

RODOLFO

ISSN: 2955-8824
VOL. 4, N.º 2, DICIEMBRE 2025

HOLZMANN

REVISTA DE INVESTIGACIÓN

UNDAR

PRIMERA UNIVERSIDAD

ARTÍSTICA MUSICAL LICENCIADA DEL PERÚ



Licencia Institucional

por



UNDAR

Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES



**REVISTA DE INVESTIGACIÓN
RODOLFO HOLZMANN
VOL. 4, NUM. 2**



UNRAR

Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

UNIVERSIDAD NACIONAL DANIEL ALOMÍA ROBLES

Comisión Organizadora

Dr. Benjamín Velazco Reyes
Presidente

Dra. Delma Flores Farfán
Vicepresidenta de Investigación

Dr. Amancio Rodolfo Valdivieso Echevarría
Vicepresidente Académico

Instituto de Investigación

Dr. Rollin Max Guerra Huacho
Director

Revista de Investigación Rodolfo Holzmann

E-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

Comité Editorial

Mgtr. Huberto Tito Hinostroza Robles (presidente), UNDAR
Dr. Esio Ocaña Igarza, UNDAR
Dr. Rollin Max Guerra Huacho, UNDAR
Mgtr. Freddy Omar Majino Gargate, UNDAR

Comité Consultivo Externo

Dr. Julio César Díaz Flores, Universidad Nacional Autónoma de México
Dr. Renzo Favianni Valdivia Terrazas, Universidad Nacional del Altiplano
Dr. Mauricio Valdebenito Cifuentes, Universidad de Chile

Apoyo técnico editorial

Mg. Carlos Leopoldo Bao Condor

Diagramación

Mg. Carlos Leopoldo Bao Condor

Portada

Paul Cristian Ascanio Rafael

Índice

Presentación

Rollin Max Guerra Huacho 5-6

Modelos melódicos para el canto de la décima en el Perú: continuidad y transformación entre los siglos XX y XXI

Melodic models for singing the decima in Peru: continuity and transformation between the 20th and 21st centuries

María Haydeé Guerra Berrios 7-28

Entre ideologías y corrientes artísticas: nacionalismo indigenista, regionalismo y primitivismo en la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas Bustamante, un análisis estético-musical

Between ideologies and artistic currents: indigenous nationalism, regionalism and primitivism in the symphony Las Pampas de Nasca by Miguel Oblitas Bustamante, an aesthetic-musical analysis

Marco Agustín Baltazar 29-57

Programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi sobre los niveles de ansiedad

Jacobson's relaxation program and Vivaldi music for anxiety levels

Judith M. Portocarrero-Zevallos 59-69

Recursos compositivos para la música descriptiva: análisis de dos obras propias

Compositional resources for descriptive music: analysis of two of his own works

Aki A. Babilonia-Pastor 71-84

Mama Rayguana – Atoq Alcalde: Herencia ritual de la cosmovisión andina

Mama Rayguana – Atoq Mayor: Ritual inheritance of the Andean Huamalian worldview

Teresa Guerra-Carhuapoma 85-100

El Harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe – Conchamarca

The Harawi in the peasant community of San Pedro de Cumbe – Conchamarca

Kevin J. Fretel Palacios 101-115

Dualidad andina y sabiduría lunar: la mujer, la naturaleza y la continuidad de las prácticas agrícolas y pecuarias en los andes

Andean duality and lunar wisdom: women, nature and the continuity of agricultural and livestock practices in the Andes

Hilda Ortiz-Falcón 117-122

La formación musical en la programación del área arte y cultura en el VI ciclo de EBR: análisis curricular en dos instituciones educativas de la UGEL Huánuco

Musical training in the programming of the art and culture area in the VI cycle of EBR: curricular analysis in two educational institutions of the UGEL Huanuco

Betty León-Trujillo, Marx D. León-Trujillo 123-127

Cuentos musicales como recurso didáctico para mejorar la atención en estudiantes de primaria de institución pública en Huánuco

Musical stories as a teaching resource to improve attention in primary school students at a public institution in Huánuco

Yordy J. Calixto-Hernández 129-140

Rollin Max Guerra Huacho



El volumen 4, número 2 de la revista Rodolfo Holzmman, presenta un corpus de ocho artículos de investigación que abordan críticamente la pedagogía, la musicología y la etnomusicología, con un énfasis particular en el contexto peruano y la región de Huánuco. Estos trabajos reflejan el dinamismo de la investigación musical contemporánea y se encuentran estructurados temáticamente en cuatro líneas de indagación principales: **1. Musicología e Identidad Sonora:** Artículos que exploran la construcción histórica y social del paisaje acústico. **2. Psicología y Composición:** Estudios enfocados en los procesos cognitivos y creativos inherentes a la praxis musical. **3. Etnomusicología y Cosmovisión:** Trabajos que analizan las manifestaciones sonoras dentro de sus sistemas culturales y rituales. Y, por último, **4. Pedagogía y Práctica Musical:** Investigaciones centradas en la didáctica, los métodos de enseñanza y su aplicación práctica.

Este número ha sido elaborado bajo los estándares de calidad científica y ética propuestos por la Universidad Nacional Daniel Alomía Robles. Su publicación reafirma nuestro compromiso con la generación y difusión de conocimiento riguroso en el ámbito de las ciencias, artes y la música, cumpliendo así con la misión académica y artística de nuestra casa de estudios.

Iniciamos esta edición con el artículo de María Haydeé, titulado “**Modelos melódicos de la Décima**”, este estudio analiza y sistematiza ocho modelos melódicos de la décima peruana (memorial e improvisada) que documenta cómo la melodía es un pilar estructural y expresivo en la continuidad y transformación de esta tradición entre los siglos XX y XXI.

El segundo artículo que pertenece al maestro Baltazar y se titula “**Análisis: las pampas de Nasca**” en este importante manuscrito, el autor analiza la sinfonía “Las Pampas de Nasca” de Miguel Oblitas (formal, melódico, armónico, tímbrico). El trabajo revalora la obra sinfónica desde la musicología, identificando tendencias de nacionalismo indigenista, regionalismo y primitivismo.

En otro de los artículos de la Dra. Judith Portocarrero, “**Relajación y Ansiedad**”, demostró que la relajación de Jacobson y música de Vivaldi disminuyen la ansiedad en estudiantes del Instituto DAR (Huánuco), con una eficacia cuasiexperimental del 74.3%.

El artículo que corresponde al maestro Aki Babilonia, “**Recursos Compositivos**”, analiza los recursos compositivos de música cinematográfica en dos obras, clasificándolos en cuatro grupos: melódicos, armónicos, texturas y tipos de orquestación.

Así mismo en lo que corresponde a la etnomusicología y cosmovisión, presentamos el artículo de la maestra Teresa Carhuapoma con su artículo “**Danza Ritual: Mama Rayguana Atoq alcalde**”, en este texto se analiza la ritualidad de la danza ancestral de Huamalíes (Huánuco). El artículo pone en valor esta expresión de la cosmovisión andina, destacando su profundo simbolismo, su función social y su vigencia actual.

Del mismo modo el siguiente artículo que pertenece al maestro Kevin Fretel, “**El Harawi en San Pedro de Cumbe**”, se estudia el Harawi como símbolo de unión comunal en el limpiado de acequias en Conchamarca. En estos rituales de cosmovisión andina, la música es fundamental, sirviendo como un estímulo colectivo y espiritual durante las faenas.

Otro artículo en la misma línea, sobre la “**Dualidad Andina**” que pertenece a la maestra Hilda Ortiz, sobre la vida humana y la naturaleza como dimensiones interdependientes de una totalidad cósmica. Este principio de dualidad se basa en la complementariedad de los opuestos (hombre/mujer, sol/luna, arriba/abajo), que coexisten en armonioso equilibrio. Esta visión ha guiado por siglos la organización social, la espiritualidad y las prácticas agrícolas de los pueblos originarios, manteniendo una fuerza y vigencia especial en el Perú y, muy particularmente en Huánuco.

El artículo que corresponden a pedagogía y practica musical, de la Dra. Betty León “**Formación Musical en EBR**”, analiza la falta de horas y prioridad para la música en secundaria (EBR) en la UGEL Huánuco, lo cual impide el desarrollo integral de las competencias musicales, siendo el tiempo insuficiente.

Y, por último, “**Cuentos Musicales Didácticos**” artículo del maestro Yordy Calixto, implementó cuentos musicales para mejorar la atención de 23 estudiantes de primaria en Huánuco, demostrando con su estudio preexperimental mejoras significativas en la atención general y sostenida.

A la comunidad académica y a la ciudadanía en general, los invitamos a escudriñar el contenido completo de los artículos y deleitarse con la savia de nuestra cultura en su dimensión más amplia. Cada pieza ha sido elaborada con rigor y pasión, buscando no solo informar, sino también despertar una conexión profunda con nuestras raíces. Este es un espacio donde el conocimiento y la tradición se entrelazan. Al sumergirse en estas páginas, encontrarán más que datos; hallarán las historias, los valores y las expresiones artísticas que han forjado nuestra identidad a lo largo del tiempo. Los animamos a explorar con curiosidad y mente abierta, permitiendo que la riqueza de nuestra herencia inspire nuevas perspectivas y conversaciones.

Rollin Max Guerra Huacho
Director, Instituto de Investigación - UN DAR

Modelos melódicos para el canto de la décima en el Perú: continuidad y transformación entre los siglos XX y XXI

Melodic models for singing the decima in Peru: continuity and transformation between the 20th and 21st centuries

María Haydeé Guerra Berrios¹

Resumen

El artículo presenta el análisis y sistematización de ocho modelos melódicos funcionales para el canto de la décima en el Perú, tanto en su modalidad memorial como en la improvisación. El estudio parte de la necesidad de documentar la dimensión sonora de esta práctica poético-musical, en la que la melodía cumple un rol estructural, expresivo y pedagógico. La metodología combinó el análisis técnico de registros sonoros, transcripciones musicales y testimonios de cultores, aplicando criterios de estructura melódica, métrica poética, flexibilidad interpretativa y utilidad en la práctica de la improvisación. Se seleccionaron cuatro modelos del siglo XX y cuatro del siglo XXI, pertenecientes a géneros como socabón, zamacueca, landó, marinera norteña y yaraví con fuga de huayno huanuqueño. Los resultados revelan un repertorio melódico en evolución, que articula continuidad e innovación. Los modelos tradicionales muestran estructuras abiertas y fraseo estable, mientras que los contemporáneos incorporan compases heterométricos, progresiones armónicas flexibles y una relación más libre entre música y texto. Se confirma su funcionalidad para la creación colectiva, la improvisación y la formación técnica. Como parte del aporte, se incluyen las transcripciones musicales de los modelos analizados y una tabla comparativa que sintetiza sus parámetros musicales y funcionales. El estudio contribuye a fortalecer la vigencia de la décima como práctica cultural viva, inclusiva y en constante transformación.

Palabras clave: tradición oral, décima cantada, improvisación poética, análisis melódico, práctica viva.

Abstract

The article presents the analysis and systematization of eight melodic models used in the singing of décima in Peru, both in its memorial and improvised modalities. The study responds to the need to document the sonic dimension of this poetic-musical practice, in which melody plays a structural, expressive, and pedagogical role. The methodology combined technical analysis of audio recordings, musical transcriptions, and

¹Egresada. Pontificia Universidad Católica del Perú
haydee.guerra@pucp.pe
<https://orcid.org/0009-0004-4994-9222>

Arbitrada por pares ciegos

Recibido: 22/07/2025

Revisado: 20/09/2025

Aceptado: 15/10/2025

Autor de correspondencia: haydee.guerra@pucp.pe

Cómo citar: Guerra-Berrios, M.H. (2025). Modelos melódicos para el canto de la décima en el Perú: continuidad y transformación entre los siglos XX y XXI. *Rodolfo Holzmann*, 4(2), 7-28. <https://doi.org/10.65296/rrh.4.2.37>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



testimonies from tradition bearers, applying criteria such as melodic structure, poetic meter, interpretative flexibility, and practical functionality in improvisation. Four models from the 20th century and four from the 21st century were selected, representing genres such as socabón, zamacueca, landó, northern marinera, and yaraví with huayno fugue from Huánuco. The results reveal an evolving melodic repertoire that articulates continuity and innovation. Traditional models show open structures and stable phrasing, while contemporary ones incorporate heterometric meters, flexible harmonic progressions, and a freer relationship between music and text. Their functionality for collective creation, improvisation, and technical training is confirmed. As part of the contribution, the study includes musical transcriptions of the analyzed models and a comparative table summarizing their musical and functional parameters. This research strengthens the *décima*'s relevance as a living, inclusive, and continually transforming cultural practice.

Keywords: oral tradition, sung *decima*, poetic improvisation, melodic analysis, living practice.

Introducción

La *décima* ha trascendido su origen literario para convertirse en un fenómeno cultural, tal como sostiene Trapero (2001, p.9). Tompkins (2011) señala:

“La *décima*, como su nombre lo indica, es una forma poética que consiste en diez versos octosílabos. La rima es fundamentalmente consonante, aunque los poetas en las Américas se han tomado considerables libertades estructurales, produciendo numerosas variaciones en el esquema rítmico en diferentes países hispanos. En el Perú, la *décima* generalmente utiliza un esquema 'abbaaccddc'. Ya desde la Edad Media se podían encontrar elementos de la *décima* en la poesía española, pero la *décima* se solidificó como forma poética establecida con el poeta y músico español Vicente Espinel (1550-1624). La *décima* pasó a la América española con los conquistadores y misioneros, donde enraizó en las culturas folklóricas de América Latina hasta Argentina y Chile hasta Nuevo México.” (p. 79)

Sobre dicha estructura, Trapero (2020) menciona que “por tradición de siglos se ha tenido que la *décima* fue 'creada' por el poeta español Vicente Espinel, a finales del siglo XVI, y de ahí que se le llame *espinela*, siguiendo una propuesta que hizo al poco de su aparición Lope de Vega” (p. 31). Sin embargo, añade que esta no fue ni es la única forma en que se dispusieron las estrofas de diez versos antes y después de Espinel, aunque “ha triunfado sobre todas las demás” (p. 31).

La *décima* puede ser hablada, recitada o cantada, y se manifiesta en dos modalidades complementarias: la memorial, que implica composición previa, y la improvisada, que exige creación poética en tiempo real.

Este artículo se centra en la *décima* cantada, práctica popular que articula tradición oral, musicalidad, memoria y creación. En Iberoamérica, su ejercicio escénico y formativo ha generado un repertorio melódico diverso, en diálogo entre continuidad y renovación. En el Perú, sin embargo, los estudios sobre la *décima* son escasos y su dimensión sonora permanece poco explorada.

Entre los primeros registros se encuentra el trabajo de Santa Cruz Gamarra (1971), que incluye una partitura de 1959. Durand (1979) recopila *décimas* históricas y señala que varias fueron cantadas. Más adelante, Santa Cruz Gamarra (1982), en La

décima en el Perú, organiza las composiciones por temporalidad y temática y dedica un apartado al socabón, definido como “la línea melódica de nuestra décima cantada y la de su típica armonización en la guitarra” (p. 76).

Tompkins (1982/2011) analiza la décima, el amorfino y la cumanana como géneros poético-musicales de la costa peruana e incorpora transcripciones. Díaz-Pimienta (1998/2014) identifica el socabón como una forma local de improvisación en Perú y comenta su posible cercanía con la tonada libre del punto guajiro en Cuba.

Octavio Santa Cruz (2001) propone el concepto de “temple maulío”, una afinación campesina y en su tesis (2009) menciona el socabón como modalidad vigente, sin profundizar en su análisis melódico. Pedro Santa Cruz Castillo (2004) recopila la obra investigativa de Nicomedes Santa Cruz e incluye descripciones textuales del canto del socabón y del desafío poético. Feldman (2009) presenta fragmentos transcritos del acompañamiento instrumental. Fernández Oyarzo et al. (2009) incluyen una sección sobre el socabón en su revisión continental de la décima espinela, aunque el análisis musical del caso peruano es limitado.

César Huapaya, que ha desarrollado una labor sostenida de investigación y difusión, cuenta con una publicación inédita y única en la historia de la décima en Perú, *Canto de los siglos: La décima en el Perú* (Huapaya, 2021), que reúne una antología y artículos de análisis comparativos con ejemplos musicales, elaborados por estudiosos y musicólogos colaboradores.

En el ámbito iberoamericano, la relación entre música y décima ha sido ampliamente estudiada. Un ejemplo representativo es el volumen editado por Trapero (1994), que reúne artículos especializados que abordan la relación entre música y texto en Cuba, México, España y Canarias. Su bibliografía especializada incluye *El libro de la décima* (1996), *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (2001), *Poesía improvisada cantada en España* (2002), *Entre la tradición y la improvisación* (2006), *Un arte verbal muy vivo y vivaz* (2020), entre otros.

Los aportes revisados evidencian que la décima cantada articula poesía, música, improvisación y transmisión cultural, pero su dimensión melódica funcional aún carece de sistematización a nivel nacional. Este artículo tiene por objetivo analizar y organizar ocho modelos melódicos utilizados en el canto de la décima en el Perú —cuatro del siglo XX y cuatro del XXI—, atendiendo a criterios de estructura melódica, métrica poética, funcionalidad interpretativa y adaptabilidad a la improvisación. Derivado de la tesis de licenciatura de la autora (Guerra, 2016), el artículo incorpora nuevas experiencias, bibliografía reciente y un modelo adicional, con el propósito de aportar herramientas para la comprensión, transmisión y creación de repertorio melódico, fortaleciendo su vigencia como práctica viva, inclusiva y formativa en el Perú contemporáneo.

Metodología

La presente investigación se desarrolló mediante un enfoque cualitativo, orientado a la sistematización y al análisis técnico de los modelos melódicos utilizados para el canto de la décima en el Perú. Se aplicaron métodos comparativos, analíticos y

deductivos, que permitieron abordar el repertorio desde una perspectiva estructural, funcional y contextual, considerando tanto la modalidad memorial como la improvisada.

Como punto de partida, se realizó una revisión bibliográfica especializada sobre la décima en el Perú y en Iberoamérica, con énfasis en estudios que vinculan la poesía y la música. Esta revisión se desarrolló en paralelo a las demás fases del trabajo y permitió establecer un marco teórico que orientó la selección de referentes, los criterios de análisis y las categorías comparativas.

El trabajo de campo se llevó a cabo entre 2013 y 2016, en el marco de una tesis de licenciatura en Música (Guerra Berrios, 2016) y se amplió entre 2017 y 2025 mediante la observación participante en presentaciones, talleres y festivales, así como entrevistas semiestructuradas a cultores, compositoras y compositores vinculados a la práctica del canto de la décima en Perú e Iberoamérica. Estas entrevistas aportaron testimonios, repertorio y reflexiones sobre la funcionalidad melódica en distintos contextos de ejecución, creación e improvisación.

Los ejemplos cantados fueron fichados según criterios de estilo, modalidad (creada o improvisada), tipo de acompañamiento, fuente y contexto de recolección. Se seleccionaron ocho modelos melódicos representativos —cuatro correspondientes al siglo XX y cuatro al siglo XXI— atendiendo a criterios de forma, funcionalidad para el canto de la décima memorial y adaptabilidad para la improvisación. Se excluyeron ejemplos considerados canciones, es decir, aquellos en los que la melodía fue creada específicamente para un conjunto de letras. Además, se priorizó la diversidad geográfica y estilística, así como los modelos que permiten flexibilidad interpretativa.

Las transcripciones musicales fueron realizadas en notación occidental, centradas en la línea vocal, en la tonalidad en que fueron recopiladas, con indicaciones aproximadas de tempo, fraseo y estructura formal. El análisis técnico-descriptivo se basó en los planteamientos de Esteve Faubel (1998) sobre la canción estrófica de tradición oral, adaptados al contexto de la décima peruana. Este análisis incluyó aspectos melódicos, rítmicos, formales y de la relación música-texto, con especial atención a su correspondencia con el verso octosílabo y la modulación expresiva.

Las transcripciones fueron elaboradas con fines de investigación, con autorización verbal o mediante la colaboración directa de los cultores y compositores involucrados. Su inclusión en el presente artículo responde a fines académicos y de sistematización, respetando los derechos de autor y atribuyendo correctamente la fuente y el contexto de cada modelo melódico.

Resultados

Como resultado del proceso de análisis y sistematización, se presentan ocho modelos melódicos funcionales para el canto de la décima en el Perú, en sus modalidades memorial e improvisada. La selección responde a criterios de variedad estilística, estructura melódica, métrica poética, flexibilidad interpretativa y utilidad en la práctica viva. Las transcripciones se adjuntan como material complementario.

Modelos del siglo XX

Los cuatro modelos del siglo XX evidencian las bases melódicas de la tradición decimista peruana. Dos de ellos —“Me dicen que hay un pacay” y “El canto del pueblo”— en estilo socabón, se confirman aptos para la improvisación por su estructura abierta, fraseo rítmico y adaptabilidad textual. Los otros dos —“La Maleña” y “Buenas noches caballeros”— presentan características que sugieren su posible uso en ese contexto, aunque requieren ajustes interpretativos o mayor exploración escénica.

1. **“Me dicen que hay un pacay”**: Registro audiovisual extraído del programa *El Señor de la Jarana*, conducido por José Durand (1979). Interpretada en estilo socabón por Augusto Áscuez Villanueva, con guitarra de Vicente Vásquez, en el estilo de Santiago Villanueva. La relación música-texto es silábica y prosódica, con libertad creativa en la correspondencia entre semifrases y versos. Ejemplo representativo de la tradición limeña.
2. **“El canto del pueblo”**: Décimas publicadas en *Socabón: Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana* (1975), interpretadas por Nicomedes Santa Cruz con guitarra de Vicente Vásquez. La relación música-texto es silábica y prosódica, con variaciones interpretativas atribuibles a la libertad creativa del cantor. Presenta una estructura melódica compleja y articulada.
3. **“La Maleña”**: Audio recopilado por César Huapaya Amado en 1997 en Mala, Cañete. Cantada a capella por Alejandro Mendoza Ávila, quien aprendió el estilo de su padre, Marino Mendoza Yaya. La relación música-texto es silábica y prosódica, respetando la acentuación natural del verso. Modelo de tradición regional, con una estructura melódica flexible que permite variaciones sin perder coherencia formal.
4. **“Buenas noches caballeros”**: Registro incluido en el disco que acompaña el libro *Baile tierra. Música y cantares de Zaña, Perú* (2011). Interpretada a capella por Víctor Gamarra Gil, con textos de su padre, Víctor Gamarra Beltrán. La relación música-texto es silábica y prosódica, con ligeras variaciones interpretativas. Modelo vinculado a la tradición oral de Zaña, con estructura melódica estable y adaptable.

Modelos del siglo XXI

Los modelos contemporáneos incorporan géneros como zamacueca, landó, marinera norteña y yaraví con fuga de huayno, ampliando el repertorio hacia nuevas sonoridades y contextos escénicos.

1. **“Zamacueca”**: Tomada del disco *Amebeo Urbano* del Taller de la Kontroversia (2012). Décimas de David Alarco Hinostroza, musicalizadas por Fernando Rentería en el género de zamacueca, con acompañamiento de guitarra, cajón y bajo. La relación música-texto es silábica, con melismas al final del periodo. Modelo con estructura melódica clara, acompañamiento rítmico y adaptabilidad textual.
2. **“Landó 1”**: Fragmento del disco *Amebeo Urbano* (2012), titulado “Cuatro en la Cruz”. Décima de David Alarco Hinostroza con música de Fernando Rentería, interpretada con acompañamiento de guitarra. La relación música-texto es silábica y prosódica, respetando la acentuación natural del verso. Modelo que explora el landó como soporte melódico para la décima, con estructura formal flexible.
3. **“Trovadiez”**: Registro tomado de la décima de presentación del cultor piurano Miguel Reinoso Córdova, publicada en *Perú: Décimas 2014, Un Encuentro de Hermandad*. Interpretada por el autor, con acompañamiento de guitarra, en un estilo cercano a la marinera norteña. La relación música-texto es silábica y prosódica, con

variaciones rítmicas y melódicas que mantienen la coherencia estructural. Modelo con coherencia armónica, flexibilidad formal y adaptabilidad para la improvisación.

4. **“Versos” – Yaraví con fuga de huayno huanuqueño:** Creado por iniciativa de la autora junto al compositor Omar Majino. La sección de yaraví está compuesta específicamente para el canto de décimas, con métrica heterométrica. La relación música-texto es silábica, con melismas ocasionales y correspondencia prosódica. Este modelo amplía el repertorio decimista hacia registros regionales, introspectivos y escénicos.

En conjunto, los modelos analizados revelan un repertorio melódico en evolución, que articula continuidad e innovación y responde a las necesidades actuales de transmisión, creación y formación en el canto de la décima. Esta diversidad estilística y funcional permite visibilizar la riqueza de la tradición decimista peruana y proyectar su vigencia como práctica cultural viva, inclusiva y en constante transformación.

Como complemento a este análisis, se incluye una tabla comparativa de los modelos melódicos para el canto de la décima según las muestras estudiadas. La tabla presenta los siguientes campos: N.º, título del modelo, género / estilo / lugar de recolección, intérprete, acompañamiento, origen de la música, autor de la décima, clasificación tonal / modal, ámbito vocal, intervalo mayor entre notas sucesivas, compás y posibilidades de aplicación.

Tabla 1

Comparativa de modelos melódicos para el canto de la décima según las muestras analizadas

N.º	Título del modelo	Género / Estilo / Lugar de recolección	Intérprete	Acompañamiento	Origen de la música	Autor de la décima	Clasificación tonal / modal	Ámbito vocal	Intervalo mayor entre notas sucesivas	Compás	Posibilidades de aplicación
1	Me dicen que hay un pacay	Socabón (estilo de Santiago Villanueva) / Lima	Augusto Áscuez Villanueva	Guitarra	Tradición oral	Santiago Villanueva	Tonal (Sol mayor)	Fa#4 – Sol5	5ª justa	3/4	Décima memorial/ improvisada
2	El canto del pueblo	Socabón / Lima	Nicomedes Santa Cruz	Guitarra	Tradición oral	Nicomedes Santa Cruz	Tonal (Do mayor)	Sol3 – Re5	7ª menor	3/8	Décima memorial/ improvisada
3	La Maleña	Tradición de Mala, Cañete, Lima	Alejandro Mendoza Ávila	A capella	Tradición oral	Marino Mendoza Yaya	Modal (Mixolidio en Sol)	Re4 – La5	6ª mayor	3/8	Décima memorial /requiere exploración para improvisación
4	Buenas noches caballeros	Tradición de Zaña, Lambayeque / estilo de Víctor Gamarra Beltrán	Víctor Gamarra Gil	A capella	Tradición oral	Víctor Gamarra Beltrán	Tonal (Mi♭ mayor)	Si♭3 – Mi♭5	4ª justa	3/8	Décima memorial /requiere exploración para improvisación
5	Zamacueca (Fragmento de décimas de Saludo y presentación)	Zamacueca / Lima	Taller de la Kontroversia	Guitarra, cajón, bajo	Musicalización original de Fernando Rentería	David Alarco Hinostroza	Tonal (Sol mayor)	La4 – La5	4ª justa	6/8	Décima memorial/ improvisada
6	Landó (Fragmento de las décimas Cuatro en la Cruz)	Landó / Lima	Taller de la Kontroversia	Guitarra	Musicalización original de Fernando Rentería	David Alarco Hinostroza	Tonal (Re menor)	Re4 – Re5	3ª menor	6/8	Décima memorial/ improvisada
7	Trovadiez	Marinera norteña / Piura	Miguel Reinoso	Guitarra	Creación y adaptación original de Miguel Reinoso	Miguel Reinoso	Tonal (La menor)	Re4 – Re5	5ª justa	6/8	Décima memorial/ improvisada
8	Versos (Yaraví y fuga)	Yaraví / Huayno huanuqueño	María Haydeé Guerra Berrios	Guitarra	Musicalización original de Omar Majino Gargate	María Haydeé Guerra Berrios	Tonal (La menor)	Sol3 – Do5	6ª menor	6/8 (fuga)	Décima memorial/ improvisada

Discusión

Los resultados obtenidos evidencian que el canto de la décima en el Perú se sustenta en una diversidad de bases melódicas vinculadas a géneros tradicionales. Si bien el socabón aparece con frecuencia en los registros del siglo XX —como en los

modelos “Me dicen que hay un pacay” y “El canto del pueblo”—, no puede considerarse una base única de la tradición peruana. Su presencia en contextos de contrapunto e interpretación oral sugiere una funcionalidad consolidada para la improvisación, pero convive con otras estructuras melódicas empleadas por cultores en distintas regiones y épocas históricas.

Los modelos correspondientes al siglo XXI revelan una expansión estilística hacia géneros como el landó, la zamacueca, la marinera norteña, el yaraví y el huayno huanuqueño, desarrollados o adaptados funcionalmente para la improvisación. Estas propuestas se distinguen por su flexibilidad formal, el uso de compases heterométricos y una relación más libre entre la música y el texto, lo que favorece su aplicación en contextos escénicos, pedagógicos e interdisciplinarios. Además, la inclusión del modelo melódico en yaraví con fuga de huayno huanuqueño representa un aporte que amplía el repertorio desde una perspectiva andina, abriendo nuevas posibilidades expresivas para la décima cantada en otras regiones.

Estos hallazgos permiten formular nuevas hipótesis sobre la relación entre el género musical, la estructura melódica y la modalidad de canto. Por ejemplo, podría explorarse si ciertos estilos favorecen la improvisación por su fraseo ondulado, ritmo libre o distribución acentual, o por interludios musicales, lo que facilita la interpretación y la creación métrica del verso octosílabo. Asimismo, se abre la posibilidad de investigar cómo la elección del modelo melódico influye en la construcción poética, la modulación expresiva y la interacción con el público, especialmente en escenarios de improvisación colectiva o de formación artística. Además, aunque ya se vienen usando estos modelos en contextos pedagógicos y formativos, es necesario analizar también su funcionalidad y su aplicación en dichas dimensiones.

Esta sistematización de modelos melódicos funcionales para el canto de la décima contribuye a fortalecer su vigencia como práctica viva, inclusiva y formativa. Estos modelos no solo permiten preservar repertorios tradicionales, sino también habilitar nuevas formas de creación, transmisión y apropiación cultural. En ese sentido, se recomienda su incorporación en procesos de enseñanza artística, formación docente, creación escénica y producción discográfica, así como su aplicación en espacios comunitarios e interculturales donde la décima pueda dialogar con otras expresiones musicales y poéticas.

Finalmente, se sugiere ampliar el estudio a otras regiones del país y del continente, promoviendo el intercambio de experiencias entre cultores, investigadores y educadores. Este enfoque comparativo permitiría enriquecer la comprensión de la décima como fenómeno iberoamericano, al tiempo que visibiliza las particularidades melódicas y expresivas de la tradición peruana en el contexto de las poéticas cantadas del mundo hispano.

Conclusiones

El análisis y sistematización de los ocho modelos melódicos presentados ha permitido identificar estructuras musicales funcionales para el canto de la décima en el Perú, tanto en su modalidad memorial como improvisada. La diversidad estilística de la muestra —que abarca géneros como el socabón, la zamacueca, el landó, la marinera

norteña y el yaraví con fuga de huayno— evidencia la riqueza sonora de la tradición decimista peruana y su capacidad de adaptación a distintos contextos interpretativos.

Los modelos correspondientes al siglo XX revelan las bases melódicas sobre las que se ha sostenido históricamente el canto de la décima, especialmente en el estilo socabón, cuya estructura abierta y fraseo rítmico estable favorecen la improvisación. Asimismo, los registros familiares y regionales como “La Maleña” y “Buenas noches caballeros” aportan variantes interpretativas que amplían el repertorio y sugieren nuevas posibilidades de aplicación escénica y pedagógica.

Los modelos del siglo XXI, desarrollados en el marco de propuestas contemporáneas, muestran una expansión formal y estilística que incorpora compases heterométricos, progresiones armónicas flexibles y una relación más libre entre música y texto. Estas características fortalecen la funcionalidad de los modelos para la improvisación poético-musical y su integración en espacios colaborativos, educativos y escénicos. En particular, el modelo en yaraví con fuga de huayno huanuqueño representa un aporte original que incorpora sonoridades andinas en la práctica viva de la décima, ampliando su alcance expresivo y territorial.

La relación música-texto en todos los modelos analizados se caracteriza por una correspondencia silábica y prosódica que respeta la acentuación natural del verso octosílabo, permitiendo una interpretación clara y coherente. En algunos casos, se observan melismas y variaciones rítmicas que enriquecen la expresividad vocal sin comprometer la estructura poética.

En conjunto, los resultados del estudio confirman que es posible identificar, adaptar y crear modelos melódicos funcionales para el canto de la décima en el Perú, atendiendo a criterios técnicos y contextuales. Esta sistematización aporta herramientas para la comprensión, transmisión y creación de repertorio melódico, y contribuye al fortalecimiento de la décima como práctica cultural viva, inclusiva y en constante transformación.

El estudio responde al objetivo general propuesto al ofrecer un corpus organizado de modelos melódicos que pueden ser utilizados en procesos de formación, investigación y creación artística, y abre nuevas líneas de exploración en el campo de la musicología intercultural y la pedagogía aplicada a las tradiciones orales.

Fuente de financiamiento

Este estudio no ha recibido financiación externa. La investigación se desarrolló de manera independiente, en el marco de la formación académica de la autora y de sus proyectos artísticos y pedagógicos.

Contribución de los autores

MHGB: Concepción de la investigación, análisis, conclusiones, redacción del artículo.

Conflicto de Interés

La autora declara que no existe ningún conflicto de intereses en relación con la

elaboración y la publicación de este artículo.

Figuras

Las transcripciones musicales de los modelos N.º 1-7, utilizadas en este artículo, fueron realizadas por la autora en el marco de su tesis de licenciatura en Música (PUCP, 2016), con autorización verbal o con colaboración directa de los cultores y compositores involucrados. El modelo N.º 8 fue transcrito por Omar Majino. La inclusión de las transcripciones en el presente estudio responde a fines académicos y de sistematización, respetando los derechos de autor y atribuyendo correctamente la fuente y el contexto de cada modelo melódico.

Referencias

- Díaz-Pimienta, A. (1998). *Teoría de la improvisación: Primeras páginas para el estudio del repentismo*. Sendoa Editorial.
- Díaz-Pimienta, A. (2014). *Teoría de la improvisación poética* (2.ª ed.). Scripta Manent.
- Durand, J. (1979). Décimas peruanas de la Guerra del Pacífico. *Revista de la Universidad Católica*, (6), 79–106.
- Esquenazi, M. (2008). La décima cantada en América Latina y el Caribe. *Paideia Latina: Revista de Investigación del CIELAC-UPOLI*, (3). [Páginas no disponibles].
- Esteve Faubel, J. M. (1998). *Análisis musicológico del romancero de tradición oral y de la canción estrófica de ciego de la ciudad de Llíria (Valencia)* [Tesis doctoral, Universidad de Alicante].
- Feldman, H. C. (2009). La negritud peruana de Nicomedes Santa Cruz. En *Ritmos negros del Perú: Reconstruyendo la herencia musical africana* (pp. 97–147). Instituto de Etnomusicología & Instituto de Estudios Peruanos.
- Fernández Oyarzo, G. A., González Ávila, C. E., & Reyes Guzmán, I. A. (2009). *La décima espinela en Latinoamérica* [Memoria de título, Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación].
- Guerra Berrios, M. H. (2016). *Modelos melódicos para el canto de la décima en el Perú* [Tesis de licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio de Tesis PUCP. <https://tesis.pucp.edu.pe/items/b932dcea-2b9d-4411-912f-6e614d0fac42>
- Huapaya Amado, C. A. (2021). *Canto de los siglos: La décima en el Perú* [Obra inédita]. Edición del autor.
- Linares Savio, M. T. (1994). Funciones y relaciones de la décima con la música con que se canta en Cuba. En M. Trapero (Ed.), *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (pp. 111–132). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria & Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Rodríguez Ramírez, J.-M. (1994). Modelos melódicos en la décima canaria. En M. Trapero (Ed.), *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (pp. 341–359). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria & Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Sáenz Coopat, C. M. (1994). La décima cantada y los conjuntos instrumentales del punto cubano. En M. Trapero (Ed.), *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (pp. 133–140). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria & Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Santa Cruz Gamarra, N. (1982). *La décima en el Perú* (1.ª ed.). Instituto de Estudios Peruanos.
- Santa Cruz Gamarra, N. (2004). *Obras completas II: Investigación* (1958–1991) (P.

- Santa Cruz Castillo, Comp.). Libros en Red.
- Santa Cruz Urquieta, O. (2001). De la métrica de Espinel al temple Maulío: Antecedentes y evolución de la décima criolla. *Historia y Cultura*, (24), 139–150.
- Santa Cruz Urquieta, O. (2009). *Escritura y performance de los decimistas de hoy: La actividad pública de los decimistas en Lima a inicios del siglo XXI* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos].
- Siemens Hernández, L. (1994). Antecedentes de la forma musical de la décima y observaciones históricas sobre su empleo en Canarias. En M. Trapero (Ed.), *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima* (pp. 361–367). Universidad de Las Palmas de Gran Canaria & Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Tompkins, W. D. (2011). *Las tradiciones musicales de los negros de la costa del Perú*. Centro de Música y Danza de la Pontificia Universidad Católica del Perú (CEMDUC) & Centro Universitario de Folklore de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Trapero, M. (1996). *El libro de la décima: La poesía improvisada en el mundo hispánico*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria, Cabildo Insular de Gran Canaria & UNELCO.
- Trapero, M. (2006). Entre la tradición y la improvisación: La décima, un nuevo género poético oral en el mundo hispánico. En *Actas de la Conferencia Internacional «Avances en el estudio de la literatura oral»*, Universidad de Belgrado, Departamento de Filología Hispánica.
https://canatlantico.ulpgc.es/pdf/8/8/Entre_tradi_impro.pdf
- Trapero, M. (2001). Introducción. En *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones*. Cámara Municipal de Évora – Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Trapero, M. (Ed.). (1994). *La décima popular en la tradición hispánica: Actas del Simposio Internacional sobre la Décima*. Universidad de Las Palmas de Gran Canaria & Cabildo Insular de Gran Canaria.
- Trapero, M. (2001). La décima popular en la tradición hispánica. En *La décima: Su historia, su geografía, sus manifestaciones* (pp. 61–100). Cámara Municipal de Évora – Centro de la Cultura Popular Canaria.
- Trapero, M. (2002). Poesía improvisada cantada en España. En *La palabra: Expresiones de la tradición oral* (pp. 95–120). Centro de Cultura Tradicional.
https://webs.ulpgc.es/canatlantico/pdf/8/8/improvisada_Espana.pdf
- Trapero, M. (2020). *Un arte verbal muy vivo y vivaz: Estudios sobre la décima y la improvisación poética*. CIOFF España.

