

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

Programa Académico de Segunda Especialidad en Educación Artística Especialidad Folklore
Mención Danza



El Cajón como Herramienta didáctica para la Enseñanza de las Danzas Folklóricas en la
Educación Básica Regular.

Trabajo académico para optar el título de segunda especialidad en Educación
Artística Especialidad Folklore Mención en Danza

Presentado por:

Bach. Alejandro Zapana Chávez

Asesor:

Lic. Daniel Ángel Huamaní Nolasco

Lima, 2020

Dedicatoria

A mis queridos padres que día a día son mi
inspiración constante.

Agradecimiento

A mis maestros, colegas y estudiantes.

Índice de Contenidos

Dedicatoria	2
Agradecimiento	3
Índice de Contenido	4
Índice de Figuras	7
Introducción	9
Capítulo I. El Cajón Peruano	12
1.1 Origen del Cajón Peruano	13
1.2 Desde la Java hasta el Instrumento Musical	19
1.3 Maestros de Danza y el Uso del Cajón	30
1.3.1 Juan Vásquez.....	30
1.3.2 José Orlando Izquierdo Funes (Lalo).....	34
1.3.3 Luis Alberto Sandoval Zapata.....	39
1.3.4 Antonio Vílchez	43
1.3.5 Eduardo Díaz.....	46
1.3.6 Andrés Arévalo	48
1.3.7 Gustavo Paredes	49
1.3.8 Pierr Padilla.....	52
1.3.9 Jaime Zevallos Vargas	56
1.3.10 Ángel Álvarez	59
1.3.11 Eder Campos	63
Capitulo II. Una Herramienta Didáctica a Golpe de Cajón	67
2.1 Teoría de las Inteligencias Múltiples	67
2.2 Inteligencia Musical.....	67

2.3	Definición de Didáctica.....	68
2.4	Didáctica de la Música	70
2.4.1	La Música.....	71
2.4.2	Ritmo.....	72
2.4.2.1	Programación de la Educación Rítmica	73
2.5	Los Instrumentos Musicales.....	75
2.6	Instrumentos Corporales	75
2.7	Definición de Herramienta	76
2.8	Herramienta Didáctica	77
2.8.1	El Uso del Cajón como Herramienta Didáctica	78
2.9	Métodos Pedagógicos Musicales	80
2.9.1	Método Orff	81
2.9.2	Método Kodály.....	82
2.9.3	Método Dalcroze	83
2.10	Estrategia de la Enseñanza Musical a Través del Ritmo.....	86
2.11	Movimiento Corporal y Aprendizaje.....	87
2.12	Trabajo Rítmico Corporal a Través del Cajón	88
2.12.1	Calidades Sonoras del Cajón.....	88
2.13	Patrones Rítmicos del Cajón	90
2.13.1	Definición de Patrón	90
2.13.2	Ritmo.....	91
2.13.3	Patrón Rítmico	92
2.13.4	Pulso.....	92
2.13.5	Compás	93
2.13.6	Acento	93

2.13.7	Silencio.....	94
2.14	Patrones Rítmicos del Cajón para Danzas Afroperuanas por Lalo Izquierdo.....	94
2.15	Partituras Transcritas por el Maestro Marco Olivera.....	96
2.16	Propuestas de Escritura de los Toques del Cajón y Compás.....	100
2.17	Patrones Rítmicos de las Danzas Folklóricas con el Cajón.....	104
2.18	Definición de Danza.....	106
2.18.1	Elementos de la Danza.....	107
2.19	Definición de Folklore.....	107
2.19.1	Danza Folklórica.....	109
2.19.1.1	Clasificación de las Danzas Folklóricas.....	110
2.20	Partituras de Danzas Folklóricas Transcritas por Marco Oliveros.....	111
	Conclusiones.....	116
	Recomendaciones.....	118
	Glosario de Términos Básicos.....	119
	Referencias.....	121
	Apéndice.....	135

Índice de figuras

Figura 1. Esclavos en barcos negreros	18
Figura 2. Jarana en Chorrillos	22
Figura 3. Jarana viva (1987). Práctica del cajón como instrumento musical	22
Figura 4. El Conjunto Fiesta Criolla en Radio América (1958). Óscar Avilés (1ra. guitarra), “Panchito” Jiménez (1ra. voz), Humberto Cervantes (2da. voz), Arístides Ramírez (cajón) y Pedro Torres (castañuelas). Presentador Nicomedes Santa Cruz.....	23
Figura 5. Arte mulato del Perú	26
Figura 6. Ritmo negro del Perú	27
Figura 7. Carlos Ayala y Victoria Santa Cruz durante el evento la magia del ritmo	28
Figura 8. Victoria Santa Cruz y su conjunto folclórico.....	30
Figura 9. Juan Vásquez	31
Figura 10. Lalo Izquierdo.....	35
Figura 11. Daniel Paredes Reyes.....	37
Figura 12. Luis Sandoval	40
Figura 13. Primer Festival de Zapateo y Tap se inicia en el ICPNA	43
Figura 14. Eduardo Díaz Merino.....	47
Figura 15. Andrés Arévalo	48
Figura 16. Gustavo Paredes.....	50
Figura 17. Herencia de arte	51
Figura 18. Pierr Padilla.....	53
Figura 19. Jaime Zevallos	57
Figura 20. Ángel Álvarez	60
Figura 21. Eder Campos.....	66

Figura 22. Mapa representativo del saber didáctico.....	69
Figura 23. La herramienta como refuerzo del aprendizaje musical	77
Figura 24. Notación musical en el cajón	90
Figura 25. Visita al maestro Lalo Izquierdo en Cañete.....	95
Figura 26. Panalivio.....	101
Figura 27. Festejo.....	102
Figura 28. Danzas Afroperuanas	103
Figura 29. Elementos de la danza según autores.....	107
Figura 30. Clasificación de las danzas folklóricas en el Perú	110
Figura 31. Carnaval de Arequipa	113
Figura 32. Polca y Huaylarsh	114
Figura 33. Tulumayos	115

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene el propósito de reconocer y valorar la importancia del cajón peruano como herramienta pedagógica para la enseñanza de la danza folclórica, ligada tácitamente al aspecto rítmico. Cada movimiento, dentro de la realización de las expresiones dancísticas folklóricas, tiene como principal motivación un hecho histórico y una carga simbólica que proviene de las distintas geografías y sociedades que inspiran el danzar de cada persona según su área cultural.

El pulso que direcciona los movimientos, las melodías, con las cuales se danza, no son inventos gratuitos que se crean al azar, estos provienen de una compleja concepción de cómo entender la música y los elementos que la constituyen (Guerrero, 2017). Por ello, el estudio de la rítmica nos puede brindar recursos que vayan más allá de sus aspectos estéticos, también elementos culturales para analizar códigos subyacentes encontrados en el movimiento.

Es en ese contexto, en el cual se pretende abordar la presente investigación que nos encamina hacia el aspecto pedagógico donde el cajón cumple un rol de apoyo para el docente en la ejecución de los ejercicios que van a estimular al alumno en la comprensión del ritmo, previamente al aprendizaje de la danza folclórica.

Según Vernia (2012), acerca de Dalcroze, el primer acercamiento del niño a la música es a partir de reconocer la sonoridad de su propio cuerpo y sus posibilidades musicales. Estos aspectos son primordiales para el aprendizaje de la danza, puesto que el movimiento también puede llegar a vincularse con la música y esto genera sensaciones que pueden llegar a ser favorables para el aprendizaje, por ello es importante el reconocimiento de elementos musicales como el pulso, compás, silencios, acentos, patrones rítmicos por medio de la corporalidad antes de la ejecución directa de la danza Sin embargo, este aspecto por años se ha

desarrollado por los docentes de danza folclórica como una experiencia empírica, desde el ensayo error mas no como una secuencia pedagógica organizada en el trabajo de las aulas.

Es una realidad el hecho de enseñar una danza comenzando por la ejecución de los pasos básicos y secuencias para luego llevarlos a la coordinación con la música donde el profesor se pone adelante marcando la pauta. Ello implica un divorcio y desentendimiento con las melodías, el pulso, el ritmo y su relación con lo que se danza, lo cual, genera una actividad repetitiva, más no un goce del arte de la danza.

Por ello, consideramos que la inducción a la danza debe ser desde la música a través de elementos sonoros que sirvan como herramientas de aprestamiento musical. En ese sentido es que vemos en el cajón peruano; una herramienta didáctica para el desarrollo de tales fines pedagógicos.

A partir de la experiencia directa, durante dieciocho años en el trabajo con estudiantes del nivel primaria de instituciones privadas, se ha podido observar deficiencia en los mecanismos y metodologías docentes para el entrenamiento rítmico, antes de que el estudiante se enfrente a una secuencia de movimientos estructurados. Por otro lado, también se ha investigado experiencias pedagógicas donde los docentes han recurrido al uso del cajón para iniciar a los estudiantes en la danza, tal es el caso de los maestros Juan Vásquez, Orlando Izquierdo, Daniel Paredes, Eduardo Díaz, Antonio Vílchez, Jaime Zevallos, Pierr Padilla, Andrés Arévalo, Ángel Álvarez entre otros, quienes se han valido de este instrumento para su labor artística pedagógica con resultados significativos.

Dicho esto, el presente trabajo monográfico tiene como finalidad reconocer la importancia que tiene el cajón peruano como herramienta didáctica en la instrucción de la danza folclórica; asimismo se pretende que se reconozcan los beneficios del cajón que nos sirven en el transcurso de aprendizaje para lograr en los educandos una conciencia de la base rítmica y del movimiento respectivo.

Se considera que la presente investigación se fundamenta en el hecho de buscar nuevos elementos didácticos para el docente y revalorar el cajón peruano no solo por su calidad sonora, sino también como recurso pedagógico, el cual, es necesario evidenciar en un trabajo académico.

El presente trabajo monográfico se divide en tres capítulos; en la primera se describirá el cajón peruano, su origen y trayectoria hasta la actualidad haciendo mención de su calidad sonora y a los maestros o referentes que han generado un vínculo importante con el instrumento desde la perspectiva didáctica. En un segundo momento se tratará sobre conceptos teóricos de herramienta didáctica y cómo el cajón puede llegar a cumplir éstas características de tal manera que el docente pueda aprovechar su uso como parte de su pedagogía donde el aprendizaje del estudiante se va haciendo significativo, por último, se darán las conclusiones y recomendaciones.

Capítulo I

El Cajón Peruano

En las postrimerías de la actividad esclavista llega la oscuridad cómplice y testigo a la vez de los lamentos afros que exteriorizan el cansancio, la impotencia del destierro, la rabia contenida y el reclamo a la vida de porque se le ha quitado el derecho a la libertad sin embargo ni el dolor más profundo ni la frustración más aguda que ocasiona la injusticia pudo enmudecerlos, aquella voz que se camufló y cobró vida en el eco de las semillas, huesos o rústicos objetos. La tambora prohibida repercute su esencia en el alma en madera de jivas viejas, ancestros indómitos de la voz que todavía no se apaga y que evoca el pasado afro desde la esclavitud a la liberación (R. Santa Cruz, 2004). La voz del cajón es la voz ancestral del tambor, es la historia de la cultura afroperuana. Santa Cruz, le da un valor agregado al cajón ya que no solo queda en la categoría de instrumento musical, sino que también lleva a reflexionar como a través de la historia se van dando elementos coyunturales y determinantes para su evolución.

Vásquez (2016) coincide en esta línea con Rafael Santa Cruz desde la perspectiva histórica y como el cajón nos ofrece un gran potencial de interpretación para poder tener un acercamiento más ordenado hacia la cultura afroperuana. Por ello en el 2016, sostiene que luego de haberse abolido la esclavitud, hace más de 150 años, el cajón de aquél entonces, era una caja de madera que se presenta como uno de los testimonios históricos más relevantes que resume los casi 500 años de historia cultural por la importancia que tiene en la música afro.

El cajón es un aporte de la cultura afroperuana y se ha insertado de una manera trascendente para la música nacional e internacional lo cual es motivo de orgullo y esto se ha podido visualizar en experiencias internacionales como viajes a Europa, México, Argentina y

Chile difundiendo este noble instrumento, al ver las reacciones de los extranjeros cuando escuchaban el retumbar del cajón. Fue en un viaje a Madrid en el 2012 dónde se obtuvo la responsabilidad de organizar un homenaje al cajón peruano y la difusión de danzas peruanas para el stand de Marca Perú en la Feria Internacional de Turismo (FITUR) y como parte del programa se realizó el taller de cajón para más de 30 personas de diferentes países que se inscribieron con gran motivación lo cual deja un testimonio importante del cariño y admiración que se ha ganado nuestro cajón, ya que los extranjeros vibraron y disfrutaron de éste descendiente del tambor africano reconocido como peruano.

1.1 Origen del Cajón Peruano

Es necesario entender que las expresiones artísticas son manifestaciones insertas dentro de diversos contextos sociales, su estudio implica, también, entender el contexto social en el cual se ha venido mostrando estas expresiones musicales, puesto que la música popular afroperuana ha sido poco atendida por la academia, al menos por las ciencias sociales, por ser expresión de los grupos subalternos (Rohner, 2013) por otro lado, ha tenido un sesgo reivindicador que ha romantizado ciertas conclusiones. Por ello, hemos considerado revisar diversas fuentes de información para entender el origen del cajón peruano.

El cajón, como instrumento musical, tiene aparición aproximadamente a mediados del siglo XIX. (R. Santa Cruz, 2004), sin embargo, ha existido formas predecesoras, lo cual no han sido rigurosamente, materia de estudio, puesto que su origen tiene que ver con aquellas cosas que pasan de lo cotidiano a lo instrumental (Vásquez, 1982), en relación a este contexto se puede tomar como referencia la presencia del cajón para acompañar la zamacueca; en el año 1835 como cita R. Santa Cruz. (2004) a Palma en sus Tradiciones Peruanas (1872); sin embargo, es

relevante tomar en cuenta que Fuentes (1867) menciona la presencia del cajón todavía hacia fines de 1850 y con toda seguridad después de la guerra con Chile. Si bien el cajón en el siglo XIX tenía presencia en la jarana criolla no tendría el valor significativo que cobra su concepto como instrumento musical en el siglo XX.

Se sabe que ya mediados del siglo XIX el cajón peruano ya existía, sin embargo, hay otras informaciones que indican cierta anterioridad del cajón, como lo menciona el historiador (Vargas, 1984), quien dice que en el año 1671 ocurrieron desmanes cerca a la iglesia San Marcelo donde se daba veneración al Cristo de Pachacamilla, por lo que manifestaba que el trabajo de los encargados era solo lo que pasaba allí, no se oponían para nada a que la situación siguiese su recorrido habitual y de esta forma los músicos acompañados de arpa y cajón cantaban una especie de lamentos.

Esta información dada por el historiador, no ha tenido otra referencia en alusión a este instrumento en aquellos años ni en el próximo siglo ya que no fue posible llegar a dicho recurso, sin embargo, nos hacemos la interrogante ¿por qué nadie hablaba del cajón durante más de 150 años.

Lo que afirma R. Santa Cruz (2004) es que el cajón tiene aparición verificable a partir del siglo XIX, y lo que anteriormente hubo eran otras formas de instrumentos percutivos parecidos al actual cajón, lo cual, daría a suponer que lo manifestado por el historiador Vargas podría referir a una sencilla caja de madera que fue utilizada tal vez de manera espontánea como un objeto para poder realzar el momento festivo. En esa misma línea de análisis, (Vásquez, 1982) menciona que “a la llegada de los africanos al Perú trajeron varios instrumentos percutivos, como tambores, la marimba y la calimba, pero no hace alusión al cajón como un instrumento musical” (p. 26). Se considera que el umbral de este instrumento es afroperuano, fue instaurado

por los esclavos negros durante el asentamiento español (R. Santa Cruz, 2004), debido a que estaba prohibido el uso de algún elemento sonoro como los tambores u otros, ya que se solía decir que tenían un sentido ritual.

El toque del tambor fue vetado por la iglesia católica ya que se le consideraba un elemento profano, asimismo estuvo vetado en la época del virreinato del Perú, por el cabildo municipal, para impedir la comunicación a distancia entre los esclavos (tambores de gran sonoridad acústica) y evitar que tocasen cualquier tipo ritmo puesto que se tenía la concepción de que esas expresiones musicales tenían un carácter idolatra, ceremonial y evocativo (N. Santa Cruz, 1995). Además de ello, buena parte de sus cánticos y ritmos, expresaban un profundo lamento por las condiciones que le tocó vivir en ese tiempo.

A propósito de ello Millones (1973, como se citó en R. Santa Cruz, 2004) puntualizó lo siguiente:

En 1549 se señala que los bailes y la música de los negros degeneran en robos y borracheras. Ese mismo año, una banda de cimarrones, con dos españoles, causó líos en la capital. En 1563, debido a que las quejas continuaban, se ordenó a los negros, en sesión del cabildo municipal, que solo realizaran sus fiestas en dos plazas de Lima (p. 53).

Ante estas acciones coactivas y prohibitorias hacia la libre practica social y cultural de los africanos en el Perú, se prohibió usar los tambores, estos fueron reemplazados por otros elementos para originar sonido como los utensilios de madera, mesas de madera, tablitas, cajas y el conocido checo, cajitas de limosnas, hecho de calabaza, etc. (Canal CernicaloPeru, 2013)¹.

La producción de estos nuevos instrumentos sonoros pasó desapercibida para los instrumentistas de la época y por estudiosos de música, debido a su mirada eurocéntrica de la

¹ Entrevista a Chalena Vásquez. <https://www.youtube.com/watch?v=VUXgSmYXoQ8>

música. Al respecto R. Santa Cruz (2004) manifestó que de tal manera estas sonoridades reproducidas desde objetos domésticos carentes de cultura (entendiendo el término cultura como “culto” o civilizado) no eran vistos como atractivos para la investigación, puesto que no se ceñían a las categorías musicales europeas.

Asimismo, el desentendimiento y rechazo de las expresiones culturales de los afroperuanos, no daba pie a un verdadero entendimiento de lo que significaba para ellos la percusión y el canto (Rohner, 2013), consideradas como carentes de música para el español o criollo, sin embargo, para el afroperuano estas manifestaciones artísticas son parte de su cotidianidad; la percusión como medio de expresividad de su cultura que lo realiza con un objeto o con su propio cuerpo, por ello, el significado de música en el afrodescendiente tiene una connotación corporal, festiva, naturalista y ritual (Guerrero, 2017).

Posiblemente por ese desentendimiento cultural es que no se puede fijar un origen exacto del cajón, sin embargo, se asume la hipótesis de Rafael Santa Cruz, quien, luego de trazar una trayectoria histórica de los instrumentos afroperuanos menciona que el cajón tiene aparición probada desde mediados del siglo XIX conjuntamente con la zamacueca (R. Santa Cruz, 2004), el cual, se dará con mayor amplitud más adelante. Es importante señalar que no podemos hablar del origen del cajón sin remontarnos al contexto histórico de la trata de esclavos que sufrieron los africanos por parte de los europeos, en el proceso de su llegada al continente americano. En cantidades considerables, los africanos fueron extraídos de sus tierras para ser trasladados a otros espacios en calidad de esclavos, tal como lo mencionó R. Santa Cruz (2004) “cerca de 15 millones de africanos fueron transportados hacia el nuevo mundo, en lo que constituye, sin duda, la migración forzada más grande del mundo” (p. 22).

Según Antonio (1969) el continente africano se convirtió en el principal exportador de esclavos, en ese entonces debido a la escasez de empleados y servidumbres indígenas, existía alta demanda de mano de obra, puesto que, los indígenas de la Nueva España (sometidos por los españoles) habían sufrido una disminución poblacional considerable debido a enfermedades, trato inhumano y mantuvieron contacto con otros habitantes con quienes compartían la misma condición de esclavos.

La población africana vino a España a suplir y abastecer el gran requerimiento de mano de obra que vivía España del siglo XV, caracterizado por el mercantilismo y los intercambios comerciales, este intercambio comercial, no solo se limitaba a productos, sino también a personas (Antonio, 1969). Si bien es cierto los africanos llegaron a España antes que a América y con ellos la práctica de sus expresiones musicales, sería una analogía errada afirmar que ese fue el lugar de origen del cajón, el cual, además, se expresa y evidencia en algunas danzas españolas como el flamenco (Vásquez, 1982) donde el uso percusión sería con las palmas y no hay pruebas que hayan utilizado algún tipo de cajón.

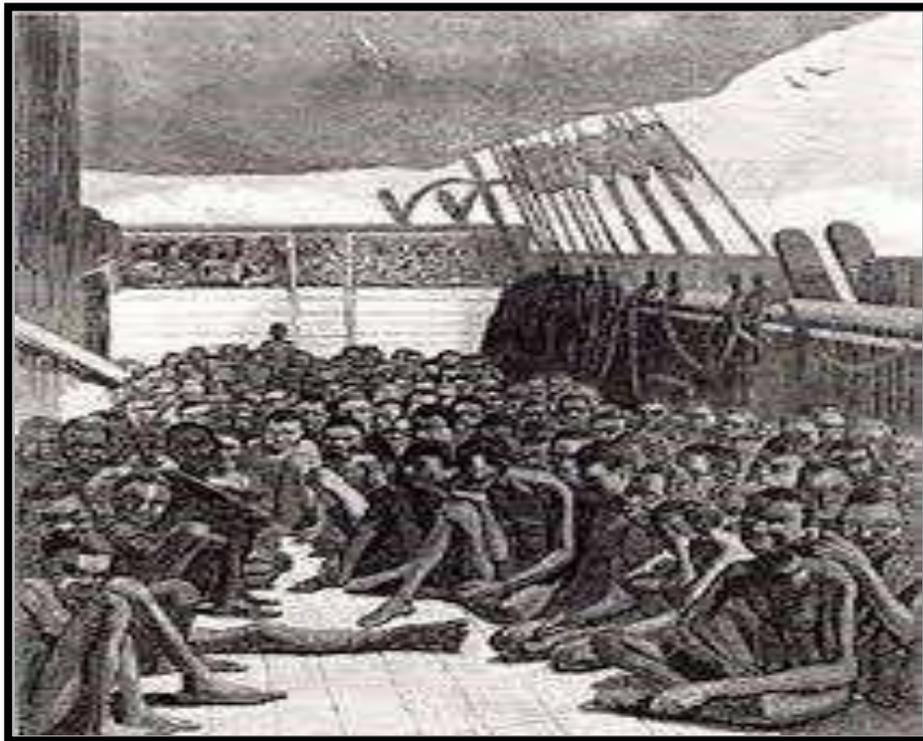
En tal sentido, R. Santa Cruz (2004) mencionó que existían muchas hipótesis acerca de la venida de los cajones a América desde España, fueron en aquellos barcos donde transbordaban a los esclavos. Estos instrumentales habían sido distribuidos en todo el continente americano y varios cientos de años después ocurrió un fenómeno de ida y vuelta, los cajones regresaron a España. Se observa que dicha apreciación podría ser una especulación surgida en los últimos años ya que tomando en cuenta el grado de adversidad experimentado por los africanos esclavizados en los barcos negreros, resulta coherente pensar que los españoles no les permitieran transportar sus pertenencias y mucho menos lo que se intuye podrían ser los primeros cajones (o las formas más primitivas del cajón) ya que el espacio por cada esclavo tenía

dimensiones de tres a cinco pies, y esto era dificultoso para que se puedan poner de pie en los navíos (Martínez, s.f.). Por ello que a lo largo de todo el viaje ellos estaban sentados y sujetos, como si estuviesen ocupando un ataúd.

Bajo estas circunstancias relatadas por Martínez en su artículo *El tráfico negrero por el Atlántico*, apoya la afirmación de R. Santa Cruz. (2004) cuando menciona las condiciones infrahumanas que no dan posibilidad a ningún tipo de privilegio para con los esclavos.

Figura 1

Esclavos en barcos negreros



Nota. Adaptado de *La manipulación de la historia* [Fotografía], por xiomirb, 2018, Como el ave Fénix (<https://lascenizasdelavefenix.wordpress.com/2018/04/08/cadena-de-articulos-sobre-la-esclavitud-segunda-parte-esclavitud-en-america/>).

1.2 Desde la Java Hasta el Instrumento Musical

N. Santa Cruz (1995), manifestó que la presencia del cajón en nuestro país no es un hecho inmediato sino viene a concretarse como la cúspide de todo un proceso histórico con elementos coyunturales y determinantes que se van tejiendo en armonía con la historia de la música afroperuana. En tal sentido, se identifica una serie de objetos sonoros antecesores al cajón, de esta manera se va configurando una intención ligada a la acción de comunicar más allá de las palabras, por eso la espiritualidad que transmiten dichos objetos están unidos de manera inevitable a la esencia del cajón el cual hoy en día es más que un instrumento musical, es identidad cultural y trae una carga histórica significativa la cual no causó mucho interés para la investigación sin embargo es hacia 1850 que aparecen las iniciales reseñas del cajón como instrumento musical.

