



**Rítmica Aplicada a la Danza Tradicional Colombiana: Sistematización del
Enfoque Didáctico del Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata**

Violeta María Ledezma Cobaleda

Trabajo de grado presentado para optar al título de Licenciando en Danzas

Asesor

Faber Adrián García López, Licenciado en Danza de la Universidad de Antioquia

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Licenciatura en Danzas

Medellín, Antioquia, Colombia

2025

Cita	(Ledezma Cobaleda, 2025)
Referencia	Ledezma Cobaleda V. M. (2025). <i>Rítmica Aplicada a la Danza Tradicional Colombiana: Sistematización del Enfoque Didáctico del Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata</i> [Trabajo de grado profesional]. Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia.
Estilo APA 7 (2020)	



Repositorio Institucional: <http://bibliotecadigital.udea.edu.co>

Universidad de Antioquia - www.udea.edu.co

El contenido de esta obra corresponde al derecho de expresión de los autores y no compromete el pensamiento institucional de la Universidad de Antioquia ni desata su responsabilidad frente a terceros. Los autores asumen la responsabilidad por los derechos de autor y conexos.

Dedicatoria

A mi abuelo bailarín y músico, que sembró en mí el ritmo antes de que supiera caminar,
por enseñarme que el arte se lleva en el alma,
se escucha con el corazón y se comparte con generosidad.

A mi familia, por acompañarme danzando este recorrido,
por su apoyo incondicional, por las conversaciones y la música compartida.

A mi ser móvil, resiliente, curioso y dulce,
que sigue latiendo al ritmo de la vida, del viento y de la naturaleza.

Y a quienes, como yo, creen que la educación es también un acto de amor
y que los saberes que nacen desde la comunidad y para la comunidad
merecen ser contados, preservados y celebrados como un legado que nos mueve y une.

Agradecimientos

A mi abuelo, Leonel de Jesús Cobaleda Z, por tener días de largas charlas entre escritos, documentos y enseñarme con amor desde mi niñez a escuchar con el cuerpo y escribir desde el corazón. A mi madre, Mónica Pilar Cobaleda E, y a mi hermana, María del Mar Ledezma C, por su increíble apoyo y por estar en cada paso, con amor y fuerza. A mi abuela, María Amelia Estepa, por sus almuerzos llenos de cariño mientras yo escribía estas páginas. A mi compañero de vida, Juan José, por estar siempre para mí, en cada desvelo y en cada celebración. A mi familia entera: Vivi, Emanuel, Santi, Lucas, Gladys, Tati, Juani... gracias por continuar el legado de nuestro “Lobito”, por seguir cantando, bailando y creyendo.

A Carlos Humberto Arredondo Marín, quien fue mi profesor desde el primer día en la universidad, y creyó en esta experiencia de vida. Gracias por motivarme a escribirla y por acompañarme con coherencia, respeto y afecto a lo largo del proceso. A Faber Adrián García López, gracias por su acompañamiento en la etapa final de este trabajo. A quienes aportaron con su voz y recuerdos: el maestro Carlos Tapias, el maestro Javier Alonso Álvarez Arboleda, Aidé Pineda Yepes, Nancy Muñoz Ceballos, María Eugenia Yarce, Claudia Patricia Marín Quintana.

A mis profesores, por acompañarme con sabiduría y sensibilidad en este camino formativo.

También a mis colegas y compañeros, por recorrerlo conmigo.

Gracias a Dios por permitir que mi abuelo pueda leer estas páginas y a todas las personas que con su granito de arena hicieron posible este sueño.

Tabla de contenido

Resumen	11
Abstract	12
Preludio	14
Capítulo 1. El camino comienza	16
Introducción	16
Justificación.....	17
Planteamiento del problema	20
Pregunta de investigación.....	21
Objetivos	22
Objetivo general.....	22
Objetivos específicos	22
Capítulo 2. Contexto de raíces y saberes: el maestro y la escuela	23
Datos biográficos del Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata	24
Datos históricos Escuela Popular De Arte (EPA)	25
Capítulo 3. Marco Referencial	28
Antecedentes	28
Referentes.....	30
Marco Teórico	32
Dimensión rítmico - formativa.....	32
Émile Jaques-Dalcroze - Desarrollo rítmico y movimiento.	35
Teoría del Ritmo Musical Edgar Willens	36
La danza tradicional y folclórica en Colombia: Un legado que resuena.	40

Didáctica del ritmo musical en la danza: Enseñar con el cuerpo y el alma.	42
Capítulo 4: Metodología.....	45
Enfoque metodológico	45
Tipo de estudio	46
Población y muestra	48
Técnicas de recolección de información	49
Biografía y relato de vida.....	50
Recopilación de documentos, bitácora y diarios.....	51
Entrevistas individuales semiestructuradas.....	51
Fases de la investigación	53
Fase 1: Exploración y definición del objeto de estudio	53
Fase 2: Recolección y organización de la información	53
Fase 3: Análisis e interpretación de los hallazgos	53
Fase 4: Socialización y preservación del legado pedagógico	53
Consideraciones éticas	55
Capítulo 5: Sistematización de la Experiencia investigativa	57
Hallazgos	59
Categoría 1: Educación rítmica para la danza.	59
Principios pedagógicos del Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata.	59
Pilares pedagógicos del Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata	62
Categoría 2: Legado teórico-didáctico del maestro Leonel Cobaleda	66
Conceptos musicales adaptados por el Maestro para la enseñanza de la rítmica en la danza	68
Conceptos dancísticos creados y adaptados por el Maestro para la enseñanza de la danza ...	68
Matemáticas danzadas: el ritmo como estructura viva	69

Caracterización, descripción y análisis de ejercicios didácticos creados por el maestro Cobaleda.	71
Algunos conceptos básicos que debe tener un bailarín en lo musical, según el maestro.	81
Algunos conocimientos básicos para un bailarín en lo danzado, según el maestro.....	81
Categoría 3: Su legado en voces de bailarines, docentes y estudiantes.	82
“Desde los escenarios hasta la escuela” - Entrevista a Carlos Tapias	83
“La continuidad del compás” - Entrevista a Claudia Marín Quintana.....	86
“Un instrumento para la danza” – Entrevista a Carlos Humberto Arredondo Marín	89
“La rítmica que nos formó” - Entrevista a Nancy Muñoz Ceballos	91
“Entre la disciplina y la pasión” – Entrevista a Aidé Pineda Yepes	94
“La musicalidad como legado” - Entrevista a Javier Alonso Álvarez Arboleda.....	97
Conclusiones	100
Reflexiones.....	105
Bibliografía.....	106
Referencia no citada	109
Anexos.....	110

Lista de tablas

<i>Tabla 1 Ejemplo de análisis estructural musical de la cumbia. Elaboración por el maestro Cobaleda..</i>	<i>77</i>
<i>Tabla 2. Análisis rítmico sobre el paso danzado de la Cumbia. Elaboración por el maestro Cobaleda.</i>	<i>78</i>

Lista de figuras

<i>Figura 1. Acto conmemorativo del primer aniversario del grupo “Hermandades del Trabajo”. Participación de agrupaciones folclóricas y culturales con asistencia masiva. Año: Desconocido. Fuente: Archivo personal del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata</i>	19
<i>Figura 2. Maestro Leonel Cobaleda con el Ballet de Medellín. En la imagen se encuentran Leonor Vaquero, Archivo familiar Cobaleda. Fecha desconocida.</i>	20
<i>Figura 3. Detalle del ensayo de la obra “Divertimento”. Leonel Cobaleda en escena junto a otros intérpretes del Ballet de Medellín. Fuente: Archivo personal del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata. Maestro Berger, acompañado de los bailarines Benjamín.</i>	23
<i>Figura 4. Leonel tocando la bandola (2018). Archivo personal de la familia Cobaleda.</i>	25
<i>Figura 5. Recorte de prensa sobre la presentación del Conjunto de Ballet Experimental en el Teatro Junín. Leonel Cobaleda protagoniza la obra coreográfica “Aspectos”, representando fases de la vida humana. Archivo personal del maestro Cobaleda.</i>	26
<i>Figura 6. Fotografía del Maestro durante la recopilación de documentación. Archivo personal de la familia Cobaleda. Año 2025.</i>	50
<i>Figura 7. Revisión de materiales disponibles, recolección de datos y partitura del Maestro Elkin Pérez. Archivo personal del Maestro. Año: 2025</i>	52
<i>Figura 8 Pieza gráfica, socialización del trabajo de investigación RADCOL. Elaboración propia. 2025.</i>	55
<i>Figura 9. Elaboración propia de las categorías sistematizadas de la RADCOL. Elaboración propia. 2025.</i>	57
<i>Figura 10. Principios pedagógicos de la propuesta Rítmica aplicada en la danza colombiana. Elaboración propia. 2025.</i>	60
<i>Figura 11. Portada y contenido de la cartilla “Rítmica aplicada en la danza colombiana” (1986) Elaborada por el maestro Cobaleda. Diseño de portada: Profesor Óscar Vahos.</i>	61
<i>Figura 12. Elaboración de pilares pedagógicos de la propuesta Rítmica aplicada en la danza colombiana. Creación propia 2025.</i>	62
<i>Figura 13. Gran Ballet del Maestro Augusto Cortez en el Teatro Junín (1964). Participación de Leonel Cobaleda como bailarín en la obra “Sinfonía del nuevo mundo”. Archivo personal del Maestro.</i>	66
<i>Figura 14. Ejercicios de entonación. Lectura rítmica y entonada, 2010. Fuente: Archivo pedagógico del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata.</i>	72
<i>Figura 15. Ejercicios de lectura melódica. Unidad melódica n.º 3, 1991. Fuente: Archivo pedagógico del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata</i>	73

<i>Figura 16. Ejercicios de lectura rítmica. Rítmica III – Nivel 4, EPA. Fuente: Archivo pedagógico del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata.</i>	75
<i>Figura 17. Ejercicios de coordinación Rítmica III – Nivel 4, EPA. Fuente: Archivo pedagógico del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata.</i>	76
<i>Figura 18. Ejemplo de análisis del ritmo melódico de la cumbia. Año:2011</i>	79
<i>Figura 19. Planimetría de la cumbia. Elaboración del Maestro e inspirada de varios textos académicos.</i>	80
<i>Figura 20. Grupo Acuarelas Boca Negra junto a los maestros Leonel Cobaleda y Carlos Tapias. Debut, 1959. Fuente: Archivo personal de Carlos Tapias.</i>	83
<i>Figura 21. Leonel de Jesús Cobaleda y Claudia Patricia Marín Quintana, Teatro Pablo Tobón Uribe. Fuente: Donación de Claudia Patricia Marín Quintana.</i>	86
<i>Figura 22. Maestro Leonel Cobaleda y Nancy Muñoz Ceballos en Tardes de Playa, Teatro Pablo Tobón Uribe, con Hojarasca Tradición Danzaria. Año: 2003</i>	91
<i>Figura 23. Mensaje escrito por Aidé Pineda Yepes dedicado al Maestro, el día de su jubilación en 1994. Archivo personal del maestro Cobaleda.</i>	94
<i>Figura 24. Maestro Leonel Cobaleda junto a Javier Álvarez y Aidé Pineda, durante el homenaje otorgado al maestro en el evento Huellas Folcloreadas. Fotografía donada del archivo personal de Aidé Pineda.</i>	97
<i>Figura 25. Práctica del paso simple durante la socialización comunitaria. Fuente: Archivo personal, 2025.</i>	102
<i>Figura 26. Participantes de la socialización comunitaria. Fuente: Archivo personal de Violeta Ledezma, 2025.</i>	103
<i>Figura 27. El maestro Leonel Cobaleda compartiendo sus aprendizajes durante la socialización. Fuente: Archivo personal de Violeta Ledezma, 2025.</i>	103
<i>Figura 28. Violeta Ledezma presentando la socialización de la investigación. Fuente: Archivo personal, 2025.</i>	104

Resumen

Este trabajo de investigación se centra en la sistematización de la praxis pedagógica desarrollada por el Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata, músico, compositor y docente con más de ochenta años de vida dedicados al arte. Su propuesta, denominada Rítmica aplicada a la danza colombiana, fue construida a partir de su experiencia como docente en la Escuela Popular de Arte (EPA) de Medellín, la cual es creada, desarrollada y original por él mismo, en la época de 1971 hasta el año 1994. Esta metodología integra el análisis musical, la percepción corporal del ritmo y la tradición dancística como herramientas para la enseñanza de la danza tradicional. El enfoque metodológico parte de una sistematización de experiencias, articulando elementos biográficos, desde el enfoque de relato de vida, documentos pedagógicos, entrevistas semiestructuradas, ejercicios rítmicos y materiales visuales.

A través de esta investigación cualitativa se busca reconstruir y visibilizar los aportes didácticos del Maestro Cobaleda, reconociendo su impacto en la formación de generaciones de bailarines y docentes en Medellín. El estudio organiza los hallazgos a partir de sus ejercicios metodológicos, testimonios y fragmentos de archivo que permiten comprender cómo el ritmo, enseñado desde el cuerpo, se convierte en una herramienta transformadora en los procesos de formación artística. Este trabajo contribuye al fortalecimiento de la memoria pedagógica local, al reconocimiento del patrimonio intangible y a la proyección de saberes contruidos desde lo popular, lo sensible y lo comunitario.