Anexos

Fuentes de los ejemplos musicales de la muestra

Material audiovisual

- “Me dicen que hay un pacay” (1979). Décima cantada por Augusto Áscuez Villanueva con acompañamiento de guitarra de Vicente Vásquez, en el estilo de Santiago Villanueva. Registro del programa El Señor de la Jarana, conducido por José Durand. Lima: Telecentro. Archivo personal de “Chalena” Vásquez Rodríguez, utilizado con su autorización.
- “Trovadiez” (2014). Décima creada e interpretada por Miguel Reinoso en estilo de marinera norteña, con acompañamiento de guitarra. En Perú: Décimas 2014, Un Encuentro de Hermandad. Universidad Nacional Mayor de San Marcos, 463°

Aniversario. DVD, edición no venal. Lima: RTV San Marcos.

Grabación de campo

- “La Maleña” (1997). Décimas atribuidas a Marino Mendoza Yaya, cantadas a capella por Alejandro Mendoza Ávila en el estilo de su padre. Grabación de campo inédita realizada por César Huapaya Amado en Mala, Cañete, Lima. Utilizada con autorización del recopilador.
- “Versos” (2025). Décimas creadas por María Haydeé Guerra Berrios, con transcripción y composición musical para guitarra y voz a cargo de Freddy Omar Majino Gargate. Interpretación en estilo de yaraví y fuga de huayno huanuqueño. Registro realizado en el marco de una exploración colaborativa sobre sonoridades andinas aplicadas al canto y la improvisación de la décima. No publicado comercialmente; utilizado con autorización de los creadores.

Material fonográfico

- “El canto del pueblo” (1975). Décimas de Nicomedes Santa Cruz, interpretadas por él mismo con acompañamiento de guitarra de Vicente Vásquez, en estilo socabón. En Socabón: Introducción al Folklore Musical y Danzario de la Costa Peruana [Audio]. Disponible en:
https://www.youtube.com/watch?v=vmr1YR1Gc94&list=RDvmr1YR1Gc94&start_radio=1 (consultado el 20 de octubre de 2025).
- “Buenas noches caballeros” (2011). Décimas del repertorio de Víctor Gamarra Beltrán, cantadas a capella por Víctor Gamarra Gil en el estilo de su padre. CD que acompaña el libro Baile tierra. Música y cantares de Zaña, Perú. Primera edición. Zaña-Lambayeque: Museo Afroperuano. Pista n.º 21.
- “Zamacueca” (2012). Décimas de “saludo y presentación” creadas por David Alarco Hinostroza, con música de Fernando Rentería, cantadas en el género de zamacueca, con acompañamiento de guitarra, cajón y bajo. En Amebeo Urbano. Lima: Taller de la Kontroversia. CD s/n, pista 1.
- “Landó” (2012). Fragmento de “Cuatro en la Cruz”. Décimas de David Alarco Hinostroza, con música de Fernando Rentería, cantadas en el género landó, con acompañamiento de guitarra. En Amebeo Urbano. Lima: Taller de la Kontroversia. CD s/n, pista 4.

1."ME DICEN QUE HAY UN PACAY"

Socabón 1

Cuarteta de planta

♩=120

Décima de Santiago Villanueva
Interpretada por Augusto Áscuez, 1979
Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios



Versos 1-2

Décima 1

Décima 2 En el cam - po de la a - lian - za for - ma - ron su di - vi - sión

Décima 3 Die - ron la se - ñal de a - vi - so to - da la es - cua - dra Chi - le - na

Décima 4 El Huás - car y La U - niòn y la lan - cha Pill - co ma - yo

el Huás - car en com - pro - mi - so hi - zo fue - go con - es - truen - do

Versos 3-4

Décima 5

Décima 6 Chi - le to - mó po - si - ción don - de la vis - ta al - can - za

Décima 7 Di - cien - do que en ho - ra bue - na el Huas - car cae - ra pre - ci - so el

Décima 8 par - tie - ron - co - mo un ra - yo cuan - do Grau di - jo a - ten - ción

Décima 9 el Huás - car en com - pro - mi - so y me - jor ar - ti - lle - rí - a

Versos 5-6

Décima 10

Décima 11 el pe - rua - no se a - ba - lan - za has - ta la cum - bre de U - may

Décima 12 Huas - car en com - pro - mi - so hi - zo fue - go con es - truen - do

Décima 13 To - da la tri - pu - la - ción pri - sio - ne - ra la te - ne - mos

Décima 14 se - ñal de fue - go le ha - cí - a has - ta per - der re - sis - ten - cia

27 Versos 7-8 28 29 30 31

Con el e - jer - ci - to que hay nin - gún Chi - le - no e - xis - tie - se

el mar es - ta - ba se - re - no cuan - do em - pe - zó a com - ba - tir a -

a - bor - da que nos i - re - mos, le res - pon - dió La U - nión,

se per - dió la In - de - pen - den - cia di - jo el bra - vo Car - ba -

32 Versos 9-10 33 34 35 36

don - de mu - rió Bo - log - ne - si me di - cen que hay un pa - cay -

ho - ra se o - ye de - cir que su tiem - po ha si - do bue - no To Pno. [Melopea de socabón]

a pe - dir la ren - di - ción de la gue - ra a los Chi - le - nos

jal ya se per - dió la vic - to - ria y el Pe - rú es - tá muy fa - tal

Repetición de versos 9-10 (décima 4)

Ay ya se per - dió la vic - to - ria y el Pe - rú es - tá muy fa - tal

2. "EL CANTO DEL PUEBLO"

♩ = 80

Décimas de Nicomedes Santa Cruz (fragmento)

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios

Décima 1

Verso 1 - 2

El can - to es co-mo un pa-ñue - lo que en-ju-ga el llan - to a la vi - da

Décima 2

Hay que can - tar al a-mor con la me - jor po - e - sí - a

Verso 3 - 4

cuan - do es-ta es pa-lo-ma he - ri - da que no pue de al-zar el vue - lo
por-que a-mar es e - ner-gí - a de un ac - to li - be - ra - dor

8

Verso 5 - 6

Pue-de el can - to ser con-sue-lo que-mi - ti - gue la a-flic-ción
pe - ro nun-ca ha-ga el can-tor de su can - tar un se - ñue - lo

Verso 7 - 8

mas nun - ca re sig-na-ción pa-ra el pue blo que la es cu - cha
lo mismo que el a-ve en ce - lo que can - ta hin - chan do el - plu - ma - je

14

Verso 9 - 10

Pues can - to que im-pi-de lu - cha no es ver-da-de-ra can ción
y no bus - ca - ma-ri-da-je si - no pi - sa y al - za el vue - lo

3. "LA MALENA"

Décimas de Marino Mendoza Yaya (fragmento)

Interpretadas por Alejandro Mendoza Ávila

Grabada por César Huapaya en 1997

Mala, Cañete, Lima

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios

♩=140

Versos 1-2

Décima 1

Go - za - ba de su li - ber - ta' en el cam - po u - na pa - lo - ma

Décima 2

Co - mi - da tu - vo a mon - tón y mu - cho don - de se ba - ña - ba

Décima 3

No hay du - da que ex - tra - ña - ba del cam - po la ver - du - ra de

Décima 3

Siem - pre de cuan - do en cuan - do bus - ca - do a la puer - ta al

Versos 3-4

cuán - do la au - ro - ra se a - so - ma gus - to - sa can - ta - ba ya.

E - sa tris - te - za guar - da - ba de ver se en a - flic - ción

ver su her - mo - su - ra por don - de siem - pre vo - la - ba

tiem - po lo ha - lló a - bier - ta al cam - po se fue vo - lan - do

Versos 5-6

En bus - ca de sus - ten - to va un pá - ja - ro des - gra - cia - do

mal - di - ce que lle - ga a pri - sión nom - bre y pi - car - dí - a

E - sa es - pe - ran - za guar - da - ba y suer - te se - ri - a

gus - to - sa se fuer can - tan - do al va - lle so - li - ta - rio a

21 Versos 7-8 22 23 24 25

Ni un ár - bol le ha li - ga - do a de' - can - sar se pa - ró

mas en su can - to de - cí - a si he na - ci - do pa - ra vo - lar

to - cu - ba con a - le - grí - a go - za - ba su pri - ma - ve - ra

don - de re - cord - ó el ca - na - rio de las pe - nas que ahí pa - só

Versos 9-10 26 27 28 29 30

un ca - za - dor se lo lle - vó un ca - na - rio a - pre - sio - na - do

un ca - za - dor me ha de po - sar en u - na jau - la con por - fi - a

sin que un do - lor de ve - ras a - que - llos pri - me - ros dí - as

de cau - ti - vo se fió su - frió un - do - lor te - me - ra - rio

4."BUENAS NOCHES CABALLEROS"

Décima de Victor Gamarra Beltrán,

Interpretada por Victor Gamarra Gil

Zaña, Lambayeque

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios

♩=110

Cuarteta inicial (solo el primer verso
es desarrollado como pie forzado)

1

Ay bue - nas no - ches ca - ba - lle - ros sa - lu - do con a - ten - ción
a los due - ños de la ca - sa ya to - da la re - u - nión

Versos 1-2

Décima 1

Los sa - lu - do muy con - ten - to por - que a - sí es mi pro - ce - der

Décima 2

A - mi - gos per - do - na - rán que es - tu - dios ni es - cue - la ten - go

Décima 3

Le - voy a re - co - no - cer a us - ted mi que - ri - do a mi - go

Versos 3-4

del hom - bre has - ta la mu - jer los sa - lu - do muy con - ten - to
y es - te do - lor que man - ten - go yo soy Ga - ma - rra Bel - trán
no quic - ro ser su c - ne - mi - go su a - mis - tad qui - ro te - ner

Versos 5-6

pues vean - me en es - te mo - men - to co - mo un a - mi - go sin - ce - ro
En este momento se binariza el ritmo
[El intérprete sustituye los versos 5-6, es decir 16 sílabas, por "barán.."]
ba - ran ba - rán ba - rán ban ba - rán ba - rán ba - ran ban bán.
su nom - bre quic - ro sa - ber dí - ga - me - lo por - fa - vor

Versos 7-8

por - que a to - dos yo los [quie - ro] quien le ha - bla es po - e - sí - a

Y aun - que no ten - go el ho - nor de co - no - cer - lo pai - sa - no

Ga - ma - rra soy su ser - vi - dor yo soy un a - mi - go a ten -

Versos 9-10

— sa - lu - do con a - le - grí - a bue - nas no - ches ca - ba - lle ros

Ga - ma - rra yo soy pe - rua - no poe - com - po - si - tor

to a us - ted se - ñor me pre - sen - to y aun - que no ten - go el ho - nor.

5."ZAMACUECA"

Zamacueca

♩.=75

Versos 1-2

Versos 5-6

Décima de saludo y presentación (fragmento)

Letra de David Alarco Hinostroza

Música de Fernando Rentería, 2011

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios, 2016

2 3 4 5

La co - ci - na pre - fe - ri - da mues-tra un pla - to di - fe - ren - te
E - lla tri - na e - nal - te - ci - da con la dé - ci - ma sa - bro - sa

Verso 1-2

Verso 5-6

6 7 8 9

la co ci - na pre - fe - ri - da mues-tra un pla - to di - fe - ren - te
E - lla tri - na e - nal - te - ci - da con la dé - ci - ma sa - bro - sa

Versos 3-4

10 11 12 13

que un po - e - ta de re - pen - te da en la di - vi - na co - mi - da

Versos 7-8

que prue - ban, Cu - cho la Ro - sa y el ma - es - tro Ra - úl Var - gas

Versos 3-4

Luego del verso 4:
Interludio instrumental
de 6cc. para ir al verso 5

14 15 16 17 18

que un po - e - ta de re - pen - te da en la di - vi - na co - mi - da

Versos 9-10

cuando del ver - so te en - car - gas Da - vid A - lar - co Hi - nos - tro - za.

6. "LANDÓ 1"

Fragmento de "Cuatro en la Cruz"

Décimas de David Alarco II.

Música de Fernando Rentería, 2003.

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios, 2016.

Landó

♩=75
8
Versos 1-2
Versos 5-6

1. 2.

Mi Je - sús sí tú sa-nas - te al sier - vo de un cen - tu-rión Mi Je.. -rion
Por-qué a Ma - rí - a de-jas - te su - rien-do de tan-to a - mor por que a mor

Versos 3-4
Versos 7-8

To Coda 1. 2.

de es-ta si te cruel cru - ci - fix - ión por qué tú no te sal - vas - te de es-ta si te vas - te
cre - es el se - ñor por qué no suel - tas tus hue-sos si te hue-sos si te

Segunda repetición.

cruel cru - ci - fi - xión por



Versos 9-10

1. 2.

hue-sos Y la le - van-tas en be - sos res - pe-ta a Dios re-den - tor y tor

7. "TROVADIEZ"

Por marinera norteña

Décima de presentación

Letra y melodías: Miguel Reinoso Córdova

Transcripción: María Haydeé Guerra Berrios 2016

♩ = 75 Versos 1 - 2

Pa-ra ha - cer mi po - e - sí - a Dios me ha da - do un se - so e - nor - me

Versos 3 - 4

tam-bién luz - co el u - ni - for - me de un mo - des - to po - li - cí - a

Versos 5-6

y has ta a - quí he lle - ga do hoy dí - a a vi - si - tar es - tos la - res

Voz

Versos 7-8

y con her - mo - sos a - za ha - res hoy me pre - sen - to gus - to - so

Versos 9-10

mi nom - bre es Mi - guel Rei - no - so el ju - glar de los ju - gla - res

Repetición versos 9-10 (cierre)

mi nombre es Mi - guel Rei - no - so el ju - glar de los ju - gla - res

Versos

Yaraví

Letra: María Haydeé Guerra Berrios

Música: Freddy Omar Majino Gargate

Lento ♩ = 66

1. Bue-nas tar-des, sa-lu-da-mos a la tie-rra hua-nu-que-
 2. En la fies-ta en que aho-ra es-ta-mos hay de ver-sos, un ca-mi-
 ña con un ya-ra-ví que sue-ña com-par-tir lo que so-ña-mos
 no y en su gui-ta-rra y mi tri-no com-par-ti-mos el sa-a-ber
 1. De-es-te mu-si-cal que ha ce er *mf* Ma-ría Hay-
 deé y O-mar Ma-ji-no. De-es-te mu-si-cal que ha-ce er Ma-ría Hay deé y O-mar Ma-ji-
Fuga
 no. Des-de-es-te va-lle del Pe-rú con su gui-ta-rra y mi
 tri-no So-mos can-to hua-nu-que-ño Ma-ría Hay-deé y O-mar Ma-ji-
 no, so-mos can-to hua-nu-que-ño Ma-ría Hay-deé y O-mar Ma-ji-no

Entre ideologías y corrientes artísticas: nacionalismo indigenista, regionalismo y primitivismo en la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas Bustamante, un análisis estético-musical

Between ideologies and artistic currents: indigenous nationalism, regionalism and primitivism in the symphony Las Pampas de Nasca by Miguel Oblitas Bustamante, an aesthetic-musical analysis

Marco Agustín Baltazar¹

Resumen

El presente trabajo profundiza sobre la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas Bustamante, analizada desde los aspectos formal, melódico, armónico y tímbrico. Se brindará un análisis general de la obra y se abordará en detalle su tercer movimiento. La importancia de este trabajo radica en la necesidad de revalorar, desde la musicología, las manifestaciones sinfónicas que expresan una identidad regional y dialogan con otras corrientes. En la contextualización, se reflexionará sobre las tendencias estéticas e ideológicas presentes, distinguiendo principalmente al nacionalismo y primitivismo. Éstas, observadas en el cuerpo de la investigación mediante el análisis musical de las técnicas de composición, nos revelan la búsqueda de originalidad de un compositor coherente con sus principios ideológicos.

Palabras clave: nacionalismo; indigenismo; regionalismo; primitivismo; música Nasca; música peruana.

Abstract

This paper takes a closer look at Miguel Oblitas Bustamante's symphony *Las Pampas de Nasca*, analyzing it from a formal, melodic, harmonic, and timbral perspective. It provides a general analysis of the work and takes a detailed look at its third movement. The importance of this work lies in the need to reevaluate, from a musicological perspective, symphonic expressions that convey regional identity and engage in dialogue with other trends. In the contextualization, the aesthetic and ideological trends present will be reflected upon, distinguishing mainly nationalism and primitivism. These, observed in the body of the research through the musical analysis of compositional techniques, reveal the search for originality by a composer consistent with his ideological principles.

Keywords: nationalism; indigenism; regionalism; primitivism; Nasca music; Peruvian music.

¹Licenciado en Música.
Universidad Nacional de Música, Perú
marcoagustinbaltazarlaguna@yahoo.es
<https://orcid.org/0000-0002-1939-4340>

Arbitrada por pares ciegos

Recibido: 29/05/2025

Revisado: 20/08/2025

Aceptado: 15/10/2025

Autor de correspondencia:
marcoagustinbaltazarlaguna@yahoo.es

Cómo citar: Baltazar, M.A.. (2025). Entre ideologías y corrientes artísticas: nacionalismo indigenista, regionalismo y primitivismo en la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas Bustamante, un análisis estético-musical. *Rodolfo Holzmann*, 4(2), 29-57. <https://doi.org/10.65296/rrh.4.2.35>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



Introducción

Esta investigación es fruto de la transcripción de la sinfonía *Las Pampas de Nasca*, que realicé junto a su compositor, Miguel Oblitas Bustamante. Esta empresa, iniciada en 2023 y culminada en 2025, consistió en melografiar los manuscritos originales del primer, tercer y cuarto movimiento; y transcribir el segundo, mediante audiciones. En este camino, fui descubriendo una forma de sinfonismo poco explorada en las investigaciones sobre música académica peruana. Esta obra - tanto primitivista, regionalista, indigenista, como postromántica - encierra rasgos musicales heterogéneos que le imprimen un aire de originalidad y frescura en estos tiempos de postmodernidad artística.

Es así, que surgió en mí la necesidad de profundizar sobre las técnicas de composición en esta sinfonía y cómo éstas revelaban las corrientes estéticas y posiciones ideológicas del compositor. Es, la sinfonía *Las Pampas de Nasca*, una expresión genuina y sincera de su creador; la materialización sonora de los principios ideológicos que han guiado su vida y su quehacer artístico.

Esta sinfonía, compuesta en 1984, cumple hoy su aniversario número 41. Aprovechando esta ocasión y contemplando la generosa oportunidad brindada por el comité editorial de la revista *Rodolfo Holzmann* de la flamante Universidad Nacional de Música Daniel Alomía Robles de Huánuco, decidí escribir este trabajo. A este escrito se unen, mi genuino aprecio hacia el compositor y el amor compartido hacia la música peruana.

Con esta investigación, espero contribuir al conocimiento del repertorio sinfónico nacional, por parte de los directores de orquesta, motivando así la interpretación de esta sinfonía; enriquecer el campo de la investigación sobre la música orquestal peruana y sus tendencias estéticas; y brindar información a compositores sobre técnicas compositivas que pueden responder a inquietudes ideológicas afines.

Es pues, la sinfonía *Las Pampas de Nasca*, una de las obras orquestales más ambiciosas (incluye coro, orquesta, banda militar, conjunto de instrumentos nativos y recitador) de nuestro repertorio, que, por la singularidad de sus características musicales aquí estudiadas, merece una urgente interpretación integral.

I. Entre ideologías y movimientos artísticos

1.1. El nacionalismo, indigenismo, regionalismo y primitivismo

El nacionalismo es una ideología cuya máxima es la lealtad y devoción hacia una nación, por encima de los intereses individuales o grupales (Kohn, 2025). Se trata pues, de una corriente ideológica que moldeó la vida pública, política, cultural y artística de las naciones y de sus individuos. En el ámbito musical, se centró en la construcción de una identidad cultural (Fusco, 2023) a través sus elementos. Es este, precisamente, el caso de Miguel Oblitas Bustamante (*Nasca*, 1964).

Al ser una postura ideológica, el nacionalismo se manifestó en “diferentes movimientos artísticos (como el criollismo, indigenismo, negritud), estéticas (romanticismo, impresionismo, modernismo), técnicas de composición (tonalidad, atonalidad, politonalidad) y temáticas (histórica, arqueológica, social, regional)” (Tello,

1. Según Richard Taruskin (2001, traducción propia) el primitivismo se fundamentó en “la creencia de que las cualidades de las culturas tecnológicamente atrasadas o cronológicamente primitivas eran superiores a las de la civilización contemporánea ... porque se acercaban más a la verdad”.

2019, p. 2).

En el Perú, se desarrolló en mayor medida el nacionalismo indigenista. Esta corriente enfatizó al hombre “indígena y su cultura como elementos de la identidad nacional, incorporándolos como ciudadanos plenos y propiciando su desarrollo y asimilación” (Aznar, 2022, p.1). Musicalmente se caracterizó principalmente por “la valorización de la escala pentafónica ..., el uso de motivos folklóricos y ritmos indígenas” (Pinilla, 1985/2007, p. 153).

Paralelamente a este proyecto de construcción de identidad nacional en el Perú del siglo XX, surgieron los regionalismos. Esta corriente priorizó las raíces locales y regionales, más que nacionales (Petrozzi, 2024, p. 71). En esta vertiente floreció el indigenismo musical cusqueño, que priorizó la “incorporación de elementos tradicionales” cusqueños (Vargas Balina, 2019, p. 2) para generar una identidad regional. Uno de sus máximos representantes fue Armando Guevara Ochoa (1926-2013). Oblitas Bustamante, al ser su discípulo, asimiló su visión de la música y encontró en el regionalismo un punto medular en la expresión de su identidad musical.

Cabe precisar que no todos los regionalismos son indigenistas; es decir, un regionalismo musical puede tomar elementos particulares de una localidad, que no están considerados dentro del imaginario indigenista. En este sentido, Tello y Miranda (2011) aseveran que el indigenismo dejó de “lado a las vertientes criolla, negra o selvática del panorama cultural y étnico peruano” (p. 162). El caso de esta sinfonía es distintivo, puesto que está impregnada tanto de un sentir indigenista como de un regionalismo Nasqueño. Es mediante determinadas técnicas compositivas, que este compositor expresa su filiación a estos movimientos.

Otra corriente relacionada y presente en esta obra es el primitivismo. Éste puede ser entendido como el retorno artístico a “un imaginario histórico, anterior a la modernidad, que evocaba una naturaleza humana 'auténtica' no corrompida por la civilización” (Botstein, 2023) y se manifestó en la música a través del “descubrimiento” del folklore (Taruskin, 2001)¹, el uso de escalas distintas a los modos tradicionales, manejo simple de la armonía (en contraste a las reglas escolásticas de la tradición), empleo de ritmos alusivos a civilizaciones antiguas no occidentales o de métricas no ortodoxas, y la inclusión de instrumentos nativos de culturas antiguas. En el caso de la música académica tenemos relevantes ejemplos de Igor Stravinsky, Béla Bartók y Carlos Chávez.

En el siguiente fragmento, perteneciente al *Juego del rapto*, tercer número de la *Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky, encontramos constantes cambios de indicadores de compás; característica también presente en la sinfonía *Las pampas de Nasca* de Oblitas Bustamante.

Figura 1

Cambios de indicadores de compás, en el *Juego del rapto*, de la *Consagración de la primavera* de Igor Stravinsky y la *Danza Nasca*, tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas. Fuente: realización propia



Fuente: realización propia.

En el ejemplo que sigue, escrito por Béla Bartók, destaca el uso de la escala pentatónica para dotar a la música de una identidad distintiva. Caso similar al del compositor estudiado en este trabajo.

Figura 2

Empleo de la escala pentatónica en la pieza número 29 del álbum para piano *Para niños* de Béla Bartók y en la *Danza Nasca*, tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

En el caso de Carlos Chávez destaca la obra *Xochipilli* (1940), que incluye tres instrumentos de percusión de la cultura Mexica: el teponaxtle, el *huéhuetl* – ambos tambores – y el *omichicahuaztli*, que es un raspador de hueso.

Figura 3

Comparación de las plantillas instrumentales de *Xochipilli* de Carlos Chávez y de *Danza Nasca*, tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

XOCHIPILLI
AN IMAGINED AZTEC MUSIC
For four Wind Instruments and Percussions

Allegro animato $\text{♩} = 100$

Piccolo
Flute
E♭ Clarinet
Trombone

PERCUSSION

1. (Marimba, small Rasping Stick or small Güiro)
2. (Marimba, small Hawkbells)
3. (Bongoes, small Clay Rattles)
4. (Tenor Drum, snares released Soft Rattles)
5. (Medium Tinpani, any high pitch; large Clay Rattles; medium Hawkbells)
6. (Bass Drum, large Rasping Stick or large Güiro)

Sinfonía Las Pampas de Nasca
III.
Danza Nasca

$\text{♩} = 100$ A

Quenas
Phuellas
Antaras
Flauta de pan
Huáncar
Flautín
Flautas 1 y 2
Oboes 1 y 2
Clarinetes 1 y 2 en Sib
Fagots 1 y 2

Fuente: realización propia.

En la música académica peruana destacan Luis Pacheco de Céspedes, que en su ballet para orquesta *Lobos de mar* incluye vasijas silbadoras de la cultura Moche, y Édgar Valcárcel que, en su obra *Zorro, zorrito* (1991), incorpora una tropa de sikuris a la orquesta sinfónica.

Es entre estas corrientes que situamos a Miguel Oblitas Bustamante, compositor que bebió de ellas y plasmó su visión del arte en su sinfonía *Las Pampas de Nasca*.

1.2. El estilo musical de Miguel Oblitas

Miguel Oblitas Bustamante descubrió tempranamente su vocación musical al lado de su madre y abuelos² (M. Oblitas, comunicación personal, 17 de agosto de 2025) e inició su formación con los profesores Alfonso Asmat Vega en Trujillo y el compositor Gerardo Landa en Nasca. En sus estudios profesionales, las clases de composición recibidas por Armando Guevara Ochoa fueron fundamentales, puesto que mediante él conoció el indigenismo cusqueño. Esto, aunado a los conocimientos en musicología, recibidos de Américo Valencia Chacón (1946-2019), encauzó su interés por los instrumentos nativos de su región y los vestigios musicales de la cultura Nasca. Sus estudios en dirección de orquesta, de la mano de José Carlos Santos (1931-2016), cerraron su sólida formación.

Figura 4

Miguel Oblitas Bustamante



Fuente: realización propia.

2. Su madre se llamó Rosario Bustamante Cruces. Sus abuelos de lado paterno y materno fueron guitarristas. Ellos influenciaron en su temprana vida musical.

Su producción como compositor (véase el anexo N°2) puede ser dividida en dos: música de carácter nacional y no-nacional. El primer grupo está integrado por cuatro sinfonías, dos conciertos, dos rapsodias, dos cantatas, música de cámara para distintas conformaciones y piezas para piano. A este corpus lo unen vínculos temáticos, históricos, antropológicos, regionales, más que técnicas de composición en común. El segundo está compuesto por marchas, himnos, piezas para piano de corte popular, canciones populares, veinte marchas fúnebres y procesionales (escritas para distintos formatos como banda militar, cuarteto de cuerdas, orquesta de cuerdas, piano, banda de cornetas y tambores, conjunto de instrumentos nativos y órgano) y obras corales. El caso de sus marchas fúnebres y procesionales es muy interesante porque, pese a ser interpretadas en contextos solemnes y religiosos, expresan una identidad regional iqueña con el pueblo o santo para el que fueron dedicadas. En todos estos casos, Oblitas Bustamante siempre abrazó la tonalidad, cultivando la armonía funcional en algunas canciones, el microtonalismo (como se estudiará en este trabajo), el uso de escalas sintéticas en otras obras y el desarrollo de materiales melódicos, armónicos, rítmicos nacionales. Su producción además presenta rasgos posrománticos, mediante la búsqueda hacia las grandes formas (sinfonías, conciertos, cuartetos de cuerda, etc.), la instrumentación de grandes proporciones y el retorno del carácter romántico en los aspectos melódicos y armónicos. Ello se manifiesta en sus piezas para piano, voz y piano, marchas, himnos escolares y marchas procesionales para banda.

La sinfonía *Las Pampas de Nasca*, eje de esta investigación, está enmarcada en el primer grupo de esta clasificación. Ésta, mediante el uso de instrumentos nativos³, armonías y ritmos primitivos, y elementos retóricos y metafóricos, apunta a expresar una identidad nacional indígena, regional nasqueña y evocar, mediante el primitivismo, a la cultura ancestral Nasca.

II. La Sinfonía *Las Pampas de Nasca*

La sinfonía *Las Pampas de Nasca* (Miguel Oblitas, comunicación personal, 17 de agosto de 2025), dedicada a la investigadora María Reiche Neumann⁴, rememora los logros matemáticos, astronómicos, arquitectónicos y tecnológicos de la civilización Nasca, bajo una perspectiva musical, donde el creador participa en ella en mediante el uso del piano. Está dividida en cuatro movimientos de carácter programático:

- **Líneas y Geoglifos:** simboliza los trazos del calendario astronómico agrario de las Pampas de Nasca. Está escrita bajo la forma de una chacona.
- **Acueductos:** es una alegoría a los acueductos⁵ Nasca. Tiene una forma binaria extendida (A, B, A, B).
- **Danza Nasca:** recrea una imaginaria danza ancestral con instrumentos nativos. Sigue una forma rondó tratada con libertades.
- **Ritual en Cahuachi – Himno a Nasca:** es una conjunción de los movimientos anteriores, más un himno dedicado a esta ciudad. Sigue la forma A, B, C, D y A' (para más detalles, véase el anexo N°3).

Esta obra expresa una identidad regionalista mediante el uso de elementos melódicos, armónicos, rítmicos y tímbricos. El aspecto instrumental resulta muy interesante, ya que incluye instrumentos tradicionales peruanos dentro de la orquesta sinfónica.

La instrumentación detallada de la versión original es: una flauta piccolo, dos

3. Los instrumentos nativos utilizados son las quenas, pññas (antiguas flautas del Perú prehispánico), quepas (antiguas trompetas precolombinas), wankarus (instrumento de percusión tradicional compuesto por una membrana de cuero animal) y antaras (instrumento musical aerófono, compuesto de tubos alineados de mayor a menor tamaño. En el caso de la cultura Nasca, fue elaborada con cerámica, y los sonidos que produce no corresponden al sistema temperado occidental).

4. María Reiche Neumann (1903-1998). Astrónoma y matemática germano-peruana que investigó las líneas y geoglifos de las Pampas de Nasca.

5. Son los puquios, canales de agua filtrante del subsuelo.

flautas, dos oboes, un corno inglés, dos clarinetes, clarinete bajo, dos fagots, un contrafagot, cuatro cornos (alternan con tubas Wagner en el cuarto movimiento), tres trompetas, tres trombones, dos tuba, timbales; platillos, redoblante, gong, campanas tubulares, piano, violines primeros y segundos, violas, violoncellos y contrabajos; dieciséis antaras, cuatro pññas, cuatro quenas, cuatro quepas, cuatro wankarus, coro mixto, recitador y banda militar (un saxofón soprano, dos saxofones altos, dos saxofones tenores, un saxofón barítono, tres trompetas, tres trombones, dos eufonios, tuba, bombo, platillos y redoblantes). Debido a las grandes dimensiones de este contingente y a su duración prolongada (cuarenta minutos), está enmarcada en la tradición del sinfonismo postromántico, pero de expresión genuinamente regional. Por otro lado, existe una versión – que no será abordada en este trabajo – con la instrumentación reducida: sin banda militar y sin instrumentos nativos.

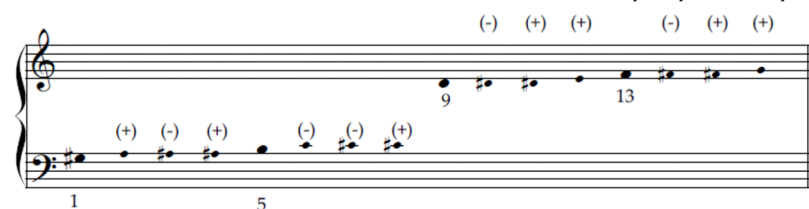
2.1. Elementos constitutivos fundamentales de la sinfonía

La obra está llena de elementos metafóricos y retóricos que simbolizan aspectos de esta cultura y operan bajo una concepción regionalista de la música peruana. Los elementos principales que unifican toda la sinfonía son los siguientes:

- 1). **El acorde de séptima disminuida:** presente en la música occidental y en las antaras Nasca que, según el autor de esta sinfonía, utilizan un sistema de 16 sonidos (Oblitas, 2019, p. 14). Este elemento, rasgo identitario de la obra con esta cultura, aparece en los cuatro movimientos.

Figura 5

Sistema de 16 sonidos en las antaras Nasca, propuesto por Miguel Oblitas



*Los valores de + y - indican si el sonido resulta ligeramente más agudo o grave que en el sistema temperado occidental de 12 sonidos.

Fuente: Miguel Oblitas (p.16).

Según el sistema propuesto por el compositor, los sonidos 1, 5, 9 y 13 coinciden con los de una escala occidental temperada de 12 sonidos. Estas notas, *sol#*, *si*, *re* y *fa*; forman un acorde de séptima disminuida. Esta entidad armónica aparecerá en toda la sinfonía como elemento unificador.

Figura 6

Acorde de séptima disminuida utilizado en la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

Figura 7

Comparación de usos del acorde de séptima disminuida, en la sección de las cuerdas, en la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

1er movimiento (compás 9) 2do movimiento (compás 1) 3er movimiento (compás 14) 4to movimiento (compás 2)

Fuente: realización propia.

Es importante resaltar que, en la mayoría de casos, este acorde es utilizado en primera inversión, formando un intervalo de sexta mayor en relación al bajo. Esta unidad armónica es para el compositor (comunicación personal, 8 de octubre de 2025) un elemento inconfundible de la música Nasca y, por tanto, un vehículo de su expresión regionalista.

2) Escalas microtonales: presentes en el tercer y cuarto movimiento, mediante el empleo de antaras. Representan la unión de la cultura ancestral Nasca con la occidental, dentro del formato sinfónico. Para la interpretación de estos pasajes, se tienen que afinar las antaras en el sistema de frecuencias sistematizado por Oblitas (véase el anexo N°1).

El uso de estas escalas resulta en pasajes plenamente interesantes y de sonoridad fresca, dado que se combinan y/o enfrentan al sistema de afinación temperada de la orquesta.

En el siguiente ejemplo, las antaras microtonales - junto con las quenás - dialogan con las flautas, oboes y clarinetes. Esto, a los oídos tradicionales puede causar extrañeza, puesto que se trata – según el planteamiento de esta sinfonía - de la unión entre el mundo occidental y Nasca.

Figura 8

Dialogo entre los instrumentos nativos y la sección maderas de la orquesta, entre los compases 73 y 78 del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

Quenas

Pishullas

Antaras

Antaras

Fl.

Ob.

Cl.

Fuente: realización propia.

El siguiente pasaje resultaría aún más chocante para un oyente acostumbrado al sistema de afinación temperada, puesto que la orquesta sinfónica junto al conjunto de antaras interpreta el mismo pasaje.

Figura 9

Conjunto de antaras y la sección maderas de la orquesta tocando simultáneamente, entre los compases 83 y 89 del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

Antaras

Antaras

Wankar

Fl.

Ob.

Cl.

Fag.

Fuente: realización propia.

En este pasaje, las antaras ejecutan las mismas notas que las flautas, oboes, clarinetes (menos el do central) y fagotes. Esto produce una gran disonancia y la sensación de sonar “desafinado”. Este choque cultural constituye uno de los objetivos de la obra.

3) Figuraciones rítmicas veloces en forma de trinos o trémolos: para el compositor, constituyen una metáfora musical del agua transcurriendo por los acueductos Nasca (comunicación personal, 8 de octubre de 2025).

Figura 10

Uso de trinos en el piano (compás 33 del segundo movimiento); trémolos en la quena, en el compás 65 del tercero; y trinos en el flautín, en el primer compás del cuarto movimiento; en la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

The figure displays three musical excerpts. The first excerpt shows a piano part with a trino (rapid oscillation between notes) marked *pp* and *mf*. The second excerpt shows a quena and pihuas part with trémolos (rapid tremolos) marked *mf* and *f*. The third excerpt shows a flautín and flauta I y II part with trinos marked *fff*. The tempo is indicated as $\text{♩} = 100$.

Fuente: realización propia.

4) Racimos de notas (clúster): para Oblitas Bustamante (comunicación personal, 8 de octubre de 2025) representan a los músicos Nasca tocando simultáneamente, cada clan familiar en una escala distinta. Aparecen en los últimos tres movimientos.

Figura 11

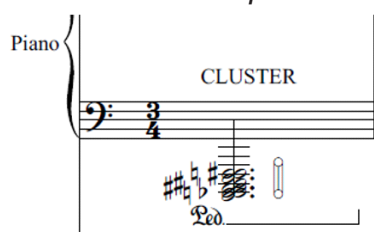
Uso del clúster en forma de glissando, en la parte de piano del compás 57 del segundo movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

The figure shows a piano part with a cluster glissando (a rapid slide through a cluster of notes) marked *gliss.* The tempo is indicated as $\text{♩} = 100$.

Fuente: realización propia.

Figura 12

Uso del clúster en la parte de piano, en el primer compás del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

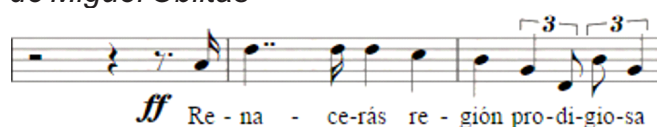


Fuente: realización propia.

Estos elementos, junto a una cita del Himno de Nasca - compuesto también por Miguel Oblitas - expresan una atmósfera primitivista (al incluir rítmicas y armonías sencillas e instrumentos nativos) de identificación regional.

Figura 13

Cita al Himno de Nasca, en el cuarto movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

Para reflexionar, sobre el carácter primitivista, regionalista e indigenista de esta obra, se analizará su tercer movimiento.

2.1. Análisis del tercer movimiento - Danza Nasca

Fue compuesta en 1991 y agregada ese año a esta sinfonía. Participan la orquesta sinfónica, el piano, las percusiones y los instrumentos nativos como antaras, pññas, quenás y wankarus. La banda militar es usada exclusivamente en el cuarto movimiento.