Señalando al golpeteo como un componente importante y poderoso de la melodía africana, los esclavos negros se vieron en la obligación de conseguir instrumentos con los que pudiesen expresar sus emociones (N. Santa Cruz, 1995). Por ello, estos esclavos percibieron en los cajones que eran utilizados para trasladar mercancía, una forma de comunicación por medio del golpeteo al cajón de madera, utilizándolos de esta manera en sus ritos y en sus distintas expresiones artísticas.

Como refiere Arrelucea (2004) los esclavos negros encontraron en el sonido de dichas cajas una forma de evocar su memoria ancestral en un contexto adverso donde la comunicación era una de las más significativas limitaciones que tenían y esto radicaba en el hecho que provenían de distintos lugares del África.

Al respecto se toma en cuenta la referencia del Mercurio Peruano, donde se decía que estos negros se agrupaban en diez castas (chalias, terranovos, mandingas, cambundas, caravelíes, cangoes, lucumíes, huarochiríes, congos y misangós), allá por finales del siglo XVIII.

Las limitaciones de la lengua no impidieron que los africanos buscaran formas de mantener aspectos culturales de su identidad, de hecho a través de la percusión lograron establecer vínculos que sirvieron de base para conectarse con elementos nuevos impuestos por los españoles tales como los ritos de la iglesia católica, así lo indica el siguiente texto: Los esclavos negros atesoraban canticos que lo utilizaban como rituales en velatorio, bodas, a los santos, aniversarios, en bailes, tertulias, etc., (Barriga, 2004). Esta costumbre se extendió masivamente a toda la población, quienes participaban con entusiasmo se observa claramente en este contexto la participación de los esclavos en los ritos católicos y ya con el pasar de los años la configuración de un sincretismo inevitable.

Del mismo modo, lo refiere el siguiente texto: “Llamaba mucho la atención, y aún hasta ahora, cómo en las festividades religiosas de las comunidades afroperuanas hay una gran presencia de diversas costumbres ancestrales religiosas como procesiones, misas, rituales, siempre acompañados de música, bailes, cantos, comida, bebida” (Villanueva *et al*, 2019, p.225).

Los poblados afroperuanos abarcaron mayoritariamente en toda la costa hasta el siglo XIX, por ello su gran influencia hasta 1890, en que empieza a desaparecer (Herrera, 2006). Por ello, en aquellos tiempos, cuando la influencia de éstos era grande, se instauró una frase popular en el Perú que decía: *El que no tiene de inga, tiene de mandinga*, que grafica claramente la expansión e influencia que ejerció el pueblo africano a lo largo de todo el territorio peruano.

Denegri, en una entrevista que compartió junto a Rafael Santa Cruz en el programa “Tiempo después” afirma que, en este contexto de expansión cultural donde se va gestando la

motivación de participar en las reuniones sociales, las jaranas y de esta manera la música es el vehículo para generar la alegría, y la algarabía, que los motivaba a realizar la fiesta de manera espontánea (Canal juvenil 12234, 2013)². De allí que aparecen los toques en la mesa, en la misma madera de la guitarra, en las cajas que estaban ahí como un objeto más ya que hasta el siglo XIX no alcanzaba todavía la categoría de instrumento musical, pero estaba ahí con el mismo valor de una mesa o cualquier objeto que sea útil para llevar el ritmo.

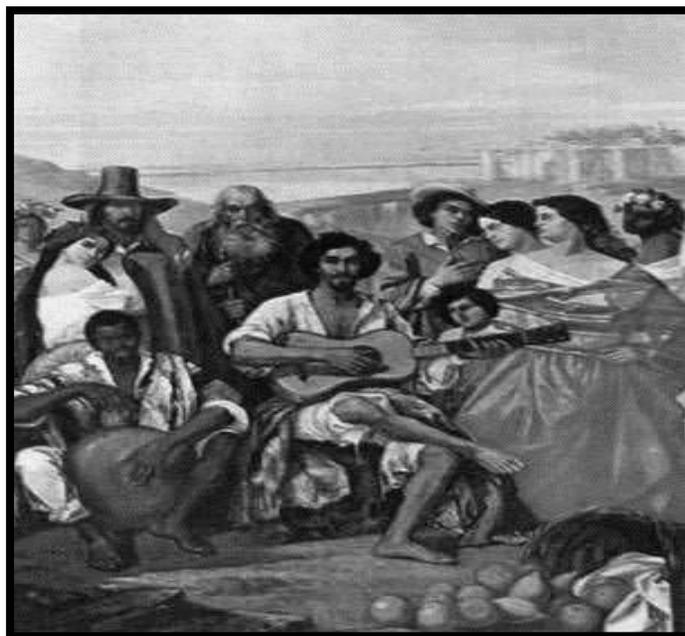
Rafael Santa Cruz, en la misma entrevista con Denegri, comentaba que en este proceso de transición hacia el siglo XX la caja de madera que servía para transportar latas de kerosene comienza a configurarse como instrumento musical en las jaranas de callejón donde se bailaba la Zamacueca; que es una expresión dancística que cautivo al mestizaje Limeño y después de la guerra con Chile sería nombrada como Marinera por el Tunante Gamarra en distinción a la Marina de Guerra del Perú, (Heraud, 2020) Luego de octubre de 1879, y haciendo distinción a nuestro Almirante Miguel Grau y la Marina del Perú, Gamarra, conocido como el Tunante plantea que la zamacueca será cambiada por el nombre de marinera.

Años más tarde, afirma Guerrero (2014), que el cajón va captando acogida ya no solo para las zamacuecas que se tocaban en la Pampa de Amancaes (hasta inicios del siglo XX) sino también para acompañar todo aspecto musical que compete a la jarana y de esta manera se convierte en el instrumento criollo por excelencia.

² Entrevista a Marco Aurelio Denegri y a Rafael de Santa Cruz. <https://www.youtube.com/watch?v=f9b9c7Hq43I>

Figura 2

Jarana en Chorrillos



Nota. Adaptado de *La Jarana 1850* (p. 122), por R. Santa Cruz, 2004, RSANTACRUZ E.I.R.L.

Figura 3

Jarana viva (1987). Práctica del cajón como instrumento musical



Nota. Adaptado de *Anuario diario El Comercio 2001-2002* (párr. 1), por L. Campos, 2009, *Más peruano que el cajón*.

El cajón era imprescindible en los bailes de cintura así como en la Zamacueca que dio lugar a la Marinera y se incorpora paulatinamente a todos los géneros musicales costeños; en esta coyuntura es posible que se haya dado la transición del cajón hacia el concepto de instrumento musical cada vez con mayor tendencia y esto es importante porque le da un valor agregado; siguiendo esta línea se indica que los primeros en insertar al cajón como instrumento musical para la grabación de música criolla en estudio fue la agrupación Fiesta criolla durante el programa Medio día Criollo (Canal Mister Tambor, 2020)³.

Figura 4

El Conjunto Fiesta Criolla en Radio América (1958). Óscar Avilés (1ra. guitarra), “Panchito” Jiménez (1ra. voz), Humberto Cervantes (2da. voz), Arístides Ramírez (cajón) y Pedro Torres (castañuelas). Presentador Nicomedes Santa Cruz.



Nota. Adaptado de *Antología de la canción criolla y andina del Perú* [Fotografía], por O. Borgoño, 2019 (<https://www.facebook.com/historiamusicaldelperu/photos/el-conjunto-fiesta-criolla-en-radio-am%C3%A9rica-a%C3%B1o-1958-est%C3%A1n-%C3%B3scar-avil%C3%A9s-1ra-guit/405525916825418/>)

³ Entrevista a los cajoneros peruanos. <https://www.youtube.com/watch?v=F64IK3nePvw>

En la entrevista realizada por el programa *Tiempo después* por el comunicador Denegri, mencionaba que a mediados del siglo XX, se observan referencias a la construcción de cajones horizontales y verticales donde el cajonero no se sienta necesariamente encima sino se sienta en una silla y pone al cajón frente a él para poder tocar con mayor comodidad; no siempre se tocó el cajón sentado, al parecer la razón sería para buscar mayor confort, sin embargo esta forma de tocar podría afectar el sonido del cajón por el tema del peso corporal. Pero R. Santa Cruz (2004) no le da mucha importancia a esta variable ya que considera que si hubiera algún cambio en la calidad de sonido entonces podría ser imperceptible (Canal juvenil 12234, 2013)².

La sencillez y versatilidad son fortalezas del cajón que facilitan su inserción en la música costeña en general y hacia finales del siglo XX inclusive alcanza hasta el huayno lo cual facilita entender el grado de aceptación que tuvo en el mestizaje limeño (R. Santa Cruz, 2004); además los grupos de danzas negras con elementos teatrales comienzan a explorar propuestas escénicas motivados en mantener las memorias de la cultura afroperuana, esta etapa es considerada como el “renacimiento” para Feldman (2006-2009).

Hacia la década de 1950 la compañía Pancho Fierro estaba conformada por un grupo de familias que practicaban elementos culturales de danza, música, décima y zapateo quienes fueron convocados por el doctor José Durán gracias a la asesoría de don Porfirio Vásquez quien tenía una relación muy cercana con ellos.

La compañía fue un éxito rotundo para los ojos de los habitantes limeños que se conectaron fácilmente con las propuestas escénicas recreadas desde la motivación de Durán cuyo arraigo estaba fuertemente entrelazado a la nostalgia por lo colonial sin embargo estas estilizaciones fueron observadas principalmente por Nicomedes Santa Cruz quien percibía que no proyectaban la cultura viva que se vivía en su seno familiar y de los integrantes.

Aun así, la compañía Pancho Fierro se configura como un precedente referencial para los futuros proyectos que vendrían después de la década del 70 con la agrupación Cumanana dirigida por Nicomedes Santa Cruz; Perú Negro bajo la dirección de Ronaldo Campos y Teatro y danzas negras del Perú, por Victoria Santa Cruz (Feldman, 2006-2009).

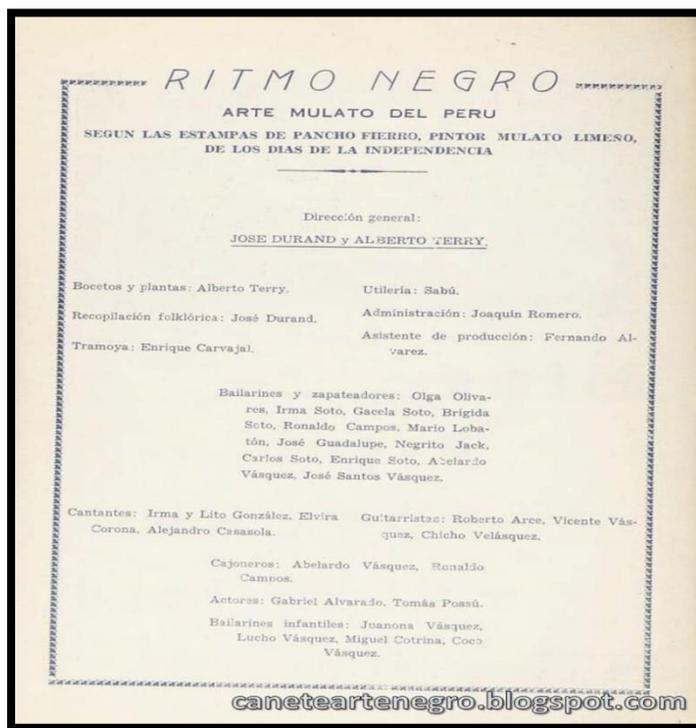
Es importante mencionar que en esta etapa del renacer afroperuano se busca reivindicar las tradiciones en un contexto donde la migración de las poblaciones andinas comenzaba a expandir las fronteras de la ciudad limeña y surge entonces la necesidad de fortalecer una identidad que para esos años ya estaba comprometida con las expresiones musicales criollas como las jaranas, la zamacueca, los valeses donde la presencia negra era predominante.

Estas compañías artísticas van a dejar un legado, es decir los primeros pasos en cuestiones de organización, creación colectiva, recursos para la creación de secuencias coreográficas que hoy en día vemos reflejado en las agrupaciones artísticas que existen tanto en el rubro del espectáculo como el de difusión cultural, de hecho se intuye que en los ensayos de la compañía Pancho Fierro se podría haber dado los primeros intentos de utilizar el cajón como un apoyo para el recreador, coreógrafo o Danzante responsable de armar las propuestas dancísticas o de zapateo.

La siguiente imagen detalla información de un evento en Chile en 1957 dirigido por José Durand y Alberto Terry con los integrantes de la compañía “Ritmos negros del Perú” (antes llamada Pancho Fierro) donde la danzas “Son de los diablos” y “Navidad negra” fueron las más representativas, de esta manera se consolida la agrupación como la primera en difundir el folklor negro del Perú a nivel internacional.

Figura 5

Arte mulato del Perú



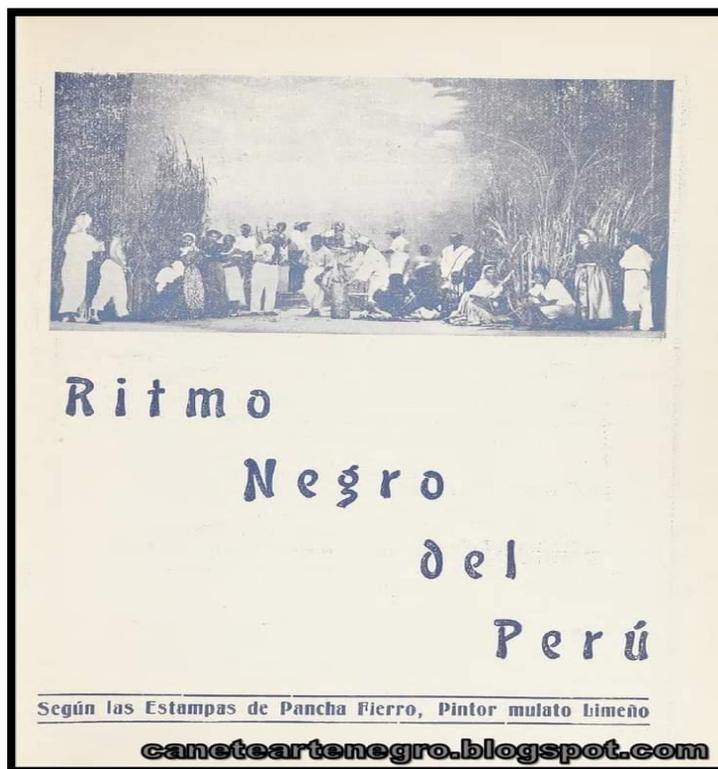
Nota. Adaptado de *Ritmos negros del Perú* [Imagen], por Cañete Arte y Folklore, 2019, Facebook (<https://www.facebook.com/canetearteyfolklore negro/posts/2406778416077227/>)

En la descripción del afiche se puede observar que la propuesta escénica no solo refiere a música sino también a danza donde participaban adultos y niños entonces la necesidad de ensayar tendría que haber sido parte de este proceso donde alguien debió asumir esa responsabilidad organizando, corrigiendo, perfeccionando la parte danzaría. Esta persona podría haber sido uno de los primeros en llevar el cajón a una sala de ensayos con el fin de apoyarse en las características didácticas del instrumento para facilitar el aprendizaje de los bailarines y con respecto a este punto el maestro Juan Vázquez en una entrevista, comenta de manera hipotética

que podría haber sido Ronaldo Campos quien era parte del staff y contaba con las cualidades necesarias para hacerlo (Canal Alejo, 2021)⁴.

Figura 6

Ritmo negro del Perú



Nota. Adaptado de *Programa del espectáculo Ritmos negros del Perú (ExPancho Fierro) en Chile, 1957* [Imagen], por Cañete Arte y Folklore, 2019, Facebook (<https://www.facebook.com/canetearteyfolklore negro/photos/2412037692217966>)

Después de la compañía Pancho Fierro vienen proyectos liderados por los Santa Cruz con la agrupación Cumanana y la intención de intelectualizar a la comunidad afroperuana por medio del teatro liderada por la maestra Victoria Santa Cruz quien revolucionó la música y la danza afroperuana con su creatividad y disciplina.

⁴ Entrevista a Juan Vásquez. https://www.youtube.com/watch?v=yak_MFpYTXM

El maestro Carlos Ayala músico arreglista y productor graduado del Conservatorio y especializado como docente en la Escuela Nacional de Folklor, es uno de los guitarristas más reconocidos de nuestra música criolla y ha tenido la oportunidad de trabajar junto a la maestra Victoria Santa Cruz en la última etapa de su vida artística, esta experiencia de vida le ha permitido evidenciar durante los ensayos una constante dinámica de entrenamiento, creación y composición tanto en los aspectos dancísticos como en los versos donde la guitarra y el cajón tocado por Eduardo Balcazar siempre estaban presentes marcando la rítmica y la parte armónica respectivamente.

Figura 7

Carlos Ayala y Victoria Santa Cruz durante el evento la magia del ritmo



Nota. Adaptado de La Magia del Ritmo - Callejón de un sólo caño (Victoria Santa Cruz)
[Captura de imagen], por Ingenio comunicaciones, 2015, Youtube
(<https://youtu.be/ndjvY4tx3sw>)

Ayala menciona a Juan Vásquez como docente en la Escuela de folklor José María Arguedas, quien se apoyaba en el cajón utilizado por Juan Medrano Cotito y así de esta manera llevaban a cabo la clase de danzas afroperuanas acompañando el calentamiento con bases rítmicas de festejo y marcando los movimientos, también comparte a manera de anécdota que algunos temas musicales del maestro Cotito nacieron en esos ensayos cuando cantaba mientras tocaba el cajón (Canal Alejo, 2021)⁵.

Se comenta acerca del Conjunto Nacional de Folklor en cuanto a sus procesos de ensayo donde el maestro Ayala ha participado en el staff de músicos; en este contexto su testimonio con respecto a los ensayos valida que siempre se ensayó con instrumentos en vivo y esta forma de trabajar ya la había visto desde danzas negras del Perú y el teatro.

En el 2004 Ayala llevó a escena varios elementos hilvanados de Cumanana utilizando elementos del teatro, música y danza con motivo del festival Arguediano de aquel entonces, en la Escuela Nacional de Folklor; es importante mencionar que esta experiencia generó gran motivación en los estudiantes de aquel entonces quienes participaron con gran empeño.

Con respecto a los primeros maestros que hayan utilizado el cajón como apoyo para la enseñanza de danzas, Ayala indica como una posibilidad que podría haber sido Porfirio Vásquez en la compañía Pancho Fierro o en la academia de Rosa Elvira Figueroa donde fue profesor y pudo haberse ayudado de las potencialidades del cajón para enseñar a sus alumnos.

Finalmente, Ayala reivindica a la maestra Victoria Santa Cruz como fuente de inspiración para los futuros gestores y difusores del folklor negro que vinieron después ya que ella puso las bases junto a Nicomedes y eso es importante reconocerlo.

⁵ Entrevista a Carlos Ayala. <https://www.youtube.com/watch?v=ndjvY4tx3sw>

Figura 8

Victoria Santa Cruz y su conjunto folclórico



Nota. Adaptado de *Negra!!*. Victoria Santa Cruz y el Odin Teatret de Dinamarca [Fotografía], por Salas, H., 2017, Habitante del Lejano Occidente (<https://herbertsalasblog.wordpress.com/2017/02/09/negra-victoria-santa-cruz-y-el-odin-teatret-de-dinamarca/amp/>)

1.3 Maestros de Danza y el Uso del Cajón

Artistas, coreógrafos y docentes que han experimentado el uso del cajón como un apoyo para facilitar sus procesos de enseñanza.

1.3.1 Juan Vásquez

El maestro Juanchi nació en el seno familiar de los Vásquez, quienes han cultivado la música y la danza afroperuana contribuyendo en la difusión del folklor negro como el festejo, la décima y el zapateo. Los Vásquez también han dejado aportes importantes en la música criolla como valeses y marineras limeñas donde los referentes se han manifestado como cantantes, bailarines, zapateadores, percusionistas, guitarristas y decimistas.

Figura 9

Juan Vásquez



Nota. Adaptado de *Juan Vásquez tocando cajón* [Fotografía], por Museo Afroperuano, 2020, Facebook (<https://www.facebook.com/photo/?fbid=3710663155631200&set=pcb.3710729202291262>)

Los estímulos musicales existieron desde que estaba en la barriga comenta el maestro y a la vez recuerda que siempre hubo un cajón en casa desde la niñez. Juan Vásquez creció entre cantos de jarana, festejos y demás expresiones donde el cajón siempre tuvo un rol participativo y si en alguna ocasión faltaba el guitarrista se podía armar la fiesta con tan solo un cajón; así lo evidenció con sus abuelos, padres, tíos, primos, hermanos y amigos músicos en las reuniones sociales que se daban en el hogar.

El aprendizaje del cajón ha sido de manera autodidacta, cuando Vásquez se sentó por primera vez en el cajón sintió como debía hacerlo sonar y esta experiencia nos cuenta que ha

ocurrido con todos sus familiares en la medida que siempre hubo músicos en casa y esto fue determinante para que influyera en los aprendizajes que tuvieron con distintos instrumentos. Vásquez es percusionista, bailarín con una experiencia significativa en el elenco de la agrupación Perú negro y posteriormente se consolida como músico de la cantante Susana Baca y Tania Libertad. Se ha desempeñado como profesor de danzas afroperuanas trabajando tanto en universidades como en la Escuela Nacional de Folklor José María Arguedas donde ha utilizado el cajón en el proceso de enseñanza aprendizaje como una herramienta didáctica para con sus estudiantes.

El maestro menciona los sonidos del instrumento como si fueran los latidos del corazón de tal manera que las pulsaciones organizan todo el movimiento orgánico del cuerpo humano, siguiendo la misma idea el pulso en la música está ligado al ritmo en cuanto que organiza los movimientos de la danza y es así como Vásquez puede apoyarse en el cajón para poder marcar esta referencia a los estudiantes.

Siguiendo por el mismo camino Vásquez considera esencial el manejo de las velocidades cuando los estudiantes están interiorizando el ritmo de una danza específica, es decir comenzar lento y poco a poco acelerar el pulso hasta el tiempo real de la danza en la medida que el alumno vaya comprendiendo la secuencia.

El uso del cajón para Vásquez no solo es para el calentamiento sino también para configurar la estructura de una coreografía, de tal manera que los pasos están vinculados significativamente con las marcaciones y esta dinámica entre creatividad, rítmica y composición es una de las posibilidades que brinda el hecho de utilizar el cajón como un apoyo didáctico al servicio del coreógrafo o profesor.

Vásquez comenta a modo de anécdota que en la Escuela Nacional de Folklor José María Arguedas los maestros de danzas afroperuanas tenían la posibilidad de acceder al apoyo de 3 maestros percusionistas: Eusebio Pititi, don Macario y Juan Medrano Cotito, siendo este último su apoyo constante en la medida que Vásquez le indicaba las bases u ocurrencias rítmicas y a qué velocidad debía tocar según las necesidades de la clase. Fue en este contexto que el maestro Cotito comenzaba a ponerle letra a los movimientos del calentamiento ya que se sabía toda la secuencia y comenzaba a cantar frases como: “mueve los hombros así mueve los hombros”, “la cintura, la cadera y los hombros también”, “mira que se me van los pies”. Prácticamente estas frases eran como una guía para activar el cuerpo completo, lo cual generaba motivación en los estudiantes manifiesta el maestro y reconoce al mismo tiempo que sería lo más parecido al estilo del calentamiento que vivenció en Perú negro.

Para Vásquez el uso del cajón como parte de su método siempre ha sido fundamental, asegura que podría prescindir de la pista musical (en esos tiempos cassette) pero no del cajón y la razón es por la misma conexión que el maestro siente con el instrumento, esta experiencia se transmite del profesor hacia el alumno permitiendo crear un vínculo y eso facilita el aprendizaje.

Enseñar a bailarines es distinto que enseñar a personas que han tenido poca o ninguna experiencia entonces para Vásquez los elementos que aprendió en Perú negro fueron importantes para su bagaje personal, pero se vio en la necesidad de adaptar sus recursos hacia una nueva metodología que le permitiera desarrollarse como docente y como parte de este proceso siempre estuvo presente el cajón como su herramienta de apoyo.

El maestro Juan Vásquez menciona a Porfirio Vásquez como una influencia importante para Ronaldo Campos no solo por su cercanía familiar sino también por el arte compartido. A manera de anécdota nos cuenta que Porfirio Vásquez notaba en Ronaldo Campos una gran

facilidad para aprender los zapateos, además es importante mencionar que antes los festejos se bailaban de una manera casi sexual, (así lo evidenció el maestro cuando vivió un tiempo en el Guayabo) y luego fue Porfirio quien estructuró los pasos en una secuencia que bailó con su hija Olga la cual quedó como un aporte esencial hasta el día de hoy.

