



Universidad de Antioquia  
Facultad de Artes  
Departamento de Artes Escénicas  
Licenciatura en Educación Básica en Danza

## **El ritmo Corporal, Un Estado Individual Llevado al Merengue**

**El ritmo corporal en los procesos de enseñanza – aprendizaje del Merengue dominicano en población de adultos de 20 a 40 años, a partir de la experiencia de la Caja de Compensación**

**Familiar Comfama de la ciudad de Medellín**

**Monografía**



**Andrés Felipe Villada Diez**

**Universidad de Antioquia**

**Facultad de Artes**

**Departamento de Artes Escénicas**

**Medellín**

**2021**



Universidad de Antioquia  
Facultad de Artes  
Departamento de Artes Escénicas  
Licenciatura en Educación Básica en Danza

## **El ritmo corporal, Un Estado Individual Llevado al Merengue**

**El ritmo corporal en los procesos de enseñanza-aprendizaje del Merengue dominicano en población de adultos de 20 a 40 años, a partir de la experiencia de la Caja de Compensación Familiar Comfama de la ciudad de Medellín**

### **Monografía**

**Andrés Felipe Villada Diez**

**Asesora: Myriam Suaza Colorado**

**Magíster en Gestión Cultural**

**Trabajo de grado para optar el título de Licenciado en Educación Básica en Danza**

**Universidad de Antioquia**

**Facultad de Artes**

**Departamento de Artes Escénicas**

**Medellín**

**2021**



## **Resumen**

La presente construcción textual pone sobre la mesa asuntos que directa o indirectamente tocan a quienes se han acercado a la danza o a la música; caso específico, el merengue dominicano y la forma como se percibe su ritmo.

La resignificación del ritmo y en especial del ritmo musical en el merengue dominicano y su interpretación corporal, son cuestiones fundamentales que el investigador toma como punto de partida para hacer la observación frente a los procesos de enseñanza y aprendizaje que se llevan a cabo en la ciudad de Medellín, específicamente en la Caja de Compensación Familiar Comfama.

## **Palabras Clave:**

Ritmo – Ritmo interior – Ritmo exterior – Motricidad – Movimiento – Capacidad motriz – Bailes populares – Merengue dominicano.



## **Abstract**

This textual construction puts on the table issues that directly or indirectly affect those who have approached dance or music; specific case, the Dominican merengue and the way its rhythm is perceived.

The resignification of the rhythm and specially of the musical rhythm in the merengue and its corporal interpretation, are fundamental questions that the researcher takes as a starting point to make the observation against the teaching and learning processes that take place in the city of Medellin, specifically in the Comfama Family compensation fund.

## **Keywords:**

Rhythm – Inner Rhythm – External Rhythm – Motor Skills – Movement — Motor Capacity  
— Popular Dances — Dominican merengue.



## **Dedicatoria**

De la manera más humilde y respetuosa, esta compilación de información va dedicada a las y los docentes del sector de la danza y en especial para aquellos dedicados a la enseñanza del merengue dominicano y los bailes populares, ya que aparte de tener conocimientos desde lo práctico y lo metodológico, se considera fundamental contar con un soporte teórico que fundamente todo el contenido que se aborda en las clases.



## **Agradecimientos**

Inicialmente quiero mencionar en este apartado a mi familia: abuelos maternos, mamá, papá y hermana, quienes siempre han creído en mí y han puesto su confianza en cada camino que he decidido tomar.

Además, quiero expresarle mi más sincero agradecimiento y amor a Connie Tatiana Mena que pese a las dificultades que presenta la vida, siempre ha estado incondicionalmente para mí.

También quiero darle las gracias a los maestros que incentivan y se esmeran por revelar lo mejor de sus estudiantes, la gran mayoría de ellos aporta un gran significado a la formación de nosotros como personas, estudiantes, docentes y bailarines, pero debo referirme especialmente a German Gallego, Marisol Patiño, Sara Idárraga y Beatriz Vélez, cuyos aportes han trascendido la formación meramente académica.

Finalmente, debo agradecer a mi asesora Myriam Suaza Colorado, quien ha estado en la mejor disposición para ayudarme y alentarme para sacar dicha construcción adelante.

## Tabla de contenido

<b>Introducción .....</b>	<b>8</b>
<b>1. Marco de referencia .....</b>	<b>10</b>
1.1 Surgimiento de la idea.....	10
1.2 Antecedentes .....	15
<b>1.2.1 Hallazgos internacionales .....</b>	<b>16</b>
<b>1.2.2 Hallazgos nacionales .....</b>	<b>20</b>
<b>1.2.3 Hallazgos locales.....</b>	<b>21</b>
1.3 Justificación .....	24
1.4 Pregunta de investigación .....	27
1.5 Objetivos.....	28
<b>1.5.1 Objetivo general .....</b>	<b>28</b>
<b>1.5.2 Objetivos específicos .....</b>	<b>28</b>
<b>2 Contexto.....</b>	<b>29</b>
2.1 Caja de compensación familiar Comfama .....	35
2.2 Una aproximación histórica al Merengue .....	38
<b>3 Desarrollos conceptuales .....</b>	<b>42</b>
3.1 El ritmo y sus modos de estar en el tiempo.....	45
<b>3.1.1 El ritmo como capacidad vital.....</b>	<b>49</b>
<b>3.1.2 Ritmos externos e internos en comunicación .....</b>	<b>52</b>
3.2 Un diálogo de fenómenos inseparables en el baile del merengue dominicano .....	53
<b>3.2.1 El cuerpo como materia viva.....</b>	<b>54</b>
<b>3.2.2 Intención – esfuerzo en el movimiento dirigido a la práctica de la danza y al merengue dominicano.....</b>	<b>55</b>
<b>3.2.3 El peso, como tránsito constante del cuerpo orientado a la danza y al merengue dominicano.....</b>	<b>57</b>
<b>3.2.4 El espacio, como posibilidad de creación e interacción del cuerpo para la danza y en el merengue dominicano.....</b>	<b>60</b>
3.3 Conciencia rítmico corporal a partir de la motricidad .....	63



3.4 Concepciones pedagógicas en el marco de la enseñanza de la danza y del merengue dominicano y su vinculación al ritmo corporal .....	68
<b>3 Diseño metodológico .....</b>	<b>78</b>
4.1 Tipo de investigación .....	78
4.2 Enfoque metodológico .....	79
4.3 Técnicas de recolección de información .....	80
4.4 Técnicas de registro .....	90
4.5 Técnica de análisis y resultado final de la investigación .....	90
4.6 Consideraciones éticas .....	93
<b>5 El ritmo como un estado de movimiento propio .....</b>	<b>94</b>
<b>6. Conclusiones .....</b>	<b>108</b>
<b>7. Bibliografía .....</b>	<b>114</b>
<b>Anexos .....</b>	<b>118</b>

### Lista de figuras

<b>Figura 1.</b> Icosaedro. Tomado de: <a href="https://es.123rf.com/photo_25931012_icosaedro-un-s%C3%B3lido-plat%C3%B3nico-en-la-geometr%C3%ADa-un-poliedro-con-veinte-caras-triangu-lares-treinta-aristas-y-do.html">https://es.123rf.com/photo_25931012_icosaedro-un-s%C3%B3lido-plat%C3%B3nico-en-la-geometr%C3%ADa-un-poliedro-con-veinte-caras-triangu-lares-treinta-aristas-y-do.html</a> .....	58
<b>Figura 2.</b> Principales zonas del espacio escénico.....	59

### Lista de tablas

<b>Tabla 1.</b> Cuadro Resumen de entrevistas llevadas a cabo en las instituciones. Fuente: elaboración propia.....	83
---	----



## Introducción

El tema principal del presente documento es el ritmo corporal a la luz del análisis de los procesos de enseñanza-aprendizaje del merengue dominicano que se llevan a cabo en la Caja de Compensación Familiar Comfama.

Para su abordaje se definieron algunos conceptos clave que ayudan a aclarar qué se entiende por ritmo, especialmente aquellas definiciones que lo explican a partir de su conexión con el movimiento del cuerpo. Adicionalmente, se tuvo en cuenta algunos aspectos relacionados con el baile popular del merengue dominicano y su impacto en la ciudad de Medellín, con especial atención a los procesos de transmisión que se ofrecen en esta importante escuela de la ciudad.

Así mismo, tomando como referencia estudios históricos y análisis que han teorizado sobre la rítmica, se presenta un compilado de datos que muestran algunos desarrollos históricos, en correlación con el cuerpo y la música, específicamente para la práctica de la danza. Estas reflexiones permiten comprender muchas de las dificultades en la percepción, apropiación e interpretación de un modelo rítmico. Estos planteamientos fueron relevantes porque ayudaron a relacionar la danza con la música, una comparación necesaria para el abordaje de cuestiones teóricas y metodológicas en este proyecto.

Esta pesquisa documental resultó notable para desarrollar un estudio sobre la experiencia del ritmo corporal en los procesos de enseñanza y aprendizaje del merengue dominicano como parte de los bailes populares que se enseñan en la ciudad de Medellín.

El interés en aproximarse a estos procesos se hizo con el fin de resignificar la concepción de este tema a partir de un acercamiento a las experiencias individuales de los sujetos que participaron en la investigación. En ese sentido, fue fundamental indagar por la forma cómo se llevan a cabo los procesos de enseñanza – aprendizaje de este baile dominicano en población adulta de 20 a 40 años, en la Caja de Compensación familiar Comfama de la ciudad.

Se indagó acerca de las metodologías utilizadas por los profesores, sus funcionalidades en la exploración del ritmo corporal y las opciones de mejoramiento de acuerdo con el programa, las actividades y estrategias que se utilizan en las clases de baile que se ofrecen para la comprensión del ritmo en los cuerpos de quienes se enfrentan a este tipo de procesos formativos.

Este documento de investigación está compuesto por cinco capítulos, el primero es el “*Marco de referencia*” donde inicialmente se presenta la motivación a partir de la cual surgió el interés por indagar sobre este tema y los hallazgos recopilados frente a él; así mismo se expone la justificación, los objetivos generales y específicos. El segundo capítulo pretende ubicar al lector en el “*Contexto*”, lugar geográfico y sociocultural donde se sitúa la observación realizada, abordando la Caja de Compensación Familiar Comfama como una de las escuelas de baile de la ciudad de Medellín que han sido fundamentales en los procesos de enseñanza y aprendizaje del baile dominicano al que se hace referencia.

El tercer capítulo enmarca los “*Desarrollos conceptuales*”, donde se presenta el fundamento teórico hallado a partir de las similitudes y concepciones argumentadas por autores que refuerzan y soportan la inclinación por el tema seleccionado. Este apartado está descrito inicialmente a partir de la conceptualización del ritmo y sus modos de estar en el tiempo, hasta llegar a la conciencia

rítmica, el ritmo corporal y sus implicaciones en los procesos pedagógicos en el marco de la enseñanza del merengue dominicano.

Posteriormente, en el cuarto capítulo denominado “*Diseño metodológico*”, se exponen cada una de las técnicas empleadas para la recolección, el registro y el análisis de toda la información obtenida, para luego presentar el último capítulo “*Un estado de movimiento propio*”, en el cual se incluyen todos los datos recopilados y reflexiones que aparecieron a partir de las intervenciones e interacciones con los actores sociales.

## **1. Marco de referencia**

### **1.1 Surgimiento de la idea**

A veces se piensa que es natural escuchar una canción e identificar inmediatamente su tiempo; pareciera que este hecho se hace de manera innata, de acuerdo a las percepciones sensoriales de nuestro cuerpo. No obstante, para quienes el ritmo no es una experiencia natural que puede identificarse auditivamente, resulta difícil acomodar un tiempo determinado al cuerpo. Esto representa muchas veces una negación al acto de bailar; y es esa situación la que lleva a repensar al investigador, la forma como se concibe el ritmo corporal por parte de docentes, bailarines y usuarios de clases de baile de merengue dominicano, participantes de procesos de formación en algunas escuelas de baile de la ciudad de Medellín.

Cada decisión que se toma a lo largo de la vida supone nuevos caminos, nuevos retos y otras formas de empezar a ver lo que se presenta a diario. A su vez, con cada trayecto que se emprende,

surgen nuevos cuestionamientos y la necesidad de darle respuesta o un desenlace que sea objetivo a nuestro parecer.

En ese orden de ideas, cuando el investigador inició el camino de la danza, la vida le fue mostrando diversos retos dentro de la interpretación como bailarín y en la enseñanza como profesor de baile. Tal vez uno de los que más llamó su atención y le generó múltiples cuestionamientos en su labor como docente de personas jóvenes y adultas, fue el hecho de que algunas de ellas fueran incapaces de mantener y reconocer el ritmo musical y en esa medida poder adaptarlo a sus cuerpos.

Supuso un reto enfrentarse a este tipo de situaciones como docente de bailes populares, ya que en su empirismo y la observación que podía hacer de los cuerpos, esta dificultad era imposible desligarla del ritmo de vida del (a) aprendiz. En otros casos, también identificó que, a pesar de ser muy jóvenes, algunas personas mostraban gran dificultad para ajustarse o mantener el ritmo musical llevado a lo corporal. Las preguntas que aparecieron entonces se enfocaron en saber las causas de este impedimento y, en esa medida, poder ofrecer distintas estrategias didácticas y el desarrollo de actividades que favorecieran las necesidades de cada estudiante.

Surgieron entonces, preguntas como ¿qué es el ritmo?, ¿cuál es esa concepción que tenemos del ritmo?, ¿qué tipos de ritmos existen?, ¿existe un ritmo individual con características particulares?

Estas preguntas emergieron a raíz del deseo por encontrar estrategias metodológicas para ayudar a una adecuada comprensión del ritmo en estudiantes adultos de 20 a 40 años, que se enfrentan a una nueva manera de expresarse a través del lenguaje corporal en el aprendizaje del merengue dominicano.

Durante un largo tiempo estas preguntas han acompañado al investigador de acuerdo a las labores de docencia que ha realizado; hoy aún, estas inquietudes siguen latentes, ya que es una situación constante encontrar personas que tienen dificultades para mantener o identificar la base de un orden musical.

Como se mencionó anteriormente, toda vez que el problema de investigación se centra en las dificultades para asumir el ritmo corporal en procesos de enseñanza del merengue dominicano en población adulta de 20 a 40 años, se considera necesario plantear en detalle aquellas dificultades que al respecto se presentan en las aulas de clase, por ejemplo problemas de coordinación individual y en pareja que afectan el acople armónico en el desarrollo de una pieza de baile, situaciones de pisadas y choques de rodillas debido a la arritmia<sup>1</sup> presente en algunos de los integrantes de la pareja, lo que genera incomodidad, desmotivación y en algunos casos, rechazo a bailar en pareja, entre otros aspectos.

Como se evidenció en las entrevistas llevadas a cabo por el investigador (ver tabla 1), es un tema que tiene vacíos en el abordaje por parte de algunos profesores de bailes populares y

---

<sup>1</sup> Arritmia: Dificultad para frasear y matizar la música en sus debidas proporciones, en función de ordenes cerebrales y perturbaciones en el sistema nervioso, en efecto ejecución muscular tardía. (Bachmann, 1998, p.75)

específicamente de merengue dominicano; incluso, en algunos casos debido al desconocimiento del tema y de metodologías específicas para trabajar con personas adultas, se termina favoreciendo las dificultades relacionadas con la noción y comprensión del ritmo y el ritmo corporal.

A esta realidad se suma el hecho de no contar con referencias teóricas que apunten al estudio de la relación mente-cuerpo vinculada al ritmo de la música y al ritmo en el cuerpo, ya que si bien, hay acercamiento por parte de algunos docentes a material teórico – práctico para abordar el estudio del ritmo musical en clase, se demuestra que hay poca claridad para disponer un enfoque dirigido a las necesidades de algunos estudiantes dentro de una clase de merengue dominicano. De esta manera, se da por hecho y se considera “normal” que las personas cuando se enfrentan al baile social tienen una relación acorde entre la música y el cuerpo, pero sucede que hay personas donde este vínculo no se da con tal normalidad.

Adicionalmente, el panorama académico es poco claro sobre la manera adecuada para llevar a cabo procesos formativos con metodologías asertivas para la exploración del ritmo y el trabajo del ritmo corporal a partir de la estimulación y el desarrollo de las capacidades psicomotrices<sup>2</sup>, condiciones fundamentales para el trabajo corporal enmarcado en una clase de merengue dominicano con personas adultas.

En ciertos casos como se evidenció en algunas entrevistas, incluso, es toda una aventura de experimentación y aprendizaje a través del error, donde una de las docentes entrevistadas expresó

---

<sup>2</sup> Capacidades psicomotrices: Son aquellas aptitudes cognitivas, mentales y motrices relacionadas con el autoconocimiento, el esquema corporal y sus elementos, la coordinación, la lateralidad, la organización espacio-temporal, el equilibrio y el tiempo. (Bolaños, 2010, p.93)

cómo planteaba un ejercicio que no fue tan funcional y luego proponía otro que le funcionó, pero no de la manera que esperaba; sin embargo, ella aprovechaba este resultado para encaminarlo hacia el tema de trabajo central, el ritmo y su enfoque en lo corporal, pero, además acudía al uso de estrategias didácticas y elementos fuera de lo común para una clase de baile popular, como una ambientación con música clásica, mantener los ojos cerrados o pequeñas representaciones teatrales.

Es así como además de la escasa documentación al respecto del género musical y el baile en particular, también se evidencia que pocas instituciones se han dado a la pregunta por desarrollar estrategias para la formación y la enseñanza de la rítmica en el cuerpo para la ejecución de estos bailes, enfatizando el fin y no la necesidad del estudiante; entonces, se puede analizar que no se tiene presente para algunos casos, el hecho de que para aprender a bailar, se debe tener en cuenta aspectos de reconocimiento de sí mismo, del propio cuerpo, de los sentidos, y de relacionamiento con la música y con los otros.

Por ello, conocer diferentes percepciones frente a las experiencias y formas de concebir la movilidad corporal, anima a adentrarse con mayor interés en este tema. Es así como, asuntos como el estudio del desarrollo humano, además de las capacidades y habilidades motrices fueron determinantes para comenzar a pensar muchas de las premisas de este trabajo.

El problema es que no en todas las personas y docentes de danza, se propician estas experiencias para favorecer el desarrollo de habilidades corporales, lo que genera que se deje de lado el reconocimiento de las facultades kinestésicas<sup>3</sup> desarrolladas en la infancia, haciendo que,

---

<sup>3</sup> Kinestesia: Es la encargada de proporcionar información sobre la posición y el movimiento del cuerpo, la cual proviene de los receptores articulares, tendinosos y musculares. (Bolaños, 2010, p.88)

para el lenguaje de lo motriz, haya una limitada habilidad para desenvolverse en el medio social más adelante o poco conocimiento para abordar el tema en un salón de clase.

En consecuencia, se hizo necesario llevar a cabo una observación crítica de los procesos de enseñanza – aprendizaje a los cuales se enfrentan docentes y estudiantes en las clases de merengue dominicano en la Caja de Compensación Familiar Comfama de la ciudad de Medellín. Esta técnica de recolección de información no fue pasiva, por el contrario, se hizo de manera activa, convirtiendo al investigador en un sujeto participe y dinámico, que intervino con otros actores sociales a través de conversaciones, reflexiones, sentires y experiencias alrededor de todo el estudio que supone el trabajo consciente del cuerpo.

Fueron tres profesores activos y una ex profesora de la escuela de baile de la Caja de Compensación Familiar Comfama y, un investigador y musicólogo oriundo de República Dominicana, los participantes del presente proyecto de investigación. Asimismo, resultó viable y pertinente realizar un análisis de algunas concepciones tradicionales, empíricas y teóricas que dan cuenta de similitudes y diferencias a través de los modos de impartir este tipo de clases.

## **1.2 Antecedentes**

Este marco de antecedentes no sólo representa el hallazgo de investigaciones, documentos y textos relacionados con la rítmica corporal, sino que ofrece insumos importantes que serán desarrollados a lo largo de la presente monografía y que nutrirán en especial el apartado del marco conceptual o sustentos teóricos de la investigación.



### 1.2.1 Hallazgos internacionales

A nivel internacional se halló en la revista de “Otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello”, el artículo “*Trastornos de la percepción musical*”, escrito por Bárbara Wipe, Maya Kuroiwa y Paul Déllano (2013), en el cual se aborda este tema y se reconoce que la experiencia musical involucra componentes cognitivos y emocionales de cada sujeto, además de tener una respuesta directa de acuerdo a las costumbres culturales del mismo.

Dicho estudio incluye un análisis clínico específico que permite clasificar los trastornos a nivel de la percepción musical en dos: la amusia congénita y la amusia adquirida. La primera relacionada con deficiencias o ausencias de la percepción musical que usualmente la padecen personas con sordera o incapaces de procesar la información sensorial; y la segunda, amusia adquirida, apunta a las personas que a lo largo de su vida empezaron a padecer algún tipo de eventualidad a nivel de la vía auditiva o cerebrovascular (Wipe, Kuroiwa & Déllano, 2013).

Es importante precisar que, la referencia anteriormente expuesta formula un estudio realizado a partir de rasgos meramente físico-biológicos, donde se analizan principalmente personas con algún tipo de patología previa o con limitaciones auditivas directas, siendo estas, unas de las causas de las alteraciones en la percepción musical. Sin embargo, se hace importante tomar este artículo como referencia para la presente investigación ya que el tema de dificultades en la percepción rítmica, es fundamental en la enseñanza de la expresión corporal, la música y el ritmo, asuntos esenciales para el desarrollo de la estimulación y las capacidades psicomotrices en los estudiantes durante las clases de merengue dominicano.

Adicionalmente, dado que poco se ha escrito sobre este tipo de afecciones que dificultan la percepción y apropiación del ritmo llevado al cuerpo, justamente este tipo de investigaciones hace que haya un soporte y complemento para aquellos maestros que, en su quehacer cotidiano de la enseñanza e interpretación de los bailes populares, indagan constantemente el tema en pro de incentivar y favorecer el desarrollo de las diversas capacidades en los estudiantes y usuarios.

Ahora bien, entrando un poco en la conexión mente cuerpo, se considera pertinente tomar como segunda fuente referencial a nivel internacional, el texto “Epresión corporal: música movimiento” donde se afirma que

(...) en el ser humano surge la necesidad de corporizar la música; el movimiento corporal provocado por la música, pone en marcha habilidades motrices, musicales y sociales que forman parte de las capacidades interpretativas que han de desarrollarse dentro del aula infantil. (Delalande, 2013, p.1).

Tal como lo menciona el autor, al acto musical como estimulador de la habilidad social representa una acción cultural en la que están inmersos los seres humanos, y se define a través de las costumbres enmarcadas entre otras, en el tipo de música con la que generalmente se tiene contacto a lo largo de la vida y que se exterioriza en algunos casos de manera involuntaria y personal a través del cuerpo, y en otros, mediado por procesos de enseñanza – aprendizaje de las habilidades motrices<sup>4</sup> llevados a cabo desde la primera infancia y hasta la adultez.