Este movimiento, escrito en gran parte bajo un primitivismo musical pentáfono, es el de mayor alcance "nacional" de la sinfonía, pues utiliza elementos armónicos, melódicos y rítmicos asociados tanto al indigenismo peruano como a la cultura Nasca. El nexo con esta civilización se da en su contenido armónico, melódico y en la inclusión de instrumentos nativos Nasca, como las antaras.

2.1.1. Análisis formal

Fue compuesta en 1991 y agregada ese año a esta sinfonía. Está escrita en forma de un Rondó libre:

ABACDABEBCDFDGH A

Tabla 1

Análisis formal del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

Análisis formal del tercer movimiento de la Sinfonía <i>Las Pampas de Nasca</i>	
Secciones	Número de compases
A	1-9
B	10-23
A	24-32
C	33-36
D	37-48
A	49-56
B	57-63
E	64-75
B	76-80
C	81-83
D	84-96
F	97-102
D	103-112
G	113-130
H	131-143
A	144-152

Fuente: realización propia.

Estas secciones presentan un carácter contrastante entre ellas, excepto en las relaciones de C con D y de G con H.

La forma de este Rondó es especial, debido a que toma diferentes secciones a repetir. Está esquematizada de la siguiente manera:

- Primer esquema, donde A es el punto de retorno: **ABACDA**
- Segundo esquema, que retorna a la sección B: **BEBC**
- Tercer esquema, que repite la sección D: **DFDGH**
- Retorno final a la sección A, que cierra la forma cíclica del movimiento.

En ellas se intercalan momentos de fuerte carácter rítmico y cantáble. Además, que el material armónico y melódico varía según la sección analizada.

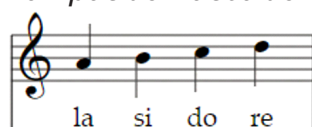
2.2.2. Análisis melódico

En el ámbito melódico, este movimiento emplea los siguientes tipos de escalas:

- **Escala de cuatro notas (tetrafonía):** al igual que en ciertos casos de música tradicional peruana, esta obra utiliza esta escala. En ella, las notas *la*, *do* y *re* tienen papeles principales, mientras el *si* funciona como nota de paso.

Figura 14

Escala de cuatro sonidos, usada en la sección A del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

Figura 15

Aplicación de la escala de cuatro sonidos, en la sección A del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

El uso de esta escala, es un claro síntoma de expresión nacional por parte del compositor. Escalas tetrafónicas de distintas conformaciones han sido encontradas en las regiones de Ayacucho, Apurímac y Junín por Rodolfo Holzmann (Holzmann, 1968, p. 19). Este es el primer caso, en este movimiento de la sinfonía, donde el compositor apunta más al indigenismo que a un exclusivo regionalismo nasqueño.

- Escala de cinco notas (pentafonía): es una de las herramientas más fuertes del compositor para evocar un sentir indigenista. Dada la relación histórica de la escala pentatónica con el imaginario nacional peruano, estas cinco notas funcionan como vehículo identitario nacional en este movimiento. En él, Oblitas usa la escala pentatónica menor de la (la, do, re, mi, sol) en las secciones B, E y F. En cambio, utiliza otra escala de cinco sonidos (la, si, do, re, sol) en la sección D.

En la sección B, se observa un uso ornamental de las notas del segundo y tercer tiempo de estos cuatro compases. Esto es semejante a ciertos ornamentos (apoyaturas) del canto tradicional de ciertas regiones del Perú. En este ejemplo, se ve la similitud ornamental con un canto tradicional de Apurímac.

Figura 16

Uso de la escala pentatónica menor de la, en la sección B del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas



Fuente: realización ppia.

Figura 17

Uso de ornamentaciones en *Paqcha Minka* (Apurímac), similares a las de la sección B del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas



Fuente: Rodolfo Holzmann (Holzmann, 1966, p. 18) y elaboración propia.

De esta forma, Oblitas reviste su obra de un color indigenista, basándose en fuentes tradicionales del folklore peruano.

En la otra escala pentátona (*la, si, do, re, sol*), la nota *si* funciona como nota de paso entre el *la* y el *do*.

Figura 18

Uso de escala de cinco sonidos en la sección D del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

Escala de seis sonidos: está compuesta por las notas *la, do, re, mi, fa, sol*. Se trata pues, de una escala pentatónica menor con una nota añadida (para generar tensión en la frase musical) ente el *mi* y el *sol*. Es utilizada en la sección E de esta obra.

Figura 19

Uso de escala de seis sonidos, entre la viola, flauta y clarinete, en la sección E del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

Fuente: realización propia.

Figura 20

Melodía construida sobre el arpeggio de fa# disminuido 7 en la sección G del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

Fuente: realización propia.

Figura 21

Uso de la escala cromática, partiendo de la nota *la*, en la sección H del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

La utilización de estas escalas genera una riqueza melódica que manifiesta una tendencia tanto nacionalista (al emplear escalas de cuatro a seis notas) como regionalista (al utilizar el acorde de séptima disminuida).

2.2.3. Análisis armónico

2.2.3.1. El primitivismo armónico

- **El uso de cuartas, quintas y octavas**

Oblitas Bustamante, en clara adhesión al primitivismo musical, emplea verticalmente intervalos de cuarta, quinta y octava justa superpuestos, sugiriendo el uso de acordes sin tercera (*la, mi, la; do, sol, do; re, la, re*). Asimismo, estas entidades armónicas se conducen de forma paralela, negando los principios de la armonía escolástica.

Figura 22

Primitivismo armónico, en los primeros compases del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

Fuente: realización propia.

Figura 23

Conducción paralela de la armonía en la sección D del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

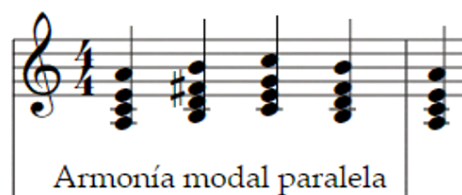


Fuente: realización propia.

Estos paralelismos producen la sensación de una armonía modal (modo dórico de la y el uso del acorde de *si menor*) y la escucha de una doble escala (*la menor* y *mi menor* simultáneamente).

Figura 24

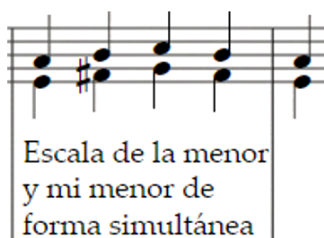
Armonía del modo dórico en las secciones C y D del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

Figura 25

Escala de la menor superpuestas en las secciones C y D del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

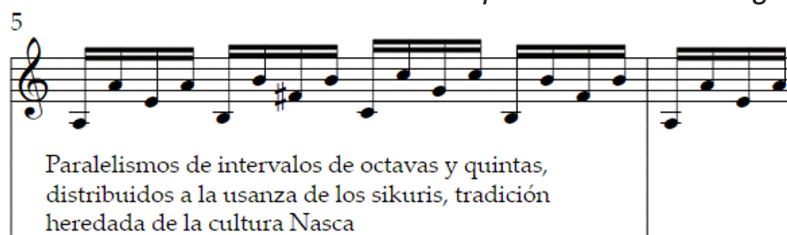


Fuente: realización propia.

Esta conducción paralela de la armonía no sólo se da verticalmente, sino que se presenta en triadas de forma horizontal, a la usanza de los sikuris, tradición heredada de la cultura Nasca (Miguel Oblitas, comunicación personal, 17 de agosto de 2025).

Figura 26

Conducción paralela de la armonía, en acordes rotos de la sección C del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

• Uso de un reducido número de acordes:

Este movimiento presenta tres progresiones armónicas, constituidas por tres acordes cada una. La primera es integrada por los acordes de *la menor*, *do mayor* y *re mayor*. Esta progresión evoca el modo dórico.

Figura 27

Progresión de tres acordes, entre los compases 49 y 52 del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

A $\text{♩} = 66$

Vln. I
Vln. II
Vla.

Fuente: realización propia.

La segunda está compuesta por los acordes de *la menor*, *do mayor* (al que se arriba mediante movimientos paralelos) y *fa# disminuido 7*.

Figura 28

Segunda progresión de tres acordes, en la sección B del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

mp
mp
mp
mp
pizz.

Fuente: realización propia.

Esta progresión resulta interesante por el uso del I y III grado, en clara alusión a la bifocalidad tonal de la música andina, que puede establecerse tanto en el modo menor (*la menor*) y mayor (*do mayor*). Asimismo, la progresión presenta el acorde de séptima disminuida, en clara alusión a las antaras Nasca. En esta frase, este acorde tiene una función de tensión, creando una especie de semicadencia.

La tercera progresión, analizada en las figuras 19 y 20, está compuesta por los acordes de *la menor*, *si menor* y *do mayor*.

Este sencillo uso de las progresiones armónicas es parte del primitivismo nacional de Miguel Oblitas en esta sinfonía y le otorgan un sonido fresco a la obra.

2.2.3.2. El acorde de quinta y séptima disminuida

Este acorde - que es el más repetido en toda la sinfonía y constituye su elemento unificador - es empleado en este movimiento de forma vertical, horizontal y sin notas de paso.

Figura 29

Uso de la triada de la disminuido de forma horizontal en los compases 61 y 62, en la parte de flauta del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

Figura 30

Uso del acorde de fa# disminuido 7 entre los compases 113 y 115, en la parte de piano del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

Como ya se había mencionado en el numeral 2.1, este acorde representa, para el compositor, a la cultura ancestral Nasca. Es de esta manera que Oblitas conjuga su visión regionalista (al aludir a las antaras Nasca) e indigenista (al aplicar la bifocalidad menor y mayor, presente en música tradicional del país) en este movimiento y en toda su sinfonía.

2.2.4. Análisis rítmico

Esta pieza combina pasajes de vigor rítmico, con momentos de rítmica calmada, casi estática. Es mediante el ritmo que Oblitas consigue el contraste entre secciones.

Primitivismo rítmico en Danza Nasca

La sección A de este movimiento, escrita en compás compuesto, posee gran fuerza rítmica. El reducido uso melódico y el paralelismo de quintas y octavas, producen que el oyente se concentre en el ritmo de la danza.

Este ritmo evoca una danza ancestral Nasca ficticia (Miguel Oblitas, comunicación personal, 17 de agosto de 2025). Su indicador de compás y formas de repiques en la percusión están asociados a la música ceremonial asiática (India y Japón, por ejemplo). Esta es una manifestación de un primitivismo ficticio ideado por Oblitas, puesto que no conocemos cómo la cultura Nasca utilizaba la rítmica.

Figura 31

Ritmo de danza, en los primeros compases del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

El segundo caso proviene de la sección B. La rítmica es veloz y saltarina, producto de la figura de semicorchea y corchea con puntillo. Se trata de una danza imaginaria que puede dirigirse en compás de un tiempo, donde cada uno es importante. Esta pulsación constante es la forma en cómo Oblitas evoca un primitivismo indígena.

Figura 32

Rítmica de la sección B del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

El tercer caso se encuentra en las secciones C y D. La rítmica claramente hace alusión al género folklórico del huayno. No constituye una cita rítmica textual a algún huayno, sino que se trata de un nacionalismo subjetivo (Suárez, 1972, p. 9) donde Oblitas ha asimilado el folklore peruano y lo transforma dentro de su propio lenguaje.

Figura 33

Rítmica de huayno en la sección D del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

The musical score for Figure 33 consists of four staves. The top two staves are for Horns 1 & 2 in F and Horns 3 & 4 in F, both in treble clef. The third staff is for Trumpets 1 & 2 in F, also in treble clef. The bottom staff is for Trombones 3 and Tuba in bass clef. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music begins with a rest for the first two measures, followed by a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, marked with a forte (f) dynamic.

Fuente: realización propia.

Estatismo rítmico, un elemento contrastante

Para generar contraste y por tanto dar forma a la obra, el compositor escribe pasajes donde la rítmica está prácticamente estática en su textura.

En el ejemplo siguiente tanto la rítmica como la armonía están casi completamente estáticas (el cambio sólo ocurre en el último compás).

Figura 34

Rítmica prácticamente estática al inicio de la sección B del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

The musical score for Figure 34 consists of five staves. The key signature has one sharp (F#). The time signature is 2/4. The music is characterized by a static rhythmic pattern of whole notes across all staves, marked with a forte (f) dynamic. The pattern remains static for the first four measures, with a change occurring in the fifth measure.

Fuente: realización propia.

Otros usos rítmicos

La sección C de la pieza presenta la técnica del trenzado de los sikuris (véase la figura 22); creando, junto a las percusiones, un tejido rítmico bastante atractivo.

Figura 35

Tejido rítmico de los primeros tres compases de la sección C del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

Fuente: realización propia.

Por otro lado, las secciones F, G y H presentan una escritura rítmica similar a las tocatas para teclado de los maestros clásicos europeos. Rítmica e instrumentalmente, son las secciones de mayor acercamiento a la tradición centroeuropea.

2.2.5. Análisis instrumental

La instrumentación es de grandes proporciones (véase el inicio del capítulo II). Esto evidencia las pretensiones post románticas del compositor, tanto en duración como en amplitud sonora de la sinfonía.

Este movimiento no utiliza el coro ni la banda militar; sin embargo, presenta disposiciones cargadas y momentos donde la orquesta toca a gran volumen. El siguiente ejemplo presenta uno de ellos.

Figura 36

Comparación entre el compás 12 de la *Tocata y Fuga en re menor* de Bach y la sección F del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

Fuente: realización propia.

Figura 37

Disposiciones cerradas y entrelazadas entre los instrumentos, en los compases 91, 92, 94 y 95 del tercer movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas

12

The musical score for Figure 37 displays measures 90 through 95 of the third movement of the symphony 'Las Pampas de Nasca' by Miguel Oblitas. The score is arranged for a full orchestra, with parts for the following instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Horns 1 and 2 in F (Corno 1 y 2 en Fa), Horns 3 and 4 in F (Corno 3 y 4 en Fa), Trumpets 1 and 2 (Tpt. 1 y 2), Trombones 1 and 2 (Tbn. 1 y 2), Trombone 3 and Tuba (Tbn. 3. y Tuba), Timpani (Timb.), Snare Drum (Redob.), Bass Drum (Bmb.), Piano (Pno.), Violins I (Vln. I), Violins II (Vln. II), Viola (Vla.), Cello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The score shows a dense texture with many instruments playing sixteenth-note patterns, creating a complex, interlocking rhythmic structure. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The piano part is marked with a 'Pia.' (Piano) dynamic.

Fuente: realización propia.

Cerca del final de la obra sucede un caso distinto, donde los acordes no están cargados, sino que los intervallos de cuarta, quinta y octava justa se duplican a toda orquesta, produciendo una gran sonoridad.

Figura 38

Duplicaciones de los intervallos de cuarta, quinta y octava justa en los últimos compases del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

22

The musical score is a full orchestral score for the final measures of the third movement of the symphony 'Las Pampas de Nasca' by Miguel Oblitas. It is a 4/4 piece in the key of one sharp (F#). The score is numbered 148 at the beginning of the first staff. The instruments included are: Flute (Fltn.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Cor Anglais 1 & 2 in F (Cornos 1 y 2 en Fa), Cor Anglais 3 & 4 in F (Cornos 3 y 4 en Fa), Trumpet 1 & 2 (Tpt. 1 y 2), Trombone 1 & 2 (Tbn. 1 y 2), Trombone 3 & Tuba (Tbn. 3. y Tuba), Timpani (Timb.), Gong (Gong), Bells (Bmb.), Cymbals (Camp. tub.), Piano (Pno.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The score shows a dense texture with many triplets and sixteenth notes, particularly in the strings and woodwinds. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score is numbered 148 at the beginning of the first staff.

Fuente: realización propia.

Un caso particular, rara vez visto en la música orquestal peruana, ocurre cuando los instrumentos nativos tocan simultáneamente a los instrumentos de la orquesta. Estas antaras – que por sugerencia del compositor deberían ser 16 – están afinadas de acuerdo al sistema de 16 sonidos propuesto. Por tanto, la triada de la menor Nasca, se diferencia totalmente a la triada de la menor de los instrumentos sinfónicos. El acorde que interpretan las antaras suena en el mismo registro de las flautas, oboes, clarinetes, fagots, cornos trompetas, violines y violas. Esto produce un choque microtonal intencional, novedoso en la música sinfónica nacional.

Figura 39

Superposición de las antaras Nasca y los instrumentos sinfónicos, en la sección D del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas

The musical score for Figure 39 shows the superposition of Nasca antaras and symphonic instruments in section D of the third movement of 'Las Pampas de Nasca' by Miguel Oblitas. The score is divided into two systems. The first system includes staves for Antaras (two), Wankar, Fl., Ob., Cl., Fag., Cornos 1 y 2 en Fa, Cornos 3 y 4 en Fa, Tpt. 1 y 2, Tbn. 3. y Tuba, Timb., Redob., and Bmb. The second system includes staves for Vln. I, Vln. II, Vla., Vc., and Cb. The section is marked with a 'D' in a box and a measure number '15' in the top right. The Antaras part is marked 'ff' and the other instruments are marked 'f'.

Fuente: realización propia.

Imitación al uso de los sikuris

El compositor, en esta sinfonía, asimiló la técnica del trenzado de los sikuris; reescribiéndola rítmicamente para las antaras.

Figura 40

Tejido generado por las antaras Nasca, en la sección C del tercer movimiento de la sinfonía Las Pampas de Nasca de Miguel Oblitas



Fuente: realización propia.

El piano a modo de tocata

Las secciones F, G y H presentan una escritura pianística a modo de tocata. Este virtuoso uso del piano como instrumento solista representa al compositor dialogando con los Nasca del pasado⁶ (Miguel Oblitas, comunicación personal, 17 de agosto de 2025). Es la sección de mayor acercamiento a la tradición occidental clásica (véase la figura 32).

Es de esta manera, que el compositor consigue - mediante la instrumentación - un sentir primitivista (al duplicar cuartas, quintas y octavas a toda orquesta), nacional (al asimilar tejidos como de los sikuris) y regional (al escribir para instrumentos nativos y sinfónicos al mismo tiempo). Ellos están conjugados con pasajes de gran sonoridad y disposiciones cargadas, propias del post romanticismo europeo.

Conclusiones

Miguel Oblitas Bustamante fundamenta su visión de la música a través de las siguientes ideologías y movimientos artísticos: el nacionalismo, sistema ideológico que prioriza a la nación para la construcción de una identidad común y que ha guiado su producción y vida artística; el indigenismo, que centra al hombre indígena como elemento de identidad nacional; el regionalismo, corriente que suscribió mediante el énfasis en elementos musicales característicos de su región Nasca; y el primitivismo, movimiento con el que rememoró la cultura ancestral nasqueña. Fruto de estos conceptos es la sinfonía *Las Pampas de Nasca*.

La producción compositiva de Oblitas puede ser dividida en obras de carácter nacional y religioso. Dentro de ellas ha cultivado, además de las corrientes mencionadas, el postromanticismo y técnicas de composición como el microtonalismo, politonalismo y uso de escalas sintéticas.

La sinfonía *Las Pampas de Nasca* es una muestra de un nacionalismo subjetivo

6. Estos diálogos entre el piano y la orquesta son una constante en toda la sinfonía.

de Miguel Oblitas, donde él ha asimilado el folklore peruano y lo transforma dentro de su propio lenguaje. De igual forma, ha construido un imaginario personal sobre la música ancestral Nasca, que plasma en esta composición.

Los elementos unificadores de esta sinfonía son el acorde de séptima disminuida, las escalas microtonales, figuraciones rítmicas veloces y racimos de notas (clúster). Todos ellos, transmisores del regionalismo nasqueño. Asimismo, el primer, tercer y cuarto movimiento tienen en común el uso de la escala pentáfona que, en esta sinfonía, expresa un nacionalismo indígena. Todo esto - junto al primitivismo melódico, rítmico, armónico y a la inclusión de instrumentos nativos – engendra una obra de carácter nacional indigenista, regionalista y primitivista.

El tercer movimiento es el mejor ejemplo del alcance conceptual de esta sinfonía. Está escrito en forma de danza, como muchos movimientos sinfónicos que preceden al movimiento final. Este es un rasgo de carácter postromántico; también lo es su amplia instrumentación y sonoro uso de la orquesta. Estas características se unen a las anteriormente comentadas, mediante el uso de la melodía, armonía, ritmo e instrumentación.

El análisis melódico de esta danza nos arroja el empleo de escalas que manifiestan una tendencia indigenista (al emplear escalas de cuatro a seis notas usadas en la música tradicional peruana), regionalista (al construir melodías sobre el acorde de séptima disminuida, identificado como el acorde Nasca, según el autor) y primitivista (al incluir pasajes de gran sencillez).

El análisis armónico de esta obra nos manifiesta una tendencia primitivista (reducido uso de acordes, conducción de voces no ortodoxa y uso de acordes sin tercera), indigenista (al emplear la bifocalidad tonal mayor y menor, presente en la música tradicional peruana) y regionalista (al armonizar pasajes con el acorde de séptima disminuida).

El análisis rítmico de este movimiento nos revela una tendencia primitivista (al usar ritmos heredados por culturas antiguas del Asia) y constantes cambios de indicador de compás para recrear un imaginario ancestral Nasca.

El análisis instrumental nos expresa una tendencia primitivista (al duplicar cuartas, quintas y octavas a toda orquesta), nacionalista (al asimilar tejidos como de los sikuris) y regionalista (al presentar instrumentos nativos microtonales y sinfónicos simultáneamente). Todo ello, revestido con pasajes de gran sonoridad y disposiciones orquestales cargadas, propias del post romanticismo europeo.

En conclusión, en esta época postmoderna de las ciencias, humanidades y artes, la sinfonía Las Pampas de Nasca emerge como una obra de notable originalidad y fresca, fruto de técnicas de composición heterogéneas —que abarcan tendencias primitivistas, indigenistas, regionalistas y postrománticas—, las cuales manifiestan la coherencia ideológica del compositor y su búsqueda de identidad. Esta síntesis, demostrada a través del análisis de su tercer movimiento, Danza Nasca, posiciona a esta sinfonía como un potente vehículo identitario que valora y aprecia el aporte de la civilización Nasca.

Fuente de financiamiento

La investigación fue autofinanciada.

Contribución de los autores

MAB: Idea de la investigación, análisis conclusiones, redacción del artículo..

Conflicto de Interés

No existe conflicto de intereses.

Referencias

- Aznar Fernández-Montesinos, F. (2022). Del indigenismo al indianismo. Los movimientos étnicos en América Latina. In *Panorama geopolítico de los conflictos 2022* (pp. 273-302). Instituto Español de Estudios Estratégicos.
- Botstein, L. (2023, August 23). Modernism. *Grove Music Online*. Retrieved 9 Nov. 2025, from <https://oxfordmusiconline.pucp.elogim.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000040625>.
- Holzmann, R. (1968). *De la trifenía a la heptafenía en la música tradicional peruana*. Ed. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima
- Holzmann, R. (Ed.). (1966). *Panorama de la música tradicional del Perú: 53 piezas transcritas de grabaciones tomadas directamente en el lugar, con su letra y glosas* (Vol. 1). Casa Mozart.
- Kohn, H. (2025, October 2). *Nationalism*. Encyclopedia Britannica. <https://www.britannica.com/topic/nationalism>
- Morales, A. G. F. (2023). Bases del nacionalismo musical en la Argentina. *Antec: Revista Peruana de Investigación Musical*, 7(2), 98-122.
- Pinilla, E. (2007). La música en el siglo XX. En C. Bolaños et al. *La música en el Perú* (p. 153). Fondo Editorial Radio Filarmonía (trabajo original publicado en 1985).
- Oblitas, M. (2019). *La música en la región Ica* (Miguel Oblitas, Asociación Cultural Musical Iqueña, Ed.). Editorial Colecciones Jóvic. Lima
- Suárez Urtubey, P. (1972). *Ginastera en cinco movimientos* (1916-1983). Editorial digital stjx30.
- Taruskin, R. (2001). Nationalism. *Grove Music Online*. Retrieved 9 Nov. 2025, from <https://oxfordmusiconline.pucp.elogim.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000050846>.
- Tello, A. (2019). *El siglo XX: el nacionalismo [Material de clase]*. Universidad Nacional de Música del Perú.
- Vargas Balina, M. E (2019). *Los cuatro grandes del Cusco: análisis estético de un regionalismo musical*. [Tesis de Licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Perú.

Anexos

Anexo N° 01. Sistema de 16 sonidos de las antaras Nasca propuesto por Miguel Oblitas Bustamante

Nombre de la nota musical, en equivalencia al sistema temperado occidental, tomando como referencia la nota <i>la</i> 440 Hz	Frecuencia
Sol#	207.651
La (más agudo)	216.844
La# (más grave)	226.445
La# (más agudo)	236.471
Si	246.940
Do (más grave)	257.873
Do# (más grave)	269.290
Do# (más agudo)	281.213
Re	293.663
Re# (más grave)	306.664
Re# (más agudo)	320.242
Mi (más agudo)	334.420
Fa	349.226
Fa# (más grave)	364.688
Fa# (más agudo)	380.834
Sol (más agudo)	397.695

Anexo N° 02. Catálogo de obras de Miguel Oblitas Bustamante (Nasca, 1964)

Obra	Género	Instrumentación
Sinfonía <i>Las Pampas de Nasca</i>	Sinfonía	Coro, <u>orquesta</u> sinfónica, banda militar e instrumentos nativos
Sinfonía <u>Inkaika</u>	Sinfonía	Orquesta de instrumentos nativos
Sinfonía <i>Romántica</i>	Sinfonía	Orquesta sinfónica
Sinfonía <i>Ica</i>	Sinfonía	Banda militar
Dos conciertos	Concierto	Solista y orquesta sinfónica
Dos rapsodias	Rapsodia	Orquesta sinfónica
Dos cantatas	Cantata	Solistas, coro, instrumentos nativos y orquesta sinfónica
Veinte himnos-marchas	Himno-marcha	Banda militar
Veinte marchas fúnebres y procesionales	Marcha fúnebre y procesional	Banda militar
Diez piezas para piano	Géneros diversos	Piano
Ocho canciones	Canción	Canto y piano/ canto y guitarra
Veinte cuartetos	Cuarteto	Cuarteto para diversas familias instrumentales
Dos obras corales	Canción	Coro de niños/ coro mixto
Treinta arreglos orquestales	Géneros académicos y populares	Diversas conformaciones instrumentales

Anexo N° 02. Forma musical del cuarto movimiento de la sinfonía *Las Pampas de Nasca* de Miguel Oblitas Bustamante

Forma musical del cuarto movimiento de la sinfonía <i>Las Pampas de Nasca</i> de Miguel Oblitas Bustamante		
A	Cahuachi	Representa la celebración en el templo. La orquesta presenta, a modo de tutti, el motivo armónico de la chacona del primer movimiento. Es continuado por un periodo donde los instrumentos de viento tienen partes solistas.
B	La oración a Nasca	Es un recitado con acompañamiento de timbales.
C	La danza de los ceramistas	Variación rítmica, melódica y armónica de la <i>Danza Nasca</i> del tercer movimiento. Se encuentra en <i>mi menor</i> y participan instrumentos nativos.
D	Himno a Nasca	Es un canto de identificación regional. Constituye el climax del movimiento. En esta sección aparecen el coro mixto a cuatro voces y la banda militar.
A'	Cahuachi	Se reexponen el motivo armónico de la chacona y las partes solistas de los instrumentos de viento.

Programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi sobre los niveles de ansiedad

Jacobson's relaxation program and Vivaldi music for anxiety levels

Judith M. Portocarrero-Zevallos¹

Resumen

La investigación tuvo como objetivo determinar el efecto del programa para disminuir los niveles de ansiedad en los alumnos universitarios de la Universidad de Música Daniel Alomía Robles de Huánuco. La investigación fue de tipo aplicada, enfoque cuantitativo, nivel explicativo y diseño experimental, en su variante cuasi experimental. Se aplicó el Programa de Relajación de Jacobson y Música de Vivaldi, con dos grupos, con una muestra de 30 estudiantes de la universidad, elegidos mediante muestreo no probabilístico. En la evaluación del pre y post test se aplicó el Test de Beck, que mide los niveles de ansiedad; y, para el procesamiento de los datos se utilizó el programa Spss. Los resultados demostraron la eficacia de la aplicación del programa, al disminuir significativamente los niveles de ansiedad de los estudiantes, determinando una diferencia significativa de 74,3% a favor del grupo experimental en comparación al control que se mantuvo con resultados estables. Acerca de la comprobación de la hipótesis se obtuvo una $t = 86,9$ que es mayor que 2,0 (valor crítico) y además $p(\text{sig}.0,000) < (\alpha=0,05)$, se rechaza la hipótesis nula y se acepta la hipótesis alterna, concluyendo que los dos grupos produjeron puntajes diferentes, a un nivel de significación de 0.05. En consecuencia, el programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi disminuyó los niveles de ansiedad en los alumnos universitarios de Daniel Alomía Robles de Huánuco.

Palabras clave: programa de relajación de Jacobson, música de Vivaldi, niveles de ansiedad.

Abstract

The objective of this research was to determine the effect of the program on reducing anxiety levels in university students at the Daniel Alomía Robles University of Music in Huánuco in 2017. The research was applied, with a quantitative approach, explanatory level, and experimental design, in its quasi-experimental variant. The Jacobson Relaxation Program and Vivaldi Music were applied to two groups, with a sample of 30 university students, chosen through non-probability sampling. The Beck Test, which measures anxiety levels, was applied in the pre- and post-test evaluation; and the SPSS program was used for data processing. The results demonstrated the effectiveness of the program's implementation, significantly reducing students' anxiety levels, determining a significant difference of 74.3% in favor of the experimental group

¹Doctora en Educación.
Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, Huánuco, Perú
yudy_jcjl@hotmail.com
<https://orcid.org/0000-0003-2025-3286>

Arbitrada por pares ciegos

Recibido: 10/07/2025

Revisado: 08/09/2025

Aceptado: 15/10/2025

Autor de correspondencia:
yudy_jcjl@hotmail.com

Cómo citar: Portocarrero-Zevallos, J.M. (2025). Programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi sobre los niveles de ansiedad. *Rodolfo Holzmann*, 4(2), 59-69. <https://doi.org/10.65296/rrh.4.2.44>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



compared to the control group, which remained with stable results. Regarding the verification of the hypothesis, a $t = 86.9$ was obtained, which is greater than 2.0 (critical value) and also $p \text{ (sig. 0.000)} < (\alpha = 0.05)$, the null hypothesis is rejected and the alternative hypothesis is accepted, concluding that the two groups produced different scores, at a significance level of 0.05. Consequently, the Jacobson relaxation program and Vivaldi music decreased anxiety levels in Daniel Alomía Robles' university students from Huánuco.

Keywords: relaxation program of Jacobson, music of Vivaldi, anxiety levels.

Introducción

El mundo actual, en pleno siglo XXI, se caracteriza por estar expuesto a una serie de cambios vertiginosos, en todos los campos de la ciencia y tecnología. El ser humano, principal protagonista como generador de éstos y como individuo que los experimenta, se expone constantemente a una velocidad increíble a situaciones nuevas, novedosas, complicadas, exigentes. Frente a las cuales responde de acuerdo con los recursos con que cuenta (González, 2023). No todos manejan estrategias para afrontar tales exigencias o novedades (demandas del medio), ya sea en el trabajo, en las universidades, o en cualquier otra área de la vida diaria. Las estadísticas muestran, un alarmante porcentaje de personas que se enfrentan al estrés, ansiedad o reacciones más agudas e incluso patológicas. En Estados Unidos los niveles de ansiedad son alarmantes (Arencibia, 1998). Un análisis de la Unión Europea para la salud en el trabajo mencionó que en Norteamérica (Estados Unidos, Canadá y México) los trabajadores latinoamericanos presentan un cuadro donde el 13% se queja de dolores de espalda, un 19% dolores musculares, 30% dolor de espalda, 20% fatiga y 28% componentes de ansiedad (García & Malagón, 2021).

La población en general sufre en un 25% de ansiedad (Sandín y Chorot 1995), lo cual interfiere en una mejor calidad de vida y en el desempeño de la persona. Dificulta un mejor rendimiento académico de los estudiantes en general. En algunos casos se hace necesaria la intervención de un tercero, especialistas en la salud, asistencia a programas, actividades recreativas o deportivas, entre otros, con el fin de abordar y proponer soluciones. Especialmente, los estudiantes universitarios presentan con mayor frecuencia este tipo de riesgos, y constituyen uno de los grupos de mayor interés para el estudio de la ansiedad, debido a sus exigencias psicológicas, sociales y académicas, aunadas a los altos niveles de estrés que, en conjunto, conllevan a problemas de salud mental como trastornos depresivos, ansiedad, suicidio, abuso de alcohol y drogas, entre otros (Bohórquez, 2007).

Al actualizar información, se encuentra que la ansiedad en universitarios se ha incrementado como consecuencia del confinamiento debido a la pandemia COVID 19. En la investigación titulada Nivel de ansiedad de estudiantes de medicina de primer año de una universidad privada del Perú en tiempos de COVID-19, del año 2020 (Abereu et al., 2020), los resultados muestran que el 75,4% de los estudiantes de medicina manifestaron algún grado de ansiedad. Se encontró asociación estadísticamente significativa entre el sexo femenino y ansiedad ($p = 0,045$). La población mundial vive los efectos de la pandemia global causada por un nuevo coronavirus (SARS-Cov-2) de alta contagiosidad, el cual produce daños orgánicos que pueden ser de leves a graves o hasta mortales, dejando como secuela efectos post pandemia tales como los estados de ansiedad (Sarabia, 2020).

La ansiedad, no patológica, que fue motivo de la presente investigación, se define como un estado, producto de múltiples factores que causan el síndrome o conjunto de síntomas (Fuenmayor. y Villasmil, 2008) se presenta ante las demandas del

medio ambiente que cada vez son más exigentes, imposibilitando un mejor desenvolvimiento en las diferentes áreas de interacción, ya sea laboral, familiar, social o estudiantil. Presenta una serie de componentes o síntomas, éstos son fisiológicos, emocionales y cognitivos, en algunos pueden ser de mayor incidencia que en otros. Los efectos se evidencian en las conductas, dependiendo del rol que cumpla la persona (Bausela, 2005). En los estudiantes se observan dificultades para expresarse frente a un público, olvidos momentáneos, el llamado “nerviosismo” con temblores en la voz, las manos y las piernas al hablar, dificultades para ejecutar una acción o para interpretar una melodía mediante un instrumento musical. Los procesos mentales como el pensamiento, según fundamentan las teorías cognitivo-conductuales, se ven interferidos debido a que la atención, otro de los procesos cognitivos, se ve bloqueado momentáneamente, por lo que la concentración desaparece y las ideas no fluyen, entonces la persona tiene serias dificultades para procesar y por lo tanto responder en una situación de examen. Una de las definiciones más aceptadas sobre los procesos cognitivos es la de Banyard & Reddy (1995), quien los describe como una serie de estructuras o mecanismos mentales que se activan cada vez que una persona realiza acciones como observar, leer, escuchar, mirar, entre otras.

El asidero teórico científico que respalda estos resultados se encuentra en las teorías del Conductismo, en especial del Condicionamiento Clásico o por Asociación que explican la Variable Dependiente: Ansiedad. Cabe señalar que el presente estudio se ocupa de la ansiedad no patológica, es en ese contexto que se considera como una señal de alerta, que requiere una intervención para la solución a corto y mediano plazo, siempre que sea una reacción frente a determinadas situaciones que tengan su cadena de sucesos de forma correlativa. Cuando se torna frecuente y el sujeto no la puede controlar o manejar se considera un problema, entonces se convierte en un estado de intranquilidad con síntomas fisiológicos, emocionales y cognitivos. Según el Diccionario de la Real Academia Española, el término ansiedad proviene del latín *anxietas*, refiriendo un estado de agitación, inquietud o zozobra del ánimo, y suponiendo una de las sensaciones más frecuentes del ser humano, que se manifiesta mediante una tensión emocional acompañada de un correlato somático (Ayuso, 1988; Bulbena, 1986). En general, el término ansiedad alude a la combinación de distintas manifestaciones físicas y mentales que no son atribuibles a peligros reales, sino que se manifiestan ya sea en forma de crisis o bien como un estado persistente y difuso, pudiendo llegar al pánico; no obstante, pueden estar presentes otras características o síntomas tales como síntomas obsesivos. Si bien la ansiedad se destaca por su cercanía al miedo, se diferencia de éste en que, mientras el miedo es una perturbación cuya presencia se manifiesta ante estímulos presentes, la ansiedad se relaciona con la anticipación de peligros futuros, indefinibles e imprevisibles (Marks, 1986).

En esta línea, Johnson y Melamed (1979) indican que la ansiedad consiste en la emisión de una respuesta más difusa, menos focalizada, ocurriendo sin causa aparente y quizás mejor descrita como aprensión para el individuo. La característica más llamativa de la ansiedad es su carácter anticipatorio, es decir, posee la capacidad de prever o señalar el peligro o amenaza para el propio individuo, confiriéndole un valor funcional importante, Sandín y Chorot (1995); además, tiene una función activadora y facilitadora de la capacidad de respuesta del individuo, concibiéndose como un mecanismo biológico adaptativo de protección y preservación ante posibles daños presentes en el individuo desde su infancia (MiguelTobal, 1996). Sin embargo, si la ansiedad supera la normalidad en cuanto a los parámetros de intensidad, frecuencia o duración, o bien se relaciona con estímulos no amenazantes para el organismo, provoca manifestaciones patológicas en el individuo, tanto a nivel emocional como funcional (Vila, 1984).

