

RODOLFO

ISSN: 2955-8824

VOL. 3 - Nº 5, DICIEMBRE 2024

HOLZMANN

REVISTA DE INVESTIGACIÓN



UNRAR

Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

REVISTA DE INVESTIGACIÓN
RODOLFO HOLZMANN

Vol. 3, n.º 5

UNIVERSIDAD NACIONAL DANIEL ALOMÍA ROBLES

Dr. Benjamín Velazco Reyes
Presidente de la Comisión Organizadora

Dra. Delma Flores Farfán
Vicepresidenta de Investigación-Comisión Organizadora

Dr. Amancio Rodolfo Valdivieso Echevarría
Vicepresidente Académico-Comisión Organizadora

Dr. Rollin Max Guerra Huacho
Director del Instituto de Investigación

Revista de Investigación Rodolfo Holzmann

ISSN: 2955-8824

<https://revistas.undar.edu.pe/index.php/rodolfoholzmann/about>

Dirección para correspondencia:

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles

Jr. General Prado n.º 634

Huánuco - Perú

E-mail: revista.rodolfoholzmann@undar.edu.pe

Presidente del Comité Editorial

Mgtr. Huberto Tito Hinostroza Robles

Comité Editorial

Dr. Esio Ocaña Igarza

Dr. Rollin Max Guerra Huacho

Mgtr. Freddy Omar Majino Gargate

Apoyo técnico editorial

Roxana Bada Céspedes

Corrección de estilo

Ronald Callapiña Galvez

Diagramación

Juan Pablo Campana

Portada

Damas huanuqueñas de las provincias de Huánuco, Pachitea y Puerto Inca, en el Puente Calicanto rodeado del majestuoso río Huallaga y el cielo despejado. Esta imagen es un homenaje a la tradición, el arte y la identidad del pueblo huanuqueño.

Créditos

Producción fotográfica: Andrea Cangalaya Rios

Fotografía: Carla Valeria Tamara Yahuarcani

Edición: Kenyi Bryan Crespo Barrionuevo

Participantes: Nelly Victoria Flores Trujillo, Gabriela Inés Mendoza Urbina y

Frescia Giovanna Díaz Jorge, personal no docente de la UN DAR.

Índice

Presentación

Presentation

Delma Flores Farfán 7

Ayawaska: Composición narrativa adaptada para cuarteto de cuerdas

Ayawaska: narrative composition adapted for string quartet

Cristhian Eli Cachay Tello 11

Análisis del evento Despega Music 2024: vinculación y fomento de la i+e de la industria artístico-musical

Despega Music: linking and fostering R&E in the artistic-music industry

Richard André Taípe Pérez 39

El aprendizaje musical en el desarrollo de la cognición

Musical learning in the development of cognition

Jonathan Fernando Garcia Arias 55

Mujer, tono y poesía en la canción huanuqueña

Woman, tone, and poetry in Huánuco song

Arlindo Luciano Guillermo 75

Etnografía y análisis musical de la danza Tuy Tuy, del centro poblado San Miguel de Querosh distrito de Llata-Huamalíes-Huánuco

Ethnography and musical analysis of the Tuy Tuy dance of the town of San Miguel de Querosh, district of Llata, Huamalíes, Huánuco

Krisman Cienfuegos Alejandro 83

Cultura, creatividad y música. Un acercamiento a su revisión sistemática

Culture, creativity and music. An approach to its systematic review

Betty León Trujillo 93



Presentación

Presentation

Dra. Delma Flores Farfán

Vicepresidenta de Investigación de la Comisión Organizadora de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles.
Huánuco, Perú.



La *Revista de Investigación Rodolfo Holzmann (RIRH)* se constituye en un espacio que permite publicar los resultados de investigaciones y producción musical. Es oportuno reflexionar sobre la importancia de la publicación de la producción intelectual de los actores que generan conocimiento y creación artística, con el fin de que sea accesible a todos los ciudadanos, ello como responsabilidad de la academia en la formación y valoración del arte como herramienta de transformación social.

En esta edición presentamos contenidos que abarcan relaciones internas y externas de la creación y educación musical, así como su contenido e impacto en el tejido sensible de las personas. Iniciamos con el artículo «*Ayawaska*: composición narrativa adaptada para cuarteto de cuerdas», del maestro Cristhian Elí Cachay Tello, que trata sobre los aspectos principales de su proceso compositivo para narrar en forma sonora sus vivencias en rituales de ayahuasca y la adaptación al formato de cuarteto de cuerdas de su obra *Ayawaska*. Destaca el uso de texturas narrativas y efectos de ejecución instrumental como elementos principales. La relevancia de este trabajo radica en la integración de las tradiciones amazónicas del Perú en los contextos culturales donde se aprecia el valor de la música académica como parte fundamental en la vida de las personas.

Le sigue el trabajo del Ingeniero Richard Taipe Pérez, quien presenta el artículo «Despega Music: vinculación y fomento de la i+e de la industria artístico-musical» a partir de la ubicación de la industria musical como un componente fundamental de la economía y de la calidad de vida de las personas. Ante el avance vertiginoso de la tecnología digital en esta industria, resulta un desafío impulsar la formación de profesionales, emprendedores y empresas, así como impulsar sus capacidades en innovación y emprendimiento con un enfoque de sostenibilidad. El autor compara los hallazgos, analiza el contenido de sus fuentes de información y evalúa el impacto del evento Despega Music, desarrollado para fortalecer el sector artístico-musical; asimismo, identifica problemáticas, oportunidades de mejora, análisis del evento y la dinámica de interacción entre los actores, a fin de plantear recomendaciones.

Sobre el aprendizaje musical en el desarrollo de la cognición se tiene el artículo del Dr. Jonathan Garcia Arias, donde resalta que el aprendizaje de la música repercute en el desarrollo de diversas funciones cognitivas, como la memoria, la atención y las habilidades espaciales, especialmente cuando se inicia en la niñez; asimismo, la práctica musical continua en la adultez contribuye a la preservación de estas habilidades cognitivas, incluso en la vejez, lo que sugiere un efecto neuroprotector. Concluye el autor mencionando que el aprendizaje musical no solo enriquece la educación artística, sino que también desempeña un papel decisivo en el desarrollo y mantenimiento de diversas funciones cognitivas, haciendo de la música una herramienta valiosa en la educación y la salud cognitiva a lo largo de la vida.

Po su parte, Arlindo Luciano Guillermo, en el artículo «Mujer, tono y poesía en la canción huanuqueña», nos invita a reflexionar a través de un análisis crítico-literario de algunas canciones de la música tradicional huanuqueña, el rol de la mujer en la riqueza poética de los huaynos y otras expresiones musicales. La mujer huanuqueña aparece como musa inspiradora y eje receptor del sentimiento amoroso, evidenciándose en canciones como *Linda huanuqueña*, *Adiós, cariño* y *A la vida le he pedido*; también estudia huaynos picarescos como *La pistola*,

Huarmimandanan y *¡Qué tal familia!* Finalmente, reivindica la necesidad de incorporar estas composiciones en la educación básica regular y universitaria, enfatizando su valor identitario y su potencial como objeto de estudio académico.

«Etnografía y análisis musical de la danza Tuy Tuy, del centro poblado San Miguel de Querosh distrito de Llata, Huamalíes, Huánuco», del Lic. Krisman Cienfuegos Alejandro, analiza y describe la festividad de la danza Tuy Tuy, que es una evocación de los enfrentamientos entre tropas chilenas y peruanas en la zona de Huamalíes durante la Guerra del Pacífico. El autor evidencia que esta danza es una tradición cultural que refleja la historia y la identidad de la zona; asimismo, señala que la música y la danza son elementos importantes de la cultura local, y su preservación es fundamental para mantener la conexión con el pasado y la identidad regional.

Finalmente, la Dra. Betty León Trujillo, a través del artículo «Cultura, creatividad y música», establece un marco que concluye con las siguientes definiciones: la cultura, como un sistema de valores, conocimientos, lenguajes, creencias, tradiciones, normas, artes, educación y actitudes; la creatividad, como un proceso mental (preparación, incubación, iluminación y verificación) extraordinario que implica originalidad, curiosidad, ingenio e inventiva; y la música, como manifestación cultural y expresión de los sentimientos. Así pues, la creatividad se manifiesta en las ciencias, tecnologías y humanidades; y la música desempeña un papel crucial como lenguaje universal que trasciende las barreras culturales y temporales. En síntesis, la cultura es creatividad; y la música, el lenguaje de los sentimientos.

La Vicepresidencia de Investigación (VPI) agradece a los autores, al Comité Editorial, al equipo de la VPI que participa en el apoyo para la gestión de la *RIRH*, a Roxana Bada, que a partir de este número se suma como apoyo técnico editorial, así como a nuestros lectores. Este nuevo número se constituye en una nueva aportación en el desarrollo de la investigación artística y musical. Invitamos a la comunidad académica en general a difundir esta edición y a los académicos e investigadores a enviar sus colaboraciones para las próximas ediciones.



Ayawaska: composición narrativa adaptada para cuarteto de cuerdas

Ayawaska: narrative composition adapted for string quartet

Cristhian Elí Cachay Tello 

Director de la Orquesta Sinfónica de Huánuco.

Huánuco, Perú.

 ccachay@undar.edu.pe

RESUMEN

En el presente artículo muestro los aspectos principales del proceso compositivo que me llevaron a narrar de forma sonora diversas vivencias que experimenté en rituales de ayahuasca, y su consecuente adaptación al formato de cuarteto de cuerdas. El uso de texturas narrativas y efectos de ejecución instrumental forman parte de los elementos principales que presenta la obra. *Ayawaska*, tal como titulé a la composición, no solo pretende ser una innovación en el repertorio académico peruano, sino que su relevancia se extiende a la integración de las tradiciones amazónicas del Perú, dentro de contextos culturales donde se aprecia el valor de la música académica como parte fundamental en la vida de las personas. La estructura del presente artículo está engarzada en tres momentos: en primer orden, trato el asunto de las experiencias que dieron inspiración y origen de la composición; seguidamente, abordo lo que refiere a la composición original y la agrupación para la cual fue encargada la obra; finalmente, presento, a través de un enfoque técnico, los aspectos relacionados a la adaptación para el formato de cuarteto de cuerdas.

Palabras clave: música peruana; ayahuasca; íkaros; composición; adaptación; cuarteto de cuerdas.

ABSTRACT

In this article, I present the main aspects of the compositional process that led me to sonically narrate various experiences I underwent during Ayahuasca rituals, and their subsequent adaptation to the string quartet format. The use of narrative textures and instrumental performance effects constitute the main elements presented in the work. *Ayawaska*, as I titled the composition, not only aims to be an innovation in the Peruvian academic repertoire, but its relevance extends to the integration of Amazonian traditions of Peru within cultural contexts where the value of academic music is appreciated as a fundamental part of the individual. The structure of this article is interwoven through three phases: first, I address the experiences that provided inspiration and origin for the composition; subsequently, I discuss matters pertaining to the original composition and the ensemble for which the work was commissioned; finally, through a technical approach, I present aspects related to the adaptation for the string quartet format.

Keywords: Peruvian music; ayahuasca; ikaro; composition; adaptation; string quartet.

Recibido: 10/10/2024

Aceptado: 03/11/2024

INTRODUCCIÓN

La Amazonía del Perú resguarda valiosas tradiciones ancestrales de una cultura que logró la comunión con el entorno natural. Una parte importante de esta forma de vivir se encuentra en el contexto de la actividad chamánica con las ceremonias de ayahuasca, donde lo sagrado y lo sonoro se entrelazan de maneras inusitadas. En este artículo hago conocer parte del proceso compositivo que desarrollé para la obra *Ayawaska* y su adaptación al formato de cuarteto de cuerdas, que, más allá de representar y narrar una ceremonia de ayahuasca, es un homenaje al conocimiento ancestral que hasta nuestros días sigue perdurando en la Amazonía peruana. Esta gran farmacia natural que guarda sus secretos en las

ciencias chamánicas es la gran inspiradora de la obra. Mis experiencias con el brebaje ancestral las trato en el apartado «Encuentros con la ayahuasca».

La obra original está compuesta para un conjunto de instrumentos tradicionales del Perú, y trata de representar la vivencia mística que ocurre en una ceremonia de ayahuasca. La adaptación de esta obra a un formato de cuarteto de cuerdas propone un diálogo entre dos mundos musicales: por un lado, la expresividad rítmica y tímbrica de los instrumentos tradicionales peruanos; por el otro, el legado interpretativo y la sofisticación del repertorio académico occidental. La composición de la obra y sus pormenores en el formato de instrumentos tradicionales del Perú lo trato en el apartado «De las vivencias al acto creativo».

El trabajo de adaptación sonora aprovecha la versatilidad de la paleta tímbrica y las cualidades expresivas del cuarteto de cuerdas para evocar las sutilezas de los estados alterados de conciencia y la intensidad de las experiencias vividas en un ritual de ayahuasca. Así también, ofrece nuevas perspectivas que invitan a repensar las fronteras entre el ritual y el concierto, entre lo ancestral y lo contemporáneo, es decir, la integración de tradiciones ancestrales en el formato de cuarteto de cuerdas. Lo referido a esta adaptación lo trato en el apartado «Adaptación al cuarteto de cuerdas».

En este artículo presento un enfoque interdisciplinario que integra musicología, aspectos etnográficos y el desarrollo de técnicas compositivas, haciendo énfasis en que la adaptación musical no es simplemente un traspaso instrumental del material sonoro, sino un acto creativo que enriquece el discurso musical entre prácticas musicales tradicionales y formatos contemporáneos. También analizo la estructura y el simbolismo de la composición original, así como las estrategias compositivas y performativas que faciliten la transición al formato de cuarteto de cuerdas.

Es importante hacer una aclaración acerca del uso de las palabras «ayahuasca» y «ayawaska» que aparecen en este artículo. El uso mayoritario de este término se sustenta en la convención ortográfica que refleja la adaptación fonética del quechua al sistema de escritura del español; por lo tanto, en círculos académicos

y otros se suele escribir usando la «hu» en remplazo de la «w». Sin embargo, he preferido utilizar en el título de la obra *Ayawaska* para identificar la pronunciación correcta que se hace en la lengua nativa de la sierra y selva peruana.

ENCUENTROS CON LA AYAHUASCA

Las primeras referencias que conocí acerca de la ayahuasca me las hizo conocer un gran amigo personal, Pedro Gómez, quien fue alumno del maestro Rodolfo Holzmann y es un buscador de la verdad. La curiosidad por el conocimiento ancestral de la cultura amazónica del Perú fue lo que me llevó a buscar la vivencia personal.

Las experiencias llegaron a inicios de la década de los 2000 en adelante, con ellas pude vivenciar y conocer las bondades del brebaje ancestral, siendo las más significativas las que ocurrieron en Pucallpa. Fue en las ceremonias de ayahuasca donde conocí uno de los elementos vitales y centrales de toda ceremonia chamánica: los cantos que llevan la denominación de «íkaros», los cuales son entonados para conseguir diferentes propósitos. He de mencionar que tuve la fortuna de conocer a grandes exponentes en el manejo de la ayahuasca, cuya tradición se remonta a líneas ancestrales que se pierden en el tiempo, como es el caso de Guillermo Arévalo y José Shinga Paima. De estos chamanes, que guiaron las ceremonias en las que participé, tomé las melodías íkaros que están insertadas en la obra que compuse.

En este contexto, la ceremonia se realiza dentro de una «maloca», que es un lugar físico en donde los participantes se sientan alrededor del chamán, quien ocupa el lugar principal. Todo inicia con el momento previo a la toma del brebaje. Los participantes se ubican en sus respectivos lugares, el chamán prepara y acomoda todos los elementos a utilizar en la ceremonia (una vela, sus mapachos, sus sonajas, hojas de plantas medicinales, el brebaje que contiene la ayahuasca, un pequeño vaso ceremonial, y otros objetos que son propios de los rituales chamánicos); se viste con sus atuendos chamánicos, que incluyen un túnica de algodón que lleva el nombre de «cushma», así como una corona elaborada del

mismo material que la túnica y que puede incluir plumas de aves amazónicas (el diseño y los colores de estas vestimentas, que se obtienen bajo el efecto de la ayahuasca, son llamados *kené*). Antes de iniciar, el chamán, frente a la luz de la vela y en medio de la noche, da las últimas indicaciones.

A continuación, narraré los momentos más significativos de las ceremonias en las que participé, las cuales fueron la inspiración para dar estructura formal a la composición:

El chamán, antes de compartir el brebaje, realiza un canto íkaro en forma de susurro silbado en la boca del recipiente que contiene a la ayahuasca, esto con el propósito de llamar al espíritu del compuesto y a las entidades espirituales que le ayudarán en la ceremonia. Seguidamente, se inicia con la toma. Cada participante se acerca al chamán y recibe su dosis personal, a partir de este momento las personas esperan en su lugar a que la ayahuasca haga efecto.

Al manifestarse los efectos del brebaje, siempre sucedió que mi audición se expandió y escuché en casi todos los momentos reverberación y *delay* en todos los sonidos. Mi visión estuvo interpuesta por una especie de filtro óptico que contiene diseños geométricos (llamados *kené*), propios de las culturas amazónicas. Los colores se percibían con una saturación y difuminado que no se ven en la vida diaria; apareció una sensación de adormecimiento y mareo en todo el cuerpo que no me permitió tener movilidad; la respiración se tornó lenta y profunda. Este cambio en la percepción física de la realidad estuvo acompañado con estados mentales que trataban de entender y luchar por adaptarse a la nueva realidad.

En medio de los primeros efectos que se presentan, el chamán inicia con los cantos íkaros, los cuales empiezan a guiar las visiones y vivencias surreales que se perciben como algo real, ya sea física o emocionalmente; luego los sentimientos y los pensamientos se tornan profundos y muy intensos. En mi experiencia, tuve vivencias muy desagradables, así como también momentos que fueron sublimes y en extremo indescritibles. Otro elemento que siempre fue parte importante

en la configuración de las experiencias fueron los sonidos producidos por la vida animal de la selva, que incluye insectos, aves y otros, así como sonidos de la naturaleza: el viento, el paso del agua y más. Al finalizar la ceremonia, uno queda con el impacto de las vivencias en un estado reflexivo y entiende una nueva forma de ver la vida. Los íkaros ya no son simples cantos, sino música que revela un universo capaz de transformar nuestros pensamientos. Esta postura, aunque no proviene de experiencias con rituales de ayahuasca, también es compartida por importantes investigadores, como es el caso de Mendivil (2020), quien manifiesta: «Por eso pienso que tal vez el poder de la música radique en la forma en que ella estructura nuestras capacidades cognitivas» (p. 43).

Sin embargo, estas experiencias, que pueden ser vistas como pertenecientes a un subjetivismo cultural, se pueden entender desde una perspectiva científica. De la explicación de Escobar (2015), se entiende que los efectos producidos por el brebaje se deben a la decocción combinada de *Banisteriopsis caapi*, que contiene inhibidores de la monoaminoxidasa (IMAO), como harmina y tetrahidroharmina, que bloquean la degradación enzimática del DMT; y la *Psychotria viridis*, que provee N,N dimetiltriptamina (DMT), un alcaloide psicodélico que activa receptores serotoninérgicos (5-HT_{2A}) en el cerebro. La siguiente tabla nos muestra algunas características de estos elementos.