---

<sup>4</sup> Habilidad motriz: Capacidad que se adquiere por aprendizaje para realizar acciones motrices por medio de las que se logra el objetivo esperado con un mínimo de gesto de energía y/o tiempo. (Docencia.udea.edu.co, Guía curricular para la educación física, 2003, p.3)

En ese orden de ideas, el desarrollo de habilidades motrices básicas<sup>5</sup> es un fundamento que debe estar presente en la enseñanza de la danza en espacios de educación tanto formal como no formal desde las primeras edades, y se debe fortalecer y desarrollar a partir de habilidades motrices específicas<sup>6</sup> en etapas juveniles y en el trabajo con personas adultas. En este orden de ideas, el estímulo de los sentidos a través de la música fomenta las capacidades creativas e interpretativas de los aprendices a partir de las sensaciones que esta provoca (habilidades motrices básicas y específicas), representándose a través del movimiento corporal, hecho que es abordado y expuesto como parte del estudio de los elementos que son materia de reflexión para el presente proyecto investigativo.

Adicionalmente, Delalande retoma los planteamientos del pedagogo de la música y el movimiento Emilie Jaques Dalcroze, afirmando que existen tres principios en el proceso evolutivo de autoconciencia corporal y de adaptación del cuerpo al medio, que son relevantes en la educación musical:

- El movimiento es una herramienta para el desarrollo rítmico-musical, ya que todo lo que tiene naturaleza motriz y dinámica depende del oído y del juego muscular y nervioso de todo el organismo.

---

<sup>5</sup> Habilidades motrices básicas: Caminar, correr, saltar, lanzar, atrapar, reptar entre otras. (Docencia.udea.edu.co, Guía curricular para la educación física, 2003, p.5)

<sup>6</sup> Habilidades motrices específicas: La danza, gestos deportivos específicos, destrezas necesarias para las actividades laborales y habilidades que requieren desarrollarse para una actividad o función específica ya sea, deportiva, laboral y/u ocio. (Docencia.udea.edu.co, Guía curricular para la educación física, 2003, p.5)

- La música es sonido en movimiento y el cuerpo nos permite exteriorizarlo y otorgar así, una perspectiva visual del hecho sonoro que ayuda al aprendizaje.
- La práctica musical, vocal e instrumental, requiere el dominio de las destrezas motrices para coordinar y disociar los innumerables movimientos corporales inherentes a la misma (Delalande, 2013, p.1).

Vale la pena destacar el manifiesto de estos tres principios dado que, se hace una visualización de cada uno de los componentes involucrados en la comunicación del acto rítmico y cómo éste a través del oído y el sistema sensorial es llevado al cuerpo, proporcionando la exteriorización del movimiento a través del juego muscular, dando paso al dominio de capacidades motrices en cuanto a coordinación, disociación y armonización de diversos movimientos corporales.

Agregando a lo anterior, el autor reconoce el ritmo como un elemento que empieza a estimularse involuntariamente antes del nacimiento de los seres humanos, cuando el feto en el seno de la madre escucha el ritmo cardíaco de esta. Así mismo, “en las primeras etapas de la vida, las capacidades rítmicas desde un punto de vista perceptivo y motor se van reforzando mediante movimientos “habituales” como: balancearse, mover la cabeza, columpiarse, agitar brazos y piernas, etc.”. (Delalande, 2013, p.4). Estas afirmaciones permiten reconocer las manifestaciones vitales de los seres humanos como actos rítmicos presentes desde la gestación, por consiguiente, es importante identificar el pulso individual y los ritmos espontáneos naturales de cada persona para que, a través de los sentidos se pueda entrar en contacto con las pulsaciones regulares de la música, favoreciendo el encuentro entre el movimiento corporal y el ritmo musical.

En consecuencia, es valioso reconocer la conclusión de diversos pedagogos donde “coinciden en la conveniencia de partir de la vivencia del pulso para el desarrollo de la conciencia del ritmo” (Delalande, 2013, p.4).

Siguiendo con esta línea temática, se tomó como referencia un tercer antecedente investigativo de carácter internacional denominado “Ritmo y lateralidad” de María del Carmen Hernández Ayllón, teniendo en cuenta que se hace una recopilación de contenido para definir conceptos mencionados en líneas anteriores para precisar conceptos como, pulso y tempo, donde se explica el primero como “el latido de la música, la pulsación nos permite saber la duración de los sonidos” (Hernández, 2015, p.4); esta duración tiene que ver con el concepto de tempo y se define como “aquel que nos marca la velocidad con que debemos interpretar un fragmento o una obra musical; para esto dentro de las obras musicales las indicaciones de tempo se denominan como: lento, adagio, moderato, andante, allegro y presto”. (Hernández, 2015, p.4).

Se tomó este antecedente que refiere el ritmo y sus diversas definiciones, y además permitió extraer conceptos como: movimiento, tiempo, proporción, sucesión, orden, duración, percepción y contraste, - términos sobre los cuales se profundizará más adelante en el desarrollo teórico del proyecto -, porque se considera que, como estudio previo, aporta descripciones fundamentales relacionadas con el objeto de estudio del presente trabajo.

### **1.2.2 Hallazgos nacionales**

Dentro de la pesquisa documental a nivel nacional se halló una tesis de grado enfocada al trabajo de los bailes en pareja denominada “Danza y educación diferenciada: Implementación de estrategias de enseñanza y aprendizaje de la danza en pareja con adolescentes, desde el modelo

pedagógico del Colegio Gimnasio Vermont y su aporte para la formación en competencias ciudadanas” de Carlos Andrés Gómez Merchán, donde su enfoque se inclina hacia la enseñanza de los ritmos populares en un colegio que tiene como modelo pedagógico la educación diferenciada, argumentándose que hombres y mujeres no aprenden de igual manera ya que su aprendizaje varía de acuerdo a sus habilidades, motivaciones e intereses.

Dentro de los temas a desarrollar en este antecedente hay puntos de relación con lo que aquí se propone, inicialmente a partir del merengue dominicano que hace parte de los bailes sociales, pero además el interés por el enfoque educativo, precisándolo a partir del modelo pedagógico implementado en la institución educativa “Colegio Gimnasio Vermont”. Existe aquí una recopilación de información pertinente para el apoyo de la enseñanza en la danza, donde se reflexiona y se puntualiza en la importancia de las estrategias de enseñanza, el método y la didáctica, como puntos de inflexión en el acto educativo.

Además, se toma como referencia dicho texto para abordar aspectos técnicos elementales presentes en el baile de pareja, como el trabajo de tono muscular, disposición y postura corporal, ya que, al tener la connotación de baile social, supone que su ejecución se lleve a cabo en pareja, y asimismo tener presentes aspectos motrices, afectivos y cognitivos que se incluyen en la enseñanza para lograr un acople musical con otra persona.

### **1.2.3 Hallazgos locales**

A nivel local, se ofrece un antecedente investigativo y pedagógico, que, aunque no referencia una experiencia desde los bailes populares, a partir de la visión de la autora ofrece interesantes aportes al respecto de la rítmica de Dalcroze y su apropiación corporal en el trabajo de

danza árabe; adicionalmente, presenta relaciones interesantes de este componente con el desarrollo de las habilidades básicas y específicas que también se reconocen en la enseñanza del merengue dominicano. Incluso, aporta interesantes componentes donde incluye la relación existente entre el acto musical y las habilidades sociales que influyen en el lenguaje de la expresión rítmico-corporal, elementos fundamentales en el presente trabajo de investigación.

Es así como se hace mención a la investigación de pregrado en Licenciatura en Danza de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia de Yeny Marcela Cano Ríos, titulado “Propuesta de formación para el desarrollo de un lenguaje corporal expresivo a partir de la rítmica en la danza árabe: una aproximación desde método Dalcroze”.

En este trabajo, la autora define el ritmo como “un estímulo a la audición que conduce a una reacción corporal, organizada y emotiva” (Cano, 2013, p.109). Adicionalmente, retoma términos como reacción corporal, movimiento, orden y emoción, no solo como algo meramente físico sino trascendido al sentir y la emotividad que provoca aquello que viene del exterior. En consecuencia, se expresa que “la intención hace que el movimiento pase a otra escala de la necesidad humana cuando este es provocado desde un orden motivacional, expresivo, afectivo, trascendental, lúdico” (Cano, 2013, p.46); por tanto, entra a elaborarse a través de las subjetividades de cada persona.

Retomando ahora los planteamientos de Dalcroze expuestos en este documento, se afirma que en el acto de caminar se clarifican elementos esenciales para el reconocimiento del ritmo sea interno o externo, como el pulso, el tempo, el acento y el silencio, componentes que posibilitan la estimulación al movimiento en asociación a las activaciones auditivas que hacen parte del fundamento de lo musical, para que posterior a este encuentro aparezca la danza. (Cano, 2013)

Vale la pena mencionar lo enunciado en el anterior párrafo, ya que, el hecho de caminar es un acto meramente rítmico, donde pueden introducirse y materializarse cada uno de estos elementos que hacen parte del estudio del ritmo desarrollado por Dalcroze; en consecuencia, hacerlo a partir de la reacción del movimiento, permite que se integre al cuerpo, creando una experiencia de aprendizaje y reconocimiento con el ritmo del exterior.

Este antecedente es significativo para la presente propuesta, en la medida que trata aspectos fundamentales relacionados con el objeto de estudio, tal como la “expresión motriz, la cual toma rasgos propios de la dinámica social, del sistema de creencias y la escala de valores que conforman el tejido cultural que la acuna” (Cano, 2013, p.47). Siendo así y tal como se mencionó en líneas precedentes, las expresiones motrices están inmersas en el acervo cultural de los sujetos; en ese orden de ideas, el acto musical como estimulador de la habilidad social representa una tradición y costumbre de una región y comunidad que aprueba, favorece y adapta diversas formas de movimientos, reconociendo la multiplicidad en el lenguaje de la expresión rítmico-corporal.

Finalmente se retoma como último antecedente a nivel local, la investigación titulada “Porro Marcado. Sistematización de experiencia pedagógica” de la autora Laura Surelly Pizarro Escobar, donde se enuncia un elemento importante: La memoria motriz, definida como “la capacidad que tienen los seres humanos de almacenar informaciones, recuerdos, y vivencias de forma ordenada y sistemática, a fin de rescatarlos y utilizarlos en el momento que sea pertinente hacerlo” (Pizarro, 2016, p. 83). En ese sentido, se deduce que en la intersección de aquellas costumbres (musicalmente hablando), entrelazadas al movimiento para las prácticas sociales, el cuerpo adquiere



y desarrolla memoria para confluir en la ejecución que ha reconocido a lo largo de su crecimiento de acuerdo al entorno que le rodea.

De esta manera, es importante mencionar los aspectos relacionados con la cultura y el folclor, donde la autora expone que el baile responde a elementos del folclor, el cual define como rasgos de la identidad tradicional de una región, como resultado de un proceso de enseñanza/aprendizaje (Pizarro, 2016) que, además de transmitir para este caso, información técnica de movimientos corporales, permite conocer el origen, significado y razón de los mismos, que son transmitidos usualmente de generación en generación. Situación que se hace considerable dado que, los rasgos culturales y prácticas sociales de una región, son características que se integran y apropian a lo largo de los años, convirtiendo dichas experiencias en un estilo de vida aceptado como consecuencia de las costumbres del núcleo social en el que se desarrollan las personas.

### **1.3 Justificación**

Este estudio tiene como propósito dotar de sentido un tema que parece estar poco teorizado, pero que a su vez está cargado de un valor significativo en la experiencia práctica de la danza y específicamente con relación a los bailes populares que se enseñan en las escuelas de baile de la ciudad de Medellín. En esa medida, se trata de establecer un diálogo con los protagonistas de los procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano de la Caja de Compensación Familiar Comfama, basado en un ejercicio experiencial de la apropiación del ritmo corporal.

Sin lugar a dudas, esta experiencia ofrecerá no sólo conocimientos, sino reflexiones esenciales para maestros y practicantes de la danza y específicamente del baile dominicano al que

se hace referencia en este tratado, al respecto de uno de los componentes fundamentales a la hora de llevar a la praxis este arte y expresión cultural que la comunidad de Medellín viene apropiando desde la década de los años ochenta.

El hecho de identificar las experiencias de quiénes se enfrentan a reconocer un nuevo lenguaje y a estudiar las formas en las que el sonido de la música puede ser interpretado corporalmente, es importante en la medida que posibilita observar cómo se articula la práctica del movimiento en asocio con el ritmo, y el reconocimiento, apropiación e interpretación del tiempo musical durante las clases de merengue. Además, contar con el acompañamiento de un facilitador o profesor que favorezca en la comprensión y asimilación del ritmo musical para quienes desconocen o presentan dificultades motrices, se hace fundamental para este proceso, dado que, disponerse a hacerlo trascendiendo en la negación al movimiento del cuerpo, es un hecho que tiene significado y debe contar con una orientación pertinente para su exploración.

Adicionalmente, el presente constructo ofrece un aporte terminológico y conceptual con relación al objeto de estudio, que favorece la adquisición de conocimientos y refuerza las estructuras metodológicas que pueden implementar los docentes en sus clases; en ese sentido, se considera importante repensar la definición del ritmo y/o entender la concepción de ritmo corporal a la luz del merengue dominicano en procesos de enseñanza – aprendizaje con población adulta de 20 a 40 años, comprendiendo las particularidades de cada aprendiz y vislumbrando a partir de este apoyo teórico diversos modos para desarrollar métodos para la aprehensión y el ajuste armónico del ritmo musical en la ejecución corporal de este baile popular.

Este rango de edad se seleccionó toda vez que en los procesos de enseñanza-aprendizaje del merengue dominicano, las personas de 20 a 40 años representan una población característica y común. Además, se pretende evidenciar la teoría de que:

(...) cada persona tiene un ritmo de crecimiento y desarrollo propio y distinto de las demás. Todos iniciamos esencialmente la misma ruta del desarrollo, pero cada uno de nosotros lo hace por diferentes sendas y experimenta los acontecimientos de distintas maneras, cada individuo es único e irrepetible. Fodor, García-Castellón y Morán (2003) citado (Delgado, 2015, p. 269).

En consecuencia, es una etapa que, de acuerdo a los diferentes grados de interacción alcanzados, más los patrones de desarrollo genético y la influencia de la cultura y el ambiente, el individuo va construyendo activamente el conocimiento desde niño como lo expresa Piaget y son características determinantes para asumir un estudio consciente en términos de relacionamiento social y movimiento corporal.

Por otra parte, se hace pertinente abordar este tema, dando vestigios para el reconocimiento a las diferentes maneras en la que los docentes de bailes populares ofrecen herramientas metodológicas y didácticas. Lo significativo en este apartado radica en la necesidad de pensar una adecuada experimentación y/o comprensión del ritmo corporal en los estudiantes. En consecuencia, se trata de obtener un sustento discursivo a partir de vivencias específicas con el merengue dominicano, que permita ampararse a través de aquellos que han logrado pensar y mejorar a partir de aspectos psíquicos, musicales y dancísticos.

Estos fundamentos serán abordados con el fin de generar una reflexión de acuerdo a una experiencia basada en el reconocimiento sonoro de la música usada para el baile social y popular

del merengue dominicano, que llevan a cabo personas adultas que asisten a clases de baile en la Caja de Compensación Familiar Comfama de la ciudad de Medellín. Si bien el ejercicio práctico estará acompañado de un soporte teórico que lo refuerce y fundamente, lo más relevante es generar un diálogo entre los métodos de enseñanza usados para tal fin y la forma en la que los estudiantes apropián y asimilan una sonoridad externa.

Ahora bien, de acuerdo a las exposiciones y diversos planteamientos que se presentan en el desarrollo de la investigación, se pretende posibilitar en el lector establecer un vínculo de su experiencia sea cual fuere frente al ritmo y su relación con el movimiento del cuerpo. En ese sentido, establecer espacios para la reflexión, el debate y la socialización de experiencias rítmico-corporales con el merengue dominicano que han vivido facilitadores, aprendices y practicantes; es un aporte al subsector que sirve para dejar plasmadas reflexiones de métodos prácticos que se pueden potenciar para llevar a cabo en los encuentros formativos. Esta tarea tiene la finalidad de establecer conclusiones sobre cuáles podrían ser las formas que funcionan y cuáles pueden replantearse en el diseño de estrategias y desarrollo de actividades que apunten a la comprensión de la rítmica corporal.

#### **1.4 Pregunta de investigación**

¿Qué análisis se puede hacer respecto a la concepción del ritmo corporal y su implicación en los procesos de enseñanza y aprendizaje del merengue dominicano con población adulta de 20 a 40 años, a partir de la experiencia de la Caja de Compensación Familiar Comfama de la ciudad de Medellín?

## **1.5 Objetivos**

### **1.5.1 Objetivo general**

Elaborar una interpretación analítica y reflexiva acerca de los aportes del estudio del ritmo corporal en los procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano con adultos de 20 a 40 años, a partir de la experiencia de la Caja de Compensación Familiar Comfama de la ciudad de Medellín.

### **1.5.2 Objetivos específicos**

- Identificar estudios sobre el ritmo y el ritmo corporal en la danza, que ofrezcan información que permita comprender su incidencia en los procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano con población adulta.
- Describir las concepciones sobre el ritmo corporal y, las estrategias metodológicas y didácticas que utilizan los profesores de baile de la Caja de Compensación Familiar Comfama de la ciudad de Medellín en las clases de merengue dominicano con población adulta de 20 a 40 años.
- Analizar comparativamente los resultados obtenidos sobre el estudio del ritmo corporal en la danza y la información que derive del acercamiento a algunos procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano con adultos de 20 a 40 años, en la Caja de Compensación Familiar Comfama de la ciudad de Medellín, con el fin de generar reflexiones y aportes académicos.

## 2 Contexto

Es importante reconocer aquello que es propio y tradicional de cada región; por lo tanto, con relación al baile popular y social, se considera necesario exponer algunas concepciones de lo que algunos teóricos han definido como “Lo popular”. En este sentido, se abordó a uno de los principales estudiosos respecto al tema, donde ofrece insumos conceptuales que definen el término, Néstor García Canclini, quien refiere este concepto con relación a la distinción entre comunidades subalternas y el poder hegemónico, dando transcendencia al hecho de exponer lo popular como el depósito de la creatividad campesina y las costumbres tradicionales de un pueblo; entonces, “lo popular suele asociarse a lo premoderno y formas de recreación local, músicas regionales, entretenimientos barriales, hábitos exóticos de los pueblos, y lo propio de los campesinos” (García, 2009. p.191).

Si bien lo tradicional (la producción artesanal, y en general las manifestaciones culturales de una región) viene dado por las costumbres habitadas que se transmiten de generación tras generación, es importante visibilizar el hecho de concebir la inmersión de lo tradicional adoptado como uso de lo popular en una sociedad circulante y móvil que está transformándose constantemente en correlación a lo que el medio le provee.

En consecuencia, se deduce entonces que “la tradición es pensada como un mecanismo de selección, y aun de invención, proyectado hacia el pasado para legitimizar el presente” (García, 2009. p.204).

Adicionalmente, García Canclini (2009) expresa que hay una aproximación a tres usos de lo popular, uno es la concepción de los folcloristas refiriéndose siempre a lo popular con relación a lo tradicional; otro, es el de los medios masivos que lo definen a partir de la popularidad y las estructuras de recepción que acogen y resignifican sus mensajes y, por último, los políticos que vinculan su definición con el pueblo.

En este trabajo, se considera que cada uno de estos tópicos tiene validez puesto que, si bien lo popular debe tener una acogida, un uso, y es hábito experiencial por parte del pueblo y/o los ciudadanos, las costumbres y practicas inmersas en el concepto, deben ser divulgadas y exteriorizadas ya sea a través de la oralidad o los medios de comunicación. En ese orden de ideas, se considera que estas tres definiciones de lo popular finalmente convergen y se agrupan entre sí, dado que cada una de ellas soporta la otra, generando entre otros conceptos el de “cultura popular” donde, además influyen las interacciones y relaciones sociales, justo lo que sucede en las prácticas de bailes como el merengue.

En consecuencia, se expone el merengue dominicano entonces como una práctica social que habla de una identidad y una tradición de la población dominicana, expresado de esta manera por Alexis Méndez, musicólogo y docente dominicano que tuvo acercamiento con el investigador, donde se refiere al merengue no solo como música sino como esa identidad propia de este conjunto social; incluso, plantea el hecho de identificar y hacer propia la música no solo a los dominicanos sino a la comunidad latina que comparte de cierta manera las raíces musicales desde la época de la conquista y las relaciones que se han gestado a partir de las hibridaciones culturales.

Como resultado, el merengue dominicano se va expandiendo y llega a Colombia entre las décadas de los años 50 y los 60; su llegada se da sobre todo por la costa caribe donde esos primeros ritmos eran más de tipo carnavalesco y contaban con gran aceptación en ciudades como Cartagena y Barranquilla. El mayor exponente del conjunto típico cibaño, como se hacían llamar los grupos de merengue dominicano para este entonces era “Ángel Vilorio”, quien interpretaba un merengue con características diferentes respecto a la instrumentación y la velocidad de las canciones que se bailan actualmente en la ciudad de Medellín. (Alexis Méndez, entrevista personal, 24-06-2020).

De esta manera, el contexto de este proyecto se instala en el entorno colombiano a partir de la práctica del merengue dominicano, baile popular que como manifestación activa se sitúa para la presente monografía en la ciudad de Medellín. Adicionalmente en este apartado, se hará referencia a la Caja de Compensación Familiar Comfama la cual cuenta con una de las escuelas más destacadas en la ciudad para la enseñanza de los bailes populares, y algunas de sus características en los procesos de enseñanza – aprendizaje que involucran el ritmo corporal.

De la ciudad de Medellín, se puede decir que según el reporte de estadística anual (2020)<sup>7</sup>, es la segunda con mayor número de habitantes de Colombia, después de Bogotá; un lugar reconocido internacionalmente por ser gestor e impulsor de innovadoras ideas, siendo sede de importantes eventos en diversos campos, posibilitando valiosas oportunidades en materia de formación y proyección profesional tanto para los pobladores locales, nacionales como extranjeros.

---

<sup>7</sup> Según el reporte estadístico anual del año 2020, la ciudad de Medellín es la segunda con mayor número de habitantes del país con 2.533.424. (“informe anual,” 2020).



Actualmente Medellín, cuenta con una amplia oferta en materia cultural, recogiendo las variadas manifestaciones de arte, ofreciendo a los ciudadanos muestras y espectáculos musicales, espacios donde se puede apreciar el arte plástico, como museos, galerías y espacios abiertos que son adaptados para la contemplación de dichas exhibiciones. Usualmente en la ciudad, hay programación para disfrutar de funciones escénicas como danza y teatro, además de escenarios deportivos para el disfrute de toda la comunidad en general.

En síntesis, Medellín es una metrópoli que posee diversos espacios para la formación, el aprendizaje y el disfrute de las actividades físicas y las artes para niños, jóvenes, adultos y adultos mayores. Sin embargo, este territorio ha estado marcado por fuertes hechos de violencia, el dominio de las diferentes zonas de la ciudad a raíz del narcotráfico ha sido la causa de una época marcada por el terrorismo y múltiples asesinatos, sobre todo durante las décadas de los años 80 y 90.