Palabras clave: rítmica corporal, danza tradicional colombiana, sistematización, pedagogía artística, memoria cultural, Escuela Popular de Arte.

Abstract

This research focuses on the systematization of the pedagogical praxis developed by Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata, a musician, composer, and educator with over eighty years dedicated to the arts. His pedagogical proposal, Rhythm Applied to Colombian Dance, was created, developed, and implemented during his tenure as a teacher at the Escuela Popular de Arte (EPA) in Medellín, between 1971 and 1994. This original methodology combines musical analysis, bodily rhythm perception, and traditional dance practices as fundamental tools for teaching Colombian folk dance.

The methodological framework is based on the systematization of experiences, incorporating biographical elements through life stories, pedagogical documents, semi-structured interviews, rhythmic exercises, and visual materials.

This qualitative research aims to reconstruct and make visible Maestro Cobaleda's didactic contributions, highlighting his influence on the training of generations of dancers and educators in Medellín. The study organizes its findings through his methodological exercises, testimonies, and archival fragments, illustrating how rhythm, taught through the body, becomes a transformative tool in artistic education. This work contributes to preserving local pedagogical memory, valuing intangible heritage, and projecting knowledge rooted in popular, sensitive, and community-based practices.

Keywords: body rhythm, traditional Colombian dance, systematization, artistic pedagogy, cultural memory, Escuela Popular de Arte.

Siglas, acrónimos y abreviaturas

EPA	Escuela Popular de Arte
RADCOL	Rítmica aplicada en la danza colombiana
SRC	Secuencias rítmicas corporales
UdeA	Universidad de Antioquia

Preludio

“Este trabajo es la recopilación de un proceso que fui gestando a través de mi experiencia dancística y enseñanza en la ya desaparecida Escuela Popular de Arte de Medellín, EPA, la cual empezó a funcionar allá por los años 1968 y donde fui profesor de la asignatura Rítmica aplicada a la danza.

En mi labor quise mostrar algunas de las posibilidades que se pueden implementar en la enseñanza del arte danzado, en especial para que las personas que en ese momento se preparaban como profesores de danzas, tuvieran un conocimiento más amplio relacionado a la aplicación de los elementos musicales en la capacitación de sus alumnos. Por ello me enfoqué en mostrar distintas posibilidades para articular el movimiento corporal de cada bailarín, con la cadencia y gracia del sentido dancístico que pide el ritmo corporal danzado en la ejecución. Además, quise dar recomendaciones sin pretender crear bases dogmáticas con estos elementos, y ampliar la forma de pensar la enseñanza de la danza y darle nombre a este aprendizaje.

Agradecimientos muy sinceros para mi nieta Violeta María Ledezma Cobaleda, que ha querido tomarse el tiempo con su amor, alegría y dedicación para realizar esta tesis, a todos los miembros de mi familia que de la misma forma han estado presentes en este proceso, y a todos los colegas y compañeros de trabajo en la EPA que continuaron expandiendo estos conocimientos para el beneficio del arte danzado”.

-Leonel de Jesús Cobaleda Zapata.

Julio 05 2025

Nota para el lector

Este trabajo contiene conceptos que cruzan los lenguajes de la danza y la música. Para una mejor comprensión de los contenidos desarrollados, especialmente aquellos relacionados con el análisis rítmico, la terminología corporal y los principios de la rítmica aplicada, se sugiere contar con conocimientos básicos en pedagogía de la danza y fundamentos musicales. Esta nota busca brindar contexto y orientar al lector que se acerca por primera vez a estos lenguajes.

- *Violeta M Ledezma Cobaleda.*

Capítulo 1. El camino comienza

Introducción

Medellín, ciudad de montañas y colores, guarda entre sus calles y escenarios la huella de un maestro que, por más de ocho décadas, ha hecho de la música, la danza y la enseñanza un modo de habitar el mundo. Entre aulas, patios, tablados, escenarios, partituras y voces, el Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata fue sembrando una pedagogía viva, construida desde la experiencia, el arte y el cuerpo. Su propuesta, conocida como *Rítmica aplicada en la danza colombiana*, tuvo una forma diferente de surgir y no fue a través de libros ni en teorías externas, sino en el latido cotidiano de una escuela pública, la Escuela Popular de Arte de Medellín, donde los pasos del baile se afinaban con la escucha profunda y los ejercicios rítmicos se transformaban en formas de percibir y expresar las danzas de múltiples regiones de Colombia.

Desde el momento que ingresé a la Licenciatura en danza de la Universidad de Antioquia sabía que quería desarrollar mi trabajo de grado basado en su propuesta y experiencia pedagógica, ya que, como su nieta, con él aprendí, que el ritmo no se explica, se vive. Durante mi infancia lo escuché en su voz, en su guitarra, en la flauta, en el tiple, en la bandola, en cómo se movían en la sala, y en los relatos de historias que marcaron mi vida y es así como esta investigación nace desde allí, de ese lugar íntimo y al mismo tiempo colectivo, donde lo familiar se cruza con lo artístico y lo pedagógico poco a poco se convierte en legado.

Los primeros pasos de esta búsqueda comenzaron entre papeles mecanografiados, cuadernos de clase, fotografías antiguas y partituras llenas de anotaciones, pero también surgieron en las conversaciones, en las memorias que se activaban al ritmo de una melodía o de un silencio prolongado. Cada documento, cada testimonio y cada fragmento de archivo fue confirmando que esta historia merece ser contada porque permanece y se manifiesta en los cuerpos de quienes la vivieron, en las prácticas que hoy continúan, en la manera en que muchos aprendieron a escuchar con el cuerpo y a sentir con la música.

Este trabajo se propone sistematizar esa experiencia pedagógica como un gesto de reconocimiento, continuidad y proyección. La metodología seleccionada es la sistematización de experiencias con un enfoque de relato de vida, comprendida como una herramienta que permite ordenar lo vivido, profundizar en su significado y ofrecerlo como inspiración para otros procesos formativos.

La monografía se divide en tres partes principales. La primera parte aborda el contexto de la investigación, su justificación y los objetivos que guían el estudio. La segunda parte desarrolla el marco de referencia y la metodología utilizada, ofreciendo un panorama teórico y práctico desde donde se estructura la investigación. Finalmente, la tercera parte se centra en la sistematización de la experiencia pedagógica, presentando los hallazgos, las conclusiones y reflexiones finales. Además, se incluyen los datos bibliográficos y anexos que complementan y enriquecen el proceso investigativo.

La Rítmica aplicada en la danza colombiana nace del encuentro entre el análisis musical y el movimiento y es una práctica que se teje desde la escucha atenta, el cuerpo disponible y la sensibilidad para percibir los matices del ritmo en la música y en la vida cotidiana.

Justificación

Desde que tengo memoria, el arte ha habitado los espacios más íntimos de mi vida. En mi hogar, el ritmo no solo se escuchaba: se vivía, se compartía, se respiraba. Mi abuelo nos enseñó a sentir el arte en el cuerpo, a observar la música desde adentro, a jugar con la métrica sin temor y con alegría. Su presencia como pedagogo fue constante: en la escuela, en los escenarios, en los patios de ensayo y también en nuestras casas, donde cada juego, cada historia, cada instrumento era también una forma de sembrar sensibilidad.

Es así, que cada paso de esta investigación nace del deseo profundo de honrar y preservar el legado pedagógico del Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata, quien también es mi abuelo materno, y cuya vida ha estado dedicada por completo al arte, la música y la formación de generaciones enteras. Su propuesta, llamada Rítmica aplicada en la danza colombiana, ha sido más

que una metodología: es una experiencia de vida que conjuga el cuerpo, el ritmo, la emoción, la escucha y la memoria como formas de enseñanza y de encuentro.

Esta investigación parte de esa vivencia y se proyecta hacia un deseo mayor: recoger, analizar y compartir una propuesta pedagógica que ha sido encarnada por generaciones de bailarines y docentes, y que permanece viva en los cuerpos, en los pasos, en los gestos y en la forma de enseñar. En un país donde el saber se transmite tanto por la palabra como por el movimiento, donde el folclor habita en las calles, las escuelas y los rituales festivos, la sistematización de experiencias como esta se vuelve una manera de reconocer y proteger el patrimonio cultural que circula desde lo cotidiano, lo popular y lo comunitario.

La praxis del Maestro Cobaleda no solo dejó huella en la EPA; su impacto ha sido intergeneracional. Sus ejercicios, sus partituras, sus secuencias rítmicas y su manera de vincular el análisis musical con el movimiento han formado a múltiples generaciones en Medellín y otros territorios. Este trabajo recoge ese legado desde una perspectiva afectiva y crítica, entendiendo que investigar también puede ser un acto de cuidado, un gesto de escucha y una forma de prolongar la vida de un conocimiento construido desde el cuerpo y para el cuerpo.

En la Figura 1 se observa el acto conmemorativo del primer aniversario de las Hermandades del Trabajo, evento en el cual el maestro participó y desde el cual comenzaron a construirse las bases de la experiencia que alimenta esta investigación. Su recorrido pedagógico y artístico ha sido un viaje constante de conocimiento transmitido entre generaciones, construyendo una memoria viva que permanece hasta el presente. Hoy, el maestro sigue habitando el tiempo presente, con su voz, su ritmo y su mirada aún encendida, acompañando a su familia, colegas y amigos, sembrando arte en cada conversación, en cada encuentro, en cada instante compartido.

La sistematización que aquí se propone es un puente entre la memoria y la proyección, entre lo vivido y lo que aún está por aprenderse. Es una forma de afirmar que el conocimiento transmitido con amor, desde el juego, la disciplina y la sensibilidad, también merece ser escrito, compartido y

valorado como parte fundamental de nuestra historia dancística y pedagógica. Así, este trabajo busca aportar al fortalecimiento de la formación artística en Colombia, abriendo caminos para futuras investigaciones y para la permanencia viva de una enseñanza que transforma.



Figura 1. Acto conmemorativo del primer aniversario del grupo “Hermandades del Trabajo”. Participación de agrupaciones folclóricas y culturales con asistencia masiva. Año: Desconocido. Fuente: Archivo personal del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata

Planteamiento del problema

El Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata ha sido una figura clave en la formación artística en Medellín, especialmente en el campo de la danza tradicional colombiana. Desde su ingreso como estudiante a la Escuela Popular de Arte (EPA) en 1968, y en 1971 hasta 1994 desarrolló una propuesta pedagógica singular, a la que denominó Rítmica aplicada en la danza colombiana (RADCOL), construida a partir de su experiencia como músico, bailarín, compositor y formador de generaciones enteras de artistas, docentes y coreógrafos. En la Figura 2 podemos observar al grupo Ballet de Medellín, en el cual el Maestro participó como bailarín del Elenco principal.



Figura 2. Maestro Leonel Cobaleda con el Ballet de Medellín. En la imagen se encuentran Leonor Vaquero, Archivo familiar Cobaleda. Fecha desconocida.

Su enfoque didáctico se basa en la relación entre música, cuerpo y tradición, integrando ejercicios de percepción sonora, coordinación rítmica y expresión corporal como herramientas para la enseñanza. Esta metodología surgió desde la práctica viva, la exploración en el aula, el vínculo con el folclor colombiano y el diálogo con estudiantes y territorios.

Aunque esta praxis pedagógica ha tenido un impacto significativo en Medellín y ha sido aplicada de manera constante durante más de treinta años en la EPA y en procesos de formación infantil, juvenil y comunitaria, no existe una sistematización ni un registro académico que documente su método, materiales y aportes. Su legado permanece disperso en cartillas mecanografiadas, apuntes personales, recuerdos orales y ejercicios memorizados por quienes lo vivieron.

Esta falta de documentación pone en riesgo la pérdida de una propuesta pedagógica valiosa, desarrollada desde el arte popular y con un fuerte componente corporal, rítmico y sensible. Además, evidencia un vacío en el campo de la educación artística en Colombia: la escasa visibilización de saberes pedagógicos locales contruidos desde la práctica y la experiencia directa. Como expresó Claudia Marín, *“ese folleto a quienes fuimos alumnos del maestro y quienes hemos sido directores de grupo y maestros lo hemos replicado en muchas partes”, pero lamentablemente “desafortunadamente no se publicó”* (Marín, 2025). De manera similar, el maestro Carlos Tapias afirmó: *“el archivo de la escuela lo íbamos haciendo nosotros con lo que traíamos y nosotros lo íbamos llenando a la escuela, pero eso se ha ido perdiendo, ahora no hay ningún archivo, todo eso debería estar, pero no se sabe dónde está”* (Tapias, 2025).

Por estas razones, esta investigación plantea la necesidad de rescatar, organizar y visibilizar la propuesta del Maestro Cobaleda como un aporte fundamental a la enseñanza de la danza tradicional colombiana. Sistematizar su experiencia permitirá, además de preservar su legado, proyectarlo hacia nuevas generaciones de artistas y educadores, fortaleciendo el campo de la pedagogía del ritmo y reconociendo la riqueza de los saberes gestados en contextos populares.