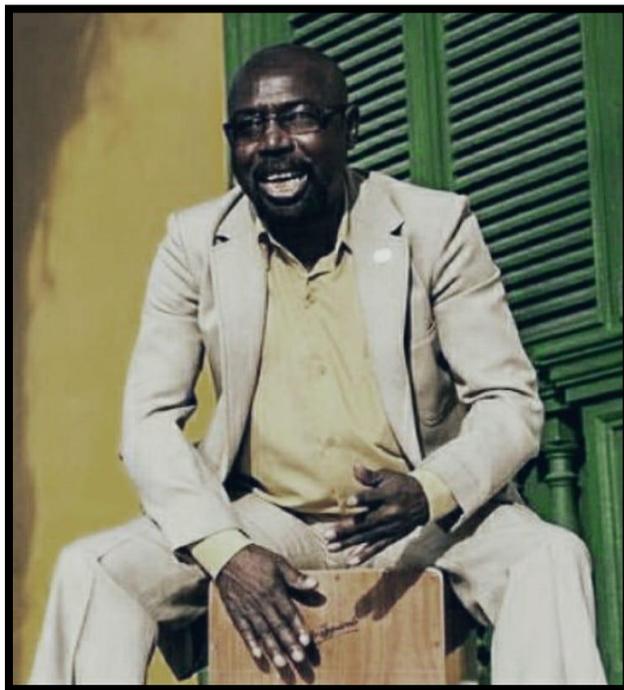
Vásquez reivindica también a Ronaldo Campos como un personaje que ha dejado aportes sustanciales a la música y danza afroperuana. Enfatiza la participación de Campos desde la compañía Pancho Fierro donde pudo ser hipotéticamente el referente para estructurar y llevar a cabo las propuestas, participó también en los proyectos artísticos de la familia Santa Cruz y finalmente funda su propia agrupación Perú negro donde musicalmente se establece un orden de mayor envergadura en cuanto a las bases rítmicas tanto en cajón como el bongó, las congas, la campana las cuales están entrelazadas perfectamente con los movimientos de las danzas afroperuanas.

Vásquez reafirma que la aparición de Perú negro surge toda una modificación en la manera de hacer música y bailar hasta la actualidad lo cual ha servido de inspiración y referencia para las agrupaciones de Lima, Callao, Cañete, Chincha en un primer momento y luego a nivel nacional hasta la actualidad (Canal Alejo, 2021)⁴.

1.3.2 José Orlando Izquierdo Funes (Lalo)

Nació en el Rímac hacia el año 1950, exactamente en Malambo, barrio mestizo donde aprendió hábitos importantes para su formación como persona creciendo en una comunidad de manera solidaria entre vecinos que se apoyaban mutuamente en los momentos adversos y disfrutaban también de la música y la danza en sus celebraciones al fiel estilo del callejón donde también llegaban visitas de las conocidas verbenas en las fiestas de Amancaes (Campos, 2009).

⁴ Entrevista a Juan Vásquez. https://www.youtube.com/watch?v=yak_MFpYTXM

Figura 10*Lalo Izquierdo*

Nota. Adaptado de *Lalo Izquierdo y Rony Campos: “La música también es parte de la comunicación”* [Fotografía], por Diario Correo, 2018, Publifácil (<https://diariocorreo.pe/cultura/lalo-izquierdo-y-rony-campos-la-musica-tambien-es-parte-de-la-comunicacion-832203/>). CC BY NC.

Lalo fue integrante del Teatro y Danzas Negras del Perú donde tuvo la oportunidad de interactuar con músicos y bailarines experimentados bajo la dirección de Victoria Santa Cruz, luego con Perú negro se le abrirían oportunidades de viajar a nivel nacional e internacional difundiendo las propuestas dancísticas afroperuanas en las cuales el también sería parte del proceso de creación (Campos, 2009). Su participación ha sido muy importante para Perú negro por su gran creatividad y pasión por la danza que también le ha llevado a difundir en el extranjero el folklor negro de nuestro país dejándolo siempre bien en alto, razón por la cual ha recibido también medalla de reconocimiento por el Congreso.

Su experiencia como docente tiene como motivación principal depositar la herencia de la tradición tanto de la música como de la danza afroperuana en las nuevas generaciones y para esto considera que es esencial transmitir a sus alumnos la motivación para actuar con responsabilidad mediante la investigación y de esta manera evitar la distorsión del arte afroperuano (Canal Carlos Santos Becerra, 2012)⁶. Lalo considera que el ritmo es innato al ser humano y refiere a la cultura africana como un ejemplo de ello en tanto que la misma naturaleza ofrece elementos que se conectan con las acciones de la vida misma y estas culturas han podido exteriorizar estas sensaciones por medio de su corporalidad e instrumentos percutivos que tienen como esencia el tambor africano.

Esta conexión entre el africano y el tambor se da como una necesidad de establecer comunicación con el otro y con la naturaleza que los rodea por medio de la percepción del ritmo, en este sentido el cajón peruano también cumple con las características necesarias para el mismo propósito entonces desde la experiencia del maestro Lalo, el cajón ha sido un soporte fundamental para facilitar la enseñanza a sus estudiantes (Canal Andrés Arevalo, 2021).

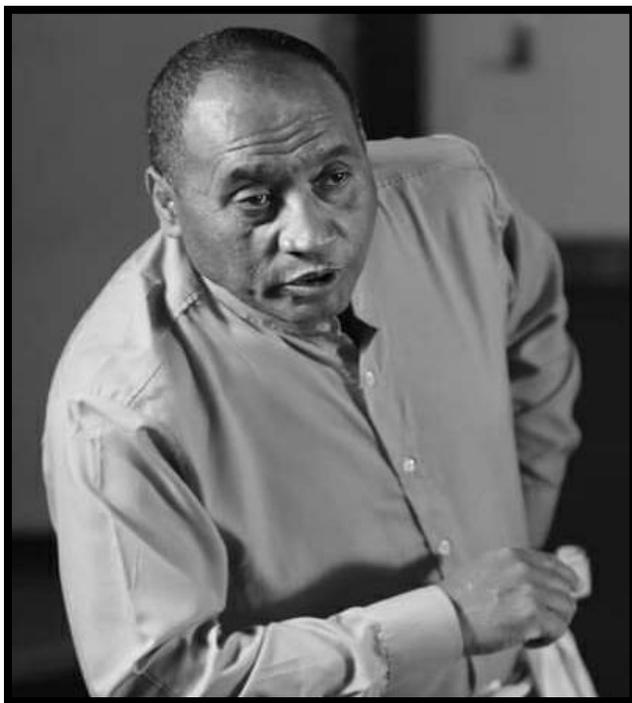
Siguiendo por el camino de la didáctica se toma como referencia la experiencia del maestro Izquierdo en la agrupación cultural Perú negro cuyas danzas han sido estructuradas musicalmente por bases rítmicas, variantes complementos, adicionales y repiques (Lalo Izquierdo) después de un proceso de investigación y creación colectiva, de tal manera que algunos movimientos reciben el respaldo sonoro percutivo y esto transmite una sensación de confianza y seguridad, esta forma de amalgamar, entrelazar, amarrar los toques en el cajón con movimientos específicos podría utilizarse también en la enseñanza de otro géneros dancísticos por medio del cajón.

⁶ Entrevista a Lalo Izquierdo. <https://www.youtube.com/watch?v=Ut94BfZVSBM>

Fue en el año 2019 cuando se cursaba el último año de especialidad en la Escuela Nacional de Folklor y se pudo evidenciar al maestro Lalo Izquierdo en reiteradas ocasiones cuando enseñaba el Son de los diablos a sus alumnos de autofinanciados PAEA MEIE, en el patio de la institución donde solo hacía uso del cajón para marcar la base rítmica, realizar dinámicas en secuencia de movimientos que se iban afianzando y perfeccionando durante el proceso hasta que finalmente hizo uso de la pista musical y los alumnos ya familiarizados con el ritmo danzaban demostrando seguridad y confianza. Hemos comenzado por el cajón y luego hemos añadido los demás instrumentos (Canal Andrés Arévalo, 2021).

Figura 11

Daniel Paredes Reyes



Nota. Adaptado de *Daniel Paredes* [Fotografía], por D., Paredes, 2019, Facebook (<https://www.facebook.com/daniel.paredesreyes.3>).

Nace un 13 de octubre de 1956 en Surquillo, pasó parte de su infancia en Chíncha hasta que retorna al distrito de Lima específicamente al barrio Santa Cruz en Miraflores (Bocanegra, 2019).

La motivación artística de Paredes se comienza a dar con los integrantes de la agrupación Pancho Fierro por quienes sentía gran admiración (podrían ser los primeros en introducir el cajón en una sala de ensayos como apoyo para el director o coreógrafo), luego es invitado a participar en el espectáculo “Toromata” y es aquí donde llega a conectarse con la música de una manera muy intensa especialmente con el cajón (Canal Carlos Santos Becerra, 2012). “El ensayo era solo con cajón, antes no había cajones y mirar uno llamaba la atención, pero si sabías tocarlo ya era respeto” (Canal Andrés Arévalo, 2021).

En estos ensayos el director Caitro Soto utilizaba el cajón para realizar los calentamientos, acompañar las secuencias, acentuar los movimientos. Esta experiencia fue significativa en su formación como artista y también influyó en la configuración de su perfil como docente. labor que ha desempeñado en el elenco de la Municipalidad de Lima, Escuela Nacional de Folklor José María Arguedas, Universidad de Lima, La Católica, la UNI, la Agraria, academia Esmila Zevallos, Conjunto Nacional de Folklor, agrupación Jallmay, Brisas del Titicaca, Así es mi Perú, Raíces de América, Perú Expresión y actualmente Ballet folklórico del Perú (Canal Carlos Santos Becerra, 2012).

Escuchar una danza puede llegar a ser complicado para un alumno que nunca en su vida ha bailado ya que existe una complejidad en la variedad de instrumentos que son escuchados al mismo tiempo y esto podría generar confusión; por ello, Paredes se ha apoyado en el cajón para facilitarle a sus alumnos familiarizarse con el ritmo de una manera más didáctica para luego poder incorporar los demás instrumentos.

Paredes busca que sus alumnos tengan las mismas sensaciones que el sintió cuando aprendió a bailar, es por eso que antes de enseñar los pasos de una danza primero les ayuda a percibir el ritmo por medio del cajón pero no solo debe quedar en sensaciones sino que también debe existir un orden y por tal motivo ha diseñado una serie de ejercicios que ha ido estableciendo como una rutina de entrenamiento que va desde el calentamiento hasta secuencias de movimientos que poco a poco van ayudando al alumno a exteriorizar corporalmente la música de cada danza.

Durante este proceso el acompañamiento por medio del cajón es importante no solo para llevar la base rítmica sino también para marcar secuencias de movimientos creadas por él mismo inspirado en los matices sonoros del cajón proyectados en patrones rítmicos, complementos, variantes, acentos, subdivisiones, silencios y repiques (Canal Andrés Arevalo, 2021). En este sentido se observa que tanto Paredes como Izquierdo han aprovechado al cajón desde su potencial didáctico lo cual puede ser aplicable también a otros géneros dancísticos.

1.3.3 Luis Alberto Sandoval Zapata

Actor teatral, nombrado personalidad meritoria de la Cultura Afroperuana (Canal TV Perú, 2019). Con experiencia en danza, coreografía y pedagogía; ha fundado el Teatro del Milenio desde 1992 y a partir de la fecha, ha llevado a cabo obras de teatro con un staff de artistas que vienen de diferentes experiencias como el teatro del cuerpo, teatro oriental, exploración del movimiento, música y danzas afroperuanas lo cual ha facilitado abrir caminos hacia la creación colectiva en una constante investigación y entrenamiento con el fin de contar historias utilizando elementos de la tradición afroperuana (Teatro del milenio, 2017).

Figura 12

Luis Sandoval



Nota. Adaptado de *Luis Sandoval. Dirección coreográfica de Calle Dura* [Fotografía], por Teatro del Milenio, 2017, Facebook (<https://www.facebook.com/TeatrodelMilenioPeru/photos/a.1914240188850540/1915039472103945/>)

Sandoval refiere que su primera relación con el cajón como herramienta didáctica fue en los cursos de extensión que llevaba en la Escuela nacional de folklor donde pudo apreciar el trabajo del profesor Juanchi Vásquez quien se apoyaba en el cajón el cual era utilizado por el percusionista Juan Medrano Cotito para llevar a cabo la enseñanza de las danzas afroperuanas, esta forma de trabajar influyó en la idea de incorporar músicos para los trabajos de exploración en el teatro del Milenio.

En esta etapa acciones como actuar, bailar, tocar instrumentos, dominio del espacio escénico y sobre todo zapatear se trabajaban en los entrenamientos que se iban marcando con el

cajón donde actores, bailarines y músicos debían participar sin excepción y de esta manera se iba configurando el sello versátil de la agrupación.

La exploración del cajón como apoyo en los ensayos facilitaba crear una gran variedad de secuencias rítmicas proyectadas luego en zapateo y textos hablados que posteriormente pasaban a ser parte de la composición de sus escenas, de esta manera Sandoval y su agrupación fueron encontrando, ordenando, afianzando sus métodos teniendo al cajón como un elemento de base esencial para el proceso de entrenamiento y composición.

Sandoval menciona que la concordancia que hay entre la percusión y los métodos de aprendizaje son una cuestión que fueron heredadas desde la raíz africana ya que sus manifestaciones dancísticas siempre han tenido a los tambores marcando los pasos de tal manera que las expresiones corporales van acompañadas de los colores percutivos a manera de repetición entonces si tomamos en cuenta que el cajón ha reemplazado en el Perú la función del vetado tambor africano entonces es lógico que pueda ser utilizado en los contextos del aprendizaje de la danza y con respecto a este punto.

Según Schneider (1946) los africanos utilizaban los tambores para ordenar sus movimientos estratégicos durante las guerras, lo cual sugiere al ritmo como un elemento organizador; siendo esta una fortaleza o característica esencial para llevarlo al plano didáctico en la funcionalidad del cajón.

El cajón tiene potencialidades que lo hacen didáctico porque el profesor lo puede aprender fácilmente, existe una relación cercana con el alumno en la ejecución del instrumento desde que estás sentado tocando, hablando, cantando, observando la clase al mismo tiempo, por su versatilidad en cuanto que puedes tocar diferentes ritmos, jugar con sutiles cambios de

energía, puedes proyectar una sensación más concreta del ritmo por medio de los patrones, acentos y variaciones.

Todas las danzas tienen base rítmica y por medio del cajón se puede entender de manera independiente antes que se involucren los demás instrumentos, es decir es más fácil reconocer primero el pulso de la danza escuchando solo al instrumento de percusión que en este caso es el cajón para poder hacer significativo el entrenamiento corporal para posteriormente reconocer la danza con todos sus instrumentos sonando al mismo tiempo.

Se supone la universalización del cajón como un aspecto importante también para la pedagogía ya que su utilidad como herramienta didáctica se puede aplicar también a las danzas de la sierra, selva y otros ritmos como los urbanos que son más afines o cercanos al alumno.

Se considera importante mencionar que el teatro del Milenio al ser un espacio de entrenamiento en técnicas de actuación, percusión y danza ha contribuido a configurar el perfil de un artista más completo y esto se ha evidenciado en las propuestas escénicas que se han venido dando posteriormente con los proyectos personales de sus ex integrantes como Eduardo Díaz, Antonio Vílchez, Gustavo Paredes, Percy Chinchilla, Andrés Arévalo, Jaime Zevallos; una generación que utiliza el cajón como herramienta didáctica para acompañar la exploración rítmica, componer, crear secuencias de movimiento, acompañar los zapateos y textos donde finalmente se irán incorporando instrumentos adicionales para darle mayor realce y obtener finalmente un producto que se pueda vender en la demanda de eventos a nivel empresarial, también para fines culturales y hasta educativos.

1.3.4 Antonio Vélchez

Docente en danza, percusionista, bailarín, coreógrafo y productor de eventos ha explorado también los tambores Batá, herramientas de la danza contemporánea, técnicas teatrales, especialmente en su paso por el teatro del Milenio bajo la dirección de Lucho Sandoval y también se ha logrado posicionar como uno de los zapateadores más destacados de nuestro país dejando al Perú en alto en diversas giras internacionales tanto en el aspecto unipersonal como en lo colectivo.

Figura 13

Primer Festival de Zapateo y Tap se inicia en el ICPNA



Nota. Adaptado de *Primer Festival de Zapateo y Tap se inicia en el ICPNA* [Fotografía], por G., Machuca, 2017, El Comercio (<https://elcomercio.pe/luces/musica/primer-festival-zapateo-tap-inicia-icpna-408437-noticia/>)

La obra “Sigo Siendo” es una proyección llevada al escenario de lo que fue su tesis en la Escuela de Folklor donde apuesta por la Identidad buscando puntos de encuentro por medio del zapateo, la décima, la percusión corporal, ritmos urbanos y elementos del folklor peruano (Adú Proyecto Universal, 2013), de esta manera por medio de su compañía ADU se va a dar todo un proceso de creación colectiva donde cada ensayo significó en parte una serie de ejercicios de exploración, creación, entrenamiento y afianzamiento de secuencias rítmicas tanto en lo corporal como en el zapateo.

Antonio Vílchez iba acompañando este trabajo por medio del uso del cajón el cual había aprendido a tocar viendo a los maestros que tuvo como Aldo Borja en la agrupación Perú todos los ritmos y en la Escuela de folklor a Daniel Paredes, Gilberto Bramón, Coki Leturia algunos de ellos integrantes de Perú Negro; agrupación que Vílchez reivindica como la fuente de inspiración y de aportes técnicos en cuanto a los patrones rítmicos de cada danza afroperuana donde todo está ordenado, la campana, la quijada, las congas, el cajón base, el cajón repicador, el bongó, la guitarra; este engranaje perfecto fue sorprendente y le generó una gran motivación.

La experiencia de explorar los tambores Batá y el viaje a Cuba fue una etapa de aprendizajes técnicos pero también de reflexión al ver agrupaciones que solo ensayaban con tambores no solo folklor sino también danza contemporánea al ritmo de sonidos con colores y matices impregnados de una carga de identidad que llamó la atención de Vílchez y esto lo lleva de regreso a sus aprendizajes previos para poder concientizar y redescubrir su identidad, de tal manera que al iniciar los procesos de ADÚ comenzó a explorar como las calidades sonoras del cajón y el zapateo podrían generar sensaciones que lleven a los integrantes o estudiantes a pensar en la cultura peruana y esta conexión no solo se quede en su mente sino también en su corazón,

desde esta perspectiva el cajón se hace significativo en el aprendizaje del alumno en cuanto a su potencial para transmitir identidad.

Vílchez comenta que tres o cuatro temas musicales de “Sigo Siendo” fueron estructurados utilizando solo el cajón y desde este punto de partida comenzó a componer de acuerdo a sus ideas al mismo tiempo que jugaba con la velocidad y cadencia del instrumento, luego ya al final incorporaría la parte armónica y demás arreglos.

Tocar base y marcar acentos o motivos rítmicos al mismo tiempo con el cajón es una habilidad que Vílchez ha desarrollado con el pasar de los años y esta experiencia le ha permitido utilizarlo en los ejercicios que plantea a sus alumnos cuando los familiariza y entrena con la rítmica como una etapa previa importante para que los estudiantes puedan poco a poco ser conscientes de su corporalidad por medio de movimientos que están vinculados, entrelazados, engranados con los estímulos del cajón. Para él, estos principios en su forma de trabajar le han sido inspirados y fortalecidos en el acercamiento que tuvo con el método Dalcroze.

Finalmente considera de manera estricta que todo docente en danzas con la motivación de experimentar con el cajón debe asumir el reto de aprender a tocarlo bien, es decir no solo como una experiencia de exploración básica sino que realmente debe estudiar los fundamentos musicales en cuanto al ritmo y la técnica necesaria para poder ejecutar el instrumento entonces solo así su aplicación como herramienta didáctica tendría resultados de gran alcance con la finalidad de alcanzar nociones significativas en los alumnos (Canal Alejo, 2021)⁷.

⁷ Entrevista a Toño Vilchez. <https://youtu.be/TIGvg7kKEkE>

1.3.5 *Eduardo Díaz*

Docente y artista multifacético con experiencia en zapateo afroperuano, teatro, danza y percusión que logró consolidar como integrante en el Teatro del Milenio bajo la dirección del maestro Lucho Sandoval, recibe su formación pedagógica en la Escuela Nacional de Folklor José María Arguedas donde se ha desarrollado también como profesor y tiene como responsabilidad la dirección de la agrupación Ensamble Perú Fusión donde ha llevado a cabo la obra *Nace de mí* en un proceso de creación colectiva fusionando ritmos urbanos con la danza folklórica tomando como motivación el tema de la Identidad, buscando puntos de encuentro dentro del mestizaje cultural de nuestro Perú (Andina, 2013).

Ensamble Perú Fusión ha participado también en el festival del Cajón peruano, paradas militares, eventos de difusión cultural con Prom Perú, ministerio de cultura e intervenciones artísticas para reconocidas empresas privadas en la ciudad de Lima.

Díaz se ha apoyado en el cajón como una herramienta didáctica no solo para los entrenamientos de sus integrantes sino también con alumnos de la Universidad y colegios donde ha podido interactuar con personas sin experiencia alguna, inclusive con características de arritmia lo cual le llevó a aplicar a distintos tipos de estimulación por medio del cajón como por ejemplo el aprendizaje de secuencias rítmicas por medio de onomatopeyas que luego eran reemplazadas por movimientos o percusión del cuerpo mientras el cajón iba marcando todo.

Díaz considera importante la manipulación de la velocidad cuando se marca con el cajón, de tal manera para el alumno es más fácil adaptar su movimiento a un pulso lento para luego ir incrementando las revoluciones hasta llegar al tiempo real de la danza.

Figura 14

Eduardo Díaz Merino



Nota. Adaptado de *Eduardo Díaz* [Fotografía], por E., Díaz 2020, Facebook (<https://www.facebook.com/photo?fbid=10222459642420430&set=a.1616372889791>)

El aspecto lúdico como una forma de estímulo es relevante para tomar en cuenta comenta Díaz, de tal manera que algunos juegos podrían favorecer el aprendizaje de habilidades relacionadas con la percepción del ritmo por medio del movimiento.

El profesor Díaz comparte una experiencia personal desde la perspectiva terapéutica pues aprender a tocar el cajón le ayudó a superar las limitaciones que le ocasionaba un diagnóstico de tartamudez el cual superó en un proceso donde iba entrenando rítmicamente con la voz y el cuerpo utilizando onomatopeyas, secuencias rítmicas y que al mismo tiempo eran percutadas por el cajón, de esta manera adquirió mayor seguridad para pronunciar las palabras por medio del ritmo. Para Díaz el cajón es su amigo, lo lleva a todos sus proyectos artísticos y se siente muy agradecido con la experiencia de tocarlo. Por medio de esta experiencia Díaz fortalece la

posibilidad de utilizar el cajón con fines terapéuticos, lo cual puede resultar motivo para un nuevo trabajo de investigación.

1.3.6 Andrés Arévalo

Artista desde los 10 años con experiencia y formación en música, danza, pedagogía, comunicación y producción de eventos; se desarrolla actualmente como difusor de la cultura peruana en los Estados Unidos donde ha sido reconocido como peruano sobresaliente en las instalaciones de la OEA y en los Estados Unidos (Canal Andrés Arévalo, 2021).

Figura 15

Andrés Arévalo



Nota. Adaptado de *Mi Biografía* [Fotografía], por A. Arévalo, 2020. Andrés Arévalo Entertainment. (<https://andresarevalo.com/biografia/>). Copyright.

Arévalo conoce las danzas afroperuanas y el uso del cajón gracias a que perteneció a las filas de la agrupación Perú negro donde recibió formación de cultores e importantes referentes como Ronaldo Campos, Lalo Izquierdo, Marco y Ronnie Campos; esta experiencia le aporta las bases para que más adelante pueda diseñar una serie de estrategias en la enseñanza de las danzas afroperuanas, la cual pudo poner en práctica en varios Estados de USA.

Es importante recalcar que el cajón tiene un rol importante como parte de este sistema pedagógico, para Arévalo la forma de percibir el ritmo en el ser humano es innata y se puede repotenciar por medio de estímulos como se tuvo en la niñez mediante el juego sencillo como la liga, el mundo, etc., y es en este contexto donde el cajón le ha servido de apoyo para desarrollar una serie de ejercicios a modo de entrenamiento rítmico de tal manera que busca conectar con la sensibilidad del alumno. Como parte de esta experiencia Arévalo comparte una anécdota donde sus alumnas practicantes de yoga realizaron una exploración libre del movimiento mientras él iba percutando lentamente, toques sueltos, Bases rítmicas de Landó para luego pasar al festejo, acentuando y jugando con la intensidad y velocidades. Finalmente observa como las estudiantes reaccionan positivamente a los estímulos de las calidades sonoras del cajón.