Tabla 1

Características comparativas de la ayahuasca y la chacruna

Características	Ayahuasca <i>(Banisteriopsis caapi)</i>	Chacruna <i>(Psychotria viridis)</i>
Tipo	Liana	Arbusto
Compuestos	Contiene beta-carbolinas (IMAO)	Alto contenido de DMT
Función	Permite la absorción de la DMT	Proporciona la DMT necesaria
Usos	Ritual chamánico y sanación	Medicinal y ritual

DE LAS VIVENCIAS AL ACTO CREATIVO

La oportunidad para componer una obra que refiera y contextualice mis experiencias con la ayahuasca llegó a través de un encargo que me realizó el Ensamble de Instrumentos Tradicionales del Perú (EITP), agrupación artística oficial que forma parte de la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (ENSF-JMA), con sede en la capital del Perú, Lima. Este importante proyecto fue fundado el año 2009 por el maestro huanuqueño Wilfredo Tarazona Padilla, quien, junto con su hermano Roel Tarazona Padilla, hicieron el honor de invitarme a ser parte de esta gran iniciativa desde los comienzos de la agrupación, ya que participé como jurado para elegir a los músicos en la primera audición que realizaron, y escribí la primera obra que ejecutó la agrupación.

Algunos alcances sobre la naturaleza de la agrupación se pueden encontrar en su página web, en donde se dice:

Como parte de su estructura, rescata y utiliza una diversidad de instrumentos de origen peruano, como el siku o zampoña, la quena, la quenilla y el quenacho, así como la tinya, el cajón, los bombos nativos y la percusión hecha a base de semillas silvestres. Todo ello se complementa con los instrumentos mestizos, como el charango, la guitarra y el guitarrón, el violín, la mandolina, el arpa, el acordeón y la percusión.

Con esta innovadora propuesta, el EITP recrea los ritmos y formas musicales peruanas en un contexto contemporáneo, pero sin perder el asidero con nuestras raíces, pues gran parte de sus composiciones se extraen de los sonidos que forman parte de las danzas, festividades y ceremonias de nuestros pueblos. Asimismo, están inspirados en los paisajes, espacios geográficos, flora y fauna representativos del Perú (EITP, s. f., párrs. 2-3).

Algunos conceptos y principios técnicos que apliqué en la composición de la obra provienen de las recomendaciones que el maestro Holzmann (1967) dio a conocer en una antología de piezas para el piano de música peruana:

Guardar la integridad de las melodías; conservar sus características rítmicas y tonales; estructurar las piezas según sus posibilidades formales; dar realce al material original, enriqueciéndolo en el aspecto armónico, contrapuntístico y pianístico; crear la atmósfera propicia para cada pieza, destacando su esencia emocional; matizar cada versión, hasta donde sea posible, para lograr su presentación de acuerdo a un sentir contemporáneo (p. 6)

Formato o plantilla instrumental

Se mantiene la configuración que propuse para conformar la agrupación desde su fundación, y quedó de la siguiente manera:

Tabla 2

Instrumentos que configuran la plantilla instrumental de la obra «Ayawaska»

Vientos	Cuerdas	Percusión
Kenillas	Arpa 1 en do mayor	
Kenas	Arpa 2 en re mayor	Güiro
Kenachos	Violín	Cabaza y/o huevillos
Zampoñas 1 (chuli, malta)	Mandolinas	Sonaja
Zampoñas 2 (zanka, toyos)	Charangos	Bombo
Acordeón 1-2	Guitarras acústicas	
	Guitarras acústicas bajo	

Estructura formal de la obra

Se conforma de cuatro partes:

Primera parte

Contiene dos secciones: la introducción, que representa el momento previo a la toma de la ayahuasca (cc. 1-11); y la sección que representa el llamado

del chamán a los espíritus que participan en la ceremonia (cc. 12-39). El íkaro distintivo de esta parte se muestra en la figura 1:

Figura 1

Íkaro para llamar al espíritu del brebaje



Tercera parte

Se denomina «Ataque» (cc. 95-183) y es el momento en el que se manifiestan los conflictos internos en la persona. El pulso se torna vivaz y se hace uso de patrones rítmicos característicos de las danzas amazónicas. La sección introductoria anuncia los cambios vertiginosos que se presentan en el elemento rítmico, así como el contexto armónico que caracteriza estados conflictivos durante las vivencias. Luego de transcurrir los conflictos y enfrentamientos, se culmina con la representación de la purga, situación que suele aparecer cuando la persona necesita superar algún mal físico o estado interno. El íkaro característico para esta parte de la obra se observa en la figura 3:

Figura 3

Íkaro para avivar y profundizar el trabajo de la ayahuasca

$\text{♩} = 85 - 90$

28

Nota. Transcripción y elaboración propia. Este íkaro es cantado por el chamán José Shinga Paima.

Cuarta parte

Esta última parte se titula «Ikareando con amor» (c. 184 hasta el final), y representa los momentos en donde la experiencia se torna sublime y alcanza su máxima plenitud. Se puede vivenciar un mundo mágico con figuraciones surrealistas de la Amazonía y el universo. La mente y las emociones pueden encontrar respuestas a diversos conflictos que la persona carga en su interior. Para esta parte, elegí un íkaro con una fuerte carga emotiva, más aún en el momento en que el chamán entona la melodía con frases en su idioma nativo shipibo (figura 4).

Figura 4

Íkaro para curar enfermedades físicas y del alma



Nota. Transcripción y elaboración propia. Este íkaro es cantado por el chamán José Shinga Paima.

Se observa que todos los íkaros están contruidos sobre la base del sistema pentatónico, elemento muy característico en la música tradicional peruana. Para asuntos propios de la estética que construí en la obra, algunos de ellos se presentan en una tonalidad distinta a las transcripciones expuestas.

Tratamiento armónico

Se circunscribe al sistema tonal con el propósito de facilitar, tanto en los músicos como en el oyente, un entendimiento de las características tonales de las melodías, así como un entendimiento emocional de los pasajes narrativos; sin embargo, y como recomendaría el maestro Holzmann, he buscado matizar cada parte hasta donde sea posible, para lograr su presentación de acuerdo a un sentir contemporáneo, como en los siguientes ejemplos:

Figura 5

Tratamiento armónico de la sección inicial de la obra «Ayawaska»

Am7 -9 9 7 7/9 F 7/6 Em Gm Eb7+ Cm7/9 F7 G Am7

Figura 6

Tratamiento armónico del primer ikaro que se presenta en la obra «Ayawaska»

Bm G7+ Am6 E7 Gm7+/9 Bm C4+ Bm Bb5+/9+ Bm

Uso de efectos

La obra incluye una sección informativa que describe la manera en que se debe ejecutar estos sonidos particulares. En el *score* se incluye una leyenda de símbolos para efectos sonoros, tal como se muestra en la tabla 3:

Tabla 3

Símbolos y su ejecución en la obra «Ayawaska»

Símbolo	Ejecución
∅	Efecto de emisión de aire (<i>soplar por los orificios del instrumento u otro</i>)
◆	Efecto de armónico en las zampoñas (<i>sonido como susurro</i>)
▼	Efecto de aire (<i>soplar con la letra «s»</i>)
◇	Efecto de armónico en los instrumentos de cuerda
<i>fr.</i>	Frulato, efecto de aire en los instrumentos de viento (<i>soplar con la letra «rrr»</i>)
⤿	Saltellato o ricochet (<i>rebotar el arco sobre la nota imitando el sonido que produce un grillo</i>)

El propósito de utilizar estos efectos sonoros es el de recrear la percepción alterada que se tiene durante la ceremonia, para lo cual se diseñó un entramado de efectos que crea una textura inusual. En la figura 7 se puede apreciar que la kenilla hace el canto de un ave; las kenas recrean los susurros de íkaros del chamán; el kenacho y las zampoñas malta imitan el canto de un ave y los susurros del chamán; las zampoñas zanka, los toyo y las guitarras recrean el sonido ambiental del trance; los acordeones realizan el sonido de los insectos, muy similares a las cigarras; el violín recrea el sonido del grillo; y la cabaza mantiene el ostinato rítmico que el chamán realiza con sus sonajas.

Figura 7

Entramado de efectos que recrean el trance o percepción alterada en la obra «Ayawaska»

The musical score for Figure 7 is a complex arrangement for a string quartet and other instruments. It includes parts for Keni, Kna, Knach, Zña. Mta., Zña. Zka., Acc. 1, Acc. 2, Cab. Hllos., Vln., and Guit. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature. The music features complex rhythms, triplets, and dynamic markings such as *mf*, *sfz*, *pp*, and *fr*. The score is in a key with one flat and a 4/4 time signature.

Es en medio de los efectos sonoros que aparece el íkaro distintivo de esta parte; y para recrear la reverberación y el *delay* que se escucha en la melodía, elaboré una imitación contrapuntística del íkaro al intervalo de octava. Antes de seguir con la tercera parte de la obra, en el transcurso de los cc. 91-94, todos los instrumentos de la agrupación realizan sonidos que imitan a la fauna amazónica de forma aleatoria; cada integrante es libre de elegir el sonido que guste.

Elaboración rítmica

Para la introducción, se configura sobre un ostinato de negras para representar el ritual (ejemplo en la figura 5); luego, al presentarse la melodía del primer íkaro, se desarrolla una textura basada en el uso de polirritmos, los cuales ayudan a representar los primeros estadios alterados de la percepción (ejemplo en la figura 6). Para la segunda parte, el entramado polirrítmico plantea un desarrollo mayor con el propósito de recrear el mundo surrealista de la fauna amazónica (ejemplo en la figura 7). En la tercera parte, el desarrollo rítmico pone énfasis en el uso de ritmos que configuran patrones propios de las danzas amazónicas; este desarrollo, a manera de danza, proviene de la estructura rítmica del íkaro (figura 3). Los instrumentos de percusión mantienen un patrón rítmico caracterizado por el uso de síncopas, a esta tendencia se suma el registro agudo de las arpas, la mandolina y el charango, los demás instrumentos se anclan en la métrica regular del compás, tal como se observa en la figura 8:

Figura 8

Elaboración de patrón rítmico, característico de la danza amazónica del Perú

The musical score for Figure 8 is a multi-staff arrangement. It begins at measure 110. The instruments and their parts are: Kna. (Kunene), Gro. (Guitarra), Mrcs. (Mandolina), Cab. (Cajón), Hllos. (Hilos), B. (Batería), Ap. 1 (Acordeón 1), Ap. 2 (Acordeón 2), Mdna. (Mandolina), Chgo. (Chango), Guit. (Guitarra), and Guit. Bjo. (Guitarra Bajo). The Kna. part features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes. The Gro., Mrcs., Cab., and Hllos. parts provide a steady accompaniment. The B. part has a simple bass line. The Ap. 1 and Ap. 2 parts play chords and bass lines. The Mdna., Chgo., Guit., and Guit. Bjo. parts provide harmonic support. The dynamic marking *mf* is used throughout the score.

La parte final, «Ikareando con amor», retoma el uso de polirritmos en la sección de las cuerdas para acompañar el desarrollo de la melodía principal, que se expone con la sección de los vientos. La configuración de estos polirritmos superpone ritmos de división binaria con ritmos de subdivisión ternaria.

Dónde escuchar la obra

La obra fue escrita y culminada en 2010 y ha sido incluida en la producción musical «Del Perú», del EITP en 2014. El CD se puede adquirir a través de la página web de la ENSF-JMA, ingresando a la sección de publicaciones, en el apartado de audiovisuales. También se puede encontrar en diversos videos de documentales y presentaciones, como la que se realizó en el Gran Teatro Nacional con motivo de la celebración de los diez años de creación de la agrupación, donde *Ayawaska* se puede apreciar desde el minuto 1:13:51 del video que se encuentra en la plataforma de YouTube (ENSF-JMA, 2020). En 2019, la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles (UNDAR) publicó la colección «Wilfredo Tarazona» con cuatro libros de partituras de música, uno de ellos es el *score* de *Ayawaska*; dicha publicación se puede encontrar en la misma universidad (UNDAR, 2019), así como en la biblioteca de la Universidad Nacional de Música en Lima.

ADAPTACIÓN AL CUARTETO DE CUERDAS

El formato del cuarteto de cuerdas que se empleó para la adaptación está conformado por dos violines, una viola y un violonchelo. Gonzáles (2016) indica que este formato se consolidó en la década de 1770, especialmente con obras de Haydn y Mozart. La adaptación de *Ayawaska* al cuarteto mantiene las siguientes características de la obra original: estructura formal, tratamiento armónico, tonalidades propias para cada sección, indicadores de tempo y metronómicos.

Adaptación de la introducción

En la figura 9 se aprecia el ostinato que caracteriza lo ritual, representado en las negras de la parte del cello en pizzicato. El primer violín presenta fragmentos de un íkaro haciendo uso del trémolo y en los siguientes compases manifiesta el canto de un ave. El segundo violín y la viola también presentan el canto de un ave que precede al canto del primer violín, a la vez que se encargan de configurar el contexto armónico.

Figura 9

Introducción de «Ayawaska», adaptación para cuarteto de cuerdas

The musical score is divided into two sections: 'Místico' and 'Calmado'. The 'Místico' section starts at measure 1 with a tempo of $\text{♩} = 55$. It features four staves: Violin 1, Violin 2, Viola 1, and Cello. The Violin 1 part begins with a *p* dynamic and a triplet of eighth notes. The Violin 2 part also starts with *p* and includes a *V* (vibrato) marking. The Viola 1 part has a *p* dynamic and a triplet. The Cello part starts with *p* and includes a *pizz.* (pizzicato) marking. The section concludes with a *mp* dynamic. The 'Calmado' section begins at measure 7 with a tempo of $\text{♩} = 95$. It features the same four staves. The Violin 1 part starts with a *p* dynamic and a triplet. The Violin 2 part includes a *V* marking and a *pizz.* marking. The Viola 1 part has a *mp* dynamic and a *pizz.* marking. The Cello part has a *mp* dynamic. The section concludes with a *mp* dynamic.

Adaptación de la exposición del primer íkaro

La obra continúa desarrollándose sobre la exposición del primer íkaro. Se mantiene la textura producida por el uso de polirritmos y las imitaciones melódicas que se construyen con fragmentos del íkaro, tal como se aprecia en la figura 10:

Figura 10

Sección que muestra el desarrollo del primer ikaro de «Ayawaska», adaptación para cuarteto de cuerdas

The musical score for Figure 10 is a string quartet arrangement. It consists of two systems of four staves each. The first system covers measures 27 to 32, and the second system covers measures 33 to 34. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The dynamic marking is *mf* (mezzo-forte). The first system shows the development of the first ikaro. The second system shows a crescendo in the Viola, Violin 2, and Violin 1 parts, leading to a final chord of the eleventh degree.

Cabe recalcar que el tratamiento armónico mantiene la estructura de la obra original. Es en la parte del cello donde se realizó un tratamiento melódico a las líneas del bajo; por lo tanto, estas nuevas figuraciones melódicas en el bajo no se encuentran en la versión para el ensamble de instrumentos tradicionales del Perú. La sección que se muestra en la figura 10 pertenece al final de la primera parte, que culmina con un crescendo por parte de la viola, segundo y primer violín, sobre un acorde de onceava.

Adaptación de la parte que expone el segundo ikaro

La segunda parte está precedida por una pausa general, con el propósito de establecer una breve expectativa y acondicionar el momento que desarrolla el uso de efectos sonoros. Para adaptar los efectos sonoros que producen los

instrumentos de viento, como los de la familia de las quenenas, la familia de las zampoñas y las cuerdas pellizcadas al lenguaje del cuarteto, se pensó en mantener recursos que en ambos formatos los ejecutantes puedan realizar; esto es, la emisión de aire a manera de soplido y el uso del efecto de armónicos, de tal manera que el ejecutante del cuarteto, a la vez que toca un sonido en su instrumento, emite aire en forma de soplido o con la letra «s».

Figura 11

Tratamiento de efectos sonoros en la adaptación de «Ayawaska» al formato de cuarteto de cuerdas

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola 1 (Vla. 1), and Violoncello (Vlc.). The score is divided into three systems, with measures 40-48, 49-57, and 58-66. The tempo is marked as '♩ = 75 NOCHE DE SELVA'. The key signature has one flat (B-flat). The score includes various dynamic markings such as *p*, *pp*, *mf*, *sfz*, and *ppp*. It features several sound effects: 'susurro del chamán' (shaman's whisper) in measures 41-42, 49-50, and 56-57; 'susurro de insecto' (insect whisper) in measures 43-44, 47-48, 51-52, 53-54, and 58-59; and 'susurro de insecto' in measure 66. The score also includes trills (tr) and triplets (3) in various parts. The Vln. 1 part has a *mf* dynamic at the end of the first system. The Vln. 2 part has a *pp* dynamic at the end of the second system. The Vla. 1 part has a *p* dynamic at the end of the second system. The Vlc. part has a *pp* dynamic at the end of the second system and a *mf* dynamic at the end of the third system.

Nótese en la partitura de la figura 11 que el primer elemento en aparecer es el «susurro de insecto» con sonido de armónico; su uso se intercala entre la viola, segundo y primer violín; y su construcción en dos grupos de cuatro corcheas es la referencia que ayuda a mantener la cohesión orgánica de toda esta segunda parte. Otros elementos que hacen referencia a insectos amazónicos aparecen con el segundo violín en los cc. 50 y 64, y en el primer violín para los cc. 54 y 55, para estos casos los ejecutantes solo deben tocar las notas indicadas sin sobreponer algún sonido extra.

La indicación «susurro del chamán», que se ejecuta de forma intercalada entre el segundo violín, viola y chelo, es un ritmo de tresillo que señala que, mientras se toca el efecto de armónico sobre la nota indicada, el ejecutante debe emitir aire haciendo uso de su soplido. Otro elemento de similar característica aparece en el primer violín (anacrusa del c. 45) y segundo violín (anacrusa del c. 50); la diferencia radica en que el primer sonido que se ejecuta con el violín debe estar acompañado de la emisión de aire con la letra «s», indicada con un pequeño triángulo sobre la nota.

También aparece el canto de aves, principalmente en el primer violín, con el uso de apoyaturas sobre notas en spiccato, trinos, apoyaturas ligadas y glissandos. Estos cantos son imitados por el segundo violín y en algunos momentos por el chelo; este último ejecuta bicordios en armónicos con el propósito de emular el sonido ambiental del trance y es el encargado de introducir el canto íkaro desde la anacrusa al c. 60.

Tabla 4

Símbolos y su ejecución en la adaptación de «Ayawaska» para cuarteto de cuerdas

Símbolo	Ejecución
∅	Efecto de emisión de aire (<i>soplar mientras se ejecuta la nota armónica</i>)
◆	Efecto de armónico (<i>sonido como susurro</i>)
▼	Efecto de aire (<i>soplar con la letra «s»</i>)
◇	Efecto de armónico resonante
∩	Saltellato o ricochet (<i>rebotar el arco sobre la nota imitando el sonido que produce un grillo</i>)

En la figura 12, se observa la construcción en forma de canon para recrear la percepción auditiva del efecto de *delay* y *reverb* durante el trance:

Figura 12

Contrapunto en forma de canon en la adaptación para cuarteto de cuerdas

The musical score for Figure 12 is a canon for string quartet in 3/8 time, starting at measure 76. It features four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla. 1), and Violoncello (Vlc.). The first violin part begins with a melodic line of eighth notes. The second violin part enters with a similar melody an octave higher. The viola and cello parts provide harmonic support with sustained notes and rhythmic patterns. Dynamics like 'f' and 'tr' are indicated.