Pregunta de investigación

¿Cuáles son los aportes didácticos de la praxis pedagógica llamada "Rítmica aplicada a la danza colombiana" (RADCOL) desarrollada por el Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata en la formación de docentes y bailarines de danza tradicional colombiana de Medellín?

Objetivos

Objetivo general

Sistematizar los elementos didácticos de la praxis pedagógica "Rítmica aplicada a la danza colombiana", desarrollada por el Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata, con el fin de recuperar su contribución a la enseñanza aprendizaje de la danza tradicional colombiana en la formación artística en Medellín.

Objetivos específicos

Describir los elementos conceptuales de la propuesta pedagógica del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata, a partir de entrevistas, relatos, documentos escritos y registros visuales, como insumo para la reconstrucción de su experiencia formativa.

Analizar los elementos didácticos que conforman la praxis "Rítmica aplicada a la danza colombiana", identificando su aplicación en la formación de docentes y bailarines de danza tradicional en Medellín.

Caracterizar una selección de siete ejercicios del legado teórico práctico, desarrollados por el maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata, para comprender su funcionalidad como recurso pedagógico y didáctico en la enseñanza de la danza tradicional colombiana.

Capítulo 2. Contexto de raíces y saberes: el maestro y la escuela

Antes de entrar en la profundidad de su propuesta pedagógica, es necesario detenerse un momento en la historia. Este capítulo se dedica a reconocer las raíces que sostienen este proceso investigativo: la trayectoria vital del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata y la historia de la Escuela Popular de Arte (EPA). En la vida del maestro, la danza y la música se convirtieron en camino, lenguaje y lugar de encuentro. La EPA, como institución, fue el espacio donde ese camino se alimentó, se transformó y encontró nuevos horizontes. Maestro y escuela se cruzaron en un mismo tiempo y en un mismo territorio, dejando huellas que todavía respiran en quienes compartieron esos escenarios. Este capítulo reúne esas memorias, presentando las historias de vida que dieron origen a una práctica pedagógica viva, tejida entre cuerpos, músicas y territorios.



Figura 3. Detalle del ensayo de la obra "Divertimento". Leonel Cobaleda en escena junto a otros intérpretes del Ballet de Medellín. Fuente: Archivo personal del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata. Maestro Berger, acompañado de los bailarines Benjamín.

Datos biográficos del Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata

Nació en Medellín, Colombia, el 4 de septiembre de 1938 y hoy a sus 87 años, comparte su experiencia pedagógica en el arte como maestro jubilado, de la Escuela Popular de Arte de Medellín, EPA. Desde los diez años mostró un profundo interés por la música y la danza colombiana, lo que marcó el inicio de una trayectoria artística que lo consolidó como bailarín profesional, músico y compositor. Su primer acercamiento a la danza ocurrió en la adolescencia gracias a su vecino Alberto Restrepo, quien dirigía un grupo de danzas folclóricas. Tras aceptar la invitación para formar parte de este grupo comenzó a formarse como bailarín y simultáneamente despertó su interés por la música que acompañaba estas expresiones dancísticas.

A medida que su formación avanzaba, en la década de 1960 inició su aprendizaje en guitarra y tiple con el maestro Oscar Monsalve, vecino de su sector. Gracias a estas enseñanzas, desarrolló su sentido rítmico y melódico, lo que le permitió acompañar ensayos de grupos de danza. Decidió estudiar danza clásica en el Instituto de Bellas Artes con los maestros Leonor Vaquero (Colombia) y Kiril Pikieris (Rusia). En 1962, ingresó al "*Ballet de Medellín*", dirigido por Pikieris, con el que participó en giras nacionales e internacionales, destacando su presentación en España en 1976.

Fortaleció su carrera como bailarín y director, liderando más de 14 agrupaciones en Medellín, entre ellas "*Acuarelas Colombianas*" y "*Aires Coloniales*" los cuales se presentaron en la televisión Nacional en 1962, con la conducción de Gloria Valencia de Castaño.

En 1968 ingresó a la Escuela Popular de Arte (EPA) para ampliar sus conocimientos musicales y dancísticos como estudiante. Y en 1971, inicia su labor como docente en la institución, desempeñándose en las áreas de danza folclórica y música hasta su jubilación en 1994. A lo largo de su trayectoria, Cobaleda diseñó su propia didáctica, llamada "Rítmica aplicada a la danza colombiana" (RADCOL), que pone énfasis en la interacción entre la música y la danza en los procesos de enseñanza. Dentro de la EPA, hizo parte de agrupaciones musicales como "*Canchimalos*", "Cuarteto Instrumental Colombiano" y el "*Grupo de Danza de la EPA*". Con este último, viajó en 1985 a Francia para participar en el Festival de Danza Folclórica de Confolens.

Como compositor, el maestro Leonel Cobaleda ha creado diversas obras dentro del repertorio andino colombiano, entre las que se destacan Desvelo (danza, 1991), Pasillo para María (pasillo, 1992), Amanecer (pasillo, 1994), Torre 4 (pasillo, 2009) y A Ebéjico (2009), entre otras composiciones. Su nieto, Emanuel Cuenca Cobaleda, elaboró un catálogo descriptivo de su obra musical, constituyéndose en un aporte clave para la documentación y conservación de su producción compositiva (Cobaleda, 2022).

Actualmente, el maestro reside junto a su familia y continúa en activo proceso creativo, componiendo obras musicales y piezas para la danza.



Figura 4. Leonel tocando la bandola (2018). Archivo personal de la familia Cobaleda.

Datos históricos Escuela Popular De Arte (EPA)

Fue una institución que aportó en la formación artística de la ciudad, apreciada por docentes y estudiantes que encontraron en ella un espacio para el aprendizaje, la creación y la difusión de las artes. Su legado, lleno de historias, anécdotas y vivencias transformadoras, contribuyó

significativamente al desarrollo de la música, danza, teatro y artes plásticas en la ciudad, los cuales hoy en día quiénes hicieron parte de su historia recuerdan con gratitud.

La EPA fue constituida oficialmente por el Concejo de Medellín en 1970, aunque su labor comenzó en 1968. En 1972, el Ministerio de Educación, mediante la resolución N°6758, le otorgó la habilitación para expedir títulos bajo la denominación de “*carrera técnica intermedia*” (Orjuela, 2022). Desde sus inicios, la EPA se consolidó como un centro de enseñanza, investigación y difusión de las manifestaciones artísticas tradicionales y populares, con el propósito de fortalecer la identidad cultural colombiana. Su enfoque se centró en la formación de docentes y estudiantes empíricos en teatro, danza y música tradicional, convirtiéndose en un referente para el desarrollo del folclor en Medellín (Carlos Humberto Arredondo Marín, Ludys Agudelo Pereira, Nancy de la Cruz Muñoz Ceballos & Gustavo Adolfo López Gil, 2024)

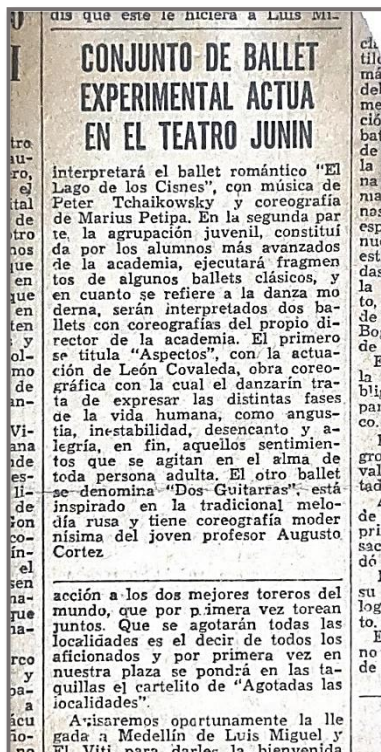


Figura 5. Recorte de prensa sobre la presentación del Conjunto de Ballet Experimental en el Teatro Junín. Leonel Cobaleda protagoniza la obra coreográfica “Aspectos”, representando fases de la vida humana. Archivo personal del maestro Cobaleda.

Como dice Arredondo Marín, Agudelo Pereira, López Gil, & Muñoz Ceballos y Acosta Orjuela: Uno de los ejes centrales de la EPA fue su enfoque social, evidenciado en la implementación de programas formativos para niños, jóvenes y adultos de sectores populares de Medellín. Mediante la educación artística, la institución fomentó la exploración y el estudio de las manifestaciones culturales de diversas regiones de Antioquia, al tiempo que renovaba y actualizaba sus metodologías pedagógicas. También, la EPA organizó eventos para compartir los hallazgos de sus procesos investigativos y creativos, y facilitó intercambios culturales que contribuyeron a la visibilización y proyección del arte popular.

El cierre de la EPA en 2002 marcó el fin de una era, pero su impacto sigue vigente. Muchos de sus docentes y estudiantes han continuado su labor en diversas organizaciones e instituciones, preservando y multiplicando el legado de la escuela a través de la formación artística, la investigación y la producción de eventos. Así, la influencia de la EPA perdura en la cultura de Medellín y en

la identidad artística de Colombia (Carlos Humberto Arredondo Marín, Ludys Agudelo Pereira, Nancy de la Cruz Muñoz Ceballos & Gustavo Adolfo López Gil, 2024) Hoy en día, la EPA sigue viva en la memoria de artistas y maestros que la recuerdan con cariño y gratitud. Como expresa María Eugenia Londoño en su artículo dentro del libro Memorias Vivas: "¡LA EPA VIVE!"

Capítulo 3. Marco Referencial

Antecedentes

La presente investigación se sitúa en el campo de la pedagogía del ritmo aplicado a la danza tradicional colombiana. En esta sección se revisan estudios y experiencias previas que permiten comprender cómo se ha abordado la relación entre ritmo, cuerpo y formación artística desde diferentes perspectivas. Los antecedentes seleccionados comparten elementos esenciales con la praxis del Maestro Cobaleda, como la integración entre música y movimiento, la transmisión de saberes tradicionales, y el uso del cuerpo como medio didáctico, lo cual los hace pertinentes para sustentar y contextualizar esta sistematización.

El primer antecedente es el estudio de (Garcia, 2020) quien trabajó con el grupo universitario “*Xpressiones*” para explorar el desarrollo de la percepción auditiva musical en bailarines de danza folclórica. A través de ejercicios de identificación de compases, escucha activa y análisis de patrones rítmicos tradicionales, el autor evidenció mejoras significativas en la coordinación motriz y la independencia rítmica de los bailarines. Este trabajo resulta relevante para esta investigación porque demuestra cómo la formación musical, aplicada de manera didáctica, puede fortalecer la ejecución corporal en el contexto de la danza folclórica, lo cual guarda afinidad con el enfoque del Maestro Cobaleda. Como afirma el autor, *“el desarrollo integral del bailarín, quien puede llegar hacer uso del conocimiento musical aportando a su conciencia y percepción rítmica para el desarrollo auditivo, motriz y coordinación.”* (Garcia, 2020)

El segundo antecedente es la tesis de, (Juan David Hernández Martínez, Deivid Alexander Pérez Urbano, 2024) quienes plantean la conciencia rítmica como una experiencia formativa integral que abarca lo corporal, lo emocional y lo social. Basado en el pensamiento complejo, propone que el ritmo se manifiesta en múltiples planos de la existencia y debe ser comprendido como parte de un proceso educativo más amplio. Esta perspectiva aporta una base conceptual valiosa para el presente trabajo, ya que la praxis del Maestro Cobaleda también parte de una visión integral del ritmo, no solo como técnica, sino como vivencia formativa. *“Esta es la dinámica que crea el ritmo vital, es un poder que en estilo de energía no sólo repercute el mundo*

de afuera, sino que también moldea nuestra percepción y nuestra experiencia interna". (Juan David Hernández Martínez, Deivid Alexander Pérez Urbano, 2024, pág. 14)

Un tercer antecedente clave es el artículo de (Castillo, 2014), quien propuso la metodología de Secuencias Rítmicas Corporales (S.R.C.) como estrategia pedagógica para desarrollar habilidades rítmicas a través del cuerpo. Su propuesta, basada en patrones de la música tradicional colombiana, combina percusión corporal, voz y lectura rítmica en contextos escolares. Este antecedente fue seleccionado por su cercanía metodológica con el enfoque del Maestro Cobaleda, quien también utiliza la corporalidad y el ritmo popular como ejes de su enseñanza. Agudelo señala que *"La música colombiana es altamente danzaria, sus bases rítmicas (patrones y/o estructuras de acompañamiento) y sus movimientos corporales son fundamentales en las formas tradicionales."* (Castillo, 2014)

Finalmente, se incluye como antecedente directo el trabajo realizado por la Escuela Popular de Arte (EPA) de Medellín, particularmente a través de docentes como el Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata. Desde esta institución, se desarrollaron salidas de campo, investigaciones y procesos de formación en torno a las danzas tradicionales de distintas regiones del país. Este antecedente es especialmente relevante por su cercanía contextual a esta investigación y da cuenta del origen y evolución del enfoque de la RADCOL que se busca sistematizar en este trabajo. Como documenta Gustavo Adolfo López Gil en el libro *"¡EPA! Memorias vivas sobre la Escuela Popular de Arte de Medellín: "Para Alberto Londoño y el equipo profesoral del Programa de Danza de la EPA, era fundamental que quienes se dedicaran a aprender para enseñar, difundir y recrear las manifestaciones tradicionales para la escena, tuvieran una ayuda clave que los orientara y les diera herramientas para la investigación de campo."* El Maestro Cobaleda participó activamente en estos procesos, lo que permitió construir una praxis pedagógica basada en el diálogo entre saberes ancestrales, vivencia musical y formación artística contemporánea.