Las dimensiones de la variable ansiedad, tanto fisiológica, emocional como cognitiva, hacen referencia a tres niveles distintos, los cuales pueden influirse unos en otros, es decir, los síntomas emocionales pueden exacerbar los síntomas fisiológicos y éstos a su vez disparar los síntomas cognitivos (Echeburúa y De Corral, 1991). Entre los fisiológicos se encuentran: Taquicardia o pulso acelerado, elevación de la tensión arterial, sensación de tensión baja o desmayos, arritmias, palpitaciones; dolor precordial en el pecho, opresión en el pecho, palidez o rubor. Síntomas respiratorios: Sensación de ahogo o de falta de aire (disnea); sensación de opresión o constricción en el tórax, suspiros, ritmo respiratorio acelerado y superficial (hiperventilación) Síntomas gastrointestinales: Náuseas, sensación de atragantamiento o dificultad para tragar, vómitos, diarreas, dolor abdominal, cólicos intestinales, micciones frecuentes, micción urgente. Disminución del deseo sexual o anorgasmia (pérdida de la libido). Eyaculación precoz e impotencia o disfunción eréctil en el hombre. Sudoración excesiva, especialmente en cara, axilas, manos y plantas de los pies. Rubor o palidez. Insomnio: dificultad para conciliar el sueño, sueño interrumpido, sueño insatisfactorio o no reparador, sensación de fatiga al despertar, pesadillas, terrores nocturnos. Síntomas somáticos musculares: Cefaleas tensionales, especialmente en la nuca. Imposibilidad de relajarse. En cuanto a los emocionales: Impaciencia, preocupación constante, tartamudez, angustia. Los temores o miedos que pueden llegar a ser muy intensos, llegando al terror o pánico, temor anticipatorio: se espera que suceda lo peor. Sensación de inseguridad, irritabilidad, aprensión, apatía, pérdida de interés, humor variable a lo largo del día, humor depresivo. Finalmente, en los cognitivos: Dificultad o falta de atención-concentración, se queda "la mente en blanco", problemas de memoria momentáneo, pensamiento acelerado, o al contrario, embotamiento, pensamientos, ideas e imágenes negativas.

En otro extremo se encuentra la Variable Independiente: Programa de relajación de Jacobson y Música de Vivaldi. Sobre la cual se tuvo en cuenta la teoría de Jacobson y los fundamentos de la música de Vivaldi, conocida como académica en la actualidad. A principios de la década de los años 1920, el fisioterapeuta Jacobson (1888 - 1983) creó un método para el tratamiento del control de la reactividad cuya finalidad era disminuir la ansiedad y provocar un estado de tranquilidad mental al suprimir progresivamente todas las tensiones musculares asociadas a la ansiedad. Él argumentaba, ya que la tensión muscular acompaña a la ansiedad, uno puede reducir la ansiedad aprendiendo a relajar la tensión muscular. La culminación formal de su trabajo se ubica en el año de 1938 y se conoce con el nombre de Relajación Progresiva de Jacobson, sin embargo, él continuó sus investigaciones en el Laboratorio de Fisiología Clínica de Chicago, USA, hasta 1962 (Delgado, 2021).

Este programa comprendió las dimensiones: Tensión y Relajación. Tensión: La tensión muscular residual o tono muscular, es la contracción parcial, pasiva y continua de los músculos. Se refiere a la tensión (contracción parcial) que exhiben los músculos cuando se encuentran en estado de reposo, la cual es mantenida gracias a la acción de las unidades motoras respectivas y gracias al correcto funcionamiento del reflejo miotático (estiramiento). Ciertos estados emocionales desencadenan impulsos nerviosos inconscientes que mantienen los músculos en un estado de contracción parcial, así como cuando hay un súbito tirón o estiramiento, el cuerpo responde automáticamente aumentando la tensión muscular, un reflejo que ayuda tanto a proteger el cuerpo del peligro, como a mantener el equilibrio. En condiciones normales, el tono muscular no se mantiene contraído de forma permanente, esto ayuda a evitar la fatiga y el cansancio. Existen trastornos físicos y mentales que pueden hacer que haya un tono muscular anormalmente bajo (hipotonía) o anormalmente alto (hipertonía). El

cuerpo humano contiene aproximadamente 650 músculos, que en casos de ansiedad pueden contraerse de acuerdo a la actividad que realiza la persona. Los estados de ansiedad se presentan simultáneamente con estados de tensión muscular. Una tensión muscular excesiva es a la vez una reacción al stress y una fuente de stress. Jacobson descubrió que tensando y relajando sistemáticamente varios grupos de músculos y aprendiendo a atender y discriminar las sensaciones resultantes de la tensión y la distensión muscular, una persona puede eliminar casi completamente las contracciones musculares y experimentar una sensación de relajación profunda. Se tuvo en cuenta tres fases de la relajación: En la primera, se le enseña a la persona la relajación sobre 16 músculos, en la segunda sobre 7 grupos de músculos y finalmente en la tercera sobre 4 grupos de músculos.

En el proceso de tomó en cuenta la agrupación siguiente: Los grupos musculares para el Entrenamiento Básico 1. Mano y antebrazo dominante, 2. Bíceps dominante, 3. Mano y antebrazo no dominante, 4. Bíceps no dominante, 5. Frente, 6. Parte superior de las mejillas y nariz, 7. Parte inferior de las mejillas y mentón, 8. Cuello y garganta, 9. Pecho, hombros y parte superior de la espalda, 10. Región abdominal o estomacal, 11. Pie y pierna dominantes, 7. Pie y pierna no dominantes. En cuanto a la música académica de Antonio Lucio Vivaldi, más conocido como Antonio Vivaldi, una de sus obras más conocidas es "**Las cuatro estaciones**", música de la presente investigación. Vivaldi está considerado como uno de los precursores de la música romántica y de la música programática. Esta obra escrita en los primeros años de la década de 1720, representan una importante innovación en la música barroca por su intento de expresar musicalmente elementos descriptivos de la naturaleza y de la vida cotidiana. Vivaldi era un gran observador de la naturaleza y trató de capturar el espíritu de cada estación a través de su música. Utilizó una variedad de melodías y armonías para recrear la naturaleza y los sentimientos asociados con cada estación.

En este contexto la presente investigación planteó el objetivo siguiente: Determinar el efecto del programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi sobre los niveles de ansiedad en los alumnos de la universidad Daniel Alomía Robles de Huánuco. El cual se demostró al aplicar el mencionado programa en diez sesiones de manera sistemática con el grupo experimental.

Los resultados de la investigación tienen como antecedentes algunas investigaciones realizadas con éxito, tal es el caso: Ventura, 2009, quien en su trabajo: Eficacia de un programa de intervención grupal cognitivo-conductual para disminuir el trastorno de ansiedad generalizada en pacientes del Puesto de Salud, Las Dunas-Surco, planteó como objetivo determinar la eficacia de un Programa de Intervención Grupal Cognitivo – Conductual para disminuir el trastorno de ansiedad generalizada. El tratamiento grupal duró un mes (dos sesiones semanales). Participaron 30 mujeres, cuyas edades oscilan entre 20 a 60 años, con ansiedad generalizada, las cuales fueron designadas a 15 al grupo experimental y 15 al grupo control. Se utilizó como instrumento la Escala de Trastorno de Ansiedad Generalizada (GAD-7), el estudio fue cuasi experimental. Los resultados mostraron diferencias significativas a favor del grupo experimental, concluyendo que el Programa de intervención Grupal Cognitivo – Conductual logró disminuir el trastorno de ansiedad generalizada. Los niveles de ansiedad generalizada en el grupo experimental disminuyeron significativamente después de la aplicación del programa. Otra investigación cuasi-experimental sobre las terapias de relajación en pacientes con ansiedad de Soriano (2012), aplicaron el test STAI pre-post 39 pacientes, 69% mujeres y 31% hombres. La edad media: 39'84 años. Un 77% tomaban medicación y el 23% no. Predominaba claramente el de educación secundaria obligatoria (ESO). La media de ansiedad estado antes fue de 68 y después

de 56. STAI estado (antes/después) con un nivel de significación de $p < 0'027$, por lo que se aceptó la hipótesis nula. Se observó que en los pacientes que no tomaban psicofármacos, el descenso de ansiedad era significativo con una $p < 0'036$. Conclusiones: Los talleres de técnicas de relajación son útiles en la reducción de la ansiedad en atención especializada, además son más eficaces en pacientes con ansiedad que no tomen medicación.

Considerando los antecedentes y el marco teórico científico, el estudio se justificó teóricamente, al aportar información sobre ambas variables; así mismo, se justifica en la práctica, al aportar una alternativa de solución al problema de la ansiedad que presentan los estudiantes de la Universidad Daniel Alomía Robles de Huánuco, y, porque mediante el programa, se logró disminuir significativamente los niveles de ansiedad y en consecuencia potenciar las habilidades y los procesos cognitivos que intervienen en el aprendizaje de los estudiantes universitarios. La justificación metodológica, radica en que el programa puede ser aplicado también en otros espacios universitarios, con el fin de solucionar el problema de ansiedad que aqueja a los estudiantes. Cabe señalar que, al articular la técnica de relajación de Jacobson con la música académica de Vivaldi, el efecto fue mejor, teniendo en cuenta que esta música tiene efectos neurocientíficos como la mejora de la función cerebral, la concentración y la memoria. Escucharla puede estimular la actividad neuronal, liberar dopamina, reducir el estrés y la ansiedad.

La formulación del problema: ¿cuál es el efecto del programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi sobre los niveles de ansiedad en los alumnos universitarios del Daniel Alomía Robles de Huánuco?, junto con la hipótesis de investigación (Hi): El programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi disminuye los niveles de ansiedad en los alumnos universitarios de Daniel Alomía Robles de Huánuco, direccionaron el desarrollo de la investigación, comprobándose la efectividad del programa al disminuir los niveles de ansiedad.

Material y métodos

En el proceso de la investigación el método fue hipotético deductivo. Según Vélez (2001), de acuerdo con la finalidad es una investigación aplicada “Persigue fines inmediatos y concretos a través de la búsqueda de la obtención de un nuevo conocimiento técnico con aplicación inmediata a un problema determinado”. Y, según Hernández, (2016, p. 69) el nivel es explicativo, porque permiten resolver un problema de la realidad estudiantil. Y, teniendo en cuenta el diseño es un estudio experimental (Vara, 2008), en su variante cuasi experimental, puesto que se introdujo cambios deliberados con el fin de observar los efectos que produjo el programa, denominado programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi, lo cual se observó al final de la aplicación. El diseño fue cuasi experimental, con dos grupos: experimental y control, no se han igualado por aleatorización por lo que no son equivalentes, aplicando al grupo experimental la variable independiente (programa), en un tiempo de 10 sesiones, de 30 minutos cada una, en el auditorio de la Universidad Daniel Alomía Robles de Huánuco, con luz tenue y exenta de ruidos (variables extrañas) que no se podrían haber manejado en circunstancias diferentes.

En cuanto a la muestra, estuvo constituida por 30 estudiantes universitarios entre 19 y 25 años de edad, distribuidos entre el grupo experimental que fueron quince y del grupo control también quince. El muestreo fue no probabilístico de tipo intencional (Landeau, 2007); se seleccionó a los alumnos que presentaban síntomas de ansiedad, previa observación de conducta de aproximadamente dos meses, y, se excluyó a los

que no presentaban los síntomas.

Los instrumentos de recolección de datos, para la variable dependiente: niveles de ansiedad, fue el Inventario de Ansiedad de Beck (BAI), estandarizado al español por Sanz y otros (2011). Se eligió el test, considerando criterios de estandarización, validez, confiabilidad y la facilidad de utilización. Se aplicó a ambos grupos antes y después de la aplicación del programa experimental, con la anuencia de cada uno de ellos y manteniendo el anonimato por cuestiones éticas. La variable independiente, fue el programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi, el cual se aplicó al grupo experimental. El programa consta de la técnica de relajación progresiva de Jacobson, estandarizada en diferentes contextos y la música de Vivaldi (académica) que es instrumental de una duración de 30 minutos. Motivo por el cual, se sometió al proceso de validación a juicio de expertos.

Resultados

En cuanto a los resultados de las medidas estadísticas, en el pre test el grupo experimental y control obtuvieron las siguientes medidas: la media aritmética del grupo experimental fue de 52,8 y del grupo control 53,4, tal como se ilustra en la tabla 1 y figura 1. En el post test el grupo experimental obtuvo una media de 5,5 y el grupo control 52,3. Estos datos confirman la eficacia de la aplicación del programa experimental. Mientras que en el post test, el grupo control, continúa con los resultados obtenidos en el pre test. En el grupo experimental, es evidente la disminución significativa de los niveles de ansiedad, en concordancia a lo que afirma Jacobson, que con la práctica sistemática el organismo obtiene la relajación profunda.

Tabla 1

Resultados comparativo pretest- posttest en función de las medias de los niveles de ansiedad de los alumnos del Daniel Alomía Robles de Huánuco – 2017

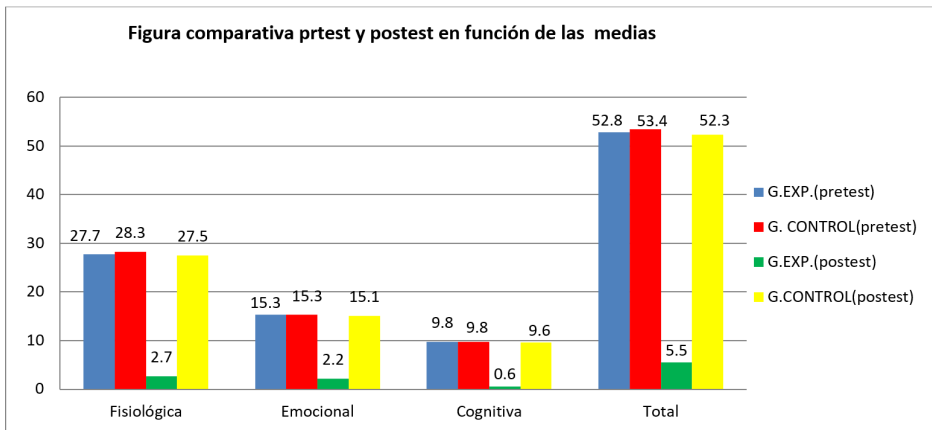
Dimensiones	Pretest		Posttest	
	Grupo experimental	Grupo control	Grupo experimental	Grupo control
Fisiológica	27,73	28,27	2,73	27,53
Emocional	15,27	15,33	2,2	15,13
Cognitiva	9,8	9,8	0,6	9,6
Total	52,8	53,4	5,53	52,27

Fuente: Estadístico

Elaboración: propia

Figura 1

Resultados comparativo pretest- posttest en función de las medias de los niveles de ansiedad de los alumnos del Daniel Alomía Robles de Huánuco – 2017

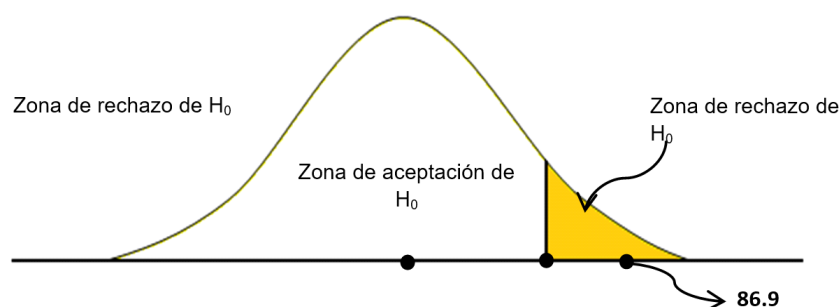


Comprobación de la hipótesis

Acerca de la comprobación de la hipótesis se obtuvo una $t = 86,9$, lo cual significa que se encuentra en la región de rechazo, la misma que es mayor que 2,0 (valor crítico) y además $p(\text{sig.0,000}) < (\alpha = 0,05)$; por tanto, se rechaza la hipótesis nula y se acepta la hipótesis alterna. En consecuencia, se concluye que existe evidencia suficiente para afirmar que los grupos produjeron puntajes diferentes, a un nivel de significación de 0.05. En consecuencia el programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi disminuye los niveles de ansiedad en los alumnos universitarios de Daniel Alomía Robles de Huánuco.

Figura 2

Comprobación de la hipótesis



Discusión

En la presente investigación, se propuso el programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi, como variable independiente y se disminuyó los niveles de ansiedad, como variable dependiente, confirmándose la hipótesis de investigación en cuanto a la efectividad del mencionado programa.

Al comparar los resultados del pre y post test, se reafirma que son importantes, ya que, en éste último, se evidenció la disminución significativa del nivel de ansiedad en 46,8 puntos de un total de 63 puntos, o sea 74,3%, en las tres dimensiones: fisiológica, emocional y cognitiva. Tal como Jacobson, autor de la técnica de Relajación Progresiva, sustenta al afirmar que tensando y relajando sistemáticamente; así mismo, aprendiendo a atender y discriminar las sensaciones resultantes de la tensión y la distensión muscular, la persona puede disminuir casi completamente las contracciones musculares y experimentar una sensación de relajación profunda. Josep Wolpe, refrenda esta aseveración: "Mediante la asociación entre relajación – bienestar, el sujeto aprende a estar relajado, lo cual reemplaza a la tensión muscular, la cual es desagradable".

Los resultados también cobran relevancia si se considera los antecedentes de investigaciones realizadas con éxito, tal es Ventura (2009), donde claramente se demuestra la disminución de los niveles del trastorno de ansiedad, al aplicar el programa a una muestra de 30 sujetos.

El desarrollo del programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi, comprendido en 10 sesiones, permitió demostrar la efectividad del programa al disminuir los niveles de ansiedad. Al aplicar el programa con la música de Vivaldi, la cual es considerada académica, los resultados han sido más eficaces, ya que, según la Neurociencia, las ondas alfa del cerebro se activan y permiten un mejor estado de concentración y una mejor relajación. Se suma a ello, que las sesiones de trabajo

contaron con un ambiente físico propicio para la aplicación, permitiendo que éstas se desarrollen sin ningún tipo de interferencia.

En cuanto a la variable dependiente: niveles de ansiedad, se aplicó el test Inventario de Ansiedad de Beck (BAI), estandarizado al español por Sanz y otros (2011), ambos grupos: experimental y control. Se eligió el test, considerando criterios de estandarización, validez, confiabilidad y la facilidad de utilización. Los resultados del post test del grupo experimental en la dimensión fisiológica, emocional y cognitiva muestran en 0 % los niveles grave y moderado. En cuanto a los resultados de las medidas estadísticas, en el pre test el grupo experimental y control obtuvieron las siguientes medidas: la media aritmética del grupo experimental fue de 52,8 y del grupo control 53,4. En el post test el grupo experimental obtuvo una media de 5,5 y el grupo control 52,3. Estos datos confirman nuevamente la eficacia de la aplicación del programa experimental. Mientras que en el post test, el grupo control, continúa con los resultados obtenidos en el pre test. En el grupo experimental, es evidente la disminución significativa de todos los niveles de ansiedad, confirmando la técnica de Jacobson, que con la práctica sistemática el organismo obtiene la relajación profunda.

Acercas de la comprobación de la hipótesis, se rechazó la hipótesis nula y se aceptó la hipótesis alterna, por lo que se concluyó que existe evidencia suficiente para decir que los grupos producen puntajes diferentes, a un nivel de significación de 0.05. Por tanto, el programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi disminuyeron los niveles de ansiedad, además el baremo nos indica que la mayoría de los alumnos del grupo experimental han pasado de un nivel de valoración de grave a mínimo.

Estos datos reflejan que, al utilizar programas experimentales adecuados a la problemática existente en educación, se pueden lograr resultados importantes, como es el caso en la presente investigación que al aplicar sistemáticamente el programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi se logró disminuir significativamente los niveles de ansiedad de los estudiantes universitarios.

Finalmente, cabe reafirmar que esta investigación constituye un aporte al campo educativo universitario, mediante el programa experimental señalado, el mismo que puede ser empleado en otras investigaciones o situaciones similares para disminuir la ansiedad y por ende lograr mejores aprendizajes.

Conclusiones

En cuanto a la hipótesis de investigación, se ha determinado el efecto del programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi en la reducción de los niveles de ansiedad en alumnos universitarios, cuyos resultados del post test del grupo experimental muestran una media aritmética de 5,5 en relación al pre test donde la media es de 52,27. Estos datos confirman la eficacia de la aplicación del programa experimental, los cuales se sustentan en la disminución significativa del nivel de ansiedad en 46,8 puntos de un total de 63 puntos, es decir 74,3%.

El programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi, disminuyó el nivel de ansiedad en su dimensión fisiológica en 24,8 puntos de un total de 33 puntos, es decir 75,2%; el nivel de ansiedad en su dimensión emocional en 12,9 puntos de un total de 18 puntos, es decir 71,7% y, el nivel de ansiedad en su dimensión cognitiva en 9 puntos de un total de 12 puntos, o sea 75%.

La comprobación de hipótesis, rechazó la hipótesis nula y aceptó la hipótesis

alterna, por lo que se concluyó que los grupos producen puntajes diferentes, a un nivel de significación de 0,05, en decir el programa de relajación de Jacobson y música de Vivaldi disminuyó los niveles de ansiedad en los alumnos universitarios de Daniel Alomía Robles de Huánuco.

Fuente de financiamiento

La investigación fue realizada con recursos propios.

Contribución de los autores

JMPZ: informe de trabajo, recolección de datos, discusión, redacción, revisión crítica de manuscrito y aprobación de la versión final.

Conflicto de Interés

No presenta conflicto de intereses.

Referencias bibliográficas

- Abereu, M.R.P, Tejeda, J.J.G., Guach, R.A.D. (2020). Características clínico-epidemiológicas de la COVID-19. *Rev Habanera Cienc Médicas*, 19(2):537-545.
- Arencibia, J. (1998). *La colaboración: una propuesta ideológica, teórica y estratégica del cambio en educación. Disertación doctoral no publicada Universidad de La laguna*. Tenerife, España.
- Ayuso, J. L. (1988). *Trastornos de angustia*. Ediciones Martínez Roca.
- Banyard, P., Hayes, N., & Reddy, P. (1995). *Introducción a los procesos cognitivos*. Editorial Ariel.
- Bausela, E. (2005). *Ansiedad ante los exámenes*. Educare.
- Bohórquez, A. (2007). Ansiedad en estudiantes universitarios: una mirada desde la salud mental. *Revista Colombiana de Psicología*, 16(1), 45–60.
- Bulbena, A. (1986). *Ansiedad: clínica y tratamiento*. Editorial Masson.
- Delgado Guerrero, C. R. (2021). *Relajación muscular progresiva de Jacobson para disminuir la ansiedad y favorecer la calidad de vida de las personas adultas mayores* [Tesis de pregrado, Universidad Central del Ecuador]. Repositorio Institucional UCE. <https://www.dspace.uce.edu.ec/handle/25000/24556>
- Echeburúa, E. y De Corral, P. (1991). Controversias Conceptuales en torno a la clasificación de los trastornos de ansiedad. *Revista de Psicología General y Aplicada*, 44, 421-426
- Fuenmayor, G. y Villasmil, Y. (2008). *La percepción, la atención y la memoria como procesos cognitivos utilizados para la comprensión textual*.
- García-Mogollón, A. M., & Malagón-Sáenz, E. (2021). Salud y seguridad en el trabajo en Latinoamérica: enfermedades y gasto público. *Revista ABRA*, 41(63), Heredia, Costa Rica.
https://www.scielo.sa.cr/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S2215-29972021000200055
- González Valenzuela, C. (2023, octubre 8). *Los 7 grandes cambios del siglo XXI que han revolucionado las vidas de todos*. Computer Hoy.
<https://computerhoy.20minutos.es/tecnologia/7-grandes-cambios-siglo-xxi-han-revolucionado-vidas-todos-1308710>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2016). *Metodología de la investigación* (6.ª ed.). McGraw-Hill Education.
- Johnson, E. H., & Melamed, B. G. (1979). The effects of behavioral procedures on

- stress-related physiological responses. *Journal of Behavioral Medicine*, 2(3), 297–310. <https://doi.org/10.1007/BF00844934>
- Landeau, R. (2007). *Elaboración de trabajos de investigación*. Venezuela: Alfa
- Marks, I. M. (1986). *Fears, phobias, and rituals: Panic, anxiety, and their disorders*. Oxford University Press.
- Miguel-Tobal, J. J. (1996). *Ansiedad y trastornos de ansiedad*. Editorial Síntesis.
- Sandín, B. y Chorot, P. (1995). Concepto y categorización de los trastornos de ansiedad. En A. Be lloch, B. Sandín y F. Ramos (Eds.), *Manual de Psicopatología* (pp. 53-80). Madrid: McGraw-Hill.
- Sanz, J., García-Vera, M. P., & Fortún, M. (2011). Propiedades psicométricas del Inventario de Ansiedad de Beck (BAI) en población española. *Clínica y Salud*, 22(2), 121–130. <https://doi.org/10.5093/cl2011v22n2a6>
- Saravia, B. (2020). *Nivel de ansiedad de estudiantes de medicina de primer año de una universidad privada del Perú en tiempos de Covid-19*. Universidad San Ignacio de Loyola, Lima-Perú.
- Soriano González, J. (2012). Estudio cuasi-experimental sobre las terapias de relajación en pacientes con ansiedad. *Enfermería Global*, 11(26), 39–53. <https://doi.org/10.4321/S1695-61412012000200004>
- Vara, A. (2008). *La tesis de maestría en educación*. Lima: Universidad San Martín de Porres.
- Ventura Bances, M. P. (2009). *Eficacia de un programa de intervención grupal cognitivo-conductual para disminuir el trastorno de ansiedad generalizada en pacientes del Puesto de Salud Las Dunas-Surco* [Tesis de maestría, Universidad Nacional Mayor de San Marcos, Facultad de Psicología, Unidad de Postgrado]. Repositorio Institucional UNMSM. <https://cybertesis.unmsm.edu.pe/handle/20.500.12672/1234>
- Vélez, J. (2001). *Metodología de la investigación*. Editorial McGraw-Hill Interamericana.
- Vila, J. (1984). *Ansiedad: naturaleza, evaluación y tratamiento*. Editorial Pirámide.

Recursos compositivos para la música descriptiva: análisis de dos obras propias

Compositional resources for descriptive music: analysis of two of his own works

Aki A. Babilonia-Pastor¹

Resumen

La búsqueda de nuevas sonoridades ha llevado a muchos compositores a aventurarse dentro de nuevos sistemas de escritura, sirviéndose de recursos propios o prestados para darles luego un tratamiento nuevo, por lo que, la sonoridad de una obra está determinada por los recursos utilizados al momento de componer. Con el paso del tiempo, estos recursos se han ido asociando a ciertas situaciones, emociones o sensaciones (clichés), generando una simbiosis que ha sido muy bien aprovechada en el cine. El nexo entre los recursos compositivos y las emociones nace a partir del efecto psicológico que estos producen sobre la audiencia, por eso, es de vital importancia que el compositor conozca las asociaciones que existen entre ambos. En el presente artículo se describirán algunos recursos compositivos muy usados dentro de la música cinematográfica, especialmente en las obras de *John Williams* y *Danny Elfman*, dos de mis compositores favoritos. Estos recursos forman parte de mi lenguaje compositivo, y su aplicación es posible tanto en la composición audiovisual como en la composición autónoma – descriptiva; esto se demostrará más adelante mediante el análisis de dos de mis obras. Las obras escogidas, están dentro del rubro de la música autónoma - descriptiva y la música audiovisual, por lo que sirven como guía de aplicación.

Palabras clave: recursos compositivos, música descriptiva, música cinematográfica.

Abstract

The search for new sounds has led many composers to venture into new writing systems, using their own or borrowed resources and then giving them a new treatment. Therefore, the sound of a work is determined by the resources used during the composition process. Over time, these resources have become associated with certain situations, emotions, or sensations (clichés), generating a symbiosis that has been very effectively exploited in film. The link between compositional resources and emotions arises from the psychological effect they produce on the audience; therefore, it is vitally important for the composer to understand the associations that exist between the two. This article will describe some compositional resources frequently used in film music, especially in the works of *John Williams* and *Danny Elfman*, two of my favorite composers. These resources are part of my compositional language, and their application is possible in both audiovisual composition and autonomous/descriptive composition. This will be demonstrated later through the analysis of two of my works. The selected works fall within the categories of autonomous/descriptive music and audiovisual music, thus serving as an application guide.

Keywords: compositional resources, descriptive music, film music.

¹Título oficial de máster universitario en composición musical con nuevas tecnologías.
Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, Perú
ababilonia@undar.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0000-0527-0868>

Arbitrada por pares ciegos

Recibido: 10/08/2025

Revisado: 23/09/2025

Aceptado: 15/10/2025

Autor de correspondencia:
ababilonia@undar.edu.pe

Cómo citar: Babilonia-Pastor, A.A. (2025). Recursos compositivos para la música descriptiva: análisis de dos obras propias. *Rodolfo Holzmann*, 4(2), 71-84. <https://doi.org/10.65296/rrh.4.2.38>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



Introducción

En la actualidad, la música y la imagen tienen una relación muy íntima, por lo que una película insonora resulta casi inconcebible. La música, sirve y aporta a la imagen y en determinadas ocasiones goza de plena libertad.

Desde los ritos tribales de la antigüedad, la música ha estado implícita en diversas manifestaciones socioculturales y artísticas a través de la historia como el teatro griego, los dramas litúrgicos medievales, el teatro barroco, los melodramas del siglo XIX (Music Hall, Cine mudo) y el cine del siglo XX, donde se ha constituido como un elemento indispensable forjando así, las bases de lo que ahora llamamos banda sonora moderna. Esta larga evolución histórica ha nutrido la música cinematográfica y le ha permitido heredar muchos estilos y recursos compositivos, los mismos que, nos permiten tener una gran flexibilidad como compositores al momento de escribir.

Desde que el post romanticismo centro europeo se estableció con la primera generación de compositores de Hollywood, pasando por la inclusión del jazz, el rock, el pop, llegando luego al minimalismo sinfónico de los años recientes, la banda sonora se ha enriquecido y transformado, marcando diversas épocas dentro de la historia de Hollywood. Esta evolución, ha permitido crear un fondo de referencias, ya que, las nuevas generaciones de compositores toman como modelo a los compositores del pasado, siendo la orquestación y el uso de ciertos recursos compositivos, la evidencia de esto.

En este artículo, se podrá encontrar el análisis de dos obras en las que se emplean algunos recursos compositivos característicos de la música cinematográfica. Estos recursos, se han clasificado y ordenado en cuatro grupos que son: recursos melódicos, recursos armónicos, texturas y tipos de orquestación. Cabe resaltar que, las obras, giran en torno a temáticas diferentes, por ende, poseen recursos específicos cada una, sin embargo, ambas se cimentan sobre ideas extra-musicales lo cual es propio de la música descriptiva.

Según el orden de aparición, las obras son: El Rapto de Perséfone, Bienvenidos al Parque/ Mi amigo el Brachiosaurio.

Bases Teóricas

Durante el melodrama del siglo XIX, se empezaron a desarrollar los cimientos de la música cinematográfica actual, ya que en este periodo se establecieron clichés que servían para ambientar todo tipo de situaciones. Estos clichés o recursos compositivos se han ido consolidando por su fuerte relación con las emociones a las que están asociados. Actualmente los compositores disponen de un amplio fondo de referencias, pero ¿qué es un recurso?, según el diccionario de la Real Academia Española, un recurso es un medio de cualquier clase que, en caso de necesidad, sirve para conseguir lo que se pretende.

Aplicando esta definición al arte de la música, y bajo el postulado de que ciertos estímulos sonoros producen ciertas emociones, podríamos considerar que, los diferentes modos y escalas que existen son recursos compositivos ya que, estos le imprimen una determinada personalidad a la melodía, podríamos considerar también que, los diferentes enlaces, variaciones y progresiones armónicas son recursos compositivos ya que estos, nos permiten plasmar una o varias emociones en concreto, también podríamos considerar que las texturas y el tipo de orquestación son recursos,

ya que, estos influyen directamente en la atmósfera sonora de la obra, por lo tanto, en la psicología del oyente. Todos estos recursos en su conjunto nos permiten tener a disposición un sinfín de posibilidades, sin embargo, será el compositor el que decida cómo combinarlos para lograr eficazmente su cometido.

Para entender de dónde vienen estos recursos es necesario precisar que, muchos de los conceptos e ideas que se encuentran hoy presentes en la música para cine, se consolidaron o se empezaron a desarrollar a partir del período romántico.

Son evidentes las influencias que han dejado compositores como Beethoven (1770 – 1827), que, impulsado por su genio creativo, dio inicio al romanticismo musical, adaptando a sus propias necesidades expresivas, recursos heredados de la tradición clásica como, por ejemplo: las dominantes secundarias, la sexta napolitana y el acorde de séptima semi disminuida, siendo este último tan recurrente en su música que, podríamos considerarlo su sello personal.

En su quinta sinfonía, la técnica de la transformación motivica encontró su máximo punto de desarrollo.

La música absoluta y la música descriptiva coexistían desde el Renacimiento, sin embargo, es durante el Romanticismo, que la música descriptiva adquiere mayor relevancia y se complementa con un programa o guión que actúa como argumento literario, dando origen así, a la música programática.

Hector Berlioz (1803 – 1869) fue el mayor representante de esta estética y un gran innovador en la orquestación. En su sinfonía fantástica introdujo el concepto de la *Idée Fixe* (Idea Fija), que se define como, una idea recurrente que va apareciendo en los diferentes movimientos de la obra, a modo de elemento unificador.

La influencia de la música programática se hizo evidente en Franz Liszt (1811 – 1886), quien decidió a abandonar las formas clásicas concibió el poema sinfónico como un nuevo medio de expresión. Además de virtuoso del piano, fue también el precursor del cromatismo y del uso de acordes alterados (quinta aumentada) sin función tonal y de acordes formados por cuartas. Sus poemas sinfónicos, se rigen bajo el concepto de la transformación temática y son generalmente obras de un solo movimiento que están basadas en ideas extra musicales.

El concepto de la idea recurrente regresa con la música de Richard Wagner (1813 – 1883), sin embargo, su aplicación recae en la caracterización de los distintos personajes de la trama operística, sirviendo a partir de entonces como motivo conductor (*leitmotiv*). Sus óperas, se rigen bajo el concepto de la melodía infinita que consiste en el desarrollo constante de la línea melódica a través de cromatismos y modulaciones. Este procedimiento, llevó a la tonalidad a su máximo punto de tensión y marcó el inicio de la ruptura del sistema tonal.

La música descriptiva, alcanzó la plenitud con el impresionismo de Claude Debussy (1862 – 1918) ya que su estética, en contraposición a la de Wagner, se sustenta en la adición de bloques sonoros en reemplazo de la línea melódica. Los modos medievales, las escalas orientales, el intercambio modal y el uso de pedales fueron recursos ampliamente utilizados, ya que sus obras, son tratadas de forma modal, en consecuencia, no existe un centro tonal definido.

La búsqueda de nuevas sonoridades y el deseo de romper con los parámetros

tonales alcanzaron su máximo esplendor en el siglo XX. Las nuevas tendencias son:

El neonacionalismo (Bartók) que encuentra en la música popular una fuente interminable de inspiración y el neoclasicismo (Stravinski) en el que se regresan a los ideales estéticos del siglo XVIII y el Barroco, pero manteniendo las conquistas armónicas, rítmicas y melódicas de la modernidad.

Béla Bartók (1881 – 1945) recogió en sus viajes una gran cantidad de recursos exóticos que le permitieron crear su propio modelo compositivo. Su sistema axial, replantea las relaciones tonales y sus escalas (de tonos enteros, de tono - semitono), acordes e intervalos, están contruidos sobre la serie de Fibonacci.

Por su parte, Igor Stravinski (1882 – 1971) asimiló diversas tendencias musicales para crear un lenguaje propio y desarrolló el concepto de polaridad. En sus ballets, es frecuente encontrar recursos como: la bitonalidad, la polirritmia, y la superposición de ostinatos.

El siglo XX, trajo consigo, muchos acontecimientos históricos, la invención del cine sonoro es uno de ellos. Compositores académicos como Camille Saint-Saëns (1835 – 1921), Serguei Prokofiev (1891 – 1953) y Dimitri Shostakovich (1906 – 1975) fueron requeridos para las primeras producciones europeas estableciendo de esta forma, los cimientos de la banda sonora.

Con el estallido de la primera guerra mundial, muchos músicos europeos migraron hacia los Estados Unidos por lo que, la tradición centro europea no tardó en hacerse presente, dentro de la naciente industria del cine norteamericano.

Max Steiner (1888 – 1971) introdujo el uso del leitmotiv wagneriano y Erich Korngold (1897 – 1957), el sinfonismo post romántico. Más adelante, la fusión de la orquestación wagneriana con los recursos impresionistas (modos medievales, las escalas orientales, etc) consagrarían a Miklós Rózsa (1907 – 1995), como el mayor especialista en películas de corte histórico.

Durante los años siguientes, las influencias del jazz, el rock y el pop fueron evidentes, sin embargo, en los años 70, el sinfonismo post romántico regresa con la música de John Williams (1932), generando una nueva tendencia musical que influirá en compositores como Alan Silvestri (1950), James Newton Howard (1951), Danny Elfman (1953) y James Horner (1953–2015).

Actualmente, la música para cine es muy variada y podemos escuchar tanto música sinfónica como música de cámara, jazz, pop, rock y música electroacústica, todo esto, de acuerdo con las necesidades del film.

Se debe aclarar que, el presente artículo no es más que una síntesis de los recursos usados principalmente por los siguientes compositores:

John Williams

Ganador de 5 premios Oscar, es el compositor vivo más importante. Su estrecha colaboración con Steven Spielberg y George Lucas le han permitido desarrollarse mayormente en el cine de ciencia ficción. De su obra se pueden extraer los siguientes recursos.

Recursos melódicos:

- Modos medievales: E.T., Star Wars (Battle of the Heroes)
- Escalas exóticas: Indiana Jones (The Elephant Ride)
- Escalas octatónicas: Jurassic Park (Journey to the Island)

Recursos armónicos:

- Dominantes secundarias: Schindler's List.
- Acordes aumentados: Star Wars, E.T.
- Intercambio modal: Star Wars, Jurassic Park, E.T., A.I.
- Modulaciones: por cromatismo (Star Wars), por acordes de 4ta suspendida (Jurassic Park), por acorde pivote (Star Wars), por mutación (Indiana Jones, Harry Potter).

Texturas orquestales:

- Homofónica/ melodía acompañada (ostinatos): Star Wars (Duel of Fates)
- Polifónica (contrapunto imitativo): Star Wars (The Flag Parade)
- Superposición de motivos (Duel of Fates)

Orquestación: intercala magistralmente la orquestación luminosa y oscura. Es evidente su predilección por la sección de metales y la sección de cuerdas.

Danny Elfman

Compositor de Batman y los Simpson. Su estrecha colaboración con Tim Burton le ha permitido desarrollarse mayormente en el cine de fantasía. De su obra se pueden extraer los siguientes recursos.

Recursos melódicos:

- Modos medievales: Simpson's theme, Alice in Wonderland
- Escala heptatónica: Simpson's theme
- Escala Blues: The Nightmare Before Christmas, Corpse Bride.

Recursos armónicos:

- Dominantes secundarias: The Nightmare Before Christmas.
- Acordes aumentados: Batman.
- Acordes de séptima semi disminuida: The Nightmare Before Christmas.
- Sexta napolitana/ sustituto tritonal: Batman.
- Modulaciones: directa (sistema axial), por mutación: The Nightmare Before Christmas, Corpse Bride, Spiderman.