Nótese en esta partitura que la imitación a la octava mantiene la misma figuración en el primer violín y viola, mientras que el segundo violín alterna la melodía con notas en corcheas que pertenecen al contexto armónico.

Adaptación de la parte que expone el tercer íkaro

La tercera parte, «Ataque», está precedida por un momento en donde los músicos deben producir, de manera aleatoria, sonidos o efectos que simulen la selva amazónica; luego de este momento de tiempo indeterminado, se desarrolla una sección a manera de introducción, cuyos elementos rítmicos se caracterizan por el uso de síncopas que son propias de las danzas amazónicas del Perú (figura 13).

Figura 13

Fragmento de la introducción de «Ataque» adaptada al cuarteto de cuerdas

The musical score for Figure 13 is for a string quartet. It consists of four staves: Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola 1 (Vla. 1), and Violoncello (Vlc.). The score is marked with a tempo of 'ATAQUE' and a quarter note equal to 115. The first measure of each staff is marked with a measure rest and the instruction 'producir efectos de la selva amazónica'. The second measure of each staff is marked with a forte dynamic 'f'. The score includes various rhythmic patterns, including syncopations and accents, characteristic of Peruvian Amazonian dances.

En la figura 14 se observa el íkaro elegido para esta parte. La melodía se encuentra en el segundo violín, y los otros instrumentos construyen el patrón rítmico: el chelo ejecuta un motivo de blanca y dos negras; el primer violín presenta una síncopa que responde al pulso con un primer sonido de forma retardada y el segundo de forma regular; la viola realiza una síncopa en el primer pulso y luego dos negras de forma regular, de manera que es en la última negra de cada motivo que los tres instrumentos se encuentran, esto provoca una acentuación rítmica característica de las danzas amazónicas.

Figura 14

Patrón rítmico que acompaña al ikaro de «Ataque», adaptado al cuarteto de cuerdas

Otro pasaje a tratar es el que prepara el momento del clímax. En la figura 15 se aprecia que en los cuatro primeros compases hay un contrapunto entre la línea del primer violín y la viola, mientras que el chelo y el segundo violín mantienen el patrón rítmico de la danza. Nótese que el chelo utiliza el motivo rítmico que en la figura 14 se encuentra en el primer violín, el mismo caso sucede en la viola que adopta el motivo ya expuesto por el segundo violín, pero esta vez con un silencio de corchea. Luego la tensión que lleva al clímax se desarrolla durante diez compases, con ritmos que manifiestan mayor movimiento, en un crescendo que desemboca con cuatro negras hacia una redonda, la cual da paso a la nueva tonalidad para culminar el clímax.

Figura 15

Pasaje que prepara el clímax en la adaptación para el cuarteto de cuerdas

The image displays a musical score for a string quartet, consisting of two systems of staves. The first system covers measures 152 to 158, and the second system covers measures 159 to 160. The instruments are Violin 1 (Vln. 1), Violin 2 (Vln. 2), Viola (Vla. 1), and Violoncello (Vlc.). The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like 'f' (forte) and 'arco' (arco). The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The score is arranged in two systems, with the first system ending at measure 158 and the second system starting at measure 159.

Adaptación de la parte que expone el cuarto íkaro

La parte final, denominada «Ikareando con amor», expone el íkaro principal en el canto de la viola desde el c. 187 hasta el c. 200. Luego pasa el canto al primer violín, en esta primera exposición se genera un contrapunto con los pizzicatos del chelo, mientras que las otras voces realizan efectos de armónicos y notas propias del contexto armónico; a partir del c. 201, el acompañamiento se realiza en grupos de dos tresillos o también se puede ver como agrupaciones de seisillos. Este movimiento rítmico, aunado a las notas largas del chelo, busca representar la atmósfera del momento mágico surrealista (figura 16).

Figura 16

Adaptación del fragmento inicial de «Ikareando con amor»

♩ = 65 IKAREANDO CON AMOR

187

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vlc.

197

Vln. 1

Vln. 2

Vla. 1

Vlc.

En esta versión de *Ayawaska* para cuarteto de cuerdas decidí incluir en la parte final una sección que no se encuentra en la obra original, esto ocurre desde el c. 219 en adelante. Esta nueva sección viene a representar una experiencia de éxtasis emocional y comprensión trascendental. Ya no es un íkaro el elemento importante, sino que ahora lo son las líneas melódicas que se entrecruzan con colores armónicos, debido a que representan la sabiduría personal que trasciende la guía del chamán y la fuente interna de conocimiento y sanación. A continuación, algunos fragmentos de esta última sección:

Figura 17

Fragmento de la sección final, compuesta para la versión de cuarteto de cuerdas

The musical score for Figure 17 consists of two systems of four staves each, representing Violin 1, Violin 2, Viola, and Violoncello. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The first system (measures 214-225) features a rhythmic pattern of eighth notes with triplets. The second system (measures 226-226) is marked 'a tempo' and 'mp', featuring a melodic line in the Violin 1 and Viola parts with a crescendo leading to a final chord.

En la figura 18 se muestra el final de la obra, que incluye el uso de notas prolongadas que forman acordes de colores consonantes. También se incluyen algunas reminiscencias de un íkaro en el chelo. Finaliza la obra extinguiendo el último acorde con un regulador de intensidad que disminuye la sonoridad hasta fusionarse con el silencio ambiente; seguidamente los instrumentistas reproducen sonidos aleatorios, incluyendo efectos y otros, que caracterizan a la selva amazónica del Perú.

Figura 18

Fragmento final de la obra «Ayawaska» que fue compuesto para la versión de cuarteto de cuerdas

238

Vln. 1 producir efectos de la selva amazónica

Vln. 2 producir efectos de la selva amazónica

Vla. 1 producir efectos de la selva amazónica

Vlc. producir efectos de la selva amazónica

mp

mp

mp

mp

REFERENCIAS

- Ensamble de Instrumentos Tradicionales del Perú (s. f.). *Nuestra historia*. <https://eitp.escuelafolklore.edu.pe/>
- Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas (2020, 16 de junio). *Concierto “Wiñaypaq, por siempre” EITP / Gran Teatro Nacional* [video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=E_o2E7rUuQI
- Escobar, G. S. (2015). Las propiedades farmacocinéticas del ayahuasca. *Liberabit*, 21(2), 313-319. http://www.scielo.org.pe/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1729-48272015000200013&lng=es&tlng=es
- González, A. (2016). *Diccionario de la música*. Alianza Editorial.
- Holzmann, R. (1967). *Música tradicional del Perú*. Ricordi Americana.
- Mendivil, J. (2020). *En contra de la música*. Gourmet Musical Ediciones.
- Universidad Nacional Daniel Alomía Robles (2019). *Ayawaska*. Undar Editions.



Despega Music: vinculación y fomento de la i+e de la industria artístico-musical

Despega Music: linking and fostering R&E in the artistic-music industry

Richard André Taipe Pérez 

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, Dirección de Innovación y Transferencia Tecnológica. Huánuco, Perú.

✉ rtaipe@undar.edu.pe

RESUMEN

La industria artístico-musical es un componente fundamental de la economía y de la calidad de vida de las personas. En un mundo caracterizado por el avance vertiginoso de la tecnología digital en esta industria, es indispensable fomentar el aumento de calidad de los profesionales, emprendedores y empresas, así como de sus capacidades en innovación y emprendimiento con un enfoque de sostenibilidad. Este estudio tiene por objetivo comparar los hallazgos, analizar el contenido de las fuentes citadas y evaluar el impacto del evento denominado Despega Music para fortalecer el sector artístico-musical. Mediante un análisis documental y comparativo, se identifican problemáticas, oportunidades de mejora, análisis del evento, así como la dinámica de interacción entre los actores de este sector. Finalmente, se proponen recomendaciones para potenciar su crecimiento a nivel local.

Palabras clave: industria artístico-musical; innovación; emprendimiento; colaboración; análisis documental.

ABSTRACT

The music industry is a fundamental component of the economy and of people's quality of life. In a world characterized by the vertiginous advance of digital

technology in the artistic-music industry, it is essential to promote the increase in quality of professionals, entrepreneurs and companies in the artistic-music sector, as well as their capabilities in innovation and entrepreneurship with a focus on sustainability. This study examines the review of various sources documenting an event called Despega Music where businessmen, entrepreneurs, artists, teachers, students and state entities analyzed the current situation of the artistic-music industry in the region of Huánuco from different perspectives. Through a documentary and comparative analysis, problems, opportunities for improvement, analysis of the event, as well as the dynamics of interaction among the actors of the music industry are identified. Recommendations are proposed to enhance the growth of the local music industry.

Keywords: artistic-musical industry; innovation; entrepreneurship; collaboration; documentary analysis.

Recibido: 15/09/2024

Aceptado: 19/10/2024

INTRODUCCIÓN

La industria musical es un componente fundamental de la economía creativa y cultural (economía naranja), que tiene un impacto significativo en la generación de empleo y en la identidad cultural de un país o región. Kim y Kang (2022) determinan la importancia que tiene el consumo de música en la calidad de vida de los seres humanos, siendo una parte esencial de la misma.

Por otro lado, la contribución económica de la música es significativa, siendo el negocio de la música un sector importante. Según la Asociación de la Industria Discográfica de Estados Unidos (RIAA, 2020), el tamaño de la industria musical estadounidense es de más de 11 mil millones de dólares y la música digital representa más del 80 % del mercado.

Al igual que la mayoría de las organizaciones con fines de lucro, para las empresas musicales, la prioridad para la supervivencia y el negocio sostenible

es la rentabilidad (Kang, 2020). Por tanto, es prioritario mejorar la rentabilidad de las empresas y emprendedores del sector artístico-musical, la cual puede ser promovida a través de la colaboración y vinculación entre la academia, representada principalmente por universidades, y la industria artístico-musical. Actualmente, muchos países han establecido instituciones de I+D+i en forma de asociaciones entre el gobierno, la industria y la academia (Zhou y Wang, 2023). Esta asociación es propuesta por Etzkowitz (2003) bajo la denominación de triple hélice. En este modelo, las universidades, la industria y el gobierno cooperan entre sí manteniendo límites claros a través de una división de trabajo (Zhou y Wang, 2023).

En este contexto, el Perú se distingue por su riqueza cultural, reflejada en la variedad de dialectos, comunidades y tradiciones presentes en su gastronomía, vida familiar, religión y música. La creatividad de sus músicos ha sido notable a lo largo del tiempo, destacando tanto por su talento como por su ingenio y pasión (Musso y Pardo, 2021). Sin embargo, en la era de la economía del conocimiento y con el rápido avance de la tecnología digital, la industria de la música ha entrado en una nueva era (Kim y Jung, 2021) que propicia y exige mayores exigencias a la calidad de los talentos artísticos (Ding, 2024). Lo anterior genera que sea de vital importancia la colaboración y la vinculación entre la universidad, la industria artístico-musical y el gobierno, para así mejorar la rentabilidad de las empresas y de los emprendedores musicales, además de fortalecer sus capacidades empresariales ante un mundo cambiante.

Este artículo se basa en el análisis de documentos y videos de YouTube que detallan y analizan la realización del evento llamado Despega Music, desarrollado el 20 y 21 de junio de 2024 en la ciudad de Huánuco, provincia de Huánuco, región Huánuco, por el equipo de Vicepresidencia de Investigación (VPI) de la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles (UNDAR). Este evento estuvo enfocado en fomentar la innovación, el emprendimiento y la investigación musical a través de la vinculación y colaboración entre los diversos actores de la industria musical huanuqueña. El objetivo del artículo es comparar los

hallazgos, analizar el contenido de las fuentes citadas y evaluar el impacto del evento Despega Music para fortalecer el sector artístico-musical.

Figura 1
Invitación al evento Despega Music



MATERIALES Y MÉTODOS

Se empleó una metodología basada en el análisis documental de informes técnicos y videos del evento Despega Music en YouTube, mediante:

- 1. Comparación de hallazgos:** Se analizaron similitudes y diferencias entre el Informe n.º 016-2024-UNDAR-VPI/DITT-RATP, el Informe Técnico n.º 001-2024-UNDAR/DIE y la lista de reproducción Despega Music 2024 UNDAAR (UNDAR-Vicepresidencia de Investigación, 2024).
- 2. Análisis de contenido:** Se categorizaron las principales problemáticas, oportunidades y recomendaciones.

3. Evaluación de impacto: Se examinaron los efectos del evento en la comunidad musical regional.

RESULTADOS

1. Comparación del hallazgo

Las fuentes analizadas señalan que el evento Despega Music se desarrolló en dos días, 20 y 21 de junio de 2024, de 8 a. m. a 6 p. m., aproximadamente, para cada día. También se encontró similitud en el desarrollo del evento, teniendo como asistentes a estudiantes, egresados y docentes de la universidad y diversas instituciones interesadas; así como a directores de instituciones públicas y privadas, representantes de bandas y agrupaciones musicales, academias de música, asociaciones musicales, industria musical y de medios de comunicación.

Se identificaron diferencias en el alcance del taller «Negocios Innovadores - Economía Naranja», al analizar los documentos y su relación con los videos de YouTube del evento. Además, se encontraron diferencias en la descripción y el análisis del impacto total del evento en la comunidad artístico-musical de Huánuco, descritos en los documentos revisados.

2. Análisis de contenido

En el análisis de contenido documental y de video se identificaron las principales problemáticas: desarticulación entre actores; limitado acceso a financiamiento para los empresarios y emprendedores de la industria artístico-musical; deficiente conocimiento en emprendimiento, innovación y cooperación interinstitucional para potenciar la industria; falta de espacios de vinculación y discusión para resolver problemas de la industria; falta de espacios de vinculación y discusión para resolver problemas de la industria.

El potencial de la digitalización, la vinculación universidad-empresa y la formación de capacidades se identificaron como las principales oportunidades descritas en las fuentes consultadas.

3. Evaluación de impacto

Las tablas 1 y 2 describen los principales indicadores de impacto generados en el evento Despega Music.

Tabla 1

Número de inscritos, asistentes, presentaciones musicales, ponentes, organizadores, colaboradores y reuniones de cooperación en el evento Despega Music

Resultados	Total	Día 1	Día 2
Inscritos antes del 20/06	182	-	-
Inscritos hasta el 21/06	268	-	-
Asistentes	180	169	68
Estudiantes	21	21	13
Egresados	6	6	4
Docentes	28	26	24
Instituciones invitadas	58	53	11
Universidades invitadas	43	43	2
Administrativos	24	20	14
Presentaciones musicales	5	3	2
Ponentes	24	16	9
Instituciones	10	7	4
Artistas	14	9	5
Organizadores (Vicepresidencia de Investigación de la UNDAR)	8	8	8
Colaboradores	14	12	10
De la UNDAR	9	7	8
Externos (DIRCETUR y Cámara de Comercio)	5	5	2
Reuniones de cooperación con otras instituciones generadas después del evento*	7	6	1

* Las reuniones generadas corresponden a coordinaciones con las siguientes instituciones: Indecopi, Hard Rock, DIREPRO, Oficina de Enlace de PRODUCE, DIRCETUR, Universidad de Huánuco y Universidad Nacional Agraria de la Selva.

Tabla 2
Resultados del Taller «Negocios Innovadores-Economía Naranja»

Preguntas/ Grupos	¿Qué nos apasiona?	Una pasión que compartan todos	La idea del proyecto	Problema que busca aliviar
Grupo 1	La música	La música	Componer canciones u obras musicales con identidad humanística que transmita valores para perdurar en el tiempo.	<ul style="list-style-type: none"> - Abolir el contenido explícito musical actual, como la denigración hacia el género femenino, consumo de sustancias adictivas y psicoadictivas. - Revalorar el respeto a las mujeres a través de la música.
Grupo 2	Música en general, etnomusicología, música de todos los géneros, composición y arreglos.	Nos une la composición y los arreglos. Conocimiento en técnicas de composición y arreglos.	Impulsar la música tradicional de Dos de Mayo en un contexto regional.	Se busca revalorar, difundir, crear, potenciar, con el fin de preservar las manifestaciones artístico-culturales que existen en la provincia de Dos de Mayo, Huánuco.
Grupo 3	Tecnología, arte, cultura y educación.	Compartir y conectar realidades.	Producción: Microrrelatos vivenciales (documentales – TikTok - televisión).	<ul style="list-style-type: none"> - Activación de la economía cultural sostenible. - Turismo vivencial - Rescate de la música autóctona - Identidad cultural
Grupo 4	Servir, educar, hacer música, enseñar a niños, vender.	Servicio cultural y enseñanza.	Programa artístico-musical para personas con habilidades diferentes.	<ul style="list-style-type: none"> - Discriminación y exclusión social - Acceso limitado a la educación artística.

Tabla 2
(Continuación)

Preguntas/ Grupos	¿Qué nos apasiona?	Una pasión que compartan todos	La idea del proyecto	Problema que busca aliviar
Grupo 5	Música, baile y dinero.	Viajes	Viajes de interrelación cultural	Sensibilizar en las instituciones educativas, elencos, agrupaciones emergentes, etc. Gestionar: instituciones, ONG, asociaciones. Promover y publicar a través de entornos virtuales, ferias, festivales, encuentros, foros, etc.
Grupo 6	La música	Nos apasiona ejecutar el instrumento y eso nos ayuda a expresar nuestras emociones a través de la música.	Formar un conjunto instrumental y organizar periódicamente un concierto tradicional de música huanuqueña.	Revalorizar nuestra música tradicional huanuqueña.
Grupo 7	-	-	Uso de la notación coreográfica para la transcripción de las danzas tradicionales de la región Huánuco.	Evitar la tergiversación de los pasos y coreografía de las danzas tradicionales de la región Huánuco.
Grupo 8	Cantar, diálogo, viajar, mezclar audios, tocar instrumentos, entre otros.	Actividad musical	Programa de aprendizaje y práctica musical, contenido virtual.	El desconocimiento que tienen los directivos responsables sobre el impacto de las actividades musicales en los estudiantes de educación básica regular.

Tabla 2
(Continuación)

Preguntas/ Grupos	¿Qué nos apasiona?	Una pasión que compartan todos	La idea del proyecto	Problema que busca aliviar
Grupo 9	-	-	<ul style="list-style-type: none"> - Centro de Esparcimiento Cultural - Difusión de música tradicional, deporte sano y gastronomía regional. - Articulación e interacción entre artistas, deportistas, especialistas de cocina y las instituciones públicas y privadas. 	<ul style="list-style-type: none"> - Pérdida de identidad cultural. - Deficiencia de espacios que impliquen el desarrollo y aumento de la creatividad. - Falta de espacios para difusión de la música, deporte y gastronomía.

DISCUSIÓN

Las diferencias más notables en los hallazgos se encontraron en el impacto del taller «Negocios Innovadores - Economía Naranja», realizado el segundo día del evento Despega Music 2024. Mientras que una fuente afirmaba que los participantes llegaron a elaborar planes de negocios, otra señalaba que solo se generaron ideas de proyectos. Esta última versión fue confirmada mediante las grabaciones publicadas por UNДАР-Vicepresidencia de Investigación (2024), en su *playlist* llamado «Despega Music 2024 UNДАР».