Estos antecedentes ofrecen una base sólida para comprender que el enfoque del Maestro Cobaleda tiene valor por su coherencia metodológica, por estar vinculado a procesos reales de formación artística en Colombia.

Referentes

Para efecto de esta investigación los referentes tomados a consideración se enmarcan en dos dimensiones, a saber, investigativa que contextualiza el relato, dentro de un marco social, histórico y pedagógico y la dimensión rítmico-formativa, donde se identifican las experiencias de estudio que se dan con relación a la enseñanza de la danza.

En la dimensión investigativa, la experiencia de vida se convierte en una fuente de conocimientos y aprendizaje para los otros. Por lo que los estudios biográficos son valorados como objetos de estudio y propiciadores de discusiones de carácter analítico o científico en muchos casos. (Bolívar, 2012), en sus trabajos *“Dimensiones epistemológicas y metodológicas de la investigación (auto)biográfica y “Las historias de vida del profesorado”*, muestra la diferencia entre “relato de vida” e “historia de vida”, ofreciendo criterios metodológicos puntuales para trascender la narrativa y convertirla en creadora de saberes. Expresa el autor, *“La investigación biográfico-narrativa, además de una metodología de recogida/análisis de datos, se ha constituido hoy en una perspectiva propia, como forma legítima de construir conocimiento en la investigación educativa y social”*.

Reivindica entonces el valor de los estudios autobiográficos, como *“auténticas, narrativas (auto) biográficas, que tienen un potencial para representar la experiencia vivida”* como una consecuencia de muchas de las incongruencias entre la investigación netamente positivista, cuantitativa, materialista y posteriormente estructuralista, que diluyó al ser, es decir al sujeto que es; y la, *“la pérdida de fe y credibilidad en el metarrelatos modernos, tanto especulativos como, sobre todo, las narrativas de emancipación”*, que como otra fuente de conocimiento, no dio sustento fijo a los cambios acelerados en la sociedad moderna al buscar el sentido de la vida.

Es así como el marco biográfico-narrativo, se emplea en esta investigación, con los componentes metodológicos que describe Bolívar, *“datos observacionales, relatos que los informantes cuentan, relatos escuchados por el investigador, y los modelos teóricos (que –a su vez– son estructuras narrativas)”*.

Se valora así, el leer, interpretar y de la experiencia vivida, construir un saber social, que enriquece un tejido así mismo social y se adapta a esos cambios continuos y constantes. Bolívar da relevancia a la subjetividad no solo como una realidad personal sino también interpersonal; dice, *“La historia de una vida está inmersa en otras comunidades de las que deriva la propia identidad, tornándola significativa. Por eso, no podemos contentarnos con restituir las palabras de los entrevistados, hay que situarlas en el contexto sociocultural del grupo de referencia”*.

En resumen, el enfoque de relato de vida como investigación, tiene las siguientes las características:

- Se centra en las historias que cuentan las personas, en una secuencia de inicio, desarrollo y finalización. Puede contemplar una o varias etapas de la vida.
- Da relevancia a la dimensión discursiva de la individualidad. Es el sujeto quien da significado y relevancia a su vivencia.
- Prioriza el enfoque cualitativo de la investigación.

Al continuar con la caracterización del relato de vida como forma investigativa, es importante que el proceso metodológico responda al contexto, tiempo y características del sujeto que narra, con herramientas pertinentes de recolección de información y un sistema que permita desde lo deductivo o inductivo, llegar a los saberes adquiridos y los que se infieren y concluyen del trabajo realizado; es decir, la rigurosidad sigue presente en este modelo cualitativo. (Pastor, 2016) lo expresa así, *“el ser humano es un ser cultural, que se configura como tal en virtud de las significaciones que desarrolla y en las que se desenvuelve. Para comprenderlo adecuadamente se necesita investigarlo atendiendo a las distintas lógicas que configura en la realidad en la que se encuentra”*.

Por ello y con relación a esta investigación, se logran extraer de los diferentes discursos temporales, categorías y subcategorías de análisis que permiten enmarcar las experiencias del maestro y enmarcarlas en el campo educativo específico del saber disciplinar. Se complementa este ejercicio desde una correlación de relatos afines, de sujetos vinculados directamente con el maestro y que tuvieron impactos durante el periodo de tiempo de la experiencia citada y narrada. Se sustenta este ejercicio y se hace valioso, pues el *“el método de investigación biográfico se caracteriza por*

ser flexible y permitir el uso de distintos instrumentos de recogida de datos y recurrir a diversas fuentes de información”. (Pastor, 2016)

Marco Teórico

Dimensión rítmico - formativa

Para la comprensión del ritmo como elemento fundamental de esta investigación, es importante ubicarse en el concepto mismo de la música y luego observar su conexión con las diferentes expresiones artísticas humanas que se derivan de este.

Partiendo de lo más elemental que describe el Diccionario de la lengua española de la Real Academia Española, la música se define como “*melodía, ritmo y armonía, combinados*” o, como el “*arte de combinar los sonidos de la voz humana o de los instrumentos, o de unos y otros a la vez, de suerte que produzcan deleite, conmoviendo la sensibilidad, ya sea alegre, ya tristemente*” (Real Academia Española, 2025) Esta definición permite establecer un punto de partida común para comprender el papel que juega la música en relación con el cuerpo, el ritmo y la experiencia educativa.

Becerra, G, busca una definición que integre más componentes de la música en su contexto creativo y propone la siguiente: “*La música es un arte, cuyos elementos son los estímulos acústicos y los silencios integrados en expresiones entre los que no se cuentan los silencios solamente y a fin de que se cumplan además otras reglas sintácticas, pueden establecerse interpretaciones de acuerdo con una semántica y a un uso comunicativo o puramente informativo de acuerdo a una pragmática*”. (Becerra, 1969, pág. 45)

Se observa entonces que estas comprensiones de la música, que se complementan entre sí, traen consigo componentes sustanciales que la caracterizan como una manifestación humana y que siguen siendo vigentes a los tiempos actuales, siendo estos como la percepción, la sensibilidad, la creación de instrumentación musical, los dispositivos culturales que determinan la mirada estética y expresión creativas, tanto del emisor como del oyente; es decir, relación entre músico y espectador o música y bailarín o danzarín, entre otras formas de vínculo con lo humano.

Así, ampliada o reducida, la definición de la música contempla al ritmo como uno de sus elementos fundamentales, junto a la melodía y la armonía. Y es precisamente el ritmo el que

sostiene y da movilidad a cada estructura melódica propuesta, y el que se conecta de manera inherente con la sensibilidad humana. Frances Weber, describe la experiencia estética musical como una interrelación directa entre percepción y respuesta activa del sujeto mediada por la audición. (Aronoff, 1974) Asimismo, propone como una forma didáctica del desarrollo musical infantil, el ritmo y el movimiento como elementos fundamentales.

Se evidencia así la importancia del ritmo conectado con la vida misma, entendido como sentido musical y, por tanto, presente en todas sus manifestaciones humanas y es precisamente en esa sensibilidad donde el movimiento corporal y la expresión dancística se vinculan como una dupla inseparable del ritmo.

El ritmo y sus componentes

En los tratados musicales que, desde la mirada occidental, configuran la teoría musical, el ritmo se representa mediante caracteres y signos específicos que lo definen en su dimensión temporal y espacial. En este sentido, el desarrollo rítmico integra dimensiones como el lenguaje musical (ritmo escrito y leído, figuras rítmicas, compases), la percepción rítmica auditiva o corporal (métrica, pulsos, acentos), así como la comprensión de la relación espacio-tiempo (planimetrías, figuras y formas corporales), entre otros aspectos. Es importante recalcar que, en la aprehensión o desarrollo del ritmo, la formación integral es fundamental. Por ello, los componentes rítmicos deben, según Pérez Herrera, correlacionarse mediante un *“uso correcto del cuerpo como recurso didáctico natural y del lenguaje articulado, como el estético (expresión corporal), el movimiento, la audio percepción, la coordinación, la motricidad, ritmo y danza y demás representaciones simbólicas que concreten el desarrollo de un conocimiento integral y/o transversal que forme para la vida y para el disfrute”*. (Herrera, 2012)

Se compone entonces el ritmo de los siguientes elementos:

El pulso: se define como una *“red constituida por los tiempos o pulsaciones regulares sobre la cual se desenvuelve y cobra vida el ritmo”*. (Gainza, 1964, pág. 70)

El tempo: Según (Gainza, 1964), *“es la frecuencia o medida del pulso musical”*. El tiempo se mide generalmente en un valor metronómico de 95 a 1000 pulsaciones por minuto, lo que representa el valor de la figura rítmica conocida como la negra.

El acento: son aquellas pulsaciones que se destacan por tener mayor intensidad que las demás dentro de una frase melódica o rítmica. La autora señala que los acentos “*se destacan periódicamente dentro del conjunto por concentrar una cantidad de energía mayor*” (Gainza, 1964, pág. 72) Esta acentuación genera una sensación de movimiento que estructura la frase musical.

Valores rítmicos y silencios: Son las configuraciones rítmicas representadas en valores de duración temporal, con sonido o silencio, y representadas por figuras rítmicas y símbolos. Gainza describe este elemento del ritmo con la expresión “*como van las palabras*”. Se entiende entonces el cómo el texto o la forma en que se articulan las palabras o sonidos melódicos que componen la obra musical, por elemental que sea, muestra ese movimiento melódico en sentido temporal.

Compás: espacio de tiempo musical. Puede constituirse de diferentes pulsos o tiempos. Los compases más usados son el de dos tiempos (binario) tres tiempos (ternario), o cuatro tiempos conocidos como compás común.

En la música colombiana y latinoamericana, es común el uso del compás de seis octavos, también conocido como compás binario compuesto o de división ternaria. Como cualidad sonora, el ritmo responde a la velocidad, expresada en pulsaciones que pueden ser lentas, muy lentas, rápidas, muy rápidas, o que varían progresivamente, aumentando o disminuyendo su intensidad.

Existen diferentes clasificaciones que permiten comprender el tempo en términos de velocidad rítmica. Algunos ejemplos, provenientes de la tradición italiana y aún vigentes en la actualidad, son: Lentamente o Adagio, entre 60 y 78 pulsaciones por minuto; Andante, entre 76 y 100 pulsaciones por minuto; Allegro o Vivace, aproximadamente entre 109 y 13 pulsaciones por minuto; y Presto, entre 168 y 200 pulsaciones por minuto.

Dentro del campo de la enseñanza de la danza y precisamente en el ámbito del folclor, se observan variadas y ricas construcciones rítmicas y sonoras en los diversos ritmos tradicionales, tener en cuenta los conceptos teóricos acerca del ritmo se hace vital y fundamental para una adecuada educación auditiva y de sentido rítmico de los bailarines.

Al respecto se encuentran estudios y recopilaciones que enmarcan a nivel histórico y experiencial, las distintas prácticas, enfoques y repertorios empleados en el contexto de la

educación rítmica y la danza. Para fines de esta investigación se describen a continuación los siguientes:

Émile Jaques-Dalcroze - Desarrollo rítmico y movimiento.

Émile Jaques-Dalcroze, en el año 1913, propone su obra pedagógica que en la actualidad se practica como *“la rítmica dalcroziana”*. Propone temas como la Gimnasia rítmica, estudio del ritmo musical, la escala y la totalidad, entre otros, y desarrolla el concepto de euritmia, es decir, la escucha del ritmo y su experimentación a través del cuerpo. La euritmia, o "ritmo vivido", propone que el cuerpo sea el medio por el cual se internalizan los patrones rítmicos, permitiendo que los bailarines sientan el ritmo antes de ejecutarlo. Este enfoque metodológico es clave en la enseñanza de la danza, ya que ayuda a los estudiantes a comprender la relación entre música, movimiento y espacio (Dalcroze, 1913)

Para Dalcroze la Rítmica, *“Es una educación del sentido rítmico muscular del cuerpo para regular la coordinación del movimiento con el ritmo de forma que trabaja simultáneamente, la atención, la inteligencia y la sensibilidad”*. (Mejía, 2002)

De acuerdo con Jaques-Dalcroze, la conexión entre el ritmo y el movimiento corporal es instintiva, permitiendo que la música, sobre todo, no sólo se perciba con el oído, sino con todo el cuerpo. Así mismo, define los componentes básicos del ritmo como lo son el pulso y la métrica, que determinan la organización y ejecución del movimiento en la danza.