Texturas orquestales:

- Homofónica/ melodía acompañada (ostinatos): Alice in Wonderland, Corpse Bride.
- Superposición de motivos: Batman.

Orquestación: generalmente es oscura donde es evidente su predilección por el coro. Intercala magistralmente el uso de la orquesta sinfónica y la big band.

La música cinematográfica, sigue en constante evolución, por ende, la tendencia actual es el minimalismo sinfónico de Hans Zimmer, sin embargo, en múltiples ocasiones, se han tomado de referencia e inclusive se han recreado, las estéticas de Tchaikovsky, Wagner, Debussy y Gustav Holst.

Recursos Compositivos para la Música Descriptiva:

A continuación, se hará una descripción de algunos recursos compositivos que he incorporado a mi lenguaje compositivo personal, para luego establecer un nexo entre los recursos musicales y las emociones de tal manera que el lector pueda entender en que contexto se aplican y pueda experimentar con ellos.

Recursos melódicos:

- Modos medievales:

Según **Lalo Schifrin** en *Music Composition for Film and Television* – 2011:

- **Jónico:** Mayor. Estados de ánimo positivos, regocijo, alegría, euforia.
- **Dórico:** Menor. Tristeza, melancolía, soledad.
- **Frigio:** Menor. Esperanza, anhelo.
- **Lidio:** Mayor. Afirmación, más positivo que el Jónico.
- **Mixolidio:** Mayor. Búsqueda, aventura, descubrimiento.
- **Eólico:** Menor natural. Tristeza, melancolía, soledad.
- **Locrio:** Similar al Frigio pero atenuado.

- Escalas orientales, árabes, etc.: se asocia con lo exótico, lo autóctono.
- Escala de tonos enteros: acentúa la confusión o el desconcierto.
- Escala de tono/semitono: acentúa la intriga o el misterio.
- Escala Blues: se asocia con el Jazz y lo sensual.

Recursos armónicos:

- Dominantes secundarias: acentúan la fogosidad
- Acordes disminuidos: acentúan el drama o la solemnidad.
- Acordes aumentados: acentúan la expectativa.
- Sexta napolitana/ sustituto tritonal: acentúa la grandilocuencia.
- Intercambio modal: acentúa el apasionamiento.
- Modulaciones (acentúan la inestabilidad o la magnificencia): por cromatismo, por acordes de 4ta suspendida, por acorde pivote, por cromatismo, mutación, directa (sistema axial).

Texturas:

- Melodía con acompañamiento (ostinatos): acentúa la claridad.
- Melodía secundaria: acentúa la tensión o el climax.
- Textura contrapuntística: acentúa el movimiento, la acción.
- Acordes: generan carga emocional.

Orquestación:

- **Oscuro:** Se asocia con situaciones o emociones negativas. Generalmente recae sobre los instrumentos graves o de sonoridad etérea.
- **Brillante o Luminosa:** Se asocia con situaciones o emociones positivas. Generalmente recae sobre los instrumentos agudos o de sonoridad clara.

Se debe considerar también que, la métrica es un elemento importante ya que le impregna a la obra, la esencia misma de su existencia, por ejemplo:

- Los compases con numerador 2, 4 y 12 son más estables por eso es común que las fanfarrias, marchas y obras enérgicas se escriban sobre estos indicadores. Acentúan la solidez y la firmeza dentro de la obra.
- Los compases con numerador 3, 6 y 9 son más inestables por eso, es común que las danzas y cánticos antiguos se escriban sobre estos indicadores. Acentúan la

volubilidad y la ligereza dentro de la obra. Suelen asociarse con la danza, el aire (vuelo) o el mar.

- Los compases con numerador 5 y 7 son irregulares y más complejos, por ende, es común que se usen para acentuar el drama o la epicidad dentro de la obra.

Metodología / Análisis de las obras escogidas, del proceso creativo de las obras y del lenguaje compositivo

El análisis como forma de aprendizaje, es infalible, ya que nos permite extraer información que de otra manera pasaría desapercibida, es por eso que, mediante el análisis se demostrará que las obras escogidas incorporan los recursos antes descritos.

La plantilla instrumental es diferente en ambas obras. “El Rapto de Perséfone” está compuesta para orquesta de cámara mientras que “Mi Amigo el Brachiosario” está compuesta para un pequeño ensamble (quinteto).

A continuación, se explicarán tanto los recursos utilizados (melódicos, armónicos, texturales y de orquestación) como la estructura.

1. El Rapto de Perséfone:

Recursos melódicos:

Figura 1

Escala octatónica (compás 5, 6 y 7); Primer ostinato/ sobre las violas (desde el compás 1)

Figure 1 shows a musical score for three staves: Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The Viola part features a continuous eighth-note ostinato pattern starting from the first measure. The Violin parts play octatonic scales, with measures 5, 6, and 7 highlighted by orange boxes. The dynamic marking *mp* (mezzo-piano) is present at the beginning of the Violin I part.

Figura 2

Escala menor alterada / presentación del primer motivo sobre el ostinato (compás 9)

Figure 2 shows a musical score for four staves: Trumpet (Trmp.), Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), and Viola (Vla.). The Trumpet part plays a melodic motif in the 9th measure, which is highlighted by an orange box. The Violin and Viola parts continue with their respective patterns. The dynamic marking *mf* (mezzo-forte) is present at the beginning of the Viola part.

Figura 3*Escala menor armónica/presentación del segundo motivo (compás 21)***Figura 4***Segundo ostinato/sobre las maderas (compás 29)***Figura 5***Contrapunto imitativo libre a dos partes sobre el primer motivo/ trompeta y trombón (compás 33)***Figura 6***Transformación motívica por fragmentación/ corno, trompeta y trombón (compás 57); Secuencia modulante (compás 61)*

Figura 7

Segundo contrapunto imitativo libre a dos partes sobre el primer motivo/ trompeta y trombón (compás 77); Fin de frase en campana (bell) para preparar la modulación cromática/ trombón y corno (compás 83)

Figure 7 shows a musical score for three parts: Tmp., Tpt. Do, and Tbn. The Tmp. staff has a measure at the end marked 'mp'. The Tpt. Do and Tbn. staves have measures marked 'mf' and 'mp'.

Figura 8

Escala octatónica a modo variación sobre el primer motivo/ trompeta y trombón (compás 88)

Figure 8 shows a musical score for three parts: Tmp., Tpt. Do, and Tbn. The Tpt. Do and Tbn. staves have measures marked 'mf' and 'p'.

Figura 9

Contrapunto imitativo libre a tres partes sobre el primer motivo/ corno, trompeta y trombón (compás 101)

Figure 9 shows a musical score for three parts: Tmp., Tpt. Do, and Tbn. The Tpt. Do and Tbn. staves have measures marked 'mf'.

Recursos armónicos

Figura 10

Modulación cromática (compás 14, 27, 39, 51, 95)

Figure 10 shows a musical score for three parts: Tmp., Tpt. Do, and Tbn. The Tpt. Do and Tbn. staves have measures marked 'mf' and 'mp'.

Figura 11*Enlace armónico sobre el sistema axial de Bela Bártok (compás 43)***Figura 12***Escala octatónica armonizada (compás 125)*

Las secuencias modulantes y las modulaciones directas también son utilizadas como recurso compositivo dentro de la obra.

Textura:

Según la clasificación de texturas orquestales detalladas en el capítulo II del libro de Walter Piston, están presentes las siguientes:

Tipo 2: Melodía con acompañamiento

Tipo 3: Melodía secundaria

Tipo 5: Textura contrapuntística

Tipo 6: Acordes escritos en superposición

Orquestación:

Dentro de la música descriptiva la orquestación se denomina según la sensación que produce, en este caso la orquestación es oscura.

Estructura: Introducción (ostinato 1), A, ostinato 1, B, ostinato 2, A, A', B, ostinato 2, C, D, ostinato 1, A'', A''', B', ostinato 1, A, A''', B'', ostinato 2, A''''', A''', B''', ostinato 1 (final).

2. Mi Amigo el Brachiosario**Recursos melódicos:**

Figura 13

Modo Lidio sobre el antecedente del primer motivo (compás 71)



Figura 14

Modo Mixolidio sobre el consecuente del primer motivo (compás 73)



Figura 15

Contrapunto imitativo libre sobre el modo lidio (compás 88)



Recursos armónicos:

Figura 16

Acorde disminuido con función de dominante (compás 77); Acorde con la cuarta suspendida (sus4) (compás 78)



Figura 17

Acorde con la segunda suspendida (sus2) usando como puente modulante (compás 95)



Sus2 V (del N.T.) (N.T.)

Figura 18

Intercambio modal (compás 99); Acorde con la cuarta suspendida (sus4) (compás 101)

**Textura**

Según la clasificación de texturas orquestales detalladas en el capítulo II del libro de Walter Piston, están presentes las siguientes:

Tipo 2

Melodía con acompañamiento (compás 83)

**Tipo 3**

Melodía secundaria (compás 79)

**Tipo 5**

Textura contrapuntística (compás 97)

**Orquestación**

Dentro de la música descriptiva la orquestación se denomina según la sensación que produce, en este caso la orquestación es luminosa.

Estructura

La estructura de la pieza está supeditada al corto “Jurassic Park” y tiene la siguiente estructura: A, B, A, C, D, A’

Después del análisis, se puede comprobar que las dos obras incorporan los recursos compositivos antes descritos, sin embargo, se debe tener en cuenta que, los recursos han sido elegidos de acuerdo con la temática individual de cada obra.

Nada nace de la nada, todo tiene un antecedente, por ende, me permito citar la siguiente frase: “Todo arte tiene el derecho de hincar sus raíces en el arte de una era anterior; no solo tiene derecho a hacerlo, sino que debe arrancar de él” – **Béla Bartók**.

Conclusiones

La música cinematográfica, posee una versatilidad increíble para describir distintas situaciones, ya que tiene a su servicio una gran variedad de recursos compositivos que ha ido heredando a través del tiempo. Esto, ha motivado la idea de incorporar esos recursos compositivos en música descriptiva de producción propia.

Plantear un modelo compositivo siempre es un reto ya que los compositores no suelen hablar de los recursos que utilizan, debido a esto, no existe mucha bibliografía y el mejor aliado termina siendo la audición y el análisis del repertorio. Sin embargo, vale la pena el esfuerzo de extraer y difundir estos recursos ya que, en el futuro y después de una previa ampliación, el presente trabajo podría convertirse en un fondo de referencias para cualquier compositor, ya que la idea es abarcar los recursos no solo del cine, sino también de la TV y los videojuegos.

Los objetivos se han cumplido ya que, dentro del modelo compositivo, se ha establecido un nexo entre los recursos y las emociones tomando las obras escogidas como una guía de aplicación, por ende, se puede concluir lo siguiente:

Las escalas y los modos proveen a la melodía de cierta personalidad, sobre todo a la hora de situarnos en un determinado lugar, tiempo o circunstancia. Sin embargo, son las progresiones, giros y modulaciones armónicas, las que imprimen en la música, una carga emocional concreta. En cambio, las texturas acentúan la claridad (textura homofónica/ melodía acompañada - ostinatos), el movimiento o la acción (textura polifónica - contrapunto) y la tensión o el clímax (superposición de motivos). Finalmente, la orquestación (oscura o luminosa) nos permite generar la atmósfera más apropiada, mientras que la métrica está relacionada con la finalidad de la obra, es decir la esencia de esta.

La libertad creativa, es la que nos lleva a generar nuevos mundos sonoros, que, desde luego, son muy personales, sin embargo, el milagro se produce cuando nuestra música conecta con la audiencia y nos da la oportunidad de cambiar vidas.

¿Dónde escuchar las obras?

Ambas obras se pueden escuchar en mis redes sociales y fueron grabadas profesionalmente por la Orquesta Filarmonía de Madrid – España. A continuación, los enlaces:

- Instagram: @akibabilonia
- Enlace a mi canal de YouTube:

https://www.youtube.com/channel/UCwsbVqcHXL_a_0Pcw6Dv8fng

Fuente de financiamiento

La investigación fue realizada con recursos propios.

Contribución de los autores

AABP: Enfoque de la interpretación, revisión crítica de manuscrito y aprobación de la versión final.

Conflicto de Interés

No presenta conflicto de intereses.

Referencias bibliográficas

- Adams, D. (1999). Analyzing the themes of the Star Wars trilogy. *Film Score Monthly*, 4(5), p. 23 – 25.
- Adorno, T. W., Eisler, H. (1976). *El Cine y la Música*. Editorial Fundamentos.
- Audissino, E. (2014). *John Williams's Film Music: Jaws, Star Wars, Raiders of the Lost Ark, and the return of the classical Hollywood music style*. United States of America: The University of Wisconsin Press.
- Babilonia, A. (2021). *Modelo Compositivo Basado en Recursos de la Composición Musical en el Cine*. UNIR
- Blanco, E. (2018). *Introducción a la composición con modos*. Repografía Signo.
- Catalán, T. (2003). *Sistemas Compositivos Temperados en el siglo XX*. Institución Alfonso el Magnánimo (Valencia).
- Chion, M. (1993). *La Audiovisión: Introducción a un análisis conjunto de la imagen y el sonido*. Editorial Paidós.
- Chion, M. (1997). *La música en el cine*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Davis, R. (1999). *Complete Guide to Film Scoring*. Berklee Press.
- Devesa, M. (2007). *Fundamentos de Composición*. Rivera Editores
- Einstein, A. (1986). *La Música en la época romántica*. Alianza Editorial.
- Halfyard, J. (2004). *Danny Elfman's Batman: A Film Score Guide*. United States of America: The Scarecrow Press, Inc.
- Lendvai, E. (2003). *Béla Bartók: Un análisis de su música*. Idea Books, S.A.
- Nieto, J. (2003). *Música para la Imagen: La influencia secreta*. Iberautor Promociones Culturales.
- Radigales, J. (2008). *La música en el cine*. Editorial UOC.
- Reti, R. (1965). *Tonalidad, Atonalidad, Pantonalidad: Estudio de algunas tendencias manifestadas en la música del siglo XX*. Ediciones Rialp, S.A.
- Salzer, F. Shachter, C. (1999). *El Contrapunto en la Composición*. IDEABOOKS, S.A.
- Schoenberg, A. (2000). *Fundamentos de la Composición Musical*. Editorial: Real Musical.
- Vela, M. (2018). Origen y precedentes del motivo inicial de la Quinta Sinfonía de Beethoven. *El Genio Maligno*, (22), p. 24-34.
- Zamacois, J. (2003). *Temas de estética y de historia de la música*. Idea Books, S.A.

Mama Rayguana – Atoq Alcalde: Herencia ritual de la cosmovisión andina

Mama Rayguana – Atoq Mayor: Ritual inheritance of the Andean Huamalian worldview

Teresa Guerra-Carhuapoma¹

Resumen

El artículo busca analizar y poner en valor la danza tradicional *Mama Rayguana – Atoq Alcalde* como expresión ritual de la cosmovisión andina, destacando su simbolismo, función social y vigencia en la memoria colectiva de la provincia de Huamalíes, región Huánuco. La investigación tuvo un enfoque cualitativo, diseño fenomenológico hermenéutico, orientado a comprender el sentido profundo de las prácticas culturales y su vínculo con la espiritualidad andina. Se emplearon técnicas como la observación participativa, el análisis de relatos y narrativas personales, la revisión bibliográfica especializada y el registro fotográfico en campo. El análisis etnográfico, simbólico y cultural permitió abordar dimensiones clave como el origen histórico-cultural de la danza, su estructura ritual, su valor como patrimonio inmaterial y su estética musical. Se identificó que *Mama Rayguana – Atoq Alcalde* representa una configuración ritual basada en la dualidad simbólica de la cosmovisión andina, articulando roles femeninos y masculinos en escenarios de celebración comunal. Los elementos coreográficos, musicales e indumentarios expresan narrativas míticas vinculadas a la fertilidad, la autoridad local y la reciprocidad. Se constató que la práctica de esta danza contribuye a la transmisión intergeneracional de saberes ancestrales, fortaleciendo la identidad cultural y el sentido de pertenencia de las comunidades huamalíanas. Su vigencia en celebraciones patronales y rituales agrícolas favorece la revitalización del idioma quechua y la resignificación de roles tradicionales en contextos contemporáneos. Se plantea la necesidad de incorporar las danzas tradicionales en los programas curriculares de la Educación Básica Regular, como recurso pedagógico que promueva el respeto por la diversidad cultural, el aprendizaje significativo y la justicia educativa en contextos andinos.

Palabras clave: cosmovisión andina, danzas tradicionales, patrimonio cultural inmaterial, educación intercultural.

Abstract

This article has the purpose to analyze and highlight the traditional dance *Mama Rayguana - Atoq Alcalde* as a ritual expression of the andean worldview, highlighting its

¹Doctora en Educación.
Universidad Nacional Hermilio Valdizán, Huánuco, Perú
techy1014@gmail.com
<https://orcid.org/0000-0001-5617-8084>

Arbitrada por pares ciegos

Recibido: 20/07/2025

Revisado: 20/09/2025

Aceptado: 15/10/2025

Autor de correspondencia:
techy1014@gmail.com

Cómo citar: Guerra-Carhuapoma, T. (2025). *Mama Rayguana – Atoq Alcalde: Herencia ritual de la cosmovisión andina*. *Rodolfo Holzmann*, 4(2), 85-100. <https://doi.org/10.65296/rrh.4.2.44>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



symbolism, social function and relevance in the collective memory of the province of Huamalíes, Huánuco region. The research was conducted using a qualitative approach, with a hermeneutic phenomenological design, focused at understanding the deeper meaning of cultural practices and their connection to andean spirituality. This study employed techniques such as participatory observation, analysis of personal stories and narratives, specialized bibliographic review, and photographic record in the field. Ethnographic, symbolic, and cultural analysis made possible to address key dimensions such as the historical and cultural origins of the dance, its ritual structure, its value as intangible heritage, and its musical aesthetics. It was identified that *Mama Rayguana - Atoq Alcalde* represents a ritual configuration based on the symbolic duality of the andean worldview, articulating feminine and masculine roles in communal celebration escenarities. The choreographic, musical, and costume elements reveal mythical narratives related with fertility, local authority, and reciprocity, reaffirming the connection between territory, spirituality, and social organization. In addition, we confirm that the practice of this dance contributes to the intergenerational transmission of ancestral knowledge, strengthening the cultural identity and sense of belonging of the communities of Huamalíes. Its relevance in patron saint celebrations and agricultural rituals promotes the revitalization of the quechua language and the reinterpretation of traditional roles in contemporary contexts. In this context, there is a need to incorporate traditional dances into the curricular programs of Regular Basic Education, as a pedagogical resource that promotes respect for cultural diversity, meaningful learning, and educational justice in andean contexts.

Keywords: andean worldview, traditional dances, intangible cultural heritage, intercultural education.

Introducción

La danza *Mama Rayguana – Atoq Alcalde*, de profunda raigambre andina, se practica principalmente en el centro poblado El Porvenir (Llata), donde adquiere rasgos distintivos que la diferencian de otras versiones regionales. También se representa en diversos distritos de la provincia de Huamalíes, en otras provincias del departamento de Huánuco y en comunidades del departamento de Pasco.

Reconocida como la danza más antigua del departamento de Huánuco, constituye una expresión ritual de alto valor simbólico, pedagógico y patrimonial. En El Porvenir, destaca la figura del Atoq Alcalde, esposo de la Mama Rayguana, y autoridad simbólica de las cementeras, cuya actuación cómica y desbordada durante la mudanza del desconcierto del zorro es contenida por el Waychao, su alguacil. Esta dinámica ritual, ausente en la mayoría de localidades —salvo en Caracalla (Ambo)—, revela la riqueza de variantes regionales y la plasticidad simbólica de la tradición.

La investigación de esta danza adquiere especial relevancia en el contexto actual, al contribuir al fortalecimiento del patrimonio cultural vivo y a la promoción de enfoques educativos basados en la reciprocidad y la memoria colectiva. Como expresión ritual de la cosmovisión andina, preserva estructuras simbólicas asociadas al orden comunitario, la complementariedad y la justicia simbólica, al tiempo que constituye un espacio legítimo para la revitalización del idioma quechua mediante cantos, roles y narrativas que perviven en la oralidad.

Su estudio permite visibilizar saberes locales históricamente marginados de los marcos curriculares oficiales, aportando a una justicia educativa que reconoce la dignidad de las prácticas culturales y promueve su integración ética en los procesos

formativos. Asimismo, la documentación de variantes regionales —como la interacción entre el Atoq Alcalde y el Waychao, en El Porvenir— enriquece la comprensión de la diversidad ritual y genera herramientas pedagógicas contextualizadas para la formación docente y comunitaria, reafirmando el sentido de pertenencia, la memoria colectiva y la continuidad intergeneracional.

El presente artículo aborda la etimología de los nombres rituales, el origen histórico-cultural de la danza, su dimensión simbólica y ritual, así como su valor patrimonial, identitario, estético y musical. Esta expresión encarna la dualidad andina mediante personajes que representan la fertilidad, la justicia ritual y el desorden regulado. A través de máscaras, vestimenta y gestualidad ritual, se activa el vínculo entre lo humano, lo divino y lo ancestral, movilizando memorias colectivas. Su función se manifiesta en cementeras y celebraciones comunales como homenaje a los difuntos y reafirmación del orden simbólico, donde el descontrol del Atoq Alcalde es corregido por el Waychao, enseñando valores de reciprocidad y autoridad legítima.

La danza ritualiza el ciclo de vida y muerte, integrando principios como el ayni, la complementariedad y la conexión con los apus. Su transmisión intergeneracional se sostiene mediante la oralidad, la participación activa y el rol pedagógico de las familias, fortaleciendo la identidad cultural y promoviendo la revitalización del quechua.

El objetivo fundamental del estudio es analizar y poner en valor la danza tradicional Mama Rayguana – Atoq Alcalde como expresión ritual de la cosmovisión andina, destacando su simbolismo, función social y vigencia en la memoria colectiva de la provincia de Huamalíes, región Huánuco. Para ello, se empleó la observación directa, el análisis simbólico, fuentes orales, textos y artículos científicos.

Etimología de los nombres rituales

La **cosmovisión andina**, entendida como una forma integral de interpretar el mundo desde la conexión entre naturaleza, comunidad y espiritualidad, constituye el marco simbólico en el que se inscriben los nombres rituales de la danza *Mama Rayguana – Atoq Alcalde*. Según Castro (2008), citado en Tello (2015) y retomado por Mayanza y Mora (2022), esta cosmovisión es “la manera en que el pueblo andino concibe y mira su mundo desde el punto de vista de su entorno como, por ejemplo: su tiempo, espacio, clima, gente, ritos, pero sobre todo gira en base a la naturaleza” (p. 101). En este sentido, Valverde (2016, y citado en Mayanza y Mora, p.101) afirma que “la naturaleza, el hombre y la Pachamama son un todo que viven relacionados perpetuamente” (p. 101), lo que evidencia una concepción holística del universo, en la que todos los elementos están interconectados y coexisten en equilibrio.

Mama Rayguana

Mama Rayguana es una danza agrícola cuyo nombre proviene del quechua rayguana, término que encierra significados vinculados a la agricultura, la biodiversidad, la cosmovisión andina y el culto ancestral. Domínguez (2003) señala que “procede de una variedad de papa, denominada precisamente rayguana. Los colores de este tubérculo presentan matices de variados tonos de rosado [...]” (p. 25), mientras que Cardich (2000) destaca su “cáscara rosada o veteada del mismo color, aromática y de gusto exquisito” (p. 85), cultivada en Huamalíes, Dos de Mayo y Lauricocha.

Pulgar (1967) amplía el significado: “1. Variedad de papas. 2. Avecilla migratoria [...] 3. Danza popular en la cual el personaje más importante es el ave rayguana” (p. 87),

lo que vincula la danza al ciclo agrícola del maíz. Espinoza (1990) afirma que la Rayguana fue “diosa femenina, guardiana de los alimentos”, homenajeada en rituales de limpieza de acequias. Willelmo Robles y Marino Pacheco Sandoval relacionan el término con *raguay*, que significa surco o camellón, símbolo de fertilidad y técnica ancestral.

El significado de Mama Rayguana se proyecta en cuatro sentidos: el surco como espacio de vida; la papa como ciclo de germinación; el ave migratoria como figura de fertilidad; y la diosa femenina vinculada a los ciclos lunares. Esta dimensión simbólica se articula en los tres mundos andinos. Amat (2016) explica que “Hanan Pacha (lo alto, espiritual y masculino), Kay Pacha (la tierra, fértil y femenino) y Uku Pacha (el inframundo, caótico y telúrico)” conforman un universo en equilibrio (p. 21–22).

En este contexto, Mendoza (2009) afirma: “La Rayguana es la misma Pachamama en todas sus dimensiones, prestada para unos meses y eternamente a la fertilidad [...]” (p. 47), y añade: “La Mama Rayhuana está relacionada con la naturaleza: espacio celeste en que las aves dominan libremente [...] la terrenalidad por la fertilidad de la madre tierra” (p. 46). Según Cox, citado por García Miranda (1996) en Villena (2022), “Allpamantam kawsay qatarin”, “de la tierra nace o brota la vida” [...] “encantada, sacralizada y consagrada” (p. 29).

En síntesis, Mama Rayguana representa la fertilidad, la siembra y la cosecha, y es considerada una deidad protectora desde la época prehispánica. Su simbolismo abarca todas las interacciones entre humanidad y naturaleza, y su culto expresa reciprocidad, abundancia y respeto por los ciclos vitales.

Atoq Alcalde

En el centro poblado El Porvenir (Llata), la danza es conocida también como *Atoq Alcalde*, denominación que resalta la figura del zorro como personaje central. El término *atoq* o *atoj*, del quechua, significa “zorro”, animal que en la cosmovisión andina representa “astucia, vigilancia y conexión con lo sagrado”. Al vincularse con “alcalde” se le otorga un carácter de autoridad ritual y comunal.

Mendoza (2011) afirma que “*Atoq Alcalde* es un homenaje a la Mama Rayguana, diosa de la agricultura, donde el protagonismo se centra en el personaje del Zorro. Es una danza propiciatoria de la reproducción a través del encuentro de dos personajes del mundo de arriba: el Atoq Alcalde y la diosa Rayguana” (p. 35). Esta interpretación lo presenta como mediador simbólico entre la comunidad y la divinidad agrícola, encargado de custodiar, liderar y mantener el orden ritual.

En la tradición andina, el zorro es considerado una divinidad vinculada al orden cósmico y la protección comunal. Su representación como Atoq Alcalde articula las fuerzas de *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* y *Uku Pacha* en equilibrio simbólico. En Huamalíes, este personaje porta la vara de mando, reafirma su rol sagrado y reactualiza el pacto comunitario con la tierra. La vara representa “el poder regenerador y la conexión con las fuerzas vitales”. Así, el Atoq Alcalde es más que un personaje ritual: es una expresión viva de la memoria colectiva y del orden ancestral que sostiene la vida comunal.

Figura 1*El Atoq Alcalde con su vara (signo de autoridad)*

La imagen representa al Atoq Alcalde o alcalde zorro, figura de autoridad que porta una vara de mando de gran tamaño, símbolo de poder ancestral. A diferencia de las varas incaicas o coloniales, destaca por su dimensión y uso ritual. También la emplean los campos o yaya campo, guardianes de las cementeras en Huamalíes. En la danza, este personaje lidera el conjunto, reafirmando su rol ceremonial y comunal.

Origen Histórico Cultural**Raíces prehispánicas**

El mito de Mama Rayguana tiene raíces agrarias vinculadas a la cosmovisión andina. Desde la época prehispánica, las comunidades recrearon formas simbólicas y espirituales para enfrentar fenómenos naturales adversos como el fenómeno del Niño, sequías, lluvias intensas, heladas o friajes, articulando estos relatos con la búsqueda del bienestar colectivo. Esta narrativa se entrelaza con los mitos fundacionales que explican la relación entre los seres humanos, la naturaleza y las divinidades. Relatos como el mito de Mama Rayguana referido en el Proyecto Educativo Regional (2017), la leyenda de la Hambruna citada por Domínguez (2003), el mito de Pachacámac aludido por Gutiérrez (s/f) y el origen de los alimentos narrado por Curisinche (2021), revelan una visión del mundo donde los alimentos nacen del sacrificio, la fertilidad y el equilibrio cósmico. En este contexto, Mama Rayguana es considerada una diosa protectora y generadora de vida, mientras que el Atoq Alcalde, su esposo, representa la autoridad ancestral y la vigilancia comunal. La danza refleja las etapas agrícolas de siembra, cultivo y cosecha, y se articula simbólicamente con los tres mundos andinos: *Hanan Pacha*, *Kay Pacha* y *Uku Pacha*, donde aves, animales y dioses interactúan para garantizar la reproducción de la vida.

La **vara** de mando que porta el Atoq Alcalde tiene un origen prehispánico ampliamente documentado. Como señala Ramírez (2014), “los recientes hallazgos arqueológicos en el Perú muestran la existencia de las varas de mando prácticamente en todas las culturas prehispánicas, con lo que se demuestra también que son parte de un fenómeno cultural de carácter universal” (p. 25). Este símbolo de poder ancestral fue

posteriormente resignificado en el periodo colonial como atributo de los varayoc o curacas, manteniéndose como emblema de autoridad comunal.

Otro aspecto que reafirma el origen prehispánico de la danza es el uso de pieles de animales disecados como atuendo ritual, práctica mencionada por los cronistas Guamán Poma de Ayala y Garcilaso de la Vega (1995), quienes describen “el uso de pieles de animales como atuendos de diversos personajes”. En la danza *Mama Rayguana*, representada en distintos pueblos de la sierra central, los personajes se cubren con pieles según el animal que encarnan. En el caso específico de la danza *Mama Rayguana – Atoq Alcalde*, los personajes del venado, puma, oso andino y zorrillo “se cubren la espalda y el pecho con pieles de estos animales”. El Atoq Alcalde lleva una máscara de piel de zorro y carga un ejemplar disecado, mientras que el puma porta las garras disecadas de su especie. Animales como el cóndor, el puma y el zorro estuvieron presentes en la mitología incaica, y es probable que los personajes que representan aves como el picaflor, el gorrión y el tamborcillo “usaron vestimenta decorada con plumas”, reforzando su rol como portadores de semillas y mensajeros divinos.

En síntesis, la danza *Mama Rayguana – Atoq Alcalde* tiene sus raíces en las culturas preincaicas que florecieron en las zonas de Huamalíes, Dos de Mayo y Yarowilca, territorios que formaron parte del antiguo Imperio Yaro. No obstante, adquiere mayor fuerza y formalización en las danzas agrícolas del periodo incaico, ejecutadas por los *hatun runas* como expresión ritual del trabajo comunal, la siembra, la cosecha y el culto al agua. Esta danza encarna la armonía entre la tierra, los productos andinos y las autoridades míticas, representadas por Mama Rayguana (Madre Tierra) y el Atoq (Zorro Alcalde), figura simbólica de liderazgo astuto y protector. Su vigencia en la provincia de Huamalíes refleja la continuidad ritual y cultural del mundo andino, reafirmando la identidad ancestral de sus comunidades.

Reconfiguración colonial

Con la llegada de los españoles al Tahuantinsuyo, se produjo una transformación radical del orden político, social y religioso instaurado por los incas. El sistema basado en el *ayllu*, la reciprocidad y la autoridad del Inca fue reemplazado por estructuras coloniales que impusieron nuevas jerarquías, aunque conservaron ciertos elementos indígenas para facilitar el control territorial. En este proceso, los curacas fueron incorporados como intermediarios entre el Estado colonial y los pueblos originarios, conservando privilegios como el uso de la vara de mando y el acceso a tierras comunales. Muchos fueron reconocidos como alcaldes mayores y se les permitió nombrar auxiliares comunales, reproduciendo parcialmente la estructura ancestral bajo un nuevo marco normativo.

Sin embargo, esta continuidad fue alterada durante el gobierno del virrey Francisco de Toledo, especialmente con las campañas de extirpación de idolatrías. Estas políticas buscaron erradicar rituales indígenas como la danza *Mama Rayguana*, vinculada a la fertilidad y al calendario agrícola. Originalmente concebida como rito de agradecimiento a la Mama Pacha, fue perseguida y estigmatizada por los extirpadores, quienes la calificaban como expresión de “gentiles” y “primitivos salvajes”, ignorando su profundo sentido espiritual y comunitario.

Los sabios andinos que conservaban estos saberes fueron acusados de idolatría y conducidos a la hoguera colonial. Paradójicamente, “en la misma Biblia instrumento de evangelización se celebran los regocijos de los pueblos por la cosecha y la fertilidad”, lo que evidencia una contradicción entre el discurso religioso impuesto y la

negación de las prácticas agrícolas ritualizadas.

Ante esta violencia simbólica y física, el sincretismo se consolidó como estrategia de resistencia. Las comunidades reconfiguraron sus rituales en torno a imágenes cristianas, integrándolos a festividades patronales. En este proceso, Mama Rayguana se mestiza y se manifiesta como una “virgen andina”, protectora de la fertilidad y la vida. La danza conserva su estructura ritual andina, incorporando elementos cristianos como el pasacalle y la música adaptada, sin perder su esencia agrícola.

Esta fusión se expresa en celebraciones como la fiesta de las Cruces (mayo y septiembre), el Corpus Christi y San Pedro y San Pablo (junio). Taboada (2023) destaca que “es una danza que ha echado raíces en las fiestas patronales, especialmente en la fiesta del Corpus Christi” (p. 42). Domínguez (2003) señala que “en Coquín (Ambo), Cauri (Lauricocha), Singa y Jacas Grande (Huamalíes), a esta danza la denominan Corpus” (p. 41). Durante estas festividades, se presenta en localidades como Puños, Obas, Rondos, Jesús, Cauri, Huarín, Margos, Quera Churubamba y San Lorenzo de Coquín, entre otras.

La figura del Atoq Alcalde encarna la astucia del zorro y el liderazgo político ancestral. En la Colonia, fue resignificada bajo roles de autoridad impuesta, desplazando la legitimidad indígena. Sin embargo, el Atoq persiste en la danza como símbolo de sabiduría, estrategia y poder comunal, encarnando una forma de liderazgo que dialoga con la memoria andina y la dominación colonial.

Contexto huamaliano

Huamalíes forma parte del legado ancestral de la nación de los Wanukos o Huanucos, vinculada al *ichoc Guanuco*, núcleo organizativo de los grupos originarios. En alianza con los *allauca Guanucos*, se consolidó la nación Yarowilca, reconocida por su estructura sociopolítica e influencia cultural. Según Guamán Poma de Ayala, “los Allauca Guanuko, con sede en Huánuco Viejo, constituían la casta gobernante, junto al ayllu de los Huamalíes”, destacando su poder simbólico y territorial. Varallanos (1959) señala que los Yarowilcas, en su apogeo, dominaron diversas tribus y se aliaron con los incas en tiempos de Capac Apo Guaman Chaua y Túpac Yupanqui, participando en campañas hasta Quito. Su territorio fue incorporado al Tahuantinsuyo como parte del Chinchaysuyo.

Actualmente, Huamalíes cuenta con once distritos, siendo Llata su capital. La provincia fue creada en 1821 y, tras varios cambios administrativos, se integró definitivamente al departamento de Huánuco en 1869. Llata se ubica a 3439 m s. n. m., rodeada por quebradas de valor ecológico, agrícola y ritual dentro de la cosmovisión andina.

La danza *Mama Rayguana – Atoq Alcalde* refleja la riqueza ritual del antiguo imperio Yarowilca, donde el poder y liderazgo se manifestaban a través del dominio de los pisos ecológicos. Esta expresión cultural surge del esplendor de dicha civilización, que logró controlar la Mama Pacha en sus múltiples niveles, preservando prácticas ancestrales.

En centros poblados como El Porvenir, Querosh, San Juan de Pampa y Puños, la danza se mantiene como símbolo de culto y memoria. En su cosmovisión mitológica, los Yaros e incas rendían homenaje a la tierra madre mediante rituales agrícolas,

considerando al maíz como “alimento sagrado cultivado con fines ceremoniales”. Por ello, “se ofrecen las mejores mazorcas a Mama Rayguana”, mientras los animales del elenco representan los distintos pisos ecológicos, reafirmando la conexión espiritual entre territorio, producción y ritualidad. El territorio es concebido no solo como espacio geográfico, sino como espacio sagrado vinculado a la Mama Pacha y a los ciclos agrícolas. La danza representa esta territorialidad al incluir animales de pisos como yunga quechua, suni, puna, selva alta y baja, reafirmando “la conexión entre la cultura y geografía”.

Dimensión ritual y simbólica

Cada personaje de la danza *Mama Rayguana – Atoq Alcalde* encarna una dimensión simbólica de la cosmovisión andina y de la territorialidad Yarowilca e Inca, articulando saberes ancestrales con la organización ecológica del espacio.

Atoq Alcalde (zorro alcalde), personaje central, representa el liderazgo político y la vigilancia comunal, desplazándose en el pasacalle ritual como símbolo del poder ancestral y la autoridad tradicional. Este personaje cómico y travieso encarna atributos como “inteligencia, astucia, habilidad, agilidad” y “poderes de engaño y travesura”. Aunque no tan venerado como el cóndor o el puma, el zorro es considerado “animal del diablo”, en contraste con los animales domésticos, llamados “animales de Dios”. Es conocido como “el perro del Mallku”, espíritu protector del cerro, y también como “el perro de los gentiles”, guardián de las chullpas (Van, 1993). Para los pastores aymaras, es el “perro de los mallkus” o “perro de los gentiles”. Mendoza (2011) lo describe como “personaje concebido y visualizado en su calidad de ser mítico, relacionado con el mundo de los cerros. ...El zorro es el atoq alcalde, alcalde zorro, yaya campo o alcalde de campo” (p. 40).

En Huamalíes persiste la figura de los “campos”, autoridades comunales encargadas de vigilar los cultivos y mantener el orden territorial. Según Guamán (1980, citado en Ramírez 2014, p. 85): “...su principal función era visitar cada casa del pueblo... verificar el estado civil y las condiciones económicas... Visitar los depósitos de comida... el estado de las sementeras, los animales de crianza... y constatar el estado del oratorio para cumplir con los fines de la evangelización.”

El zorro tiene un rol destacado en la tradición oral andina, protagonizando cuentos y mitos donde se le retrata como un antepasado que “viaja al cielo”, reflejando la complementariedad ecológica entre pastores de altura y comunidades del valle. En la danza, el zorro no solo baila, sino que “ordena, vigila y representa el equilibrio entre lo humano y lo sagrado”.