Figura 2

Taller «Negocios Innovadores-Economía Naranja», que se realizó en el día 2 del Despega Music



Sobre las principales problemáticas identificadas, la desarticulación entre actores estuvo determinada por el entendimiento deficiente entre empresarios, artistas y entidades públicas, además del desconocimiento del rol que tienen estas entidades en la industria artístico-musical. Los participantes del evento destacaron: i) la importancia de poder resolver las brechas generadas por la ausencia de mecanismos claros para financiar proyectos artístico-musicales; ii) la ausencia de programas formativos en gestión, innovación, emprendimiento, propiedad intelectual y uso de tecnologías aplicadas a la gestión, generación y producción artístico-musical; y iii) la falta de espacios de discusión y vinculación entre actores para la resolución de problemas de la industria artístico-musical de Huánuco.

En la evaluación del impacto resultó significativa la realización de seis ponencias de fortalecimiento en emprendimiento, tres de fortalecimiento en innovación, y catorce realizadas en dos espacios de intercambio sobre experiencias durante

el Despega Music. Además, la ejecución del evento permitió cumplir con los objetivos estratégicos y las políticas establecidas en la UNDAR.

Tal como se muestra en la tabla 1, se logró la asistencia de 180 personas en los dos días del evento-taller, evidenciándose 169 y 68 asistentes en el día 1 y día 2, respectivamente. Los asistentes provenientes de instituciones invitadas fueron los más representativos en este evento-taller durante los dos días del evento, asistiendo 53 y 11 personas para los días 1 y 2, respectivamente.

Se presentaron cinco números musicales durante los dos días del evento, distribuyéndose tres en el día 1 y dos para el día 2 del evento-taller. El número total de artistas e instituciones que fueron ponentes fue catorce y diez, respectivamente.

Se puede apreciar que la mayor cantidad de asistentes se evidenció en el día 1 del evento. Esto puede deberse a la asistencia de Pelo D'Ambrosio como ponente invitado, quien es uno de los artistas huanuqueños más representativos a nivel nacional e internacional en la industria musical actual.

Los organizadores del evento fueron ocho personas, quienes provienen de la VPI-UNDAR, y asistieron los dos días. Además, se evidenció el apoyo de nueve colaboradores de la UNDAR, de los cuales asistieron siete y ocho para los días 1 y 2, respectivamente. También se evidenció la colaboración de dos instituciones externas, la Dirección Regional de Comercio Exterior y Turismo (DIRECTUR), que apoyó con tres practicantes para la correcta ejecución del evento-taller, y la Cámara de Comercio de Huánuco, con dos profesionales que apoyaron como maestras de ceremonia del evento-taller.

Figura 3

Equipo organizador del evento Despega Music junto con Pelo D'Ambrosio, quien presentó un caso de éxito en el día 1



Finalmente, debido al *networking* generado por la interacción de diversas instituciones y personas durante los dos días del evento, se logró coordinar la posibilidad de concretar siete reuniones con las siguientes instituciones: Indecopi, Hard Rock, DIREPRO, Oficina de enlace de PRODUCE, DIRCETUR, Universidad de Huánuco y Universidad Nacional Agraria de la Selva.

Se desarrollaron nueve ideas de negocio con los participantes del evento-taller, tal como se aprecia en la tabla 2. Estas plantean soluciones como la implementación de un centro de esparcimiento cultural, la composición de canciones que transmitan valores culturales, la producción de microrrelatos, el programa de educación artístico-musical para personas con habilidades diferentes, viajes de interrelación cultural, servicio de notación coreográfica para la transcripción de danzas tradicionales de la región Huánuco.

Estas ideas iniciales de negocio están ligadas a las pasiones e intereses de los participantes, y sirven como un primer mapeo sobre las necesidades que los diversos actores de la industria artístico-musical, que asistieron al taller, consideran necesarias cubrir.

Las instituciones públicas participantes dieron a conocer diversos programas de apoyo, financiamiento y recursos dirigidos a emprendedores del sector musical. Estas presentaciones brindaron información clave sobre cómo acceder a fondos y servicios para el desarrollo de proyectos, además de facilitar la creación de vínculos estratégicos con el sector público.

Los testimonios de artistas y empresarios exitosos resultaron bastante significativos para los participantes del evento, quienes compartieron sus experiencias personales de éxito y los desafíos superados en la industria musical. Estos testimonios no solo inspiraron a los participantes, sino que también ofrecieron estrategias efectivas de gestión, *marketing* y colaboración que contribuyeron a su trayectoria profesional.

CONCLUSIONES

En análisis documental demuestra que el evento Despega Music fortaleció en emprendimiento e innovación a la comunidad universitaria y parte del sector artístico-musical. La revisión de las fuentes demuestra que existen leves diferencias entre los hallazgos que describen el evento, predominando la realización de nueve ideas de negocios. Además, se logró impactar a 180 personas, entre estudiantes, egresados, docentes, administrativos de la UNDAR, instituciones y universidades invitadas; esto se consiguió mediante la realización de seis ponencias de fortalecimiento en emprendimiento, tres ponencias de fortalecimiento en innovación, y catorce ponencias realizadas en dos espacios de intercambio de experiencias durante el Despega Music.

RECOMENDACIONES

Para mejorar el impacto del evento, se recomienda optimizar la estrategia de difusión, iniciando la promoción con al menos cuatro a seis semanas de anticipación. Además, es fundamental fortalecer la comunicación y coordinación interna, incrementando la participación del personal docente y administrativo para optimizar la delegación de tareas. Los espacios destinados a presentaciones musicales y ponencias deben facilitar la vinculación institucional y permitir la transmisión en vivo.

En el ámbito de la innovación y el emprendimiento artístico-musical, se propone la implementación de programas de capacitación, mesas de diálogo y políticas de financiamiento accesibles. Asimismo, se recomienda la creación de espacios de discusión permanentes, como Despega Music, y la realización de estudios de impacto detallados junto con encuentros periódicos para fortalecer el sector.

Las principales áreas de mejora incluyen la optimización de la difusión y participación, la incorporación de tecnologías emergentes, el fortalecimiento de redes de colaboración, la integración de sostenibilidad y responsabilidad social, y la facilitación del acceso a financiamiento para emprendedores.

Finalmente, se enfatiza la necesidad de generar nuevos espacios de vinculación y talleres especializados, orientados al análisis y desarrollo de oportunidades de negocio dentro de la industria artístico-musical.

REFERENCIAS

- Ding, J. (2024). Deep learning perspective on the construction of SPOC teaching model of music and dance in colleges and universities. *Systems and Soft Computing*, 6, 200137. <https://doi.org/10.1016/j.sasc.2024.200137>
- Etzkowitz, H. (2003). Innovation in innovation: The triple helix of university-industry-government relations. *Social Science Information*, 42(3), 293-337. <https://doi.org/10.1177/05390184030423002>
- Informe n.º 016-2024-UNDAR-VPI/DITT-RATP. Informe de Resultados del evento-taller Despega Music.

- Informe Técnico n.º 001-2024-UNDAR/DIE. Envío cumplimiento del Plan de Acción Anual – Sección Medidas de control del sistema de control interno acción que se realizó para la promoción de las iniciativas de negocios con ideas innovadoras en los estudiantes con el taller denominado: Promoviendo Iniciativas de Investigación, Innovación y Emprendimiento en la Industria Musical con Responsabilidad Social Universitaria «DESPEGA MUSIC».
- Kang, M. Y. (2020). Sustainable profit versus unsustainable growth: are venture capital investments and governmental support medicines or poisons? *Sustainability*, 12(18), 7773. <https://doi.org/10.3390/su12187773>
- Kim, J. y Kang, M. Y. (2022). Sustainable success in the music industry: empirical analysis of music preferences. *Journal of Business Research*, 142, 1068-1076. <https://doi.org/10.1016/j.jbusres.2022.01.021>
- Kim, S. y Jung, Y. (2021). [A survey of user perception on hate music: comparison of hate content and hateful conducts]. *Information Society & Media*, 22(3), 109-127. <https://doi.org/10.52558/ISM.2021.12.22.3.109>
- Musso, A. D. y Pardo, M. R. (2021). *La industria musical en el Perú y planeamiento estratégico para su desarrollo desde el 2019 al 2021* [trabajo de investigación para bachillerato; Instituto San Ignacio de Loyola]. <https://repositorio.isil.pe/handle/123456789/1049>
- Recording Industry Association of America (RIAA) (2020). *Year-End 2019 RIAA Music Revenues Report*. <https://www.riaa.com/wp-content/uploads/2020/02/RIAA-2019-Year-End-Music-Industry-Revenue-Report.pdf>
- UNDAR-Vicepresidencia de Investigación (2024). Lista de producción Despega Music 2024 UNDAR [playlist de videos]. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=wn-CXVnX8T8&list=PLyHDqmU6FsQAWYopMkFoZbYCISGQ0iWoq>
- Zhou, J. y Wang, M. (2023). The role of government-industry-academia partnership in business incubation: evidence from new R&D institutions in China. *Technology in Society*, 72, 102194. <https://doi.org/10.1016/j.techsoc.2022.102194>



El aprendizaje musical en el desarrollo de la cognición

Musical learning in the development of cognition

Jonathan Fernando Garcia Arias 

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles.

Huánuco, Perú.

✉ jgarcia@undar.edu.pe

RESUMEN

El aprendizaje musical ha sido ampliamente estudiado por su impacto en el desarrollo cognitivo, ya que la práctica musical involucra una interacción compleja entre diferentes áreas cerebrales. El objetivo de esta investigación explicativa es explorar cómo el aprendizaje de la música incide en el desarrollo de diversas funciones cognitivas, tales como la memoria, la atención y las habilidades espaciales. Los resultados obtenidos muestran que la formación musical, especialmente en la niñez, está asociada con mejoras significativas en la memoria de trabajo, la capacidad de atención y el razonamiento espacial. Los estudios también revelan que la práctica musical continúa en la adultez, en tanto contribuye a la preservación de las habilidades cognitivas, incluso en la vejez, lo que sugiere un efecto neuroprotector. Además, se observa que las personas con formación musical desde temprana edad tienden a tener un desempeño superior en tareas cognitivas en comparación con aquellas sin dicha formación. En conclusión, el aprendizaje musical no solo enriquece la educación artística, sino que también desempeña un papel crucial en el desarrollo y mantenimiento de diversas funciones cognitivas, haciendo de la música una herramienta valiosa en la educación y la salud cognitiva a lo largo de la vida.

Palabras clave: aprendizaje musical; cognición musical; psicología de la música; psicopedagogía musical; educación musical.

ABSTRACT

Musical learning has been widely studied for its impact on cognitive development, as musical practice involves a complex interaction between different brain areas. The aim of this descriptive research is to explore how music learning influences the development of various cognitive functions, such as memory, attention and spatial skills. The results obtained show that musical training, especially when started in childhood, is associated with significant improvements in working memory, attention span and spatial reasoning. Studies also reveal that continued musical practice in adulthood contributes to the preservation of these cognitive skills, even in old age, suggesting a neuroprotective effect. Furthermore, it is observed that people with musical training from an early age tend to have a superior performance in cognitive tasks compared to those without such training. In conclusion, musical learning not only enriches artistic education, but also plays a crucial role in the development and maintenance of various cognitive functions, making music a valuable tool in education and cognitive health throughout life.

Keywords: musical learning; musical cognition; music psychology; musical psychopedagogy; music education.

Recibido: 21/08/2024

Aceptado: 10/09/2024

INTRODUCCIÓN

La música como estudio dentro de la neurociencia y la educación es un campo relativamente novedoso, ya que constituye una actividad compleja que requiere práctica constante y que involucra la integración de la capacidad sensoriomotora, la memoria, el aprendizaje y las funciones ejecutivas del proceso cognitivo. En ese sentido, gracias a los estudios del sistema nervioso por medio de las técnicas de imagen, resonancias magnéticas funcionales, electroencefalogramas y sensores biométricos, se descubrió que algunas características favorecen la interacción y la colaboración, impactando positivamente en las formas del desarrollo de

cohesión social; y que, a pesar de los avances y estudios dados, aún falta realizar un acercamiento de la investigación neurocientífica a las metodologías del aula, para que, por medio de la construcción de enfoques, puedan ser desarrolladas en simulaciones o terrenos que se acerquen más a la práctica educativa (Puebla y Paz, 2011).

Por lo tanto, en términos de habilidades sensoriomotoras, estas se encuentran comprometidas en el aprendizaje musical, lo cual constituye un modelo ideal para el estudio de las modificaciones que ocurren a nivel cerebral, por lo que estos cambios son conocidos como plasticidad y ocurren en las regiones tales como la corteza auditiva, sensoriomotora, motora y en otras regiones subcorticales. Por tal sentido, la sensibilidad auditiva en niños ha demostrado conllevar un gran aumento de los efectos cognitivos producidos por el aprendizaje musical, así como habilidades verbales que se ven reflejadas, por ejemplo, en el estudio de una segunda lengua. Por esta razón, los individuos deben aprender música desde edades tempranas para adquirir y comprender las reglas del lenguaje y su sintaxis tempranamente y así presentar una mejor capacidad de razonamiento general, por lo que los efectos de la música no solo influyen en las habilidades propias de interpretar un instrumento o escuchar música, sino que son también transferibles a otras funciones cognitivas, detalle que no ha sido observado de la misma manera en otras actividades o disciplinas (Grinspun y Poblete, 2011).

Por esta razón, el abordaje para relacionar el aprendizaje musical y los procesos cognitivos en el ser humano no considera el paradigma del aprendizaje que solo extiende una aproximación de la cognición en la percepción, sino que la reemplaza por la cognición en la acción. De esta manera, la idea del conocimiento musical debe estar en la mente, y toda acción cognitiva sería una herramienta de ayuda a la internalización de los procesos cognitivos durante el aprendizaje musical.

Ya con el interés por los programas de entrenamiento cognitivo a través del aprendizaje musical, también se sabe que han crecido recientemente las investigaciones al respecto, aunque con resultados que aún deben interpretarse

con cautela. Ello porque la evidencia acumulada hasta ahora sugiere que esta relación podría mejorar tanto las habilidades directamente entrenadas en la ejecución instrumental (habilidades auditivas y motoras), por lo que esta relación tendría beneficios que serían especialmente notables en las diferentes etapas tempranas del desarrollo y en los contextos en que las funciones cognitivas son comprometidas, así como en el envejecimiento normal y el deterioro asociado (Román-Caballero y Lupiañez, 2019).

Así pues, como objetivo se plantea describir y explorar la influencia del aprendizaje musical con los procesos cognitivos y explicar cómo podría ser una herramienta muy útil y prometedora para potenciar los procesos cognitivos en el ser humano, ya que en el campo de la educación musical y la neurociencia resulta ser un espacio relativamente nuevo y amplio, que pretende derribar en parte algunos mitos y prejuicios que existen en el área, que aún consideran a la educación y los procesos del aprendizaje musical como mero entretenimiento, y que no observan la complejidad de los procesos cognitivos que ocurren en el aula cuando se aprende y se estudia música, ya sea en la etapa infantil o adulta.

Por tal sentido, a lo largo del siglo xx, uno de los objetos de investigación considerado más relevante por muchos psicólogos ha sido el aprendizaje, y en el siglo xxi aún siguen contribuyendo a desvelar y teorizar de qué manera se originan y se manifiestan los procesos cognitivos relacionados con el aprendizaje, porque este no solo se basa en almacenar ideas e información en la memoria, sino que en el proceso se debe probar y experimentar con el conocimiento y la información. Ello en tanto que en la experiencia de ese proceso es que se aprende, y más aún si se aísla como un problema para evaluar los resultados, porque ya desde ese momento dicha experiencia se transforma en un aprendizaje (Dewey, 2008).

De esta manera, el aprendizaje está determinado para probar y descubrir lo que se puede realizar en todos los campos de la educación y cómo se desarrollan los procesos cognitivos; y junto con la sociedad suelen ser factores decisivos para enfocar el problema para luego propiciar las tareas resolutivas a los conflictos y crear una comprensión de la actividad en el aprendizaje y sus procesos. Ello

porque simplificar es lo que permite al estudiante aprender por medio de procesos determinados y que le brinden oportunidades de experimentar.

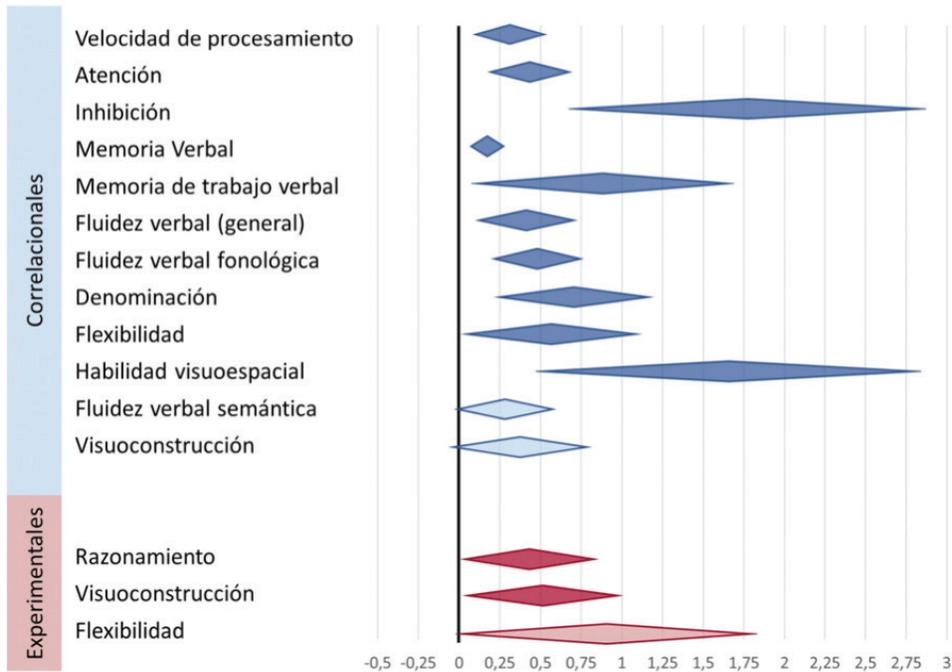
Por este motivo, uno de los principios básicos del sistema educativo ha sido incluido en el currículo en la formación profesional, y está orientado al pensamiento crítico, lógico y creativo, porque ubica al estudiante como el protagonista de su propio aprendizaje. Pues, dado este hecho, la planificación curricular de las tareas en los docentes es la de permitir el mejoramiento de la calidad de la educación; por ende, se integraron asignaturas, como cultura artística y estética, en materias referentes a la música, artes plásticas, visuales, etc. (Unesco, 2011).

Tal como menciona Castro (2003), el campo de la música es una rama del arte del tiempo; es decir, no ocupa un lugar en el espacio sino en el tiempo. Por esta razón, la educación musical formal se basa en que el aprendizaje es el resultado de varias secuencias metodológicas de enseñanza de la música dentro del sistema educativo que debe profundizar en la secuencia de los procesos cognitivos de los estudiantes, de tal modo que el carácter multidimensional que encara todo el proceso de enseñanza-aprendizaje musical tendría que partir desde un contexto más completo y considerando, dentro del marco institucional, no solo las situaciones de aprendizaje formal, sino todo lo que sucede en el ámbito de la cognición. Ello porque, de esta manera, nace y crece la influencia de una educación formal para dar accesibilidad al mundo de conocimientos para la educación musical y que sean sostenibles en el tiempo (Cremades et al., 2013).