- **Pulso:** Es la base del ritmo y proporciona una referencia constante para los bailarines. Según Jaques-Dalcroze, "el ritmo está relacionado con el movimiento y el movimiento con la vida, la transformación y el cambio". En las danzas folclóricas, el pulso varía según la región y el género, desde los tiempos pausados y enérgicos.
- **Métrica:** Organiza el pulso en patrones rítmicos regulares. En la enseñanza de la danza, comprender la métrica es esencial, pues afecta la forma en que los movimientos se estructuran en relación con la música.

Dalcroze señala que la educación rítmica no sólo mejora la musicalidad, sino también la coordinación motriz, el equilibrio, y la capacidad de respuesta física a los estímulos sonoros. En su método, los estudiantes aprenden a conectar el ritmo con el movimiento a través de ejercicios

corporales que promueven la expresión rítmica natural. Esto es esencial en la danza folclórica, donde los ritmos musicales varían según las regiones, y la habilidad para sentir y responder a estos ritmos es fundamental (Dalcroze, 1913)

Lago Castro & González Belmonte, 2012 en el ensayo *“El pensamiento del solfeo dalcroziano, mucho más que rítmica”*, detalla el proceso de correlación ritmo y musicalidad y explica cómo el sistema de notación musical occidental emplea figuras como las negras, corcheas y semicorcheas para representar la duración y el acento de los sonidos y que algunos docentes utilizan precisamente ese recurso de transcripciones rítmicas, para facilitar la enseñanza de los pasos y movimientos en la danza folclórica; de esta forma, permitiendo a los estudiantes una mejor comprensión de la relación entre el ritmo y el movimiento. (Lago Castro & González Belmonte, 2012)

Dalcroze sustenta la idea anterior, mostrando el valor de la manifestación corporal, ya que esta es una de las más importantes en la danza, e implica la traducción de patrones rítmicos auditivos en movimientos físicos. En la danza folclórica colombiana, el ritmo se manifiesta corporalmente a través de diferentes gestos, desplazamientos y secuencias de pasos que varían de acuerdo con la tradición regional (Dalcroze, 1913)

Es así como desde esta perspectiva pedagógica, Jaques-Dalcroze enfatiza la importancia de la integración del ritmo en el cuerpo a través del movimiento, lo que permite a los estudiantes desarrollar una percepción más profunda de la musicalidad. De esta manera, los bailarines no únicamente ejecutan pasos, sino que experimentan la música con todo su cuerpo, logrando una interpretación más expresiva, auténtica y única.

Teoría del Ritmo Musical Edgar Willens

El ritmo es el principio organizador de la música y uno de los elementos fundamentales en la danza, proporcionando una estructura que guía el movimiento. Por ello para el autor Edgar Willems *“el ritmo es parte integrante de la vida; es a la vez espiritual y material; vital y forma”*.

En su estudio del ritmo aporta luz para la comprensión de términos tan importantes como son el ritmo, la rítmica y la métrica. En sus palabras explica, que estas, constituyen tres categorías esencialmente distintas *“el ritmo una propulsión vital concretada animando una materia plástica*

sonora; la rítmica, la ciencia de las formas rítmicas que comprenden la escritura y las reglas del fraseo y la métrica como una simple forma de medición”. (Willems, 1964, pág. 44)

Esto ubica el ritmo como un elemento fundamental para todo aquel que desde el arte y especialmente desde la danza busca, expresarse, y formarse en este lenguaje del movimiento.

En el contexto de la danza folclórica colombiana, esta enseñanza rítmica se aplica a la perfección. Las diferentes danzas del país, como la cumbia o el bambuco, se caracterizan por patrones rítmicos únicos, y la capacidad de sentir esos ritmos a través del cuerpo permite una mayor conexión con la música y la tradición cultural.

Elementos del ritmo: La magia de la percepción sonora

Si seguimos explorando la relación entre el ritmo y la danza, encontramos diferentes elementos los cuales son componentes esenciales en la organización y ejecución del movimiento dancístico Willems propone en su teoría sobre el ritmo, las siguientes premisas:

- Ritmo viviente, es decir la base del ritmo está en el movimiento corporal.
- El ritmo es el movimiento ordenado.

Recurrimos al cuerpo para expresar el movimiento y el ritmo, independientemente de la danza o la gimnasia. Estas ideas definen el ritmo, según este autor, como la parte inicial de la música, antes de la melodía. Integra así elementos como el tempo, métrica y compás, para ejercitaciones que desarrollan la precisión y la capacidad auditiva del ritmo integrada tanto a la música como a la danza.

Ritmo y danza: el cuerpo como instrumento

Continuando con la exposición de los conceptos que sustentan esta investigación, es importante entender el ritmo, en su manifestación más básica y como una estructura de repetición y variación que organiza el tiempo en la música y la danza. Al respecto, en la enseñanza de la danza, es fundamental explorar las distintas maneras en que el ritmo se puede manifestar, ya que esto facilita el entendimiento y la ejecución de los movimientos coreográficos. Estas manifestaciones rítmicas pueden dividirse en cuatro categorías principales: auditiva, escrita,

corporal e interpretada a través de un instrumento musical Dalcroze, 1907, citado por (Arús Leita & Pérez Testor, 2006).

- **Acentos:** Son los puntos de énfasis en un compás, determinando los momentos clave de la danza. En las danzas tradicionales colombianas, los acentos suelen estar vinculados a movimientos específicos, como los zapateos en el joropo o los giros en el bambuco. Según Martín Escobar, la enseñanza del ritmo a través de la danza permite que los estudiantes aprendan de una forma más directa. *"Es a través del movimiento que los estudiantes interioricen los conceptos rítmicos a partir de la experiencia corporal"* (Escobar, 2005, pág. 138)
- **Fraseo rítmico:** Se refiere a la manera en que se organizan las secuencias rítmicas dentro de una pieza musical y en la danza grupal, el fraseo rítmico es clave para la coordinación de los bailarines, con el ritmo y los pasos de danza. *"El movimiento rítmico es la actividad corporal que está relacionada con los hechos musicales y que sirve como puente entre los sonidos y la elaboración del pensamiento"* (Escobar, 2005, pág. 128)
- **Manifestación auditiva:** Es la más directa y accesible para los estudiantes de danza, ya que está relacionada con la percepción auditiva del compás y los acentos. En este contexto, la música sirve como una guía que los bailarines siguen para sincronizar sus movimientos *"En la percepción auditiva ocupan un lugar relevante las audiciones dirigidas de buena música: folklórica, popular profesional y de concierto, en vivo o grabada."* (Buela Corrales)
- **Manifestación escrita:** El ritmo también puede manifestarse de manera escrita, utilizando sistemas de notación que representan los patrones rítmicos de una pieza musical. Aunque este enfoque es más común en la música que en la danza, la notación rítmica puede ser una herramienta útil en el aprendizaje coreográfico, especialmente para aquellos estudiantes con conocimientos de lectura musical. (Lago Castro & González Belmonte, 2012)

En el contexto colombiano, el ritmo es uno de los aspectos más diferenciadores entre las danzas de las distintas regiones culturales que componen el país. Cada zona del país posee

patrones rítmicos característicos que reflejan su historia, geografía y mezcla cultural. Entre las estructuras rítmicas más comunes tenemos las siguientes:

- **Ritmo ternario (3/4 y 6/8):** En muchas danzas andinas, como el bambuco, el pasillo o el vals, los ritmos ternarios son predominantes. Estos compases regulares como el $\frac{3}{4}$ y compuestos binarios como el 6/8 dan lugar además de la riqueza y variedad rítmica sonora de las melodías, a movimientos fluidos y expresivos, y muy vinculados a la tradición romántica o a las festividades en muchos casos de trascendencia religiosas.
- **Ritmos binarios (2/4):** En la región Caribe, el ritmo binario es fundamental en danzas como la **cumbia** o el **porro**, siendo los más conocidos. Este tipo de ritmo es más marcado, lo que sugiere movimientos más definidos, enérgicos, expresivos tanto a nivel del movimiento global del cuerpo como el sutil en los desplazamientos cortos pero sincronizados.
- **Ritmos sincopados:** en las danzas tradicionales colombianas, la síncopa es una figura que aparece con frecuencia dando esa sensación de ruptura a la continuidad precisa del ritmo, y al mismo tiempo una sensación armoniosa y creativa del mismo. En el currulao o el bambuco viejo, por ejemplo, los ritmos sincopados son la característica predominante; la síncopa, al desplazar el acento rítmico, crea una sensación de desequilibrio pero que pronto se recupera con el fluir del tema musical, siendo así, una forma clave en la expresión rítmica de estas danzas. Es por ello por lo que el movimiento corporal que sugiere al bailarín puede fluir entre las forma más libre y espontánea a una forma expresiva y fija.

La riqueza de las danzas folclóricas colombianas se fundamenta en la diversidad cultural de sus regiones, reflejando tradiciones arraigadas en la zona andina, la zona llanera, la Costa Atlántica y la Costa Pacífica. A través de una profunda búsqueda investigativa, se han identificado manifestaciones dancísticas que han sido posicionadas por la folclorología en cada una de estas regiones, consolidándose como expresiones auténticas de la identidad cultural del país. (Gil, 2024)

La danza tradicional y folclórica en Colombia: Un legado que resuena.

La danza ha sido una expresión artística, estética, creativa y de trascendencia espiritual, que, de la mano de la música, ha permanecido presente en las distintas culturas humanas desde los inicios hasta los tiempos presentes. Etimológicamente la palabra danza tiene sus raíces en el sánscrito que significa “anhelo de vivir” (Mejía, 2002, pág. 340). Su principal instrumento de manifestación expresiva es el cuerpo humano en conjunción con el movimiento.

La danza entonces se ha caracterizado desde una mirada antropológica, por cumplir funciones ritualistas en los distintos momentos de la cotidianidad de un grupo humano, así como de la individualidad de quienes pertenecen a este. Es decir, la danza cumple funciones que se conectan con la metacognición, haciendo parte de procesos de iniciación a la sociedad, como, por ejemplo, de la preparación colectiva e individual de guerreros, como acompañante de labores cotidianas como la caza o la pesca; así como desde tiempos inmemoriales, siendo un medio para la comunicación entre el mundo de lo material y lo trascendente.

Desde la perspectiva artística por su parte, la danza entra al campo de la creatividad y el disfrute, de la inventiva y la imaginación, de la transgresión y la libre expresión. De esta forma, en palabras de Soto, la danza se puede definir como “*Cuerpos humanos en movimiento, produciendo juntos la tarea de imaginar, ejercer y recrear movimientos*” (Soto, 2008, pág. 39).

Es así como la danza folclórica también encuentra una descripción propia acerca de su génesis y evolución en las diferentes manifestaciones de las culturas humanas. El folklore o folclor, reúne las características de la tradición e identidad cultural de los pueblos, y dentro de estas la danza es parte fundamental. Así en palabras de Ortega-González, se puede definir la danza folclórica o danza típica, como “un tipo de baile social, a menudo practicado en grupos, que forma parte del acervo cultural o tradicional de una sociedad o una cultura. El término proveniente de la voz inglesa folklore: “*sabiduría popular*”. (González, 2022, págs. 22-23)

Colombia desde su conformación como país independiente, ha sido entretejido culturalmente por el legado cultural de las líneas ancestrales que se cruzaron y conformaron el llamado nuevo mundo. Orígenes de cultura española y occidental como holandesa o portuguesa;

cultura negra de las diversas tribus africanas y la cultura indígena de las distintas tribus y pueblos que poblaban el territorio.

Este proceso de mestizaje y transculturación llevó a una apropiación y deconstrucción de las distintas manifestaciones dancísticas, que fueron pasando de generación en generación, muchas de ellas desapareciendo para siempre, otras permaneciendo en la memoria cultural de los pueblos y otras transformándose totalmente.

Por otro lado, el auge de tecnologías con ímpetu globalista ha hecho que, a mayor flujo de información global, mayor afectación de las manifestaciones folclóricas de los pueblos, a veces teniendo el reto de sobreponerse a la inculturación y luchando aun por la preservación de su patrimonio cultural dancístico ajeno a prácticas de comercialización y banalización del hecho cultural, como mercancía primordialmente.

Desde esta perspectiva y retomando la valiosa riqueza multiétnica y cultural de Colombia, la danza tradicional y folclórica ocupa un puesto importante en la preservación de su Patrimonio cultural inmaterial y en ser un aporte vital a la cohesión de un tejido social, que se ve afectado por los diferentes fenómenos sociales, económicos, políticos y mediáticos, en las distintas poblaciones que conforman las regiones que la componen.

Esta cohesión radica en que a través de la danza folclórica perduran la historia, la tradición y saberes, y también se permite transformar desde una postura crítica, las tradiciones en función de las nuevas miradas generacionales.

Colombia, con su múltiple diversidad geográfica y étnica, está conformada por seis grandes regiones culturales: Caribe, Andina, Pacífica, Orinoquía, Amazonía e Insular. Cada una ha dado lugar a expresiones dancísticas propias que reflejan su historia, identidad y cosmovisión colectiva. Estas danzas no son solo manifestaciones estéticas, sino también formas de preservar la memoria ancestral, la espiritualidad y los saberes populares transmitidos de generación en generación.