Acercarse a este tipo de datos deja un sinsabor que se mantiene en la memoria de quienes habitan la ciudad, pero que de acuerdo a la aparición de nuevos movimientos, proyectos, programas y diversas entidades como corporaciones, instituciones y empresas, que promueven el fortalecimiento de la cultura y el tejido social a través de las expresiones artísticas, hace que se refuercen los lazos entre los habitantes del territorio, permitiendo desdibujar la complejidad de los sucesos por los que se ha transitado como sociedad y, a su vez, se contrarresten las nuevas problemáticas que van surgiendo a partir de fenómenos modernos con hábitos desmedidos; aquí es donde la danza con sus diversas manifestaciones, estilos y formas de interpretación, se vislumbra como una opción de resistencia a una realidad que nos aleja cada vez más de la sensibilidad.

Así es como Medellín, capital del departamento de Antioquia ha albergado desde la época de la conquista y colonia, y hasta nuestros días, diversas manifestaciones dancísticas, destacándose entre otras, el folclor, los bailes populares, los bailes de salón, la danza contemporánea, los bailes urbanos y muchos otros que han sido apropiados por la comunidad citadina en entornos sociales, espacios culturales, discotecas, instituciones de educación formal, academias y escuelas de baile.

Para este trabajo, se retoma el merengue dominicano como expresión de baile popular dotando de significado un lenguaje propio que usualmente es aceptado y practicado de manera regular por los pobladores de la ciudad. Los bailes populares se han amoldado en el territorio a partir de diversas influencias culturales foráneas, destacándose Cuba con géneros como la guaracha, el son, el chachachá y el bolero; República dominicana con bailes como el merengue y la bachata; Argentina con el tango y, España con el pasodoble, entre otras influencias que han favorecido que hoy la ciudad apropie algunos de estos bailes y otros que se han venido generando y adaptando desde la década de los años 50 a partir de hibridaciones y procesos de apropiación de otras músicas y bailes tradicionales colombianos, donde la cultura caribeña, su sabor y aporte musical también han influido de manera considerable.

De esta manera, en Medellín pueden ser reconocidos como bailes populares, el merengue, la salsa y la bachata, entre otros que se caracterizan por su sabor, alegría y posibilidad de disfrute en pareja. También se pueden incluir dentro de las prácticas de baile popular géneros como el vallenato, la música tropical y el porro marcado los cuales, a pesar de tener un carácter autóctono y más tradicional, tienen gran aceptación y difusión en los espacios de baile social de la ciudad. Asimismo, se han asumido otros ritmos de tipo más formativo y de carácter escénico, conocidos

también como bailes de salón entre los cuales se encuentran el tango, la milonga, el fox, el bolero y el pasodoble.

Estos bailes populares tienen gran aceptación por parte de los habitantes de la ciudad de Medellín, estando presente en la mayoría de festividades y manifestaciones espontáneas de la ciudad, sobre todo con géneros como el merengue, la salsa, el porro marcado y la bachata, a raíz de los cruces culturales mencionados anteriormente. Bailes que, aunque inicialmente se proyectaban instintivamente y de manera informal, hoy se caracterizan porque se han academizado y las personas buscan espacios formativos para darles mayor proyección a prácticas que antes eran comunes a nivel social. Es por esto que, en algunas escuelas del territorio local e incluso, en algunas discotecas de la ciudad, ofrecen clases de este tipo de géneros.

Por esta razón, este proyecto se ubica contextualmente en los procesos de enseñanza – aprendizaje relacionados con la comprensión de la rítmica que se lleva a cabo en las clases de Merengue, teniendo en cuenta la apropiación de este género por los pobladores de la ciudad de Medellín como manifestación de baile popular de uso común dentro de sus festividades e interacciones sociales, personas de 20 a 40 años involucrados en los procesos de formación y que permitió llegar a la presente construcción textual.

Se hizo esta selección teniendo en cuenta además la afluencia de usuarios que buscan aprender a bailar esta manifestación popular en este espacio de formación y el tiempo de trayectoria en su enseñanza, de más de 20 años de estar presente en el programa de danza y los salones de Comfama.

## 2.1 Caja de compensación familiar Comfama

Esta caja de compensación familiar es una de las primeras que nace en Colombia para el año 1954 y surge como una búsqueda centrada en el bienestar de los trabajadores y trabajadoras colombianos. Emerge de las aspiraciones de un grupo de obreros colombianos y de la iniciativa de algunos empresarios antioqueños que trascendieron hasta el punto en que la organización entendió que su función no era exclusivamente entregar dinero a los trabajadores a través del suministro del subsidio familiar. “La institución fue consciente que se trataba de mucho más: de entrar a mejorar las condiciones de vida de las familias de los trabajadores en todos sus aspectos: material, cultural y moral” (Poveda, 1989. p.27).

Fue de esta manera como Comfama en la búsqueda por el bienestar de los trabajadores y sus familias, plantea diversas formas de beneficio social, destacándose por ejemplo, las facilidades en la hospitalización y servicios de cirugía en algunas entidades de salud de la ciudad, préstamo de dinero a los trabajadores y afiliados para financiar estudios universitarios y tecnológicos de sus hijos, y la apertura de algunos cursos dirigidos inicialmente a las esposas de los trabajadores: “labores domésticas, corte, costura, y confección de vestuario, primeros auxilios y mejoramiento del hogar” (Poveda, 1989. p.51).

Estas innovaciones mostraban que ya desde el año 1977, Comfama y el sistema de subsidio familiar habían dejado de ser un mecanismo de mera recaudación y reparto de dinero para ser mucho más que eso: una institución consagrada al servicio integral de toda la familia del trabajador beneficiado, que tenía en cuenta no solamente, el ingreso pecuniario del hogar, sino también su salud, su educación y su recreación. Mas adelante se crea un programa para darle facilidad a sus

afiliados para obtener vivienda, donde a través de un subsidio otorgado por la Caja, las familias pueden tener facilidades para acceder a una vivienda propia.

De esta manera, esta entidad ha ido creciendo en sus propuestas de formación y mecanismos de atención a las familias de los trabajadores afiliados, donde la educación, la vivienda, la recreación y la cultura, son servicios que la empresa brinda a dichas personas teniendo en cuenta sus necesidades no solo económicas sino todas aquellas que implica ser un ciudadano inmerso en el contexto laboral adscrito a una empresa legalmente constituida y que, por ende, tenga sus trabajadores afiliados a la Caja.

De la misma manera, dentro del marco de atención a las familias, sus beneficiarios y al público en general, brinda como parte de su oferta en recreación y educación, el programa de danza con diversos cursos para todo tipo de población, destacándose ballet para los niños a partir de los cuatro años, ritmos urbanos, bailes populares y de salón para la población joven, adulta y adulta mayor<sup>8</sup>, entre muchas otras opciones en el ámbito de la danza y otras artes como la música, el teatro y las artes plásticas.

Es así como actualmente, Comfama en algunas de sus sedes como Claustro y Parque Cultural Otraparte (Envigado), ofrece toda una programación cultural como “La Milonga Claustro, Ponte en Porro y Ponte en Salsa”, actividades que se llevan a cabo cada mes a partir de alianzas estratégicas y convenios con entidades universitarias como el Centro Cultural Facultad de Artes Universidad de Antioquia y emisoras locales como Latina Estéreo.

---

<sup>8</sup> En las diversas sedes de Comfama y parque recreativos, se ofrecen cursos de bailes populares y de salón como: tropical, merengue, salsa, porro en diversos niveles, bachata, pasodoble, tango, bolero y milonga, entre otros.

Vale la pena mencionar que los procesos de formación en danza que se llevan a cabo en la Caja de Compensación Familiar Comfama están dirigidos y sectorizados para la población infantil, juvenil y adultos; sin embargo, para el caso de la enseñanza de los bailes populares y de salón, existe la posibilidad de ingresar a partir de los 13 años en adelante.

Haciendo referencia a los procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano, Comfama lleva más de 20 años enseñando este baile popular que está incluido en el portafolio de los cursos básicos y obligatorios del programa de danza, antes de asumir procesos más exigentes y elaborados que se dan en cursos como porro marcado, salsa, bachata, entre otros. Aunque este baile es enseñado a todo tipo de población, para el presente trabajo se consideró tomar como referencia el rango de edades que comprende de los 20 a los 40 años, a partir de los aportes que ofrecen diversos teóricos como Erick Erickson citado por Mansilla (2000) al respecto de las etapas del desarrollo humano donde se destaca que la juventud inicia entre los 18 y los 20 años.

De la misma manera, se considera un rango de adultez hasta los 40 años, dado que “(...) a partir de los 25 el adulto enfrenta una madurez de su desarrollo y todo lo que el implica en términos motrices y psicosociales” (Mansilla, 2000, p. 112).

En ese sentido, es importante mencionar que en esta etapa de adultez inicial se fortalecen aspectos de “(...) desarrollo en cuanto a lo psicológico y lo motriz, la capacidad de aprendizaje y de creatividad se afianzan, manteniendo una gran facilidad para el cambio, hecho que facilita la adquisición de nuevos conocimientos potenciando su activa participación social” (Mansilla, 2000, p. 111). Por consiguiente, hay una mayor capacidad para entender y desarrollar habilidades de tipo

social y motor, lo que permite establecer una relación entre sus quehaceres (sus ritmos) y lo que el medio provee (ritmo social).

## 2.2 Una aproximación histórica al Merengue

La ciudad de Medellín ha adoptado diferentes géneros musicales provenientes de otras zonas del país, incluso de otros países; así mismo, ha acogido y reestructurado la forma como se bailan dichas expresiones. El merengue es uno de ellos.

Proveniente del caribe es un género que nace en la República Dominicana y se expandió hacia la mayoría de países latinoamericanos; como consecuencia, según lo expuesto por Anny Elizabeth Guzmán Jiménez en su investigación de periodismo “La historia del merengue a través de Wilfrido Vargas “(2015), se le han dado algunas adaptaciones con relación a su origen en los países donde ha contado con gran aceptación como Colombia, Ecuador, Panamá y Venezuela.

Para los inicios del merengue existen diversas teorías; sin embargo, hay una en la cual coinciden diferentes teóricos como el etnomusicólogo Paul Austerlitz (1997) citado por (Chinchilla, 2010) quien expone que los inicios del merengue se remontan sobre mediados del siglo XIX como una “Mezcla de diversas manifestaciones musicales como la Calenda (danza de los esclavos) y la contradanza francesa”. (Chinchilla, 2010, s.p). Si bien su origen se le atribuye a la República Dominicana se expone además que este se desarrolló en Haití, Venezuela y Puerto Rico.

El Merengue además fue un “Medio de protesta social contra la ocupación extranjera y empezó a tomar fuerza como símbolo nacional y de rebelión en los barrios menos favorecidos de la capital”. (Chinchilla, 2010, s.p); entonces, como parte de la lucha por sus raíces, el merengue es

identidad y propiedad cultural de la población dominicana, que ha actuado como escudo y símbolo de unidad ante la arbitrariedad.

Este género ha sido producto de una constante evolución, en su estructura musical; es así como inicialmente:

Los grupos rurales estaban conformados por instrumentos de viento como la flauta, el clarinete o el bombardino y, los instrumentos que predominaban en las ciudades eran los de cuerda como el violín, la guitarra, la mandolina o el cuatro, aunque instrumentos como el timbal, la tambora, la pandereta y el güiro se utilizaban en ambas zonas del país.

(Chinchilla, 2010, s.p).

De esta manera, vale la pena mencionar el planteamiento de Catana Pérez donde expone que “el merengue es tambora” y que el tambor o tambora como es llamado particularmente en República Dominicana, junto con el güiro le dio la base rítmica al Merengue. “(...) ese tacataca TÁN fue lo que nosotros le aportamos y se convirtió en el ritmo típico de Merengue, porque hasta ese momento era una danza Criolla”. Pérez (2015) citado por (Guzmán, 2015. p.14).

Mas adelante el jazz y el rock and roll norteamericano aparecen sobre la isla como lo expone Iván Chinchilla Meza (2010), lo cual influencia el merengue en cuanto a la velocidad y la aparición de instrumentos como el saxofón, el xilófono y el saxofón barítono, esto con el fin de tener competencia en el mercado internacional, lo cual le dio un aire cada vez más fresco y cosmopolita, a este formato de músicos se le denominó “Combo” el cual se adoptó proveniente de la música cubana y puertorriqueña; entonces, “las propuestas fueron cada vez más variadas



surgiendo bandas y solistas famosos como Johnny Ventura, los “Hermanos Rosario” y Rafael Solano”. (Chinchilla, 2010, s.p).

Posterior a esta forma de hacer merengue la cual era innovadora y que gustaba, sobre mediados de los setenta aparece tomando fuerza la banda del trompetista Wilfrido Vargas quien

(...) mantuvo un estilo básico con jaleos rápidos de los saxofones, el gûiro y la tambora, pero además incorporó instrumentos como el sintetizador e incluyó elementos del rap y armonía del jazz, además innovo en la forma de tocar la tumbadora o conga, en vez de hacerlo con las manos se hacía con un palo macizo. (Chinchilla, 2010, s.p).

La información musical que tenía Wilfrido Vargas desde su infancia era la que le había transmitido su padre ya que también era músico según lo expuesto por Anny Guzmán (2015); debido a esto, los referentes musicales con los que contaba eran provenientes de Brasil, México y Estados Unidos, sin embargo y pese a la forma de hacer merengue con relación a los exponentes de la época, él supo innovar en el género manteniendo la base que estos merengueros usaban, pero incluyó además la formación con la que contaba “(...) revolucionando los coros y creando puentes musicales al piano” Bautista (2015) citado por (Guzmán, 2015. p.15).

Por esta razón, Domingo Bautista, periodista de espectáculos dominicanos, afirmó que Wilfrido Vargas le impregnó su propio estilo, mezcló varias culturas y “(...) quebró la línea de lo tradicional, sin menoscabar la esencia del género musical” además “el lenguaje y las credenciales musicales que presentó fueron muy atrevidos, muy irreverentes y desafiantes para los patrones de la época” Bautista (2015) citado por (Guzmán, 2015. p.17).

Como consecuencia en las innovaciones del género por parte de Wilfrido Vargas surgieron algunas agrupaciones posteriores a él como: las Chicas del can, Rikarena, Sergio Vargas, Fulanito, Oro sólido, Juan Luis Guerra, entre otros. Juan Luis Guerra por ejemplo “viene de estudiar jazz, entonces hace que le dé una riqueza musical al merengue” (Alexis Méndez, entrevista personal, 24-06-2020).

Según Chinchilla (2010), de la misma manera que hubo cambios en el merengue a nivel musical, se fue transformando la forma de bailar, tanto que a inicios del siglo XX las mujeres de la región del Cibao (región de la zona norte de República Dominicana) movían menos las caderas y mantenían un paso más estable, y los hombres exhibían mayor destreza e improvisaban a modo de cortejo. Entonces, con relación al movimiento que ejecutaban las mujeres y en ajuste para bailar en pareja, tiempo después los movimientos de ambos, hombre y mujer “(...) se daban por un meneo cadencioso de la cintura y la cadera siguiendo el tiempo que caracteriza el ritmo” (Tenoch, 2006, p. 116) en un intercambio constante de peso entre una pierna y la otra bailando en la posición clásica de baile de salón: La mano izquierda del hombre sujeta la mano derecha de la mujer, el brazo derecho del hombre rodea la cintura de la mujer y la mano izquierda de la mujer descansa sobre el hombro del hombre. Esta forma de bailar a partir del abrazo clásico y cerrado, generó alrededor de los años setenta, que latinoamericana gustara bastante de este baile por su mezcla musical y su facilidad para bailar.

Sin embargo y con relación a las nuevas formas de hacer música, el género ha sufrido una crisis en República Dominicana tal y como lo afirma Anny Guzmán (2015), apareciendo otras versiones de innovar en el ritmo por unas variantes denominadas “merengue mambo” o “merengue

urbano” y que las emisoras han respaldado ya que se han vuelto comercialmente más rentables; situación que ha hecho que muchos exponentes clásicos del género se abstengan de grabar sus nuevas producciones, llevándoles a buscar respaldo en países como Colombia, Panamá y Ecuador; y que particularmente en Colombia y para el caso de Medellín se sigue enseñando a bailar merengue, como uno de los ritmos bases en la iniciación de los bailes de pareja en la Caja de Compensación Familiar Comfama.

### **3 Desarrollos conceptuales**

A continuación, se presenta el fundamento conceptual que sirve como punto de partida para el presente trabajo de investigación. Se toman planteamientos de algunos autores con relación al tiempo, el ritmo, las capacidades corporales, la enseñanza y su aplicabilidad en el merengue. Se ha hecho una selección considerándola apropiada para el enfoque reflexivo frente al componente metodológico para mediar en la comprensión del ritmo propio y su vínculo con la música y el baile.

Para iniciar este apartado, es conveniente nombrar uno de los pioneros, sino el precursor teórico – práctico, del estudio específico del tema del ritmo en el arte, Emile Jaques Dalcroze, quien pensó, estudió y desarrolló toda una investigación alrededor del ritmo, el tiempo y, por consiguiente, el espacio. Dejó plasmadas muchas de sus experiencias como docente, músico e incluso, practicante del movimiento corporal, encontrando en sus ejercicios sensaciones que le permitieron llegar a conclusiones fundamentales.

Dalcroze decía que “el instrumento musical por excelencia, el cuerpo humano entero, es más capaz que cualquier otro de interpretar los sonidos en todos sus grados de duración” Dalcroze

(1919) citado (Bachmann, 1998, p.37). Es decir, el cuerpo por sí solo es musical, está cargado de ritmo y de un cantar interno que estimula y vivifica impulsos que nacen del interior y se exteriorizan a través del movimiento; estas reflexiones permiten comprender que el ritmo corporal está permeado, consciente o inconscientemente, de vibraciones que vienen impulsadas por resonares internos, sea desde lo meramente físico o incluso lo emocional.

Es valioso tomar como referencia la afirmación de Dalcroze donde declara que

Una vez formada la conciencia rítmica gracias a la experiencia del movimiento, evidencia que se produce constantemente una influencia recíproca entre el acto rítmico y la representación del mismo, esta representación refleja la imagen del acto rítmico que habita en todos nuestros músculos. En consecuencia, las sensaciones musculares terminan por asociarse a las sensaciones auditivas (Bachmann, 1998, pág. p.25).

Partiendo de la argumentación anteriormente expuesta, se hace pertinente hablar de la conexión mente – cuerpo, un vínculo de correspondencia constante que no debería aislarse tal y como se hace en el modelo de educación tradicional. Esta unión implica tener presente los estímulos que se reciben de afuera como un modo de resonar en el cuerpo, en los sistemas biológicos. Es así, como se halla una comunicación entre ellos posibilitando una articulación entre la piel y las percepciones musculares que, gracias a una adecuada estimulación, permite un encuentro armónico para la formación de la conciencia rítmica.

De ahí que sea fundamental definir qué es la rítmica, qué tipos de ritmo existen y cómo los ritmos de la vida que permean a diario las actuaciones humanas, median a través de la comprensión

del ritmo musical. Esta es la razón que anima al investigador a tomar algunos de los planteamientos recopilados en el texto *Los ritmos de la vida* (Bohannon, 1993), donde se conciben la mayoría de procesos y transformaciones de la existencia viva, como hechos rítmicos.

En palabras del autor, se manifiesta que:

El hombre no puede alejarse de las imposiciones rítmicas del mundo que le rodea: forma parte de los ritmos y estos forman parte de él. Contamos con unos ritmos fisiológicos internos semejantes a los del resto de los animales, y también con ritmos diarios anuales, pero además hemos introducido variaciones que afectan a todos y cada uno de los aspectos de nuestra vida y de la sociedad. (Bohannon, 1993, s.p).

Se toma esta afirmación considerando la extensión de su posición en la forma de concebir el ritmo, pues le da un sólido fundamento al hecho de reconocer la existencia de un ritmo individual fisiológico en cada sujeto y, asimismo, validar la presencia de variaciones y flujos que pueden desviarse del cauce regular que supone una métrica constante.

En consecuencia, es importante en este trabajo de investigación, abordar el libro titulado “*Desarrollo motor movimiento e interacción*” de Diego Fernando Bolaños (2010), ya que los contenidos que allí se plantean llaman la atención toda vez que hacen referencia al estudio de los procesos del desarrollo psicomotriz, abordado contenidos para el estudio del cuerpo como las habilidades motoras, los procesos de interacción entre el medio y el sujeto, y la formación integral a través del aporte de las experiencias psicomotrices considerando a los sujetos a partir de sus aspectos biológicos, psicológicos y motrices. Temas que son indispensables para la presente

construcción para que un estudiante reconozca sus capacidades a partir de las dimensiones de aprendizaje que lo rodea con relación a las cualidades afectivas, cognitivas y motrices, teniendo en cuenta que la movilidad del cuerpo es un conjunto global que encierra todos los aspectos que rodea al ser humano.

### **3.1 El ritmo y sus modos de estar en el tiempo**

Se hace importante concentrar información clara que vislumbre las concepciones que se tienen sobre el ritmo, aclarando qué planteamientos con relación al cuerpo se han expuesto a través del tiempo. Si bien el ritmo y el tiempo son elementos que están presentes en el mundo común, al ser inherentes a los seres humanos, resulta relevante y pertinente realizar un estudio que apunte a la concepción del ritmo adoptada por maestros y bailarines que se desenvuelven dentro de las prácticas del baile popular en la ciudad de Medellín, de manera específica en los procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano con población adulta.

En este sentido, en entrevistas realizadas a instructores de la Caja de Compensación Familiar Comfama, se obtuvo la siguiente conceptualización: El ritmo “Es la capacidad del cuerpo para marcar la melodía, que para el baile es fundamental hacerlo a través de la pisada y todo lo que ella implica, taloneo, flexión de rodilla y cadencia” (Suárez, Comunicación personal, 25-09-2019). En este planteamiento, la docente Shirly Suárez vincula el ritmo con la música y la capacidad del cuerpo para interpretarlos; además, reconoce también el ritmo como una propiedad particular de cada persona.

Ahora bien, con el fin de comprender de mejor manera el concepto de ritmo, se tomará como referencia el planteamiento presentado por Émile Jaques-Dalcroze donde manifiesta que:

El ritmo es, al mismo tiempo, el orden, la medida en el movimiento y la manera personal de ejecutar ese movimiento. El estudio del ritmo debe llevar a que nos conduzcamos de una manera individual en todas las manifestaciones de la vida. Dalcroze (1915) citado por (Bachmann, 1998, s.p).

En ese sentido, vale la pena mencionar que “el ritmo de cada persona varía según su personalidad y la celeridad de su vida cotidiana” (García, Comunicación personal, 24-09-2019), quiere decir que, si una persona vive aceleradamente puede que su ritmo para hacer la mayoría de tareas en la cotidianidad sea de forma ágil y apresurada, de esta manera se considera pertinente tomar el testimonio de Shirly Suárez donde expresa que cuando las personas llegan a clase, procura estabilizar los ritmos a través del calentamiento y la armonización del espacio de aprendizaje para la danza, a modo de nivelar el estado anímico de los asistentes tanto para aquel que llega acelerado como para el que se encuentra bajo de energía, y de esta forma “disfrutar de su ritmo natural” (Suárez, Comunicación personal, 25-09-2019).

Adicionalmente, para hablar de ritmo se hace necesario definir el concepto de tiempo como un elemento fundamental en el cual se encuentran inmersas las diferentes concepciones y definiciones que tiene la rítmica. Para empezar, conceptualmente hablando se expone el tiempo como “una propiedad medible a través de la cual se pueden determinar aspectos de duración, orden, la simultaneidad o sucesión de hechos, permitiendo ordenar los sucesos en secuencias estableciendo un pasado, un presente y un futuro” (Bachmann, 1998. p.35).