Asimismo, es importante mencionar que las actividades cognitivas estimulantes han crecido notablemente en las últimas décadas. Tratan, por un lado, de diseñar intervenciones que potencien el desarrollo de las funciones cognitivas desde etapas muy tempranas, donde en la actualidad se persiguen entrenamientos especialmente que ofrezcan una mejora en las habilidades transversales y que preparen al individuo para múltiples escenarios como la resolución de problemas o las habilidades sociales (Tervaniemi et al., 2018). Por otro lado, se buscan

formas de potenciar las capacidades cognitivas en etapas adultas, como también la de reducir el impacto negativo del envejecimiento normal. Según Román-Caballero y Lupiañez (2019), en una actividad de metaanálisis reciente, se observó que la práctica de la enseñanza y aprendizaje musical también se relaciona con las ventajas de los procesos cognitivos durante el envejecimiento normal en las funciones específicas y generales. Esto se observa también en nueve estudios que se compararon con músicos y no músicos en cuatro programas de entrenamiento tardío experimentales y correlacionales, observándose mayores beneficios para los procesos cognitivos con una práctica prolongada y un inicio muy temprano (Román-Caballero et al., 2018).

A continuación, se presenta en la figura 1 las funciones cognitivas en la que se observó que existe un beneficio asociado con la práctica musical, por lo que se presentan tamaños de efectos finales en los que valores por encima de 0 indican mejoras a favor de la práctica musical.

Figura 1*Funciones cognitivas de dominio general*

Fuente: Adaptado de Román-Caballero et al. (2018), citado por Román-Caballero y Lupiañez (2019).

Dados estos resultados, se puede observar que el aprendizaje musical funciona como una intervención prometedora; sin embargo, aún el número de trabajos e investigaciones es reducido. Resulta importante, por tanto, priorizar más trabajos experimentales que prueben científicamente el impacto real del aprendizaje musical sobre los procesos de la cognición en el individuo, con el fin de fundamentar que, en un mundo musicalmente más activo, los procesos cognitivos del ser humano podrían desarrollarse mejor.

Aprendizaje musical

Es un proceso sumamente complejo y de muchas exigencias para el buen desarrollo de las habilidades de percepción, interpretación y creación en tiempo diferido o tiempo real, porque este, a su vez, se mantiene con apoyo de la

integración de los conocimientos de hechos, proposiciones, conceptos, sistemas teóricos y la promoción de actitudes propias de cada praxis musical. Por lo tanto, este desarrollo de las capacidades musicales es muy necesario en ambos campos de los niveles educativos, partiendo con mucha eficacia desde una base de aprendizaje sólida, escolarizada o no, para ir luego a un aprendizaje vocacional en las instituciones musicales de nivel profesional. Sin embargo, en este proceso de mejora no es suficiente estar en un lugar de renombre, donde el estudiante ha tenido el aprendizaje musical de manera regular. Quien aprende es el aprendiz, y solo él será quien decida esforzarse lo necesario para aprender de acuerdo a la motivación; y, a su vez, este le hará tomar sus propias decisiones. Por esta razón, la motivación en este punto debe comprenderse como la relación de causa-efecto de un modelo didáctico para la obtención de resultados en las evaluaciones del aprendizaje musical (Rusinek, 2004).

De igual manera, Stublely (1992) plantea que, epistemológicamente, la comprensión de la música es un proceso de conocimiento, en tanto enseñar y aprender no solo son experiencias independientes para la música, sino que van más allá de una simple derivación de las experiencias básicas y específicas del conocimiento, que son el musical y el no proposicional: la interpretación, la audición y la composición.

Asimismo, Dowling (1998) indica que hay dos tipos de conocimientos vinculados con las tareas perceptivas de la música: i) conocimiento declarativo, que permite al estudiante desarrollar la expresividad de lo que se conoce verbalmente; y ii) conocimiento procedimental, que es conocer y que implica saber realizar una acción. El autor también comenta:

El tipo de conocimiento accesible a la conciencia acerca del cual se puede hablar es el conocimiento declarativo [...] porque a menudo el conocimiento procedimental es accesible a la conciencia solo por medio de sus resultados, pero no es frecuente encontrarlo presente en ella de un modo explícito (pp. 23-24).

Por esta razón, para el desarrollo del aprendizaje musical, es importante identificar los procesos cognitivos involucrados con el desenvolvimiento del aprendizaje musical en el estudiante, ya que el estudio en el desarrollo cognitivo en estas últimas décadas ha sido muy amplio y se ha enfocado en las transformaciones en cómo los seres humanos organizan sus estrategias y percepciones cuando construyen su comprensión y aprendizaje del mundo. Por ende, no sorprende que los estudios realizados acerca del desarrollo musical se refieran, en su mayoría, a las capacidades del ser humano para abstraer, medir, nombrar y mantener la constancia de los conocimientos musicales, como, por ejemplo, la duración de los intervalos, los tonos y el entorno a los cambios de los contextos (Nunes, 2015).

Asimismo, para un desarrollo pleno del estudiante, los formadores son el pilar primordial durante los procesos de enseñanza-aprendizaje en la educación musical; por lo tanto, según Alsina (2010), estos deben estar plenamente orientados con los siguientes principios pedagógicos para el aprendizaje musical:

Aprender a aprender para enseñar a los estudiantes; cuestionarse constantemente ¿por qué? (alfa y omega, principio y fin de la ciencia y el arte); no enseñar a los estudiantes lo que no podrán encontrar en los libros; actualizarse con los conceptos musicales para así poder facilitar en la incorporación de nuevos elementos musicales del siglo xx para el desarrollo de la educación musical; aprender la relación y la interdependencia entre la música, las otras artes, la ciencia y la vida cotidiana; conocer la improvisación como una herramienta principal en la realización del trabajo pedagógico musical y considerar que el mayor objetivo de la educación musical es el ser humano como tal (p. 159).

Muy al margen de las distintas concepciones formuladas a lo largo de la historia acerca del aprendizaje musical, lo que se hace muy evidente es que es un hecho inherente de la naturaleza toda producción de sonidos con algún tipo

de intencionalidad comunicativa o expresiva. Ello porque, al ser la música un fenómeno innato en el individuo, siempre estará presente de manera espontánea durante las primeras manifestaciones sonoras que acompañan en numerosos acontecimientos de su ciclo vital.

Consecuentemente, por medio de múltiples vías, el aprendizaje musical nos muestra claros ejemplos de que, si queremos tocar un instrumento o una canción determinada, necesitamos conocer la canción, además de tocar el instrumento para hacerlo sonar. Así no tuviésemos este conocimiento, nuestro enfoque y curiosidad, por medio de la motivación, impulsarán la representación de lo que se busca. Aunque no se debe dejar de lado que la comprensión, la atención y la retención son factores claves para que los estudiantes puedan transferir lo aprendido y experimentar nuevas situaciones durante su proceso de aprendizaje, se deberá tomar en cuenta un planteamiento efectivo para sus procesos de aprendizaje, así como prever sus condiciones, estrategias y materiales que respondan a las necesidades.

Implicancias de los procesos cognitivos

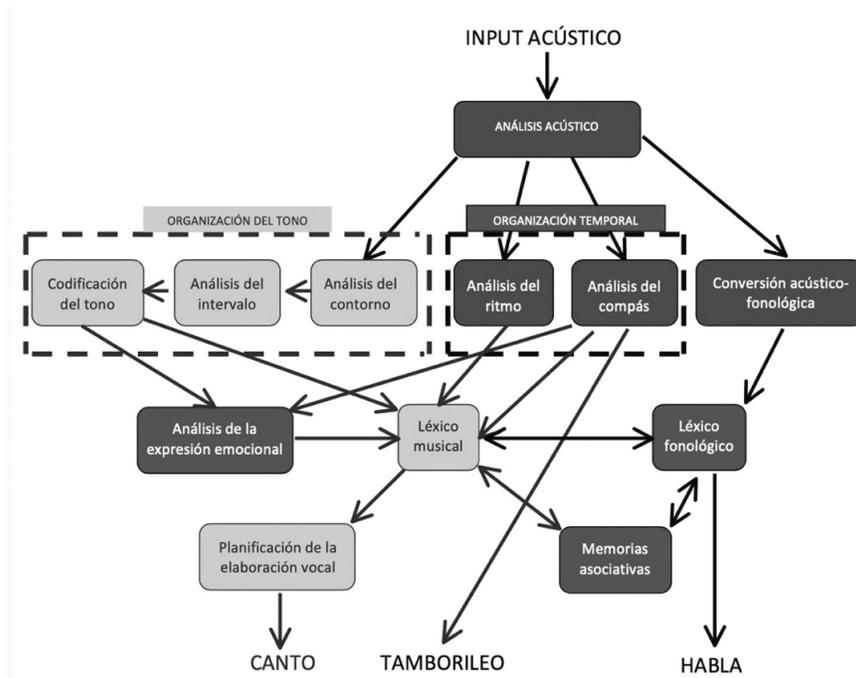
En el cerebro hay zonas que procesan diversos componentes de la música, como el tono, la armonía y la vibración, mientras que el cerebelo parece encargarse del ritmo; por ende, esta hipótesis del centro musical del cerebro humano ha ido perdiendo fuerza de opinión con el paso del tiempo. Esto en tanto los estudios neuroanatómicos y clínicos en músicos con enfermedades neurológicas y, en comparación con estudios de individuos no músicos, han demostrado la complejidad cerebral en la creación, percepción e interpretación musical al localizar áreas musicales en casi toda la corteza cerebral. De esta manera, el poder de la música sobre el ser humano es evidente y en grandes rasgos, tanto para los músicos como para los no músicos. Tienen razón quienes plantean que la vida sin la música es simplemente inimaginable, porque esta paradoja sobre el papel de la música en nuestra especie es inimaginablemente poderosa. Desde la biología la música parece no tener mayores consecuencias; es decir, si desapareciera,

nuestro estilo de vida permanecería prácticamente inalterado, y, sin embargo, hay evidencia de que el ser humano posee un instinto musical parecido al del lenguaje. En este sentido, la medicina obtiene ventajas e influencias positivas de la música como opción terapéutica complementaria para diversas enfermedades cognitivas (Custodio y Cano-Campos, 2017).

Por consiguiente, los aspectos neurobiológicos de la música, desde el sistema del lenguaje, la memoria y el sistema afectivo-emotivo, se pueden analizar por medio de evidencias de cambios biológicos tras la práctica del aprendizaje musical. A continuación, se muestran los efectos de la música sobre las funciones cognitivas, y para este ejemplo utilizaremos con un énfasis particular el efecto Mozart.

Figura 2

Modelo de procesamiento modular de la música.



Fuente: Custodio y Cano-Campos (2017).

En este sentido, en la figura 2 se observa que la música es procesada mediante un sistema modular, y distintas áreas del cerebro se encargan de procesar sus componentes. Por ejemplo, cuando escuchamos una canción, primero se realiza un análisis acústico a partir del cual cada uno de los módulos se encargará de cada componente: la letra será analizada por el sistema de procesamiento del lenguaje y el componente musical será analizado por dos subsistemas (la organización temporal se encarga del análisis del ritmo y del compás; y la organización del tono analiza el contorno y los intervalos que llevan a codificar el mismo). Por esta razón, el sistema léxico es el almacén donde se guarda toda la información musical que nuestro cerebro recibe a lo largo de nuestro análisis y aprendizaje, por lo que esto nos facilita el reconocimiento de la música, ya sea instrumental o cantada.

Según el efecto Mozart en las funciones cognitivas, se conoce desde el siglo pasado que la música podría ayudar a la salud mental y al manejo de algunas enfermedades, como ansiedad, demencia e hipertensión arterial. Los beneficios se muestran en algunos pacientes que sufrieron ictus cerebral, quienes, cuando fueron sometidos a escuchar su música favorita por dos meses continuos, demostraron mejoras significativas hasta seis meses después del evento, aunque muchos científicos no están tan convencidos con el poder de la música (Custodio y Cano-Campos, 2017). Sin duda, la práctica y el aprendizaje musical muestran una clara asociación con las habilidades cognitivas (lenguaje, vocabulario, coeficiente intelectual y rendimiento académico), por lo que, según Schellenberg (citado en Custodio y Cano-Campos, 2017), la relación del aprendizaje musical con las funciones cognitivas entre la presencia o ausencia de lecciones de música y el funcionamiento cognitivo no es necesariamente causal, y el aprendizaje musical es mediado por el coeficiente intelectual que se desarrolla en los procesos cognitivos a medida que se impulsa la práctica y el aprendizaje musical.

Por otro lado, la percepción auditiva se maneja como una columna de conocimiento que luego orienta a tres funciones particulares del cerebro: percepción del lenguaje, percepción musical y espacio acústico. Estas, a su vez, se relacionan

con la psicolingüística, la psicología, la música y la sociología acústica como un medio ambiente sonoro.

Figura 3

Árbol de la percepción auditiva



Fuente: Cárdenas (2005).

Por consiguiente, la percepción como tal es inteligente en tanto es un proceso particular que depende de cuán inteligible es la información recibida, por lo que, si el sonido musical es susceptible de organizarse con suma precisión y complejidad en el espacio y el tiempo, el oído tiende a ser en la formación un medio por excelencia para las funciones del aprendizaje musical y los procesos cognitivos. Por tanto, para el universo auditivo, se le puede dar a cada tono un lugar y función definidos con respecto a las diferentes dimensiones de los sistemas tonales, y la música en este aspecto se presenta como uno de los resultados más potentes de la inteligencia humana.

De esta manera, la cualidad cognitiva de la música no radica solo en su complejidad de abstracción simbólica, sino en su potencia expresivo-representacional. Al respecto, según Arnheim (1993): «la música es un medio indispensable para dar la más exacta y clara expresión de un determinado asunto, ya sea este puramente artístico y de naturaleza técnica, práctica o intelectual y que sirve para todo el

sector del correspondiente proceso de cognición». Por tanto, la representación musical no alude a una acción u objeto concreto de la realidad, sino que da forma a lo genérico en lo particular.

METODOLOGÍA

El proceso metodológico cualitativo de investigación sobre el tema del aprendizaje musical en el desarrollo de la cognición se diseñó para explorar y explicar cómo la formación musical puede incidir en diversas funciones cognitivas, tales como la memoria, la atención y la capacidad de resolución de problemas. De acuerdo con Creswell y Poth (2018), se optó por un enfoque cualitativo debido a su capacidad para capturar la complejidad y la riqueza de las experiencias individuales, permitiendo una comprensión profunda de los fenómenos estudiados en su contexto natural.

El estudio se centró en un grupo de participantes seleccionados mediante un muestreo intencional, compuesto por estudiantes de música, educadores y profesionales con una trayectoria significativa en la práctica musical. Asimismo, el soporte de Patton (2015) en este muestreo fue clave para garantizar que las perspectivas obtenidas fueran relevantes y reflejaran una variedad de experiencias y conocimientos sobre el aprendizaje musical y su relación con la cognición.

Por otro lado, la relación con el enfoque de Merriam y Tisdell (2016), utilizada para la recolección de datos a través de entrevistas semiestructuradas, permitió a los participantes compartir sus experiencias de manera abierta, mientras que el investigador mantuvo un enfoque en los temas centrales de estudio. Estas entrevistas fueron complementadas con observaciones no participativas en entornos educativos musicales, lo que proporcionó un contexto adicional para entender cómo las actividades musicales se integran en el desarrollo cognitivo de los individuos. Por consiguiente, con base en el proceso de estudio de Braun y Clarke (2006), el análisis de los datos se llevó a cabo mediante la codificación temática, un método que permitió identificar patrones y temas recurrentes en las

respuestas de los participantes, proporcionando una estructura para comprender las relaciones entre el aprendizaje musical y la cognición.

Este proceso de codificación se desarrolló en varias fases, comenzando con la codificación abierta, seguida de la agrupación de códigos en categorías más amplias que reflejan las dimensiones cognitivas del aprendizaje musical, tales como el fortalecimiento de la memoria, la mejora de la atención y la promoción del pensamiento crítico y creativo. La investigación también exploró, de acuerdo con Levitin (2006), cómo las diferencias en los contextos educativos y culturales pueden influir en la manera en que la música impacta en el desarrollo cognitivo, sugiriendo que las prácticas musicales, cuando están adecuadamente integradas en los programas educativos, pueden desempeñar un papel crucial en la formación de habilidades cognitivas complejas.

Se utilizó, finalmente, la triangulación de datos para aumentar la credibilidad del estudio, comparando los resultados de las entrevistas con las observaciones y la literatura existente, lo que permitió corroborar los hallazgos y fortalecer las conclusiones.

RESULTADOS

Los resultados indicaron que los participantes perciben una mejora notable en varias áreas cognitivas como resultado de su formación musical. Esto sugiere que la música no solo actúa como un medio de expresión artística, sino también como una herramienta poderosa para el desarrollo cognitivo integral. Estos hallazgos abren la puerta a futuras investigaciones que podrían profundizar en la comprensión de estas relaciones en diferentes contextos educativos y grupos demográficos; y, de acuerdo con Hodges (2006), proporcionan una base sólida para el diseño de intervenciones educativas que integren la música como un componente esencial en el desarrollo cognitivo.

Asimismo, este estudio cualitativo, exploratorio y descriptivo ha identificado una influencia significativa entre el aprendizaje musical y el desarrollo cognitivo, que,

en consideración con la teoría de Denzin y Lincoln (2018), destaca la importancia de considerar la música, no solo como una disciplina artística, sino también como una herramienta educativa con un impacto profundo en las capacidades cognitivas de los individuos y durante su formación como ser humano.

CONCLUSIONES

El paradigma de la cognición musical se basa en una serie de conceptos, tales como el cuerpo para el *performance*, el repertorio para gestos y acciones, el ciclo de acción-percepción, y sobre todo el vínculo entre las experiencias subjetivas, como las intenciones, las emociones, las expresiones y la empatía. El aprendizaje musical para los intérpretes, desde una perspectiva de *performance*, busca aumentar la conciencia de nuestros procesos cognitivos, por lo que la influencia que tengamos en nuestro aprendizaje musical y, por medio de una percepción abierta a mejorar estos procesos, nos ayuda a la activación de las áreas motoras y cognitivas del cerebro durante la percepción del sonido y la línea melódica-armónica-rítmica, por lo cual podríamos considerar a la cognición musical como una de las bases para el manejo de nuestro *performance* mediante el aprendizaje musical.

Por tal sentido, en este resultado de exploración y análisis de la relación, al profundizar en cómo el aprendizaje musical desarrolla y mejora los procesos cognitivos, se ha determinado que, según estudios, existen aún importantes cuestionamientos en el rol de la música como un mecanismo o herramienta para desarrollar no solo las habilidades cognitivas, sino también otras capacidades emocionales, sociales y, consecuentemente, en la educación por medio del aprendizaje musical, ya sea en niños o adultos. Por lo que, tras los ejemplos mostrados en las figuras anteriores y con los resultados obtenidos, nos quedan claro los cambios cerebrales tras el manejo de la percepción en la práctica musical, aunque no exista evidencia clara de los efectos de la música sobre la mejoría de los procesos cognitivos. Por ende, muchos de los hallazgos acerca de la transferencia del aprendizaje musical hacia otras habilidades cognitivas han

sido contradictorios, fundamentalmente porque los estudios, en su mayoría, han sido transversales, y cuando han sido longitudinales han carecido de impacto en la consistencia y validez de los resultados obtenidos.