Según el libro *A Bailar Colombia*, de Cielo Patricia Escobar, y *La Danza Folclórica en Antioquia*, de Juan Camilo Maldonado, se destacan las siguientes regiones y sus expresiones:

- **Región Caribe:** Con una marcada influencia afrodescendiente e indígena, ofrece danzas como la *Cumbia*, caracterizada por su cadencia y simbolismo de cortejo, y el *Mapalé*, de energía frenética y fuerza expresiva vinculada al trabajo colectivo.
- **Región Andina:** Enraizada en la tradición campesina y religiosa, presenta el *Bambuco*, considerado baile nacional, el *Pasillo*, de herencia europea, pero tropicalizado, y la *Guabina*, que evoca labores agrícolas y la vida rural.
- **Región Pacífica:** Destaca por la presencia afrocolombiana, con danzas como el *Currulao*, ejecutado al ritmo de marimba y tambores, que representa tanto lo festivo como lo ritual.
- **Región Orinoquía:** Cuna del *Joropo*, danza vibrante que expresa el espíritu llanero y se acompaña de arpa, bandola y cuatro, simbolizando la conexión con la tierra y el ganado.

Cada una de estas expresiones dancísticas tiene una función social específica y responde a contextos históricos, rituales o comunitarios. Como afirma (Maldonado Vélez, 2015, pág. 42) *"La danza folclórica colombiana surge de la fusión entre las culturas indígena, europea, africana y la mezcla que nació de ellas...Cada una de las danzas tiene su propia razón de ser, extractadas normalmente de un hecho cotidiano y típico de la sociedad en la cual se desenvuelve"*.

En el contexto de esta investigación, estas expresiones representan no solo un punto de referencia cultural, sino el campo vivencial y simbólico en el cual se construyó la praxis del Maestro Leonel Cobaleta, cuya propuesta se nutre directamente del contacto con estas formas dancísticas y sus raíces territoriales.

Didáctica del ritmo musical en la danza: Enseñar con el cuerpo y el alma.

El aprendizaje del ritmo musical es esencial en la didáctica de la danza, especialmente en los enfoques pedagógicos que promueven métodos activos, como los desarrollados por Orff y otros educadores musicales. *"Puesto que la danza resulta ser un recurso valioso no solo en el campo de la educación física, sino que también puede ser utilizada como complemento en todas las demás asignaturas del proceso educacional colombiano, desde la educación preescolar hasta la postsecundaria."* (Londoño, 1981, pág. 64)

Según (Gérard, 1991, pág. 87), estos métodos priorizan la actividad musical práctica sobre la teoría, siguiendo un proceso de enseñanza similar al aprendizaje de la lengua materna: *"primero la hablan, luego la leen y escriben"*. En este sentido, la enseñanza del ritmo se convierte en un medio para facilitar la comprensión de los patrones de movimiento en la danza y para promover una experiencia musical intuitiva. *"En la actualidad, de todos es sabido que por medio de la danza se puede llegar al conocimiento de uno mismo, del propio entorno, del lenguaje (verbal o no), la lógica y el arte musical o dramático. La danza se presenta en respuesta al sentimiento musical y se manifiesta de forma corporal a la vez que produce una situación placentera."* (Larrinaga Zugadi, 2007, pág. 362).

Cuando hablamos de ritmo y la coordinación de la danza tradicional, podemos llegar a entender que *"Las danzas tradicionales son bailes colectivos donde lo importante es la cooperación: el éxito dependerá de la capacidad para realizar los movimientos coreográficos de forma coordinada con la música y con los otros, reforzando la cohesión grupal y la responsabilidad individual ante la tarea común"* (Raquel Pastor Prada, 2021, pág. 63) y es por esto que desde pequeños es importante cultivar este aprendizaje. Los estudiantes de danza son introducidos a diferentes tipos de patrones rítmicos a través de la música que acompaña sus ejercicios y coreografías. En la danza folclórica colombiana, los ritmos musicales varían según las regiones, y la capacidad de identificar y reproducir estos patrones es esencial para una interpretación fiel de las danzas tradicionales (Arús Leita & Pérez Testor, 2006)

Al poner en diálogo estos preceptos conceptuales, con la mirada del maestro Cobaleda, podemos encontrar, que, en su trabajo de enseñanza del ritmo, hizo uso de notaciones rítmicas simples para ayudar a sus estudiantes a comprender cómo los ritmos se traducen en movimientos corporales.

Para finalizar el maestro Cobaleda, enfatizó la importancia de que los bailarines sientan el ritmo en su cuerpo antes de realizar movimientos complejos. Y es aquí donde según (Arús Leita & Pérez Testor, 2006) menciona que *"El ritmo puede manifestarse a través de la interpretación en instrumentos musicales"* y esto lo hace sumamente importante ya que Cobaleda decidió aprender música para acompañar ensayos y tener su propia música en vivo. En diferentes regiones de

Colombia, hay diferentes formas de acompañar el ritmo entre ellas los tambores, las maracas y las gaitas, llamador. Y es así cómo además de que proporcionan el pulso rítmico, también refuerzan la conexión entre la música y la danza, haciendo que quién lo escuche encuentre una conexión entre ambos.

Capítulo 4: Metodología

Enfoque metodológico

Esta investigación se enmarca en el enfoque cualitativo interpretativo y adopta como metodología el relato de vida, entendida como una estrategia que permite reconstruir y analizar un fragmento significativo de la trayectoria pedagógica y artística del Maestro Cobaleda a partir de su propia voz, documentos, experiencias y legado cultural, en relación con la rítmica aplicada a la danza tradicional colombiana.

Es por ello por lo que esta investigación retoma la experiencia de vida como fuente de conocimiento, según (Chárriez Cordero, 2012, pág. 51), *"la historia de vida, como metodología cualitativa, busca comprender el proceso de interpretación, viendo las cosas desde la perspectiva de las personas, quienes están continuamente interpretándose y definiéndose en diferentes situaciones"*. Esta mirada coincide igualmente con la propuesta de (Martín García, 1995, pág. 52), quien afirma que *"la historia de vida engloba al relato de vida"*, y que este permite conocer *"el punto de vista del denominado informante, y además poder comprenderlo"*.

El relato de vida también responde a la intención de reconocer la experiencia biográfico-narrativa como fuente válida de conocimiento, tal como lo señala Bolívar, en los estudios sobre investigación biográfica: *"La investigación biográfico-narrativa, además de una metodología de recogida/análisis de datos, se ha constituido hoy en una perspectiva propia, como forma legítima de construir conocimiento en la investigación educativa y social."* (Bolívar, 2012, pág. 4)

En esta investigación precisamente, el relato de vida no busca abarcar la totalidad de la biografía del maestro, sino que se centra en un tema específico, que es la *"Rítmica aplicada a la danza colombiana"* pues como lo describe McKernan (1999) citado por (Chárriez Cordero, 2012, pág. 54): *"las historias de vida temáticas delimitan la investigación a un tema, asunto o período de la vida del sujeto, realizando una exploración a fondo del mismo"*.

Tipo de estudio

Se trata de una monografía cualitativa de tipo exploratorio, biográfico-pedagógico, centrada en el relato de vida como enfoque. La intención principal es recuperar, documentar y analizar los aportes del maestro Cobaleda en torno a la rítmica como eje metodológico para la enseñanza de la danza tradicional colombiana. A través de este estudio se busca comprender la propuesta educativa que surgió desde su experiencia en la Escuela Popular de Arte (EPA), como una forma de conocimiento construido en contexto y que se compone de conceptualizaciones y didácticas creadas por el maestro Cobaleda, desde su capacidad innovadora y original, desarrollada por el mismo en su época de docente.

Tal como afirman Ruiz Olabuénaga y suscitados en (Chárriez Cordero, 2012, pág. 55), la historia de vida *"permite descubrir las claves de interpretación de fenómenos sociales de ámbito general e histórico que sólo encuentran explicación adecuada a través de la experiencia personal"*. Esta perspectiva permite situar los aportes del maestro tanto como prácticas individuales, así como parte de un movimiento pedagógico cultural, que enriquece y transforma la enseñanza del folclor colombiano.

La sistematización como camino metodológico

En coherencia con el enfoque biográfico-pedagógico que guía esta investigación, la sistematización de experiencias se asume como un camino metodológico orientado a recuperar, comprender y proyectar el sentido profundo de una vivencia pedagógica situada. La propuesta del maestro Leonel Cobaleda no se construye desde manuales ni estructuras formales; se manifiesta en los cuerpos que bailan, en las partituras que creó, en los gestos transmitidos, en las palabras compartidas, en sus obras compuestas, en las prácticas pedagógicas sostenidas y en las memorias vivas de quienes lo acompañaron en su recorrido docente. La sistematización, en este contexto, implica una interpretación sensible y comprometida con los detalles, abierta a lo que no siempre se dice en voz alta y profundamente respetuosa con lo vivido.

Desde esta mirada, resulta esencial acoger los aportes de Óscar Jara, uno de los principales referentes latinoamericanos en sistematización. Para él, esta metodología consiste en *"La*

sistematización de experiencias produce conocimientos y aprendizajes significativos que posibilitan apropiarse críticamente de las experiencias vividas" (Jara, 2006, pág. 61).

Jara subraya que la sistematización no es una fase que llega al final del proceso, ni un informe que resume resultados; más bien, es un proceso reflexivo que nace del propio hacer y que permite resignificarlo. Esta comprensión se conecta profundamente con el espíritu de esta investigación, donde el conocimiento nace del cuerpo, la música y la vivencia pedagógica del maestro. Como lo expresa el autor, *"quien sistematiza, produce conocimiento desde lo que vive, siente, piensa y hace; desde sus intereses, sus emociones, sus saberes, sus acciones y omisiones"* (Jara, 2006, pág. 76) .

Desde esa mirada, el proceso metodológico de esta investigación se convierte en una lectura reflexiva de una experiencia viva, capaz de proyectar nuevos sentidos en la formación artística. En un aporte más reciente al tema de la sistematización de experiencias, las autoras Villota y Jiménez Narváez desarrollan una propuesta metodológica situada, que parte del reconocimiento de las subjetividades, los contextos y las memorias que configuran cada experiencia. Para estas autoras, *"la sistematización de experiencias produce conocimientos y aprendizajes significativos que posibilitan apropiarse críticamente de las experiencias vividas (sus saberes y sentires), comprenderlas teóricamente y orientarlas hacia el futuro con una perspectiva transformadora"*. (Villota & Jiménez Narváez, Érika, 2024) En ese sentido, lo que aquí se reconstruye en esta investigación, además de retomar el recorrido profesional del maestro Cobaleda, hace énfasis en el modo en que su propuesta de rítmica ha transformado la manera de enseñar danza tradicional en contextos sensibles, comunitarios y artísticos.

Este enfoque, de igual manera, permite que la sistematización se convierta en una herramienta ética, política y transformadora. Al recuperar la propuesta del maestro Cobaleda, se reivindica también un saber pedagógico construido desde la experiencia, la sensibilidad y el compromiso con la formación artística popular. Uno de los propósitos fundamentales de la sistematización, como señalan Vientes Pérez y Ortiz Laureano, es *"conocer, entender, explicar y reflexionar sobre experiencias, acciones, luchas y opiniones que permitan fundamentar y evaluar nuevos procesos de personas, grupos, comunidades y hasta pueblos"* (Vientes Pérez & Ortiz Laureano, 2009, pág. 123) resaltando su potencial para generar conocimiento situado y fortalecer los procesos colectivos.

Esta investigación comprende la sistematización como un proceso dialógico, relacional y abierto, que busca trascender la organización de información, a través de la voz del maestro, la mirada de sus estudiantes, los documentos rescatados y los ejercicios didácticos analizados, y teje una narrativa que busca interpretar y dar sentido a una experiencia pedagógica profundamente viva, articulada y cargada de sabiduría práctica. Más allá de describir lo sucedido, es comprender los significados que se encarnan en la práctica misma, en aquello que fue transmitido por el maestro Cobaleda, con rigor, sensibilidad y coherencia a lo largo de los años.

Este camino metodológico permite tejer un puente entre lo vivido y lo escrito, entre lo oral y lo académico, entre la danza y la memoria y reconocer el valor de esta experiencia como fuente legítima de conocimiento y reafirma que otras formas de saber, las que nacen del cuerpo, del arte, del vínculo, tienen un lugar necesario en la construcción de una pedagogía crítica, sensible y transformadora.

Población y muestra

La presente investigación utiliza una población “homogénea” y “casos-tipo”, ya que los participantes además de compartir características comunes también son prototípicos dentro de una comunidad artística y educativa. Es decir, que las experiencias de los participantes reflejan patrones y procesos clave en la transmisión del legado del Maestro Cobaleda (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucío, 2010). Ambas dentro del enfoque cualitativo porque, el objetivo es la riqueza, profundidad y calidad de la información, no la cantidad ni la estandarización.

Así pues, la muestra del enfoque se desarrollará de la siguiente manera:

Grupo mixto: Participantes conformados por hombres y mujeres seleccionados de manera intencionada.

Descripción: la muestra incluye músicos y bailarines formados por el Maestro Cobaleda, colegas de la Escuela Popular de Arte (EPA), miembros de su familia que vivieron de cerca su proceso creativo, y el propio Maestro como fuente principal de información.