1.3.7 Gustavo Paredes

Artista con habilidades en la percusión y el zapateo afroperuano que ha adquirido desde la niñez tomando como referente en un primer momento al percusionista Eusebio Sirio Pititi y posteriormente a Freddy Lobatón quienes influyeron en su proceso de formación, también ha adquirido técnicas del teatro y danza en los procesos de Kimbafá bajo la dirección de Lucho Sandoval.

Figura 16*Gustavo Paredes*

Nota. Adaptado de *Tavo Paredes* [Fotografía], por G. Paredes 2019. Facebook (<https://www.facebook.com/GusParedesmusic/photos/a.567000656729456/2309677322461772>)

Actualmente es productor de eventos con su propia compañía Percushow donde ha utilizado el cajón como un apoyo didáctico para la creación de propuestas en cuestiones de zapateo, secuencias de movimiento y entrenamiento rítmico de los artistas que conforman su staff. Percushow es un proyecto artístico personal donde Paredes ha podido volcar toda la experiencia que ha ganado con su padre Daniel con quien ha trabajado durante varios años como su percusionista acompañando los calentamientos, marcando las bases y acentos que iban calzando de manera exacta con los movimientos de los alumnos y estos recursos también fueron aplicados a su proyecto personal donde inclusive también el cajón era utilizado para marcar la percusión corporal y zapateos explorando no solo la música afroperuana sino también ritmos urbanos lo cual permite indicar también la versatilidad del cajón como una característica más de su potencial didáctico.

Paredes comenta que aprendió a tocar el cajón con férrea disciplina pues dedicaba largas horas de ensayo todos los días escuchando música de Cecilia Barraza tratando de reconocer los patrones rítmicos y cortes de sus temas musicales, además cuadraba secuencias con su padre antes de ir a los ensayos y es así como este proceso autodidacta le permitió conseguir una confianza sólida para aprender a tocar la base rítmica y a la vez marcar los acentos que a su vez implicaba también la habilidad de aprender a leer los movimientos de los estudiantes. Como anécdota Paredes recuerda que en ocasiones el bongocero no llegaba al ensayo entonces él tenía que suplir esa función con el cajón.

Figura 17

Herencia de arte



Nota. Adaptado de Gustavo Paredes [Fotografía], por G. Paredes, 2020, Facebook (<https://www.facebook.com/photo/?fbid=10159361819618949&set=a.10150800629223949>)

Ya sea desde la tradición o la proyección, padre e hijo han tenido el cajón presente en cada uno de sus procesos como una herramienta facilitadora para la enseñanza. Durante los años que ha venido acompañando a su padre con el cajón y en su experiencia como coreógrafo, Paredes considera que el sonido del cajón tiene la particularidad de darle un respaldo y una cuota de energía al movimiento que engrandece al bailarín y esa también es una característica de su valor como herramienta didáctica (Canal Alejo, 2021)⁸.

1.3.8 Pierr Padilla

Padilla nació el 28 de octubre en el regazo de la familia Vásquez, cuna de artistas y cultores, quienes han dejado un legado invaluable para el folklor afroperuano. Las primeras motivaciones con respecto al cajón las tuvo en el hogar, de hecho, fueron parte de sus juegos en la infancia y a modo de anécdota Padilla comenta que la historia se vuelve a repetir con su hija Aitana, cuando observa cómo se divierte con los cajones en casa.

Los primeros años de su adolescencia las dedica al fútbol, luego a los 16 años comienza a explorar la marinera Limeña la cual cultivó con esmero y pasión llegando a coronarse como campeón nacional en los concursos más reconocidos del país.

Respecto a los familiares que influyeron en su formación musical, él menciona a Manuel Vásquez “Manguey” como una persona que influyó en el aprendizaje que tuvo con el cajón, otro familiar con el que tuvo un acercamiento importante fue con su tío Juan Vásquez (Juanchi) quien trabajaba como profesor de danzas afroperuanas en la Escuela Nacional de folklor José María Arguedas y en ese contexto Padilla recuerda a Juanchi utilizando el cajón para llevar a cabo su clase, en algunos momentos se ponía de pie para dar indicaciones y enseñar los movimientos a

⁸ Entrevista a Gustavo Paredes. <https://youtu.be/eVqv-9nMKRc>

los estudiantes para luego volver al cajón y acompañar la secuencia de movimientos trabajada; esto ocurría cuando el maestro Vásquez estaba solo ya que a veces el maestro Cotito no podía estar presente en el ensayo.

Figura 18

Pierr Padilla



Nota. Adaptado de *Pierr Padilla* [Fotografía], por Danzafro, 2017, Facebook (<https://www.facebook.com/danzafro.peru/photos/a.298606820315351/878271945682166>)

Padilla reflexiona sobre el método de su tío Juanchi y comenta que varios artistas de Perú negro podrían haber utilizado también el cajón como apoyo en la enseñanza ya que para ellos era cotidiano ensayar con instrumentos en vivo, además los Artistas de Ronaldo Campos no solo eran bailarines sino también sabían tocar instrumentos de percusión.

Es importante tomar en cuenta que antes no se tenía a la mano los recursos tecnológicos de audio como ahora hoy en día, refiriéndose a la dificultad de conseguir un equipo de sonido o minicomponente sobre todo por las limitaciones del poder adquisitivo que tenía un afrodescendiente en esos años entonces para los maestros de antaño era mucho más sencillo apoyarse en el cajón para enseñar a sus alumnos sobre todo por las bondades sonoras del instrumento y por su practicidad a la hora de llevarlo de un sitio a otro.

Éste docente es difusor de la cultura afroperuana en los Estados Unidos organizador del Festival Afroperuano, es comunicador, artista con conocimientos en música, danza, teatro y también ha estudiado en la Escuela Nacional de Folklor José María Arguedas donde recibió formación pedagógica la cual aplica en sus proyectos artísticos y de enseñanza como la escuela de Abelardo Vásquez en Don Porfirio, donde daba clases de danzas afroperuanas y comenta que no necesitaba usar pista musical ya que aplicaba lo aprendido con su tío Juanchi utilizando el cajón como parte de su metodología.

Más adelante con su proyecto personal Danzafro, recuerda que comenzó con pista musical el primer ensayo y luego incorpora a modo de prueba a los músicos en vivo entonces al ver los resultados positivos con la motivación de los participantes logró que ese sistema de ensayo durara hasta 5 años porque sentía que le facilitaba explicar mejor las bases rítmicas o fundamentos básicos para los bailarines como el pulso y acento, además la vibración del instrumento le permitía generar un ambiente agradable y propicio para la danza, esto le recuerda una anécdota que le contó su tío Juanchi quien un tiempo vivió en el Guayabo donde no había electricidad entonces la gente se guiaba hacia el lugar de la reunión solo con escuchar el cajón, es decir donde sonaban los festejos ahí era la fiesta.

Él, sugiere tomar en cuenta que actualmente los arreglos musicales son más complejos que antes sobre todo cuando son tocados por orquestas que incluyen más instrumentos y esto ocasiona que se escuche el cajón a lo lejos, por eso considera que no es didáctico enseñar con este tipo de versiones porque puede llegar a confundir al alumno, ya que no es lo mismo escuchar ocho instrumentos a la vez que escuchar solo al cajón tocado por el profesor, así de esta manera se facilita el entendimiento de cada patrón rítmico con respecto a la danza que se enseña.

A manera de anécdota comparte la experiencia que tuvo con una alumna quien presentaba dificultades para diferenciar los patrones rítmicos de las danzas afroperuanas por el hecho que todas le sonaban igual, entonces por medio del cajón le fue mostrando a su estudiante las bases rítmicas que le correspondía a cada danza. Asimismo, considera que el estudiante necesita escuchar fielmente al cajón por una cuestión de identidad ya que su sonido es la esencia de la música afroperuana y eso es algo que se debe transmitir a los alumnos cuando contextualizan las danzas que están aprendiendo.

Es importante que el docente en danza de nuestro país aspire a tocar un instrumento musical y también se especialice en el manejo de técnicas teatrales configurándose de esta manera una formación integral que sea estructurada dentro de la currícula pero no como cursos aislados sino como algo más estructurado, entrelazado y enfocado a la enseñanza comenta Padilla cuando reflexiona sobre el futuro del docente en danza en el Perú, es importante mencionar que su experiencia en el extranjero le ha permitido observar maestros de danza con un bagaje significativo en la música que por supuesto les sirve cuando lo aplican en su metodología, siguiendo por este camino Antonio Vílchez también coincide en este punto con Padilla cuando menciona en la entrevista del año 2021, que su maestro del método Dalcroze tocaba piano y percusión como parte de su didáctica en el entrenamiento corporal.

Finalmente Padilla refiere a la agrupación teatral Yuyachkani con “el actor danzante”; concepto que los ha iluminado en un camino de exploración, investigación dirigido a la técnica de la presencia escénica del actor escénico y que puede ser aplicado a los docentes que también realizan la función de intérpretes a la hora de danzar y esta interpretación no puede ser empírica sino debe tener un sustento técnico entonces es necesario que la mirada del docente en danzas se dirija hacia el aprendizaje significativo de técnicas que lo fortalezcan y lo preparen para afrontar los retos pedagógicos que demandan los estudiantes de la realidad actual (Canal Alejo, 2021)⁹.

1.3.9 Jaime Zevallos Vargas

Actor de teatro, cine y televisión con estudios en pedagogía teatral realizados en la Escuela Nacional Superior de Arte Dramático ENSAD (Infoartes.pe, 2016).

Éste pedagogo artístico en una entrevista cuenta que viene de una familia numerosa donde siempre estuvo presente la jarana con guitarra, cajón y zapateo; su padre Juan Iraido Zevallos Arenaza (Jiza) tuvo la motivación de formar una agrupación musical y aunque no pudo lograrlo en vida, fueron sus hijos y nietos los que llegaron a enrumbar el proyecto artístico en un proceso de creación que siempre tuvo como pilares la esencia de la familia y la reivindicación de la cultura afroperuana por medio del arte desde una mirada tradicional y de innovación. Es importante que se den ambas cosas para que las expresiones culturales que vienen de generación en generación puedan pervivir en el tiempo expresa Zevallos.

En la familia Zevallos los sobrinos comenzaron con el zapateo desde que eran muy pequeños hasta que se dieron cuenta que podían reproducir con las manos lo que hacían con los pies entonces esto les resultaba como una especie de juego que ellos disfrutaban mucho mientras

⁹ Entrevista a Pierr Padilla. <https://youtu.be/uLEGTF0dVJ0>

pasaban las secuencias del zapateo al cajón y así los primos iban creciendo juntos explorando y aprendiendo de una manera lúdica y creativa.

Figura 19

Jaime Zevallos



Nota. Adaptado de *Jaime Zevallos* [Fotografía], por Jazva Jazva, 2019, Facebook (<https://www.facebook.com/photo?fbid=2715325938534343&set=a.107067962693500>)

En este contexto el cajón se convierte también en un elemento de crianza expresa Zevallos cuando reivindica al instrumento desde su rol ancestral que va más allá de hacer música, sino que permite también facilitar la comunicación y eso es importante para la unidad de la familia.

Cada integrante tiene algo que decir y esa verdad tiene un valor especial por eso se presta atención, se escucha al otro porque todos son uno solo y esta unidad ha servido tanto a la familia

como para el desarrollo artístico donde se han ido tejiendo códigos entre los integrantes que les ha permitido conocerse cada vez más en la experiencia familiar y musical para finalmente crear todo un espectáculo, así lo refiere Zevallos con su testimonio dado en la entrevista del 04 de abril del 2021.

En esta experiencia Zevallos comenta que el cajón siempre ha estado presente en los procesos de Jiza como parte de los ensayos en los ejercicios de entrenamiento, creación de secuencias y diálogos entre cajón y zapateo pero también se han aprovechado las fortalezas del instrumento en cuanto a sus calidades sonoras para poder generar atmósferas de sensaciones agradables que han contribuido a generar situaciones propicias para el trabajo del artista; esto ha facilitado la creatividad de los integrantes constantemente.

Para el actor su profesión le ha permitido reencontrarse con la música afroperuana y el zapateo especialmente cuando integró el Teatro del Milenio donde fue fundador y formó parte de las puestas en escena que tenían como objetivo la reivindicación de la cultura afroperuana por medio del arte, esta experiencia le permitió recibir una formación integral en el proceso de creación colectiva donde todos debían tocar instrumentos de percusión, zapatear, actuar, bailar y el cajón iba marcando todo permitiendo el dialogo de estas habilidades.

Zevallos reflexiona sobre la dualidad entre sonido y movimiento que genera sensaciones y esto facilita la conexión con el artista; sobre este tema recuerda la escena del microbús en la obra Kimbafá cuando los sonidos de percusión potencian la sensación del motor y ayudaban para que la escena sea visiblemente más fiel a la realidad, situación que resultaba muy divertida para los actores y facilitaba el desarrollo de su papel.

Siguiendo por este camino el cajón puede ofrecer sonidos que se hagan uno solo con el movimiento y generar sensaciones con las que el estudiante pueda jugar y sentirse bien entonces

puede resultar muy motivador, así lo evidenció Zevallos con sus sobrinos y hasta con su propio hijo en su familia donde la exploración del ritmo por medio del juego se hizo significativo en el cajón (Canal Alejo, 2021)¹⁰.

1.3.10 Ángel Álvarez

Es artista multifacético con experiencia musical en instrumentos de viento y de percusión, también se ha desarrollado como danzante de folklor recibiendo formación pedagógica en la Escuela Nacional Superior de Folklor José María Arguedas donde también ha participado como integrante del conjunto nacional.

En una entrevista realizada al artista Ángel Álvarez, el 04 de abril del 2021 menciona con nostalgia al maestro Lalo Izquierdo como uno de los referentes que tuvo en su etapa de formación. La creatividad y genialidad del maestro para desenvolverse en escena además de sus ocurrencias son parte de las vivencias que le dieron motivación para seguir aprendiendo.

En una ocasión cuando no había cajón recuerda que el maestro Lalo Izquierdo jaló una silla y comenzó a tocarla, la virtuosidad del maestro para sacarle matices entre graves y agudos llamó su atención comenta el artista Álvarez quien años más tarde también haría lo mismo para resolver algunas situaciones donde no contaba con un cajón a la mano, además afirma que la silla de plástico es de su preferencia y utiliza el término “sillajón” para referirse a ella.

Otra anécdota ocurrió en el teatro municipal durante el intermedio de una presentación musical cuando el maestro Lalo Izquierdo hablaba sobre la historia del cajón y al finalizar cuando se estaba retirando tras dar unos 3 pasos voltea y llama al cajón entonces el instrumento comenzó a seguirlo como si tuviera vida propia (alguien podría haberlo jalado con un hilo de

¹⁰ Entrevista a Jaime Zevallos. <https://youtu.be/eVIBPmQt7iU>

nylon), este hecho hizo que se generara un ambiente muy agradable en el público entre risas y comentarios de asombro.

Álvarez resalta en esta anécdota la capacidad de Lalo para motivar usando el cajón sin necesidad de utilizar su rol principal como instrumento musical sino de manera creativa activa al público por medio de una ocurrencia y eso es algo que debe hacer el docente con sus alumnos, es decir fomentar situaciones propicias que llamen la atención de los alumnos.

Figura 20

Ángel Álvarez



Nota. Autoría propia.

El cajón es como un amigo para Álvarez y esta amistad lo acompaña durante su labor como docente la cual siempre ha tenido como punto de partida propiciar un clima agradable para el juego. Algunas acciones como hablarle al cajón, sentarse al revés a propósito y aprovechar la reacción de los alumnos para generar la comunicación son ejemplos de la experiencia que comparte el maestro.

Para él, la creatividad de los alumnos se puede estimular por medio de distintos ritmos que les sea agradable, divertidos, es decir que puedan disfrutar entonces siguiendo por este camino el docente puede aprovechar la versatilidad del cajón ya que le permite tocar distintas bases rítmicas además el hecho de manejar las velocidades y las intensidades influyen en las sensaciones de los estudiantes que pueden ser aprovechadas por el profesor.

A fines de la década de los noventa Álvarez trabajaba como profesor de danzas en los concursos de los colegios del cono norte donde fue ganador en varias ocasiones; el más representativo de ellos y de mayor nivel era el que organizaba el centro educativo “El buen Pastor”. Es importante mencionar que en estos años no se contaba con la misma tecnología que existe en la actualidad entonces en este contexto el maestro recuerda que tuvo dificultades en los ensayos con respecto a las conexiones que implicaban toda una parafernalia con el uso de las extensiones para poder habilitar la corriente que finalmente debía habilitar el tocacassette o minicomponente.

Fue en medio de estas anecdóticas situaciones que Álvarez recurrió a su experiencia como músico para poder resolver los momentos que no contaba con el audio entonces toda la secuencia coreográfica era armada con la quena y al mismo tiempo haciendo uso del cajón para marcar el ritmo con el talón; esta forma de tocar el instrumento facilitaba que los alumnos puedan familiarizarse con el pulso de la danza que estaban aprendiendo, además el maestro

comenzaba tocando lento y luego iba subiendo la velocidad hasta el tiempo real de la danza lo cual no hubiera podido lograr con una grabadora o minicomponente.

Este docente recuerda que algunos músicos exteriorizaban con miradas poco amigables su forma de tocar el cajón con el talón del pie, pero el maestro tenía bien claro que lo hacía por una cuestión didáctica.

Otra ventaja del cajón como apoyo para el docente en danza es la posibilidad de poder marcar los movimientos y para lograr esto es necesario aprender a interpretar la corporalidad para poder reproducirlos en el cajón de tal manera que la sensación de seguridad que genera en los estudiantes facilita el aprendizaje además de motivarlos.

Álvarez desarrolló esta habilidad trabajando con su hermano Alex Álvarez quien dirigía la agrupación Raíces del Perú donde interpretaba al diablo mayor en la danza Son de los Diablos. Este personaje tenía una parte libre en la coreografía y el maestro debía interpretar los movimientos para poder marcarlos con el cajón; esto era todo un reto que pudo lograr gracias a sus conocimientos como músico y danzante, también comenta que le resultaba divertido porque sentía como si estuviera jugando con su hermano.

La experiencia de interactuar con bailarines durante años influyó en Álvarez para adquirir y perfeccionar la habilidad de hacer base rítmica y marcar al mismo tiempo con el cajón, no solo en las danzas afroperuanas sino también tuvo la oportunidad de hacerlo con el zapateo de la marinera norteña cuando participó en los ensayos y presentaciones de la academia Linaje peruano para llevar a cabo el “contrapunto de chalanés” donde Álvarez tenía que desarrollar una lectura inmediata de los zapateos y marcarlos en el cajón con exactitud (Canal PeruGotTalentHD, 2012). Esta técnica luego fue aplicada por el maestro en su labor docente utilizando el cajón como herramienta didáctica para marcar los movimientos de sus alumnos en

el aprendizaje de las danzas ya sean de costa, sierra o selva con el fin de generar seguridad y confianza en ellos. Un movimiento marcado por el cajón transmite sensaciones que facilitan la comprensión del ritmo a nivel corporal y esta es una ventaja para el maestro.

El cajón es didáctico porque es simple y esa sencillez lo hace grande, es un instrumento duro, fácil de transportar y de cuidar a comparación de otros instrumentos relataba Álvarez. El uso de las manos lo hace práctico y le da más posibilidades sonoras a comparación del uso de las baquetas donde el sonido depende de la superficie del instrumento que estás tocando. El cajón es un instrumento que aparentemente tiene 2 sonidos: Grave y agudo, pero en realidad también existen toda una gama de matices que se pueden llegar a proyectar aplicando el buen uso de la técnica en la colocación de las manos.

Finalmente, Álvarez recomienda que el docente en danza tenga una mirada ambiciosa hacia el cajón desde sus fortalezas como herramienta didáctica y también por una cuestión de identidad (instrumento de bandera) (Canal Alejo, 2021)¹¹.

1.3.11 Eder Campos

Director de la agrupación Perú negro y artista con formación pedagógica en la Escuela Nacional de Folklor José María Arguedas viene de una familia tradicional que tiene como pilar al cultor Ronaldo Campos quien alcanza su máxima expresión con la formación de la asociación cultural Perú Negro donde ha ganado una importante experiencia nacional e internacional en una serie de giras a lo largo de varios años.

Campos manifiesta que le llena de orgullo hablar de su abuelo quien lo involucró en el arte desde muy pequeño y como anécdota refiere al festival de Cervantino en 1987 donde

¹¹ Entrevista a Ángel Álvarez. <https://youtu.be/3DCIbhfuyQ>

participó Perú Negro, fue entonces cuando al final del evento su abuelo lo vistió de músico y lo hizo tocar frente a todo el público con tan solo 1 año y medio; experiencias como esta iban sembrando en Campos el amor por la música y la danza afroperuana. recibiendo además la herencia musical familiar desde corta edad.

Campos hace hincapié al rol que tuvo su abuelo Ronaldo en las agrupaciones de Pancho Fierro y con la familia Santa Cruz ya que él considera que su aporte fue esencial en los fraseos, golpes y secuencias en el cajón que a más de uno podría dejar con la boca abierta sin embargo esto, aunque no esté documentado Campos lo sabe por tradición oral.

Es importante tomar en cuenta que no necesariamente los directores de grupo son los creadores de todo pues los mismos integrantes también realizan aportes que van formando parte del trabajo colectivo sin embargo no necesariamente sus nombres trascienden en la historia comenta Campos, siguiendo esta línea de reconocimiento el director de Perú negro refiere a Lalo Izquierdo cuando utiliza una frase que siempre ha llamado su atención: "Ronaldo no nació para el cajón sino el cajón nació para Ronaldo"; esta frase reivindica el talento y la grandeza del maestro quien dejó un legado desde las primeras apariciones de danzas negras en Lima puestas en un escenario en 1950 hasta la experiencia de su propia agrupación

Campos comenta un audio del maestro Jean Pierre Magnet donde el maestro emocionado recuerda a Ronaldo Campos por su talento para ensamblar los instrumentos de percusión con las cuerdas en los ensayos previos al concierto. "Para bailar escuchen el cajón" era la frase que utilizaba Ronaldo cuando se dirigía a los bailarines ya que la música se hace más compleja mientras más instrumentos participan, pero el corazón de todo el marco musical es el cajón y es por eso que el bailarín debe aprender a escucharlo, no es ajeno al staff de Perú negro que sus bailarines también hayan tenido la experiencia de tocarlo.

Aldo Borja, Juanchi Vásquez, Oscar Villanueva y la gran mayoría de integrantes antiguos bailaban y tocaban instrumentos de percusión, por ejemplo, en una gira a los Estados Unidos se enfermó un músico y Campos junto a Percy Chinchilla se turnaban para cubrir esa función entonces es en este tipo de experiencias donde el bailarín se va familiarizando entre el instrumento y el movimiento generando una plusvalía en su perfil artístico.

Los ensayos de Perú negro antes de la inserción de instrumentos cubanos se hicieron solo con cajón, pero posteriormente ya se han realizado con las congas y el bongo hasta la actualidad sin embargo un ensayo de Perú negro podría prescindir de la conga y del bongó, pero no del cajón refiere Campos. Como profesor de Danza Campos considera que el cajón le inspira para crear pasos, además encuentra una gran versatilidad de funciones ya sea para marcar movimientos o para generar una base rítmica en cualquier género musical.

El profesor Teobaldo Carrillo es un ejemplo de como la educación rítmica se puede trabajar por medio del cajón y la campana pues las sensaciones que te transmiten los graves y agudos son muy distintas a la pista musical, así da testimonio Campos cuando recuerda a sus compañeros pasando por momentos de dificultad para reconocer los acentos en el ritmo del festejo. Campos considera que el docente debe exigirse en formarse en el conocimiento del cajón para que su aplicación pedagógica sea de calidad, de manera honesta y productiva.

Finalmente, Campos expresa su gran motivación por formar a las nuevas generaciones por medio de todos los elementos culturales que conllevan al cajón como un conector, como un punto de encuentro sin distinciones de sexo, raza o religión.

Figura 21

Eder Campos



Nota. Adaptado de *Eder Campos* [Fotografía], por Atempo percusión, 2014, Facebook (<https://www.atempopercusion.com/n.php?p=15v55>)

Capítulo II

Una Herramienta Didáctica a Golpe de Cajón

2.1 Teoría de las Inteligencias Múltiples

Planteada por el psicólogo Howard Gardner de la Universidad de Harvard, quien señala que la inteligencia no es solo una, sino que se agrupa en diversas habilidades con diferente horizonte, en un acumulado de inteligencias, independientes y disímiles. Gardner, en su teoría ha contradicho la inteligencia y su medida expresable a través del test del cociente intelectual; ya que de esta manera no se puede identificar si la persona está adelantada o atrasada en su aprendizaje. Ramos (2013) afirma que para él “existen distintas competencias intelectuales a las cuales llamó inteligencias múltiples las cuales son: interpersonal, intrapersonal, espacial, corporal, musical, verbal y matemática o lógica, inteligencia naturalista” (p. 229).