Esta definición permite tomar dos conceptos clave para la descripción que mejor se adecua al tema: medida y orden. Ambos aspectos soportan el punto de partida para exponer los diferentes estados en los que el ritmo está vinculado con el tiempo. Entonces, aludiendo al concepto de medida, se puede afirmar que es un elemento relacionado directamente con el movimiento corporal; es decir, aquello que es medible puede estar exteriorizado en un movimiento claramente perceptible a la vista. Asimismo, esta condición de “medida está incorporada en las pulsaciones cardiacas que, de manera interna impulsan dicho movimiento para que se exteriorice a causa de estímulos recibidos a través de los sentidos” (Bachmann, 1998. p.118).

En cuanto al concepto de orden, se pueden tomar dos definiciones. La primera, lo generaliza como la facultad para estructurar los hechos que suceden; de esta manera ordenar, implica cierta jerarquización que a través de lo que pasó, permite comprender lo que está sucediendo y lo que pasará; es decir, una manera de comprender el orden como una condición para vivir el pasado, presente y futuro, entendiendo que los acontecimientos que suceden, sucesiva o simultáneamente, se estructuran a partir de alguna lógica particular.

Una segunda definición, trata un orden orientado al movimiento del cuerpo; estamos frente a la forma en la que se ejecuta determinada actividad, pues “cada acción que sucede en el cuerpo, y desde el cuerpo al espacio, puede delimitarse según un orden determinado” (Hernández, 2015, p.4), siendo perceptible o no a la vista.

En correspondencia al planteamiento anterior, resulta conveniente abordar la definición de ritmo presentada por Bolaños (2010), donde se hace un ejercicio de síntesis que lo involucra, así:



Una noción relacionada con la percepción y organización del tiempo, repetición en intervalos más o menos frecuentes y regulares que las personas asimilan mediante la percepción, por lo cual está relacionado con el movimiento y a su vez con los matices que se pueden dar en él. Viscarro (1994), citado por (Bolaños, 2010, p.164)

Se ofrece esta definición, porque reúne los elementos fundamentales para el esclarecimiento del concepto de ritmo corporal. Ahora bien, si se retoma la primera definición del tiempo y se lee en función específicamente del ritmo, resulta pertinente tener en cuenta los dos conceptos expuestos anteriormente, medida y orden, para comprender la correlación del ritmo y sus modos de estar en el tiempo.

De esta manera, con relación al ritmo corporal, si se trata de un movimiento que se repite con regularidad de manera consciente, se puede decir que este hecho rítmico que se lleva a cabo en el tiempo, representa una experiencia que se desarrolla a partir de una medida y en un orden específico a través de las ejecuciones y repeticiones prácticas, permitiendo un flujo rítmico en el movimiento que puede ser sonoro o no, pero que, de acuerdo al análisis que se está haciendo, también está influenciado por la afinidad de las resonancias internas y externas de cada sujeto a través de lo que el medio le proporciona.

Como complemento a la idea anterior, se afirma que “el perfeccionamiento de los movimientos en el tiempo asegura la conciencia del ritmo musical” Dalcroze (1907) citado por (Bachmann, 1998). Esta autoconciencia en la ejecución del movimiento rítmico, permite a cada sujeto, descubrir sus necesidades y disposiciones a partir del encuentro de aquello que en materia

sonora viene dado desde afuera y, en consecuencia, posibilita una aproximación de conciencia en el ritmo musical.

En ese orden de ideas, contar con la habilidad de reconocer las capacidades del propio cuerpo hace que cada individuo, como conocedor de su organismo móvil, se disponga a desarrollar aptitudes que se pueden potenciar a partir del reconocimiento de ese instrumento como materia viva que, independiente a las sonoridades que lleguen de afuera, alcance la habilidad de auto observarse y auto percibirse.

### **3.1.1 El ritmo como capacidad vital**

Otra noción de ritmo que vale la pena considerar es la de ritmo biológico. Este es entendido como un suceso rítmico que fundamenta la forma en la que se desarrollan muchos de los ciclos secuenciales que afrontan los organismos vivos. Es decir, “es un parámetro biológico relacionado con la organización temporal de factores ambientales tales como, mareas oceánicas, el día solar, el mes lunar y los cambios de estaciones, así mismo en la regulación temporal de los seres vivos” (Bohannon, 1993, s.p.). Mientras los ciclos de sueño, alimentación y reproducción están influidos por el ritmo externo de la tierra que abarca 24 horas de día y noche, el ritmo biológico se puede encontrar dentro de la frecuencia de los latidos del corazón y la respiración, sin necesidad de adaptarse a ningún patrón rítmico externo. Estos impulsos pueden estimular y organizar el ritmo a través de lo biológico, puesto que:

(...) todos los órganos y sistemas del cuerpo humano en su totalidad abarcan una compleja multiplicidad de ritmos y ciclos que se coordinan de manera armónica, entrelazándose y

actuando unos sobre otros; metafóricamente hablando, el cuerpo humano interpreta constantemente una pieza sinfónica simétrica con relación al resto de los instrumentos involucrados en una orquesta (Bohannan, 1993, s.p.).

Planteamientos como el anterior permiten inferir que la actividad de los sistemas que trabajan en el funcionamiento del cuerpo humano empieza a ejecutar funciones incluso antes del mismo nacimiento de acuerdo a los latidos del corazón que resuenan en un embrión en el vientre materno. A partir de cada periodo, que supone el desarrollo de la persona, se van sumando nuevos patrones rítmicos a partir de la transformación y cambios que se dan en las diversas etapas del crecimiento y el desarrollo.

Con relación al estado de un embrión en el vientre de la madre, se ha observado que, a partir de su estado interno éste comienza a entablar un carácter rítmico basado en la relación con las prácticas elementales del mundo que les rodea. Pero ya una vez efectuado su nacimiento van apareciendo otro tipo de ciclos rítmicos. La respiración basada en la articulación de cambios instantáneos que se producen en el corazón, los pulmones y la circulación del resto de órganos, determinan y promueven la travesía a las diversas fases por las que transita un individuo a lo largo de su vida, cada una de ellas precisada como un periodo rítmico.

Entonces, dado que las funciones vitales son ciclos rítmicos donde cada una se organiza para llevar a cabo procesos esenciales de supervivencia humana, a partir del ritmo cardíaco se regulan los impulsos para emitir señales a los diversos órganos y segmentos corporales para que se dé la funcionalidad física, sensorial y táctil, proporcionando la relación con el medio a través de los fenómenos rítmicos que suceden en el ambiente y los funcionales del ritmo corporal, teniendo en

cuenta los aspectos emocionales que el cuerpo manifiesta como actos voluntarios e involuntarios y que disponen la actitud corporal para habitar un espacio determinado; en ese sentido, la conciencia del ritmo vital también determina la forma de relación con los ritmos ajenos al propio cuerpo.

Habiendo visto que, el ritmo depende de diferentes circunstancias donde se incluye una secuencia, un orden, una medida, un fenómeno cíclico, un comienzo, un progreso y una consecuencia; en este sentido, comprender el ritmo implica asociarlo a múltiples condiciones que no suponen un vínculo exclusivo referido a la música. Adicionalmente, se hace oportuno abordar una perspectiva amplia sobre el ritmo dentro la naturaleza donde se manifiesta que “el ritmo es un rasgo característico que se encuentra inmerso en todo aquello que tiene vida” (Verónica Ochoa, entrevista personal, 23-10-2019); al ser cíclico, quiere decir que una vez finalizado vuelve a empezar, sea uno nuevo o la repetición del anterior; entonces, “una característica del ritmo es su frecuencia, es decir, el número de ciclos completos y regulares que tienen lugar por segundo, por minuto, por día, por año, por década e incluso por milenio” (Bohannon, 1993, p.).

De lo anterior se deduce que, todos los hechos periódicos que se originan dentro de la complejidad humana pueden ser considerados eventos rítmicos, tales como dormir, alimentarse, reproducirse, entre muchos otros. A su vez, cada una de estas actividades está influenciada por sucesos que están envueltos dentro de los fenómenos rítmicos que suscitan los acontecimientos cíclicos que ocurren en cada individuo.

Todos estos factores que condicionan las reacciones experimentadas en un cuerpo a través de energías, estímulos y sentires internos, desencadenan diversas frecuencias en el ritmo cardiaco y crean diferentes ciclos rítmicos en la celeridad de la respiración, provocando la experimentación de

diversas condiciones que enfrenta un cuerpo tales como: expansiones, contracciones, aceleraciones, desaceleraciones, acentos, tensiones, relajaciones y suspensiones, apareciendo de forma consciente o inconsciente y que son percibidas de acuerdo a un sentir individual.

Como experiencia individual e intransferible, se trata de una propulsión interna que se permea por dos fundamentos rítmicos yuxtapuestos; es decir, cada una de estas sensaciones se da en el intercambio constante entre los fenómenos rítmicos a través del exterior y el interior.

### **3.1.2 Ritmos externos e internos en comunicación**

Otra manera de contemplar el ritmo es a partir de una perspectiva más físico-biológica. Esta funciona en correspondencia a las reacciones que experimenta un cuerpo, dadas las condiciones ofrecidas por el exterior. De acuerdo a la organización temporal de los factores externos, y en dialogo con los ritmos biológicos insertados dentro de cada organismo vivo del cuerpo, se crea una consonancia o disonancia en la comunicación entre los patrones rítmicos internos y los fenómenos cíclicos que acontecen en el exterior.

Es así como los ciclos biológicos externos permean la regulación temporal de la cual se impregna el modo de relacionarse con el medio; en ese sentido, el medio tiene un papel determinante en el desarrollo global de una persona. En consecuencia, expone Le Boulch (2001) que

(...) la relación del cuerpo con el mundo es inicialmente de naturaleza afectiva. La organización y el equilibrio energético se modulan a través del diálogo tónico vivido en el

intercambio con los miembros de la constelación familiar y la interacción social en los que participa una persona (p.137).

Quiere decir que, el hombre tiene la necesidad de intercambios personales, de expresarse y ser escuchado; así, pues, debe establecer sintonía con su medio externo, incluidos los contactos interpersonales que por ejemplo se propician con la práctica de los bailes populares a través de la comunicación corporal, sugiriendo formas de construcción relacional con los entornos a partir de condiciones rítmicas corporales y acontecimientos temporales del medio, que se ponen en evidencia en el baile de pareja cuando se lleva a cabo el diálogo corporal con el otro.

En este camino de interacción corporal, vale la pena tener presente que, conocer el propio cuerpo y entender su ritmo a partir del ordenamiento biológico de cada ser humano y las características temporales que le propicia el medio, es fundamental para la asimilación y reconocimiento del ritmo corporal, en ese sentido “es necesario hacerse consciente de la propia conexión, aquella que relaciona la persona consigo mismo, cuando esto se logra, se podrá percibir al otro y al entorno” (Machado, 2019, p.33); es decir, se hace necesario reconocer que “(...) el trabajo siempre comienza en el interior de cada individuo para luego extenderse al exterior” (Machado, 2019, p.34), lo que permite concluir que, ser consciente de las características y posibilidades del cuerpo para moverse y, asumir el control de las emociones, es indispensable para establecer la conexión entre cuerpos al momento de bailar.

### **3.2 Un diálogo de fenómenos inseparables en el baile del merengue dominicano**

A través del presente tema, se expondrán algunos conceptos fundamentales para el estudio de la danza que atraviesa el análisis reflexivo llevado a cabo en el proceso investigativo; principios

que se concretan a partir de la relación con el merengue dominicano y las exposiciones de algunos teóricos para esclarecer la comprensión del ritmo corporal.

### **3.2.1 El cuerpo como materia viva**

El cuerpo es un elemento vivo capaz de incluir innumerables sensaciones, está dotado de cuantiosas funcionalidades donde influye el medio y lo que este le ofrece; por ello, se forma a través de las relaciones sociales y culturales, donde el cuerpo como materia se encuentra en constante interacción con todo lo que le rodea, sentires, afectos y emocionalidades que afectan a una persona que se encuentra inmersa en un contexto determinado.

El esqueleto del cuerpo puede compararse con un sistema de palancas por el cual se alcanzan las distancias y las direcciones en el espacio. Estas palancas se ponen en funcionamiento por medio de nervios y músculos que suministran la fuerza necesaria para sobrellevar el peso de las partes del cuerpo que se mueven; en ese sentido el peso del cuerpo sigue la ley de gravedad y de acuerdo a la transferencia de ese peso, se juega constantemente con ella.

Esto indica que a nivel anatómico y físico, está dotado de órganos, huesos, músculos, articulaciones, tensores, partículas de protección y diversos mecanismos de producción, para que cada proceso fisiológico que sucede en él se lleve a cabo de manera eficaz; sin embargo, el modo de establecer las relaciones de cada persona con su cuerpo, permite el encuentro y la posibilidad de reconocerse como un individuo propio dotado de características singulares y cualidades que revelan particularidades físicas y actitudinales que consienten entablar un dialogo con otro cuerpo en un contexto determinado. En esta construcción relacional influye todo aquello que ha recogido en el

trayecto de su vida, siendo el movimiento corporal, sus habilidades y destrezas la manifestación de sus conductas cotidianas o de trabajo mecánico que se pueden fortalecer.

### **3.2.2 Intención – esfuerzo en el movimiento dirigido a la práctica de la danza y al merengue dominicano**

Partiendo ahora de la concepción del origen del movimiento, es conveniente hablar de la intencionalidad con que éste se ejecuta y además del esfuerzo que se requiere para que se pueda llevar a cabo. En este sentido, es importante considerar los planteamientos de Rudolf Von Laban (1987) cuando expone que “cada movimiento se origina de una excitación interior de los nervios, causada ya sea por una inmediata sensación, o por una cadena de impresiones sensoriales experimentadas anteriormente” (p.39).

Este postulado se entiende al determinar que cada acción que se lleva a cabo debe contener una pretensión y una energía impresa para que se produzca, lo que el autor define como “flujo del movimiento”, donde la motivación de dicha acción puede ser claramente perceptible a la vista de acuerdo a este flujo, que puede ser “liberado o sujeto”; el primero relacionado como la imagen de “acuchillar” y el segundo vinculado con el acto de “apretar”. El flujo como ese agente cualitativo que refuerza la materia elemental que representa el peso dentro del movimiento, colorea cada expresión dada en el cuerpo.

A través de las tensiones, que pueden ser: aumentadas, disminuidas, fuertes o liberadas, se halla una condición para la transferencia de peso que viene dada a partir de la intencionalidad en el tono muscular, creando desde cada tránsito un resonar particular. Para Laban (1987), este elemento se resume en la acción de “deslizarse”, dando un aspecto de corriente continua o no, de acuerdo a la



energía tonal dispuesta para la transferencia; entonces, es donde se pone en evidencia el flujo del movimiento, materializando e incluso transformando tiempo y espacio, entablando una relación recíproca entre los cuatro elementos, tiempo-espacio, peso – flujo.

Estas acciones pueden percibirse claramente cuando un movimiento tiene el propósito de ser representado para una finalidad precisa, como por ejemplo la danza; sin embargo, cada movimiento sea danzado o no, debe contener una intención que lo anima a partir de un sentir interior pero, se considera tener especial atención al momento de representar una situación a través del cuerpo ya que como dice Bachmann “(...) el gesto por sí mismo no es nada, su valor reside enteramente en el sentimiento que lo inspira” (Bachman, 1998. p. 38).

De acuerdo a la anterior exposición, la ejecución de movimientos corporales es un acto que cotidianamente se hace para llevar a cabo labores y otros fines claramente específicos; sin embargo, la situación actual de un cuerpo en el presente, dispone la actitud y la intencionalidad con la que se imprime la acción de un movimiento. Quiere decir entonces que, una situación presentada por el ambiente, conduce a una disposición del cuerpo que provoca dicho movimiento. Por esta razón, Laban, citado por Marrazo expone que “la conciencia del cuerpo y sus partes en función a una determinada situación además de tener la eficiencia y vivacidad de responder a un estímulo o condición sea cual fuere la circunstancia, es responsable de estar en el momento presente tanto mental como corporal” (Marrazzo, 1975. p. 49); esto implica, además ser consciente de todo aquello que le rodea, es decir, entender y tener en cuenta la movilidad de otros cuerpos u objetos que habitan el mismo ambiente.

En correspondencia a la intención y el esfuerzo que se le imprime a un movimiento en un espacio determinado se debe tener presente que, para moverse ante un estímulo externo, debe haber especial atención en la percepción de aquello que se recibe del exterior. En el caso específico de la danza y el baile en cualquiera de sus manifestaciones, para llevar a cabo un movimiento en el cuerpo ajustado rítmicamente a partir de la música, es necesario identificar ciertos elementos que hay implícitos en dicha sonoridad y, además, sentirse identificado y atraído por aquello que se escucha, es fundamental para que exista la intencionalidad y el interés por interpretar corporalmente los sonidos percibidos. Este postulado se evidencia en el caso del merengue dominicano donde existe una empatía común en la práctica de este género, afirmándose la efectividad de comunicación corporal en los danzantes.

En consecuencia, cuando se baila merengue dominicano en pareja, es necesario mantener un control del flujo liberado y sujeto controlando la energía de comunicación corporal con la otra persona, de acuerdo a las condiciones rítmicas que propone la música; debido a que, para la ejecución de este baile, se debe tener conciencia de la acción técnica de preparación y disposición del cuerpo para emitir o recibir una señal que viene dada por un estímulo sonoro y el contacto del cuerpo del otro.

### **3.2.3 El peso, como tránsito constante del cuerpo orientado a la danza y al merengue dominicano**

En el cuerpo, todo movimiento está dado por un cambio de peso permanente, transferencia que se da por impulsos musculares de acuerdo a la intención con la que se imprime cada acción motriz. Trabajar desde el peso, con él y para él, dándole valor como un elemento activo, dinámico y

productivo propicia la exteriorización de una carga interior con la que se acompaña cada construcción intrínseca del sujeto revelando su movilidad. Entender la atracción de la gravedad para valerse de ella, posibilitando una comunicación entre lo que permite la superficie del suelo y las tonalidades musculares existentes en un cuerpo activo, aumenta y abre un mundo de posibilidades, si bien es pensado como un cuerpo que no siempre está sobre su eje vertical.

Específicamente en la danza, cada apoyo, tensión, contracción e incluso abandono, concede una sensación particular en la manera de relacionarse con el peso corporal; es decir, cuando existe un desplazamiento en el espacio, este trae consigo una transferencia de peso constante, generando que en esta masa circulante llamada cuerpo, emerjan los diversos fenómenos que el autor expone como principios básicos del movimiento respecto a la forma: el espacio, el tiempo, el cuerpo y el peso. Inicialmente el cuerpo posibilita que dichos principios se puedan dar, para que a través de sus capacidades se perciba y se interiorice la sonoridad que el exterior le proporciona, permitiendo la articulación armónica entre música y movimiento rítmico corporal.

El peso, también es definido por Laban como “la velocidad de aceleración que tienen los cuerpos al caer” (Grajales, 2019, p.42), entonces, los apoyos presentes al momento de bailar exigen una acción tónica muscular para llevar a cabo diversas acciones como, ejecutar un salto, producir un gesto y generar un desplazamiento; de esta manera para la ejecución del merengue, esta transferencia de peso está condicionada a ser compartida a través de la activación tonal de los dos cuerpos que bailan. Teniendo en cuenta que por lo general la velocidad de las canciones de merengue dominicano es rápida, esto hace que la transferencia del peso del cuerpo sea constante y

permite que se halle una sincronía entre la velocidad característica del género y la marcación del ritmo corporal.

El peso, además, según la teoría del esfuerzo de Laban puede ser ligero y pesado; el peso ligero se refiere a las caídas y desplazamientos que se dan de manera controlada con relación a la fuerza de gravedad, y el peso pesado “se relaciona con pisadas fuertemente acentuadas como por ejemplo las danzas africanas” (Suaza, Comunicación personal. 09-02-2020).

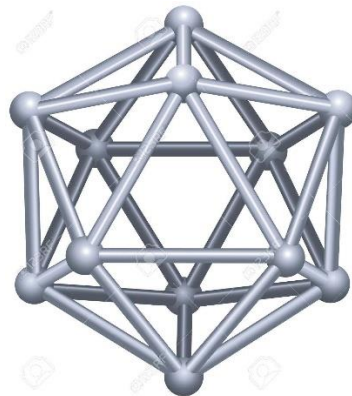
Quiere decir entonces que, dentro de la ejecución corporal del merengue dominicano como baile popular, las características en la manera como se baila están ligadas a una forma de marcha o mejor dicho de “caminada acelerada, lo que facilita que todo el mundo lo pueda hacer” (Méndez, Comunicación personal. 24-06-202).

Por lo tanto, hay dos hechos inherentes al momento de bailar merengue, uno es la armonización el ritmo corporal con relación al ritmo musical y todo lo que esto implica en términos de, tonalidad muscular, escucha (interna y externa - tiempo), espacial y por supuesto de peso; es aquí donde se tiene en cuenta el segundo tópico, y es esa relación de cambio constante del peso con relación a la gravedad, pero que sugiere una velocidad que en su mayoría de veces es rápida. Estas son características que además de entenderlas individualmente, como código social y haciendo parte de un baile popular sugiere un acople para mantener el ritmo en pareja.

### 3.2.4 El espacio, como posibilidad de creación e interacción del cuerpo para la danza y en el merengue dominicano

El espacio es una dimensión física donde toda la experiencia del cuerpo puede desarrollarse, teniendo en cuenta las nociones para habitarlo e incluso crear en él, encima, debajo, al lado, entre; sus dimensiones de altura, longitud, anchura; las distancias y los trayectos, las líneas y las formas como, rectas y curvas, superficies y volúmenes, todo un conjunto de posibilidades que se pueden dar a partir de la relación del cuerpo con él.