Figura 2

Personajes que simbolizan a la danza Mama Rayguana



Nota. En la imagen se presentan diversos personajes de la danza: la Mama Rayguana, que sostiene una muñeca representando a su bebé; el Atoq Alcalde o alcalde zorro; el *Luicho* (venado); el *Ukumari* (oso); dos *Añaskuna* (zorrillos); el Puma, el *Waychao* y, entre las aves, el *Chiliag* o *Jirish* (picaflor), el *Chanquish* (gorrión) y la *Tinya Pishgo* (ave tamborcillo). Todos están acompañados por el cajero más antiguo, Celedonio Lucio García Tarazona, de 81 años.

Mama Rayguana, Mama Rayguana representa a la campesina tradicional que personifica a la “Mama Pacha (Madre Tierra)”, portadora de productos agrícolas ofrecidos como ofrenda ceremonial de los yaros. Encarnando el principio vital de la tierra, “nutre, protege y reproduce”, y lleva en la espalda una muñequita, símbolo de su hijo, que refuerza el vínculo maternal y la fertilidad, estableciendo una analogía entre “la mujer gestante y la tierra sembrada”.

Como personaje esencial de la danza y esposa del Atoq Alcalde, sostiene mazorcas de maíz que también representan a su hijo, reafirmando su rol de “progenitora y protectora de los alimentos”. Esta imagen ritual expresa que “así como la mujer lleva a su hijo en el vientre durante nueve meses, la tierra recibe la semilla y, tras un tiempo determinado, da frutos”. La danza celebra la “circularidad de la vida”, la “reciprocidad con la naturaleza” y el “poder creador de lo femenino” en la cosmovisión andina.

Cada año se le rinde homenaje como Madre Tierra, danzando “con mucha alegría alrededor de ella en agradecimiento por la producción de los alimentos”. También se le representa como “una mujer seductora”, cortejada por el Zorro, quien “demuestra mucho cariño y erotismo”, y por el Ukumari (oso), que también la seduce.

Waychao, El waychao, término quechua que significa “avisar”, “anunciar”, “advertir” o “notificar”, es una figura profundamente vinculada a la cosmovisión andina. Guamán Poma de Ayala lo describe como un ave de tonalidad marrón con significados oníricos, mientras que Gonzáles (1608) lo define como un “pájaro ceniciento”. En Argentina se le conoce como “gaucho serrano”, lo que evidencia su presencia en distintas regiones andinas.

Considerada de mal agüero, esta ave de plumaje pardo emite un silbido interpretado como presagio de desgracia, especialmente para los viajeros. Su presencia se extiende a relatos orales, mitos, cuentos y canciones del imaginario

cultural andino.

En la danza tradicional, el Waychao cumple un rol esencial como vigilante y asistente del zorro, figura de astucia y liderazgo ancestral. Observa sus acciones y lo auxilia en momentos de dificultad: “simula darle una patada y emite un silbido”, entrega prendas, interviene ante comportamientos inapropiados y, cuando el zorro se descontrola, “lo carga para calmarlo”. En una escena, el zorro rechaza las prendas pronunciando adjetivos hacia autoridades, convencido de que “no le pertenecen”.

Así, el Waychao acompaña al zorro constantemente, interviniendo con “patadas y silbidos” para inducirlo a la reflexión y fomentar buenos modales. No solo representa una entidad de mal presagio, sino que cumple una función “pedagógica y simbólica”, articulando “memoria, resistencia y sabiduría ancestral”.

Luicho (*venado*), conocido como *taruka* en quechua y aymara, es un animal guía de las altas punas, profundamente vinculado con la espiritualidad, la fertilidad y la relación entre los seres humanos y las fuerzas de la naturaleza. Su simbolismo trasciende los Andes y se encuentra en diversas culturas —griega, romana, nórdica, turca, celta y mexicana— como emblema de inmortalidad, abundancia, bondad y transformación. En la tradición huichola, actúa como mediador entre hombres y deidades.

Según Perdomo y Monroy (2022), “en la cosmogonía rarámuri, el venado es considerado un animal sagrado y se le asocia con la naturaleza y la fecundidad, además de ser muy apreciado como fuente de alimento” (p. 24), lo que reafirma su doble dimensión espiritual y material en las comunidades indígenas.

En el mundo andino aparece en la iconografía Tiahuanaku vinculado a la cacería, y en la época incaica era considerado ganado de los *apus*, deidades tutelares de las montañas. Su presencia ritual se mantiene en las danzas tradicionales, donde representa fertilidad y vínculo con la tierra. En estas danzas, Luicho porta una *chaquitacla*, herramienta agrícola ancestral que simboliza la conexión con la Pachamama. Esta tecnología milenaria, también llamada “arado de pie”, sigue vigente en zonas andinas como símbolo de continuidad cultural.

En suma, el venado encarna una visión holística en la que naturaleza, espiritualidad y vida comunitaria se integran. A través de Luicho, la danza ritual reactualiza el principio de *ayni* (reciprocidad), promoviendo una ética de respeto, equilibrio y gratitud hacia los ciclos vitales que sustentan la vida colectiva en los Andes.

Añas (*zorrillo*), aunque ausente en la mitología formal andina, se interpreta como figura simbólica en la cosmovisión regional, especialmente en la zona suni. Su conducta traviesa y desafiante lo ubica en un espacio liminal entre lo sagrado y lo profano. Al excavar surcos en busca de lombrices, representa tanto una amenaza para los sembríos como un recordatorio de la fragilidad de los ciclos agrícolas y del equilibrio ecológico. El almizcle que expulsa, “de olor penetrante e irritante”, se asocia con una defensa territorial semejante a los sahumeros que ahuyentan energías negativas. En la danza, el Añas irrumpe y provoca, revoloteando sobre el zorro disecado y las prendas del Atoq Alcalde, en una crítica burlesca al poder. Su rol en las pugnas amorosas por la Mama Rayguana lo convierte en agente de desequilibrio, humor e irreverencia, y en símbolo de defensa y memoria ecológica dentro de la ritualidad andina contemporánea.

El **Ukumari** (*oso andino*), por su parte, representa la conexión entre la selva baja

y el mundo espiritual. Es considerado “un ser sagrado que actúa como puente entre los vivos y los muertos”, con poderes sobrenaturales y carácter ancestral. Su figura dual —mitad hombre, mitad oso— expresa la complementariedad entre naturaleza y humanidad, revelando que “lo humano no está separado de lo animal ni de lo espiritual”. Para pueblos como los Matsiguengas, es venerado como creador de la vida. En danzas como la *Morenada* y *Mama Rayguana*, protagoniza enfrentamientos con mineros y honra a la Pachamama, reafirmando su papel como guardián del orden cósmico. Más que personaje escénico, el Ukumari es manifestación viva de la espiritualidad andina, que convoca a respetar los vínculos con la tierra, los ancestros y los seres naturales, promoviendo equilibrio, reciprocidad y protección de lo sagrado.

Puma. Símbolo de fuerza, coraje y sabiduría, representa el *Kay Pacha*, el mundo de los vivos, dentro de la trilogía sagrada andina. En la planificación urbana incaica, su figura se plasma en la forma de la ciudad del Cusco, con Sacsayhuaman como cabeza y el Coricancha como cola, reafirmando su rol como “guardián del espacio humano, protector de la vida y mediador entre lo físico y lo espiritual”. En la danza, se desplaza con sigilo, evocando su poder ancestral y su vínculo con los principios cósmicos.

El **Chanquish** (*gorrión*), habitante de la región quechua, encarna vitalidad y persistencia. Su hábito de picotear tubérculos jóvenes deja huellas en los surcos, y es interpretado como participación activa en la transformación de la chacra. Representado por un niño en la danza, esparce pétalos como semillas simbólicas, vinculando el acto agrícola con la belleza y el respeto a la Pachamama. Desde la cosmovisión andina, participa del *ayni*, recordando que “incluso los seres más pequeños tienen un rol en el equilibrio cósmico”.

El **Chiliaq o Jirish** (*picaflor andino*) es el mensajero entre lo visible y lo invisible, y está asociado al Hanan Pacha, el mundo superior. Representado por un niño que agita pañuelos como alas, busca el néctar simbólico. Robles (2008) señala que “el chiliag busca el néctar de las flores, pasando ligeramente de un lado a otro, mientras con un tamborcito imita el ruido de su vuelo” (p. 56). Su figura evoca fertilidad, armonía y siembra espiritual, como símbolo de renovación y conexión con lo sagrado.

El **Tinya Pishgo** (*pájaro tamborcillo*), habitante de la región yunga, encarna una dimensión sonora y festiva. Su nombre proviene del tambor *tinya*, y su capacidad de imitar sonidos lo vincula con el ritmo ceremonial. En la danza se mueve en círculos, agitando pañuelos y haciendo sonar la tinya, evocando la polinización simbólica y la siembra de alegría. Al igual que el chiliag, “el sonido no solo acompaña, sino que convoca, limpia y vincula”, siendo el tamborcillo una extensión de su energía espiritual.

Patrimonio cultural e identidad

La danza *Mama Rayguana – Atoq Alcalde* representa el vínculo sagrado entre el ser humano y la Mama Pacha, fuente de vida, fertilidad y sustento. En el periodo prehispánico esta relación se expresaba mediante rituales y ofrendas, especialmente durante la cosecha del maíz, cultivo venerado por las culturas quechua y aimara.

Según Cobo (1893), “en el mes de mayo se celebraba la festividad del Aymoray”, donde el maíz era recolectado con solemnidad, acompañado de cantos y danzas rituales, implorando que “la cosecha perdurara hasta el siguiente ciclo agrícola”. Esta celebración marcaba el cierre e inicio de ciclos productivos, consolidando la reciprocidad entre comunidad y tierra.

Durante el *Aymoray*, se ofrecían hojas de coca, chicha, flores y alimentos en

gratitud, honrando a los *apus* y a la Mama Pacha. Se fortalecían los principios de *ayni* y *yanantin*, y se exhibían las mejores mazorcas como símbolo de fertilidad y abundancia, reafirmando el respeto por los ciclos naturales y la espiritualidad andina.

Hoy esta danza se mantiene como manifestación ritual vigente, ligada a los ciclos de siembra y cosecha, reafirmando el respeto por la Madre Tierra como eje de la vida comunitaria. En El Porvenir se realiza durante festividades como el homenaje a San Francisco de Asís o el aniversario patrio, convirtiéndose en un espacio de encuentro que promueve “valores fundamentales como la cooperación, la solidaridad y la responsabilidad”.

Reconocida como Patrimonio Cultural de la Nación mediante la Resolución Directoral Nacional N.º 1765/INC-2008, esta danza encarna saberes ancestrales y prácticas arraigadas en la memoria colectiva. La declaratoria fortalece la identidad comunitaria y el vínculo espiritual con la naturaleza y los ciclos agrícolas que estructuran la vida andina.

Estética y musicalidad

Vestimenta ritual. La vestimenta ritual andina trasciende lo estético y se configura como expresión simbólica vinculada a la naturaleza y la cosmovisión ancestral. Según Tello (2015, p. 19), citado en Mayanza y Mora (2022, p. 102), “se obtenía de elementos naturales como plantas, rocas, pieles, minerales, etc., y luego eran empleados en sus vestidos, joyas, objetos decorativos, entre otros”. Los colores poseen significados profundos: Cantero (2019) señala que el amarillo evoca el sol y la prosperidad; el blanco, la luna y las cosechas; el rojo, la sangre y el guerrero; el negro, lo sagrado y el tiempo; el ocre, el poder; el verde, la fertilidad; el carmesí, la autoridad imperial; el azul, el cielo y el agua; y el morado, el curaca como líder del ayllu. Tello reafirma que “el valor simbólico del color era preponderante, pues era frecuentemente usado en rituales, ceremonias, fiestas” (2015: 19, en Mayanza y Mora, p. 102).

En la danza de *Mama Rayguana*, el rojo predomina en la cata y la *riripa* (*justán*), simbolizando “el fuego, la energía vital, la fuerza espiritual y la fertilidad”, en conexión con la Pacha Mama. El blanco de su blusa representa “el viento, la pureza y el mundo espiritual”. Las aves que la acompañan refuerzan esta simbología: el verde alude a la tierra fértil; el azul, al agua y la lluvia; el amarillo, al Inti y al maíz maduro; y el blanco del Waychao expresa pureza espiritual.

El Zorro y el Puma visten de habano, evocando el suelo cultivable y el sustento de la Pacha Mama. El Oso y el Zorrillo llevan negro, símbolo de “la noche, la sabiduría ancestral y el misterio de lo sagrado”. Los tejidos rústicos del Atoq Alcalde y del Zorrillo, hechos con lana de carnero, reflejan el vínculo con los animales domésticos actuales, mientras que la antigua lana de alpaca remite a la tradición textil ancestral. Los bordados en *justanes* y *catas* simulan relieves de la tierra, con flores, aves y constelaciones, convirtiendo el traje en un “mapa simbólico del mundo andino”.

El uso de cuero disecado en personajes como el Venado, Zorrillo y Puma permite invocar sus cualidades espirituales. Al portar sus pieles, el danzante se convierte en mediador entre lo humano y lo natural, expresando respeto hacia estos animales como seres con agencia espiritual. Las flores en el sombrero de Mama Rayguana simbolizan “el aire, la renovación y el ciclo de vida”. Las máscaras zoomorfas del Zorro (*atoq*) y el Venado (*luicho*) encarnan fuerzas tutelares: el *atoq* representa “la astucia, la sabiduría y la conexión con lo salvaje”, mientras que el *luicho*, vinculado a los *apus*, simboliza “la

fuerza, la nobleza y la protección espiritual”, reafirmando su rol como guía ritual.

Mudanza simbólica. En la danza *Mama Rayguana – Atoq Alcalde* expresa los principios de la cosmovisión andina: dualidad, complementariedad y conexión con los ciclos agrícolas. La **entrada en zigzag** con música pausada “marca el tránsito del mundo cotidiano al espacio ritual”, con el Zorro como guía espiritual y la Mama Rayguana como figura de fertilidad vinculada a la Pachamama. El ruedo hacia ambos lados representa el equilibrio (*yanantin*), mientras que el agitar del pañuelo “invoca a los apus, bendice los campos y comunica con el mundo espiritual”.

La casería del Oso y del Zorro activa energías simbólicas en el espacio ceremonial. En la cosmovisión andina, estos animales poseen *camay* (espíritu): el Zorro representa “la astucia, la inteligencia y la capacidad de adaptación”; el Oso, “la fuerza, la protección y la conexión profunda con la tierra”. Esta interacción ritual reafirma el animismo andino, donde “todo ser —animal, vegetal o mineral— posee vida, conciencia y poder espiritual”. El Zorro enseña estrategia y supervivencia; el Oso manifiesta la fertilidad telúrica.

El ruedo con música acelerada y el gesto de agitar pañuelos hacia arriba y abajo “simbolizan la activación de las fuerzas opuestas y complementarias”, evocando el principio de *yanantin*. El huaynito en parejas celebra “la vida, la fertilidad y la abundancia”, encarnando la unión entre masculino y femenino, humano y animal, tierra y cielo. El baile reafirma que “la armonía surge del encuentro entre diferencias que se equilibran en reciprocidad”.

La marcación del territorio en círculo por el Atoq Alcalde activa la pacha ritual, delimitando un espacio sagrado. Al colocar sombrero, bufanda y vara sobre el zorro disecado, realiza una “transferencia simbólica de poder”, reconociéndolo como guía protector. Estos elementos representan “sabiduría, abrigo espiritual y autoridad”, animando el espíritu del zorro como encarnación de la astucia ancestral.

Finalmente, el **desconcierto del Zorro** simboliza “la ruptura momentánea del equilibrio y la vulnerabilidad de la astucia frente a fuerzas superiores”. Aunque representa picardía, su confusión enseña que “el saber estratégico no basta sin respeto por el orden cósmico”, recordando la importancia de la humildad, la reciprocidad y el equilibrio entre lo humano y lo sagrado.

Elementos visuales complementarios. Los elementos visuales de la danza *Mama Rayguana – Atoq Alcalde* —máscaras, bastón, chaquitacla, corona, embutidos de animales— son “manifestaciones materiales de energía ritual, memoria ancestral y sabiduría comunal”. Su función trasciende lo decorativo: activan la conexión entre el Kay Pacha, Hanan Pacha y Uku Pacha, convirtiendo la danza en un acto de reequilibrio cósmico.

El **bastón** del Atoq Alcalde encarna “autoridad, sabiduría y liderazgo espiritual”, con raíces en los líderes Yaros, curacas y varayuq. En Huamalíes, sigue vigente como emblema de conexión con los *apus*. Además, en la vida rural, lo portan los campos, como símbolo de defensa de la tierra y del orden comunal.

La **chaquitacla**, “arado de pie”, es una herramienta agrícola ancestral. Leroi-Gourhan ([1945]1973, citado en Pierre, 1992) afirma: “El bastón cavador es el más rústico de las herramientas aratorias... Aunque fue modificado por los peruanos... queda sorprendente comparar los resultados logrados por este pueblo... con el

carácter irrisorio de esta herramienta” (p. 25). Más allá de su técnica, simboliza la reciprocidad con la Pacha Mama.

La **corona** del Waychao representa “poder ritual y autoridad ceremonial”, vinculada al *Inti* y a los *Apus*. Al portarla, se convierte en canal entre los tres planos del universo andino, reforzando su rol como protector del orden ritual.

El **zorro embutido** del Atoq Alcalde simboliza “astucia, sabiduría y capacidad de adaptación”, actuando como guardián espiritual y protector de los cultivos. El zorrillo embutido, aunque considerado perjudicial, representa “protección, advertencia o purificación”, y su olor fuerte se interpreta como “estrategia de defensa natural”, símbolo de resistencia y autonomía.

La **cabeza disecada** del Luicho (venado) evoca “visión clara, capacidad de orientación y vínculo con lo sagrado”. En rituales de transformación, actúa como guía espiritual entre mundos. Las patas del Puma representan “vigilancia, inteligencia estratégica y soberanía territorial”. Su importancia fue tal que los incas diseñaron Cusco con forma de puma, integrando lo simbólico con lo geográfico. En la danza, sus patas evocan fuerza, defensa comunal y conexión espiritual con el mundo terrenal.

Instrumentación tradicional. La danza *Mama Rayguana – Atoq Alcalde* se acompaña del *wankar* (tambor) y el *pinkullo* (flauta de caña), instrumentos usados desde tiempos preincaicos hasta hoy en Huamalíes. Bertonio (1879, citado en Zabadiwker, 1977) señala: “Pincollo. Flauta de hueso que usaban los indios...” (p. 18); mientras que Paredes (1966) describe su versión actual como “construida de carrizo... similar a cualquier flauta de pico...” (p. 18). Hoy se fabrica con PVC.

El *wankar*, según Cobo (1653, citado en Focacciaste y Pizarro, 2000), era “el instrumento más general... hacíanlos grandes y pequeños... de un palo hueco tapado por ambos cabos con cuero de llama...” y se tocaba “así hombres como mujeres... bailando y tocando juntamente”.

Ambos instrumentos no solo aportan sonoridad, sino que “mantienen viva la tradición sonora andina” y expresan “la continuidad cultural desde el Tahuantinsuyo hasta las comunidades actuales”.

Melodías rituales. La música en la danza *Mama Rayguana – Atoq Alcalde* conserva géneros ancestrales como la *cashua* y el *huaino*, profundamente ligados al ciclo agrícola, ritual y festivo andino. La *cashua*, descrita por Pacheco (1943) como “la alegría del huaino. Es la danza de júbilo, de música alegre y rápida” (p. 81), alterna melodías solemnes en las mudanzas con ritmos ágiles en los ruidos, adaptándose al estado emocional de cada escena.

El *huaino*, definido por Pacheco como “una carcajada sarcástica a la vida...” (p. 28), aparece en la reconciliación y el cierre teatral, marcando la armonía comunitaria. La *mulisa*, variante del *hajarahui*, cierra el ciclo ritual con un canto de despedida que evoca el retorno a la cotidianidad.

Estas melodías “activan la memoria ancestral, refuerzan el vínculo con la tierra y expresan la cosmovisión andina a través del sonido, el ritmo y el canto”.

Función social de la música. La música en esta danza trasciende su rol escénico y se convierte en “el núcleo vital que articula la cohesión comunitaria, la transmisión intergeneracional de saberes y la afirmación de la identidad cultural”. A

través de ella, niños y jóvenes acceden a su herencia ancestral “no solo como espectáculo, sino como experiencia viva que conecta el presente con el pasado ritual”.

Los géneros tradicionales como la *cashua* y el *huaino* “evocan la época incaica” y, pese a los cambios por sincretismo y aculturación, “conservan su esencia ritual y expresiva”, adaptándose sin perder su simbolismo.

La música es inseparable de cada mudanza: “sin ella, la danza no tendría sentido pleno”. Ambas se complementan, marcando momentos clave como “solemnidad, júbilo, reconciliación y despedida”. El ritmo y la melodía “activan memorias colectivas, refuerzan los lazos sociales” y transmiten valores andinos como “el respeto por la tierra, la reciprocidad y la conexión con los tres mundos (Kay Pacha, Hanan Pacha y Uku Pacha)”.

Instrumentos como el wankar y el pinkullo, junto con las melodías rituales, “fortalecen el sentido de pertenencia y revitalizan la identidad local”, dotando a la danza de “profundidad espiritual” y convirtiéndose en “vehículos de expresión comunitaria y resistencia cultural”.

Finalmente, la música actúa como “un lenguaje simbólico que articula lo espiritual con lo cotidiano”, construyendo “un relato sonoro que refleja la cosmovisión andina” y reafirma el lugar de la comunidad en “el tejido cósmico”. Por ello, “la música no solo se escucha: se vive, se recuerda y se transmite como legado que fortalece la continuidad cultural de los pueblos”.

Fuente de financiamiento

La investigación fue realizada con recursos propios.

Contribución de los autores

TGC: Análisis del tema, revisión crítica de manuscrito y aprobación de la versión final.

Conflicto de Interés

No presenta conflicto de intereses.

Referencias bibliográficas

- Amat, H. (2016). *Ideología y religión de los incas*. Fondo editorial Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Cardich, A. (2000). Dos divinidades relevantes del antiguo panteón centro-andino: Yana Raman o Libiac Cancharco y Rayguana. *Revista Investigaciones Sociales*, 5(4), 69-108.
<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/sociales/issue/view/632>
- Cobo, B. (1893). *Historia del Nuevo Mundo*, t: IV, Sevilla España
- Curisinche, R. (11 de octubre de 2021). *Origen de los alimentos*. [Archivo de vídeo].
<https://www.youtube.com/watch?v=vG26pkdbLhk>
- Domínguez, V. (2003). *Danzas e identidad nacional*. Editorial San Marcos.
- Espinoza, W. (1990). *Los incas. Economía, sociedad y Estado en la era del Tahuantinsuyo*. Amaru Editores. Fondo de Cultura Económica. México.
- Garcilaso de la Vega. (1995). *Comentarios reales de los incas*.
- Gobierno Regional de Huánuco. (2017). *Proyecto Educativo Regional 2018-2028*. Editor Región Huánuco-Educación.

- Gutierrez, P. (s. f.). *Mitología-Kon y Pachacámac*. (3 de diciembre 2023). Wikipedia.
[https://es.wikipedia.org/wiki/Kon_\(mitolog%C3%ADa_inca\)](https://es.wikipedia.org/wiki/Kon_(mitolog%C3%ADa_inca))
- Gonzales, D. (1608). *Vocabulario de la lengua general de todo el Perú llamada lengua Qquichua, o del Inca*. <https://archive.org/details/vocabulariodelal01gonz>
- Mayanza, L. y Mora, A. (2022). *Sabiduría andina Chakana y sus colores, una herramienta didáctica para la educación intercultural bilingüe*.
<https://www.scielo.cl/pdf/rda/n67/0719-2681-rda-67-99.pdf>
- Mendoza, G. (2011). *Atoq alcalde-Mama Raywana*. Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas.
- Mendoza, Pío. (2009). *El mito de Mama Rayguana*. Editorial San Marcos
- Cantero, C. (28 diciembre, 2019). *Cosmovisión andina: simbolismo y semiótica*.
<https://www.nuevopoder.cl/cosmovision-andina-simbolismo-y-semiotica-carlos-cantero/>
- Focacciaste, G., Pizarro, E. (2000). *Relatos de cronistas sobre instrumentos musicales andinos. Presencia de ellos en la arqueología de Arica*.
<https://dialogoandino.uta.cl/wp-content/uploads/2023/12/DA-19-2000-03-ocr.pdf>
- Pacheco, E. (1943). *Aspectos del arte incaico música y danza*.
- Perdomo, H y Monroy, A. (2022). El jesuita, el coyote y el venado: memorias de la exploración de Aquiles gerste por la sierra Tarahumara. *Therya ixmana*, 1(1), 23-25.
<https://mastoziologiamexicana.com/ojs/index.php/theryaxmana/article/view/182/158>
- Pierre, M. (1992). *Comprende la agricultura campesina en los andes centrales, Perú Bolivia*.
- Pulgar, J. (1967). *Notas para un diccionario de huanuqueñismos*.
- Ramírez, L. (2014). *La vara de mando popular y tradicional en el Perú*. Fondo editorial de la UNMSM
- Robles, W. (2008). *Obras completas*. Municipalidad Provincial de Huamalíes.
- Taboada M. (2023). Danza Mama Raywana: leyenda histórico musical. *Revista de Investigación Rodolfo Holzmann*, 2(2) 26-76.
- Van, J. (1993). El tramposo Engañado: el Zorro en la Cosmovisión andina. *Revista Ciencias Sociales*.
<https://www.redalyc.org/pdf/708/70800304.pdf>
- Varallanos, J. (1959). *Historia de Huánuco*. Imprenta López.
- Villena, A. (2022). *Cosmovisión andina de la vida, la salud y la enfermedad*.
<https://repositorio.cmp.org.pe/bitstream/handle/20.500.12971/75/Villena%20Cosmovisi%C3%B3n%20completo.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Zabadivker, R. (s. a). *Los instrumentos indígenas en la obra de Guaman Poma*.
https://racimo.usal.edu.ar/549/1/instrumentos_indigenas.pdf

El Harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe – Conchamarca

The Harawi in the peasant community of San Pedro de Cumbe – Conchamarca

Kevin J. Fretel-Palacios¹

Resumen

La investigación etnográfica basada en el trabajo de campo, tuvo como objetivo determinar la trascendencia cultural del harawi en la comunidad Campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca. explicando y describiendo la trascendencia de harawi, identificando los instrumentos musicales empleados. Se realizó una recopilación y transcripción de las melodías del harawi. La metodología empleó un enfoque cualitativo y diseño etnográfico. La técnica usada fue la observación y entrevista semiestructurada empleando como instrumento una guía de observación y de entrevista. Se ha explicado el estado en el que se encuentra el harawi, recurriendo a fuentes bibliográficas, hemerográficas y vivenciales. En la etnografía demostramos la sistematización de la información interpretando el simbolismo del vestuario, el mensaje de la fiesta, la difusión, recopilación, transcripción y análisis de la música. Para las entrevistas, nos apoyaron a cuatro miembros de la comunidad campesina, protagonistas de la fiesta del harawi. Concluimos que el harawi de esta comunidad tiene profundas raíces en el pasado, transmitiéndose de generación en generación. Esta expresión cultural simboliza la unión en torno a una causa común, en la que participa toda la comunidad para el limpiado de acequias. La música juega un papel fundamental en este proceso. Existen cuatro tonadas del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe, que van desde su uso en rituales religiosos vinculados a la cosmovisión andina local hasta su función como estímulo durante las faenas.

Palabras clave: Harawi, comunidad campesina, música andina.

Abstract

The objective of this fieldwork-based ethnographic research was to determine the cultural significance of the harawi in the peasant community of San Pedro de Cumbe, Conchamarca. The authors explained and described the significance of the harawi and identified the musical instruments used. A compilation and transcription of harawi melodies was conducted. The methodology employed a qualitative approach and ethnographic design. The technique used was observation and semi-structured interviews, using an observation and interview guide as instruments. The current state of the harawi was explained, drawing on bibliographic, newspaper, and experiential

¹Maestro en Educación, mención: Investigación y Docencia Superior.
Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, Huánuco, Perú
kevinjuner_1995@hotmail.com
<https://orcid.org/0009-0001-0907-8977>

Arbitrada por pares ciegos

Recibido: 12/06/2025

Revisado: 20/08/2025

Aceptado: 15/10/2025

Autor de correspondencia:
kevinjuner_1995@hotmail.com

Cómo citar: Fretel-Palacios, K.J. (2025). El Harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe – Conchamarca. *Rodolfo Holzmann*, 4(2), 101-115. <https://doi.org/10.65296/rrh.4.2.41>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



sources. In the ethnography, we demonstrated the systematization of the information by interpreting the symbolism of the costumes, the message of the festival, and the dissemination, collection, transcription, and analysis of the music. For the interviews, we were assisted by four members of the peasant community, protagonists of the harawi festival. We conclude that the harawi of this community has deep roots in the past, passed down from generation to generation. This cultural expression symbolizes unity around a common cause, in which the entire community participates in the cleaning of irrigation ditches. Music plays a fundamental role in this process. There are four harawi tunes in the rural community of San Pedro de Cumbe, ranging from their use in religious rituals linked to the local Andean worldview to their function as a stimulus during work.

Keywords: Harawi, rural community, andean music.

Introducción

A lo largo del siguiente informe, se presenta y analiza la información obtenida a través de los diferentes medios utilizados. Haciendo uso, tanto de fuentes bibliográficas, hemerográficas y virtuales, como un completo trabajo de campo, se procede a analizar la información con el propósito buscar las respuestas a las cuestiones planteadas durante el proceso, siendo el tema principal el Harawi y su trascendencia a pesar del sincretismo y religiosidad que están poniendo en riesgo dicha expresión cultural característica de la comunidad de San Pedro de Cumbe.

Cada cultura tiene su propia expresión cultural. La música es un lenguaje expresivo, articulado por un sistema de signos sonoros, portadores de un mensaje polisémico. Una obra musical, además de ser un objeto histórico, es un producto cultural y social, como un hecho concreto, es la materialización de una visión del mundo “la música es un medio de conocimiento de nosotros y de nuestro presente mediante de un orden sonoro expresivo”. Para entender la música hay que ubicarse en un contexto social, cultural y económico. La música está marcada dentro de las artes auditivas y las artes del tiempo (crónicas), también es definida como el arte del devenir. (Godoy, 2005, p.12).

Transcurrida la primera década del tercer milenio se evidencia una necesidad impostergable de preservar el patrimonio material y espiritual frente a la oleada de globalización neoliberal que se vive en nuestra región, que minimiza, subestima y subvalora la historia acumulada por los pueblos, sus tradiciones, sus costumbres y su identidad, imponiendo patrones alienantes que vienen diezmando nuestro acervo cultural en todas sus manifestaciones (Lara, 1976).

Sabemos que, uno de los pilares que sostiene la identidad cultural de un país o región es la relación que las personas mantienen con su patrimonio cultural local como es el caso del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca, pues esta ancestral música funcional posibilita la formación de ciudadanos conscientes de los valores de su patria chica y afianza el sentido de pertenencia hacia la comunidad en que se vive. En tal sentido somos conscientes que, solo la educación será la clave y tendrá la responsabilidad en su desarrollo sostenible.

El harawi ha estado presente en la vida del hombre desde épocas milenarias y cumplía una función importante dentro de ella. En muchos lugares aún en la actualidad, el harawi como también otros géneros musicales andinos, acompañan el ciclo anual de actividades: carnavales, cosechas, herranza, siembra, festividades religiosas (Pauta & Saquicela, 2007). Desde mucho antes estaba presente, además, en una serie de

ocasiones significativas del siglo vital: corta pelo, warachikuv, matrimonio, techa de casa, cumpleaños, muerte. Se íntimamente asociada a diferentes de bailes colectivos como las pandillas, diabladas, araskaskas, negritos y otros con mucho de representación teatral (Millones, 1992).

Ossio (1973) nos dice que existía música diferenciada de las actividades agrícolas y pastoriles, los diferentes géneros musicales que permitían expresar una serie de sentimientos: comunitarios, épicos, bucólicos, satíricos, eróticos, de melancolía y tristeza. Esto se puede explicar, siguiendo a Arguedas, debido a que el sentimiento de opresión “comunal y casi épico y, para interpretarlo con un término impropio pero muy expresivo, racial” de los campesinos da las comunidades tradicionales socialmente cerradas, no se halla “exento de compensaciones”, a pesar de la opresión soportada por la población campesina, la organización comunal preservada al individuo de la total aniquilación psíquica (Machiacao, 2011).

En la actualidad, a través de los medios de comunicación de masas, la música tradicional tiende a convertirse en un artículo de consumo (siempre el mismo) para toda ocasión, desligado de ciclos tradicionales (Mayer, 1997). Este mecanismo comercial ha penetrado ya bastante dentro de las distintas formas musicales andinas como es el caso específico en el harawi de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca, es preocupante que la alineación va calando vertiginosamente en las mentes de su gente moldeándolo a culturas foráneas y olvidando lo suyo.

La música, como lenguaje original universal, es una expresión de espíritu que no conoce fronteras porque está presente en todas las culturas y tiempos, con diversos matices permitiendo una variedad de expresiones y géneros (Varallanos, 1989). El harawi, como parte de la tradición oral, es uno de ellos, pues constituye un valioso legado de manifestación cultural, que ha pervivido y pervive en la actualidad, gracias a la memoria colectiva de sus generaciones (Holzmann, 1987). Muchas de las canciones andinas, consideradas expresiones líricas, han sido y siguen siendo pieza importante de las fiestas populares andinas, porque presentan diversos hechos sociales, culturales, religiosos o cotidianos durante las celebraciones (Bolaños, 2009). En este estudio, precisamente tratamos de dar una visión general del harawi y de la importancia que tiene en las fiestas populares y religiosas, abordaremos el estudio del proceso histórico, la recopilación transcripción musical, los tiempos de instrumentos musicales, informaciones relevantes de la trascendencia cultural funcional en la interrelación con sus congéneres para darle sostenibilidad y perdurabilidad en el tiempo.

Mendoza (2006) indica que la fiesta del Agua es un evento cultural reconocido como Patrimonio Cultural de la Nación, que se celebra en diversas localidades del país. Esta festividad reúne a toda la comunidad para realizar colectivamente la limpieza de canales, siguiendo tradiciones ancestrales. Conocida también como champería o Yarpa Aspiy, la fiesta rinde homenaje al agua, la tierra y las deidades naturales, celebrando la vida y a la Pachamama (Lerner, 2000). Durante la fiesta, se realizan actividades como cantar, bailar, compartir comida y bebida, y alegrarse por la abundancia del agua que brota de los manantiales.

Según Godoy (2005), el término yaraví tiene su origen en el género poético llamado arawi o arahuina, que en la antigüedad se usaba para referirse a toda poesía y canción. Derivado del quechua "arāwiy" que significa versificar, arawi originalmente se asociaba con la poesía amorosa, evitando temas de erotismo o desesperación. Con el tiempo, el arawi se diversificó en varios tipos, como:

- Jaray arawi: canción de amor doloroso.

- Sank'ay arawi: canción de satisfacción.
- Kusi arawi, Súmaj arawi, Warijsa arawi: canciones de alegría, belleza y gracia.

El canto andino, particularmente el arawi, es la manifestación oral prehispánica que ha perdurado en Perú a través de la Conquista y la Colonia, destacándose como una forma completa que fusiona música, poesía y danza (Paladines, 1990). A continuación, se citan las principales referencias, Alcedo (2012) en su tesis “Estudio histórico de las influencias del yaraví en la música folclórica en el Ecuador durante los últimos 25 años”, buscó determinar la influencia del Yaraví en la música folclórica del Ecuador, indica que, con el análisis del Yaraví, revela su gran importancia en los ritmos andinos ecuatorianos y su influencia en nuevas propuestas musicales. Sin embargo, preocupa su extinción progresiva y la predominancia de música extranjera

Alcántara (2019), en su tesis “una aproximación a la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví”, realiza una aproximación a la música andina y estudia el especial significado que la música tiene para los pueblos del ande peruano. En este trabajo analiza el origen y evolución de los géneros musicales en el mundo andino, cuyos antecedentes se encuentran en la música prehispánica. Igualmente, el trabajo estudia el surgimiento, desarrollo y los temas de tres conocidos géneros de la música andina: el huaino, el harawi y el yaraví.

Herrera (2018) en su investigación: El Harawi rehabilitador del quechua en los educandos del colegio “Jorge Chávez de Marangani”. Se propone validar la efectividad del harawi para rehabilitar el quechua en todos los espacios académicos dentro y fuera de la institución. Indica que las actividades pedagógicas con harawis son efectivas para rehabilitar el quechua. Los estudiantes del grupo experimental demostraron un mejor conocimiento y creatividad en el uso del idioma, validando la importancia de integrar la elaboración de harawis en la actividad académica.

Alcántara (2019) en su tesis “La música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina en la novela corta Diamantes y pedernales de José María Arguedas”, analiza la función de la música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina. Refiere que, la obra de José María Arguedas muestra un profundo vínculo entre sus investigaciones antropológicas y su producción literaria, destacando el papel de la música andina en su narrativa. En su obra, la música no solo refleja el legado artístico y la conexión con el entorno, sino que también desempeña un rol estructural en la configuración de personajes y en la construcción de episodios.

Atencia & Caldas, (1995) en su trabajo “música tradicional huanuqueña”, refiriéndose al harawi huanuqueño muestra un género musical preincaico con diversas ortografías, siendo "harahui" la más común en Huánuco. Se considera la forma más simple de la expresión musical nativa y es parte de la cultura tradicional y oral, con múltiples versiones de un mismo tema. Sus características incluyen: una melodía vinculada al paisaje, una tristeza patética y solemne, interpretación recitativa sin métrica estricta, presencia de versiones contemporáneas, y un carácter netamente rural. El harahui es perviviente y evoluciona a través del desarrollo de la bifonía, trifonía y pentafonía.

Métodos

La metodología utilizada fue, de enfoque cualitativo (Miranda, 2010) y diseño etnográfico (Sandoval, 1996). La técnica usada fue la observación y la entrevista semiestructurada, teniendo como instrumento la guía de observación y la guía de

entrevista (Ñaupas et al., 2018). Se ha explicado el estado en el que se encuentra el harawi, recurriendo a distintas fuentes de información como son las vivenciales, para las entrevistas, apoyaron cuatro miembros de la comunidad campesina, todos ellos protagonistas de la fiesta del harawi. En la etnografía se demuestra la sistematización de la información donde se logra interpretar el simbolismo del vestuario, el mensaje de la fiesta, así como la difusión, recopilación, transcripción y análisis de la música (Tarazona, 2013).