Con su teoría, Gardner intentaba aumentar la capacidad del estudiante más allá de los límites de un número como coeficiente intelectual. Se ha debatido formalmente la importancia de establecer la inteligencia de una persona apartándolo de su medio natural de aprendizaje y solicitándole que ejecute quehaceres que jamás hizo (Armstrong, 2017). Gardner propuso que la inteligencia trata de la habilidad para resolver problemas y de crear servicios en un ambiente rico en contextos y naturalista.

2.2 Inteligencia Musical

Ésta inteligencia es la que se manifiesta en primer lugar en el ser humano. Estudios científicos confirman que desde que el feto tiene cinco meses ya obedece a todos los estímulos musicales del medio externo. La melodía y el ritmo son los elementos importantes para

desarrollar el estímulo sonoro, debiendo ser emitidos con alguna frecuencia y por algún método ordenado (Puchita, Rinvolucrí y Fonseca, 2012). En esta inteligencia se desarrolla la habilidad de diferenciar, convertir distinguir y enunciar las representaciones musicales, incluyendo la comprensión del ritmo, el timbre y el tono. Aquel estudiante que tenga este tipo de inteligencia se cautivan fácilmente por las asonancias naturales u otras clases de cadencias, disfrutando con movimientos que hace con sus extremidades inferiores o golpeando algún objeto con ritmo (Ramos, 2013). Las áreas del cerebro que desempeñan roles importantes a la hora de percibir o hacer música; están localizados generalmente en el hemisferio derecho (Cuevas, 2011). No se sabe claramente como acontece el lenguaje.

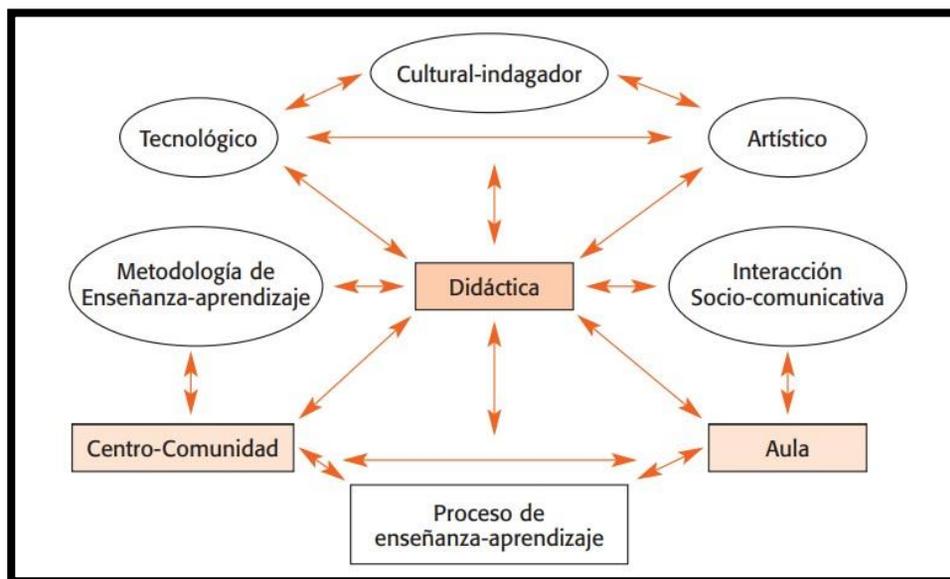
2.3 Definición de Didáctica

Es un método pedagógico que estudia la realización y proyección del proceso de enseñanza aplicando técnicas propicias para su formación y adaptación. La didáctica favorece el aprendizaje pedagógico de los alumnos en sus múltiples situaciones; con la finalidad de mejorar el sistema educativo y las entidades participativas como son: la escuela, la familia, las interculturales, multiculturales y áreas no formales (Medina y Salvador, 2009). Está comprometida con el progreso de todos los estudiantes, mediante el conocimiento e innovación del desarrollo comunicativo y social, aplicando y mejorando la enseñanza y el aprendizaje.

La didáctica desarrolla el conocimiento educativo y psicopedagógico contribuyendo con los patrones sociales y comunicativos, las teorías complacientes del trabajo docente, brindando la interpretación y la responsabilidad de que el proceso de enseñanza mejore cada vez más. Asimismo, requiere que se viabilicen una mejor exégesis de la labor docente y de lo que el estudiante demanda.

Figura 22

Mapa representativo del saber didáctico



Nota. Adaptado de *La Didáctica; disciplina pedagógica aplicada* (p.6), por A. Medina y F. Salvador, 2009, Pearson educación.

Este método se ha planteado las siguientes preguntas: ¿Para qué formamos a los estudiantes? ¿qué necesitan los docentes para ser mejores profesionales?, cómo aprenden nuestros alumnos, qué debemos enseñar a nuestros estudiantes y como debemos actualizarnos, esencialmente cómo realizar la labor de enseñar desarrollando la metodología del docente y como se relacionan con las interrogantes restantes, como tema principal del aprendizaje didáctico, seleccionar y diseñar los recursos para la enseñanza, que se adecuen a la práctica educativa y al contexto de interculturalidad e interdisciplinaridad, apreciando la aptitud del desarrollo y los resultados.

Este método es empleado para seleccionar aquellos problemas que son significativos en el día a día de las aulas, colegios y la comunidad. La labor docente es descubrir nuevas vías para solucionar estos problemas (Medina y Salvador, 2009).

2.4 Didáctica de la Música

La importancia de practicar música con los niños desde muy pequeños mejora el desarrollo de sus capacidades y destrezas, suscitando la autonomía de la ideología que va unida a la ejecución de la expresión musical libremente. Asimismo, favorece el orden de caracteres constantes en las acciones pedagógicas y la autoconfianza del alumno (Perlacio, 2019), que comprende su práctica y voluntad como una forma de contribuir al proceso del trabajo en conjunto valorándolo como un progreso personal.

En tal sentido, la música permite incrementar la visión de aptitudes tales como las capacidades, destrezas y estilos incomparables. La teoría de Gardner habla de que la música siempre está presente en las distintas culturas y dispone ocuparse deliberadamente, estimulando el aprendizaje en los alumnos. La inteligencia musical considera la importancia de aplicar juegos sonoros desde la gestación de los niños, proporcionando componentes musicales de su medio (Berg, 2015). En tal sentido, la música ayuda a mejorar el aprendizaje matemático, las habilidades espaciales, mejorar el lenguaje y beneficiar el proceso integral de los estudiantes. Estos son algunos de los mas sobresalientes aportes:

- a. Beneficia la capacidad auditiva.
- b. Admite una conveniente organización del procedimiento psicomotriz.
- c. Beneficia el proceso de evolución en una colectividad numerosa y democrática, por ser una expresión universal y multicultural.
- d. Los docentes se sienten motivados gracias al aspecto lúdico la música.
- e. Por medio de la expresión, la música beneficia en la integración social de los estudiantes.

- f. Consiente la ponderación personal o individual de aspectos como la autoestima, la confianza, la desinhibición; ya que disipa la aprensión a desenvolverse de acuerdo a lo que siente.

La música interviene en la escuela como una técnica de mejoramiento del aprendizaje a través de sus expresiones. Existen investigaciones actuales que enuncian a la música como un recurso importante del docente que les ayuda a revelar y despejar las dificultades de escritura y coordinación, los conflictos para perseguir el conocimiento y mantenerse interesados, los inconvenientes con relación a lo perceptivo-espaciales, autoestima baja, depresión, concordancia con su contexto social, entre otros (Perlacio, 2019). En consecuencia, los aspectos a desarrollarse en el proceso de enseñanza mediante la expresión dancística, la ejecución de instrumentales y grupos vocales son: la atención, percepción, selección y control.

2.4.1 La Música

Desde sus inicios, el ser humano ha sentido la necesidad de expresarse, utilizando diferentes formas; entre ellas está la música que beneficia grandemente el desarrollo humano. Ésta manera de expresarnos nos va trasladando a lugares donde ya hemos estado antes y nos ayuda a proyectarnos hacia el futuro (Zero to three, 2002). Por medio de la música todo nuestro cerebro entra en funcionamiento global conectando y fortaleciendo los estímulos sonoros, encendiendo las áreas de desarrollo favoreciendo la habilidad de leer y escribir; con la música se logra que el cuerpo y la mente trabajen conjuntamente. La música forma parte del día a día de cualquier persona tanto por su deleite artístico como por su representación eficaz y benéfica; ella, nos diferencia como conjuntos culturales, de nuestros orígenes geográficos y épocas históricas (Martínez, 2019).

En tal sentido, si la música está considerada como una técnica para mejorar el aprendizaje los niños deberían involucrarse más con ella, porque mayor será su aprendizaje y así se fortalecerá sus habilidades de memoria. La música cuenta con dos aspectos importantes. La forma artística, que es exteriorizada por medio de la interpretación y la forma lúdica, que no es más que el juego (Storms, 2005). Por ello, se aprende con la música interpretando o jugando.

2.4.2 Ritmo

Etimológicamente procede del vocablo griego rheo, cuyo significado es “fluir” ó “movimiento”. Se entiende como un componente fundamental de la música que contiene la duración y esquema rítmico, así como los tiempos y el compás. Éste componente es fundamental para el estudiante en sus actividades cotidianas ya que su empleo es elemental en el aprendizaje musical (Pascual, 2006), por formar parte imprescindible de los juegos infantiles como andar, rodar, golpear y correr, proporcionando orden, armonía, confianza, estimulando así el movimiento.

Existen tres áreas importantes en el desarrollo de la formación melodiosa las cuales son la educación auditiva, la educación vocal y la educación rítmica. Mediante la rítmica educativa, se procura incrementar la independencia personal, las entonaciones, el progreso psicomotor, los tiempos y compases, así como su disquisición con herramientas corporales sonoras y no sonoras.

El ritmo es el elemento principal de la música, ya que se presenta desde que el embrión existe, sintiendo el ritmo maternal por medio las pulsaciones, la respiración y los ritmos del corazón.; distinguidos por los latidos del corazón de la mamá, cuando la madre le canta al bebé o escucha música y por el arrullo de la madre.

La conexión el cuerpo y la mente, se constituyen con la práctica y relación consigo mismo, el entorno, los demás y el tiempo perfecto para el desarrollo perceptivo y expresivo corporal empieza en la infancia por medio de los juegos. Asimismo, el proceso vocal, rítmico y auditivo están muy ligados y no pueden ser separados ya que no existiría una educación vocal o auditiva si no existiera la educación rítmica.

2.4.2.1 Programación de la Educación Rítmica.

Educar con rítmica proyecta las siguientes interrogantes: para qué, cuándo, para quién, dónde, qué y cómo.

1. Para quién, está dirigida especialmente a aquellos estudiantes que muestran trastornos de coordinación, tono muscular, lateralidad o nociones de espacio y tiempo.
2. Para qué: Esta recomendada para desarrollar los siguientes objetivos:
 - Expresar con su cuerpo la música
 - Utilizar la locomoción de las destrezas motoras y de coordinación como recorrer, detenerse, reptar, balancearse, correr y trotar.
 - Establecer el esquema corporal por medio de la música.
 - Corresponder el movimiento del cuerpo con el gesto y el espacio.
 - Atañer el movimiento con la duración y el acento, frase musical, el pulso, ritmo, el carácter, la intensidad, etc.
 - Ejecutar movimientos y progresos
 - Concernir la expresión hablada y cantada con el movimiento.
 - Desarrollar destrezas y experiencias con nuestro cuerpo como instrumental realizando golpes.

- Lograr exactitud rítmica en algunos movimientos de nuestro cuerpo.
3. Qué, son contenidos que afronta la educación rítmica en diferentes ámbitos:
 - Realizando sonidos y movimientos con el cuerpo
 - Acento y pulso
 - Apreciar y expresar ritmos básicos
 - Expresar el sonido gestualmente: parámetros y organización
 - Noción espacio tiempo
 - Comparsa rítmica de canciones y danzas
 - Instrumentales educativos: improvisación e interpretación rítmica.
 - Expresión corporal y danza.
 4. Cuándo: Estas actividades se deberán realizar con cierta frecuencia, especialmente en la educación infantil. Debería integrarse con otros aspectos y no ser el único trabajado en la sesión.
 5. Dónde: el lugar apropiado será el salón de clase, o el que se ajuste a las necesidades del estudiante. Sería aconsejable un lugar habilitado especialmente para este fin que cuenten con un dispositivo de música de calidad, espejo y materiales de psicomotricidad e instrumentales de percusión.
 6. Cómo: la técnica rítmica educativa será lúdica e interactiva, establecida en las prácticas del estudiante relacionándose consigo mismo, los otros y su entorno (Pascual, 2006). Se recurrirán a juegos sonoros que efectúen la intención de proveer circunstancias para practicar y perfeccionar la capacidad auditiva y la interposición del tono muscular.

2.5 Los Instrumentos Musicales

Los instrumentos musicales son aquellos objetos utilizados por el hombre para producir música. Si bien, cualquier objeto es considerado un instrumento musical, existe un grupo establecido los cuales están calificados como herramientas musicales y son creados con el propósito de originar sonidos para crear música; utilizando objetos propiamente de su cultura (Uribe, 2011). Esta definición abarca de forma clara, donde puedan existir los instrumentos musicales ya que se pueden encontrar con bajo la forma de objetos que tenemos presente en nuestros días como son, por ejemplo: un asiento, una mesa, una pila de libros o una caja, siempre y cuando se le dé esa finalidad. Por lo tanto, existe una relación precisa entre el objeto, su propósito y el concepto cultural.

Practica con instrumentos musicales favorece las formas de comunicación, el movimiento corporal, la voz y el desarrollo de habilidades. La disquisición de los materiales presume tocar, hacer y ve; en donde ocurre un feedback mediador entre la parte auditiva y motriz, con un significativo refuerzo sensorial. Algunos beneficios de la práctica instrumental son:

- Desenvuelve la capacidad musical, corporal y motriz (Pascual, 2006). Aumenta la capacidad perceptiva y de audición diferenciando los instrumentos musicales.
- Beneficia la participación en grupo y su disposición.

2.6 Instrumentos Corporales

El cuerpo y nuestra propia voz están considerados como instrumentales sonoros. La voz expresa diversos sonidos percutivos como: chasqueando los dientes, el chirrido de la lengua, los labios, bufando, etc. Éstos sonidos corporales se provocan con los aplausos (pitos, palmas diversas, golpes en el suelo con los pies) y se les considera sonoros por sus características

melodiosas de forma grave o aguda. En tal sentido, se puede decir que exteriorizan las siguientes tipologías:

- Discriminan los variados timbres del cuerpo.
- Esquematiza rítmicamente.
- Compañía de entonaciones
- Comparsa de canciones
- Instrucciones de danza y movimiento.
- Espontaneidad de representaciones sonoras básicas.

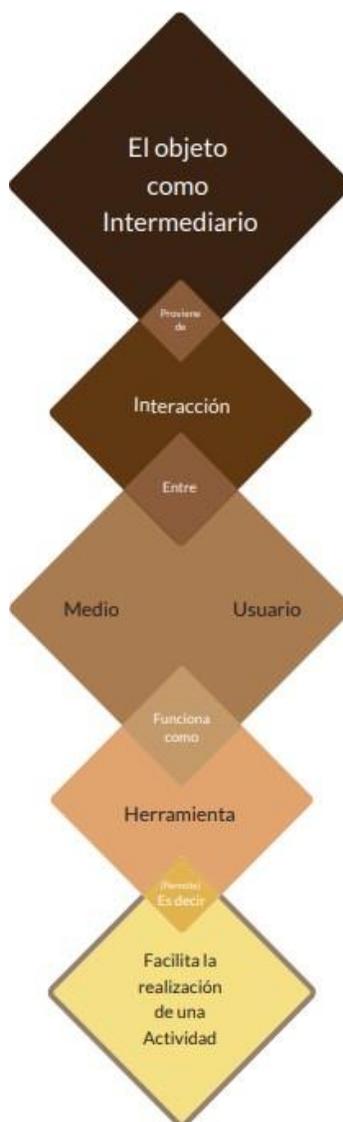
2.7 Definición de Herramienta

El hombre desde tiempos remotos tiene la habilidad de elaborar y crear herramientas para facilitar sus trabajos diarios, las cuales le permiten relacionarse con su contexto para su beneficio. Su preparación depende de sus necesidades y del espacio donde se encuentra. Cada situación tiene un contexto y un lenguaje particular, “una herramienta se define según la relación del hombre con esa situación, volviéndose un intermediario entre la persona y su realidad” (Crespo, 2016, p. 27). Una herramienta es un elemento que se utiliza para trabajar.

La finalidad de ésta, es facilitar las actividades, por ello es fundamental establecer parámetros para definir qué función y utilidad se le va a dar a dicha herramienta.

Figura 23

La herramienta como refuerzo del aprendizaje musical



Nota. Adaptado de *Mousike* (p.24), por B. Crespo, 2016, Pontificia Universidad Católica.

2.8 Herramienta Didáctica

Éstas herramientas están dirigidas al estudiante y son un agregado de acciones metodológicas relacionadas con el avance educativo (Pastor, 2019). Su concentración desarrolla en el estudiante lo siguiente:

- Convertirse en el responsable de su correcto aprendizaje.
- Es participativo y colaborativo por medio de ciertas acciones.
- Genera acercamiento con los que le rodean
- Se compromete con lo que hace.
- Desarrolla su independencia.
- Hace uso de las TICs como herramienta de aprendizaje.

2.8.1 El Uso del Cajón como Herramienta Didáctica

Teniendo en cuenta lo significativo que es la actividad musical en el aprendizaje del estudiante, se toma en cuenta integrar un instrumento popular que facilite el proceso psicomotor de los estudiantes, por ello se utiliza como recurso educativo el cajón, que nos permite fortalecer culturalmente nuestra identidad sabiendo que es un instrumento bandera de nuestro Perú.

Se dice que nuestra identidad es fracción de nuestra educación y busca rescatar en las aulas de nuestras escuelas, por ello el aprender danza folklórica con el cajón sería una forma de recuperar ésta identidad ya que está considerado patrimonio cultural de la Nación (Canal Alejo, 2021)⁷.

El uso del cajón busca fortalecer las diferentes áreas curriculares, el aspecto motriz y socioemocional (Vizarreta, 2018). La manipulación de este instrumento por parte del docente permite potenciar la etapa exploratoria del estudiante antes de aprender los movimientos básicos y específicos de una danza determinada, de tal manera que pueda familiarizarse previamente con el ritmo por medio de las calidades sonoras del cajón (Canal Carlos Santos Becerra, 2012).

La versatilidad del instrumento permite al profesor tocar cualquier género musical y esto puede ser aprovechado en cuanto que cada danza folklórica conlleva un patrón rítmico, el cual puede ser reproducido en el cajón (Canal TV Perú, 2019).

El cajón es una herramienta didáctica porque le sirve al docente para jugar con los alumnos en una dinámica donde el sonido tiene una relación significativa con el movimiento por medio del ritmo donde se hace más divertido el proceso de aprendizaje, así también facilita que el docente pueda generar atmósferas de sensaciones agradables en el salón de clases y de esta manera propiciar la motivación y la creatividad (Canal Alejo, 2021)¹⁰.

El cajón ejecutado por el docente facilita al alumno reconocer fundamentos básicos como el pulso, el compás, los patrones rítmicos de las danzas en un proceso donde se puede disponer convenientemente la aplicación de intensidades, velocidades, acentos, silencios y secuencias rítmicas que puedan abarcar figuras musicales que estén vinculadas con las danzas aprendidas (Oliveros, 2019).

Desde esta perspectiva es más fácil para el estudiante comprender la música de las danzas escuchando primero la base rítmica por medio del cajón antes de tener la sensación de todos los instrumentos al mismo tiempo lo cual puede resultar confuso para alguien que nunca tuvo experiencia previa (Canal Alejo, 2021)⁸.

Se respalda el trabajo individual y grupal, desarrollando sus capacidades auditivas, siguiendo instrucciones y expresando sus competencias. Cabe decir, que ejerce una gran motivación en los estudiantes generando una sana competencia y significativa.

El cajón es una herramienta didáctica por su sencillez, accesibilidad y facilidad para llevarlo de un lugar a otro (Canal Alejo, 2021)¹¹. Es práctico para el docente porque podría

prescindir de la pista musical si es que el colegio no tuviera electricidad y esto sucede en colegios de bajos recursos sobre todo en provincia (Canal Alejo, 2021)⁴.

El cajón es una herramienta didáctica en la medida que el maestro se sienta identificado con el instrumento y así pueda transmitir su experiencia y motivación al estudiante permitiendo crear un vínculo y eso hace que el aprendizaje se vaya haciendo significativo entonces es responsabilidad del docente conocer y cultivar el instrumento.

Es una herramienta didáctica por la cercanía que tiene con el alumno, en este sentido el docente puede observar directamente a los alumnos, guiarlos, corregirlos, ayudarlos con la voz mientras va tocando el cajón al mismo tiempo.

El instrumento también le facilita al profesor organizar los pasos haciendo uso de la velocidad según lo requiera; así como crear sensaciones y sutiles cambios de energía con los diferentes matices que pueden llegar a reproducirse en el cajón (Canal TV Perú, 2019).

2.9 Métodos Pedagógicos Musicales

Cuando se le quita significancia a lo racional, la creatividad y la emoción actúan libremente. Lo racional tiene su punto, así como lo emocional, por lo tanto, tenemos que proceder de acuerdo a esta idea para obtener los cambios que requiere el aprender. Por medio de éstos métodos el aprendizaje será más fácil y completo.

Los métodos pedagógicos musicales se enfocan básicamente en la educación rítmica y el movimiento corporal.

2.9.1 Método Orff

Nacido en Múnich el 10 de julio de 1895, en el regazo de una estirpe militar. Carl Orff empezó a conocer la música desde los 5 años; en 1912 integró la escuela de música, en 1914 se dedicó a su propia instrucción a partir de la tesis de la teoría armónica de Schoenberg y el lenguaje tonal de Debussy.

Trabajó como compositor independiente en Múnich desde 1919 hasta 1931; en 1921 inicia su exploración de la composición de Monteverdi, la cual influyó en su expresión interpretativa y sonora. Creó la escuela Günther en el año 1924, con la participación de una profesora que era escritora y enseñaba gimnasia artística Dorothee Günther. Aquí es donde Orff empieza a desarrollar su conocimiento acerca de la música básica y sintetiza la música, el movimiento y la expresión, a través de la parte lúdica como componente estimulante, con lo que busca remediar los inconvenientes de coordinación rítmica (Castañeda y Ramón, 2014). Es en este momento donde coincide con la metodología de Dalcroze, quien se fundamenta en la labor del movimiento coordinado; mientras que Orff, por su parte lo soluciona mediante el ritmo de la percusión del cuerpo y del lenguaje.

Aunque Orff no determinara proporción en sus técnicas con las corrientes pedagógicas del siglo XX, su compromiso con la educación demostró una fuerte analogía con las nociones de la formación activa, apreciando al estudiante como el foco de la labor pedagógica, lo importante de la creatividad en su avance, el principio de actividad y el progreso de sus sentidos. Al proponer sus ideas como un sistema constructivista, crea un ambiente de lucubración donde el estudiante va interactuando y edificando su comprensión musical a su ritmo.

Dentro de su propuesta didáctica Orff resalta la pronunciación del texto como componente inicial, el instrumento corporal primordialmente, el esquema de una herramienta

adecuada para su educación musical y su creatividad. Él, proponía que sus estudiantes crearan música basada en sus experiencias; era primordial la entonación y la vocalización como componente básica antes de aprender la canción, la representación rítmica se ejecuta aplaudiendo o zapateando, pues esa acción del movimiento y ritmo en unión son las que motivan en el estudiante es el surtimiento de la expresión sonora.

Continuando con su ontogénesis, Orff propone al cuerpo como una forma de instrumento de percusión y luego introduce otros instrumentos más sencillos que buscan mejorar la producción musical.

En éste método predominaba la palabra, música y movimiento. Se hace música de forma creativa y colectiva, improvisando y recuperando el antepasado, lo versátil de su instrumental, las nociones de la música elemental y el ritmo hacen de su sistema uno de los métodos musicales más difundidos globalmente.

2.9.2 Método Kodály

Zoltán Kodály, compositor nacido en Hungría en 1882. Éste sistema utiliza el método inductivo-deductivo, donde primero se experimentan los juegos, composiciones y cánticos cotidianos que luego serán utilizados a manera de base en el progreso de la expresión sonora. Éste autor continúa la secuencia lógica y va respetando los diferentes niveles de dificultad (Fontelles, s.f.). Esta metodología está dirigida a los estudiantes que están cursando el primer ciclo de primaria. La propuesta pedagógica de éste método son las siguientes:

- El uso del cuerpo como parte fundamental de llevar a cabo éste método.
- Sus experiencias diarias son estímulos para que los niños empiecen a crear música.