Técnicas de recolección de información

En el enfoque cualitativo es muy importante recoger información, pero a diferencia del enfoque cuantitativo, no se trata de medir ni de contar datos numéricos. Lo que realmente se busca es conocer, de manera cercana y profunda, las vivencias, emociones y experiencias de las personas, comunidades o situaciones que se están estudiando. (Hernández Sampieri, Fernández Collado, & Baptista Lucío, 2010). En este caso, se valora mucho cómo cada persona expresa lo que ha vivido, ya sea a través de sus palabras, sus historias o sus recuerdos.

Por eso, es necesario utilizar métodos que permitan un acercamiento más humano, donde la prioridad sea escuchar y comprender desde la voz propia de los participantes. Gracias a esto, quienes investigamos podemos entender, interpretar y apreciar el legado artístico y pedagógico del Maestro Cobaleda, no solo desde datos o documentos, sino también desde un contacto más real y directo con las personas que fueron parte de su historia.

Esto permite que la investigación se convierta en un espacio donde se reconozca el valor de las contribuciones artísticas desde lo sensible y lo vivido, logrando una inmersión que rescate y ponga en diálogo las memorias, los aprendizajes y las huellas que el Maestro dejó en su comunidad.



Figura 6. Fotografía del Maestro durante la recopilación de documentación. Archivo personal de la familia Cobaleda. Año 2025.

Las técnicas que se utilizaron durante el desarrollo del proyecto fueron:

Biografía y relato de vida

Aunque este trabajo de grado no se centra en una biografía del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata, el reconocimiento de su historia personal y profesional resulta clave para comprender el contexto en el que surge su propuesta pedagógica. Conocer su recorrido vital y

docente permite enriquecer la sistematización de su experiencia, ya que brinda información relevante sobre los procesos, decisiones y sentidos que guiaron su práctica educativa.

La reconstrucción de esta trayectoria se realizará a través de la recopilación de materiales como grabaciones en video, fotografías, audios y otros objetos o artefactos significativos que aporten a la comprensión de su legado como formador. (ver anexo #1. Formato de recolección de datos biográficos - Registro de Documentos)

Recopilación de documentos, bitácora y diarios

La recopilación y análisis de estos documentos hace que tengamos un acercamiento mucho más estrecho y profundo con el tema a investigar y de esta forma, tenemos el cómo evidenciar qué es una investigación inédita y verídica. Su desarrollo sería a través de: Elaborar listas de lugares donde se pueden localizar y obtener documentos, tramitar los permisos para obtenerlos o reproducirlos, preparar el equipo para escanear, videografiar o fotografiar a los documentos, solicitar a los participantes la posibilidad de revisar sus diarios y bitácoras, revisar periódicamente estos diarios y bitácoras. (ver anexo #2. Formato De Recolección De Datos - Registro de Documentos)

Entrevistas individuales semiestructuradas

Por último, las entrevistas nos ayudan a tener un acercamiento más individual y personalizado de la población de estudio puesto que permite que las personas involucradas en el desarrollo de la investigación expresen y compartan desde su ser y su saber los momentos vividos y los puntos de encuentro que tengan entre ellos mismos además del maestro.

El diseño de entrevistas semiestructuradas permite entonces, lograr una profundidad en las experiencias y perspectivas de los entrevistados, con relación a sus vivencias evocadas. La aplicación de estas entrevistas parte del diseño y planeación de la entrevista, luego contactar a las personas que han tenido una participación directa con el Maestro, posteriormente, contar con un equipo para grabar las entrevistas, acudir a las citas puntualmente y lograr un registro y anotaciones puntuales, de los hechos relevantes de las entrevistas. (ver anexo #3, Formato de entrevista semiestructurada - Registro de Documentos).

[illegible]

Figura 7. Revisión de materiales disponibles, recolección de datos y partitura del Maestro Elkin Pérez. Archivo personal del Maestro. Año: 2025

Fases de la investigación

Fase 1: Exploración y definición del objeto de estudio

En esta fase inicial, se realiza una revisión de los materiales disponibles relacionados con la RADCOL, incluyendo escritos, memorias y registros del Maestro Leonel Cobaleda. Se busca delimitar el objeto de estudio, identificando los aspectos clave de la metodología y los elementos pedagógicos que guiarán el desarrollo de la investigación.

Fase 2: Recolección y organización de la información

Durante esta fase, se lleva a cabo la recolección de testimonios, entrevistas y documentos adicionales que puedan proporcionar una comprensión más profunda de la influencia pedagógica del Maestro Cobaleda. La información recopilada se organiza sistemáticamente para garantizar una visión clara y estructurada del legado pedagógico y artístico.

Fase 3: Análisis e interpretación de los hallazgos

En esta fase se analizan los datos recopilados, interpretando de qué manera los elementos de la Rítmica Aplicada a la Danza Colombiana (RADCOL) han influido en la formación de bailarines y docentes de danza tradicional. Se identifican los aportes más significativos de esta práctica pedagógica dentro del contexto artístico y educativo de Medellín. A través de la sistematización, se busca reconocer y valorar una herencia pedagógica y artística que permanece viva, transmitiéndose en las memorias, los saberes y las prácticas de las comunidades que mantienen viva la danza tradicional colombiana.

Fase 4: Socialización y preservación del legado pedagógico

En esta fase final, se lleva a cabo un encuentro presencial de dos horas como acto de socialización comunitaria, devolución y preservación del legado pedagógico del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata. Es importante aclarar que se diseña esta actividad para contar en lo posible, con la presencia y orientaciones personales del maestro, aunque su desarrollo final no dependa de ello. Sin embargo, es una gran oportunidad de dar participación viva a la construcción colectiva de conocimiento, como lo plantea Jara.

Es por ello esta actividad se plantea como un espacio formativo, sensible y colectivo, donde el conocimiento se pone en circulación viva a través del cuerpo, la palabra y el ritmo compartido y la jornada se desarrolla en tres momentos.

El primero, donde se presenta la investigación desde una perspectiva estructural y contextual: se exponen sus antecedentes, objetivos, pregunta de investigación, enfoque metodológico, fundamentos teóricos y pilares pedagógicos. En este bloque inicial, se introduce al maestro como figura central del estudio, compartiendo su rol como docente en la Escuela Popular de Arte (EPA) y su trayectoria en la formación artística en Medellín.

El segundo momento da paso a la práctica vivencial de la rítmica danzada, espacio donde los asistentes participan activamente en ejercicios rítmico-corporales diseñados a partir de la propuesta metodológica del maestro. Se bailan algunos ritmos tradicionales colombianos como la cumbia, porro, contradanza y el bambuco, utilizando las dinámicas corporales de coordinación y ejercicios, en compás ternario, para interiorizar las estructuras musicales afines a los ritmos elegidos.

Durante esta sesión, se orientan conceptos fundamentales de la pedagogía del maestro Cobaleda, tales como el paso simple, el paso compuesto, la unidad de movimiento corporal y la acentuación del compás. Conceptos descritos en esta investigación. Adicionalmente, se explican, de manera aplicada, los tipos de compás en el ritmo danzado, el papel del cuerpo como traductor musical y la importancia de la quironomía, el palmeo y la repetición corporal como estrategias de comprensión rítmica.

Además, se entrega a los asistentes un ejercicio de coordinación rítmica y un análisis musical de la cumbia adaptado a la danza, como recurso pedagógico para su posterior aplicación en contextos escolares, grupos artísticos o procesos comunitarios. Esta herramienta busca extender la propuesta más allá del encuentro, promoviendo su apropiación en otras experiencias de enseñanza de la danza tradicional.

Finalmente, y como momento tres, se abre un espacio de reflexión colectiva, en el que los asistentes comparten sus impresiones sobre lo vivido: cómo se sintieron, qué les sorprendió, cómo entienden ahora la rítmica danzada y qué relación encuentran entre cuerpo, ritmo y aprendizaje. Este momento permite validar la experiencia desde la voz de quienes participaron, reconociendo los aportes afectivos, formativos y metodológicos que surgieron en el encuentro.

En su conjunto, esta fase busca hacer visible la relevancia de esta sistematización como un relato pedagógico significativo dentro del ámbito cultural local y nacional. Al permitir que el legado del maestro sea vivenciado, escuchado y replicado, se fortalece su preservación como saber

vivo, enraizado en la práctica y con alto potencial transformador para la formación de nuevas generaciones de bailarines, docentes y creadores.



Figura 8 Pieza gráfica, socialización del trabajo de investigación RADCOL. Elaboración propia. 2025.

Consideraciones éticas

Desde el inicio del desarrollo de esta investigación, se asumió una postura ética consciente, entendiendo que trabajar con la memoria viva del Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata y con los testimonios de personas vinculadas a su legado implicaba una profunda responsabilidad afectiva, humana y académica. Para ello, se contempló un consentimiento informado de todos los participantes, quienes fueron debidamente notificados sobre el propósito de la monografía, el uso de la información y su derecho a decidir sobre el manejo de su imagen, voz y testimonio y se asumió el compromiso de no alterar la fidelidad de la información, con el fin de asegurar que los hallazgos fueran auténticos y comprometidos con la veracidad.

Además, se respetó la confidencialidad en los casos que lo requerían, y se mantuvo un trato digno, sensible y respetuoso hacia cada historia compartida. Asimismo, los materiales recolectados (escritos, grabaciones, fotografías) fueron utilizados exclusivamente con fines pedagógicos, investigativos y culturales. Finalmente, se otorgó el debido reconocimiento a todas las fuentes consultadas, ya que no buscó extraer ni apropiar, sino tejer colectivamente una memoria que honra y proyecta el legado del maestro en diálogo con las voces de quienes han sido transformados por su rítmica.

Capítulo 5: Sistematización de la Experiencia investigativa

En este capítulo se describe el proceso de sistematización de la experiencia investigativa, mostrando cómo se llevó a cabo la recopilación del legado pedagógico del Maestro Cobaleda a partir del relato de vida, una forma cercana y humana de entender su historia y sus aportes a la danza. Para recopilar la información, se realizaron visitas periódicas a la casa del maestro, donde se sostuvieron conversaciones directas con él, escuchando sus historias y recuerdos. También se entrevistaron compañeros, colegas y estudiantes que compartieron diferentes momentos de su vida académica y artística. Además, se revisaron documentos y materiales conservados por el maestro a lo largo de los años. Todo este proceso permitió reunir diversas voces y memorias alrededor de su trabajo.

Con esta información se organizó y se contrastaron los saberes, comparando los relatos y documentos para comprender mejor su método y su influencia. Finalmente, la información fue agrupada en categorías que ayudaron a darle orden y claridad a los hallazgos, facilitando así la comprensión de su legado pedagógico.

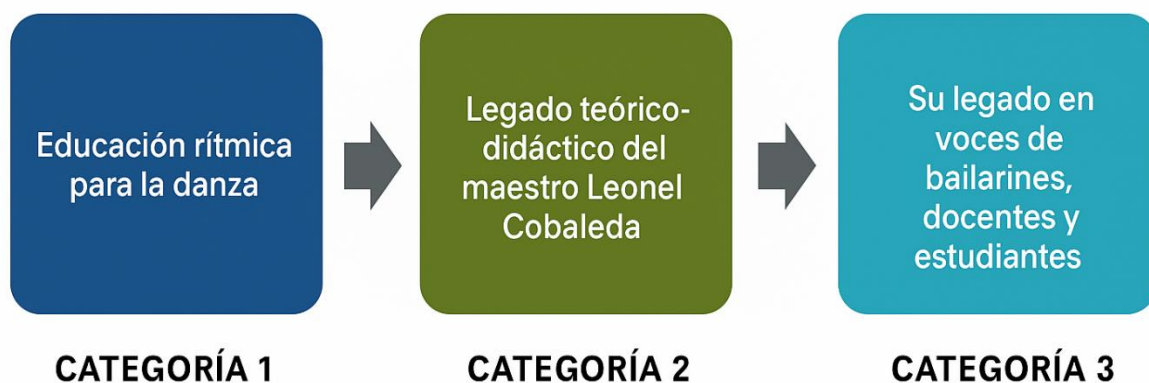


Figura 9. Elaboración propia de las categorías sistematizadas de la RADCOL. Elaboración propia. 2025.

De esta forma, en la categoría 1 se describen los fundamentos pedagógicos del maestro, sus pilares y principios pedagógicos. En la categoría 2 se aborda el legado teórico-didáctico como aporte original del maestro. Y finalmente, en la categoría 3 se muestran algunos de los ejercicios

de aplicación didáctica para el desarrollo rítmico y reflexiones pedagógicas del maestro. Se cierra este proceso de sistematización de información, con los testimonios y vivencias descritas por colegas y estudiantes del maestro desde su propia experiencia personal y profesional.

Es importante resaltar que al respecto de estos constructos teóricos, estos han sido contruidos por el maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata, con un léxico acuñado, creado y sustentado por él mismo, para dar solidez a su forma de desarrollar las habilidades rítmicas de sus estudiantes en la interpretación tanto individual como grupal de la danza folclórica colombiana. Se describen entonces estos conceptos y nociones en este capítulo.