Finalmente, a pesar de la solidez en los resultados obtenidos y la triangulación con las secuencias de las figuras anteriores, se puede señalar que, si un entorno con los múltiples beneficios de la práctica y el aprendizaje musical para el desarrollo cognitivo individual o colectivo pareciera que no son suficientes para fundamentar la necesidad de mejorar los procesos de enseñanza para el aprendizaje musical, se debe priorizar y ver la necesidad de avizorar puntos de cruce más fundamentados para las futuras iniciativas y continuidad de la investigación cognitiva con base en el aprendizaje musical en el contexto educativo, especialmente en el desarrollo de las perspectivas que conectan el aprendizaje y la cognición con las características socioculturales que facilitan o dificultan el logro de los aprendizajes significativos en la música. De esta manera, se permitirá explorar más en un campo aún reciente, para así fundamentar en el estudio científico las relaciones entre el aprendizaje musical, la cognición y demás contextos socioculturales.

REFERENCIAS

- Alsina, P. (2010). El perfil del profesorado de música en secundaria y bachillerato. En A. Giráldez (coord.), *Música: Complementos de formación disciplinar* (cap. 8). Graó.
- Arnheim, R. (1978). *El pensamiento visual*. Paidós.
- Braun, V. y Clarke, V. (2006). Using thematic analysis in psychology. *Qualitative Research in Psychology*, 3(2), 77-101. <https://doi.org/10.1191/1478088706qp063oa>
- Cárdenas, M. E. (2005). Una aproximación cognitiva a la música. *Paradigmas*, 5(7-8), 81-92. <https://repebis.upch.edu.pe/articulos/paradigmas/v5n7-8/a8.pdf>

- Castro, M. R. (2003). *Música para todos: Una introducción al estudio de la música*. Editorial Universidad de Costa Rica.
- Cremades, R., Herrera, L. y Lorenzo, O. (2013). *Estilo musical y curriculum en la enseñanza secundaria obligatoria*. Editorial Club Universitario.
- Creswell, J. W. y Poth, C. N. (2018). *Qualitative Inquiry & Research Design: Choosing Among Five Approaches* (4th ed.). SAGE Publications.
- Custodio, N. y Cano-Campos, M. (2017). Efectos de la música sobre las funciones cognitivas. *Revista de Neuro-Psiquiatría*, 80(1), 60-69. <https://doi.org/10.20453/rnp.v80i1.3060>
- Denzin, N. K. y Lincoln, Y. S. (2018). *The SAGE Handbook of Qualitative Research* (5th ed.). SAGE Publications.
- Dewey, J. (2008). *El arte como experiencia*. Paidós Ibérica.
- Dowling, W. J. (1998). Conocimiento procedimental y conocimiento declarativo en educación y cognición musical. *Orfeortrón*, 4, 23-40.
- Grinspun, N. y Poblete, C. (2011). Aprendizaje musical y funciones cognitivas: perspectivas desde la neurociencia y la cognición corporizada. *Neuma*, 11(2), 114-131. <https://neuma.utalca.cl/index.php/neuma/article/view/37>
- Hodges, D. A. (2006). Music and the human brain: A research summary. En E. Schneck y J. Berger (eds.), *Music and Memory* (pp. 7-22). Jossey-Bass.
- Levitin, D. J. (2006). *This is your Brain on Music: The Science of a Human Obsession*. Dutton/Penguin.
- Merriam, S. B. y Tisdell, E. J. (2016). *Qualitative Research: A Guide to Design and Implementation* (4th ed.). Jossey-Bass.
- Nunes, J. G. (2015). *El aprendizaje musical a través de la experiencia de la practica orquestal* [tesis doctoral; Universidad Complutense de Madrid]. <https://hdl.handle.net/20.500.14352/21504>
- Patton, M. Q. (2015). *Qualitative Research & Evaluation Methods* (4th ed.). SAGE Publications.
- Puebla, R. y Paz, T. (2011). Educación y neurociencias: la conexión que hace falta. *Estudios Pedagógicos*, 37(2), 379-388. <http://dx.doi.org/10.4067/S0718-07052011000200023>

- Román-Caballero, R., Arnedo, M., Triviño, M. y Lupiáñez, J. (2018). Musical practice as an enhancer of cognitive function in healthy aging – A systematic review and meta-analysis. *PLoS ONE*, 13(11), e0207957. <https://doi.org/10.1371/journal.pone.0207957>
- Román-Caballero, R. y Lupiáñez, J. (2019). El impacto cognitivo de la práctica musical: explorando las ventajas de un mundo musicalmente activo. *Ciencia Cognitiva*, 13(1), 21-23. <https://www.cienciacognitiva.org/?p=1808>
- Rusinek, G. (2004). Aprendizaje musical significativo. *Revista Electrónica Complutense de Investigación en Educación Musical*, 1(5), 2-5. <https://revistas.ucm.es/index.php/RECI/article/view/RECI0404110005A>
- Stublely, E. V. (1992). Philosophical foundations. En R. Colwell, *Handbook of Research in Music Teaching and Learning* (cap. 1). Schirmer Books.
- Unesco (2011). *Datos mundiales de educación. VII Ed. 2010/11*. <http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx/jspui/bitstream/123456789/2732/1/Datos%20mundiales%20de%20educaci%C3%B3n.pdf>



Mujer, tono y poesía en la canción huanuqueña

Woman, tone, and poetry in Huánuco song

Arlindo Luciano Guillermo (Huánuco, 1966)¹ 

IEP San Vicente de la Barquera de Huánuco.

Huánuco, Perú.

 arlugui@gmail.com

A mi hijo Miguel Eduardo Luciano Alvarado.

Él sabía decirme si había o no poesía en las letras que escribía.

INTRODUCCIÓN

El presente trabajo académico es una reflexión y análisis crítico-literario de algunas canciones de la música tradicional huanuqueña. Resalta la centralidad de la mujer y la riqueza poética presente en los huaynos y otras expresiones musicales. Se destaca que estas composiciones no se limitan a ser simples piezas musicales, sino que incorporan referencias socioculturales, evocaciones de la geografía y la campiña huanuqueña, así como emociones que abarcan la ternura, la nostalgia y el humor. Un ejemplo significativo es *Yo soy un Pillcomozo*.

La mujer huanuqueña aparece como musa inspiradora y eje receptor de sentimiento amoroso, evidenciándose en canciones como *Linda huanuqueña*, *Adiós, cariño* y *A la vida le he pedido*; también estudia huaynos picarescos como *La pistola*, *Huarmimandanán* y *¡Qué tal familia!* Se reivindica la necesidad de incorporar

¹ Docente de Comunicación en Educación Básica Regular. Escribe columnas de opinión y crítica literaria en el *Diario Ahora* de Huánuco. Trabajó en radio Studio 5, en el programa político Prisma, redactor y columnista político y cultural en la revista *Expresión Regional*. Aunque no ejecuta ningún instrumento musical, escribió las letras de las canciones *Ausencia*, *Arañando tus huellas*, *Tarde llegó el amor*, *Vivir sin ti*, *Espejismo* y *Proposición*. Actualmente, es director de la IEP San Vicente de la Barquera de Huánuco.

estas composiciones en la enseñanza escolar y universitaria, enfatizando su valor identitario y su potencial como objeto de estudio académico. Asimismo, se defiende la importancia de rescatar a los trovadores populares que, sin ser poetas cultos, aportan un legado vivo a la tradición cultural y musical de Huánuco. De esta manera, la canción huanuqueña se erige como un reflejo auténtico de la memoria colectiva y la sensibilidad regional.

La música no solo es melodía, compases y armonía, sino también tema, poesía, referencias socioculturales, musa inspiradora, geografía, ternura, humor, nostalgia, tristeza, ilusiones personales y aspiraciones colectivas.

*Yo soy un Pillcomozo*², de Isaac Villanueva, es un canto a Huánuco que exalta la campiña, el clima, las mujeres en el río Higuera y Huallaga, la gastronomía, la flora frutícola y al ciudadano *shucuy*. *Barrio querido* (o *Paltos hermoso*) enaltece los carnavales en los barrios de Huánuco. El barrio Paltos es «ensueño», una «quimera», «la perla de Huallaga», con «paisajes perfumados». *Cuando salí de mi tierra*, quizá el huayno más emblemático de Huánuco, es una canción de despedida y de retorno. El sujeto lírico interpela a la mujer huanuqueña por no haberlo despedido. Dice: «Solo las flores del campo lloraron sangre por mí, huanuqueña». Aquí se nota metáfora e hipérbole. Es notable la antítesis «dolor» versus «dulce canto». El otro tema es la añoranza por el terruño y, por consiguiente, el regreso y el reencuentro con la amada: «Hoy que regreso, mi corazón busca tu amor nuevamente [...], y entre tus brazos quiero admirar el cielo azul de mi tierra». Los que escribieron las letras de estas canciones no son poetas refinados y académicos, sino trovadores o poetas populares de versos efectivos, sencillos, vocabulario accesible, con predominio del símil y la metáfora, y presencia de emociones sinceras y sentimientos amorosos y nostálgicos, donde la mujer es el destinatario de los sentimientos del versificador y del músico.

Linda huanuqueña, recopilación de Nicolás Vizcaya, gran tradicionista y conservador de las costumbres de antaño y la música tradicional huanuqueña,

² Pillcomozo es un guardián cortés.

es una sentida oda a la belleza de la mujer de esta región, expresada con admiración y elegancia. La mujer huanuqueña es «linda» (físicamente bella), «carita de cielo», «de ojos lindos y hechiceros», «de pasos cimbreantes», «finura de un ángel del cielo». Son atributos de belleza física. El sujeto lírico plantea un desafío: «Quien pintar pudiera / con tan diestra pluma / aquellos donaires / que hay en tu hermosura». La belleza física de la mujer huanuqueña es tal que posiblemente no se podría describir fácilmente; es necesario, por tanto, un poeta de diestra pluma, es decir, de una escritura hábil, talentosa y de alta poesía. La palabra «pintar» equivale a describir acertadamente. Las palabras «diestro» (‘experto’) y «donaire» (‘gracia al caminar y al hablar’) revelan que el autor anónimo tiene instrucción y un léxico académico.

En el huayno, el lenguaje tiene tres registros lingüísticos: académico, coloquial y poético. «Cuando tú caminas / con paso cimbreante / tienes la finura / de un ángel del cielo». Hay una imagen y un símil: «Cimbreante» (‘mover el cuerpo visiblemente al caminar’) es sinónimo de «contonear». Joaquín Sabina, en *No sobran los motivos*, dice: «Ese cambio de acera de tu cadera». El efecto de caminar cimbreando es la captación visual del transeúnte, que no desperdicia la oportunidad para la observación, la contemplación y el galanteo.

Planteo una tesis para la investigación: *Linda huanuqueña* probablemente haya sido un antiguo *harawi* de estos lares, recopilado y reescrito por Nicolás Vizcaya, quien lo dotó de sencillez, poesía y tono encomiástico. En la fuga aparece la otra cara de la medalla: la «linda huanuqueña» se muestra esquiva y desinteresada. ¿Qué vida pasa ella? ¿Desgracia, desengaño amoroso, infelicidad, tristeza? No lo sabemos explícitamente. ¿Por qué el amante expresa un deseo enojado («ojalá seas dichosa»)? La respuesta está en el siguiente verso: «si mi amor no te interesa».

Este huayno tiene tres partes: i) el desafío para enaltecer la belleza de la «linda huanuqueña»; ii) el elogio de la beldad de la mujer huanuqueña; y iii) la frustración del amante y la indiferencia. El verso «desde aquí te estoy mirando» es coherente con el caminar cimbreante de la «linda huanuqueña». ¿Qué mira

el enamorado personaje del huayno? «Tienes la finura / de un ángel del cielo». La mujer es comparada con la belleza de un ángel que denota resplandor, ser único y celestial, delicadeza perfecta. Su belleza e indiferencia son las dos caras de la misma moneda: mujer hermosa pero esquiva, ingrata, indiferente a los requiebros del amante.

A la vida le he pedido, de Andrés Fernández Garrido, cuyo eje es un canto emotivo a la mujer, tiene tres cuartetos octosílabos (doce versos cortos), con rima cruzada. Esto revela que el autor es un poeta conocedor de la versificación clásica. Se trata de un poeta que publicó el libro *Siluetas pasionales*. Este huayno conjuga armoniosamente melodía tradicional, lenguaje poético y oficio en la escritura; tiene solo 58 palabras. Hay doce verbos (uno con verbo auxiliar: «he pedido»), trece sustantivos propios, cinco adverbios, cinco pronombres («yo», «tú», «le») y cero adjetivos calificativos. Esto tiene una relevancia notable: la belleza de la canción no radica en el revestimiento verbal excesivo y frondoso, sino en sustantivos y verbos conjugados en modo indicativo que se enlazan mutuamente. Es un paradigma de canción concisa, breve, contundente, sin rodeos ni refinamiento ni contorsiones lingüísticas. El relato es el siguiente: desde la segunda persona (tú), un amante le expresa a la amada su amor eterno, sin la posibilidad de ruptura de la promesa. La petición no es a la amada, sino a la vida. En el primer cuarteto, el amante se dirige a la amada como una interpelación. Le reitera que la adora, que es su tesoro, su esperanza y su fe, así se lo ha jurado. Tiene un tono confesional sincero y de reiteración. En el segundo cuarteto aparece una solicitud a la vida: «una gracia y un favor». El tercer y cuarto verso adquieren un matiz de sentencia de refrán: «no haya jamás olvido / donde hubo tanto amor». En el tercer cuarteto, el trovador enamorado, convencido de sus sentimientos amorosos y la elección de la mujer pertinente, refirma su promesa de amor incondicional, cuyos presupuestos están en los dos anteriores cuartetos, con los dos últimos versos del segundo cuarteto: «no habrá jamás olvido / jamás tristeza ni dolor». En la canción, la vida adquiere el poder de otorgar tributos y generosidades a quien lo solicita. El trovador no le pide los amores de una

mujer, sino «una gracia» y «un favor»: «que no haya jamás olvido / donde hubo tanto». Es necesario advertir la presencia de dos adverbios de negación («no» y «jamás»), que redundan y, a la vez, se refuerzan mutuamente. La felicidad del amante dependerá de cantar siempre para la amada y no haya tristeza ni dolor. En esta canción están dos de los principales rasgos de la poesía romántica: el individualismo y los sentimientos amorosos. El uso del pronombre «yo» es revelador. *A la vida le he pedido* perdurará, ya que su existencia temática y musical muestran credenciales de ingreso a la memoria colectiva e histórica. La sencillez en la poesía es una virtud de pocos; lo más común es ser rebuscado y culterano.

Adiós, cariño, de la autoría de Gumercindo Atencia Ramírez, es una elegía, de tono melancólico, cuyo destinatario es la esposa fallecida que provoca en el amante un dolor intenso y prolongado. La palabra «cariño» adquiere un matiz afectivo y trato amorosos entre los cónyuges. La frase «te fuiste muy lejos» es un eufemismo acertado, por no decir «te has muerto». La amada es sorda—porque los muertos no oyen, solo en poesía es posible— a los lamentos del cónyuge triste y vivo, cuyo «corazón solloza». Las tres siguientes estrofas son de nostalgia, tormento que provoca el recuerdo y la ausencia física. En esta canción abundan los adjetivos, a diferencia de *A la vida le he pedido*. Un sustantivo tiene antes y después adjetivos. En la segunda estrofa hay cinco adjetivos. Si no fuera canción, se acusarían a estos versos de frondosos, ampulosos y con descripciones innecesarias. La amada muerta es una «imagen que dulcemente sonríe» cuando el amante contempla el cielo azul en noches bellas y serenas. ¿En la noche se distingue un «cielo azul»? Todo es ilusión. La imagen de la amada es «un consuelo a su doliente tristeza». ¿Qué es la vida para el amante sin la compañera? «Un martirio» y «llantos amargos sin tregua», «mentira», «existencia vacía». Esta elegía tiene la lógica de causalidad: muerte-padecimiento emocional. Se advierte un retorcido hipérbaton: «Con la ausencia del bien que adoro no vivo / todo es mentira en mi existencia vacía». El pronombre «yo» es tácito. Una reescritura sería: «Yo no vivo con el bien que adoro y con su ausencia

todo es mentira en mi existencia vacía». Esto no calza con la melodía. La fuga es una catarsis a través de la poesía, que funciona como un escape liberador de los lamentos y martirios del trovador. Se puede segmentar en dos estancias: 1) La poesía, el cantar versos, el haber dicho que la ausencia para el trovador es una tragedia personal, aliviará su tormento y liberará su «angustiosa agonía»; 2) La posibilidad del reencuentro con la amada en «otro mundo sin sufrimiento ni penas», cuando el trovador también muera. El título del huayno delata al personaje femenino y el tono quejumbroso y melancólico. *A la vida le he pedido* es la exaltación de la felicidad por la amada presente; mientras que *Adiós, cariño* revela tristeza, lamento y tormento por la ausencia no retornable.

La pistola, *Huarmimandanan* y *¡Qué tal familia!* son huaynos picarescos e hilarantes que estimulan la suspicacia del oyente. En el primero se sabe de un varón sin suerte para las intimidades sexuales con mujeres porque tiene un genital desproporcionado. La pistola es el falo; manuela (con minúscula), la práctica de la masturbación a falta de mujer para dichos menesteres sexuales. Es un huayno que denota frustración conyugal por la anormalidad genital. En *Huaminandanan* se plantea el sometimiento del varón por la mujer, una costumbre que lo acobarda y le restringe su libertad de actividad amical y social: «después de tantos amores se vuelven tan sacolargos», «te han dado permiso un rato nomás llegando a tu casa palo te darán». En *¡Qué tal familia!*, hay dos tipos de engaño: el yerno que reclama a la suegra porque su hija no es virgen y la respuesta de esta cuando le dice que no es verdad, sino que en su familia las mujeres son «chupilonas». En realidad, es una coartada. El decepcionado marido dice con sutileza: «Mas en la noche de bodas vinieron las decepciones, pasé la noche explorando el negro túnel de Cárpish». En la fuga, la mentira se torna política, es decir, demagogia, engaño al electorado y el cuestionamiento del sueldo de los congresistas. El trovador asume una posición de crítica social. Hace una analogía entre maestro y congresista, entre educación y política. Dice: «elegimos congresistas que ganan por cien maestros y viven en otro mundo mientras seguimos soñando». *Shagshawallpa* es un huayno bilingüe, cuyo relato gira en torno a la posibilidad de gozar de una mujer ajena, a la

«gallina mora», «la buena moza». El arte musical —y la poesía (o la literatura)— no es inocente ni neutral, encierra en sí misma intimidad, ilusiones, frustraciones y rebeldía.

Escuchar una canción no es solo un deleite auditivo y motivo de sensibilización, sino también es personaje, autoría, tono, simbología y lenguaje poético. Es necesario ir más allá del «comentario simplón» y considerar que todo es «hermoso», «lindo». En el colegio se deben utilizar, como material de análisis e interpretación de textos, las canciones huanuqueñas. La música tradicional, como las lenguas, unifican pueblos, otorgan credenciales de identidad y pertenencia. No basta cantar fonéticamente, sino también sentir sinceramente lo que cantamos y bailamos; sintámonos orgullosos de nuestra música tradicional huanuqueña, sin despreciar la música clásica, académica, popular o comercial. Parafraseando a Roel Tarazona Padilla, los exhorto a defender valientemente la música tradicional huanuqueña, defendamos su autenticidad, luchemos, desde nuestra trinchera personal y profesional, por su vigencia y difusión y el derecho de disfrutar libremente la música tradicional de Huánuco.