Para éste compositor el principal recurso musical es aquel que provenía de las melodías habituales, de lo artístico universal y nacional. Su metodología utilizaba los recursos que provenían de las culturas como las danzas, canciones, refranes, juegos, el uso de la voz y algunos recursos como: pizarras, instrumentos musicales de percusión, cartones, etc (Pascual, 2006). Los principios básicos de su metodología fueron: (Fontelles, s.f.)

- La actividad sonora es importante en la vida.
- La música legítima es el cimiento de la expresión sonora.
- El arte es fundamental para los estudiantes.
- Tener en cuenta los componentes que constituyen la música en la experiencia instrumental y vocal.
- El encanto que procede del esfuerzo por obtener música de calidad, aporta personas de sentimientos nobles y cuidadosas.
- La formación musical es de vital importancia al igual que todas las demás áreas curriculares.
- La música popular del pueblo es la base en la educación musical
- Escribir y cantar melodías buscando la sensibilidad auditiva
- Ayuda en las sensaciones del avance de afinación.
- Relaciona la audición, el canto, la escritura y lectura constituyendo un todo.
- Cultivando su escucha interna e innovar desde chicos, se encuentra la particularidad de éstas, en la unión de tres fuerzas filosóficas como son el intelecto, el sentimiento y la voluntad.

2.9.3 Método Dalcroze

Emile Dalcroze, nacido en Viena en 1865, de padres suizos. Inicia su carrera musical en 1871, se va a vivir a Ginebra con sus familiares y continúa sus saberes en el Conservatorio de

piano. Luego viaja a París para continuar profesionalmente con la música y el arte. Tras difundir su método en varias partes del mundo inauguró en 1911 el Instituto Jaques-Dalcroze en Ginebra.

Para éste compositor y pedagogo suizo, aprender música no era solo un acto mecánico, sino que por medio del movimiento corporal se trabajaba la percepción, el ritmo y la audición. En su sistema se promueve tanto el desarrollo mental como el corporal, ambos unidos para crear música; ya que ejercitando estas capacidades en el estudiante su nivel de creación es infinita y su producción va ligada a la vida misma. Estos componentes dinámicos y físicos del sonido, se hallan combinados y se coordinan creativamente.

La música está compuesta por sonidos y movimientos, y se relaciona con el cuerpo que se compone de huesos y músculos, éstos, están hechos para moverse; asimismo, la mente que significa movimiento desde el aspecto emocional y al pensamiento mismo que también es movimiento. De ahí la correspondencia que existe entre el movimiento y la música.

Esta dependencia que existe entre música y movimiento lleva a relacionarlos con el espacio y el tiempo, dando origen al vínculo entre espacio, tiempo y energía del movimiento. Todo movimiento requiere de espacio y tiempo, pues son analizados en relación a sus desplazamientos y de qué forma son realizados, si son lentos o rápidos (Aróstegui y Ivanova, 2012). En cuanto al tiempo, el orden y ritmo con el que se despliega, casi siempre pasa desapercibido.

Este aspecto transitorio del movimiento es el que lo relaciona con la música, al desarrollarse en el tiempo. Por ello, el docente que trabaje el movimiento corporal debe ser músico para tener acceso al tiempo corporal. De este modo la música pasará a ser un medio esencial para acentuar los aspectos transitorios, que pasan desapercibidos por la ventaja del espacio.

Esta metodología demuestra que por medio de la música el estudiante pulirá la sincronía de sus movimientos e irá descubriendo que el instrumento musical más importante es el cuerpo humano, que es capaz de apreciar los sonidos con todos sus contrastes y matices de duración. Es a partir de esta base que se va entendiendo que la perfección del movimiento a lo largo del tiempo desarrolla conciencia del ritmo musical. Por ello, hay que darle importancia significativa al movimiento rítmico, pues la instrucción auditiva por sí sola no llevará a la valoración del hecho musical. El ritmo depende completamente del movimiento, y lo tenemos en nuestro sistema muscular.

Esta relación existente entre el espacio y el tiempo se descubre en la experiencia práctica como movimiento, siguiendo con el análisis de la energía motivadora y controladora. Siendo el objetivo principal dalcroziano el descubrimiento del movimiento corporal a través de la música. Con esto se busca que la base de la composición musical se sustente en las emociones, mas no en la técnica.

Para Dalcroze es un logro significativo que el alumno pueda llegar a jugar con la música desde la creatividad pero antes debe pasar por un proceso físico y mental teniendo como objetivo principal el desarrollo del sistema auditivo en su totalidad, de esta manera la experiencia física en armonía con el entrenamiento auditivo predispone al alumno a generar libre expresión en la improvisación y a esta experiencia Dalcroze la considera espiritual (González, 2011), así el aprendizaje musical se da en toda la integridad del ser humano mente cuerpo y espíritu haciéndose significativo. En este método se desarrolla el conocimiento de la música por medio del ritmo musical y la participación corporal. “Esta disciplina es nueva y especializada en el tiempo corporal y espacio musical a partir del ritmo, la cual se relaciona entre música e individuo” (Aróstegui y Ivanova, 2012, p. 16).

El ritmo, según Dalcroze, cumple un papel muy importante en la danza y en la música como sonoridad y gracias al conocimiento de los ritmos naturales del cuerpo hacen incluso, poder apreciarla más (González, 2011). Por ello postula a que el entrenamiento rítmico en los estudiantes debe ser a partir del uso consciente de su cuerpo, como primer instrumento musical del ser humano (Valverde, 2010), esta entrada motriz a la música va a generar mayores facultades rítmicas y naturalización del mismo.

En ese sentido, habría que pensar en las formas como los docentes de danza normalizan y fortalecen el sentido rítmico en sus estudiantes. El uso del cajón como herramienta didáctica en el entrenamiento auditivo de los estudiantes que practican la danza folklórica se haría significativo si lo relacionamos con la teoría y método propuesto por Dalcroze, quien alude a este primer acercamiento corporal para iniciarse en la música.

2.10 Estrategia de la Enseñanza Musical a Través del Ritmo

Para Dalcroze, el ritmo es un componente importante de la música; por ello movimiento es ritmo y éste refrenda la delicadeza de las expresiones en la vida cotidiana. El ritmo hace uso del cuerpo para con sus movimientos crear o idear un instrumento musical. Es un método activo donde se desarrollan los sentimientos y la intuición musical por medio de los movimientos del cuerpo (Yurivilca, 2018). El ritmo es esencial en el estudiante para que desarrolle su sentido rítmico natural y el docente lo ayude con afecto.

El cuerpo en calidad de instrumento musical puede llegar a transformar la música en manifestaciones dancísticas por medio del movimiento espontáneo (Carrasco y Ruíz, 2020), de esta manera se configura una relación interesante entre el uso de las bondades del cajón y la

didáctica que favorece de una manera importante al maestro o coreógrafo para lograr sus objetivos en cuanto a la enseñanza de la danza.

2.11 Movimiento Corporal y Aprendizaje

El movimiento corporal promueve los procesos cognitivos, porque el movimiento compone la base del aprendizaje, ya que lo que se aprende, relaciona o conoce se realiza haciendo uso de nuestro cuerpo. En tal sentido, se reconoce la necesidad del empleo del movimiento corporal espontáneo para promover el transcurso de la instrucción.

Educar con movimiento necesita de la intervención docente, porque tiene que ser planificada y sistemática ya que el niño va asimilando sus experiencias de juegos, bromas, etc., (Backes y Porta, 2015). Corporizar la música es también una presteza de acercamiento y regresión, de correspondencia nuestro espacio y el del otro, de diálogo gestual, corporal, de preguntas y respuestas. Suponiendo la práctica de la expresión corporal común para promover la comunicación de tal manera que estas actividades grupales basadas en el ritmo son positivas en tanto que el alumno puede expresar sus emociones, sentimientos y es por eso que Dalcroze fija su atención en el Ritmo como un elemento no solo para la música sino para la vida (Cañal, F. y Cañal, C. 2001). Establecer dicha comunicación se hace viable y pedagógica si se toman en cuenta las características del cajón como herramienta didáctica, las cuales pueden ser aprovechadas por el docente.

Según Delalande (1995, como se citó en Cámara, 2013) los seres humanos necesitamos emplear el cuerpo para hacer música. Cuando se mueve el cuerpo estimulado por la música se pone en práctica las destrezas físicas sociales y musicales, logrando un acercamiento con los demás en diferentes acciones, estas actividades grupales facilitan el aprendizaje por medio de la

música y la danza ya que estas expresiones artísticas requieren una serie de dinámicas y experiencias donde los participantes del grupo interactúan entre sí generando una apertura importante hacia el otro desde el movimiento del cuerpo que acciona y reacciona a la música.

Esta descripción hecha por Delalande, facilita el hecho de considerar la posibilidad del uso del cajón como herramienta educativa que pudiera aplicarse en el desarrollo de la enseñanza aprendizaje, tomando en cuenta que el instrumento por medio de su ejecución puede favorecer las reacciones físicas del estudiante, así como también influir directamente en generar atmósferas de emociones que estimulan los movimientos corporales.

Estos matices de sensaciones propiciados por las calidades sonoras y por la variedad de patrones rítmicos que se pueden generar por medio de la herramienta didáctica, establecen una relación significativa entre la pedagogía y el cajón con el objetivo de llevar al alumno hacia el aprendizaje de las danzas folklóricas.

2.12 Trabajo Rítmico Corporal a Través del Cajón

2.12.1 Calidades Sonoras del Cajón

El cajón, rítmicamente hablando, posee dos tipos de sonidos, los graves y agudos. A propósito de ello (Guerrero, 2014) define estas cualidades acústicas, según, su forma de ejecución en el cajón:

- **Sonidos graves:** El sonido grave se produce al tocar con la palma de la mano abierta en la zona media de la tapa. Esta técnica de percusión no es la única, sin embargo, es la que más se ha utilizado en el uso del cajón.

- **Sonidos Agudos:** Es el sonido más estridente y chirrioso, característico del cajón. Se lleva a cabo golpeando con las falanges de los dedos en la parte superior de la tapa conocida también como la galleta. Este sonido produce una sensación provocativa, de repiqueteo.

En ese sentido, los caracteres sonoros del cajón, como también su polirritmia corresponden a la combinación de estos sonidos llamados graves y agudos. Para reforzar el mismo punto de análisis. R. Santa Cruz (2004), señala:

Los sonidos agudos se encuentran en la parte superior del cajón. Estos sonidos generalmente se obtendrán con los dedos de ambas manos que caerán sobre la madera ligeramente separados entre sí. Golpearán la madera todos los dedos a excepción del pulgar. Los sonidos graves se encuentran hacia la parte media del cajón y se logran golpeando la madera con la zona palmar y eventualmente percutiendo en simultáneo con los dedos entreabiertos (p.92).

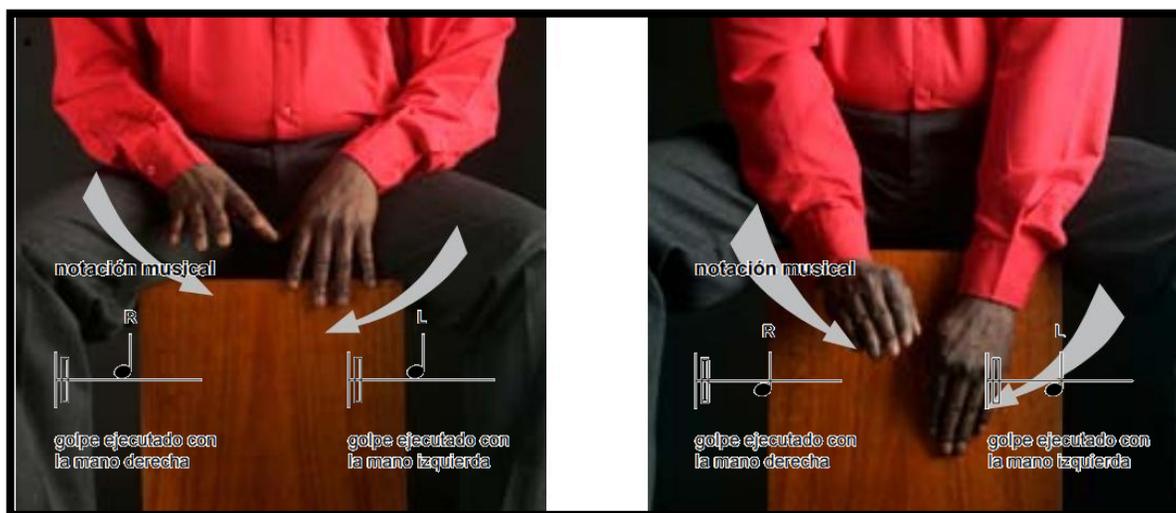
Los patrones rítmicos que se van tejiendo al combinar ambos tipos de sonidos, se evidencian en las distintas expresiones musicales afroperuanas, como es el caso de la zamacueca, marinera limeña, resbalosa, son de los diablos, alcatraz, festejo, etc. El timbre sonoro, que emite el cajón, no es a partir de una afinación, debido a que el cajón no tiene una afinación específica, sino, depende del estado del cajón, por la forma de colocación de la mano y por la posición del cajón y del cajonero. Al respecto de ello, R. Santa Cruz (2004) menciona lo siguiente:

Uno puede ser un poco más chillón, desclavado o rajado, al tener sus maderas un poco desclavadas. Otros sonidos pueden ser algo más secos, opaco o ronco, al tener sus maderas encoladas o sus clavos y/o tornillo ajustando las maderas, como, por ejemplo, cuando el cajón esta nuevo o poco utilizado (p. 94).

Como se mencionó líneas arriba, esta técnica de ejecución ha perdurado a partir de la tradición, entendiendo la tradición, como aquel hecho constante de práctica que pervive a partir de una continuidad y vigencia, en la cual, ha sufrido ciertos cambios o modificaciones, que le ha valido para su propia sobrevivencia (Huamani, 2018).

Figura 24

Notación musical en el cajón



Nota. Adaptado de *La percusión afroperuana* (p. 30), por F. Urquiaga, 2005, Sayariy producciones.

2.13 Patrones Rítmicos del Cajón

2.13.1 Definición de Patrón

El patrón puede definirse de diversas maneras, en este caso por tratarse de la ciencia de la música, se refiere a una serie de acordes o ritmos que se utilizan para hacer música (Martín, 2005). Se emplea elementalmente para consolidar un vocablo melodioso.

2.13.2 Ritmo

El ritmo es un elemento musical que se encuentra en la vida cotidiana de todo ser humano. El ritmo lo podemos encontrar al hablar, en cada palabra mencionada, en el latido de nuestro corazón, en el canto de los pájaros, en el grillar de un grillo o en el croar de una rana (Martín, 2005). Todo esto debido a que la vida tiene ritmo y la música mucho más. Entonces aclarando; el ritmo es un conjunto de sonidos de diferente duración que constantemente son repetitivos, es decir una mezcla de cortos y largos sonidos que poseen una representación musical. Para que exista el ritmo no necesariamente tienen que existir notas musicales, sino más debe existir un conjunto de sonidos con diversas duraciones de tiempo.

Asimismo, se entiende como ritmo a la distribución de las asonancias en el punto (Secretaría de Educación Pública [SEP], 2008). Es la emulsión de asonancias de variadas repeticiones que se desarrolla entre una y otra pulsación, permitiendo fluir la música, ordenando los tonos en patrones de permanencia a través del uso de acentos, impulsos, figuras rítmicas y silencios. El ritmo con el paso del tiempo estuvo presente en todas las culturas desde las primeras civilizaciones. Se han hallado como prueba algunos instrumentos de percusión de aquellas épocas, considerados éstos los más importantes transmisores del ritmo.

Los ritmos fueron evolucionando de acuerdo a diversos aspectos de la vida cotidiana, se utiliza para trabajar, para realizar ceremonias, algunas alabanzas en lo religioso o como parte fundamental de la danza. Antiguamente por medio de los ritmos se llamaban a la lluvia para proteger los campos de sembríos, mucho de esta utilidad que se le daba a la música aún perduran; pero a lo largo del tiempo se ha independizado para servir como mensajero musical. Una manera importante de crear con el ritmo y experimentarlo es a través del lenguaje.

2.13.3 Patrón Rítmico

Un patrón rítmico está definido por un numerador y un denominador, lo que hacemos es imaginar nuestra canción o composición por secciones. No solo por versos y coros sino también por tiempos y compases. Un patrón rítmico puede ser 4/4, 6/4, 6/8; existen más, pero se irá utilizando éstos por practicidad, como dijimos están compuesto por un numerador y denominador. El numerador señala cuantas pulsaciones se ejecutaría por cada compás, o bien en cuantas partes está dividido el compás. El denominador nos dice el valor que tiene cada una de las pulsaciones (Madueño, 2020) el patrón rítmico es la mezcla única de figuras rítmicas. La mayor parte de los géneros musicales están determinados por estos patrones que componen los instrumentos musicales. Los patrones conducen el discurso rítmico y melódico desempeñando un papel importante en especificar la forma, carácter y personalidad de la música.

La combinación de los patrones y la resonancia de los instrumentales; son compendios que conforman la creación de cada variedad musical, diferenciándolo unos de otros.

2.13.4 Pulso

Cuando se habla de pulso rápidamente nos lleva a pensar en los latidos del corazón; pues el pulso es el palpar de la música de igual forma el impulso que nos hace palmear, chasquear los dedos, realizar movimientos con la cabeza e inclusive bailar. El pulso tiene diferentes velocidades pudiendo ser lento, medio o rápido. Cuando las personas golpean con los pies al escuchar una melodía se le denomina a esto pulso. El pulso es un elemento transitorio de una melodía (Rodríguez, 2019). El pulso musical es fácil de descubrir, es ese efecto de secuencia que hace que aplaudamos o a movernos regularmente (SEP, 2008). Cuando oímos música y

tamborileamos las manos sobre la mesa, o movemos los pies, lo que se está haciendo es expresar musicalmente con nuestro el pulso.

2.13.5 *Compás*

Es la ordenación musical a través pulsaciones acentuados regularmente, de manera que fragmenta el espacio musical de igual manera en situación de los acentos. Estas acentuaciones pueden ser binarias, ternarias y cuaternarias. Estos están divididos por medio de líneas verticales y son empleadas para fragmentar los compases y la que es de dos barras empleada para finalizar. Si el segmento se vuelve a repetir, ésta doble barra irá acompañada de dos sitios verticales llamados puntos de duplicación. El uso del compás tiene como finalidad el orden de la música (Camacho, González y Balbín, 2009). Éstos fraccionan al pentagrama en divisiones con tiempos determinados, facilitando su lectura.

2.13.6 *Acento*

La de más potencia con la cual que se compone los pulsos y cuenta con cierto espacio de tiempo, es un sello o símbolo de la partitura que señala en qué momento la nota debe ser interpretada con más énfasis, es decir; éste sello le hace ver al intérprete que la figura señalada debe ser interpretada de manera intensa en comparación con las otras; ya sea por su duración, altura o timbre. “Para que una nota parezca acentuada debe ser diferenciada de alguna manera de las otras notas o figuras de la serie” (Jiménez y Montoya, 2017, p. 21). Es el momento donde se acentúa y se pone mayor énfasis en una de las figuras. Esta nota también debe estar ligada o entrelazada con las otras, porque si todas están iguales es porque no hay acento.

2.13.7 Silencio

El silencio es lo inverso al sonido y aunque sus contrastes no están tan despejados vamos a definirlo; el silencio absoluto no se puede conseguir, es casi improbable ya que hasta nuestro cuerpo es origen de movimiento y de sonido, quedando el silencio interior de nuestro cuerpo y la acción delirante de la mente. (Pascual, 2006). El músico Cage John compuso cuatro minutos, treinta y tres segundos, obra que es empleada para cualquier tipo de instrumental o su combinación, fundamenta la exégesis exacta de 4'33" de silencio. Con esta experiencia se comprueba lo difícil de promover el silencio, principalmente por los asistentes a esta elucidación. Es por ello que se reafirma que es no probable ocasionar o crear un silencio absoluto, no se puede, todo en la vida cotidiana tiene sonidos.

2.14 Patrones Rítmicos del Cajón para Danzas Afroperuanas por Lalo Izquierdo

Se realiza un viaje a Cañete con el maestro Lalo Izquierdo, quien ofrece con gran amabilidad la calidez de su hogar para poder compartir los patrones rítmicos del festejo y landó tocados por el mismo en el cajón (Canal Alejo, 2021)¹².

El maestro Izquierdo relataba que el empresario Luis Bancharo Rossi auspició por los años 70 a la agrupación Perú negro para poder realizar una investigación a nivel nacional sobre la cultura afroperuana donde el maestro Lalo fue parte del equipo de trabajo.

¹² Entrevista a Lalo Izquierdo en Cañete. <https://www.youtube.com/watch?v=pI2SJZV7kLE>

Figura 25

Visita al maestro Lalo Izquierdo en Cañete



Nota. Autoría propia, 2020.

Fue en esta experiencia donde se enriquecieron de los conocimientos de cultores tales como músicos, percusionistas, cantantes, decimitas vinculados a las expresiones afrodescendientes que no eran conocidas por la comunidad, comenta Izquierdo.

En esta investigación nació una metodología para la enseñanza que hasta la actualidad se trata de llevar a cabo. De esta manera se origina la fragmentación de ritmos del cajón que fueron cinco de landó y cinco de festejo, los cuales sirvieron para aprender que por medio de la percusión se comunicaban a distancia viendo como una forma de lenguaje sin palabras (Qué fue de tu vida, 2020, párr. 4).

2.15 Partituras Transcritas por el Maestro Marco Olivera

Rítmos de Cajón

El Cajón como sistema de comunicación según Lalo Izquierdo

Transcripción y melografía : Marco Antonio Oliveros S.

2:54 (Todo llego bien)

Musical notation for 2:54 (Todo llego bien). The notation is on a single staff with a treble clef and a 12/8 time signature. It consists of two measures. The first measure contains four eighth notes, and the second measure contains four eighth notes. Below the notes are the rhythmic notations: d i d i d i d.

3:30 (Noticia de esclavo liberrado)

Musical notation for 3:30 (Noticia de esclavo liberrado). The notation is on a single staff with a treble clef and a 12/8 time signature. It consists of two measures. The first measure contains a triplet of eighth notes followed by a quarter note, and the second measure contains a quarter note followed by a triplet of eighth notes. Below the notes are the rhythmic notations: d i d i d i d i.

3:47 (Prevenidos)

Musical notation for 3:47 (Prevenidos). The notation is on a single staff with a treble clef and a 12/8 time signature. It consists of two measures. The first measure contains a quarter note followed by a triplet of eighth notes, and the second measure contains a quarter note followed by a triplet of eighth notes. Below the notes are the rhythmic notations: d d i d i d d d i d i d d d i d d i d.

4:07 (Levantate ,ponte fuerte)

Musical notation for 4:07 (Levantate ,ponte fuerte). The notation is on a single staff with a treble clef and a 12/8 time signature. It consists of two measures. The first measure contains a quarter note followed by a triplet of eighth notes, and the second measure contains a quarter note followed by a triplet of eighth notes. Below the notes are the rhythmic notations: id d i d i d d i.

Rítmos de Festejo en el Cajón

Bases ,complementos,adornos y repiques según, Lalo Izquierdo

Transcripción y melografía: Marco Antonio Oliveros S.

11: 06 _ Variante (base)2

id d d i d d i d d i d

11. 18_ Complemento de la Variante 2 (Base 2)

3

id d d i d id d d i d id d d i d d i d d i d

5

id i d i d d i d d i d

11: 30 Base de la tercera variante (Son de los diablos)

7

d d i d i d d i d i d d d i d i d d i d d i d d

11

d d i d i d

Contactos: email: oliverosmarco@hotmail.com / Móvil: 998078146 - fijo: 5721172

LANDÓ

Entrevista a Lalo Izquierdo

Transcripción y melografía : Marco Antonio Oliveros

14: 28 - 1ra variante



14: 42 Segunda Variante



14: 57 - tercera variante

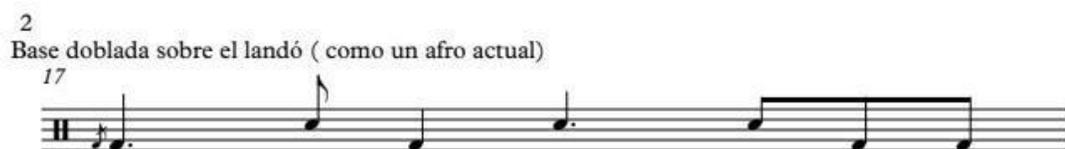


15: 46 Cuarta variante y mas variantes..