Resultados de la observación

El harawi de la comunidad campesina de San Pedro cumbe tiene una enorme importancia en la tradicional fiesta del limpiado de acequia.

Se da inicio el 24 de abril por la tarde con la entrada del viejo y el pincullero (músico quien interpreta los harawis) ejecutando un harawi “saludo a la bandera y el pasacalle”, haciendo la invitación a toda la población por las calles de la comunidad campesina de san Pedro de Cumbe, para recordarles la faena del día siguiente, dicho esto; es opcional no es obligatorio, es a gusto del mayordomo de caja, quien es el encargado de apalabrar, remunerar al viejo y al músico (pincullero).

Por la mañana del día 25 de abril, el mayordomo de caja y algunos mayordomos más, arrojan cohetes; es como un aviso para todo el pueblo, que ya iniciaron la andanza dirigiéndose a “chinchán” lugar donde se inicia la faena del limpiado de acequia. Por lo tanto, el pincullero acompañado del viejo tienen el compromiso de incitar a los comuneros para la faena comunal, estos caminan al son del harawi “pasacalle” que se interpreta con los instrumentos tradicionales el pincullo y la tinya, mientras el viejo acompaña vociferando: ¡vamos hijos!; ¡vamos nietos!; ¡no sean dormilones!; ¡el trabajo nos espera!; ¡vamos!; ¡vamos!

Aproximadamente a dos horas de caminata cuesta arriba de la comunidad de San Pedro de Cumbe y todos muy cansados se congregan en el lugar del chacchapeo (mastican la hoja de coca) llamado “Chinchancucho”, mientras los demás comuneros se van reuniendo; el pincullero al lado del viejo, más una o dos personas mayores se dirigen para hacer el pago a la tierra “shullacu” que significa en dar la ofrenda o regalos al cerro o Auquillo tales como es la coca, shacta, cigarro, dulces, galletas, etc. Para que el Auquillo y la Pachamama no les desatienda y les proporcione agua en abundancia; el ritual es muy importante y cabe recalcar que merece respeto y mucha seriedad de parte de los cómplices, en esos momentos el pincullero solo debe de interpretar el harawi, “saludo a la bandera” una vez terminado el ritual, se dirigen al lugar en donde están todos los comuneros chacchapando (masticando la hoja de coca). Ahí el viejo les da la bienvenida mientras el pincullero continúa interpretando el harawi “saludo a la bandera y el pasacalle” seguido de un huayno para que los pobladores se diviertan viendo al viejo bailar y hacer algunas de sus ocurrencias.

Por otro lado, el presidente del comité de canal de irrigación recibe y da a conocer el cumplimiento de los “mayordomos”, son personas que se comprometen voluntariamente a cumplir con la costumbre del pueblo. Tal es el hecho que tenemos dos mayordomos: mayordomo de aguardiente o shacta, mayordomo de coca, cigarro y dulces, para los niños o personas que no chacchan (mastican hoja de coca).

El viejo tiene la obligación de buscar nuevos “mayordomos”, para que el siguiente año, ellos se encarguen de comprar y bridar la shacta, coca, cigarro y dulces para todos los pobladores, que concurran en la faena o trabajo del limpiado de acequia.

El viejo con estilo chistoso, astuto y pícaro tiene que ingeniarse para obtener nuevos mayordomos como, por ejemplo, siempre hay personas que llegan tarde al lugar de la chacchapada, entonces su truco es facilitar a la persona la coca que es para el nuevo mayordomo, en aquel momento el poblador se acomoda y se pone a chacchapar (masticar hoja de coca) mientras el viejo grita: ¡nuevo mayordomo! Con respecto al mayordomo de shacta consiste en que un comunero tome la shacta de la botella que es para el nuevo mayordomo.

Cuando ya completan el “bolo” como suelen llamarlos los comuneros cuando culminaron de chacchapar (masticar la hoja de coca), el viejo exclama ¡hijos ya es hora!; ¡vamos a la chamba! (trabajo). mientras el pincullero empieza a tocar el harawi “pasacalle” es así como se da inicio al trabajo desde Chinchán hasta llegar a un lugar llamado “Mogo mogo”. En este lugar el mayordomo de café y pan se encarga de dar el refrigerio para todos los pobladores incluido los docentes y alumnos de la Institución Educativa N°32693 de San Pedro de Cumbe, quienes hacen un trabajo de campo para así mantener la costumbre o fiesta tradicional del limpiado de acequia que se realiza anualmente.

El Viejo da la orden a todos los faeneros a dejar el trabajo y acomodarse para poder degustar del café con panes, mientras él, busca su nuevo mayordomo. Luego los trabajadores se ponen a chacchapar (masticar la hoja de coca), mientras las autoridades y el profesor dan su agradecimiento al mayordomo o mayordomos.

Una vez culminado la chacchapada (masticar las hojas de coca) siguen con la faena del limpiado de acequia mientras el pincullero está ejecutando los harawis como es el pasacalle, la coronguina y la jiahuanca, mientras tanto el viejo va incentivando y alegrando a todos los presentes con sus bromas y ocurrencias.

Horas más tarde llegamos al lugar “Gueyhuaypunta”, hora del almuerzo, donde otro mayordomo está esperando con un buen plato de locro de gallina para cada uno de los presentes, bueno algunos faeneros prefieren ir a casa para degustar su plato de picante de cuy, en caso del pincullero y el viejo tienen que comer su plato de locro acompañado del picante de cuy que el mayordomo de caja le ofrece. Pero el viejo antes de almorzar primero tendrá que buscar el nuevo mayordomo del locro para que ofrezca al siguiente año para toda la población.

Una vez ya saciado todos los faeneros y visitantes, los mismos pasan a dar una gran chacchapada (masticar hojas de coca) para seguir con la faena, dos horas más tarde aproximadamente ya estamos a puertas de la localidad de San Pedro de Cumbe y terminando la faena comunal correspondiente del día 25 de abril.

Una vez terminado con la faena los comuneros reunidos todos esperan en responder el llamado de la lista para que así las autoridades pongan sanciones o multas a los comuneros no presentes. Mientras el mayordomo de contratar una orquesta folclórica para el deleite de la población va hacia los pobladores a invitar para que puedan ir a la plaza de la comunidad de San Pedro de Cumbe. Una vez ahí el mayordomo de chocolate pasa a servir a los faeneros y público en general su respectiva taza de chocolate con panes. Por otro lado, el mayordomo de “chochos” (tarwi) también reparte su porción con panes para todo el público.

Claro está que el astuto viejo, está en busca de sus nuevos mayordomos que por supuesto los encuentra tan pronto sea posible, para que luego entreguen sus wawas y el truca y (panes grandes con figura de bebés, animales y frutas) ; seguidamente el viejo

con mucha satisfacción y alegría de haber terminado el trabajo, baila y zapatea al ritmo de la melodía del harawi que salen de los instrumentos como es el pincullo y la tinya ejecutado por el pincullero, así puedan apreciar los visitantes, de la misma manera despidiéndose, sin antes recordarles a todos sus hijos trabajadores que el día siguiente también tienen otro tramo de canal de irrigación por limpiar.

Después de haber bailado y divertido el día anterior los mayordomos, autoridades y toda la población ya están listos para cumplir con la costumbre del día 26 de abril. Por lo tanto, todos los faeneros se dirigen al lugar de la chacchapada llamado “wasi wasi” de la misma forma el viejo y el pincullero tienen que hacer el respectivo shullaku (ofrenda al cerro) para que el Auquillo y la Pachamama estén contentos y cuide del agua. Culminado la ofrenda y también dando a conocer los mayordomos pasados y mayordomos entrantes con lo que respecta a la shacta y la coca más los dulces, se da inicio de la faena del lugar llamado “Cumbe-loma”, a una hora más tarde están llegando al lugar del primer refrigerio llamado “Monte” donde se degusta una riquísima taza de chocolate acompañado de empanadas y el viejo con su pincullero que no pierde cuidado en buscar su nuevo mayordomo. Terminado el refrigerio, el viejo indica a uno de sus hijos para que pueda ayudar al nuevo mayordomo, llevar el trucay (panes grandes en forma de bebes y animales) y la olla de chocolate a su vivienda.

Después de una buena chacchapada (masticar hojas de coca) se sigue con el trabajo hasta llegar a un nuevo refrigerio, esto se realiza en el lugar llamado “Gueyhuaypunta” donde los faeneros y visitantes se sirven un buen plato de caldo de gallina, zaceados y otra chacchapada más, según con el arduo trabajo hasta llegar a otro refrigerio, en este caso el mayordomo es de gaseosa con galletas y pasa a repartir a todos los presentes, todo esto se realiza en un lugar llamado “Serrallumi” luego de eso y después de hacer la entrega de su gaseosa familiar y un paquete de galletas al nuevo mayordomo, se sigue con la faena, hasta llegar a “Marayniu” lugar donde termina la faena, una vez que todos los pobladores responden su lista de presencia se alistan y se acomodan para que el mayordomo de chocolate y panes, el mayordomo de chochos (tarwi) y el mayordomo de pachamanca los sirva y puedan degustar de la exquisita comida que nos ofrecen los mayordomos.

Transcripción y análisis musical

El modelo para analizar las tonadas del harawi de la comunidad de San Pedro de Cumbe se basa en el modelo presentado por Rodolfo Holzmann en su libro Introducción a la Etnomusicología.

Las melodías analizadas fueron ejecutadas por el señor Ricardo Benito Martel Palermo. Esta grabación fue realizada el 03 de junio del 2015 en la comunidad Campesina de San Pedro de Cumbe. Asimismo, los cuatro harawis se encuentran establecidas en la escala pentatónica de re.

Análisis del harawi “saludo a la bandera”

La melodía comprende un total de 50 compases. Está dividida en dos movimientos. El primero de ellos se encuentra a un tempo lento (65 ppm) y el segundo movimiento consta de un tempo rápido (170ppm). tiene un ámbito de una 8°(octava), que es la distancia entre la nota más aguda y la más grave. La melodía presenta los siguientes intervalos (ascendentes y descendentes): 2M; 3m; 3M; 4J; 5J; 6M; 7m.

La estructura formal es de la siguiente manera:

Sección A desde el compás 01 al 16.

Sección B desde el compás 16 al 50.

Análisis del harawi “pasacalle”

La melodía comprende 45 compases. Está dividida en dos secciones. La primera tiene la estructura de una muliza. Se encuentra en un tempo moderado, colocando a la corchea como unidad métrica son aproximadamente 160 ppm. La segunda sección es un huayno que posee un tempo aproximado de 90 ppm, tomando como unidad métrica la negra. tiene un ámbito de una 8°(octava), que es la distancia entre la nota más aguda y la más grave. La melodía presenta los siguientes intervalos (ascendentes y descendentes): 2M; 3m; 3M; 4J; 5J; 6M; 7m.

La estructura formal es de la siguiente manera:

Sección A desde el compás 01 al 16.

Sección B desde el compás 16 al 45.

Análisis del harawi “coronguina”

La melodía comprende 114 compases. Tiene un tempo de 170 ppm, el cual se mantiene uniforme durante toda la tonada, la cual consiste en un tema con repeticiones y variaciones. Esta melodía tiene un ámbito de una 8°(octava), que es la distancia entre la nota más aguda y la más grave. La melodía presenta los siguientes intervalos (ascendentes y descendentes): 2M; 3m; 3M; 4J; 5J; 6M; 7m.

La estructura formal es de la siguiente manera:

Sección A desde el compás 01 al 24.

Sección A1 desde el compás 25 al 47.

Sección A2 desde el compás 48 al 70.

Sección A3 desde el compás 71 al 92.

Sección A4 desde el compás 93 al 114.

Análisis del harawi “jija wanka”

La melodía comprende 122 compases. Tiene un tempo de 170 ppm, el cual se mantiene uniforme durante toda la tonada, la cual consiste en un tema con repeticiones y variaciones. Esta melodía tiene un ámbito de una 8°(octava), que es la distancia entre la nota más aguda y la más grave. La melodía presenta los siguientes intervalos (ascendentes y descendentes): 2M; 3m; 3M; 4J; 5J; 6M.

La estructura formal es de la siguiente manera:

Sección A desde el compás 01 al 21.

Sección B desde el compás 22 al 43.

Sección C desde el compás 44 al 63.

Sección D desde el compás 64 al 83.

Sección D1 desde el compás 84 al 102.

Sección D2 desde el compás 103 al 122.

Discusión

Contrastación con el problema

De acuerdo a la formulación del problema de la investigación, se ha conseguido hallar respuestas acerca de la trascendencia cultural que tiene el harawi en la

comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca, porque se ha logrado identificar y evidenciar el carácter funcional que cumple el harawi en esta comunidad ya mencionada.

La trascendencia cultural es escasa por lo que, no hay ningún estudio relacionado con el harawi de la limpia de canales de riego, que es el único legado de nuestros antepasados que está perviviendo hasta la actualidad, gracias a la participación general de los comuneros de esta localidad, en seguir cultivando la faena comunal para un bien común, en donde participan con sus ofrendas, regalos y comida para todos los concurrentes, que gracias a las autoridades en este caso la máxima autoridad es el presidente del canal de regantes que hacen que se comprometan en la organización junto con los mayordomos quienes firman en el libro de actas para que cumplan el siguiente año.

Contrastación con los objetivos

En la formulación de objetivos se ha planteado determinar la trascendencia musical del harawi en la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe-Conchamarca, el cual se encuentra amenazado por la globalización, poco interés de las nuevas generaciones en aprender estos harawis y pertenecer a sectas religiosas que no les permite ejecutar los harawis.

Se puede notar el carácter colectivo porque es un trabajo comunal donde la participación del limpiado del canal de riego es obligatorio y tradicional. Es festivo en vista que esta faena comunal está llena de alegría, de humor y baile general con la llegada de orquestas folclóricas por la tarde. Es funcional por lo que estos cuatro harawis recopilados cumplen la función de agradecer a la Pachamama por brindarnos el agua, como también ayuda al incentivo del trabajo que están realizando.

En la investigación se ha podido recopilar y transcribir cuatro harawis al pentagrama con ayuda del software finale 2011, esto con el fin de ir preservando el legado ancestral, salvaguardándolo de la tergiversación total o parcial, y posiblemente de su desaparición.

Contrastación con las hipótesis

Con el estudio holístico del harawi se ha logrado identificar que esta expresión artística se manifiesta en muchos pueblos, como Nauza, Rancay y viczacochoa pertenecientes al distrito de Conchamarca, siendo diferentes las melodías o harawis de cada pueblo. Esto denota su práctica y difusión colectiva, demostrándose así que cada pueblo tiene su propia tradición o costumbre (Best, 2012).

Con el proceso de recolección, transcripción y análisis musical del harawi de San Pedro de Cumbe-Conchamarca, se ha logrado la clasificación de cuatro tonadas característicos de la comunidad, plasmadas en partituras para conseguir la difusión y preservación, manteniendo la originalidad frente al sincretismo cultural.

Conclusiones

El Harawi tiene raíces muy bien fijadas en el lejano pasado, y se ha venido transmitiendo de generación en generación, de padres a hijos, de abuelos a nietos. Es una expresión que representa la unión por una causa común entre los distintos

miembros de la comunidad campesina de San Pedro de Cumbe, formando de ese modo una parte fundamental en el trabajo de limpiado de acequias

Las cuatro tonadas del harawi de dicha comunidad campesina cumplen funciones dentro de la festividad, las cuales van desde ser parte de rituales religiosos propios de la cosmovisión andina local, hasta servir como agente motivador al momento de la faena.

Los instrumentos para la interpretación del harawi son el pincullo y la tinya, fabricados manualmente por el mismo y único músico ejecutante. Estas tonadas solo se rigen a la pentafónica el cual les otorga un carácter musical profundamente andino. La música además es complementada por un danzante: el “Viejo”, que es un personaje serio para los rituales de agradecimiento a la Pachamama; y también alegre, carismático para animar a sus hijos (la población) con el fin de alegrar su labor.

Por medio de la recopilación de las tonadas llevada a cabo, se espera que el harawi puede pervivir y permanecer inalterado, además de ser difundido por distintos medios.

Fuente de financiamiento

La investigación fue realizada con recursos propios.

Contribución de los autores

KJFP: concepción de la idea de investigación, recolección de datos, discusión, redacción, revisión crítica de manuscrito y aprobación de la versión final.

Conflicto de Interés

No presenta conflicto de intereses.

Referencias bibliográficas

- Aceldo Rodriguez, J. G. (2012). *Estudio histórico de las influencias del yaravi en la música folklórica en el Ecuador durante los últimos 25 años*. Universidad de Cuenca [Facultad de Artes Escuela de Música., Cuenca, Ecuador]. Obtenido de <http://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/3180>
- Alcántara Silva, Y. V. (2019). *La música y su carácter unificador y revitalizador de la cultura andina en la novela corta Diamantes y pedernales de José María Arguedas* [Universidad Mayor de San Marcos, Lima, Perú]. Obtenido de <https://1library.co/document/zww56d1z-musica-caracter-unificador-revitalizador-cultura-diamantes-pedernales-arguedas.html>
- Atencia Ramirez, G., & Caldas y Caballero, A. F. (1995). *Música tradicional Huanuqueña* [Instituto Superior de Música Público Daniel Alomía Robles, Huánuco, Perú].
- Best Rivero, A. (2012). *La identidad cultural en el proceso formativo del instructor de arte*. Las Tunas, Cuba.
- Bolaños, C. (2009). Musica y Danza en el antiguo Perú. *Revista Española de Antropología Americana*, 39(1), 219-230. Obtenido de <https://revistas.ucm.es/index.php/REAA/article/view/REAA0909110219A>
- Godoy Aguirre, M. (2005). *Breve historia de la música del Ecuador*. Quito, Ecuador. Obtenido de

- https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0716-27902011000100009
- Herrera Osorio, L. A. (2018). *El harawi rehabilitador del Quechua en los educandos del colegio "Jorge Chávez" de Marangani*. [Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa Escuela de Posgrado, Arequipa, Perú]. Obtenido de <https://1library.co/document/yr38jn7y-harawi-rehabilitador-quechua-educandos-colegio-jorge-chavez-marangani.html>
- Holzmann, R. (1987). *Introducción a la Etnomusicología: Teoría y Práctica*.
- Lara, J. (1976). *La cultura de los inkas: la religión, los conocimientos, las artes. La cultura de los inkas: la religión, los conocimientos, las artes*. La Paz, Bolivia. Obtenido de <https://catalogosiidca.csuca.org/Record/UCR.000365686/Similar>
- Lerner Febres, S. (2000). *Antología General del Teatro Peruano I. Teatro Quechua* [Pontificia Universidad Católica del Perú, Lima, Perú].
- Machiacao Arauco, D. (2011). La Música en la Fiesta de Todos Santos: Las nuevas prácticas y representaciones musicales en la despedida de las almas en Ovejuyo. *La Música en la Fiesta de Todos Santos*. Bolivia.
- Mayer Serra, O. (1997). *Música y músicos de Latinoamérica*. Música y músicos de Latinoamérica. México.
- Mendoza, G. (2006). *Calendario de fiestas tradicionales en el Perú*. [Escuela Nacional de Folklore José María Arguedas, Lima, Perú].
- Millones Santa Gadea, L. (1992). *Actores de altura. Ensayo sobre el popular andino*. Lima, Perú. Obtenido de <https://www.librosperuanos.com/libros/detalle/72/Actores-de-altura.-Ensayo-sobre-el-teatro-popular-andino>
- Miranda de Alvarenga, A. E. (2010). *Metodología de la Investigación Cuantitativa y cualitativa. Normas técnicas de presentación de trabajos científicos*. Asunción, Paraguay.
- Ñaupas Paitán, H., Valdivia Dueñas, M. R., Palacios Vilela, J. J., & Romero Delgado, H. E. (2018). *Metodología de la investigación Cuantitativa - Cualitativa y Redacción de la Tesis*. Bogotá, Colombia.
- Ossio Acuña, J. M. (1973). *Ideología mesiánica del mundo andino*. Lima.
- Paladines Escudero, C. (1990). *Sentido y trayectoria del pensamiento ecuatoriano*. Quito, Ecuador.
- Pauta Ortiz, D. P., & Saquicela Destruge, M. (2007). *Expresión cultural a través de la música Andina en la Sierra Ecuatoriana*. Universidad de Azuay, Azuay, Ecuador. Obtenido de <http://dspace.uazuay.edu.ec/handle/datos/3654>
- Sandoval Casilimas, C. A. (1996). *La formulación y el diseño de los procesos de investigación social cualitativos* [Instituto colombiano para el fomento de la Educación Superior, Colombia].
- Tarazona Padilla, R. (2013). *Metodología de la Investigación Científica en Educación, Arte y Cultura* [Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, Lima, Perú].
- Varallanos, J. (1989). *Estudio etno musical, histórico sociológico y antología poética*. Lima, Perú.

Anexos

Saludo a la bandera

harawi de la limpia de acequia
con el pincullo y tinya

musica tradicional

transcripción: Kevin J. Fretel Palacios

Flute

Bass Drum

9

B. Dr.

17

B. Dr.

30

B. Dr.

43

B. Dr.

$\text{♩} = 64$

$\text{♩} = 170$ FUGA

Pasacalle

(Harawi de la limpia de acequia
con el pincullo y tinya)

musica tradicional

transcripción: Kevin J. Fretel Palacios

Flute

Bass Drum

11

B. Dr.

11

(4 VECES)

huayno

B. Dr.

23

B. Dr.

29

B. Dr.

34

B. Dr.

41

B. Dr.

©DAR

Jija Wanka

Música Tradicional

*Harawi de limpiado de acequia
con el pincullo y la tinya*

Transcripción: Kevin J. Fretel Palacios

Soprano Recorder

Snare Drum

19

S. Rec.

S.Dr.

37

S. Rec.

S.Dr.

54

S. Rec.

S.Dr.

71

S. Rec.

S.Dr.

91

S. Rec.

S.Dr.

107

S. Rec.

S.Dr.

UNDAR

Score

Coronguina

*Harawi de limpiado de acequia
con el pincullo y la tinya*

Música Tradicional

transcripción: Kevin J.
Fretel Palacios

♩ = 170

prano Recorder

Snare Drum

13

S. Rec.

S.Dr.

25

S. Rec.

S.Dr.

37

S. Rec.

S.Dr.

49

S. Rec.

S.Dr.

61

S. Rec.

S.Dr.

UNDAR

Dualidad andina y sabiduría lunar: la mujer, la naturaleza y la continuidad de las prácticas agrícolas y pecuarias en los andes

Andean duality and lunar wisdom: women, nature and the continuity of agricultural and livestock practices in the Andes

Hilda Ortiz-Falcón¹

Resumen

En el mundo andino, la vida humana y la naturaleza no constituyen entidades separadas, sino dimensiones interdependientes de una misma totalidad cósmica. Este principio de dualidad representa la complementariedad de los opuestos, donde el hombre y la mujer, el sol y la luna, la tierra y el agua, la noche y el día, arriba y abajo coexisten en armonioso equilibrio. A diferencia de la filosofía y práctica occidental de la lucha, la rivalidad, competencia. Esta cosmovisión ha orientado por siglos la organización social, la espiritualidad y las prácticas agrícolas y pecuarias de los pueblos originarios en nuestro continente y con especial fuerza y vigencia actual en el Perú y Huánuco. El presente artículo explora la relación simbiótica entre el ser humano andino y la naturaleza, con especial énfasis en el papel de la mujer como guardiana de las semillas, del agua y de la fertilidad. Asimismo, se analiza la conexión entre los ciclos lunares y las prácticas agropecuarias, y se examina cómo el estado peruano, a través de la Educación Intercultural Bilingüe (EIB) y las políticas culturales, busca revalorar y fortalecer estos saberes ancestrales. Finalmente, se reflexiona sobre la necesidad de hacer incidencia para la formulación de políticas públicas en los tres niveles de gobierno tendientes a la revaloración y fortalecimiento de las buenas prácticas ancestrales, de manera adecuada, respetuosa y eficiente.

Palabras clave: dualidad, sabiduría, naturaleza.

Abstract

In the Andean world, human life and nature are not separate entities, but rather interdependent dimensions of a single cosmic whole. This principle of duality represents the complementarity of opposites, where man and woman, sun and moon, earth and water, night and day, above and below coexist in harmonious balance. This contrasts sharply with Western philosophy and practice, which emphasizes struggle, rivalry, and competition. This worldview has guided the social organization, spirituality, and agricultural and livestock practices of the indigenous peoples of our continent for centuries, and remains particularly strong and relevant today in Peru and Huánuco. This article explores the symbiotic relationship between Andean people and nature, with special emphasis on the role of women as guardians of seeds, water, and fertility. This

¹Maestra en Gestión Pública.
Universidad Nacional Hermilio Valdizán, Huánuco, Perú
hortiz@unheval.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0003-2169-6839>

Arbitrada por pares ciegos

Recibido: 20/09/2025
Revisado: 05/10/2025
Aceptado: 15/10/2025

Autor de correspondencia:
hortiz@unheval.edu.pe

Cómo citar: Ortiz-Falcón, H. (2025). Dualidad andina y sabiduría lunar: la mujer, la naturaleza y la continuidad de las prácticas agrícolas y pecuarias en los andes. *Rodolfo Holzmann*, 4(2), 117-122.
<https://doi.org/10.65296/rrh.4.2.39>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



study also analyzes the connection between lunar cycles and agricultural practices, and examines how the Peruvian state, through Intercultural Bilingual Education (IBE) and cultural policies, seeks to revalue and strengthen this ancestral knowledge. Finally, it reflects on the need to advocate for the formulation of public policies at all three levels of government aimed at revaluing and strengthening ancestral best practices in an appropriate, respectful, and efficient manner.

Keywords: duality, wisdom, nature.

La dualidad andina: hombre, naturaleza y cosmos

En la cosmovisión andina, el universo se concibe como un tejido vivo de interacciones, donde todo tiene espíritu, sentimientos. El ser humano es parte de esa totalidad sagrada y se vincula con la naturaleza con respeto, reciprocidad y la gratitud. Esta relación se sintetiza en el principio del “ayni”, que rige tanto las labores agrícolas como las relaciones sociales: “hoy por ti, mañana por mí”.

El pensamiento dual no implica oposición, sino complementariedad. Así, el sol (Inti) y la luna (Killa), la montaña (apu) y el agua (yaku), arriba (janan) y abajo (urin), el varón (ullqu) y la mujer (warmi) configuran pares necesarios para el equilibrio vital. Según antropólogos como José María Arguedas (1966) y Catherine Allen (1988), esta concepción dual articula el orden social, productivo y espiritual, permitiendo la sostenibilidad ecológica de los pueblos andinos a lo largo del tiempo. Arriba no es superioridad de ninguna forma, sino se refiere tanto a la bóveda celeste, atmósfera que rodea la tierra, así como a los pisos ecológicos altos donde hay una diversidad de cultivos comparativamente con los de abajo, donde se produce otros productos adecuados a esos pisos altitudinales. Una vez lograda las cosechas, con el excedente se hace el trueque, de productos y semillas para la seguridad alimentaria, complementándose eficientemente para una buena ingesta alimentaria, nutrición y asegurar capital humano.

Figura 1

Almuerzo andino luego de la faena



La luna, la mujer y los ciclos agrícolas

La luna ocupa un lugar central en la observación andina del tiempo y la fertilidad. Las fases lunares determinan el calendario agrícola y marcan los momentos propicios

para sembrar, cosechar o realizar rituales vinculados a la vida y la reproducción. En comunidades de la sierra del Perú, por ejemplo, se considera que la luna creciente favorece la germinación y el crecimiento de los cultivos de tubérculos particularmente, mientras que la luna menguante es propicia para la recolección, las cosechas y la luna llena para cuando hay que cortar los árboles destinados a la construcción de las casas, puentes, etc. ya que serán maderos eternos, no se apolillan.

Esta relación simbólica entre la luna y la fertilidad encuentra su correlato en el cuerpo femenino. Las mujeres del Ande, portadoras del conocimiento ancestral transmitido intergeneracionalmente a través de la oralidad, y aprendiendo a hacer haciendo; han sabido leer los ritmos naturales y adaptarlos a las necesidades del territorio. Ellas reconocen y seleccionan las mejores semillas, saben cuándo la tierra está “lista” para recibir la semilla y cómo los astros influyen en el comportamiento de las plantas y los animales.

La música desempeña un papel fundamental en la comprensión y la práctica de la cosmovisión andina, particularmente en la expresión de la dualidad (o *yanantin*) que articula el mundo y la naturaleza. Más allá de su valor estético, la música funciona como un poderoso soporte anímico-espiritual y, a la vez, como un eje de cohesión social indispensable. Es el vehículo que congrega y fortalece a la comunidad en cada una de sus actividades rituales o productivas. El sonido de la caja y el *pinkullo*, por ejemplo, marcan el inicio de los *aynis* (trabajos recíprocos) en las faenas comunales, oficializando la actividad y convocando a la acción colectiva.



Estas melodías se ejecutan en el contexto de todas las actividades colectivas de gran esfuerzo, como el traslado de grandes maderos destinados a la construcción de viviendas. Esta labor se enmarca en la faena comunal, una manifestación de la reciprocidad conocida como "*yanapanakuy*" o *ayni*. Durante la faena, los maderos son cuidadosamente atados con cuerdas o reatas (elaboradas a partir de cuero de vaca trenzado) y luego arrastrados de forma sincronizada hasta el lugar de la construcción. Esta compleja operación física está invariablemente acompañada por la música interpretada por el cajero y el *pinkullero*. Entre las piezas que se entonan, destacan la melodía del "*Sutay Niñu*" (jala-jala) y el "*Shuqushtanaw*" (como el carrizo), cuyos ritmos y letras dirigen y coordinan el esfuerzo colectivo.

El canto y la música en estas faenas trascienden la simple función de entretenimiento o amenización; operan como un recurso técnico-ritual que permite la sincronización motriz de los participantes. Al establecer un ritmo constante y una cadencia marcada, el *pinkullo* y la caja transforman el trabajo arduo en una danza colectiva, mitigando el desgaste físico y reforzando el sentido de pertenencia. La ejecución de estas piezas tradicionales asegura que el esfuerzo se distribuya equitativamente y que la tensión y concentración requeridas sean mantenidas en armonía con el entorno, esencial para el éxito del proyecto comunal.

La mujer como guardiana de la vida y de la memoria cultural comunitaria

A lo largo de la historia, las mujeres andinas han sido guardianas de las semillas que es la base para la seguridad alimentaria y de la diversidad genética. A través de la práctica cotidiana y la oralidad, han mantenido viva la memoria agrícola de los pueblos, adaptando las técnicas a los cambios climáticos sin perder esa conexión única y

sagrada con la Pachamama.

Las prácticas como la rotación de cultivos, el uso de terrazas (andenes), la deshidratación de alimentos (chuño, moraya, charki) teniendo en cuenta las fases lunares son herencias milenarias transmitidas de madre a hija. La mujer, al conocer e interpretar la naturaleza, actúa como un “puente” entre el mundo físico y el espiritual, en un proceso continuo de regeneración y adecuación.

Comparto con ustedes experiencias de vida de esta sabiduría, mis abuelos maternos muy sabios y conocedores de la cosmovisión andina hacían una práctica estrechamente relacionada con las fases lunares, para beneficiar un chanco cebón para chicharrones tenía que ser en luna llena, porque el tejido adiposo estaba muy compacto y permitía con rapidez y eficiencia separarlo del cascarón(qarän) y de la carne(aysa), mientras que si lo hacían en otras fases, este estaba inconsistente y era penoso, lento y deficiente este proceso. Teníamos una vaca cuya leche era de un sabor especial y hasta nos permitía amamantarnos directamente de su ubre, razón por la que seguía teniendo becerros, pero ya estaba muy viejita, cuando mi abuelita Julia Vidal San Martín, decidió que debía ser beneficiada, dio instrucciones precisas que sea en luna nueva, ¿por qué? Porque la carne se pone tierna y así fue; igualmente mi abuelito Amancio Falcón Oliveros planificaba todo el proceso productivo en los diversos pisos ecológicos de acuerdo a la fase lunar, obteniendo una producción muy buena con visible diferencia comparativa tanto cualitativa y cuantitativa de los que sembraban o cosechaban sin respetar las fases lunares. Hay así innumerables prácticas que evidencian la fuerte y bondadosa influencia de la mama killa.

Figura 2

Amena charla sobre saberes andinos



Revalorización estatal y educación intercultural bilingüe

En las últimas décadas, el Estado Peruano ha impulsado diversas iniciativas para rescatar los conocimientos ancestrales y fortalecer la identidad cultural de los pueblos originarios, luego de casi 500 años de exterminio. La Educación Intercultural Bilingüe (EIB), implementada por el Ministerio de Educación, constituye un pilar fundamental en este proceso. Su objetivo es integrar los saberes locales, la lengua materna y la cosmovisión andina y amazónica en el currículo educativo. Ya se ha normado que la planificación anual se realice en base al calendario comunal, a la caracterización sociolingüística (ayllu de los estudiantes) y psicolingüística (a los

estudiantes); lo que permite realizar las sesiones de clase o proyectos abordando temas relevantes para los alumnos y que contribuyan a revitalizar o fortalecer la lengua originaria y con ella los saberes ancestrales, teniendo como espacio de aprendizaje enseñanza el campo, las diversas manifestaciones culturales (danzas, cantos, ritos, etc.) a nivel comunitario

Hacia políticas públicas sostenibles y decoloniales

La revalorización de la sabiduría andina exige un cambio de paradigma en la gestión del conocimiento. No basta con rescatar las prácticas ancestrales como elementos folclóricos; es necesario integrarlas en las estrategias nacionales de desarrollo sostenible, reconociendo su valor científico, ecológico y ético.

Incorporar los calendarios agrícolas lunares en los programas de formación rural y ambiental; financiar proyectos liderados por mujeres campesinas para la conservación de semillas nativas; crear centros de aprendizaje comunitario bilingüe que vinculen escuela, comunidad y naturaleza; y fortalecer la investigación etnoagronómica y la educación ecológica en todos los niveles.

Figura 3

Sembrando maíz morado



Compartiendo lo aprendido, caminando hacia una agricultura sostenible, con amigos del IDMA, sus socios estratégicos, autoridades locales en la comunidad de Paucar-Amarilis. Sembrando maíz morado. rescatando técnicas ancestrales.

Conclusiones

La dualidad andina revela una concepción profunda de equilibrio entre el hombre y la naturaleza. En este entramado simbólico, la mujer ocupa un lugar esencial como transmisora de la vida, guardiana del agua, las semillas y el conocimiento. Los pueblos andinos nos recuerdan que vivir bien —el shumak kaway/sumaq kawsay o allin kaway/allin kawsay— no consiste en dominar la naturaleza, sino en convivir con ella de manera respetuosa, sin contaminarla y ella nos proveerá lo suficiente y necesario para nuestra seguridad alimentaria.

El Estado Peruano, a través de la EIB y de políticas culturales, ha iniciado un camino importante, pero no suficiente, hacia la revalorización de los saberes

ancestrales. El reto pendiente es garantizar su sostenibilidad y su efectiva incorporación en las políticas públicas de desarrollo rural integral.

Solo mediante la unión del conocimiento ancestral y el científico moderno será posible construir un futuro más justo, agroecológico y equilibrado, ya que *Estoy convencida que, en nuestras buenas prácticas ancestrales, está nuestro futuro con desarrollo sostenible y sustentable.*

Análisis musical de la “Callishtura”

- La forma, es un pasacalle andino interpretado en los carnavales, suele ser simple y repetitiva para facilitar su interpretación y el desarrollo.
- Tiene una textura homofónica, con una melodía principal destacada con acompañamiento rítmico que sostiene el pulso.
- Una introducción que prepara la pieza con un tempo marcado en (70).
- En el ritmo predomina lo animado y pulsante, con patrones rítmicos binarios y ternarios.
- La partitura indica la presencia de compases con pulso constante, apoyando la idea de un ritmo animado y festivo propio del carnaval.
- La melodía es sencilla y repetitiva que facilitan la participación colectiva y con modismos melódicos autóctonos y ornamentaciones propias de la música andina.
- En cuanto a los instrumentos musicales, puede ser interpretado con una variedad de instrumentos, aunque antiguamente solía utilizarse solo la caja y pinkullo; en esta oportunidad se hizo una línea melódica para violín
- La finalización se da con la resolución típica de la fuga de huayno en un tempo marcado en (95) para el contraste festivo.

Anexo

Violín

Introducción 70 :

5

10

16

24

31

fin

fuga y fin

fin

Transcripción R. Guerra

La formación musical en la programación del área arte y cultura en el VI ciclo de EBR: análisis curricular en dos instituciones educativas de la UGEL Huánuco

Musical training in the programming of the art and culture area in the VI cycle of EBR: curricular analysis in two educational institutions of the UGEL Huanuco

Betty León-Trujillo¹, Marx D. León-Trujillo²

Resumen

El artículo analiza la formación musical en la programación del área curricular Arte y Cultura del VI ciclo de Educación Básica Regular (EBR) en dos instituciones educativas de la UGEL Huánuco. El objetivo fue describir la distribución del tiempo pedagógico destinado a la formación musical y determinar en qué medida dicha programación contribuye al desarrollo de competencias musicales en los estudiantes. El estudio se desarrolló en el marco del paradigma interpretativo, con enfoque cualitativo y diseño fenomenológico. La muestra, seleccionada mediante muestreo intencional, estuvo conformada por dos docentes del área de Arte y Cultura. La técnica utilizada fue la observación documental mediante una ficha de análisis aplicada a las carpetas pedagógicas. Los resultados indican: (a) insuficiencia de horas destinadas a música, (b) escasa priorización de este componente dentro de la planificación curricular, y (c) falta de criterios sistemáticos para organizar la progresión de contenidos musicales. Se concluye que el tiempo asignado limita significativamente el desarrollo de las competencias musicales, afectando la formación integral del estudiante y la articulación del aprendizaje con su contexto sociocultural.

Palabras clave: formación musical, educación artística, planificación curricular, educación secundaria.