El espacio está fijado por dos tipos: espacio kinesférico y espacio escénico, el primero definido como “un volumen que siempre rodea al cuerpo humano, trabajando la longitud, anchura y profundidad, forma y espacio, superficie, orientación y posición, para comprender sus dimensiones” (Hirane, 2016, p.5), el estudio se plantea a partir de la técnica del icosaedro, ubicando el cuerpo en el centro de la figura desde donde se mueve y dibuja las formas que éste le permite:



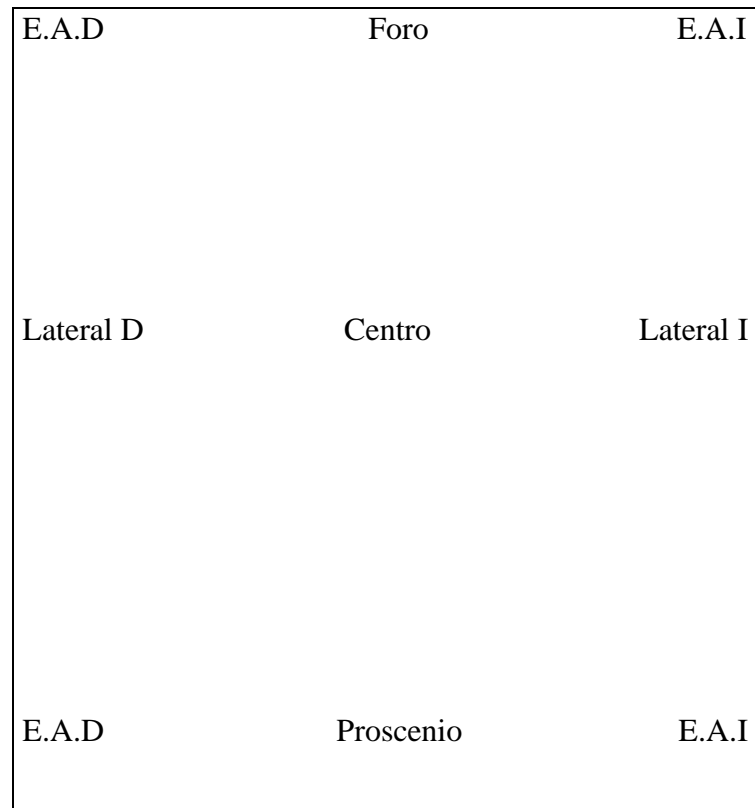
**Figura 1.** Icosaedro. Tomado de: [https://es.123rf.com/photo\\_25931012\\_icosaedro-un-s%C3%B3lido-plat%C3%B3nico-en-la-geometr%C3%ADa-un-poliedro-con-veinte-caras-triangulares-treinta-aristas-y-do.html](https://es.123rf.com/photo_25931012_icosaedro-un-s%C3%B3lido-plat%C3%B3nico-en-la-geometr%C3%ADa-un-poliedro-con-veinte-caras-triangulares-treinta-aristas-y-do.html)

A través de esta figura se facilita el estudio del movimiento en el espacio, donde se trazan los puntos hacia y desde los cuales se mueve el cuerpo. Para su comprensión, Laban los clasifica en cuatro grupos:

- Direcciones: adelante, atrás, derecha e izquierda, entonces cada uno de estos combinados, izquierda – adelante, derecha – adelante, izquierda – atrás, derecha – atrás.
- Niveles: alto, mediano y profundo.
- Extensiones: cerca – normal – lejos, pequeña – normal – grande, corto y largo.
- Vía: derecha – angular – curva.

Ahora bien, refiriéndose al espacio escénico, este se define como el plano permanente donde se lleva a cabo el movimiento – danza, que puede ser directo o indirecto. El espacio directo hace referencia a la ubicación del cuerpo en un punto específico definiendo claramente la percepción a exhibir al público; por su parte, el espacio indirecto no está limitado a mantener la ubicación del cuerpo a un punto de orientación de exposición fija, sino que los desplazamientos que allí se dan se producen de forma diversa y aleatoria.

A continuación, se presenta una gráfica con las demarcaciones principales del espacio escénico.



**Figura 2.** Principales zonas del espacio escénico.  
Elaboración propia

Es así, como durante los procesos de enseñanza – aprendizaje y proyección escénica de la danza y los bailes populares incluido el merengue dominicano, es notorio el hecho de que cada docente, estudiante y bailarín, permanecen en una constante exploración y búsqueda no sólo de su ritmo corporal, sino de sus movimientos a partir de estos fundamentos para la danza que ofrece Rudolf Laban. Se puede afirmar entonces que, durante la ejecución de estas prácticas dancísticas se halla una funcionalidad móvil y un diálogo permanente entre el cuerpo, el peso, el espacio y el tiempo.

Como resultado, es fundamental que para la experiencia del cuerpo se reconozcan estos dos principios de creación en el espacio, inicialmente para el reconocimiento de las posibilidades creativas en él a partir de todas las capacidades corporales, y posterior el encuentro de otro cuerpo que comparte el mismo espacio kinesférico, pero que al iniciar su ejecución dancística pasan a desenvolverse dentro un espacio escénico, sea para la proyección o simplemente dentro de un encuentro social, emergiendo entre si los cuatro elementos expuestos por Laban, tiempo, peso, espacio y esfuerzo.

### **3.3 Conciencia rítmico corporal a partir de la motricidad**

A continuación, se precisa en aspectos físicos relacionados con lo mental, haciendo énfasis en la relación existente entre cuerpo y mente, considerando que conocer el cuerpo y sus diversas capacidades favorece en la comprensión del ritmo corporal, para posterior o paralelamente se integren cada uno de los aspectos que demarca la música.

Se da inicio a esta categoría de análisis puntualizando en un concepto para comprender la unión entre la exterioridad y las percepciones internas que experimenta el organismo de cada individuo, la “Motricidad” que, de acuerdo a las teorías de Diego Fernando Bolaños (2010), expresa que

(...) se refiere al movimiento y al desplazamiento con el asocio de diversas condiciones fisiológicas que lo permiten, especialmente el sistema nervioso y el sistema muscular. Es decir, la posibilidad de llevar a cabo la ejecución de movimientos conscientes, pensados e intencionados (Bolaños, 2010, p. 62).



Inicialmente el proceso de movilidad se da a través de impulsos nerviosos y no a través de la capacidad muscular con que una persona inicia su proceso de desarrollo. Sin embargo, a partir de la maduración que se da en los sistemas fisiológicos durante el crecimiento humano, se proporciona el progreso en los sistemas muscular y nervioso, adquiriendo las habilidades básicas (caminar, trepar, correr, saltar, entre otras) y aumentando las capacidades físicas que agudizan los procesos de aprendizaje con miras a un desarrollo integral para enfrentarse al medio.

Las situaciones individuales y subjetivas de cada persona dan cuenta de su estado según las condiciones de genética, herencia, género, nutrición, ambiental, cultural y psicológica. En ese sentido, empieza a vincularse el estado individual para cada sujeto con las disposiciones en el tiempo particular a través de su naturaleza fisiológica y a aquellas circunstancias que le proporciona el ambiente en el cual se desarrollan sus procesos de aprendizaje. Entonces, en el momento del nacimiento, el ser humano dispone en su dotación genética de la información que sus antecesores han ido recopilando a través de los tiempos para permitirle adaptarse al medio en el cual ha nacido y puede sobrevivir en él.

En el proceso de crecimiento se va dando lentamente y de acuerdo a las condiciones que el medio le provee, una secuencia inscrita en la dotación genética de cada individuo. El organismo en general y cada órgano en particular van realizando sus funciones específicas; sin embargo, el estímulo de las diversas capacidades sensoriales de un niño o una persona, es fundamental para reconocer los elementos que le rodea y así desarrollar paulatinamente la comprensión del espacio y el tiempo con relación al medio.

Ahora bien, “el aprendizaje motor viene dado a partir de la intencionalidad de un objetivo, es decir, es un movimiento definido que permite al individuo realizar la acción que necesita en un momento determinado” (Bolaños, 2010. p.49). Dicho propósito viene mediado por las capacidades perceptivas, sensitivas y psíquicas; por ejemplo, para comer es necesario tomar un objeto que permita llevar los alimentos a la boca, y de esta manera, se debe ser consciente que lo que se consumirá efectivamente es un alimento. A partir de los sentidos se identifican características de éste y, en ese orden de ideas, se reconoce si esto que se va a consumir es agradable o no.

Cada detalle del ejemplo expuesto visibiliza el proceso de conexiones neuronales que involucran los hechos de aprendizaje y funcionalidad motora que posibilita la acción para que un objetivo se lleve a cabo; en ese sentido, los músculos son ejecutores de órdenes emanadas del cerebro y del sistema nervioso en general, esto significa que detrás del aprendizaje motor hay todo un proceso neuropsicológico. En este proceso, es importante entender y comprender que el aprendizaje motor debe ser adquirido con la práctica, esto supone incluir repeticiones en una acción determinada para llevar a cabo un objetivo.

De la misma manera, se hace considerable tener presente la percepción como un proceso determinante de la acción motora, que consiste en el procesamiento, análisis, comparación, clasificación, y síntesis de la información recibida del ambiente por los sentidos, integrando el conocimiento del cuerpo; “dentro de las percepciones generales del aprendizaje motor se encuentran la percepción visual, percepción auditiva y la percepción táctil” (Bolaños, 2010. p.68). Entonces, todo aquello que se percibe no está referido únicamente a un entorno material, sino también a un espacio socio – cultural y de sistemas de relaciones personales e institucionales, que

se construyen a partir de las costumbres y prácticas sociales de las personas que habitan un territorio.

Agregando a lo anterior y, tomando como referencia el termino de psicomotricidad según Jean Le Boulch (2001), se plantea como un método que abarca a la persona como una ser total (aspectos motriz, afectivo, cognitivo y social), donde el acto motor no es un proceso aislado y, por el contrario, solo adquiere significación con referencia a la conducta emergente de la totalidad de la personalidad. A través de la comprensión del esquema corporal, sus modos de moverse en el espacio, considerando el flujo, el peso y el tiempo, se fundamentan en el desarrollo de una personalidad integral, logrando la capacidad de ubicarse y actuar en un mundo de interacciones sociales y emocionales en constante transformación, lo que puede lograr el sujeto por medio de:

- Mejor conocimiento y aceptación de sí mismo.
- Mejor ajuste de su conducta.
- Auténtica autonomía y acceso a responsabilidades en el marco de la vida social. (Marrazzo, 1975. p. 43)

Al respecto y tal como lo plantea Rudolf Von Laban, quien expresa que “para lograr adecuados movimientos en la danza, se debe pasar por tres etapas: exploración, experiencia y repetición” Laban (s.f) citado por (Marrazzo, 1975. p. 49); se considera que, a través de la reincidencia de un acto, se adquiere mayor habilidad y destreza dejando retenida-aprendida dicha sensación por más tiempo en la memoria del cuerpo y de la mente.

En la práctica del merengue y en la danza en general, se encuentra la intersección de la expresividad y la operatividad en la medida en que el soporte musical exige el acuerdo temporal del cuerpo y el sonido en una armonía común. La danza permite entrar en el sistema energético por sus dos vías de acceso, la vía mental de la afectividad y la sensibilidad, y la vía sensorial de los sonidos rítmicos que tienen una acción directa sobre la modulación tónica muscular. “La danza esta pues en el corazón de la acción psicomotriz porque está en la intersección de lo operativo y lo afectivo, lo corporal y lo mental” (Le Boulch, 2001, p. 380).

Esta condición motriz se refleja en la ejecución del merengue, donde los sujetos a partir de las interacciones sociales, generan todo un cúmulo de aspectos emocionales y técnicos que derivan en un compartir con alegría, sentimiento y diversión a través de los procesos de enseñanza – aprendizaje que centrados en la motricidad, posibilitan el encuentro de la persona con su cuerpo, con su entorno o medio, y a su vez con el cuerpo de los otros; aspectos que son fundamentales en la enseñanza de este baile que se llevan a cabo en contextos no sólo de instituciones educativas formales, sino, en las escuelas y academias de baile de Medellín.

Haciendo una relación directa con los procesos de enseñanza del merengue dominicano y pese a que generalmente, éstos se dan en grupo, el aprendizaje es individual, por lo cual, es importante tener presente aspectos del desarrollo motor como la maduración, el crecimiento, las cualidades propias, las condiciones físicas, los aprendizajes previos, inteligencias y motivaciones; y por supuesto, tal como lo definen los autores, es necesario todo un proceso de conciencia, repetición e interiorización de las estructuras dancísticas, hasta lograr la automatización y el posterior disfrute.

Finalmente, el trabajo corporal consciente, estimula y posibilita el aprendizaje, fortalecimiento personal y desarrollo humano, de esta manera se logran mejores rendimientos en los aspectos físicos y mentales de las personas y se favorece el aprendizaje integral con adquisición, afianzamiento y estabilización de las aptitudes cognitivas, mentales y motrices para un aprendizaje integrado a partir del reconocimiento de las facultades corporales que potencia las capacidades expresivas y creativas.

### **3.4 Concepciones pedagógicas en el marco de la enseñanza de la danza y del merengue dominicano y su vinculación al ritmo corporal**

Dado que el hombre como ser racional, adquiere todo un cumulo de saberes que recoge a lo largo de su trayectoria de vida, en este apartado se presentan algunos aspectos relacionados con procesos educativos que se evidencian en la enseñanza de la danza en una institución educativa formal o no formal y, de manera específica, en los procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano con personas adultas de 20 a 40 años. Además, la orientación que se expone aquí independiente de la corriente pedagógica sobre la cual se basa, está centrada en la pedagogía constructivista y su relación con algunas nociones del método tradicional.

Partiendo de las carencias que se presentan en el campo del movimiento corporal danzado y su enseñanza, es fundamental presentar un soporte teórico que tenga relación con el tema en mención y fortalezca el componente metodológico y didáctico de los formadores de bailes populares y específicamente, del merengue dominicano. Es así, como a través de los planteamientos de diversos autores, se habla de los modelos pedagógicos que emergen en materia de danza y su aplicabilidad específicamente a los bailes de pareja.

Las teorías pedagógicas en general, intentan dar respuesta a cuáles serían las formas más efectivas para lograr un aprendizaje óptimo en los estudiantes; de la misma manera, las diversas corrientes pedagógicas se preguntan por la relación entre el estudiante, el docente y el saber, con la intención de establecer un método funcional para la construcción del conocimiento personal y social. En ese orden de ideas, el modelo constructivista se orienta teniendo en cuenta las diferentes dimensiones que envuelve al ser humano donde “El hombre como individuo inmerso en sociedad debe entenderse a partir de sus aspectos psicológicos, sociales, antropológicos y filosóficos” (De Zubiría, 2006, p.40).

Tomando como punto de partida las concepciones presentadas por Julián de Zubiría en su libro “Los modelos pedagógicos”, sugiere que, como docentes antes de dar inicio a un curso se deje de lado un poco el ordenamiento y la secuencia de contenidos para darse un espacio así mismo y cuestionarse en aspectos como: “¿A quién va enseñar?, ¿Qué se va enseñar?, y ¿Cómo lo va enseñar?” (De Zubiría, 2006, p.30). Hacerse estas preguntas es esencial como parte del proceso educativo en los bailes populares y de manera específica, en los cursos de merengue dominicano con personas adultas de 20 a 40 años, toda vez que permitirá a los facilitadores el poder propiciar las adecuaciones del contexto y la disposición de los medios adecuados para que, durante el acto educativo, el estudiante sea el constructor de su propio conocimiento. De esta manera, a partir de los planteamientos del modelo constructivista:

(...) se reconoce al ser humano como persona irrepetible e individual, que se enfrenta ante la necesidad de comprender, analizar y crear. Las construcciones cognitivas son propias de

cada sujeto por lo tanto dentro de esta pedagogía se atiende al carácter relativo de la verdad (De Zubiría, 2006, p.41).

De acuerdo al planteamiento anterior vale la pena mencionar uno de los aportes de la docente Shirley Suarez donde expresa que “todos somos únicos, no todas las personas tienen la misma forma de aprender, hay quienes aprenden observando, otros a través de la práctica y hay quienes les cuesta asimilar cierto tipo de contenido, como por ejemplo el ritmo musical” (Suárez, Comunicación personal, 25-09-2019).

De esta manera, es importante tener presente que “toda propuesta pedagógica debe ampararse bajo tres dimensiones, la cognitiva, la socioafectiva y la praxica” Wallon (1974) citado por (De Zubiría, 2006, p.42); es por eso que bajo el soporte teórico de esta pedagogía, se fundamenta como pilar esencial el proceso de reconocimiento, experimentación y aprendizaje de las facultades corporales y su estudio en el merengue, proyectando el encuentro armónico entre la música, el movimiento corporal individual y en pareja.

La experimentación y el laboratorio son estrategias metodológicas que priman dentro de este modelo pedagógico, priorizando talleres y espacios para la experiencia que construyen memoria y conocimiento en los aprendices. Aquí el proceso de enseñanza se realiza por fases y por niveles de complejidad creciente y replantea el papel directivo del docente, pero se reconoce como mediador y reivindica el papel activo del estudiante; “existen la inclusión de clases magistrales dentro de este modelo educativo, pero se combina con el diálogo, las exposiciones y la mesa redonda” (De Zubiría, 2006, p.57).

De esta manera se da continuidad a la exposición de Montes y machado (2011) citados por Carlos Andrés Gómez, quienes definen los conceptos de enseñanza y aprendizaje, de la siguiente manera:

La enseñanza se refiere al diseño y empleo de objetivos, las preguntas insertadas, las ilustraciones, los modos de respuesta, los organizadores anticipados; todas estas categorías hablan de las estrategias curriculares enfocadas a una pedagogía constructivista cuyo propósito es utilizar métodos efectivos con los estudiantes para propiciar un aprendizaje independiente. Montes y Machado (2011) citado por (Gómez, 2017, p.42).

En consecuencia, para la pedagogía en danza estos enfoques van orientados hacia la acción que proporciona el trabajo del cuerpo específicamente para aprender a bailar; entonces es pertinente emplear los protocolos necesarios para su enseñanza a través de la oralidad, la demostración y el contacto, como parte de los métodos efectivos que sugiere el estudio del movimiento. Este postulado se pudo evidenciar en la presente investigación a partir de los aportes de la docente Verónica Ochoa, quien genera todo un ambiente de aprendizaje en sus clases a través de la oralidad, la sonoridad y el uso de los sentidos, pero en otros casos usa la demostración e incluso el contacto como pautas de estudio para el desarrollo de las diferentes facultades y habilidades en los estudiantes.

Ahora bien, apuntando a la concepción del aprendizaje, se define como “la capacidad de toma de decisiones mediadas por el consciente e inconsciente, donde el estudiante elige y recupera los conocimientos que necesita para cumplir una tarea determinada” (Gómez, 2017, p.42). Dicho aprendizaje es mediado a través del acto pedagógico; por lo tanto, una de las preguntas con las que



se inició esta categoría apuntaba al “cómo”, dentro de las premisas a tener presente dentro de la función educativa, entonces, “la didáctica, está destinada al estudio de todos los principios y técnicas válidas para la enseñanza de cualquier materia o disciplina” Torres y Girón (2009) citado por (Gómez, 2017, p.43). Por consiguiente, hacer una planeación previa de los contenidos ayuda al desarrollo de estrategias para favorecer el objetivo inicial del curso planeado y pone al docente en la búsqueda de herramientas para crear espacios de aprendizajes significativos, puesto que el ejercicio didáctico amerita un tratamiento característico de acuerdo a su realidad en contexto.

Es por eso que las actividades planeadas para el trabajo del cuerpo se proponen a partir del juego según los planteamientos de Piaget (s.f) citado por (Zorrillo, 1999, p.14) donde afirma que “El juego es una forma de adaptación a la realidad”. En ese sentido es importante resaltar que el juego tiene la capacidad de generar diversión y aprendizaje sea cual fuere la edad en que se experimente, pues la celeridad de la vida cotidiana limita en gran medida los momentos de ocio que el juego proporciona. Los trabajos sedentarios y que implican poco movimiento del cuerpo restringen la capacidad expresiva y de creación que existe naturalmente en él.

Aunque como bien es sabido, las corrientes contemporáneas de la pedagogía, sugieren el juego como una estrategia didáctica para la enseñanza de la danza especialmente con población infantil, en este trabajo se retoman las formas jugadas como una de las propuestas didácticas y metodológicas para la enseñanza del merengue dominicano con población adulta (20 a 40 años), toda vez que, permite al estudiante entrar en un estado de “libertad” y espontaneidad, posibilitando la exploración de las experiencias físicas, emotivas e intelectuales.

De igual importancia, en una clase de merengue, es conveniente que el docente vincule la actividad lúdica en momentos específicos donde los estudiantes estén conectados con los objetivos centrales de la clase y no se sientan alejados de su dinámica; más aún cuando existen condiciones de especial asimilación con el ritmo exterior, aquí el juego es un aliado importante para enfrentar dichos casos y ser soporte para el favorecimiento de las condiciones rítmicas.

La estimulación de los sentidos por medio del juego y de la música tiene resonancias de forma natural en los seres humanos, de ahí que sea un componente de necesaria inmersión dentro de las instituciones educativas y las academias dedicadas a la enseñanza de los bailes populares; aquí el estudio en la consciencia y la sensibilidad cobra gran valor dado que el trabajo con el cuerpo a partir del sonido, la música y el ritmo así lo motiva. Entonces,

(...) una música bien elegida con tiempos bien acentuados, bien marcados constituirá para ellos una gran ayuda para disciplinar mejor su cuerpo, la música logra ayudar a controlar dicha función energética; los movimientos acompañados de percusión pueden aportar una ayuda para disciplinar una motricidad impulsiva. (Le Boulch, 2001, p.253).

Así mismo, el uso de juegos ritmados donde haya la posibilidad de saltar, correr, caminar, cantar, escuchar, observar, palpar y entre muchas otras condiciones sensoriales y motrices, son facultades corporales fijas dentro de las estrategias didácticas para favorecer el reconocimiento del ritmo propio y el aprendizaje del merengue dominicano.

Ahora bien, considerando que el conocimiento de las facultades corporales es fundamental para la construcción del movimiento propio teniendo en cuenta las condiciones rítmicas de la

música que socialmente se baila y se escucha, se ha enfatizado ya en la necesidad de reconocer todo lo que un estudiante debe aprender y tener en cuenta de su cuerpo para bailar con el ritmo de la música. Esto se ha planteado a partir del estudio propio e individual; sin embargo, el hecho de focalizar el interés por el merengue, se carga de sentido al considerar la importancia del trabajo con el otro; es decir, el contacto que hay entre dos personas y que caracteriza el baile popular como una manifestación social.

En efecto, la ejecución del merengue dominicano se distingue de algunas otras manifestaciones de danza, entre otras características relacionadas con la tradición de los bailes populares, por practicarse usualmente en pareja; por lo tanto, aparte de reconocer el movimiento propio como se mencionó en líneas anteriores, es necesario adaptarse al movimiento de la otra persona a través de la música, “espiondo con la tonalidad de los sentidos el propio ser, el del otro (a) y el medio que los circunda” (Machado, 2019, p.34). Quiere decir entonces que, para bailar en pareja a través del accionar de los sentidos se da un diálogo, concediendo el empalme rítmico interno (propio) y externo (pareja y ambiente-musical). En consecuencia, para que sea exitosa la interacción y conexión, es importante no solo conocer el engranaje técnico relacionado con este baile, sino, mediar la relación de pareja a través de la percepción del ritmo corporal de manera individual y en relación con el otro.

Como consecuencia, a continuación, se plantearán algunos de los aspectos técnicos fundamentales para lograr la conexión y comunicación de pareja entre dos personas que desean bailar merengue dominicano. En este sentido, es importante precisar que, en esta interacción de pareja, usualmente existen dos roles que en este trabajo se nombrarán como emisor a la persona que

guía y receptor a la persona que se deja llevar de acuerdo y en atención a los estímulos y manejo que está provocando el emisor. Es importante señalar que, aunque ambos integrantes de la pareja – por lo general hombre con mujer –, pueden asumir ambos roles, usualmente en este baile, es el hombre la persona de la pareja que asume el rol de guía, llevando a la mujer a ejecutar los pasos y estructuras de movimiento ya preestablecidos social y/o académicamente<sup>9</sup>.

A partir de esta claridad se enunciarán algunos principios a tener en cuenta en los procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano con personas adultas de 20 a 40 años.