15: 38 - Quinta variante (para acompañar danzas tribales ,mas antiguas que el Landó)





2.16 Propuestas de Escritura de los Toques del Cajón y Compás

Estas formas de ejecución, y sobre todo los patrones rítmicos del cajón, han tenido, en el tiempo, un tratamiento técnico europeo, a través del cual, se ha podido registrar en partituras algunos patrones rítmicos, según la expresión musical y danzaria.

Es importante señalar, que la escritura de la música popular en general, no tiene gran anterioridad de años, sino más bien, su pase al pentagrama ha sido desde mediados del siglo XX aproximadamente (Rohner, 2013). Más aún, los patrones rítmicos del cajón, se empiezan a escribir en épocas recientes.

Según Madueño (como se citó en R. Santa Cruz, 2004), menciona que “los hermanos Vásquez, tocaban el festejo en un compás binario de 2/4 con una pausa cada 4 compases. Asimismo, menciona, que Rolando Campos tocaba en un compás de 4/4 y por momentos en 6/8” (p.106).

Los músicos en la actualidad tocan el festejo de otra manera siguiendo la propuesta emitida por Carlos Hayre, quien sugiere el 12/8 y el 6/8 como una propuesta innovadora y más adecuada (R. Santa Cruz, 2004). Usualmente, el toque de los cajoneros es libre, sin embargo, las partituras que se han realizado de la percusión en la música afroperuana, son importantes en la medida que sirve como un registro musical para la conservación y análisis de algunas formas rítmicas del cajón. A continuación, vamos a mostrar algunas partituras:

Figura 26

Panalivio

Danza habanera (panalivio) Transcripción de Mónica Rojas

$\text{♩} = 80$

BA B A B A B

BA B A B A B

B A B A B

A B A B A B

A A B A A B

Secuencia que combina los patrones

Nota. Transcripción rítmica del Panalivio realizada por Mónica Rojas. R. Santa Cruz, 2004.

Figura 27

Festejo

Festejo $\text{♩} = 96$ Transcripción de Mónica Rojas

The musical score consists of ten staves of rhythmic notation in 2/4 time. The tempo is marked as quarter note = 96. The notation includes various rhythmic figures, some with accents and slurs, and letter patterns (A, B) indicating specific rhythmic motifs. The patterns are as follows:

- Staff 1: A B A B A B A B A B
- Staff 2: A B A B A B A B A B
- Staff 3: A B A B A B A B A B
- Staff 4: A B A B A B A B A B
- Staff 5: A B A B A B A B A B
- Staff 6: A B A B A B A B A B
- Staff 7: A B A B A B A B A B
- Staff 8: A B A B A B A B A B
- Staff 9: A B A B A B A B A B
- Staff 10: A B A B A B A B A B

Nota. Adaptado *Transcripción rítmica del festejo realizado por Mónica Rojas*, por R. Santa Cruz.

Figura 28

Danzas Afroperuanas

Vals $\text{♩} = 136$ Transcripción de Mirco Bonucci
 a) b)
 Zamacueca $\text{♩} = 76 - 84$
 Panalivio $\text{♩} = 70$
 a) b)
 Landó $\text{♩} = 38$
 Festejo $\text{♩} = 96$
 Landó $\text{♩} = 38$ Transcripción de Mirco Bonucci
 Cancero
 Congas
 Cajon
 110

Nota. Adaptado de *Transcripciones rítmicas cortas de varias danzas afroperuanas realizadas* por Mirco Bonucci, por R. Santa Cruz, 2004.

2.17 Patrones Rítmicos de las Danzas Folklóricas con el Cajón

Con respecto a los patrones rítmicos relacionados a las danzas folklóricas, Valverde (2010), sostiene que el ritmo componente de fortalecimiento espiritual, que une a los seres vivos. En la actualidad, algunos estudios han descubierto que desde el vientre de la madre estamos aptos para aprender los primeros sonidos rítmicos.

El mismo autor alude a una connotación rítmica que parte desde la naturaleza humana por ello es importante referirnos, también, a la implicancia que tiene la geografía en la conciencia rítmica de cada persona o sociedad.

Los movimientos que se realizan en las danzas tradicionales de los pueblos diversos formados y nutridos en la adversidad climática de la sierra o selva e inspirados en la belleza de nuestro océano y los privilegios que nos regala nuestra naturaleza costera (Rohner, 2013) nos hereda, organiza, moldea y estructura un significado particular del movimiento, expresándose por medio del ritmo, que es una cualidad que poseemos desde los inicios de la humanidad y que además, es inherente a nosotros.

Siguiendo por esta misma línea se plantea a la Pachamama como la madre, el hijo como el pueblo, y el pueblo como receptor de una herencia rítmica desde el proceso de gestación. La analogía que se observa entre ritmo, naturaleza y cultura es una unidad que puede llevarse al plano pedagógico en la medida que el ritmo es un elemento intrínseco en el ser humano y su relación con él, es para organizar su vida de manera armoniosa.

Los patrones rítmicos se han dado en el proceso de la historia del hombre en distintos contextos, desde los sonidos percutivos de tambores primitivos ya sean para la cacería, guerra, fertilidad, unión familiar, motivos tribales en sí, pero no están independizados, por sí solos, sino,

están armonizados con el espíritu que une, organiza, expresa una forma de sentir la vida (R. Santa Cruz, 2004).

Según Schneider (1946) Los africanos utilizaban los tambores para ordenar sus movimientos estratégicos durante las guerras, lo cual sugiere al ritmo como un elemento organizador; siendo esta una fortaleza o característica esencial para llevarlo al plano didáctico en la funcionalidad del cajón. Por ello es importante darnos cuenta como el ritmo ha trascendido en la vida del hombre más allá de ser un simple conjunto de sonidos, sino, ser la vida misma en su devenir constante.

El ritmo se proyecta en el ser humano según su propia percepción y forma de sentir, es por eso que cuando hablamos de danzas en diferentes regiones , cada una de ellas tiene un sello rítmico, un sello natural que podemos llegar a entender y comprender en su movimiento básico por medio de un patrón, un organizador de su tiempo básico y de sus variaciones, por lo tanto, los patrones rítmicos en la danza son principios de orden (Valverde, 2010), por ello, reincidentes en que la presente investigación va por el plano didáctico por medio del cajón, es por eso que se considera importante hacer mención del maestro Marco Oliveros, a quien se ha recurrido para la elaboración de las partituras que se han tomado en cuenta para el desarrollo de este trabajo de investigación.

Igualmente, los ritmos peruanos de ascendencia española fueron evolucionando y transformando por la cultura criolla y negra tomando variadas denominaciones como el Tondero, Payandé, Aguenieves, Panalivio y Festejo, para que tiempo después se originara la zamacueca, quedando oficialmente reconocida como la Marinera (Guerrero, 2014). Estos ritmos adquirieron forma con la inserción del cajón convirtiéndose éste en un auténtico instrumento de percusión peruano por excelencia.

2.18 Definición de Danza

La danza tiene un papel importante en el ámbito educativo ya que despierta el interés de estudiante por ser de un atractivo insuperable y el resultado de satisfacción obtenido después de realizar una danza ya que, al momento de danzar (Ocampo, 2004), el movimiento que torna con todo el cuerpo transmite sensaciones de encanto al ritmo de una pieza melódica.

Ésta, es una expresión artística que tiende a ejecutarse de manera importante, no estando apartada de otras expresiones que existían durante sus inicios, estuvieron unidos hasta hoy en día nos referimos a la música (Pira, 2016). La danza es una serie de movimientos corporales que van acompañadas de música y el sonido de un instrumental musical.

La danza es el movimiento o recorrido realizado en el espacio por el cuerpo de la persona que están bailando delineando una forma, estimulado por voluntad propia y con ritmo específico por un tiempo determinado sea mayor o menor. El uso elemental del ritmo, tiempo, espacio, energía y forma; no siempre va a ser parejos (Megías, 2009). En unas danzas prevalece el ritmo, y otras las determina el espacio. En tal sentido, el temple de ésta decidirá que elemento se utilizará.

Asimismo, es una expresión solariega que une el ritmo y la música utilizando como una forma de expresar al cuerpo en movimiento. Por ello, viene a ser un recurso fundamental para su formación. La exegesis de los bailes naturales y bailes esenciales son contenidos atrayentes y placentero. El propósito de enseñar a danzar en los colegios, no solo es realizar escenas coreográficas, sino más bien favorecer a la enseñanza y concretamente al impulso musical (Pascual, 2006). Al mismo tiempo que se disfruta del baile con el movimiento corporal y al escuchar la música, se comprende mejor ésta; y se va desarrollando la psicomotricidad.

2.18.1 Elementos de la Danza

Mucho más allá de los diversos estilos dancísticos, estas componen los mismos elementos y son el espacio, la acción, el cuerpo, el tiempo y la intención o la energía. A continuación, conoceremos las diferentes formas de clasificación de estos elementos según diversos autores:

Figura 29

Elementos de la danza según autores



Nota. Adaptado de *¿Cómo calificar en concursos y festivales de danzas folclóricas?* Por J. Vallenás, 2019, JC Mundo del Color E.I.R.L.

2.19 Definición de Folklore

Etimológicamente la palabra folklore significa: folk “pueblo” y lore “ciencia”; es decir que el folklore es la rama que estudia las costumbres de una población (Sullca y Villena, 2015). Entonces se puede decir que el folklore estudia la cultura de una colectividad y su renombre por medio de los mitos, cantares o supersticiones (Mateo, y Carbajal, s.f.). Ya que tiene posibilidad

de llegar al origen de las tierras y su gente y con ello conseguir el respeto de las tradiciones de sus ancestros.

Por medio del folklore se unen lazos fraternos entre diversos grupos humano, muchos pueblos y naciones, logrando incentivar el amor a lo nuestro, al pueblo al lugar donde nacimos e ir construyendo una certera conciencia humana a nivel nacional (Sullca y Villena, 2015). En la actualidad constan investigaciones acerca del uso práctico de la danza en los diversos aspectos de la vida cotidiana.

Es por este motivo que el folklore aporta grandemente a la cultura, ya que es la expresión del sentir del pueblo; de modo que debemos señalar que el folklore se ha conocido y cultivado desde que pareció el hombre. De igual modo, las definiciones que existan sobre el folklore, prescribe una teoría de espíritu y la tendencia de las poblaciones que están inmersos en una sociedad.

En tal sentido se entiende por folklore a la interpretación del patrimonio cultural de los pueblos que surgen frente al progreso de las personas a partir de la inquisición de un grupo social, familiar o el ayllu (Mateo, y Carbajal, s.f.). Por lo tanto, el folklore pone al descubierto algunas definiciones donde confluyen en que es un dogmatismo colectivo que atesora, describe, descifra y propaga vicisitudes educativas nativas de nuestro país con peculiaridades reales que son el reflejo del conocimiento del hombre.

El folklore como ciencia tiene la tarea de clasificar las expresiones de las costumbres populares y luego hacer un análisis de sus grandezas. No se puede negar que el Perú trae consigo una gran disposición de impulso y capacidad creadora, pero muchas veces estos bailes folklóricos fueron relegados a ser representados esporádicamente, es por ello que se ve en los resultados que muchos no saben o desconocen acerca de su cultura y sus antecedentes. En

consecuencia, se tiene como tarea que todo estudiante se debe identificar con sus antepasados y sus costumbres. Aperturar el camino a las danzas que forman parte de la perennidad de nuestra región.

2.19.1 Danza Folklórica

Son aquellos elementos dancísticos reconocidos y salvaguardados de nuestro patrimonio como parte de nuestra cultura tradicional atesorada y transferida por generaciones. Las danzas folklóricas en el Perú son impartidas por las culturas nativas y asociaciones en conjunto con los profesionales, se busca conservar y difundir nuestras tradiciones.

Estos profesionales que retocan la exégesis de nuestro folklore empleadas tradicionalmente y ensayados concienzudamente en las comunidades originarias que alcanzan a ser personificadas por las peculiaridades sorprendentes de estas expresiones. En este contexto se puede mencionar a la Escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas que respalda al Conjunto Nacional de Folklore del Perú representándonos en el mundo entero. Sin embargo, también preexisten otros repertorios en esta línea de compromiso profesional artístico quienes tienen la misma finalidad que es conservar los antepasados culturales, dando reconocimiento a las danzas folklóricas tradicionales (Gutiérrez y Huamán, 2019).

En todas las formas de manifestaciones dancísticas no debe perderse el vínculo con nuestras raíces, ya que tienen un valor incalculable a nivel cultural. En el Perú existen diversas clases de danzas folklóricas; además está señalar que nuestro país es variado históricamente y se mantienen la enseñanza originaria de su cultura, haciendo que sus comunidades difundan las danzas como pieza de nuestros antepasados.

Los repertorios competitivos con ese arte tienen la iniciativa de concentrar y programar danzas folklóricas sin restarle capacidad significativa a las colectividades que ejecutan su costumbre de generación en generación infatigablemente por ser distracciones de su cultura.

2.19.1.1 Clasificación de las Danzas Folklóricas.

Las danzas se clasifican en tres aspectos fundamentales: las formas, el carácter y la difusión (Martín, 2005). A su vez estos tres criterios ayudan a que se formen doce variables que vienen a ser la marinera, huaynos, ganaderas, agrícolas, festivos, negritos, diablitos entre otros. Para entender un poco más acerca de la clasificación de las danzas, pasamos a visualizar el siguiente esquema:

Figura 30

Clasificación de las danzas folklóricas en el Perú



Nota. Adaptado de *¿Cómo calificar en concursos y festivales de danzas folklóricas?* Por J. ValLENAS, 2019. JC Mundo del Color E.I.R.L.

2.20 Partituras de Danzas Folklóricas Transcritas por Marco Oliveros

Marco Antonio Oliveros Sánchez, nacido en el distrito de Magdalena del Mar, en el regazo de una familia de artistas, se desarrolló como docente y artista profesional en música. Su larga trayectoria se ha dado a nivel nacional e internacional donde ha podido acompañar a varios artistas de gran reconocimiento, también se ha desempeñado como maestro en percusión en varias instituciones educativas de prestigio como la Orquesta Sinfónica Nacional, Taller de música popular en el Conservatorio Nacional de Música, Pontificia Universidad Católica, Escuela Nacional Superior de Folklor José María Arguedas, fue integrante y es considerado miembro fundador de la Orquesta Filarmónica de Lima.

Oliveros es el primer músico en el Perú en realizar notación musical para los instrumentos de percusión peruana, destaca por sus composiciones en obras para ensambles de percusión sinfónica y ha difundido el cajón peruano en diversas actividades donde ha podido convocar a una gran multitud de personas entre niños, jóvenes y adultos (Canal Marco Oliveros Music, 2021).

Es considerado uno de los percusionistas más representativos del país y Actualmente se dedica a la elaboración de metodologías y materiales didácticos, es por eso que su constante interés en contribuir con la educación motiva su participación en el conversatorio sobre el cajón como herramienta pedagógica para enseñar danzas folklóricas, donde hace referencia a la formación de los futuros profesores de danza y como puede favorecer el conocimiento teórico de la música en sus metodologías, de tal manera que en su experiencia como profesor de educación rítmica, Oliveros ha establecido ejercicios rítmicos en diferentes géneros como el vals, la polka y la marinera con el objetivo que los alumnos puedan sentir el pulso, el compás, los

acentos, los silencios de manera corporal y entender las estructuras rítmicas del género dancístico donde se desenvuelven.

En esta experiencia Oliveros quien fue entrevistado en el 2021, se ha encontrado con estudiantes que presentaban limitaciones para percibir el ritmo, al respecto de esta situación el maestro indica que todos pueden llegar a sentir el ritmo, pero de ahí para exteriorizarlo requiere un proceso donde el estudiante pueda interiorizarlo como algo suyo y así poder expresarlo.

Oliveros comenta que el cajón en la música peruana ayuda a reconocer el género y esto puede ser aprovechado por los profesores de danza, de tal manera que por medio de las calidades sonoras del instrumento se pueda establecer primero el compás con la finalidad que el alumno reconozca el pulso mientras va caminando y de esta manera ya se está colaborando que el alumno vaya familiarizándose con la rítmica de la danza que está aprendiendo.

El cajón también permite amoldar los ejercicios rítmicos a la velocidad accesible del alumno ya que los grupos de estudiantes no son homogéneos y esta característica puede ser aprovechada por los docentes para encontrar un punto medio donde todos los alumnos puedan encontrar accesible la percepción rítmica. Finalmente, Oliveros considera al cajón como un instrumento didáctico por su naturaleza como realizador de fiestas ya que es posible mediante su uso generar un ambiente alegre, el cual facilita despertar en los alumnos el buen ánimo y la predisposición (Canal Andrés Arevalo, 2021). A continuación, algunas transcripciones hechas por el maestro Marco Oliveros con respecto a los patrones rítmicos de algunas danzas de la costa, sierra y selva.

Figura 31*Carnaval de Arequipa elaborado por Oliveros*

Carnaval de Arequipa

The figure displays musical notation for 'Carnaval de Arequipa' in 2/4 time. It is organized into four horizontal staves, each representing a different rhythmic element:

- Staff 1:** Labeled 'Unidad de compás' and 'Unidades de tiempo'. It shows a single quarter note followed by two eighth notes, representing the basic time unit.
- Staff 2:** Labeled '1era subdivisión' and '2da subdivisión'. The first subdivision shows two eighth notes. The second subdivision shows a quarter note followed by two eighth notes.
- Staff 3:** Labeled 'Patron1 del redoblante', 'Patron de bombo', and 'Patron de Platillo'. It shows a sequence of eighth notes, quarter notes, and eighth notes with rests, representing the patterns for the snare drum, bass drum, and cymbal.
- Staff 4:** Labeled 'Patron del bombo andino'. It shows a sequence of quarter notes and eighth notes, representing the pattern for the Andean bass drum.

Nota. Elaboración propia.

Figura 32

Polca y Huaylarsh patrón elaborado por Oliveros

Polca

Unidad de compás Blanca Unidad de Tiempo Negras

1era subdivisión Corcheas 2da Subdivisión Semicorcheas

5

Huaylarsh

Unidad de compás Blanca Unidad de Tiempo Negras

10

12

1era subdivisión 2da Subdivisión Patron de zapateo Patron de zapateo 2

Nota. Elaboración propia

Figura 33

Tulumayos, patrón rítmico elaborado por Oliveros

Tulumayos

Unidad de compás Unidades de tiempo

1era subdivisión 2da subdivisión

Patron1 del redoblante Patron2 del redoblante Patron del bombo

Nota. Elaboración propia.

Conclusiones

1. Esta investigación describió relevantes antecedentes históricos que se dieron en nuestro país antes de que el cajón sea concientizado como instrumento musical y sobre todo una herramienta útil para los ensayos de las primeras compañías afroperuanas en el siglo XX.
2. Se determinó la importancia del uso del cajón para la instrucción de la danza folklórica, con el fin de relacionar el uso de éste, con la sensibilización auditiva y rítmica corporal. De allí que predomina su importancia y valor pedagógico como parte de la metodología de enseñanza.
3. El cajón peruano, no ha sido abordado hasta la actualidad desde su valor pedagógico, por ello, a través de esta investigación, hemos visto que su funcionalidad reúne las características que lo ameritan como herramienta didáctica y así el docente pueda aplicarlo en el aula donde el aprendizaje de las danzas folklóricas se va haciendo significativo.
4. La enseñanza de la danza en el Perú, debe consolidarse en el marco consciente del uso de metodologías pedagógicas que direccionen y empoderen al profesor de danza. Debemos ir desplazando algunos modelos de enseñanza de la danza, en la cual, el estudiante es sólo receptor pasivo y copia de lo que hace el profesor delante de él.
5. Es importante que el alumno aprenda a conocer y entender la música primero desde su corporalidad, desde sus emociones y en esta experiencia el docente puede hacer uso de las facultades del cajón para poder facilitar la percepción del ritmo previo a la ejecución de la respectiva danza folklórica a enseñar.

6. El cajón es un instrumento sencillo, donde el contacto de palma y madera permite una especial conexión con la historia de la cultura afroperuana, de tal manera que matices de sonidos graves y agudos generan tristeza y lamentos; nostalgia y esperanza; esclavitud y liberación; ritmo y alegría.
7. Conocer la historia del cajón es conocer la historia de la cultura afroperuana y esta experiencia en el contexto educativo puede generar puntos de encuentro desde la empatía porque la historia afroperuana es también parte de la configuración de nuestra cultura peruana.

Recomendaciones

1. A la escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, que siga promoviendo las investigaciones sobre temas de folklore, cultura y educación para poder registrar mayores fuentes bibliográficas para otras investigaciones.
2. A los investigadores, continuar con este tipo de estudios, donde puedan analizar y utilizar los instrumentos peruanos, más allá de su aspecto artístico y musical, sino también, verlos como podemos aplicarlos a la pedagogía.
3. A los docentes en danza, invitarlos a que conozcan los principios básicos o fundamentos del cajón; motivarlos a generar un vínculo con el instrumento por medio de la investigación y una formación técnica responsable en su ejecución para poder enseñar con honestidad, de tal manera que el alumno pueda conectarse con su propia identidad y percibir el ritmo fácilmente.
4. A los músicos y danzantes antiguos que hayan tenido acercamientos o tal vez referencias de las primeras agrupaciones que usaron el cajón como un recurso didáctico en el ensayo para que se motiven a compartir por medios testimonios orales, escritos, audiovisuales.

Glosario de Términos Básicos

- **Danza folklórica:** Describe a un grupo de danzantes, que comparte caracteres afines al compás de la música.
- **Herramienta pedagógica:** Son recursos e instrumentos que utiliza el docente para motivar a los estudiantes y generar aprendizajes.
- **Instrumentos percusivos:** Producen sonido al ser golpeados, agitados o percutidos de alguna forma.
- **Jarana criolla:** Festividades que se realizan bailando y cantando ensalzados en una vivienda o barrio.
- **Melodía:** Sonidos musicales, autónomo sin compañía.
- **Metodología Dalcroziana:** Método que corresponde el movimiento del cuerpo con el ritmo musical ideando retratos motrices.
- **Método didáctico:** Disciplina pedagógica que tiene por finalidad la enseñanza aprendizaje.
- **Música afroperuana:** Tipo musical desarrollada en Perú por poblaciones africanas.
- **Panalivio:** Danza afroperuana muy arcaica.
- **Patrones rítmicos:** Comportamientos rítmicos que contienen una forma de acomodar las notas en la partitura.
- **Pulso:** Continuación de pulsaciones que son repetitivas fragmentando el tiempo.
- **Rítmica:** Hace referencia a que tal o cual están sujeto a un compás o ritmo.
- **Ritmo:** Es la reproducción metódica de componentes que produce movimiento, controlado o medido, sonoro o visual.
- **Sonoridad:** La sonoridad está asociada a la fuerza del sonido.

- **Zamacueca:** Baile multitudinario y habitual de varios países en su área andina
- **Zapateo peruano:** Es una composición rítmica de sonidos que se generan con la punta del pie.

Referencias

Adú Proyecto Universal. (2013). *¡Somos Adú!*.

<https://aduprojectouniversal.wordpress.com/somosadu/>

Andina. (28 de noviembre de 2013). *Ensamble Perú fusión entre el afro y el ande*.

<https://andina.pe/agencia/noticia-ensamble-peru-fusion-entre-afro-y-ande-484598.aspx>

Antonio Saco, D. J. (1969). *Historia de la esclavitud de la raza africana en el nuevo mundo y en especial en los países Américo-Hispanos*. Jaime Jepús.

http://www.latinamericanstudies.org/book/Historia_de_la_esclavitud.pdf

Arévalo, A. (2020). *Mi Biografía* [Fotografía]. <https://andresarevalo.com/biografia/>

Arrelucea, M. (2004). Historia de la esclavitud africana en el Perú desde la conquista hasta la abolición. *Arqueología y Sociedad*, (15), 239-278.

<https://revistasinvestigacion.unmsm.edu.pe/index.php/Arqueo/article/view/12743/11383>

Aróstegui Plaza, J.L. y Ivanova Iotova, A. (2012) *Didáctica de la expresión musical. Una revisión del desarrollo del currículo*. Repositorio Digital UB.

http://diposit.ub.edu/dspace/bitstream/2445/32787/7/reunid_arostegui_iotova_2012_didactica_expresion_musical.pdf

Armstrong, T. (2017). *Inteligencias múltiples en el aula. Guía práctica para educadores*. Barcelona, España: Paidós educación.

Atempo percusión. (2014). *Eder Campos* [Fotografía].