La Universidad Nacional Daniel Alomía Robles no educa tocachines, sino músicos profesionales, académicos, competitivos y de alto desempeño. Mi padre, Alicio Luciano Chepe, fue tocachín, formó su orquesta folclórica Cruz de Mayo, pantalones azules, camisa blanca, pañuelo rojo de tafetán en el cuello y sombrero de pana blanco, nunca leyó pentagramas ni sabía de contrapunto ni armonía, pero compuso *Las piedras del Calicanto*, que grabó Los Caminantes del Perú. Dice el huayno: «Las piedras del Calicanto no se mueven de su sitio, así lo mismo soy yo, no me alejo de mi tierra». No cumplió lo que escribió. Él está enterrado en el cementerio de Huachipa, falleció el 9 de mayo de 2020, el día del cumpleaños de mi madre. Soy hijo de un músico popular, arpista, compositor, le heredé el ADN cultural. Yo fui testigo, en mi lejana infancia, del proceso constructivo de *Las piedras del Calicanto*. En la década del 80, Roel Tarazona Padilla —de muy grata recordación para los músicos y sus amigos—, docente en el Instituto Superior de Música Daniel Alomía Robles, en el jr. General Prado,

y yo, estudiante universitario, cuando bebíamos cerveza cantábamos el yaraví *Ojitos negros*. Lo hacíamos como si fuéramos un par de beodos decepcionados y rechazados por una «hermosa huanuqueña», esa mujer de «ojitos negros de mi alma», «ingrato y cruel traidor».



Etnografía y análisis musical de la danza Tuy Tuy del centro poblado San Miguel de Querosh, distrito de Llata, Huamalíes, Huánuco

Ethnography and musical analysis of the Tuy Tuy dance of the town of San Miguel de Querosh, district of Llata, Huamalíes, Huánuco

Krisman Cienfuegos Alejandro 

I. E. n.º 32677 Tres de Mayo de Huayllacayán.

Quisqui, Huánuco, Perú.

✉ krismancienfuegos@gmail.com

RESUMEN

Esta investigación tiene como objetivo describir la situación actual de la danza Tuy Tuy y analizar los elementos socioculturales y musicales que la componen en el centro poblado San Miguel de Querosh, distrito de Llata, provincia de Huamalíes, región de Huánuco. Se adoptó un enfoque cualitativo con diseño etnográfico, realizando trabajo de campo presencial en distintos momentos festivos. La recolección de datos incluyó entrevistas semiestructuradas, observación participante y registros audiovisuales. La población abarcó músicos, danzantes, expertos y autoridades locales, con un muestreo intencional para obtener diversas perspectivas. Los hallazgos principales indican que la danza Tuy Tuy tiene su origen simbólico en la Guerra del Pacífico (1879), representando la resistencia cultural local. La danza se celebra principalmente durante las fiestas patrias (del 24 al 28 de julio), y conserva instrumentos musicales tradicionales, como la caja y el pincullo, aunque las coreografías han evolucionado. La danza refleja la identidad cultural y la historia de los habitantes de San Miguel de Querosh. Se concluye que es fundamental preservar esta tradición mediante

programas educativos que fomenten la participación juvenil. Además, se recomienda investigar la influencia de la globalización en la práctica de la danza y su representación en otros contextos.

Palabras clave: danza tradicional; etnografía; identidad cultural; música andina.

ABSTRACT

The objective of this research is to describe the current situation of the Tuy Tuy dance and to analyze the sociocultural and musical elements that compose it in the town of San Miguel de Querosh, district of Llata, province of Huamalíes, Huánuco. A qualitative approach with ethnographic design was adopted, carrying out face-to-face fieldwork at different festive moments. Data collection included semi-structured interviews, participant observation and audiovisual recordings. The population included musicians, dancers, experts and local authorities, with a purposive sampling to obtain diverse perspectives. The main findings indicate that the Tuy Tuy dance has its symbolic origin in the Guerra del Pacífico (1879), representing local cultural resistance. The dance is celebrated mainly during national holidays (July 24-28), and retains traditional musical instruments, such as the caja and pincullo, although the choreography has evolved. The dance reflects the cultural identity and history of the inhabitants of San Miguel de Querosh. It is concluded that it is essential to preserve this tradition through educational programs that encourage youth participation. In addition, it is recommended to investigate the influence of globalization on the practice of dance and its representation in other contexts.

Keywords: traditional dance; ethnography; cultural identity; Andean music.

INTRODUCCIÓN

La danza Tuy Tuy, originaria del centro poblado San Miguel de Querosh, ubicado en la provincia de Huamalíes, región Huánuco, constituye una de las expresiones más representativas de la identidad cultural andina de la región. Esta danza, que

se interpreta principalmente durante las festividades patrias, se ha mantenido viva a lo largo del tiempo, transmitiendo las tradiciones musicales y coreográficas de generación en generación. La importancia de este estudio radica en su capacidad para ofrecer una comprensión profunda de los elementos culturales, históricos y musicales de una danza que no solo refleja el pasado, sino también los cambios y adaptaciones que ha experimentado en un contexto de globalización.

Figura 1

Promoción de las tradiciones y costumbres en las Fiestas Patrias del 28 de Julio en el coliseo multiusos de Llata



A pesar de su relevancia, existen pocos estudios académicos que analizan la danza Tuy Tuy en su contexto sociocultural y su evolución a lo largo del tiempo. Las investigaciones existentes se centran principalmente en la música y la danza de la región andina de manera general, sin profundizar en las particularidades de expresiones locales como la danza en mención. En este sentido, la presente investigación contribuye a llenar un vacío en la literatura etnográfica y musical, proporcionando un análisis detallado de sus características, historia y práctica actual.

La justificación de este estudio se basa en la necesidad de preservar y revitalizar las tradiciones culturales de las comunidades andinas. La danza Tuy Tuy, como manifestación artística y cultural, es un elemento fundamental de la identidad local, y su estudio permite visibilizar las dinámicas sociales y culturales de una población que enfrenta procesos de transformación producto de la globalización y la modernización. Este trabajo busca promover el conocimiento y la valoración de la danza entre las nuevas generaciones, al mismo tiempo que propone estrategias para su conservación.

El estudio tiene un alcance limitado al análisis de la danza Tuy Tuy en el contexto específico del centro poblado San Miguel de Querosh. La investigación se centra en la descripción de la práctica de la danza en un momento determinado del año (las festividades patrias), por lo que no aborda sus variaciones fuera de este contexto ni otros aspectos de la cultura local que no estén directamente relacionados con la danza. Asimismo, la muestra se restringe a músicos, danzantes, expertos y autoridades locales, lo que garantiza una visión representativa pero no exhaustiva de las perspectivas culturales sobre la danza.

METODOLOGÍA

La investigación sigue un enfoque cualitativo con diseño etnográfico, lo que permite un análisis profundo de los elementos socioculturales, musicales y performativos que configuran la danza Tuy Tuy en el centro poblado San Miguel de Querosh. El estudio se basa en la observación participante y el análisis de los datos obtenidos en el lugar donde se escenifica la danza durante los principales momentos festivos.

La recolección de datos se realizó mediante una combinación de herramientas cualitativas. En primer lugar, se utilizaron entrevistas semiestructuradas, que permitieron obtener información detallada sobre el origen, la evolución y la percepción de la danza por parte de los actores clave, como músicos, danzantes, expertos en la tradición local y autoridades del pueblo. Asimismo, estas entrevistas fueron diseñadas para explorar tanto los aspectos históricos como las transformaciones contemporáneas de la danza Tuy Tuy.

Además, se implementó la observación participante, en la que el investigador se integró a las actividades relacionadas con la danza, observando de manera directa las coreografías, los ensayos, las prácticas musicales y las interacciones sociales en el contexto de las festividades. Este enfoque permitió una comprensión más profunda de los elementos performativos y de los significados que los participantes atribuyen a la danza dentro de su comunidad.

Finalmente, para completar el registro de los datos de campo, se utilizó una ficha de grabación, que facilitó la recopilación de información adicional sobre la interpretación musical y los movimientos coreográficos. La población del estudio estuvo constituida por los principales actores involucrados en la práctica de la danza Tuy Tuy, seleccionados mediante un muestreo intencional que garantizó la inclusión de diversas perspectivas. A partir de esta metodología, se obtuvo una visión rica y detallada sobre la tradición de la danza, su contexto histórico y cultural, y las dinámicas de su práctica en la actualidad.

RESULTADOS

Los resultados obtenidos en esta investigación permiten una comprensión profunda de la danza Tuy Tuy en el centro poblado San Miguel de Querosh, destacando tanto sus elementos tradicionales como las modificaciones que ha experimentado con el tiempo. Uno de los hallazgos más relevantes fue la identificación del origen histórico de la danza, el cual se vincula con la Guerra del Pacífico (1879). Los participantes relataron que la danza simboliza la resistencia cultural de la comunidad frente a la invasión extranjera, un acto de afirmación de su identidad local y sus tradiciones en un momento de adversidad.

En cuanto a los aspectos musicales, la danza Tuy Tuy ha mantenido una fuerte relación con la música andina tradicional. Se constató que los instrumentos más utilizados para acompañar la danza son la caja y el pincullo, los cuales se han mantenido invariables a lo largo del tiempo. Estos instrumentos son esenciales para la interpretación de la danza, proporcionando el ritmo y la sonoridad característica que define la ejecución musical. Sin embargo, se observó

cierta flexibilidad en la ejecución, en la cual los músicos locales adaptan las interpretaciones de acuerdo con las circunstancias y los cambios generacionales.

Respecto a la coreografía, los resultados indicaron que, aunque la estructura principal de la danza se ha preservado, han surgido modificaciones en los movimientos y en las formaciones de los danzantes. Estas alteraciones se deben principalmente a influencias externas, como la incorporación de nuevos estilos de danza, y a la adaptación a los gustos y expectativas de las nuevas generaciones. Pese a estas transformaciones, los elementos simbólicos y culturales clave se han mantenido intactos.

Figura 2

Don Custodio Vega Espinoza interpretando el huayno en Hatun Ushnu, lugar donde se escenifica la danza Tuy Tuy en honor al Inti Raymi



Además, la investigación destacó la importancia de la danza Tuy Tuy en la vida comunitaria, no solo como una manifestación artística, sino como un medio para fortalecer la identidad colectiva y fomentar la cohesión social. A través de la participación en las festividades, tanto jóvenes como adultos refuerzan su vínculo con la historia local y con la memoria colectiva, lo que subraya el papel central de la danza en la construcción de la identidad cultural del pueblo de San Miguel de Querosh.

En general, los resultados muestran que la danza Tuy Tuy continúa siendo un componente fundamental de la cultura local, a pesar de los cambios experimentados; y resaltan la necesidad de proteger y revitalizar estas tradiciones para garantizar su transmisión a futuras generaciones.

DISCUSIÓN

Los resultados de este estudio confirman la relevancia cultural y simbólica de la danza Tuy Tuy en el centro poblado San Miguel de Querosh, posicionándola como un eje central en la construcción y preservación de la identidad cultural local. La relación de esta danza con la Guerra del Pacífico, como acto de resistencia, es un hallazgo significativo que refuerza la idea de la danza no solo como una expresión artística, sino también como un vehículo de memoria histórica y un símbolo de resistencia frente a procesos externos de dominación. Este vínculo histórico, como se ha señalado en estudios previos sobre danzas andinas (Stobart, 2008), sugiere que las tradiciones pueden actuar como formas de resistencia cultural que permiten a las comunidades afirmar su identidad frente a las fuerzas colonizadoras y globalizadoras.

El análisis musical y coreográfico revela, por un lado, la preservación de los instrumentos tradicionales, como la caja y el pincullo, los cuales siguen siendo elementos esenciales de la danza. Esta continuidad en el uso de los instrumentos resalta la importancia de la música como medio para mantener la autenticidad cultural en la práctica de la danza. Sin embargo, también se identificaron

transformaciones en la coreografía, que se han adaptado a influencias externas y a las preferencias de las nuevas generaciones. Este fenómeno de adaptación, que puede ser entendido como parte del proceso de hibridación cultural (Ramírez, 2014), refleja cómo las tradiciones vivas están en constante transformación sin que por ello se pierda su esencia. La danza Tuy Tuy no solo se mantiene como una práctica tradicional, sino que evoluciona de acuerdo con las dinámicas sociales, generacionales y contextuales.

En términos de la función social de la danza, este estudio resalta su papel en la cohesión social y la preservación de la identidad colectiva. La participación en la danza durante las festividades patrias se convierte en un acto de reafirmación cultural, un momento en el que los miembros de la comunidad refuerzan su vínculo con el pasado y con su historia compartida. Esta función de la danza como un mecanismo de fortalecimiento de la identidad local ha sido ampliamente documentada en otros estudios etnográficos de la región andina (Ochoa, 2015), donde las prácticas festivas y los rituales son vistos como formas de resistencia a la homogeneización cultural impuesta por la globalización.

No obstante, los hallazgos también sugieren que es necesario fomentar la preservación y revitalización de esta tradición, particularmente mediante programas educativos que involucren a los jóvenes. La danza Tuy Tuy, como patrimonio cultural, corre el riesgo de perderse si no se implementan políticas que promuevan su práctica activa entre las nuevas generaciones. En este sentido, la globalización y la modernización, aunque no han erradicado completamente las prácticas tradicionales, han introducido desafíos que deben ser abordados para garantizar que tradiciones como la Tuy Tuy sigan siendo parte integral de la vida cultural de la comunidad.

CONCLUSIONES

Los resultados obtenidos ofrecen una visión detallada y matizada de la danza Tuy Tuy, subrayando su importancia como expresión de identidad cultural, su

capacidad de adaptación a los cambios sociales y culturales, y su rol como medio de cohesión comunitaria. Sin embargo, es imperativo que se adopten estrategias de conservación cultural y educativa para asegurar que esta tradición continúe siendo una parte vital de la comunidad en el futuro.

REFERENCIAS

- Ochoa, E. (2015). *La música como identidad cultural: Danzas y festividades en los Andes*. Editorial Andina.
- Ramírez, A. (2014). *Hibridación cultural y música popular: El caso de las danzas tradicionales en la era global*. Editorial Universitaria.
- Stobart, H. (2008). *The Cultural Politics of Dance: Performance, memory, and the ritualization of cultural practices in the Andes*. Cambridge University Press.



Cultura, creatividad y música: un acercamiento a su revisión

*Culture, creativity and music: an approach to its
systematic review*

Betty León Trujillo 

Universidad Nacional Daniel Alomía Robles.
Huánuco, Perú.

 bleon@undar.edu.pe

RESUMEN

El ser humano, en su contexto social, desarrolla procesos cognitivos para analizar, aplicar y crear, dando sentido a todo lo que le rodea, permitiéndole, a su vez, tomar decisiones y resolver problemas de forma divergente, dominar nuevas habilidades, conectar con sus emociones y ser partícipe de experiencias significativas. El objetivo de este artículo es analizar la interrelación entre teorías y perspectivas sobre cultura, creatividad y música, áreas fundamentales en nuestra época, con el fin de establecer un marco conceptual que pueda servir de base para futuras investigaciones. Este artículo se basa en la revisión sistemática de la literatura científica de los últimos doce años (2013-2024). Se indagaron fuentes a través de motores de búsqueda como Google Académico, en bases de datos como Latindex y Scopus, y repositorios institucionales de universidades. La selección incluyó artículos científicos y libros escritos en idioma español. Se abordaron las siguientes temáticas: i) la cultura como un sistema de valores, conocimientos, lenguajes, creencias, tradiciones, normas y actitudes; ii) la creatividad vista como un proceso mental (preparación, incubación, iluminación y verificación) extraordinario que implica originalidad, curiosidad, ingenio e inventiva; y iii) la música como manifestación cultural y expresión de sentimientos. Se propone que estos tres aspectos se vinculan intrínsecamente. La creatividad se manifiesta en las ciencias, las tecnologías y las humanidades; y la música desempeña un

papel crucial como lenguaje universal que trasciende las barreras culturales y temporales. En síntesis, la cultura es creatividad; y la música, el lenguaje de los sentimientos.

Palabras clave: cultura, creatividad; música.

ABSTRACT

Knowledge is characterized by its complexity. Human beings in their social context develop cognitive processes to analyze, apply and create, giving meaning to everything around them, allowing them to make decisions and solve problems in a divergent way, master new skills, connect with their emotions and participate in meaningful experiences. The objective of this article is to analyze the interrelation between theories and perspectives on culture, creativity and music, fundamental areas in our time, in order to establish a conceptual framework that can serve as a basis for future research. This article is based on a systematic review of the scientific literature of the last 12 years (2013-2024). Primary and secondary sources were investigated in the Google Scholar search engine, in databases such as Latindex and Scopus, and institutional repositories of universities. The selection included scientific articles, books and graduate theses written in Spanish. This work addresses: culture as a system of values, knowledge, languages, beliefs, traditions, norms and attitudes; creativity seen as an extraordinary mental process implies originality, curiosity, ingenuity and inventiveness; and music, as a cultural manifestation and expression of feelings. Three aspects that are intrinsically linked. Creativity manifests itself in science, technology and the humanities; and music plays a crucial role as a universal language that transcends cultural and temporal barriers. In short, culture is creativity; and music, the language of feelings.

Keywords: culture; creativity; music.

Recibido: 10/09/2024

Aceptado: 13/10/2024

INTRODUCCIÓN

La humanidad, en la actualidad, se enfrenta a tres megatendencias: i) la globalización económica, que enriquece más a los países ricos; ii) el desarrollo vertiginoso de los medios de comunicación, que nos convierte en una aldea global; y iii) el cuidado del ambiente, que nos invita a preservar el lugar donde vivimos. En este contexto, la cultura, la creatividad y la música asumen el reto de seguir aportando valores, principios, originalidad, genialidad y costumbres en los diferentes campos de la ciencia, la tecnología y las humanidades, así como en los diversos componentes de la expresión artística, como la música.

La universidad, como la casa del saber, busca verdades a través de la investigación científica, tecnológica, artística y musical; asimismo, tiene la responsabilidad de formar a los jóvenes integralmente para su inserción como profesionales, preparándolos para dar solución a los problemas de una sociedad que reclama una mayor sensibilidad social y ambiental. En este contexto, las instituciones especializadas del Estado y las universidades tienen la responsabilidad de promover acciones que desarrollen y fortalezcan prioritariamente la curiosidad, la imaginación, el talento y la inventiva de sus estudiantes. Solo las sociedades que crean e innovan cimentan su libertad y desarrollo socioeconómico y cultural.

En el campo educativo la misión debe ir encaminada a desarrollar, en forma integral, las potencialidades humanas, y una de ellas es el pensamiento creativo (Sánchez-Macías, 2020). Una pedagogía de la creatividad debe tener su finalidad en la realidad o en la aplicación educativa (De la Torre, 1984). Así pues, la cultura, la creatividad y la música son temas esenciales para entender las dinámicas contemporáneas en las ciencias sociales. La música, como una de las manifestaciones culturales más importantes, desempeña un rol clave en la expresión de emociones y la construcción de identidades culturales (Del Carpio, 2017).

Por tanto, el objetivo del presente estudio es analizar la interrelación entre teorías y perspectivas sobre cultura, creatividad y música. Para reforzar estos conceptos se revisaron diferentes publicaciones en el motor de búsqueda Google Académico, bases de datos y repositorios institucionales.