Si bien, algunos de estos postulados dialogan directamente con las teorías ofrecidas por Rudolf Von Laban y Paulina Ossona, entre otros autores, en esta investigación se retomaran desde el discurso de Carlos Andrés Gómez Merchan, y su trabajo de investigación titulado “Danza y Educación diferenciada: Implementación de estrategias de enseñanza y aprendizaje de la danza en pareja con adolescentes, desde el modelo pedagógico del Colegio Gimnasio Vermont y su aporte para la formación en competencias ciudadanas” (2017), dado que el autor los focaliza de manera muy pertinente y adecuada para la enseñanza de los bailes de pareja, lo que permite al investigador del presente trabajo, puntualizarlos en la transmisión del merengue dominicano:

- ✓ **Postura corporal:** Se relaciona con la posición anatómica donde todos los miembros y extremidades corporales están alineados en posición vertical sin mayor tensión corporal,

---

<sup>9</sup> Usualmente en los procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano existen unas estructuras de movimientos ya establecidos en el proceso de transmisión: pasos básicos y complementarios, figuras y vueltas. También son muy utilizados a nivel metodológico, los esquemas y secuencias, es decir, combinaciones de las anteriores.

solo la necesaria para estar de pie y en una actitud de elongación a partir de toda la columna vertebral.

- ✓ **Autoconfianza:** Reconocer las aptitudes y poseer una actitud de empatía y armonía consigo mismo permite distinguir las capacidades innatas y que se desarrollan en el proceso de aprendizaje, para transmitir o recibir los estímulos técnicos que el baile propone.
- ✓ **Trabajo en equipo:** Se considera necesario enunciar esta categoría dentro de las iniciales ya que reconocer el trabajo del otro como parte de la construcción del propio aprendizaje, es elemental para la práctica del baile social, aceptar el rol de la otra persona y comunicarse a través del lenguaje corporal en un constante dialogo de pregunta – respuesta, es aceptar compartir el espacio kinesférico personal con el compañero(a) de baile.
- ✓ **Cambios de peso:** Constantemente al caminar se hacen cambios de peso y como ya se expuso anteriormente, con cada movimiento que se hace del cuerpo en el espacio, se está alternando el peso del cuerpo entre una pisada y la otra, es importante que este acto suceda en sincronía entre las dos personas, ayudándose de la percepción sensorial, espacial y temporal.
- ✓ **Técnica de agarres:** Generalmente se distinguen tres tipos de agarre, pero antes de explicarlos se debe dejar claro que, la actitud de ambos cuerpos debe estar en disposición para la comunicación con el otro, esto se da a partir de los agarres y formas de acercarse a la pareja a partir del tren superior del cuerpo incluyendo los brazos para que, con relación a los estímulos recibidos desde allí, se traslade la información al tren inferior logrando un desplazamiento conjunto por el espacio.

De acuerdo a esta información el guía o persona que dirige los movimientos, percibirá la disposición del otro cuerpo respecto a la activación y disposición de él.

Todos los agarres se inician cuando las dos personas están una frente a la otra, entonces, el primer agarre o abrazo se da cuando la persona que guía toma las manos del receptor por debajo de las suyas, es decir como si sirviera de “apoyo” al receptor, esto no quiere decir que el emisor se apoyará, sino que ambos deben tener activos sus brazos para que el receptor entienda corporalmente que es lo que el emisor le está transmitiendo. El segundo agarre o abrazo, es cuando el emisor posiciona su mano derecha debajo de la escapula izquierda del receptor y su mano izquierda sirve de apoyo al receptor, el antebrazo y la mano izquierda del receptor se apoya en el hombro derecho del emisor, y la mano derecha del receptor se apoya sobre la izquierda del emisor; a través de la mano que está posicionada en la espalda del receptor generalmente se harán los impulsos emitidos por el guía para la ejecución de diversos pasos. El tercer agarre se da cuando el emisor toma por la cintura al receptor y el receptor apoya sus antebrazos y manos sobre los hombros del emisor, generalmente con este abrazo no se logran hacer muchas variaciones de pasos, es un abrazo más íntimo. Las posiciones no son estrictamente inmóviles, ellas cambian de acuerdo a la necesidad de los pasos y se acomodan especialmente las manos al momento de hacer giros.

- ✓ **Tiempo y ritmo:** Para el caso de la danza el tiempo se define como el periodo de duración de un movimiento, en el caso del ritmo se precisa como la constancia de duración entre un momento y otro, entonces la música marca una pulsación constante que de acuerdo a los parámetros del Merengue es necesario ajustarse a esta pulsación para que haya una correspondencia entre el sonido de la música y el movimiento del cuerpo.

Con relación a la forma de bailar merengue, existen una serie de códigos, figuras y pasos determinados socialmente para ajustarse a bailar en pareja, donde generalmente se marcha a la velocidad de la música llevando el ritmo, pero que en ciertas ocasiones puede haber libertad en interpretación mediante los pasos que socialmente han sido adoptados y aceptados para desenvolverse dentro del género.

### **3 Diseño metodológico**

#### **4.1 Tipo de investigación**

La presente investigación se inserta bajo un principio de tipo cualitativo, teniendo en cuenta que en el trabajo con y para los seres humanos hay una sensibilidad innata de la cual se está cargados como seres emocionales. Sus bases fundamentales se instalan en la idea que, el ser humano al estar inmerso en una sociedad móvil, circulante y activa, es un individuo que cuenta con la capacidad de pensar y de construir conocimiento. Es así, como se pretende ofrecer un trabajo interactivo donde el lector pueda extraer las conclusiones en correspondencia con las exposiciones suministradas en el presente compilado y en ese sentido establezca una relación con lo que aquí se puntualiza desde lo textual en concordancia con sus experiencias como facilitador, aprendiz e incluso observador de los bailes populares, específicamente en su relación con el merengue.

El hecho de sumergirse bajo este tipo de investigación supone la importancia de reconocer al ser humano como un individuo particular con características propias y modos de concebir su desarrollo a través de las diversas formas en las que se puede ver nutrido su proceso de aprendizaje.

Para tal fin, es oportuno que este tipo de trabajos reconozcan al otro identificando características individuales de cada persona, aceptando y comprendiendo la diversidad en el lenguaje que, para este caso, va orientado hacia lo kinestésico.

Vale la pena aclarar que este trabajo no busca una verdad absoluta, sino la aproximación a diferentes planteamientos sobre los cuales se intenta nutrir el ejercicio práctico del ritmo corporal a través de la práctica del merengue dominicano como manifestación de lo popular, partiendo del hecho de que la sensibilidad y apropiación de este es una experiencia intrínseca en los seres humanos que necesita de un estudio oportuno desde la primera infancia.

En ese sentido, la presente investigación se apoya en el paradigma constructivista donde las diversas interpretaciones de las subjetividades de los participantes, propician la construcción y respaldan el surgimiento de nuevos saberes. El análisis de miradas diversas, amplía y mejora el contenido de una visión tradicionalista. Es así, como emergen reflexiones que posibilitan la concepción de nuevos conocimientos; este hecho al igual que la comprensión y la convergencia de la esencia de cada participante, es fundamental en el proceso investigativo para entender las realidades y la toma de consciencia de quienes hacen parte de un mismo entorno social.

#### **4.2 Enfoque metodológico**

El método dialéctico de confluencia verbal que fue utilizado en la presente investigación para favorecer el intercambio de las experiencias y realidades de cada actor social participante de este trabajo, fue la Etnografía, la cual según Malinowski “es aquella rama de la Antropología que estudia descriptivamente las culturas” (Miguel, 2005, p.2); quiere decir entonces que, este método



permitió llevar a cabo descripciones detalladas de situaciones, eventos, personas, interacciones y comportamientos observables en relación directa con el tema central de la investigación, el cual fue visto, analizado y reflexionado a partir de su implicación en el contexto de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano en la ciudad de Medellín.

Fue así, como abordar la cotidianidad teniendo en cuenta la etnografía, y partiendo de aspectos como costumbres, raíces y hábitos de un grupo social con características propias de un territorio geográfico, generó en el investigador la necesidad de establecer un contacto directo con los actores sociales, a partir de una estrategia participativa que fue funcional dentro del presente proyecto y que favoreció el desarrollo de procesos de comparación y la realización de un paralelo con similitudes y diferencias de los y las docentes de la Caja de Compensación familiar Comfama, detallando su forma metodológica y didáctica de asumir los procesos de enseñanza del ritmo corporal en sus clases.

#### **4.3 Técnicas de recolección de información**

La primera técnica que se usó para la recolección de información fue el rastreo bibliográfico y el análisis documental frente a diversos temas que se adhieren directa o indirectamente al desarrollo de la investigación, tales como el ritmo y sus derivados, el ritmo corporal, el cuerpo y sus elementos de comunicación con el tiempo y el espacio, las capacidades y habilidades del cuerpo, la mirada a las prácticas sociales argumentadas desde el discurso de lo popular y los soportes históricos acerca del merengue dominicano.

Todo este ejercicio, se llevó a cabo bajo una observación aguda en la teoría de los campos de estudio que tienen afín al objeto investigado; esta recuperación de información respecto al tema fundamentó el soporte teórico y experiencial para la elaboración del ejercicio comparativo, nutriendo además de manera contundente, los antecedentes, el contexto y el tercer capítulo que refiere los desarrollos conceptuales.

Una segunda técnica de recolección de información utilizada fue la observación – participante, que posibilitó el encuentro de comprensiones y posterior análisis de los hallazgos teóricos y prácticos. Como se mencionó en el apartado del contexto, esta estrategia de captura de datos se aplicó en la Caja de Compensación Familiar Comfama, donde el investigador asistió a una clase presencial donde pudo llevar a cabo el ejercicio de observación y además logró tener acercamiento con la docente Shirly Suárez en la sede Claustro de San Ignacio y el resto de entrevistas se llevaron a cabo de manera virtual. Es importante destacar que esta entidad se caracteriza por tener gran afluencia de público interesado en procesos de formación en baile popular y atención masiva en más de 15 sedes y aproximadamente 5 parques recreativos.

Como investigador se pudo ser un participante activo a partir de la observación realizada a través de la clase asistida para personas con edades de 20 a 40 años donde el objetivo central fue el tema de la rítmica con múltiples actividades encaminadas a la sensibilidad, la percepción, conocimiento y enseñanza del ritmo corporal asociado al merengue dominicano.

También, se logró tener un acercamiento con personal administrativo y algunos docentes a través de una tercera técnica de recolección de información “La entrevista”, instrumento aplicado a algunos profesores; sin embargo, fueron conversaciones informales a través de las cuales se

compartieron experiencias y métodos funcionales y no tan funcionales dentro del acto educativo. Encuentros que se llevaron a cabo con eminentes dificultades debido a las limitaciones en el tiempo por parte de ellos; no obstante, se pudo finalmente, establecer un encuentro de interlocución donde a través de la oralidad se compartieron experiencias significativas, de reflexión, mediación y aprendizaje.

Para llevar a cabo las entrevistas, se elaboró un formato que posibilitó la interlocución entre el investigador y los entrevistados, con la finalidad de llevar a cabo un orden y hacer de esta, un ejercicio dinámico de comunicación verbal. Este tipo de entrevista fue semiestructurada, quiere decir que “existió la libertad por parte del entrevistador de introducir preguntas adicionales para precisar conceptos y obtener mayor información” (Hernández, Fernández y Baptista, 2014, p.403).

El tipo de entrevista cualitativa permite ser más flexible y abierta que la entrevista cuantitativa, entonces a partir de los encuentros se pudo conversar e intercambiar información a modo anecdótico respecto al tema que concierne a la investigación. (ver anexo 1. Formato de entrevista semiestructurada).

En la siguiente tabla (N° 1), se detallan los cuatro profesores entrevistados y las fechas en las cuales se llevó a cabo el encuentro con cada uno de ellos, a saber:

1. Shirly Suárez – Docente Comfama.
2. Carlos Andrés Peláez Vélez – Docente Comfama.
3. Carlos Mario Alzate – Docente Comfama.
4. Verónica Ochoa Patiño – Investigadora, docente universitaria y ex profesora de Comfama.



De la misma manera se detallan las 12 preguntas que mediaron las entrevistas y las respuestas obtenidas por parte de los profesores con relación a los siguientes temas: concepciones respecto al ritmo, la importancia en la comprensión del ritmo para bailar merengue, conocimientos conceptuales frente al ritmo corporal, estrategias metodológicas y didácticas para la comprensión del ritmo y el ritmo corporal, entre otras.

**Tabla 1.** Cuadro Resumen de entrevistas llevadas a cabo en las instituciones. Fuente: elaboración propia.

<b>Preguntas/ Docentes entrevistados (as)</b>	<b>25-09-2019</b> <b>Shirly Suarez – Caja de compensación familiar Comfama</b>	<b>05-06-2020</b> <b>Carlos Andrés Peláez Vélez– Caja de compensación familiar Comfama</b>	<b>13-06-2020</b> <b>Carlos Mario Alzate – Caja de compensación familiar Comfama</b>	<b>17-06-2020</b> <b>Verónica Ochoa Patiño– Exprofesora de Comfama e investigadora y docente universitaria</b>
¿Qué es para usted el ritmo?	Es aprender a marcar con el cuerpo la melodía que suena, especialmente con los pies.	Es la base fundamental para el proceso de enseñanza y aprendizaje de determinado género musical. Es decir, sin ritmo no hay baile y, aunque se puede bailar sin música, pero no es la misma sensación para danzarla y expresarla.	Es la interiorización de un patrón, para la música y en este caso para el merengue, consisten en ejecutar diversos elementos que existen en una pieza musical, tiempos, acentos, velocidades y melodías.	Es un orden acompasado en la sucesión o acaecimiento de las cosas, es una sensación perceptiva, producida por la combinación y sucesión regular de sílabas, acentos y pausas
¿Crees que existen diferentes tipos de ritmo, cuáles?	Si, los ritmos de acuerdo a la	Cada persona siente el ritmo de manera	El ritmo está presente en muchos aspectos de la	El ritmo como propiedad vital implica

	personalidad y los ritmos musicales.	diferente y esto viene a travesado por las pulsaciones del corazón, caminar, correr, hablar. A todo esto, se le puede dar un ritmo y una velocidad diferente.	vida, el ritmo cardiaco, el ritmo de vida, hay ritmo para escuchar, para entender, para caminar, para socializar y considero que esta parte rítmica se va desarrollando a lo largo de la vida.	estar presente en todo lo que tiene vida, por eso el ritmo no se puede relacionar solo con la música.
¿En sus clases de baile, enseña o trabaja el ritmo y el ritmo corporal?	Si, al inicio de las clases se dedica tiempo para estudiarlo de acuerdo a las características de cada género, incluso cuando los estudiantes llegan a clase uno trata de estabilizarlos a través del calentamiento y música tranquila para que puedan disfrutar de su ritmo natural.	Si, todo el tiempo se trabaja y se hace énfasis en él con relación al género que se está estudiando, a través de elementos como aros, bastones, trabajo en pareja o grupal ya que así se puede reconocer las particularidades rítmicas del otro.	Si, en cada clase se trabaja dependiendo las particularidades de cada género musical y teniendo en cuenta las características rítmicas de cada estudiante ya que cada uno va asumiendo su ritmo a medida que va creciendo.	Si, a partir de ambientes sonoros creados desde la imaginación y el uso de los sentidos, le atribuyo la característica rítmica a cada persona expresándolo como la cualidad de dejarse ser, es decir moverse sin estereotipos ni códigos preestablecidos, un movimiento espontáneo y libre.

<p>¿Existe un ritmo corporal individual con características particulares?</p>	<p>Si, la personalidad de las personas condiciona las características de su ritmo.</p>	<p>Si, todos somos diferentes, eso hace que una persona pueda escuchar la música diferente a otra, en ese sentido se expresa diferente, esto es una característica que nos hace únicos.</p>	<p>Cada uno de los seres humanos tiene un ritmo cardiaco que lo caracteriza y de la misma forma se va desarrollando a lo largo de la vida con relación al ritmo de vida de cada individuo.</p>	<p>El ritmo como propiedad vital implica que habite dentro de cada manifestación, entonces hace que existan diversos ritmos con características singulares.</p>
<p>¿Conoce algún material escrito que permita conocer el ritmo?</p>	<p>Si.</p>	<p>No.</p>	<p>No.</p>	<p>He trabajado a partir de un documental el cual me ha servido para desarrollar diversos conceptos, del neurólogo Laurence Parson, además de Dalcroze y Merleau-Ponty.</p>
<p>¿Qué conocimientos conceptuales tiene al respecto del ritmo y el ritmo corporal, su manejo y aplicabilidad en la enseñanza de la danza o el baile?</p>	<p>Hay algunas pedagogías para trabajar el ritmo a partir de elementos como aros, bastones, metrónomo y partitura.</p>	<p>Musicalidad en bachata, profesorado para bailar Kizomba y su musicalidad, y musicalidad en tango.</p>	<p>Ritmos binarios, musicalidad en bachata, salsa y merengue.</p>	<p>Algunos teóricos como Dalcroze y Carl Orff tienen sus patentes con relación a la música, pero son métodos completamente aplicables al baile.</p>

<p>¿Qué contenidos enseña o trabaja en sus clases de baile?</p>	<p>Cada curso requiere el estudio de su ritmo y su técnica, a veces se profundiza en la melodía.</p>	<p>Dentro de cada género se trabaja la musicalidad, el ritmo, los acentos, la técnica y los diferentes estilos de baile que existen para cada género.</p>	<p>Pasos y vueltas específicas de cada género, técnica de pisada, elongación, coordinación y conciencia corporal.</p>	<p>El ritmo como fundamento, el pulso, el gesto y la armonía.</p>
<p>¿Qué estrategias didácticas utiliza o implementa en la enseñanza del ritmo con personas que tienen dificultad para integrar el ritmo en el cuerpo?</p>	<p>Se puntualiza en la escucha de música de diferentes géneros, identificando acentos, el pulso y marcarlos con elementos externos que generen sonoridad como tapas, bastones y el uso de conteo verbal.</p>	<p>Se dedica parte del tiempo de la clase para un trabajo específico y asimismo se integran al trabajo con el resto de los asistentes a la clase alternando entre el trabajo individual y en pareja.</p>	<p>A parte del uso de todos los elementos también subdivido el grupo entre los más habilidosos y a los que les da dificultad integrar el ritmo</p>	<p>El contacto de su cuerpo con el mío cerca, la identificación de sonidos con los ojos cerrados, el uso de la voz, los sonidos de percusión con el propio cuerpo o con elementos externos.</p>
<p>¿Considera que el ritmo puede ser un componente esencial o importante en los procesos de enseñanza del merengue dominicano?</p>	<p>Si, porque si no hay movimiento de acuerdo a lo que está sonando no habrá armonía entre lo sonoro y lo corporal, se debe aprender a interpretar lo que suena.</p>	<p>Si es importante ya que en el ritmo se encuentra inmersa la velocidad también y este se expresa con el movimiento a partir de lo que se escucha.</p>	<p>Yo considero que el ritmo es el componente más importante dentro de la enseñanza de cualquier género que se enseñe a bailar.</p>	<p>El ritmo es el fundamento, es el medio por el cual te puedes vincular con otro o con otros para entrar en una misma sintonía al bailar; el ritmo es al merengue como el merengue a él.</p>



<p>¿Qué es para usted el merengue?</p>	<p>El merengue es un género musicalailable originado en la Republica Dominicana a finales del siglo XIX. Es muy popular en todo el continente americano, donde es considerado junto con la salsa, como uno de los géneros musicalesailables que distinguen el género americano.</p>	<p>Es un ritmo muy popular que las personas pueden bailar sin mayores dificultades y considero que su enseñanza puede ser el previo para el aprendizaje de otros géneros que requieren más técnica y destreza para bailar.</p>	<p>Es un género musical el cual te invita a marchar, posibilitando al cuerpo cambiar de peso constantemente mediante las articulaciones inferiores, tobillo, rodilla y cadera.</p>	<p>Es un ritmo musical de origen dominicano que ha ido evolucionando musical y dancísticamente que tiene sus adaptaciones a ritmos propios del contexto nacional colombiano como el vallenato, la puya y el paseo.</p>
<p>¿Qué estrategias didácticas utiliza en la enseñanza del ritmo y el ritmo corporal a nivel general y en el merengue?</p>	<p>Se hace especial énfasis en hacer los movimientos completos y mantener una buena postura para no abandonar la disposición del cuerpo, también se enfatiza en talonear, llevar el ritmo con aplausos, y marcar los acentos de la</p>	<p>Utilizo bastones, metrónomo, proyección de videos para escuchar y observar diferencias en el género, dibujos en el tablero, percusión corporal y circuitos de trabajo individual y grupal.</p>	<p>En las clases hago uso de diferentes elementos como sillas, aros, las paredes o si hay barras, cuerdas y con estas herramientas se trabaja individualmente, en pareja o pequeños grupos, poniendo la atención en los cambios de peso, las direcciones y a veces hago ejercicios</p>	<p>Además de hacer uso de aplausos, conteos y caminadas a tiempo, planteo ejercicios a partir del tacto, con música clásica, música afro, bambucos pasillos, y me anclo a la sensación, la percepción y el uso de la metáfora.</p>

	música con las pisadas.		puntuales con los ojos cerrados.	
¿Sabes de algún método sustentado teóricamente sobre cómo abordar las dificultades rítmicas?	Si.	No, considero que los métodos los profesores los van creando con relación a las capacidades de su grupo de estudiantes a través de su experiencia y observación.	A partir de mi formación se abordaban algunas estrategias metodológicas estudiando a Oscar Vahos.	Si, existen algunos métodos para abordar estas dificultades enfocados sobre todo a músicos Dalcroze y Carl Orff.

#### **4.4 Técnicas de registro**

El ejercicio de búsqueda sobre el que se desarrolló este proyecto, se apoyó en algunas técnicas para el registro de los datos recolectados. Fue así como inicialmente se utilizaron anotaciones en cuaderno y diario de campo a través de los cuales se registró la información, los datos y las teorías que se obtuvieron en el rastreo documental.

Posteriormente, se llevó a cabo una selección de la institución a observar y se estableció contacto con los docentes actuales, una exprofesora de la caja de Compensación (Verónica Ochoa) y el investigador y musicólogo Alexis Méndez, para concretar con ellos el proceso de observación de clases y las entrevistas; para ello, nuevamente se usaron las notas de campo y el registro detallado en audio, fotografía y video de las intervenciones realizadas y, las conversaciones con los actores involucrados que detallaron sus experiencias y saberes relacionados con el tema de estudio.

#### **4.5 Técnica de análisis y resultado final de la investigación**

Este ejercicio de investigación se amparó en una modalidad de tipo monográfico; esto implicó capturar un compilado de información relacionada con la rítmica musical y corporal, llevar a cabo un proceso de decantamiento, selección y categorización, para finalmente, lograr el análisis y reflexión a partir del conocimiento empírico y académico obtenido de diferentes fuentes, docentes y otros actores sociales. Este proceso analítico se logró a través de la recopilación y sistematización de todos los insumos que arrojó la investigación y a partir del uso del método comparativo que resultó ser material orientador para el proyecto.

Fue así, como el proceso de análisis inicialmente supuso la transcripción de las entrevistas realizadas; posteriormente, la codificación de la información recolectada en estas, en los diarios de campo y demás registros utilizados durante cada observación realizada. Finalmente, y a partir de dicha codificación llevada a una dimensión comparativa, se logró la interpretación y construcción textual de carácter reflexivo y analítico que se presenta en el siguiente capítulo.