<https://www.atempopercusion.com/n.php?p=15v55>

- Backes, B.M., Porta, M.E. y Difabio de Anglat, H.E. (2015). El movimiento en la educación infantil y la adquisición de saberes. *Revista educere*, 19(64), 777-790.
<https://www.redalyc.org/pdf/356/35643544010.pdf>
- Barriga, M. L. (2004). La historia del tambor africano y su legado en el mundo. *El Artista*, (1), 30-48. <https://www.redalyc.org/pdf/874/87400104.pdf>
- Berg, M. R. (2015). *La música y los tics en educación primaria: del aula a la familia y la sociedad* [Tesis Doctorado, Universidad De Valladolid].
<https://uvadoc.uva.es/bitstream/10324/16897/1/tesis1029-160506.pdf>
- Borgoño, O. (4 de setiembre de 2019). *Conjunto Fiesta Criolla*. Facebook.
<https://www.facebook.com/historiamusicaldelperu/photos/el-conjunto-fiesta-criolla-en-radio-am%C3%A9rica-a%C3%B1o-1958-est%C3%A1n-%C3%B3scar-avil%C3%A9s-1ra-guit/405525916825418/>
- Bocanegra, Z. (2019). *El festejo y maestros cultores* [Trabajo para Bachiller, Escuela Nacional Superior del Folklore José María Arguedas].
https://alicia.concytec.gob.pe/vufind/Record/FOLK_63f98f88c848e1652d7835cca0ab31c9
- Cámara, A. (2013). *Expresión corporal: Música y movimiento*.
https://ocw.ehu.eus/file.php/238/tema_4_EXPRESION_CORPORAL_MUSICA_Y_MOVIMIENTO.pdf
- Camacho Chacón, P., González Rendon, J. y Balbín Martínez, J.C. (2009). *Batería. Pautado y Método I*.
<http://indesol.gob.mx/cedoc/pdf/III.%20Desarrollo%20Social/Cultura/Bater%C3%ADa%20Pautado%20y%20M%C3%A9todo%20I.pdf>

Campos Yataco, L. (21 de marzo de 2009). Más peruano que el cajón. *Anuario diario El Comercio 2001-2002. Cañete Arte y Folklore negro del Perú.*

[.https://www.facebook.com/canetearteyfolklore negro/posts/3279635425458184](https://www.facebook.com/canetearteyfolklore negro/posts/3279635425458184)

Campos Yataco, E. (9 de agosto, 2009). *Cañete. Arte y folklor negro del Perú. Lalo Izquierdo y los 40 años de Perú Negro.* [http://caneteartenegro.blogspot.com/2009/08/lalo-izquierdo-y-los-40-anos-de-](http://caneteartenegro.blogspot.com/2009/08/lalo-izquierdo-y-los-40-anos-de-peru_09.html#:~:text=Orlando%20%22Lalo%22%20Izquierdo%20naci%C3%B3%20en,Francisco%20Pizarro)

[peru_09.html#:~:text=Orlando%20%22Lalo%22%20Izquierdo%20naci%C3%B3%20en,Francisco%20Pizarro](http://caneteartenegro.blogspot.com/2009/08/lalo-izquierdo-y-los-40-anos-de-peru_09.html#:~:text=Orlando%20%22Lalo%22%20Izquierdo%20naci%C3%B3%20en,Francisco%20Pizarro)

Canal Alejo (04 de abril de 2021). *Carlos Ayala* [Archivo de Vídeo]5. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=ndjvY4tx3sw>

Canal Alejo (04 de abril de 2021). *Conversando con el maestro Juan Vásquez desde México.* [Archivo de Vídeo]4. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=YMOpapvmfMQ>

Canal Alejo (04 de abril de 2021). *“La fogata”* [Archivo de Vídeo]1. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=SGI6g5GsH9s>

Canal Alejo (04 de abril de 2021). *Conversando con Toño Vílchez* [Archivo de Vídeo]7.

Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=TIGvg7kKEkE>

Canal Alejo (04 de abril de 2021). *Gustavo Paredes* [Archivo de Vídeo]8. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=eVqv-9nMKRc>

Canal Alejo. (04 de abril de 2021). *Conversando con Pierr Padilla desde los Estados Unidos* [Archivo de Vídeo]9. Youtube.

<https://www.youtube.com/watch?v=uLEGTF0dVJ0>

Canal Alejo. (04 de abril de 2021). *Jaime Zevallos y su vínculo con el cajón en los procesos de Jiza* [Archivo de Vídeo]10. Youtube. <https://youtu.be/eVIBPmQt7iU>

Canal Alejo. (04 de abril de 2021). *Conversando con Ángel Álvarez, artista y docente en danza* [Archivo de Vídeo]11. Youtube. https://www.youtube.com/watch?v=_3DCIbhfuYQ

Canal Alejo (04 de abril de 2021). *Maestro Lao en Cañete* [Archivo de Vídeo]12. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=pI2SJZV7kLE>

Canal Andrés Arevalo (19 de febrero de 2021). *El cajón peruano como herramienta didáctica para la danza* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=ulMNMBUca10>

Canal Carlos Santos Becerra (19 de mayo 2012). *Entrevista a Lalo Izquierdo* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Ut94BfZVSBM>

Canal Carlos Santos Becerra (26 de abril de 2012). *Entrevista a Daniel Paredes* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=wjZH2qFAXko>

Canal CernícaloPeru. (18 de mayo del 2013). *Maestros del Cajón* [Archivo Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/VUXgSmYXoQ8>

Canal juvenal12234. (28 de junio de 2013). *Marco Aurelio Denegri sobre el cajón peruano, parte 01 (26-06-2013)* [Archivo Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=f9b9c7Hq43I&feature=youtu.be>

Canal Ingenio Comunicaciones (12 de abril de 2015). *La Magia del Ritmo - Callejón de un sólo caño (Victoria Santa Cruz)* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=H2BYk5Y201g>

- Canal Marco Oliveros Music (04 de abril de 2021). *Marco Oliveros –Hoja de vida* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=nG-GbvpbVVU>
- Canal Mister Tambor. (3 de octubre de 2020). *Grandes cajoneros peruanos* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://youtu.be/F64IK3nePvw>
- Canal TV Perú (11 de julio de 2019). *La entrevista (TV Perú Noticias) – Luis Sandoval* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=0hzfCaLgCks&t=789s>
- Canal PeruGotTalentHD. (15 de diciembre de 2012). *Perú tiene talento. Gran final linaje peruano* [Archivo de Vídeo]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=6O4IoLQOZmY>
- Carrasco, C. y Ruiz, B. (2020). *Método Dalcroze*. <https://es.slideshare.net/abullejos/dalcroze-228951923>
- Castañeda, L.A. y Ramón, H. (2014). Música, Cuerpo y Lenguaje. Aproximaciones desde la vivencia, la experiencia y las teorías pedagógico-musicales del siglo XX. Grupo de estudio y trabajo: “Construyendo nuestro corpus teórico”. *Article in Pensamiento Palabra y Obra*. (12) 91-105. doi: 10.17227/2011804X.12PPO91.105
- Cañal, F. y Cañal, C. (2001). *Música, danza y expresión corporal en educación infantil y primaria*. https://www.observatoriodelainfancia.es/ficherosoia/documentos/1155_d_69805bc7f_mu_sicadanza.pdf
- Cañete Arte y Folklore. (12 de julio de 2019). *Programa del espectáculo ritmos negros del Perú (ex pancho fierro) en Chile, 1957* [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=2412046818883720&id=69001047442070

Cuevas Cipriano, R. (2011). *Psicología educativa*. Lima, Perú: San Marcos.

Crespo, B. (2016). *Mousike. Herramienta pedagógica en el inicio del aprendizaje musical*

[Archivo PDF]. http://opac.pucv.cl/pucv_txt/txt-4500/UCD4788_01.pdf

Danzafro. (2017). *Pierr Padilla* [Fotografía].

<https://www.facebook.com/danzafro.peru/photos/a.298606820315351/878271945682166>

Delalande, F. (1995). *La música es un juego de niños*. Buenos Aires: Ricordi Americana.

Díaz, E. (2020). *Eduardo Díaz* [Fotografía].

<https://www.facebook.com/photo?fbid=10222459642420430&set=a.1616372889791>

Diario Correo. (25 de julio de 2018). *Lalo Izquierdo y Rony Campos: La música también es parte de la comunicación*. [https://www.google.com.pe/amp/s/diariocorreo.pe/cultura/lalo-izquierdo-y-rony-campos-la-musica-tambien-es-parte-de-la-comunicacion-](https://www.google.com.pe/amp/s/diariocorreo.pe/cultura/lalo-izquierdo-y-rony-campos-la-musica-tambien-es-parte-de-la-comunicacion-832203/%3foutputType=amp)

[832203/%3foutputType=amp](https://www.google.com.pe/amp/s/diariocorreo.pe/cultura/lalo-izquierdo-y-rony-campos-la-musica-tambien-es-parte-de-la-comunicacion-832203/%3foutputType=amp)

Feldman H.C. (2006-2009). *Ritmos negros del Perú. Reconstruyendo la herencia musical africana*. Lima, Perú: Instituto de Estudios Peruanos. (Trabajo original publicado en 2006.

Fontelles, V.L. (s.f). *Metodologías musicales - siglos XX y XXI* [Archivo PDF].

<https://mobiroderic.uv.es/bitstream/handle/10550/70289/METODOLOG%C3%8DAS%20MUSICALES.%20Siglos%20XX%20y%20XXI..pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Fuentes. M. (1867). *Lima, apuntes históricos, descriptivos, estadísticos y de costumbres*. Lima, Fondo del Libro – Banco Industrial del Perú 1985.

González Coto, N. (2011). *Rítmica en la pedagogía Dalcroze* [Archivo PDF].

<https://es.scribd.com/document/444399733/ritmica-en-la-pedagogia-dalcroze>

Guerrero García, E. (2014). Del cajón peruano al cajón flamenco. *Revista digital para profesionales de la enseñanza*, (29), 1-8.

<https://www.feandalucia.ccoo.es/docu/p5sd11604.pdf>

Guerrero, J. (2017). Mendívil, Julio. 2016. En contra de la música. Herramientas para pensar, comprender y vivir las músicas. *El oído pensante*, 5(1), 1-4.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5854413>

Gutiérrez Martínez, K. A. y Huamán Ruíz, J.L. (2019). *Centro de Formación y Difusión de Danzas Folklóricas* [Tesis para optar el grado de Arquitecto, Universidad Ricardo Palma].

https://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:hXk9jxWpRI0J:https://repositorio.urp.edu.pe/bitstream/handle/URP/2845/T030_48058135_T%2520%2520%2520GUTI%25C3%2589RREZ%2520MART%25C3%258DNEZ%2520KELLY%2520ANABEL.pdf%3Fsequence%3D1%26isAllowed%3Dy+&cd=3&hl=es&ct=clnk&gl=pe

Heraud, J. (07 de octubre de 2020). *Zamacueca, marinera e independencia: 200 años después*.

<https://puntoedu.pucp.edu.pe/voces-pucp/zamacueca-marinera-e-independencia-200-anos-despues/>

Herrera Cuntti, A. (2006). *Divagaciones históricas en la web, libro 2*.

<https://books.google.com.pe/books?id=k6VRetm1bmUC&pg=PA3&lpg=PA3&dq=Divagaciones+hist%C3%B3ricas+en+la+Web+Libro+2.+Procesado+electr%C3%B3nicamente+en+el+Per%C3%BA&source=bl&ots=eji1GgRMfK&sig=ACfU3U1ij3p5ZWl2uG2Te6UKM8Q5onpyw&hl=es&sa=X&ved=2ahUKEwi40dCp6LxAhUvr5UCHfotD34Q6AEwAnoECAIQAw#v=onepage&q=Divagaciones%20hist%C3%B3ricas%20en%20la%2>

0Web%20Libro%202.%20Procesado%20electr%C3%B3nicamente%20en%20el%20Per
%C3%BA&f=false

Huamani Nolasco, D. (2018). Una mirada reflexiva al estudio de las danzas tradicionales de Huamachuco. *Cuaderno Arguedianos*, 17(1), 117-126.

<http://200.1.180.229/index.php/ca/article/view/66>

Infoartes.pe (27, junio, 2016). [Teatro] Estreno “El color de la libertad” Dirigido por Jaime Zevallos Vargas. <https://www.infoartes.pe/teatro-estreno-el-color-de-la-libertad-dirigido-por-jaime-zevallos-vargas/>

Ingenio comunicaciones. (2015). *La Magia del Ritmo - Callejón de un sólo caño (Victoria Santa Cruz)*. [Captura de imagen]. <https://youtu.be/ndjvY4tx3sw>

Jazva Jazva. (2019). *Jaime Zevallos* [Fotografía].

<https://www.facebook.com/photo?fbid=2715325938534343&set=a.107067962693500>

Jiménez Gil, A. E. y Montoya, A. A. (2017). *El Ritmo del Pasillo Colombiano: Un Factor Musical para el Desarrollo de Procesos de Generalización* [Tesis de Licenciado, Universidad Distrital Francisco José de Caldas].

<http://repository.udistrital.edu.co/handle/11349/6699>

Machuca, G. (2017) *Primer Festival de Zapateo y Tap se inicia en el ICPNA* [Imagen]. El Comercio. <https://elcomercio.pe/luces/musica/primer-festival-zapateo-tap-inicia-icpna-408437-noticia/>

Madueño, J.L. (2020). *Escuela open music*. <https://openmusic.edu.pe/>

Martínez Carreras, J. (s.f). *El tráfico negrero por el atlántico*.

<http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:OyNqFvRh7HMJ:www.armada.mde.es/archivo/mardigitalrevistas/cuadernosihcn/05cuaderno/06cap.pdf+&cd=1&hl=es&>

ct=clnk&gl=pe

(<https://armada.defensa.gob.es/archivo/mardigitalrevistas/cuadernosihcn/05cuaderno/06cap.pdf>2014).

Martínez Dávila, H.E. (2019). *Didáctica de la educación musical en niños del I ciclo de educación inicial* [Monografía de Licenciado, Universidad Nacional De Educación Enrique Guzmán y Valle].

<https://repositorio.une.edu.pe/bitstream/handle/UNE/3285/Hilda%20Martinez.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

Martín, M. (2005). Del movimiento a la danza en la educación musical. *Educación* (23), 125-139.

Mateo Cabrera, L.A. y Carbajal Avalos, F. E. (s.f.) *Moderno manual de folklore y danzas del Perú*. Lima, Perú: Grafica Nelly J.C. Distribuidora.

Medina Rivilla, A. y Salvador Mata, F. (2009). *Didáctica general*. 2da. ed. Madrid: Pearson Prentice Hall.

Megías Cuenca, M. I. (2009). Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza [Tesis Doctorado, Universidad de Valencia].

<https://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/31869/Megias.pdf;sequence=1>

Millones, L. (1973). *Minorías étnicas en el Perú*. Lima, Perú: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Museo Afroperuano (7 de octubre de 2020). *Movimiento Afroamérica Autónoma, MOAA*. Facebook.

https://m.facebook.com/story.php?story_fbid=3710729202291262&id=10000062655115

- Ocampo López, J. (2004). *Folclor, Costumbres y Tradiciones Colombianas*. Bogotá Colombia: Plaza & Janes editores.
- Oliveros, M. (18 de octubre de 2019). Los patrones rítmicos en la danza. (A. Zapana, Entrevistador).
- Palma, R. (1872). *Tradiciones Peruanas completas*. Madrid, España: Aguilar 1957.
- Paredes, G. (2019). *Tavo Paredes* [Fotografía].
<https://www.facebook.com/GusParedesmusic/photos/a.567000656729456/2309677322461772>
- Paredes, D. (2019). *Daniel Paredes* [Fotografía].
<https://www.facebook.com/daniel.paredesreyes.3>
- Pascual Mejía, P. (2006). *Didáctica de la música para educación preescolar*. Madrid, España: Pearson educación.
- Pastor Armendariz, R.P. (2019) *Herramientas didácticas orientadas al estudiante y el rendimiento académico* [Tesis Maestría, Universidad Peruana Cayetano Heredia].
https://alicia.concytec.gob.pe/vufind/Record/RPCH_f0a396d7e6823bbf68ccc2e312d071f8
- Perlacio Márquez, R.E. (2019). *La música tradicional como recurso didáctico en el proceso de aprendizaje y formación en EIB* [Tesis de Licenciado, Universidad San Ignacio de Loyola]. http://repositorio.usil.edu.pe/bitstream/USIL/9200/3/2019_Perlacio-Marquez.pdf
- Pira Castillo, J.F. (2016). La danza folclórica como estrategia pedagógica para contribuir en el trabajo en equipo entre géneros. [Tesis de Licenciado, Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia]. <https://repositorio.uptc.edu.co/bitstream/001/1942/1/TGT-466.pdf>

Puchta H., Rinvolucrí, M. y Fonseca Mora, M.C. (2012). *Inteligencias múltiples en el aula de español como lengua extranjera*. Madrid, España: Sociedad General Española de Librería y Herlbling Languages.

Qué fue de tu vida (17 de setiembre de 2020). Lalo Izquierdo: Investigación iniciada por empresario Banchemo Rossi permitió conocer cultura afroperuana. *Nacional.pe*.
<https://www.radionacional.com.pe/novedades/que-fue-de-tu-vida/lalo-izquierdo-investigacion-iniciada-por-empresario-banchemo-rossi-permitio-conocer-cultura-afroperuana>

Ramos Leandro, A. (2013). *Cultura pedagógica. La filosofía, epistemología y psicología*. Lima, Perú: Ediciones y representaciones Honorio.

Rohner, F. (2013). La otra historia de la música en el Perú. Cuatro estudios recientes sobre música popular de la costa central peruana. *Histórica*, 37 (1), 137-146.
<http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7644/7894>

Rodríguez Tuesta, J. D. (2019). *Las dimensiones de la Neuroeducación aplicadas al aprendizaje rítmico de los alumnos de segundo de primaria, Trujillo 2018* [Tesis de Licenciado, Conservatorio Regional de Música del Norte Público Carlos Valderrama].
<http://renati.sunedu.gob.pe/handle/sunedu/655065>

Santa Cruz, N. (1995). *Su majestad el cajón. En T. d. Perú, De cajón Caitro Soto* Servicios Especiales de Edición S.A.

Santa Cruz, R. (2004). *El cajón afroperuano*. Lima: RSANTACRUZ E.I.R.L.

Santa Cruz Gamarra, V. (2019). *Ritmo: El eterno organizador*. 2da. Ed. Lima: COPÉ

Salas, H. (9 de febrero de 2017). *Negra!!*. Victoria Santa Cruz y el Odin Teatret de Dinamarca [Fotografía]. Habitante del Lejano Occidente.

<https://herbertsalasblog.wordpress.com/2017/02/09/negra-victoria-santa-cruz-y-el-odin-teatret-de-dinamarca/amp/>

Schneider, M. (1946). *El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antigua*. https://www.siruela.com/archivos/fragmentos/Origen_musical.pdf

Secretaría de Educación Pública. (2008). *Educación artística. Música 1*. http://www.telesec-sonora.gob.mx/telesec-sonora/archivos/Libros%20de%20Telesecundaria/APUNTES%20I/MUSICA%20I.pdf?filename=Libro/APNT_1/TS-APUN-MUSICA-1-P-001-144A.pdf

Storms, G. (2005). *101 juegos musicales. Divertirse y aprender con ritmos y canciones*. 3ra. Ed. Barcelona: Graó, de IRIF, S.L.

Sullca Huamán, K. L. y Villena Carbajal, E. J. (2015). *Las danzas folklóricas y la formación de la identidad nacional en los estudiantes del V ciclo de educación primaria de la Institución Educativa N° 20955-13 Paulo Freire, UGEL N°15 Huarochirí, 2014*. [Tesis de Licenciado, Universidad Nacional de Educación Enrique Guzmán y Valle]. <https://repositorio.une.edu.pe/bitstream/handle/UNE/702/TL%20PC-Ep%20S91%202015.pdf?sequence=4&isAllowed=y>

Teatro del milenio [@TeatrodelMilenioPeru·Artista]. (10 de setiembre de 2017). *Luis Sandoval*. [Imagen adjunta] [Publicación de estado]. Facebook. <https://www.facebook.com/TeatrodelMilenioPeru/posts/1915039535437272>

Uribe Ortega, J. (2011). *Objetos musicales. Una intervención desde el diseño industrial en el campo de los instrumentos musicales* [Tesis de Licenciado, Escuela Universitaria Centro de Diseño]. <https://www.colibri.udelar.edu.uy/jspui/handle/20.500.12008/4748?mode=full>

Urquiaga Heineberg, F. (2005). *La percusión afroperuana. Sayariy producciones.*

<http://www.sayariy.com/archivos/files/editoriales/pdf/libropercusionafroperuana.pdf>

Valverde Limbrick, H.R. (2010). Las regletas de patrones rítmicos: experiencias de aprendizajes lúdico creativo. *Innovaciones educativas*, 12(17), 73-80.

<https://revistas.uned.ac.cr/index.php/innovaciones/article/view/565/466>

Vallenas, J. (2019). *¿Cómo calificar en concursos y festivales de danzas folklóricas?. Lima, Perú: JC Mundo del color E.I.R.L.*

Vargas Ugarte, R.S.J. (1984). *Historia del Santo Cristo de los Milagros*. 4ta. Ed. Lima: Centro Proyección Cristiano.

Vásquez Rodríguez, R.E. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú*. La Habana, Cuba: Casa de las Américas.

Vásquez Rodríguez, R.E. (28 de mayo de 2016). *Las manos en la madera: repique de la memoria*. Chalena Vásquez [Archivo PDF].

<http://www.chalenasvasquez.com/almacen/ponencias/presentacionRepiqueDelamemoriapdf>

Vernia, A.M. (2012). Método pedagógico musical Dalcroze. *Artseduca. Revista electrónica de educación en las artes*. (1), 1-4. [file:///C:/Users/Win7/Downloads/Dialnet-](file:///C:/Users/Win7/Downloads/Dialnet-MetodoPedagogicoMusicalDalcroze-3946014%20(5).pdf)

[MetodoPedagogicoMusicalDalcroze-3946014%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/Win7/Downloads/Dialnet-MetodoPedagogicoMusicalDalcroze-3946014%20(5).pdf)

Villanueva, C., Maass, C., Santa Cruz Alcalá, J. L., Pozada Pineda, J. E., Campos Lazo, A. E., Ramírez, J. R., León Zamora, E., Oboler, S., Reyes Paredes, A. J., Buenaño Ramírez, E., González, O. L., Ríos Indacochea, C.S., Mori Julca, R. Ch.N., Córdova Dávila, J. P., Rojas Dávila, R., Mosquera Rosado, A. L., Zamudio Palacios, D., Rodríguez Pastor, H.,

- Arévalo Robles, ...Barrós, M. (2019). *Cultura afroperuana. Encuentro de investigadores 2018*. Lima, Perú: Ministerio de Cultura.
- Vizarreta Flores, R.G. (2018). *El cajón como recurso didáctico, en el desarrollo motriz de los niños del nivel inicial* [Trabajo Académico de Segunda Especialidad. Universidad Nacional de Tumbes].
<http://repositorio.untumbes.edu.pe/bitstream/handle/UNITUMBES/971/VIZARRETA%20FLORES%2c%20ROSARIO%20GUISELLA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Xiomirb. (8 de abril de 2018). *La manipulación de la historia. Cadena de artículos sobre la esclavitud [Fotografía]*. Como el ave Fénix.
<https://lascenizasdelavefenix.wordpress.com/2018/04/08/cadena-de-articulos-sobre-la-esclavitud-segunda-parte-esclavitud-en-america/>
- Yurivilca Ascencio, T. (2018). *Ejercicios pedagógicos con cajón peruano e inteligencia musical en estudiantes del nivel secundario – Huancayo* [Tesis Doctorado, Universidad Nacional del Centro del Perú].
<https://revistas.uncp.edu.pe/index.php/horizontedelaciencia/article/view/234>
- Zero to three. (2002). *Afinándose. La poderosa influencia de la música en el desarrollo de los niños*. <https://www.yumpu.com/es/document/read/14208673/la-poderosa-influencia-de-la-musica-en-el-desarrollo-zero-to-three>

Apéndice A: Ejecutando Movimientos a Ritmo del Cajón



Figura A1. En esta foto podemos apreciar como los alumnos se guían por el patrón rítmico del Rock (luego cambiará a festejo y finalmente a Huayno) ejecutado por el cajón para direccionar el movimiento de derecha a izquierda; luego abajo, arriba cada 4 tiempos y en diferentes intensidades. Autoría Propia.



Figura A2. Escuchan la secuencia cantada por el profesor y posteriormente ejecutada en el cajón con el fin de reforzar la memoria. Autoría Propia.



Figura A3. Repasan la secuencia de la danza Carnaval de Ichu solo escuchando el patrón rítmico en el cajón y la melodía cantada por el profesor. Autoría Propia.



Figura A4. Repasan las figuras coreográficas de la danza Hatajo de negritos cada 8 tiempos solo caminando. Autoría Propia.



Figura A5. Interpretan la danza aprendida Hatajo de negritos solo escuchando el patrón rítmico ejecutado en el cajón y la melodía cantada por el profesor. Las secuencias de zapateo son marcadas por el profesor con el cajón. Autoría Propia.