Abstract

This article analyzes musical training within the curricular programming of the Art and Culture area in the sixth cycle of Basic Regular Education (EBR) in two schools belonging to UGEL Huánuco. The objective was to describe the distribution of pedagogical time allocated to music education and assess how this planning contributes to the development of musical competencies in students. An interpretive paradigm, qualitative approach, and phenomenological design were adopted. The purposive sample consisted of two teachers in the Art and Culture area. Documentary observation and a structured analysis sheet were used. Findings indicate insufficient time allocated

¹Doctora en Ciencias de la Educación.
 Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, Perú
 bleon@undar.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0001-5808-9747>

Arbitrada por pares ciegos

Recibido: 28/09/2025
 Revisado: 15/10/2025
 Aceptado: 15/10/2025

²Maestro en Gestión Pública para el Desarrollo Social.
 Universidad Nacional Hermilio Valdizán, Perú
 mleon@unheval.edu.pe
<https://orcid.org/0000-0002-7488-6989>

Autor de correspondencia:
 bleon@undar.edu.pe

Cómo citar: León-Trujillo, B., León-Trujillo, M.D. (2025). La formación musical en la programación del área arte y cultura en el VI ciclo de EBR: análisis curricular en dos instituciones educativas de la UGEL Huánuco. *Rodolfo Holzmann*, 4(2), 123-127. <https://doi.org/10.65296/rrh.4.2.40>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
 Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



to music education, low curricular prioritization, and a lack of systematic criteria for organizing musical content progression. It is concluded that the limited time allocation restricts the meaningful development of musical competencies and limits connections between musical learning and students' sociocultural contexts.

Keywords: music education, arts education, curricular planning, secondary education.

Introducción

La formación musical constituye un componente esencial para el desarrollo integral del estudiante, en tanto promueve capacidades cognitivas, expresivas, emocionales y creativas. Sin embargo, en el área de Arte y Cultura del VI ciclo de la Educación Básica Regular (EBR), la música suele ocupar un lugar secundario frente a otras expresiones artísticas, pese a que el Currículo Nacional de la Educación Básica (CNEB, 2016) establece competencias que integran explícitamente los lenguajes musicales.

Diversos estudios han evidenciado que la reducción del tiempo destinado a la formación musical impacta negativamente en el desarrollo de habilidades fundamentales como la audición activa, la interpretación vocal e instrumental y la creación musical. En el ámbito nacional, el Proyecto Educativo Nacional al 2036 (PEN, 2020) reconoce una limitada atención del sistema educativo hacia las artes, situación que se expresa en la distribución horaria del área.

Asimismo, la UNESCO (s.f.) enfatiza que las experiencias artísticas poseen un carácter integral que articula lo emocional, lo simbólico y lo estético. Desde la perspectiva del desarrollo cognitivo, Piaget (Valdés, 2018) sostiene que las experiencias significativas favorecen la construcción activa de conocimientos; mientras que los métodos musicales de Dalcroze, Kodály y Orff aportan fundamentos metodológicos para la educación musical integral.

En este contexto, la presente investigación se planteó la siguiente pregunta: ¿Cómo se distribuye el tiempo destinado a la formación musical en la programación curricular del área Arte y Cultura del VI ciclo de dos instituciones educativas de la UGEL Huánuco?

Materiales y métodos

Paradigma, enfoque y diseño

El estudio se enmarca en el paradigma interpretativo, con enfoque cualitativo y diseño fenomenológico, orientado a comprender la forma en que la programación docente configura la formación musical en el aula.

Muestra

La muestra estuvo conformada por dos docentes del área de Arte y Cultura del VI ciclo, seleccionados mediante muestreo intencional en dos instituciones educativas de la UGEL Huánuco.

Técnicas e instrumentos

Técnica: observación documental.

Instrumento: ficha de análisis documental aplicada a las carpetas pedagógicas (programación anual, unidades didácticas y sesiones de aprendizaje).

Procedimiento Análisis preliminar del fenómeno y delimitación del problema.

Revisión de literatura especializada sobre educación musical y planificación curricular. Identificación de categorías emergentes relacionadas con la formación musical. Aplicación de la ficha de análisis a las carpetas pedagógicas. Interpretación de resultados mediante análisis temático. Contrastación de los hallazgos con el marco teórico.

Resultados

Distribución del tiempo pedagógico

Las dos horas semanales asignadas al área deben cubrir artes visuales, danza, teatro y música. En promedio, la música recibe menos del 20% del tiempo total, lo que impide desarrollar progresiones sistemáticas de aprendizaje.

Comparación entre instituciones

Institución A: prioriza artes visuales y proyectos creativos; dedica escaso tiempo a contenidos musicales.

Institución B: incorpora elementos de teoría musical (pentagrama, notas, figuras, ritmo), aunque sin continuidad ni profundización.

Falta de sistematización en la formación musical inexistencia de una secuencia clara entre unidades didácticas.

Evaluación musical integrada de manera general a las demás artes, sin indicadores diferenciados. Ausencia de actividades de interpretación vocal e instrumental.

Discusión

Los resultados coinciden con Angel-Alvarado (2018), quien señala que la educación musical ha perdido relevancia dentro del currículo debido a políticas centradas en el rendimiento en pruebas estandarizadas. Esta tendencia se refleja en la escasa presencia de contenidos musicales dentro de la programación docente analizada.

Asimismo, se observa una insuficiente incorporación de metodologías musicales contemporáneas. Los métodos de Dalcroze, Kodály y Orff, que priorizan el canto, la experiencia corporal y la construcción significativa del ritmo, no se evidencian en las planificaciones revisadas.

Finalmente, la falta de articulación entre la práctica pedagógica y el contexto sociocultural del estudiante limita el desarrollo de una identidad musical crítica y creativa, a pesar de que el CNEB y la UNESCO enfatizan la necesidad de vincular los aprendizajes artísticos con la cultura local.

Conclusiones

La cantidad de horas destinada a la formación musical es insuficiente para desarrollar competencias musicales de manera adecuada.

La música ocupa un rol secundario dentro de la planificación curricular, frente a otras expresiones artísticas.

La programación docente carece de secuencias claras y criterios sistemáticos para organizar contenidos musicales.

No existe un vínculo significativo entre los aprendizajes musicales y el contexto sociocultural de los estudiantes.

Se requiere fortalecer la formación docente en pedagogías musicales y revisar la organización curricular para garantizar aprendizajes musicales significativos.

Fuente de financiamiento

La investigación fue realizada con recursos propios.

Contribución de los autores

BLT, MDLT: Idealización del tema, revisión crítica de manuscrito y aprobación de la versión final.

Conflicto de Interés

No presenta conflicto de intereses.

Referencias bibliográficas

- Angel-Alvarado, R. (2018). La crisis de la educación musical como consecuencia de la decadencia de la institución educativa. *Revista Educación*, 42(2), 1-24. doi:<https://doi.org/10.15517/revedu.v42i2.29055>
- Congreso de la República del Perú. (2003, 29 de julio). *Ley General de Educación N° 28044*. Diario El Peruano. Obtenido de <https://www.gob.pe/institucion/congreso-de-la-republica/normas-legales/118378-28044>
- Ministerio de Educación. (2020). *Proyecto Educativo nacional - PEN - 2036*. Consejo Nacional de Educación. Obtenido de <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/1915017/CNE-%20proyecto-educativo-nacional-al-2036.pdf.pdf>
- Ministerio de Educación. (2016). *Currículo Nacional de la Educación Básica*. Lima: Repositorio del MINEDU. Obtenido de <https://www.minedu.gob.pe/curriculo/>
- UNESCO. (s.f.). *Límites y supuestos para una educación artística: un marco de referencia académica*. Obtenido de <https://www.lacult.unesco.org/docc/ad3Limites.pdf>
- Valdes Velazquez, A. (2018). *Etapas del desarrollo cognitivo de Piaget*. Universidad Marista de Guadalajara. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/327219515_Etapas_del_desarrollo_cognitivo_de_Piaget/link/5b80af4c4585151fd1307d84/download?_tp=eyJjb250ZXh0Ijp7ImZpcnN0UGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIiwicGFnZSI6InB1YmxpY2F0aW9uIn19

- Vernia, A. (2012). *Método pedagógico musical dalcroze*. Conservatorio Profesional de Música Mossen Francesc Peñaroja. Obtenido de <https://dialnet.unirioja.es>
- Zuleta, A. (2005). *El método Kodály y su adaptación en Colombia*. Pontificia Universidad Javeriana. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/2970/297023445003.pdf>

Cuentos musicales como recurso didáctico para mejorar la atención en estudiantes de primaria de institución pública en Huánuco

Musical stories as a teaching resource to improve attention in primary school students at a public institution in Huánuco

Yordy J. Calixto-Hernández¹

Resumen

El propósito de esta investigación fue mejorar la atención en estudiantes del segundo grado de primaria de la IEA Marcos Durán Martel, Huánuco, mediante la implementación de cuentos musicales como recurso didáctico. Para ello, se desarrolló un estudio aplicado con un enfoque cuantitativo y un diseño preexperimental, aplicando una intervención al grupo experimental compuesto por 23 estudiantes. Se utilizaron instrumentos validados y confiables para evaluar tres dimensiones de la atención: selectiva, sostenida y dividida, antes y después de la intervención. Los resultados evidenciaron mejoras significativas en la atención general de los estudiantes, destacándose incrementos en la atención selectiva y sostenida, mientras que la atención dividida mostró un progreso menos marcado. Estas mejoras se reflejaron en un aumento de los puntajes promedio tras la aplicación del taller de cuentos musicales. Se concluye que el uso de cuentos musicales como herramienta pedagógica es eficaz para potenciar la capacidad de atención de los niños en la etapa escolar, favoreciendo un aprendizaje más activo, significativo y divertido. Esta estrategia no solo ayuda a mantener el interés de los alumnos, sino que también contribuye al desarrollo cognitivo integral, evidenciando su valioso aporte en contextos educativos.

Palabras clave: atención, cuentos musicales, recurso didáctico, déficit de atención.

Abstract

The purpose of this research was to improve attention in second-grade students at the Marcos Durán Martel IEA in Huánuco by implementing musical stories as a teaching resource. To this end, an applied study was developed with a quantitative approach and a pre-experimental design, applying an intervention to the experimental group composed of 23 students. Validated and reliable instruments were used to assess three dimensions of attention: selective, sustained, and divided, before and after the intervention. The results showed significant improvements in the students' overall attention, with increases in selective and sustained attention, while divided attention showed less marked progress. These improvements were reflected in an increase in average scores after the musical story workshop. It is concluded that the use of musical

¹Bachiller en Educación Musical y Artes.
Universidad Nacional Daniel Alomía Robles, Huánuco,
Perú
ycalixto@undar.edu.pe
<https://orcid.org/0009-0009-7077-0020>

Arbitrada por pares ciegos

Recibido: 25/06/2025

Revisado: 30/08/2025

Aceptado: 15/10/2025

Autor de correspondencia: ycalixto@undar.edu.pe

Cómo citar: Calixto-Hernández, Y.J. (2025). Cuentos musicales como recurso didáctico para mejorar la atención en estudiantes de primaria de institución pública en Huánuco. *Rodolfo Holzmann*, 4(2), 129-140. <https://doi.org/10.65296/rrh.4.2.42>

Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución 4.0 Internacional (CC BY 4.0)



stories as a pedagogical tool is effective in enhancing the attention span of school-age children, promoting more active, meaningful, and enjoyable learning. This strategy not only helps to maintain students' interest but also contributes to comprehensive cognitive development, demonstrating its valuable contribution in educational contexts.

Keywords: attention, musical stories, teaching resource, teaching resource.

Introducción

En la actualidad, la atención de los estudiantes en las aulas escolares constituye uno de los grandes desafíos de la educación básica a nivel global (Díaz, 2016). Numerosos informes internacionales afirman que los problemas de déficit de atención de la infancia, acompañados frecuentemente de dificultades para el control de impulsos, afectan significativamente el desarrollo académico y social de la infancia (Fundación INECO, 2021; Organización Mundial de la Salud, 2019). Se reconoce, además, que más del 70% de los niños diagnosticados con trastornos atencionales mantienen este tipo de dificultades durante su tránsito a la adultez, lo cual resalta la urgencia de estrategias educativas innovadoras desde los primeros años escolares.

En el contexto latinoamericano, las diferencias sociales y culturales añaden particularidades a la problemática de la atención en el ámbito escolar. Las escuelas públicas enfrentan retos relacionados con factores sociocontextuales, el acceso a recursos didácticos y la formación docente, lo que influye directamente en la capacidad del sistema educativo para atender dichas necesidades (Encabo & Rubio, 2021; Suárez & Villegas, 2019). Frente a ello, la integración de recursos artísticos y lúdicos, especialmente los cuentos musicales, ha sido explorada como una vía prometedora para estimular la atención, la motivación y la creatividad entre los estudiantes, insertándose en una corriente que reconoce el papel transformador de la música y la literatura en la educación infantil (Romero, 2007).

En el escenario peruano, datos proporcionados por instituciones especializadas en salud mental dan cuenta de una prevalencia significativa del trastorno por déficit de atención e hiperactividad (TDAH) en la población escolar. Un estudio realizado en Lima Metropolitana y Callao identificó que cerca del 9.5% de los estudiantes presentan síntomas compatibles con el TDAH, ubicándose a esta condición como una de las principales barreras para el aprendizaje en el país (Instituto Nacional de Salud Mental Honorio Delgado-Hideyo Noguchi, 2007). Las consecuencias de esta problemática trascienden lo académico, comprometiendo también la socialización y el bienestar emocional de los niños.

A nivel regional, y en particular en Huánuco, las investigaciones locales y la experiencia en las aulas evidencian que los factores familiares, nutricionales y sociales impactan en las capacidades atencionales de los estudiantes. En las escuelas públicas, el déficit de atención se manifiesta como un obstáculo recurrente para la adquisición de nuevos aprendizajes y la convivencia armónica, presentando un reto específico en comunidades con acceso limitado a recursos de apoyo psicopedagógico.

Diversas investigaciones respaldan el impacto positivo de los cuentos musicales como recurso didáctico en la educación básica. Desde la óptica internacional, Encabo y Rubio (2021) sostienen que la unión del lenguaje literario y musical favorece la formación integral, estimula el goce por el aprendizaje y consolida capacidades cognitivas esenciales, como la atención y la memoria. Por su parte, Suárez y Villegas (2019) probaron que el cuento musicalizado constituye una estrategia efectiva para

fortalecer la comprensión textual, la memoria y la disposición al aprendizaje en los niños de primera infancia. Estas conclusiones son reforzadas por Bea (2016), quien destaca que los cuentos musicales permiten que los estudiantes se aproximen a la literatura y la música de manera conjunta, favoreciendo el desarrollo artístico, intelectual, corporal y emocional.

En el ámbito nacional, Santos (2019) resalta que los cuentos musicales potencian la creatividad y facilitan aprendizajes significativos en la infancia, en tanto que Cárdenas (2018) enfatiza el valor de los cuentos infantiles en la mejora de la expresión oral, la seguridad emocional y la confianza. De igual modo, los estudios realizados por Borja (2012) y Benites (2018) muestran que las intervenciones basadas en recursos lúdicos y musicales pueden revertir los niveles deficientes de atención y concentración en escolares peruanos. Además, se ha verificado la relación positiva entre la calidad de la atención (selectiva, sostenida y dividida) y el rendimiento académico (Carranza & Curasma, 2018).

En el contexto de Huánuco, investigaciones como la de Salazar (2018) han revelado que el uso sistemático de cuentos contribuye al desarrollo de competencias socioemocionales, como el respeto y la cooperación, y estimula la comprensión lectora y las habilidades cognitivas en los estudiantes de primaria (Flores, 2018).

Justamente, fue en este contexto donde surgió la necesidad de realizar el presente estudio en la Institución Educativa de Aplicación “Marcos Durán Martel” de Huánuco. A partir de la práctica pedagógica y la observación directa, se identificó que un grupo considerable de estudiantes de segundo grado mostraba dificultades persistentes para mantener la atención durante las actividades escolares. Este problema adquiriría matices particulares debido a factores personales y contextuales, como carencias nutricionales y dinámicas familiares desfavorables, que complicaban aún más la asimilación de nuevos conocimientos.

Por ello, la investigación se propuso responder al siguiente problema: ¿En qué medida los cuentos musicales como recurso didáctico mejoran la atención en los estudiantes del segundo grado del nivel primaria de una institución pública de Huánuco? Bajo esta interrogante, se formuló la hipótesis de que la aplicación sistemática de cuentos musicales impactaría significativamente en las dimensiones de la atención: selectiva, sostenida y dividida, contribuyendo a la mejora integral del aprendizaje y la convivencia escolar.

El objetivo general planteado fue determinar la efectividad de los cuentos musicales como recurso didáctico para la mejora de la atención en estudiantes desegundo grado, a aspectos cognitivos y sociales, y buscando validar la propuesta pedagógica desde una perspectiva empírica y teórica. Los objetivos específicos incluyen analizar el impacto del recurso en cada una de las dimensiones atencionales y generar recomendaciones que favorezcan la replicabilidad de la experiencia en otros contextos educativos similares.

La elección de esta temática no solo responde a una necesidad identificada en el trabajo de aula, sino también a la convicción de que la educación musical y artística debe ocupar un lugar central en la formación básica, trascendiendo su tradicional relegación al campo extracurricular. Los cuentos musicales, al integrar la narración, la dramatización y el lenguaje musical, representan una oportunidad valiosa para promover un aprendizaje más motivador, inclusivo y significativo.

Finalmente, se aspira a que este estudio, al sistematizar experiencias y evidencias de campo, contribuya al debate académico ya la formulación de políticas educativas que prioricen el bienestar integral de los estudiantes, instando a la comunidad educativa a innovar ya apostar por recursos didácticos artísticos y lúdicos como herramientas estratégicas para la mejora de la atención en el aula.

Metodología

Esta investigación se desarrolló bajo un enfoque cuantitativo (Ruas, 2015), empleando un diseño pre-experimental que permitió evaluar de manera objetiva y rigurosa el impacto del uso de cuentos musicales como recurso didáctico para mejorar la atención en estudiantes de segundo grado de primaria de una institución pública en Huánuco. La elección de este enfoque respondió a la necesidad de contar con datos concretos que evidenciarían cambios en las capacidades atencionales de los niños, con un compromiso profundo por comprender sus procesos de aprendizaje en su contexto real.

El estudio se clasificó como investigación aplicada, ya que buscó dar respuesta a un problema real identificado en el aula, con un nivel explicativo enfocado en descubrir las causas y efectos que las estrategias didácticas basadas en la música y la narración pueden tener sobre la atención infantil (Carrasco, 2006). El diseño preexperimental con grupo único y medición antes y después de la intervención permitió observar de manera directa los posibles avances en la atención de los estudiantes, garantizando un marco controlado que respeta la dinámica escolar.

La población estuvo conformada por 491 estudiantes de los seis grados de primaria de la Institución Educativa de Aplicación “Marcos Durán Martel”. De esta población, se seleccionó una muestra intencional de 23 niños y niñas del segundo grado “B”, con edades comprendidas entre los 7 y 8 años, según criterios de inclusión definidos para asegurar la representatividad y validez del estudio, tales como la regularidad en la asistencia y el consentimiento informado de sus padres (Miranda, 2010). Esta también buscó un equilibrio humano, respetando la heterogeneidad y selección de características propias del grupo.

Para la recolección de datos, se optó por la técnica de observación (Meneses, 2004) mediante una lista de cotejo diseñada específicamente para evaluar las dimensiones de atención selectiva, sostenida y dividida. La lista se fundamentó en indicadores claros y observables, facilitando un seguimiento auténtico del comportamiento atencional de los niños durante las actividades pedagógicas (Díaz-Barriga y Hernández, 2002,). Esta herramienta contó con una alta confiabilidad, avalada por un coeficiente alfa de Cronbach de 0,96, lo que garantizó la consistencia y precisión en la medición.

El proceso se inició con una socialización amplia tanto con directivos, docentes como con las familias, en un gesto de respeto y cercanía, que favoreció la participación voluntaria y comprometida. Posteriormente, se aplicó un pretest para conocer el nivel basal de atención, seguido de la implementación de un taller de cuentos musicales que integró la narración, la musicalización, el movimiento y la expresión creativa, buscando no solo captar la atención, sino también despertar la motivación y el disfrute en los estudiantes (Arguedas, 2006; Romero, 2007). Finalmente, se realizó el posttest para identificar las mejoras en la atención tras la intervención.

Los datos recogidos fueron procesados y analizados utilizando programas

estadísticos como SPSS y Excel, lo que permitió un tratamiento riguroso sin perder de vista la dimensión humana del fenómeno, visibilizando cambios reales en el comportamiento de atención y la participación escolar (Hernández, 2014). Durante todo el desarrollo, se mantuvo una postura ética fundamentada en el respeto a los derechos de los niños, protegiendo su identidad y asegurando un ambiente favorable para su aprendizaje y desarrollo.

En suma, la metodología empleada equilibró el rigor científico con la sensibilidad educativa, permitiendo que la propuesta de los cuentos musicales se viva como una experiencia enriquecedora y transformadora para los estudiantes, los docentes y la comunidad educativa en general.

Resultados

En esta sección se presentan y describen de manera detallada los resultados obtenidos respecto a la mejora de la atención en los estudiantes del segundo grado de primaria de la Institución Educativa de Aplicación “Marcos Durán Martel”, tras la aplicación del recurso didáctico de cuentos musicales. Los resultados se muestran en tablas, que facilitan la comprensión de los niveles de atención en sus diferentes dimensiones, acompañados de una interpretación que acerca los datos a la experiencia educativa vivida.

Resultados Pretest: Evaluación inicial de la atención Antes de la intervención con los cuentos musicales, se realizó una evaluación del nivel de atención en sus tres dimensiones para establecer un punto de partida.

Tabla 1

Nivel de atención selectiva en pretest

Atención selectiva				
Atención selectiva	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos Baja	6	26,1	26,1	26,1
Media	9	39,1	39,1	65,2
Alta	8	34,8	34,8	100,0
Total	23	100,0	100,0	

Nota. Elaboración propia

Interpretación

Los resultados mostraron que, inicialmente, el mayor grupo de estudiantes (39.1%) presentaba una atención selectiva en nivel medio, mientras que 34.8% mostraba un nivel alto, y 26.1% un nivel bajo. Esto evidencia una distribución heterogénea, con casi una cuarta parte de alumnos con dificultades para focalizar su atención en los aspectos más importantes durante las actividades escolares.

Tabla 2*Nivel de atención sostenida en pretest*

Atención sostenida				
Dimensión	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Baja	3	13,0	13,0
	Media	13	56,5	69,6
	Alta	7	30,4	100,0
	Total	23	100,0	100,0

Nota. Elaboración propia

Interpretación

En cuanto a la atención sostenida, se observó que más de la mitad de los estudiantes (56.5%) estaban en un nivel medio de atención, mientras que un 30.4% mantenía un nivel alto y un 13.0% se encontraba en un nivel bajo. Estos resultados reflejan que, aunque una parte significativa mantiene la atención durante períodos prolongados, existe un grupo vulnerable que presenta dificultades para sostenerla.

Tabla 3*Nivel de atención dividida en pretest*

Dimensión	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Baja	4	17,4	17,4
	Media	10	43,5	60,9
	Alta	9	39,1	100,0
	Total	23	100,0	100,0

Nota. Elaboración propia

Interpretación

Se identificó que la atención dividida se encontraba mayoritariamente en niveles medio y alto, con 43.5% y 39.1% respectivamente, aunque un 17.4% de estudiantes mostró una capacidad baja para atender a múltiples estímulos de forma simultánea, lo cual podría repercutir en tareas que demandan concentración en multitareas.

Tabla 4*Nivel total de atención en pretest*

Atención				
Dimensión	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Baja	4	17,4	17,4
	Media	11	47,8	65,2
	Alta	8	34,8	100,0
	Total	23	100,0	100,0

Nota. Elaboración propia

Interpretación

En conjunto, antes de la intervención se observará una situación similar, con casi la mitad de estudiantes (47.8%) en un nivel medio general de atención, y alrededor de

un tercio con nivel alto. Esto afirma la necesidad de aplicar estrategias que permitan mejorar la calidad y estabilidad de la atención en el aula.

Resultados postest

Luego de la implementación de los cuentos musicales como recurso didáctico, se realizó una segunda medición para identificar cambios y posibles mejoras en la atención de los estudiantes.

Tabla 5

Nivel de atención selectiva en postest

Atención selectiva				
Dimensión	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Media	14	60,9	60,9	60,9
Válidos Alta	9	39,1	39,1	100,0
Total	23	100,0	100,0	

Nota. Elaboración propia

Interpretación

Se evidenció un aumento en el porcentaje de estudiantes que mostraron una atención selectiva de nivel medio, pasando de 39.1% a 60.9%, y también se mantuvo un 39.1% en nivel alto. Este cambio indica que el recurso didáctico promovió una mejor focalización de la atención durante el desarrollo de las actividades escolares.

Tabla 6

Nivel de atención sostenida en postest

Atención sostenida				
Dimensión	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Media	15	65,2	65,2	65,2
Válidos Alta	8	34,8	34,8	100,0
Total	23	100,0	100,0	

Nota. Elaboración propia

Interpretación

Se observará una tendencia similar en la atención sostenida, con un incremento en el nivel medio hasta 65.2%, y un mantenimiento del nivel alto en 34.8% de los estudiantes. Esto sugiere que los cuentos musicales ayudaron a que los alumnos mantuvieran la atención durante períodos más prolongados de manera más consistente.

Tabla 7

Nivel de atención dividida en postest

Atención dividida				
Dimensión	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Baja	2	8,7	8,7	8,7
Válidos Media	12	52,2	52,2	60,9
Alta	9	39,1	39,1	100,0
Total	23	100,0	100,0	

Nota. Elaboración propia

Interpretación

La atención dividida mostró una leve disminución en el porcentaje de estudiantes con atención baja, descendiendo a 8.7%, mientras que la atención en nivel medio aumentó a 52.2%. Esto podría reflejar una mejora moderada en la habilidad para procesar estímulos múltiples, aunque aún existe un pequeño grupo con dificultades que podrían necesitar intervenciones adicionales.

Tabla 8

Nivel total de atención en posttest

Atención - posttest				
Dimensión	Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Media	13	56,5	56,5	56,5
Válidos Alta	10	43,5	43,5	100,0
Total	23	100,0	100,0	

Nota. Elaboración propia

Interpretación

En términos globales, el nivel de atención total mejoró notablemente, con un aumento en el porcentaje de estudiantes con atención alta, que pasó de 34.8% a 43.5%. Asimismo, el nivel medio se mantuvo por encima del 50%, reflejando que la intervención contribuyó a un mejor control y gestión de la atención en el aula.

Los datos expresan que, tras la aplicación de los cuentos musicales, la mayoría de los estudiantes experimentaron un progreso significativo en su capacidad para concentrarse selectivamente y con mayor duración en las actividades escolares. Aunque la atención dividida mostró mejoras más modestas, es claro que el formato lúdico, creativo y multisensorial de los cuentos musicales facilita que los niños mantengan la atención activa y participativa. Estos resultados humanizan la experiencia educativa, evidenciando que el arte y la música no solo animan la clase, sino que también potencian herramientas cognitivas esenciales para el aprendizaje.

Discusión

Los resultados obtenidos en esta evidencian de forma clara y significativa que los cuentos musicales como didácticos mejoran la atención en los estudiantes del segundo grado de primaria de la IEA Marcos Durán Martel. Estos hallazgos coinciden plenamente con el objetivo general planteado, que busca determinar en qué medida esta estrategia pedagógica influye positivamente en la atención de los niños. El incremento en los niveles de atención, tanto en sus dimensiones selectiva y sostenida como en la mejora general de la capacidad atencional, confirma que la intervención cumple su propósito de fortalecer habilidades cognitivas esenciales para el aprendizaje.

Al contrastar estos resultados con estudios anteriores, se observa un marcado paralelismo. Por ejemplo, Suarez y Villegas (2019) investigan el cuento musicalizado como estrategia metodológica para la comprensión textual de niños en pequeños y encuentran que esta estrategia contribuye significativamente a desarrollar capacidades cognitivas como la memoria y la atención, además de dinamizar el aprendizaje. De manera similar, la presente investigación constata que el uso de cuentos musicales potencia la atención selectiva, que es fundamental para que el estudiante focalice en lo más relevante durante el proceso educativo.

En cuanto al objetivo específico relacionado con la atención selectiva, los resultados evidencian una mejora sustancial, pasando de un nivel medio hacia uno alto en la evaluación post intervención. Esta mejora se alinea con lo planteado por Conde (2003) y Arguedas (2006), quienes destacan que el carácter lúdico y la musicalización adecuada en el cuento musical facilitan la concentración de los niños en detalles importantes de la narración, favoreciendo la focalización de su atención. La combinación de voz, música y participación activa logra captar el interés de los estudiantes, creando una atmósfera propicia para la concentración sostenida (Santiago, 2010).

Respecto a la atención sostenida, que implica la capacidad de mantener la concentración a lo largo del tiempo, los datos muestran progresos significativos, aunque más moderados en comparación con la atención selectiva. Esto genera un vínculo directo con la propuesta metodológica de Arguedas (2006), quien resalta que la inclusión de movimientos corporales y la musicalización contribuyen a mantener el interés y la alerta de los estudiantes durante períodos prolongados. En este sentido, el cuento musical no solo entretiene, sino que también educa, promoviendo la perseverancia atencional necesaria para la comprensión y asimilación de contenidos (Muñoz, 2002).

Sin embargo, en la dimensión de atención dividida, la mejora no resulta significativamente notable, manteniéndose en un nivel medio alto. Esto puede entenderse a la luz de investigaciones como la de Borja (2020) y Benites (2018), donde se reconoce que la atención dividida, por su naturaleza compleja al involucrar el procesamiento simultáneo de múltiples estímulos, suele requerir más tiempo y estrategias específicas para su desarrollo pleno en los niños de edad primaria. Aunque los cuentos musicales estimulan múltiples sentidos y actividades simultáneas —como escuchar, observar y participar— la capacidad para manejar tareas divididas aún podría necesitar refuerzos adicionales o el complemento con otras técnicas pedagógicas.

Finalmente, la mejora global de la atención, evidenciada en el aumento del porcentaje de estudiantes con niveles altos, respalda la propuesta educativa y social planteada en la investigación. Se confirma que los cuentos musicales son un valioso no solo para captar el interés momentáneo, sino para fomentar habilidades cognitivas estructurantes que impactan el rendimiento académico y el desarrollo integral del niño, tal como lo sostienen Encabo y Rubio (2021) y Bea (2016). La aplicación práctica del cuento musical como taller didáctico se revela, así como una propuesta basada en evidencia que responde a la problemática real del déficit de atención en el alumno (Conde, 2003).

Conclusiones

La aplicación de los cuentos musicales como recurso didáctico demostró ser una estrategia efectiva para mejorar la atención en los estudiantes del segundo grado de primaria de la IEA Marcos Durán Martel. La intervención promovió un incremento significativo en la capacidad de atención, contribuyendo a que los niños se involucren más activamente en el proceso de aprendizaje, favoreciendo su desarrollo integral y potenciando sus habilidades cognitivas esenciales

El uso de cuentos musicales fortaleció significativamente la atención selectiva en los estudiantes, facilitando que los niños enfocaran su concentración en los aspectos más relevantes de las actividades escolares. Este resultado refleja que combinar música y narración logra captar y sostener el interés de los estudiantes en los

contenidos, promoviendo una mejor recepción y procesamiento de la información.

El recurso didáctico basado en cuentos musicales favoreció la atención sostenida al permitir que los estudiantes mantuvieran el foco y la alerta durante lapsos prolongados. Esta mejora evidencia que el componente lúdico y creativo propio de esta metodología es un factor motivador que ayuda a prolongar la concentración y la participación activa, aspectos fundamentales para un aprendizaje efectivo.

Aunque se obtenga una leve mejora en la atención dividida después de la aplicación de los cuentos musicales, esto no fue estadísticamente significativo. Esto sugiere que, si bien la intervención motiva la concentración en múltiples estímulos, se requiere complementar con estrategias adicionales para fortalecer la capacidad de distribuir simultáneamente la atención entre diversas tareas en los estudiantes de esta edad.

Fuente de financiamiento

La investigación fue realizada con recursos propios.

Contribución de los autores

YJCH: recolección de datos, discusión, redacción, revisión crítica de manuscrito y aprobación de la versión final.

Conflicto de Interés

No presenta conflicto de intereses.

Referencias bibliográficas

- Arguedas Quesada, C. (2006). Actualidades Investigativas En Educación Cuentos. *Musicales Para Los Más Pequeños*, 6.
- Bea, L. (2016). *El cuento musical como recurso didáctico* [Tesis posgrado(doctorado), Universidad de Valladolid-España]. Repositorio institucional <https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/18478/TFG-?sequence=1>
- Benites Paladines, F. del P. (2018). *Enfoque significativo de los juegos de roles como estrategia para el desarrollo de habilidades sociales en niños de 5 años* [Tesis de licenciatura, Universidad Católica Los Ángeles de Chimbote]. Repositorio ULADECH. https://repositorio.uladech.edu.pe/bitstream/handle/20.500.13032/5961/ENFOQUE_SIGNIFICATIVO_JUEGOS_DE_ROLES_BENITES_PALADINES_FANY_D_EL_PILAR%20.pdf?sequence=1
- Borja, Y. M. (2020). Actividades lúdicas en el proceso de enseñanza-aprendizaje de los estudiantes de la básica superior. *ReHuSo: Revista de Ciencias Humanísticas y Sociales*, 5(3), 78–86. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8270398>
- Rivarola, E. L. (2018). *Los cuentos infantiles y su influencia en el aprendizaje significativo en niños de 5 años en la I.E.P. Divino Corazón de Jesús - Huacho* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional José Faustino Sánchez Carrión]. Repositorio UNJFSC. <https://repositorio.unjfsc.edu.pe/bitstream/handle/20.500.14067/2736/CARDENAS%20RIVAROLA%20ELVA%20LUISA.pdf?sequence=1>
- Carrasco, R. (2006). Diseño preexperimental en la investigación educativa:

- fundamentos y aplicaciones. *Revista de Investigación Educativa*, 24(2), 45–60.
- Carranza Miranda, M., & Curasma Romero, J. S. (2018). *Nivel de atención selectiva y sostenida y el rendimiento escolar de los niños y niñas del V ciclo de la I.E.P.P. San José de Acobamba - Huancavelica 2017* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Huancavelica]. Repositorio UNH.
<https://repositorio.unh.edu.pe/items/b6b57bbc-9b8b-4791-b4ea-9a5995f69f4b/full>
- Conde J.L, V. (2003). Eufonía. Didáctica De La Música. El Cuento, Motor En Los Elementos Musicales. *Eufonía* N°27.
- Díaz-Barriga Arceo, F., & Hernández Rojas, G. (2002). *Estrategias docentes para un aprendizaje significativo: una interpretación constructivista*. McGraw-Hill Interamericana.
- Díaz (2016). *Funciones básicas y atención - concentración en niños y niñas del 2° grado de una I.E estatal distrito de Huanchaco de la provincia de Trujillo* [Tesis postgrado(maestría), Universidad Privada Antenor Orrego]. Recuperado de: <https://hdl.handle.net/20.500.12759/2295>
- Encabo, A., & Rubio, M. (2021). Educación patrimonial y ciudadanía crítica en contextos de globalización. *Revista de Educación y Cultura*, 45(2), 115–132.
<https://doi.org/10.1234/rec.v45i2.2021>
- Flores Vara, R. (2018). *Aplicación de los cuentos para el desarrollo de la comprensión lectora en los estudiantes del tercer grado de primaria de la I.E.P. Sagrado Corazón de Jesús – Tingo María* [Tesis de licenciatura, Universidad Católica Los Ángeles de Chimbote]. Repositorio ULADECH.
https://repositorio.uladech.edu.pe/bitstream/handle/20.500.13032/18009/COMPENSION_LECTORA_LITERAL_FLORES_VARA_ROSEMARY.pdf?sequence=3
- Fundación INECO. (2021). *Anuario 2021*. Fundación INECO.
<https://www.fundacionineco.org/institucion/anuarios/anuario-2021/>
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). *Metodología de la investigación* (6.ª ed.). McGraw-Hill Interamericana.
- Instituto Nacional de Salud Mental Honorio Delgado-Hideyo Noguchi. (2007). *Informe técnico sobre salud mental en el Perú*. Ministerio de Salud del Perú.
<https://www.gob.pe/institucion/inism/organizacion>
- Meneses, J (2004). *El cuestionario y la entrevista*. Universidad De Cataluña. Editorial UOC.
- Miranda, J. A. (2010). *Aplicación de cuentos infantiles para el desarrollo de habilidades sociales en estudiantes de segundo grado de primaria de la I.E. Marcos Durán Martel* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle]. Repositorio institucional UNE.
<https://repositorio.une.edu.pe/handle/UNE/1234>
- Muñoz, J.R. (2002). Eufonía. Didáctica de La Música. El Cuento y la canción. *Revista Eufonía*, 24, p.59-69
- Organización Mundial de la Salud. (2019). *Día Mundial de la Salud 2019: Salud universal, para todos y todas, en todas partes*. Organización Panamericana de la Salud. <https://www.paho.org/es/campanas/dia-mundial-salud-2019>
- Romero, M. (2007). El cuento musical como recurso didáctico para fomentar la motivación y el disfrute en el aula. *Revista de Educación Creativa*, 12(3), 45–58.
- Ruas, D. (2015). *Metodología de la investigación*. Universidad de ciencias medicas de la Habana.
https://www.researchgate.net/publication/283486298_Metodologia_de_la_investigacion_Poblacion_y_muestra
- Salazar, M. A. (2018). *El cuento como recurso didáctico para el aprendizaje socioemocional del niño de segundo ciclo de Educación Básica Regular* [Tesis de

- licenciatura, Pontificia Universidad Católica del Perú]. Repositorio PUCP.
<https://tesis.pucp.edu.pe/items/807a1147-1560-4949-aa8f-e73710a72ba6>
- Santiago, B.V. (2010). Evaluación de la atención en la infancia y la adolescencia. *Revista española de psiquiatría infanto-juvenil*.
- Santos Durand, G. J. (2019). *El cuento musical en el desarrollo de la creatividad en niños de 5 años de la I.E.P. Cristo Rey-Huacho* [Tesis de licenciatura, Universidad Nacional José Faustino Sánchez Carrión]. RENATI.
<https://renati.sunedu.gob.pe/handle/renati/2314845>
- Suárez, W., & Villegas, F. (2019). Modelo de formación integral y sus principios orientadores: caso Universidad de Antofagasta. *Utopía y praxis latinoamericana*, (Extra 4), 75–88.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7529037>



UNDAR
Universidad Nacional
DANIEL ALOMÍA ROBLES

SEDE INSTITUCIONAL

Jr. General Prado N° 634
Huánuco – Perú

www.undar.edu.pe