En ese sentido, apoyarse de una metodología comparativa implicó pensar la observación de un modo afín con los sujetos que participaron en el ejercicio de análisis. Es decir, este tipo de enfoque buscó establecer relaciones, unificación y, en ocasiones, la generalización de una situación dada; entonces, conforme a estas búsquedas, la metodología comparativa resultó ser esclarecedora y orientadora para el ejercicio reflexivo que se llevó a cabo, teniendo en cuenta que “La comparación es entendida como actividad cognoscitiva, ya que además de ser un rasgo central de la actividad científica está significativamente presente en nuestra vida cotidiana” (Gómez & De León, 2014, p.228).

Ahora bien, con base en las observaciones realizadas en la Caja de Compensación Familiar Comfama y el acercamiento a los profesores de la escuela y demás participantes de las entrevistas, se determinó qué tipo de métodos de transmisión emplean y son funcionales dentro del marco didáctico para una adecuada exploración del ritmo corporal con relación al merengue dominicano, puntualizando el análisis en las estrategias didácticas que los profesores utilizan para la enseñanza e identificación y asimilación del ritmo.

En ese orden de ideas, se halló que entre los métodos utilizados para la enseñanza del ritmo está el mando directo, donde los profesores indican y determinan claramente ¿qué se debe hacer y

cómo? Adicionalmente, en algunas ocasiones, usan los métodos de asignación de tareas y descubrimiento guiado, a partir de estrategias enmarcadas en el uso de herramientas que permiten generar sonido o crearlo a partir del propio cuerpo, como con la voz, pisadas fuertes, chasquidos con los dedos o incluso la creación de ambientes imaginarios donde no solo se percibe el ritmo como una pauta externa sino a partir de su particular estado de ritmo propio.

En ese sentido la profesora Shirly Suárez manifiesta que:

(...) se debe hacer un trabajo de conciencia corporal teniendo en cuenta las costumbres con que los estudiantes han bailado a lo largo de sus vidas, haciendo un trabajo mente – cuerpo sin desligarse del objetivo por el cual los estudiantes asisten a la clase de baile” (Suárez, Comunicación personal. 25-09-2019).

Adicionalmente, utilizan algunas estrategias didácticas mediadas a través del conteo verbal con relación a la música de clase, el uso de aplausos para marcar el pulso musical, caminar a tiempo de acuerdo a un sonido constante claramente perceptible, identificar velocidades musicales a partir del oído y la caminada y, el tacto como forma de relación con el medio.

A pesar de esta interesante labor pedagógica y didáctica, se detectó que la formación y conocimiento de los instructores con relación al tema de estudio es poco profundo para llevar a cabo una orientación de cara a las necesidades para la comprensión del ritmo corporal y su empalme al ritmo musical; sin embargo, el poco o mucho acercamiento teórico con el que cuentan los y las docentes respecto al ritmo deja ver que hay una comprensión en temas como la motricidad,

la coordinación, las calidades del movimiento, la percepción sensorial, el tempo, la melodía, el pulso, entre otros.

Adicionalmente, se puede concluir que el estudio y conciencia del ritmo es una experiencia que hace parte de las etapas de desarrollo y que necesita estimulación desde temprana edad, a partir del juego y de las muchas formas de relacionarse con el entorno. Es fundamental su comprensión como elemento inmerso en el desarrollo de la motricidad y las habilidades específicas como la danza, al igual que en el proceso de enseñanza del merengue dominicano y otras experiencias que pasan por lo físico, desarrollando potencialidades y competencias en las personas a partir de la estimulación de los sentidos, la adquisición de las capacidades físicas y la exploración de la expresión corporal.

Finalmente, se contrastaron los procesos prácticos evidenciados con las teorías que ofrecieron los autores (detalladas en el marco de desarrollos conceptuales), la practicidad de los formadores y la eficacia expuesta por la institución, y se concluye que, si bien se ha teorizado frente al tema de las capacidades corporales, el movimiento y el ritmo, se hace necesario contar con un soporte académico y práctico que refiera específicamente las necesidades en la comprensión del ritmo corporal y su incidencia en el baile.

#### **4.6 Consideraciones éticas**

Para la elaboración de la presente investigación se tuvo en cuenta algunas apreciaciones de tipo ético, manteniendo informados a cada uno de los actores involucrados en el ejercicio de participación y de interlocución, dando claridades del alcance del presente compilado y la obtención de sus respuestas, algunas de ellas fueron:

- Contemplación para informar acerca de las respuestas dadas en cada pregunta y así mismo respetar cada afirmación, manteniendo la veracidad y originalidad en sus respuestas en cada publicación.
- Autorización para disponer de material fotográfico con fines meramente académicos para servir de soporte de inmersión en las observaciones realizadas.
- Consentimiento informado firmado por los actores involucrados en las entrevistas. (ver anexo N° 1)
- Respeto y valoración de cada respuesta suministrada por parte del investigador a cada uno de los actores sociales.

## **5 El ritmo como un estado de movimiento propio**

Dando cumplimiento a los objetivos de este trabajo, en este apartado se ofrecerá un análisis reflexivo a partir del ejercicio comparativo de los resultados obtenidos sobre el estudio del ritmo corporal en algunos procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano en la ciudad de Medellín, y las diversas teorías que los textos ofrecen al respecto del objeto de investigación. No sólo el acercamiento a las diversas fuentes bibliográficas, sino las interacciones con los profesores e investigadores participantes, fueron esenciales para lograr el discurso hermenéutico que a continuación se detalla, y se espera que sea de aporte para el lector.

Es necesario iniciar recordando que, el cuerpo como instrumento de expresión está dotado de facultades rítmicas a partir de su organicidad biológica; asimismo, es importante reconocer que está rodeado de unas condiciones ambientales que el medio le provee, mediando como parte de la

construcción de este ciclo de vida, el encuentro con sus condiciones físicas, biológicas y ambientales que le posibilitan al individuo reconocerse en un estado de movimiento propio, donde el ritmo corporal lo acompaña desde antes del nacimiento y durante toda su vida.

Posteriormente, y de acuerdo a la organización temporal de los factores externos, surge la comunicación entre los patrones rítmicos internos y los fenómenos cíclicos que acontecen en el afuera; de esta manera, entre otras conexiones surge el ritmo musical, el cual al establecer un diálogo con los ritmos biológicos, genera una consonancia o disonancia en un individuo, que puede ser mediada a través de los procesos de enseñanza y aprendizaje que posibilitan entre otras prácticas, el acercamiento a la danza y el baile.

En el caso de los bailes populares, si bien, estos procesos de enseñanza deben incluir el elemento del ritmo como materia de estudio y profundización, se evidenció a través de la presente investigación que en los procesos de enseñanza – aprendizaje con población adulta que se llevan a cabo en la Caja de Compensación Familiar Comfama de la ciudad de Medellín, no se hace en su total dimensión, toda vez que los objetivos están enmarcados en la enseñanza del baile a partir de estructuras técnicas y el acople armónico de la sincronía entre dos cuerpos; incluso, en las clases de merengue dominicano con personas de 20 a 40 años, se considera que el elemento del ritmo se incluye y se explica, pero no como materia de estudio y profundización, sobre todo en aquellos casos donde se presentan dificultades para integrar y relacionar el ritmo de la música con el movimiento corporal a nivel auditivo, perceptivo e interpretativo.

Por ello, surgió el cuestionamiento acerca de los soportes que poseen y utilizan los docentes a nivel de fundamentos conceptuales y metodológicos; además, de qué manera abordan en sus



clases el tema relacionado con el ritmo y el ritmo corporal, los métodos, estrategias didácticas, actividades y recursos que utilizan para enseñar a los estudiantes a identificar y explorar en su cuerpo la variedad de sonoridades existentes y, en esa medida pasar a estudiar los fenómenos rítmicos que se encuentran en todas las manifestaciones que tienen vida.

En ese orden de ideas y a partir del acercamiento que se tuvo a la caja de Compensación Comfama y a los actores sociales vinculados en la presente investigación, una de las inquietudes fundamentales con las que se inició tal encuentro, fue indagar al respecto de las ideas y nociones que tuvieran acerca de la palabra “ritmo”, obteniendo como respuesta conceptos como: patrón, repetición, orden, elemento esencial, marcación, melodía, movimiento, sensación, vibración, interpretación, instinto, adaptación, concentración y música; elementos que son esenciales en el abordaje del tema y que representan un principio de ley que se encuentra en todo aquello que rodea y acompaña el ritmo de la vida.

Este hallazgo corrobora que, aunque usualmente cuando se hace referencia al ritmo, automáticamente se remite a pensar este con relación directa a la música y la capacidad de adaptación y acople a un determinado género musical. A través de los encuentros teóricos y prácticos propiciados en la presente investigación, se reafirmó que si bien este elemento es fundamental para la música, es un componente que está presente además en cada fenómeno de actividad vital, que supone un orden y una medida que encadena un ciclo de sucesos que se repiten y dan secuencialidad a un evento para que motive la producción de otro; es decir, cuando se genera un movimiento para producir un sonido y se repite, hay allí una producción de ritmo que se exterioriza, generando una sensación en quien lo produce y en quien lo percibe.

Justamente, cuando ello sucede, se da una fluidez de movimientos en el espacio que surge a partir de la correspondencia relacionada con las sensaciones corporales rítmicas y la respuesta al sonido percibido. Este hecho que es visible en la ejecución del merengue dominicano, corrobora la existencia de fenómenos rítmicos innatos que cada persona exterioriza y que le permiten vincularse a otros corporalmente, ya sea ajustándose a un “ritmo socialmente comprensible” o interpretando aquella sonoridad desde aquel ritmo propio que caracteriza a cada ser humano.

El concepto “ritmo socialmente comprensible” surgió a partir de una de las entrevistas donde, a través de la interlocución emerge para explicar que, cuando nos enfrentamos al baile social y popular del merengue dominicano, se hace necesario inicialmente en la mayoría de casos, entender el ritmo musical para adaptarlo al propio cuerpo y, en esa medida, poder adaptarse al ritmo de los demás, es decir, asumiendo el “ritmo socialmente comprensible, que a su vez permite articularse con otro o con otros en una misma sintonía” (Ochoa Patiño, V. comunicación personal, 23-10-2019).

Adicionalmente, las diversas observaciones e intercambios con los docentes, ratificaron la reflexión relacionada con la existencia de la naturalidad o la propiedad de un ritmo singular en los seres humanos, evidenciándose que existen personas más musicales que otras, porque posiblemente desde su infancia e incluso desde su gestación tuvieron estimulación auditiva; sin embargo, se encontró que para otras personas, especialmente usuarios, el ritmo es un mundo totalmente nuevo, un lenguaje desconocido donde aquello que suena es ajeno a ellos y para lo cual se hace complejo identificar instrumentos, matices y otros elementos incluidos en la música.

En ese sentido, se comprende que cada persona tiene una historia de vida que habla a través del cuerpo con cada gesto y cada movimiento que es realizado, sea voluntario o involuntario; “somos cuerpo” como materia viva, entonces cada cosa que sucede en él se manifiesta a través de lo que se siente, se registra y se graba en la memoria; sensaciones y movimientos que son provocados por situaciones particulares que se vinculan con otras y que van generando nuevas acciones motrices. En esta historia de vivencia motriz, se agudiza la comprensión y diferencia existente entre la diversidad de géneros musicales, apareciendo aquí un asunto considerable dentro de la manifestación de las movilidades y el acople rítmico musical que se presenta, por ejemplo, en el merengue dominicano, su interpretación corporal y, por ende, su vinculación en los procesos culturales.

Al respecto, en entrevista a la exprofesora de baile de Comfama y docente universitaria Verónica Ochoa, se dijo:

El ritmo es la excusa perfecta para sobreponernos a tantas cosas que la cultura ha hecho de nosotros, ya que la cultura ha hecho de nuestro cuerpo lo que es, porque en algunas ocasiones nos encontramos con cuerpos que en su niñez no se les permitió jugar rondas, cantar, hacer juegos de manos, hacer teatro, entre muchas otras actividades, porque se los catalogaban de ciertas formas, entonces con el trabajo rítmico, logramos traspasar un poco estas concepciones. (Ochoa Patiño, V. Comunicación personal, 23-10-2019).

Lo anterior permite corroborar que, en todos los países del mundo hay ritmos propios a su cultura, lo que genera que las prácticas sociales y culturales condicionen y moldeen los modos de ser y los comportamientos de los seres humanos; esto conlleva a que el cuerpo adquiera ciertas

actitudes socialmente impuestas y/o aceptadas, reflejadas en actos cotidianos como, caminar, hablar y por supuesto bailar; es una especie de manifestación inconsciente donde confluyen rasgos de la personalidad que se construyen en la etapa de crecimiento y se van estructurando mientras se dan relaciones e interacciones con el ambiente y el entorno social que rodea a las personas.

Este hecho cultural genera que los estilos de vida en las diversas comunidades y territorios sean diferentes; en este proceso también es evidente la apropiación y el acople rítmico musical que está directamente relacionado con la celeridad y en algunos casos, con la lentitud con que las personas viven en el cotidiano y que condiciona la forma en la que los sujetos afrontan su estado rítmico – corporal.

Esta situación, es trasladada con regularidad a las labores cotidianas, entre ellas, las clases de merengue dominicano donde se evidencia no sólo el estado anímico de las personas sino, su tardanza o velocidad para asumir el proceso de aprendizaje y en especial, su sensibilidad y acople rítmico, lo que genera que los profesores deban planear actividades y ejercicios estimuladores que favorezcan a unos y otros, estabilizar o neutralizar dicho estado de alteración corporal, para lograr como dice Shirly Suárez “Disfrutar de su ritmo natural en diálogo con el ritmo musical” (Suárez, Comunicación personal, 25-09-2019).

En este proceso pedagógico también se hace necesario, la utilización de diversas metodologías creativas, estrategias didácticas y la disposición de ambientes estimuladores y motivantes para las clases de baile, especialmente para aquellas personas que tienen particularidades específicas con relación a las capacidades de adaptación al ritmo musical. Condicionar un espacio óptimo de aprendizaje favorece en ellos el desarrollo de las diversas

habilidades en materia de percepción, sensación y movimientos que pueden explorar de acuerdo a las vibraciones emitidas por su ritmo interior, y en esa medida, aproximarse a la adaptación corporal de la sonoridad que viene emitida desde el exterior.

Este proceso pedagógico que puede ser considerado ideal, en ocasiones se desconoce y/o se descuida en el entorno de las escuelas dedicadas a la enseñanza de los bailes populares y en los procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano en la ciudad de Medellín, especialmente en los procesos grupales donde los objetivos se enmarcan especialmente en que los participantes aprendan pasos y secuencias de baile para poder ejecutar en pareja, en detrimento del trabajo didáctico que favorezca el autoconocimiento, la estimulación y desarrollo de la percepción del propio cuerpo y su ritmo corporal, componentes que en algunas ocasiones quedan rezagados y olvidados.

Esto se evidenció en el acercamiento que se logró a los procesos formativos, donde pareciera que los instructores, profesores y docentes, tienen muy claro el papel y la importancia del ritmo dentro de sus clases; sin embargo, y de acuerdo a la aproximación que se tuvo con ellos y sus intervenciones, se ratificó que efectivamente hay actividades y métodos que implementan para su comprensión, pero, haciendo un análisis riguroso, se deduce que dichos ejercicios se quedan cortos, siendo pinceladas poco profundas para lograr la aprehensión necesaria que los estudiantes requieren en materia de cuerpo relacionado con sus capacidades motrices, en especial el ritmo.

También se deduce que al trabajo rítmico se le da poca profundidad en las aulas de clase, de tal manera que muchas veces se da por sentado que todos los participantes lo comprenden, lo que genera una ausencia en el modo de abordar las necesidades particulares de comprensión en el ritmo

interno y externo de los participantes. De la misma manera, sucede que, aunque los docentes manejen bien los componentes y las facultades motrices para impartir una clase de baile popular, al parecer no cuentan con los soportes teóricos y/o metodológicos para afrontar la enseñanza y el reconocimiento de las facultades rítmicas.

A esta situación, se suma el hecho de que habiendo necesidades particulares de coordinación, disociación, lateralidad, manejo del espacio, percepción e identificación rítmica, en algunos casos, se continúa con el avance de contenidos técnicos dejando de lado elementos tan esenciales para que el desarrollo de las capacidades y habilidades motrices de las personas se desarrollen y se potencien, desconociendo que el mejoramiento de dichas características, puede favorecer en el reconocimiento y progreso sustancial de su ritmo corporal y su vínculo con el musical.

Dicha conciencia pedagógica generaría incluso que cada contenido técnico propuesto para la clase, el curso y el programa ofrecido, se diera de una manera más coherente y aportante para los usuarios a nivel de su proceso psicomotriz. Generar momentos para reconocer la respiración y el ritmo propio, pero a su vez acercarse al ritmo del otro, es un insumo para encontrar una conexión inicialmente consigo mismo, pero que en ese encuentro se puede dar la facilidad de entender el ritmo de otra persona y poder generar un movimiento intencionado que vaya en sincronía entre dos cuerpos.

Esta puede ser una de las maneras para favorecer la articulación armónica de una canción y el movimiento corporal; observar, palpar, sentir, percibir y, en general hacer uso de los sentidos a través de actividades que favorezcan la sensopercepción, ayuda a estimular el desarrollo de las

facultades motrices en las personas y emplearlo para el propósito que se visualiza en materia de estudio, el ritmo corporal.

No obstante, al indagar con la instructora Shirly Suarez, se detectó que los profesores trabajan el ritmo corporal en sus clases y además consideran importante enseñar a escuchar la música antes de inducir en los usuarios la interpretación corporal a la hora de bailar por ejemplo un merengue, un porro o una salsa. Como parte del reconocimiento a los casos donde se requiere un estudio enfático para la comprensión del ritmo, se implementan algunas estrategias para hacer en clase y se recomiendan otras como parte de su estudio individual, sugiriendo aprenderse una canción, cantarla verbalmente y en la medida de lo posible acompañarla de pisadas o rítmica con palmas y marcar el pulso de la canción con elementos sonoros que permitan el empalme del tempo y aquella marcación, entre otras.

Por otra parte, se reconoce además que, el hecho de manejar clases grupales supone un reto grande en la medida en que las personas cuentan con necesidades particulares y abordar temas de gran significancia como los expuestos en este trabajo, implica por parte de los profesores, no sólo gran responsabilidad y compromiso, sino la conciencia de adentrarse en el estudio de la psicomotricidad y sus implicaciones en la enseñanza del merengue y los bailes populares.

Esta situación de asumir clases colectivas, puede significar una dificultad para los profesores, toda vez que en los cursos se inscriben jóvenes de los 13 años en adelante, con adultos y adultos mayores, lo que genera que algunos profesores como lo expresó Carlos Andrés Peláez al identificar características diversas dentro de un grupo, los contextualiza a partir de la idea que “todos son iguales para ese momento” puntualizando el hecho de no discriminar ni hacer a un lado

a ningún asistente de la clase ya que están inmersos en un proceso de aprendizaje y cooperación colectiva.

En relación con esta idea, es conveniente mencionar que dentro de una clase con diferencias marcadas en niveles y modos de aprendizaje, los docentes manifestaron que desde el principio de un curso de merengue dominicano van haciendo un diagnóstico, identificando quien tiene ciertas dificultades para asimilar ya sea el ritmo, la coordinación o la velocidad y con base a estas distinciones segmentan equipos de trabajo a modo de circuitos para trabajar con elementos como bastones, aros, cuerdas, y otros, pero además hacen ejercicios inter relacionales donde se ayuda de quienes son más “habilidosos” para acoplar el contenido de la clase y llevarlos a trabajar con quienes deben consolidar un poco más el trabajo propuesto, para finalmente pasar a un trabajo de pareja.

Es importante destacar sobre todo para el proceso de enseñanza grupal que todos se encuentran bajo un estado de aprendizaje de inter relación con otros, donde la habilidad de uno, puede ser el medio para el aprendizaje del otro, pero que además el punto de estudio y reconocimiento de aquel que necesita un poco más de atención, puede ser la manera de identificar en el otro lo que en sí mismo no se ha hecho consciente. Contar con un lenguaje neutral donde se evite el señalamiento y el juicio hace que todos entren en una sintonía amigable de aprendizaje, donde se vea la “dificultad” como un punto de aprendizaje y no tanto como una carencia que se padece.

Ahora bien, con base al acercamiento a los docentes, habiendo hecho la observación de sus clases y además teniendo en cuenta la cercanía del investigador con diferentes aprendices, se



deduce que es importante pensar que la capacidad de percepción del sentido rítmico puede ser muy subjetiva y que lo que para ‘mí’ está dentro del tiempo preciso de un ritmo específico, para otra persona puede no necesariamente estarlo; lo interesante del asunto aquí, radica en que podamos integrarnos al ritmo musicalmente hablando con el fin de tener un empalme armónico entre mi ritmo corporal y el de la persona con la que se está compartiendo una pieza de baile. Para argumentar esta idea es conveniente abordar los planteamientos de Françoise Delalande, donde expone que hay diversos tipos de percepción musical ligados a la danza, que nombra como la escucha taxonómica, figurativa o metafórica y empática.<sup>10</sup>

Por consiguiente, el hecho de ser más musicales o no puede que tenga que ver con hechos de la infancia como se mencionó anteriormente, situaciones, frustraciones e inseguridades creadas y consolidadas en el inconsciente pero que, otras causas podrían ser incluso patologías físicas donde los estímulos auditivos no llegan con normalidad al cuerpo por alguna variable. Todo esto hace parte de un análisis profundo que debe considerar el facilitador para propiciar el encuentro de la capacidad rítmica individual y en esa medida encaminarla hacia el ritmo socialmente entendible para bailar.

Mas aún, con relación a las formas de escuchar la música, las diversas formas de apropiación de su ritmo y poder integrarlo al cuerpo, vale la pena que tanto los docentes como los

---

<sup>10</sup> Escucha taxonómica: Son los elementos estructurales de la música, conocida tradicionalmente como la notación musical occidental, permite distinguir a quienes ‘saben de música’ y quienes no.

Escucha figurativa: Aquí el oyente construye un ámbito imaginario a modo de ‘escenario’ dotado de características espacio – temporales propios.

Escucha empática: Aquí la apreciación musical esta mediada por la emoción y la experimentación de sensaciones provocadas por la impresión interior que produce el material sonoro, la atención se concentra en el instante presente. (Delalande) citado por (Alcázar, Gustems y Calderón 2014).

aprendices identifiquen cuál de las características de escucha e integración del ritmo es la que más conviene con relación a sus potencialidades, esto teniendo en cuenta que el hecho de identificar el estado de ritmo corporal propio y entender la capacidad rítmico – temporal que acompaña al merengue, es trascendental para lograr una conexión armónica para bailar en pareja.

Entre tanto, vale la pena mencionar como encuentro significativo el acercamiento que se tuvo por parte del investigador con la exprofesora de Comfama y docente e investigadora Verónica Ochoa Patiño, profesora del Instituto de Educación Física de la Universidad de Antioquia, el 23 de octubre de 2019. Ella ha tenido una larga trayectoria dentro de la búsqueda empírica y documental del ritmo y su asocio con el movimiento corporal, ha desarrollado teorías y ejercicios que le han ayudado a enfrentarse a las personas con necesidades particulares en la adaptación del ritmo exterior, entonces como premisa menciona y se refiere a estos casos como personas que cuentan con “un ritmo propio” y un “ritmo potente<sup>11</sup>”; en ese sentido se cuestiona en la manera de, cómo llevar esta potencia a un momento denominado “ritmo social”. Manifiesta que, para que esto suceda, debe haber una instrucción para el encuentro de ese “ritmo potente” con el “ritmo social”, para lo cual utiliza diversas estrategias de sensibilización, reconocimiento de sí mismo y de su entorno, favoreciendo en la convergencia de estos dos tipos de ritmo.