METODOLOGÍA

Se tuvo en consideración los siguientes criterios:

1. El estudio se centra en la revisión de revistas indexadas, tesis de posgrado y libros, porque contienen conocimiento de actualidad con respecto al tema de investigación (cultura, creatividad y música), por lo que fue necesario tener un parámetro temporal de doce años, es decir, un período de tiempo comprendido entre el 2013 y 2024.
2. Se realizó una revisión bibliográfica de fuentes primarias y secundarias, que fueron consultadas en el motor de búsqueda Google Académico, en bases de datos como Latindex y Scopus, y en repositorios institucionales. Se incluyeron artículos científicos y libros en español.
3. La metodología de búsqueda de información se basó en datos científicos, en los que se encuentran artículos indexados de interés en búsqueda avanzada, filtrando las palabras clave «cultura», «creatividad», «música», «cultura» AND «creatividad», «cultura» AND «música», y «creatividad» AND «música».
4. Se empleó una metodología de análisis cualitativo de los textos, que permitió sintetizar los conceptos clave de cultura, creatividad y música desde una perspectiva interdisciplinaria.
5. Se seleccionó y organizó la información que cumplió con los criterios pertinentes en una matriz de conceptualización según autores.

RESULTADOS

En la tabla 1, se observan las variables del estudio.

Tabla 1
Variables del estudio

N.º	Variables
1	Cultura
2	Creatividad
3	Música

Conceptualización de las variables

Con respecto a las variables de la investigación se abordaron los autores de artículos científicos, tesis de posgrado y libros (tabla 2).

Tabla 2
Base conceptual de la cultura

Autor	Conceptualización
<ul style="list-style-type: none"> • Unesco y Comisión Nacional de los Derechos Humanos (2018) • Fernández et al. (2020) 	<p>La cultura es un sistema de:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Valores y principios; • Conocimientos, creencias y actitudes; • Lenguajes, tradiciones y normas; y • Educación.
<ul style="list-style-type: none"> • Matovic y San Salvador del Valle (2019) • Martinell (2020) • Ministerio de Cultura (2017) • Pupiales y Verdugo (2017) 	<p>Cultura, según Margaret Mead, «es el conjunto de formas adquiridas de comportamiento, formas que ponen de manifiesto juicios de valor sobre las condiciones de la vida, que un grupo humano de tradición común transmite mediante procedimientos simbólicos (lenguaje, mito, saber) de generación en generación».</p> <p>«La aspiración de todo pueblo es el desarrollo social, político y económico a fin de alcanzar los más altos niveles del bienestar y oportunidades de superación; para conseguirlo se requiere trabajo, estudio, investigación y, sobre todo, patriotismo de sus ciudadanos que solo puede lograrse con una auténtica y comprometida formación de sus estudiantes».</p>

Tabla 2
(Continuación)

«La educación es un proceso de aprendizaje y enseñanza que se desarrolla a lo largo de toda la vida y que contribuye a la formación integral de las personas, al pleno desarrollo de sus potencialidades, a la creación de cultura, y al desarrollo de la familia y de la comunidad [...]. Se desarrolla en instituciones educativas y en diferentes ámbitos de la sociedad» (artículo 2 de la Ley n.º 28044, Ley General de Educación).

«La cultura se ha reconocido como una fuerza transversal en el desarrollo sostenible [...]». «La diversidad cultural es un valor intrínseco de nuestra sociedad y motor para el desarrollo».

En el Perú, la diversidad cultural es extraordinaria y se evidencia en su maravillosa gente y las manifestaciones culturales de cada pueblo, como, por ejemplo, sus respectivas lenguas, tradiciones, cosmovisiones y costumbres.

La cultura como creación, como suma de actos innovadores, escenario donde se despliega el potencial creativo de las comunidades, se ha ido construyendo a sí misma, movida por ideales de progreso, paz y bienestar. Esta creatividad colectiva es, pues, un motor de desarrollo cultural porque permite el cambio, la emergencia de lo nuevo y la adaptación de nuevas circunstancias.

En esencia, la cultura es un sistema de valores y principios; conocimientos, creencias y actitudes; lenguajes, tradiciones y normas; y educación y artes. La educación, como parte del sistema, es un proceso de aprendizaje y enseñanza que se desarrolla a lo largo de toda la vida, que contribuye a la formación integral de las personas, al pleno desarrollo de sus potencialidades, a la creación de cultura, y al desarrollo de la familia y comunidad.

La cultura fundamentalmente es creatividad; una cultura que no crea se niega a sí misma.

Tabla 3*Base conceptual de la creatividad*

Autor	Conceptualización
<ul style="list-style-type: none"> • De Bono (2014) • Campos et al. (2018) • De la Torre (1984) • Fernández (2019) • Guilford (1975) • Torrance (1997) 	<p>La creatividad es un proceso humano y extraordinario.</p> <p>Eduard De Bono (2014) asume que la creatividad «es una aptitud mental y una técnica del pensamiento».</p> <p>Para J. P. Guilford (1975), «la creatividad, en sentido limitado, se refiere a las aptitudes que son características de los individuos originales».</p> <p>Paul Torrance (1997) señala que «la creatividad es un proceso que vuelve a alguien sensible a los problemas, deficiencias, grietas o lagunas en los conocimientos y lo lleva a identificar dificultades, buscar soluciones, hacer especulaciones o formular hipótesis, aprobar y comprobar los supuestos, a modificarlos si es necesario, además de comunicar los resultados».</p> <p>La creatividad como proceso la apreciamos en los diferentes campos del saber:</p> <ul style="list-style-type: none"> • En ciencia, como disciplina orientada a descubrir verdades. • En tecnología, con su multiplicidad de aplicaciones técnicas. • En humanidades, con estudios y disciplinas relacionadas con la sociología, la pedagogía, la lingüística, las bellas artes, las artesanías, entre otras. <p>Características del pensamiento creativo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Originalidad • Flexibilidad • Fluidez • Profundidad de pensamiento • Sensibilidad a los problemas <p>Wallas (1926) afirmaba que el espacio creativo implica procesos mentales del pensamiento creativo:</p> <ul style="list-style-type: none"> • Preparación • Incubación • Iluminación • Verificación

Una evidencia de ello es el aporte de las culturas precolombinas al Imperio de los incas. El Imperio incaico aplicó una política de innovación permanente: de la cultura Paracas, en medicina, asimiló la trepanación de cráneos; y en textilera, los procesos para elaborar mantos. La cultura Chavín, en agricultura, aportó nuevas técnicas para utilizar el abono; y en ingeniería alimentaria, métodos para

conservar los alimentos básicos como el chuño y el charqui. La cultura Mochica influyó en el trazado de canales de regadío; y en agricultura, la utilización del guano de la isla como fertilizante. La cultura Nazca, en metalurgia, contribuyó con la técnica de fabricación de objetos de oro y plata; y en astronomía, con el calendario astronómico que permitió precisar el comienzo y el fin de las estaciones.

En principio, la creatividad es el producto de procesos mentales (preparación, incubación, iluminación y verificación) que se caracteriza por su originalidad, flexibilidad, fluidez (verbal, analógica, asociativa, imaginativa y figurativa), profundidad de pensamiento y sensibilidad a los problemas.

La creatividad es la capacidad para encontrar y proponer formas originales de actuación superando las rutas conocidas o los cánones establecidos, desarrollando estrategias divergentes que busquen nuevas alternativas para la solución de problemas. La creatividad fundamentalmente es originalidad, el que no crece perece.

Tabla 4*Base conceptual de la música*

Autor	Conceptualización
<ul style="list-style-type: none"> • Caballero et al. (2018) • Del Carpio (2017) • Duran et al. (2022) • Elliot (1995) • Fubini (2001) • Gobierno Regional de Huánuco (2016) • Montalvo et al., (2016) 	<ul style="list-style-type: none"> • Caballero et al. (2018) señalan que Howard Gardner (2005) define que «la inteligencia musical es la habilidad para apreciar, discriminar, transformar y expresar las formas musicales, además de la sensibilidad al ritmo, el tono y el timbre». • «La música es una forma de expresión de valores culturales propios». • «La música es la combinación de sonidos y silencios que siguen una serie de leyes en el momento de componer, como la armonía, el ritmo y la melodía». • Fubini (2001) menciona que «la música presenta mil engranajes de carácter social, se inserta profundamente en la colectividad humana, recibe múltiples estímulos ambientales y crea, a su vez, nuevas relaciones entre los hombres». • Para Elliot (1995), la música es la práctica humana que, por medio de la construcción auditiva-temporal, fomenta valores primarios, como son el placer o el gusto, el autocrecimiento y el autoconocimiento. <p>A continuación, se presenta una evidencia de la expresión artístico-musical y cultural de las dos regiones naturales (sierra y ceja de selva) del departamento de Huánuco:</p> <ul style="list-style-type: none"> - Artes: Música tradicional huanuqueña (variedad de género: huayno, vals, muliza, yaraví). - Danzas: Los Negritos de Huánuco, las Pallitas, Tuy-Tuy, Rucu, Huanca, Chuncho, Mamarayhuana, Auga, Tatash, Turco, Goriturco, Pallas, Huarahua, Jija-rucu, entre otros. - Fiestas: Aniversario de Fundación Española y Semana Turística de Huánuco, presentación de Cofradías de Los Negritos, carnaval huanuqueño y de Tomayquichua, Aniversario de la Fundación de la Ciudad de Tingo María, Fiesta del Sol. - Pueblos originarios: Ashaninka, Kakataibo, Quechuas, Shipibo-Konibo y Yanesha. • «Es sonoridad organizada, según una formulación perceptible, coherente y significativa». • Hormigos y Martín (2004) señalan: «La música es un medio para percibir el mundo, un instrumento de conocimiento que incita a descifrar una forma sonora del saber».

La música es un lenguaje universal de la cultura; y, como lenguaje sublime, puede expresar en sonidos las emociones que en cualquier idioma quedan cortas las palabras. La música como manifestación cultural se representa en mulisas, huaynos, yaravíes, fiestas costumbristas, entre otros, identificándose con un país o un pueblo.

La música es una forma de expresión sublime del pueblo que presenta su identidad personal y aspira su realización sociocultural a través de valores y principios, sentimientos y emociones. También es la capacidad de expresión, apreciación, discriminación y transformación que emplea formas musicales asociadas a la sensibilidad al ritmo, el tono y el timbre.

La música es fundamentalmente el lenguaje de los sentimientos.

DISCUSIÓN

Este estudio de revisión sistemática tuvo como objetivo analizar la interrelación entre teorías y perspectivas sobre cultura, creatividad y música. Estos conceptos se han ido enriqueciendo a través del tiempo.

La cultura como concepto complejo tiene una gran variedad de elementos (valores, principios, creencias, expresiones artísticas, lenguaje, conocimiento, símbolos, objetos), los cuales son transmitidos de generación en generación (Unesco, 2018; Bolívar, 2019; Pupiales y Verdugo, 2017). Asimismo, nos damos cuenta de que, a través del tiempo, la cultura evoluciona en respuesta a los cambios sociales, económicos y tecnológicos (Matovic y San Salvador, 2019; Martinell et al., 2020; Fernández et al., 2020; Ministerio de Cultura, 2017).

La creatividad como proceso dinámico es la base y motor del desarrollo humano que permite el progreso cultural de todos los pueblos, impulsando la innovación, la resolución de problemas y la adaptación a nuevos desafíos (De Bono, 2018; De la Torre, 2022; Campos y Palacios, 2018). Además, fomenta la expresión individual y colectiva, enriqueciendo el patrimonio cultural y generando nuevas formas de conocimiento y expresión (Fernández, 2019; Carranza, 2021).

Asimismo, la música es un medio para percibir el mundo, un instrumento de conocimiento que incita a decifrar una forma sonora del saber (Montalvo y Moreira, 2016; Angel, 2013; Caballero y Curiel, 2018; Duran et al., 2022). Además, la música ha sido siempre una forma de expresión cultural de los pueblos y de las personas a través de la que se expresa la creatividad (Del Carpio, 2017; Meza et al., 2024).

CONCLUSIONES

La cultura es un sistema de valores y principios; conocimientos, creencias y actitudes; lenguajes, tradiciones y normas; y educación y artes. La educación, como parte de este sistema, es un proceso de aprendizaje y enseñanza que se desarrolla a lo largo de toda la vida que contribuye a la formación integral de las personas, al pleno desarrollo de sus potencialidades, a la creación de cultura, y al desarrollo de la familia y de la comunidad.

La cultura, fundamentalmente, es creatividad; una cultura que no crea se niega a sí misma. La creatividad es el producto de procesos mentales (preparación, incubación, iluminación y verificación) que se caracteriza por su originalidad, curiosidad, ingenio e inventiva, flexibilidad, fluidez (verbal, analógica, asociativa, imaginativa y figurativa), profundidad de pensamiento y sensibilidad a los problemas. La creatividad es la capacidad para encontrar y proponer formas originales de actuación superando las rutas conocidas o los cánones establecidos desarrollando estrategias divergentes que busquen nuevas alternativas para la solución de problemas. Indispensable en el desarrollo de la ciencia, la tecnología y las humanidades. La creatividad es originalidad, el que no crece parece.

La música es una manifestación cultural y expresión de los sentimientos. Se consolida como un lenguaje que trasciende las barreras sociales, temporales y económicas.

Estas conclusiones invitan a seguir explorando la interconexión entre estas variables, reconociendo su relevancia en el desarrollo de las sociedades modernas.

REFERENCIAS

- Alvarado, A. R. (2013). La música y su rol en la formación del ser humano [archivo PDF]. Universidad de Chile, Facultad de Ciencias Sociales. https://repositorio.uchile.cl/bitstream/handle/2250/122098/La_musica_y_su_rol_en_la_formacion_del_ser_humano.pdf;sequence=1
- Caballero-Sanjuan, N. E. y Curiel-Amastha, C. (2018). Cultura e inteligencia musical mediante la investigación como estrategia pedagógica en educación básica. *Cultura, Educación y Sociedad*, 9(3), 813-822. doi:<http://dx.doi.org/10.17981/cultedusoc.9.3.2018.96>
- Campos, G. y Palacios, A. (2018). La creatividad y sus componentes. *Creatividad y Sociedad*, (27), 167-183. <http://creatividadysociedad.com/wp-admin/Art%C3%ADculos/27/7.La%20creatividad%20y%20sus%20componentes.pdf?t=1576012033>
- Carranza, M. (2021). Pensamiento creativo: un estudio holístico en la educación. *Revista Innova Educación*, 3(4), 123-132. <https://doi.org/10.35622/j.rie.2021.04.009>
- De Bono, E. (2014). *El pensamiento lateral*. Paidós.
- De la Torre, S. (1984). *Creatividad plural. Sendas para indagar sus múltiples perspectivas*. Promoción Publicaciones Universitarias.
- Del Carpio, M. (2017). La música, un medio universal de expresión. En M. B. Castro y M. C. Zeballos (eds.), *Aportes prácticos para la investigación social* (pp. 141-154). Instituto Superior Ecuménico Andino de Teología. https://www.academia.edu/34180955/La_m%C3%BAsica_un_medio_universal_de_expresi%C3%B3n_Consideraciones_generales_sobre_la_m%C3%BAsica_como_manifestaci%C3%B3n_cultural
- Duran Veloz, M. F., García Palomino, G. A., Pérez Castillo, D. F., & Mora Avilez, B. E. (2022). La educación musical y motricidad en la formación integral de los estudiantes. *Revista Multidisciplinar Ciencia Latina*. Obtenido de <https://ciencialatina.org/index.php/cienciala/article/view/1783>

- Echevarría, B. (2019). *Definición de la cultura*. Fondo de Económica.
- Fernández, P. (2019). *El poder de la educación*. FCA Grupo Consultor.
- Fernández, P., León, B. y Galarza, M. (2020). *La educación del poder. La crisis de la educación nacional y la presencia de Leviatán*. [Percy Fernández, editor].
- Gardner, H. (2005). *Inteligencias múltiples: la teoría en la práctica*. Paidós.
- Gobierno Regional de Huánuco (2016). *Plan de Desarrollo Concertado «Huánuco al 2021»*. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/4799416/3-PLAN%20DE%20DESARROLLO%20REGIONAL%20CONCERTADO%20-%20HUANUCO%20AL%202021.pdf?v=1688577950>
- Hormigos, J. y Martín Cabello, A. (2004). La construcción de la identidad juvenil a través de la música. *Revista Española de Sociología*, (4), 259-270. <https://recyt.fecyt.es/index.php/res/article/view/64973>
- Huánuco, G. R. (2016). *Plan de desarrollo concertado “Huánuco al 2021”*. Huánuco. Obtenido de <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/4799416/3-PLAN%20DE%20DESARROLLO%20REGIONAL%20CONCERTADO%20-%20HUANUCO%20AL%202021.pdf?v=1688577950>
- Ley n.º 28044, Ley General de Educación 28044. (2003, 28 de julio). Comisión Permanente del Congreso de la República. http://www.minedu.gob.pe/p/ley_general_de_educacion_28044.pdf
- Martinell, A. (dir.) (2020). *Cultura y desarrollo sostenible. Aportaciones al debate sobre la dimensión cultural de la Agenda 2030*. Red Española para el Desarrollo Sostenible. https://reds-sdsn.es/wp-content/uploads/2020/04/REDS_Cultura-y-desarrollo-sostenible-2020.pdf
- Matovic, M. y San Salvador del Valle, R. (2019). Cultura, creatividad y gobernanza internacional. *La Nueva Agenda Urbana. Bitácora Urbano Territorial*, 30(1), 39-49. <https://doi.org/10.15446/bitacora.v30n1.62995>
- Ministerio de Cultura (2017). *Política Nacional para la transversalización del enfoque intercultural*. <https://centroderecursos.cultura.pe/sites/default/files/rb/pdf/Politica-nacional-para-la-transversalizacion-del-enfoque-intercultural-final.pdf>
- Muñoz, C. (2022). Enfoques, teorías e investigaciones sobre el pensamiento creativo. Un estudio de revisión. *Innova Educación*, 4(1), 157-171. <https://doi.org/10.35622/j.rie.2022.01.012>

- Meza Arguello, D. M., Estrada Realpe, K. J., Franco Valdez, J. L., Pazmiño Gómez, G. Y., Luzuriaga Peña, L. L., & Rodríguez Paredes, C. L. (2024). La música como vehículo cultural: Impacto de las canciones en la identidad y cohesión social. *Revista Científica Multidisciplinaria Oigma*, 55-68. Obtenido de <https://revistaogma.com/index.php/home/article/view/49/84>
- Montalvo Herdoíza, J., & Moreira Vera, D. (2016). El cerebro y la música. *Revista Ecuatoriana de Neurología*, 50-55. Obtenido de <https://revecuatneurologia.com/wp-content/uploads/2017/05/Cerebro-y-musica.pdf>
- Pupiales, B. E. y Verdugo, Á. M. (2017). Cultura y creatividad en la región de Otavalo (Ecuador). Cuadernos de Arte de la Universidad de Granada, (48), <https://revistaseug.ugr.es/index.php/caug/article/view/6223/5536>
- Sánchez-Macías, I. (2020). *Creación artística y cultura visual y musical: formando en creatividad a futuros maestros*. https://www.researchgate.net/publication/351691090_CREACION_ARTISTICA_Y_CULTURA_VISUAL_Y_MUSICAL_FORMANDO_EN_CREATIVIDAD_A_FUTUROS_MAESTROS
- Unesco y Comisión Nacional de los Derechos Humanos (2018). *Derechos culturales y derechos humanos*. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000366656>



SEDE INSTITUCIONAL

Jr. General Prado N°634
Huanuco - Perú

www.undar.edu.pe