Por consiguiente, brinda un aporte metodológico en la enseñanza del ritmo corporal, donde inicialmente propicia un ambiente de conexión entre el estudiante y el espacio para la clase de baile, y plantea una de las cualidades esenciales del ritmo que para ella es la de “dejarse ser”,

---

<sup>11</sup> RITMO POTENTE: Posibilidades de improvisación y creación a partir del ritmo corporal propio el cual se intenta llevar a las condiciones musicales del ritmo social.

entendida como una estrategia pedagógica donde la docente le da la oportunidad al estudiante de “ser como es”, de moverse sin ataduras ni estereotipos de movimiento impuestos socialmente; sentirse, escucharse a ellos mismos para entrar en el estado de “dejarse ser”; posteriormente la docente pregunta al estudiante como se percibe y qué siente; entonces, empiezan a aparecer e identificar dolores, molestias, tensiones e incomodidades y, una vez identificadas estas aflicciones, aparece otro interrogante, “¿Cómo encontrar el orden propio de las cosas?” donde, a partir del movimiento que el estudiante genera se intenta identificar cual es el orden propio de ese movimiento, ya que estableciendo la conciencia para darle orden a este y sea capaz de verbalizarlo, se irá creando una conciencia corporal a partir de las capacidades potenciales que provoca su ritmo propio.

Por otra parte, incluir y trabajar el ritmo dentro de las clases de baile es fundamental ya que, si bien es un componente primordial en la música, es una capacidad que se encuentra inmersa en todo lo que tiene vida como se detalló en el tercer capítulo referido a los desarrollos conceptuales; entonces, de acuerdo a esta afirmación se infiere que, entender el tiempo propio de cada persona es un factor determinante en la comprensión del ritmo y, en esa medida, lograr identificar la sonoridad externa de una canción hace parte importante de sincronizar el cuerpo de acuerdo a lo que se escucha para armonizarlo con la música.

Ahora bien, los docentes entrevistados, coincidieron en afirmar que vale la pena generar un espacio para el trabajo y profundización del ritmo con todos sus estudiantes ya que para las clases siempre hay necesidades particulares frente a este tema, puesto que el ritmo de cada persona es

singular e individual y en esa medida se deben utilizar herramientas y metodologías que incluyan e involucren a todos los asistentes a la clase de baile.

De la misma manera, se hace necesario incluir a los estudiantes con características específicas en la comprensión del ritmo dentro de la clase general, no se deben excluir de dicho espacio; sin embargo, los ejercicios que se desarrollan durante la clase deben tener cierto matiz de especial atención con aquellos casos; además se considera importante recalcar en ellos la importancia de realizar ejercicios extra a la clase de baile que posibiliten la estimulación de los sentidos.

Finalmente, se puede agregar al respecto del trabajo de instructores, profesores y docentes del programa de bailes populares de Comfama, caso concreto, cursos de merengue dominicano, que aunque manejen bien los componentes y las facultades motrices para impartir una clase de este baile, algunos de ellos no cuentan con los soportes teóricos y/o metodológicos suficientes para afrontar la enseñanza y el reconocimiento de las facultades rítmicas en personas con un “ritmo potente”, dejando vacíos en el modo de abordar las necesidades particulares de comprensión en el ritmo interno y externo de los participantes.

Es importante mencionar el hecho de que, a pesar que las personas se acercan a una academia a aprender a bailar y desenvolverse de manera fluida ya sea dentro del baile social o a nivel de proyección, es labor del docente generar un acompañamiento pedagógico en pro de la adquisición de la conciencia motriz para desarrollar la sensibilidad necesaria en la identificación de los componentes de una pieza musical y así mismo, reconozcan como movilizar su cuerpo de manera consciente fluyendo a través de lo que susciten dichos sonidos.

Esto no quiere decir, implementar métodos aislados de los objetivos finales (baile), sino que el docente pueda plantear ejercicios con los cuales el estudiante desarrolle y potencie las diferentes facultades de su percepción para identificar musical y corporalmente los elementos fundamentales para que el dialogo entre lo sonoro y lo móvil suceda de manera armónica.

Es tarea de los docentes clarificar en los estudiantes que no por hacer este tipo de ejercicios se está haciendo algo aislado de su aprendizaje dancístico, sino que, por el contrario, se les está dando herramientas para que su desenvolvimiento dentro del baile y el ritmo social sea potente y hábil a la hora de ejecutarlo; por ello, es conveniente que dichos ejercicios sean presentados de tal modo que los estudiantes se sientan bailando de cierta manera. A modo de invitación se recomienda equilibrar cada una de las actividades y proponer ejercicios relacionados con la estimulación y desarrollo de las capacidades físicas (ritmo, equilibrio, coordinación, espacialidad, velocidad, entre otras), que sirvan como soporte y fundamento para el tema propuesto en materia del baile específico – merengue dominicano.

## **6. Conclusiones**

Luego de esclarecer que efectivamente el Ritmo Corporal es un componente esencial en los procesos de enseñanza del merengue dominicano y los bailes populares, y que este es asumido con compromiso en los procesos formativos que se llevan a cabo en la escuela de la Caja de Compensación Familiar Comfama, se pudo dar una respuesta a la pregunta que gestó este trabajo, la que se dilucidó a lo largo del presente texto a partir de los aportes de las diversas fuentes referenciales y, de las entrevistas y observaciones llevadas a cabo en el contexto real de la práctica social a que se hizo referencia.

De la misma manera, se logró también cumplir con el objetivo general planteado, al poder hacer una interpretación analítica y reflexiva acerca del tema de investigación y los aportes que el estudio del ritmo puede favorecer en el mejoramiento de los procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue dominicano en la ciudad de Medellín, esperando que realmente, los protagonistas de este proceso, puedan acercarse a este trabajo y reciban de manera respetuosa, tal como quedó expuesto en la dedicatoria de este trabajo, información relacionada con el objeto de estudio que les permita mejorar su misión laboral de enseñanza de los bailes populares.

También, se pudo dar respuesta a ciertas inquietudes latentes en el investigador relacionadas con ¿qué es el ritmo?, ¿cuál es esa concepción que tenemos del ritmo?, ¿qué tipos de ritmos existen?, ¿existe un ritmo individual con características particulares?, ¿qué se entiende por ritmo corporal?, ¿cuáles pueden ser las características del ritmo corporal en población adulta de 20 a 40 años?

Estos cuestionamientos quedaron resueltos especialmente en los desarrollos conceptuales, y de seguro, servirán de bases teóricas a los lectores que deseen conocer, aprender y profundizar en el tema del ritmo y su relación con la danza.

En este orden de ideas, queda claro que el ritmo no es aquel fenómeno que solo se encuentra relacionado con la música, sino que trasciende cada ámbito que rodea una manifestación vital; así es, el cuerpo humano está dotado de sistemas y funciones rítmicas, los cuales en asocio con las relaciones e intercambios que sugieren los entornos y experiencias externas, le permiten a las personas asumir, adaptar y transformar sus realidades, sus formas conductuales de comportamiento y procesos rítmicos corporales.

El estudio del ritmo como elemento vital inmerso en todo lo que rodea la existencia humana, debe considerarse de tal modo, con el fin de habitar dentro de cualquier disposición rítmica como lo es el ritmo musical; en ese sentido, se piensa que debería haber un programa de enfoque básico para aprender a bailar, teniendo en cuenta todo el estudio de las facultades corporales y físicas dirigido a la comprensión inicialmente del ritmo corporal y musical, habiendo vínculo directo con el aprendizaje específico de cada género de baile.

Vale la pena rescatar la labor de los docentes en la enseñanza del merengue dominicano en la ciudad de Medellín, ya que a partir de la práctica docente en el cotidiano hay una responsabilidad en la entrega de insumos que faciliten y medien para la comprensión de los estudiantes en sus propias aptitudes y capacidades a desarrollar. Así mismo, es importante proponer momentos para que las personas identifiquen sus cualidades físicas y mentales con miras a un reconocimiento de sus particularidades corporales, cognitivas y sensoriales, para favorecer un encuentro de sus facultades rítmicas internas con relación a las condiciones tempo – musicales ya sea de otra persona y/o del medio.

Sin embargo, se considera importante generar procesos reflexivos en docentes, profesores e instructores a la hora de abordar procesos de enseñanza – aprendizaje del merengue, y especialmente, se les invita a considerar las necesidades y falencias motrices de los estudiantes y usuarios, con el fin de no caer en el adiestramiento de una técnica vacía, sino propiciar la exploración de sus movimientos, sus capacidades motrices y sobre todo, invitarlos a que logren disfrutar del baile a partir de la adquisición y desarrollo de aquellas aptitudes propias, en comunicación y diálogo con la música que desde el exterior les invite a desarrollar posibilidades

creativas que puedan emerger a partir de la conciencia del movimiento y de las capacidades de improvisación que se gesten desde lo personal y en pareja.

Se considera que la observación realizada deja al descubierto que, si bien algunos docentes cuentan con soportes teóricos para estudiar el ritmo musical y su vinculación al ritmo corporal, sigue habiendo poca fundamentación teórica y a veces metodológica para posibilitar en los estudiantes el reconocimiento inicialmente de sus características individuales para posterior a ese estudio de sí, se comprendan las cualidades rítmicas que el entorno proporciona. Siendo así, de la manera más humilde se pretende invitar a los docentes de ritmos populares a no descuidar el estudio de elementos tan esenciales dentro de este tipo de géneros, más allá de entender aspectos técnicos que sugiere un baile específico. Estudiar, investigar, conocer literatura y otros trabajos que aborden el tema, no solo dará herramientas para abordar falencias de tipo rítmico corporal en los estudiantes, sino que también puede brindar soportes y elementos metodológicos para ayudar a los aprendices a reconocer y fortalecer en ellos sus habilidades motrices.

En este sentido, se sugiere además del uso de métodos conductistas<sup>12</sup> en algunos momentos, implementar de forma especial el modelo pedagógico constructivista, de manera que se posibilite un ambiente de aprendizaje mediado por la interacción entre el docente y los estudiantes, generándose un intercambio dialéctico entre los conocimientos de ambos, de tal forma que se pueda

---

<sup>12</sup> En algunos momentos de la clase, por ejemplo, cuando se está enseñando “Técnica de movimientos”, es necesario utilizar métodos como el mando directo, el cual requiere explicaciones y descripciones detalladas y precisas por parte del docente, que favorecen en los aprendices, la adquisición de conocimientos claros y enfocados al logro de los objetivos de ejecución de las estructuras de movimiento, garantizando calidad y exactitud.



llegar a un aprendizaje mutuo y, en consecuencia, a la obtención de aprendizajes significativos para ambos.

Por otra parte se concluye además que, cada persona es un mundo, una historia y un cuerpo diferente; en ese orden de ideas, se considera que como docentes se debe tener presente la forma de moverse en una persona, ya que esto habla de su historia de vida y puede dar indicios para abordar las necesidades propias según las características de movimiento particular. Debido a esto, se sugiere reconsiderar el hecho de enseñar secuencias de pasos complejas y avanzar en ellas cuando hay ausencia de reconocimiento en sus propios cuerpos.

Agregando a lo anterior, se evidencia que trabajar a partir del cuerpo, abre un mundo de posibilidades para que los docentes potencien y refuercen las condiciones corporales de los estudiantes; por ello, es importante precisar que los métodos de enseñanza no son estrictamente los mismos a utilizar con todas las personas y en todas las sesiones de clase; de la misma manera, la capacidad de innovar en estrategias didácticas y la generación de refuerzos y motivaciones en los aprendices, es fundamental para concentrar el impulso y las ganas de mantenerse en las clases.

Por otra parte, el hecho de priorizar el fin y no el medio, deja muchas veces como resultado un favorecimiento en la negación de los aprendices por enfrentarse al movimiento con relación a la música. En este sentido, si bien los estudiantes como fin buscan bailar con otra persona, se considera necesario visibilizar en ellos sus necesidades particulares para la comprensión del ritmo musical y acercarse a otro tipo de ejercicios puntuales para que se enriquezca su reconocimiento rítmico corporal ayudando a percibir la música exterior.

En materia de fundamentos y soportes teóricos, algunas de las personas entrevistadas se han aproximado a propuestas como “La rythmique - Émile Jaques Dalcroze” y “Orff-Schulwerk, trabajo escolar – Karl Orff”; no obstante, los docentes a quienes se les observó en clase, ofrecen sus procesos a partir de conocimientos empíricos aprendidos en la mayoría de los casos, de manera informal. Este panorama permite concluir que el ritmo y sus sustentos teóricos, además, de su implicación en la enseñanza del género, han sido elementos poco estudiados y sustentados teóricamente por los formadores, de allí que sea un poco complejo el camino para brindar herramientas metodológicas y didácticas a los estudiantes en materia de ritmo para baile y baile para ritmo.

Otra conclusión importante a la que se ha llegado, es que si bien existen investigaciones y textos referidos al ritmo y a la rítmica, como los citados en líneas anteriores, no hay soportes para estudiar la rítmica musical asociada al ritmo corporal y al merengue, ni tampoco existen estudios específicos desde la danza que ilustren y describan las dificultades que tienen las personas relacionadas con el tema; si bien hay estudios a partir de la medicina donde se explican unas posibles causas asociadas a la comprensión corporal del ritmo musical, no son métodos para abordar dichas cuestiones.

Entonces, a partir de un fundamento teórico no se ha dado el estudio donde esta conexión esté presente y esté patentada la correlación entre el ritmo corporal y el musical; así mismo, existen documentos que abordan algunos métodos para la conciencia musical enfocada a músicos que, aunque son funcionales en cierta medida para el movimiento del cuerpo, no son dirigidos específicamente al lenguaje del baile y la danza.

Por otra parte, el método comparativo utilizado en el presente estudio, sirvió como estrategia para mostrar algunas de las herramientas utilizadas por los docentes para ayudar a los estudiantes en la comprensión del ritmo corporal; asimismo, reveló los soportes teóricos de los cuales se apoyan para llevar a cabo el trabajo ritmo - musical y su vínculo al cuerpo.

Por último, se hace preciso afirmar que el uso de este método, además permitió reconocer la importante y significativa labor que se viene llevando a cabo en la escuela de baile de la Caja de Compensación Familiar Comfama, donde los docentes, consideran el trabajo del cuerpo como un elemento esencial en la formación de seres que sienten, se expresa y viven con la danza.

## 7. Bibliografía

Alcázar, A., Gustems, J., & Calderon, D. (2014). Los modos de escucha como generadores de pensamiento musical: a propósito de Francois Delalande. (Artículo). España.

Ayllón, H., & del Carmen, M. (2015). *Ritmo y lateralidad*. (trabajo de grado educación) Universidad de Valladolid. España.

Bachmann, M. (1998). *La Rítmica Jaques Dalcroze – Una educación por la música y para la música*. España: Ediciones Pirámide.

Bohannan, P. (1993). *Los ritmos de la vida*. España: Editorial debate.

Bolaños, D. (2010). *Desarrollo motor movimiento e interacción*. Armenia – Colombia: Editorial Kinesis.

- Cano, Y. (2013). *Propuesta de formación para el desarrollo de un lenguaje corporal expresivo a partir de la rítmica en la danza árabe: una aproximación desde el método Dalcroze* (trabajo de investigación de pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Chinchilla, I. (2010). *Apuntes sobre el merengue dominicano*. Recuperado:  
<http://www.gramscimania.info.ve/2010/09/apuntes-sobre-el-merengue-dominicano.html>
- Delalande (2013). “*expresión corporal música y movimiento*”. Informe anual (2013). Aintzane Camara. Recuperado de  
[https://ocw.ehu.eus/file.php/238/tema\\_4.\\_EXPRESION\\_CORPORAL.\\_MUSICA\\_Y\\_MOVIMIENTO.pdf](https://ocw.ehu.eus/file.php/238/tema_4._EXPRESION_CORPORAL._MUSICA_Y_MOVIMIENTO.pdf)
- Delgado, M. (2015). *Psicología del desarrollo – fundamentos de psicología*. Argentina: Editorial medica panamericana.
- De Zubiría, J. (2006). *Los modelos pedagógicos*. Colombia: Editorial Magisterio.
- García, N. (2009). *Culturas Híbridas: Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Delbolsillo.
- Grajales, W. (2029). *De la teoría a la práctica para un pensar creativo, propuesta pedagógica del porro marcado*. (trabajo de investigación de pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín.
- Gómez, C. (2017). *Danza y Educación diferenciada: Implementación de estrategias de enseñanza y aprendizaje de la danza en pareja con adolescentes, desde el modelo pedagógico del Colegio*

- Gimnasio Vermont y su aporte para la formación en competencias ciudadanas.* (tesis) Universidad de Antioquia, Medellín – Colombia.
- Gómez, C & De León, E. (2014). *Método Comparativo.* (tesis) Universidad Autónoma de Nuevo León, México.
- Guzmán, A. (2015). *La historia del merengue a través de Wilfrido Vargas.* (tesis) Universidad de los Andes, Bogotá – Colombia.
- Hernández, M. (2015). *Ritmo y lateralidad.* (tesis) Universidad de Valladolid, España.
- Hernández, R, Fernández, C, Baptista M. (2014). *Metodología de la investigación.* México: Interamericana Editores.
- Hirane, V. (2016). *Rudolf Laban – Labanotación y la teoría del Icosaedro.* Casiopea. Recuperado de [https://wiki.ead.pucv.cl/Rudolf\\_Laban\\_-\\_Labanotaci%C3%B3n\\_y\\_la\\_Teor%C3%ADa\\_del\\_Icosaedro](https://wiki.ead.pucv.cl/Rudolf_Laban_-_Labanotaci%C3%B3n_y_la_Teor%C3%ADa_del_Icosaedro).
- Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento.* España: Editorial Fundamentos.
- Le Boulch, J. (2001). *El cuerpo en la escuela del siglo XXI.* España: INDE publicaciones.
- Machado, Y. (2019). *La comunicación y conexión de pareja en los bailes populares y de salón de la ciudad de Medellín.* (trabajo de investigación de pregrado). Universidad de Antioquia. Medellín.
- Mansilla, A. (2000). *Etapas del desarrollo humano* (revista de investigación en psicología). Perú: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Marrazzo, M. (1975). *Mi cuerpo es mi lenguaje*. Argentina: Editorial Ciordia.

Miguelés, M. (2005). *El método etnográfico de investigación*. Recuperado:  
[https://www.uis.edu.co/webUIS/es/investigacionExtension/comiteEtica/normatividad/documentos/normatividadInvestigacionenSeresHumanos/13\\_Investigacionetnografica.pdf](https://www.uis.edu.co/webUIS/es/investigacionExtension/comiteEtica/normatividad/documentos/normatividadInvestigacionenSeresHumanos/13_Investigacionetnografica.pdf)

Pizarro, L. (2016). *Porro marcado. Sistematización de experiencia pedagógica* (Trabajo de investigación de pregrado). Universidad de Antioquia, Medellín – Colombia.

Poveda, G. (1989). *Comfama precursora y protagonista del subsidio familia en Colombia*. Medellín – Colombia.

Tenoch, A. (2006). *Los signos del merengue: un análisis semiótico*. (catedra de semiótica) Università degli studi di Bologna.

Universidad de Antioquia. (2003). *Las habilidades y destrezas motrices en la educación física escolar*. Docencia.udea.edu.co (Guía curricular para la educación física) Universidad de Antioquia – Colombia.

Valle de Aburrá: población por municipio, 2020. Medellín como vamos. 30 de diciembre de 2019

Wipe U, Bárbara, Kuroiwa R, Maya, & Délano R, Paul H. (2013). *Trastornos de la percepción musical*. Revista de otorrinolaringología y cirugía de cabeza y cuello, 73(2). SciELO, 189-199.

Zorrillo, A. (1999). *Musicoterapia, música, juego, aprendizaje*. Colombia: Editorial Magisterio.

## **Anexos**

### **Anexo 1. Entrevista semiestructurada.**

#### **FORMATO DE ENTREVISTA**

1. ¿Qué es para usted el ritmo?
2. ¿Crees que existen diferentes tipos de ritmo, cuáles?
3. ¿En sus clases de baile, enseña o trabaja el ritmo?
4. ¿Existe un ritmo individual con características particulares?
5. ¿conoce algún material escrito que permita conocer el ritmo?
6. ¿Qué conocimientos conceptuales tiene al respecto del ritmo, su manejo y aplicabilidad en la enseñanza de la danza o el baile?
7. ¿Qué contenidos enseña o trabaja en sus clases de baile?
8. ¿Qué estrategias didácticas utiliza o implementa en la enseñanza del ritmo con personas que tienen dificultad para integrar el ritmo en el cuerpo?
9. ¿Considera que el ritmo puede ser un componente esencial o importante en los procesos de enseñanza del merengue dominicano?
10. ¿Qué es para usted el merengue?
11. ¿Qué estrategias didácticas utiliza en la enseñanza del ritmo a nivel general y en el merengue dominicano?
12. ¿sabes de algún método sustentado teóricamente sobre cómo abordar las dificultades rítmicas?

**Anexo 2.** Consentimiento informado.

**FORMATO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO**

El propósito de esta ficha de consentimiento es proveer a los participantes en esta investigación con una clara explicación de la naturaleza de la misma, así como de su rol en ella como participantes.

La presente investigación es conducida por Andrés Felipe Villada Diez, estudiante de la licenciatura en educación básica en danza de la Universidad De Antioquia. La meta de este estudio es elaborar una interpretación analítica y reflexiva acerca de los aportes del estudio del ritmo en los procesos de enseñanza- aprendizaje de los bailes populares en la ciudad de Medellín.

Si usted accede a participar en este estudio, se le pedirá responder preguntas en una entrevista. Esto tomará aproximadamente 30 minutos de su tiempo. Lo que conversemos durante estas sesiones se grabará, de modo que el investigador pueda transcribir después las ideas que usted haya expresado.

La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información que se recoja será confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de los de esta investigación. Sus respuestas al cuestionario y a la entrevista serán codificadas usando un número de identificación y, por lo tanto, serán anónimas.

Si tiene alguna duda sobre este proyecto, puede hacer preguntas en cualquier momento durante su participación en él. Igualmente, puede retirarse del proyecto en cualquier momento sin que eso lo perjudique en ninguna forma. Si alguna de las preguntas durante la entrevista le parece incómodas, tiene usted el derecho de hacérselo saber al investigador o de no responderlas.





Acepto participar voluntariamente en esta investigación, conducida por Andrés Felipe Villada Diez. He sido informado (a) de la meta de dicha investigación. Reconozco que la información que yo provea en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de los de este estudio sin mi consentimiento. He sido informado de que puedo hacer preguntas sobre el proyecto en cualquier momento y que puedo retirarme del mismo cuando así lo decida, sin que esto acarree perjuicio alguno para mi persona.

Entiendo que una copia de esta ficha de consentimiento me será entregada, y que puedo pedir información sobre los resultados de este estudio cuando éste haya concluido. Para esto, puedo contactar al investigador anteriormente mencionado al teléfono 3002834466.

---

Nombre del Participante

Firma del Participante

Fecha