Al respecto de los ejercicios didácticos creados por el maestro que integran su propuesta didáctica específica en su aplicación metodológica enseñanza de la rítmica, se evidencia el trabajo integral a nivel formativo de sus estudiantes, ya que son prácticas orientadas al desarrollo auditivo y rítmico corporal, como las que denominó por ejemplo “*matemáticas danzadas*”. Y desde su postura reflexiva sobre su concepción de la rítmica corporal, integrada con los elementos melódicos y su estructura musical y su relación con la ejecución danzada, la integración de la rítmica en la puesta en escena, y los conocimientos que, según él, son esenciales tanto en lo musical como en lo danzado para la formación de bailarines.

Finalmente, este proceso de sistematización recoge algunos de sus escritos, cuestionamientos y reflexiones en torno a la pedagogía de la danza en Colombia, como un aporte para preservar y proyectar su método, y como oportunidad para que otros docentes y estudiantes puedan apropiarse de sus herramientas y adaptarlas a sus contextos para continuar expandiendo una propuesta rítmica profundamente enraizada en el cuerpo, la música y la danza tradicional colombiana.

Hallazgos

Categoría 1: Educación rítmica para la danza.

Principios pedagógicos del Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata.

La propuesta del Maestro Cobaleda parte de una convicción: *“el ritmo no se enseña desde la abstracción, sino desde la vivencia corporal, emocional y musical”*. En su cartilla *“Rítmica aplicada en la danza colombiana”* (Cobaleda Zapata, 1986), construida como material de apoyo para estudiantes de la EPA, deja ver una visión pedagógica integral que, según sus descripciones, estas se reúnen en tres principios globales que enmarcan su propuesta.

El primer principio, el Ritmo como fenómeno natural y vital: enfatiza la importancia del ser conscientes de cómo el ritmo está presente en el cuerpo, la respiración, el andar, la voz; y el cómo se integra conscientemente al desarrollo y cualificación de las habilidades físicas y técnicas en la interpretación de la danza y al mismo tiempo, invita al danzarín a poner su mirada en el cómo se manifiesta el ritmo, en el mundo y cosmos que le rodea. Relaciona este principio con el pensamiento de Williams, *“El ritmo viviente, intuitivo, ha existido siempre, mientras que la noción de ritmo y la conciencia cerebral, que ella implica, se han transformado de acuerdo con la evolución humana.”* (Willems, 1964, pág. 24)

Como segundo principio, la Sensibilidad cultural: integra las características de los contextos a los que pertenecen las expresiones dancísticas, incluida la técnica. Y el tercero, la Formación ética: que valora la disciplina, como herramienta de cualificación, el autoconocimiento respecto a la honestidad para saber qué mejorar y que cualificar de las propias habilidades y el saber trabajar en equipo o saberse parte de este, ya que el ritmo individual y el grupal entran a formar uno solo, cuando se danza.



Figura 10. Principios pedagógicos de la propuesta Rítmica aplicada en la danza colombiana. Elaboración propia. 2025.

Estos tres principios correlacionados entre ellos dan piso y estructuran el fundamento pedagógico del proceso formativo del Maestro. Por ejemplo, aprender un “paso danzado” específico, término que acuña el maestro, y la forma corporal de ejecutarlo, por ejemplo, se conecta también a la comprensión de la esencia etnocultural y prácticas ancestrales a la que pertenezca.

A lo sumo, llevar la rítmica a la puesta en escena a través del ejercicio de montaje individual o grupal, considera el trabajo de los danzarines desde la autoconciencia del proceso llevado a cabo, el trabajo disciplinado y metódico para alcanzar los objetivos propuestos, y el respeto por la dinámica llevada por el grupo, y también por el mensaje transmitido a través de la danza en su contexto cultural.

Es por ello por lo que, desde su inicio en la docencia, el maestro Cobaleda, plantea que el objetivo de su cartilla sea “*facilitar el análisis y la comprensión de las formas rítmicas utilizadas en las danzas tradicionales*”, para generar conciencia en los estudiantes. Este llamado a la conciencia es fundamental, ya que trata de ejecutar patrones rítmicos, de escucharlos, interiorizarlos, sentirlos y devolverlos al cuerpo con sentido propio según el fin formativo del maestro.

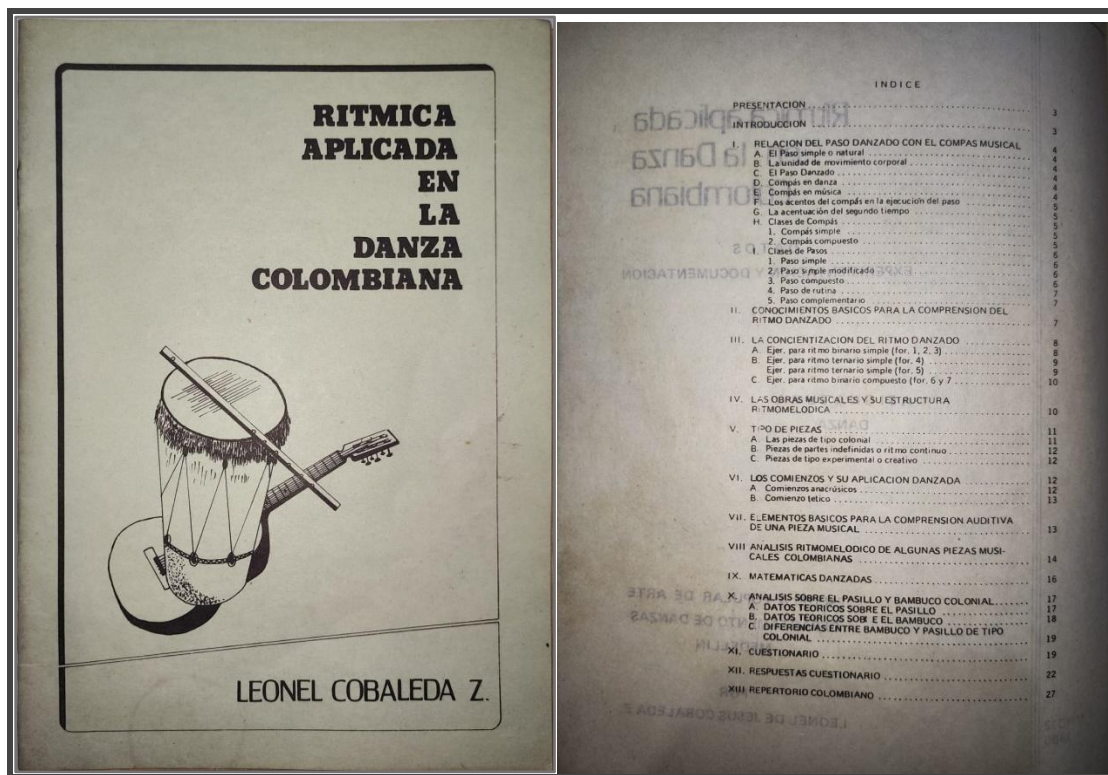


Figura 11. Portada y contenido de la cartilla “Rítmica aplicada en la danza colombiana” (1986) Elaborada por el maestro Cobaleda. Diseño de portada: Profesor Óscar Vahos.

En continuidad con lo anterior, el Maestro trabaja desde lo que él mismo llamó “*concientización rítmica corporal*”, más que de la lógica del “*paso aprendido por repetición*”, es decir, esa concientización parte de la capacidad de percibir el pulso musical, no como una sensación únicamente externa, sino como “*algo que habita el cuerpo, que lo organiza y lo impulsa*”. Para lograr ese objetivo de una autopercepción del sentido rítmico, desarrolla una secuencia de ejercicios que parten de formas rítmicas simples (binarias y ternarias) y que se complejizan de manera progresiva, articulando la percusión corporal, la caminata, la marcación espacial y la musicalidad en lo cotidiano.

Analizando sus principios pedagógicos, encuentro que la concepción de la percepción del ritmo se alinea con el pedagogo Émile Jaques-Dalcroze, quien afirmaba que “*el ritmo debe experimentarse físicamente antes de comprenderse teóricamente*”. En estas dos miradas, se

coincide en que el cuerpo es el primer instrumento, el espacio donde se encarna el ritmo antes de ser nombrado; además, como lo describe en su cartilla, Cobaleda resalta la importancia del cuerpo como medio de percepción, expresión rítmica, y como entrenamiento creativo para la vida en relación social. Por otro lado, el comprender el cuerpo como vivenciador del ritmo, se vincula con la mirada fenomenológica de Merleau-Ponty, quien sostiene que “*el cuerpo no es un objeto entre otros, sino nuestro punto de vista sobre el mundo*”. En esta línea, el fundamento pedagógico del Maestro busca formar bailarines como seres rítmicamente conscientes de su cuerpo, su historia, su contexto y su cultura.

Pilares pedagógicos del Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata

De estos tres principios anteriormente descritos, en la propuesta metodológica que plantea el maestro, surgen y cimentan tres pilares pedagógicos.



Figura 12. Elaboración de pilares pedagógicos de la propuesta Rítmica aplicada en la danza colombiana. Creación propia 2025.

Primero, *el Análisis rítmico musical*, se enfoca en una postura analítica, estudiosa y disciplinada de los componentes estructurales de la música correlacionada a la forma danzada, es decir, poder observar y estudiar con atención cómo está formada la música, qué partes la componen y cómo se relaciona cada elemento musical con la forma en que se baila. Segundo, *el cuerpo como espacio de percepción y expresión musical*, invita a ir más allá de la técnica académica, e vincular todo lo que interviene con relación al ser integral del danzarín, como lo es: su emocionalidad, anhelos, metas, sentido de realización, poder expresarse individual o grupalmente desde la danza. Y por último *la tradición*, como saber vivo, como fuente de conocimiento rítmico, donde la música y la danza popular se convierten en ejes de aprendizaje integral corporal, no en “*decorado folclórico*”, según palabras del maestro y así se transforma en un puente de unión temporal, del pasado, el presente y las futuras expresiones que se transforman en el devenir.

Estos principios y pilares configuran una forma de enseñar, considerando el aprender a danzar, reconociendo las raíces ancestrales que vinculan el movimiento y la música, y como una experiencia situada, es decir, que entiende la danza no solo como arte escénico, sino como práctica viva, educativa y transformadora.

Análisis de los Pilares:

El Análisis rítmico musical, se hace necesario para cada manifestación del danzarín, al moverse, interrelacionarse, existir. Así como lo expresa Willems, “*El conocimiento de la naturaleza del ritmo se convierte en una necesidad en la educación, y en particular en la reeducación*” (Willems, 1964, pág. 15); el maestro Cobaleda, retoma este enfoque donde cada danzarín desarrolla su habilidad de comprensión, análisis, ejecución e interpretación del ritmo en lo que expresa su movimiento tanto a nivel individual como grupal.

Entonces el ritmo se convierte en un objeto de estudio que se comprende y aprende, desde la manifestación de la palabra, los diferentes sonidos y timbres que lo confirmen, el contexto cultural, las cualidades simétricas y armoniosas con que se plantee el movimiento en figuras, pasos y desplazamientos. Como fenómeno vivo, en la manifestación del ritmo personal y el ritmo grupal, cada individuo se hace consciente de ambos conceptos desde un trabajo e interiorización gradual.

Una anécdota que muestra al respecto de esta postura, sucedió cuando el maestro disentía con un docente colega, que le expresaba sobre un estudiante, *“este bailarín no tiene ritmo”* y él explicaba diciendo *“el sí tiene ritmo, pero va a su propio ritmo”*.

En segundo lugar, el cuerpo como espacio de percepción y expresión musical: el maestro Cobaleda toca un tema de vital importancia para la formación de los danzarines de música folclórica, como lo es el sentido musical. Retoma de cada música tradicional o ancestral sus elementos inherentes en tal sentido, como lo son, el ritmo, la melodía, la armonía y agrega a ello los timbres y formas autóctonas. Desde esta perspectiva, pone al danzarín en sintonía del estudio de las formas rítmicas desde la percepción auditiva, su lectura rítmica, su forma escritural si la tiene, la morfología de cada tema u obra musical a danzar, interpretación instrumental básica en instrumentos percutivos y la puesta en escena o interpretación danzada individual o grupal conectada al sentido cultural y trascendente.

De esta forma, el cuerpo del danzarín se transforma asumiendo prácticas que retan su habilidad rítmica, desde distintas formas de coordinación sensoriomotora, visual y auditiva que luego podrá poner en acción creativa al apropiarse de la técnica específica de cada danza para su interpretación.

El Maestro lo detalla así, en uno de sus escritos personales de su archivo pedagógico: *“La danza como tal, está íntimamente ligada a la melodía, y su ritmo en general, ya que este está presente tanto en la melodía como en los instrumentos rítmicos acompañantes, en los que se apoya el bailarín para la realización de los pasos y figuras corporales, mediante una aplicación consciente en el manejo del pulso musical, el cual está implícito en la ejecución musical.”*

Por último, el tercer pilar nos habla de la tradición como saber vivo. Acá el maestro Cobaleda cuenta desde sus experiencias como investigador, cómo las danzas pueden ser perpetuadas, transformadas, u olvidadas, según las prácticas socioculturales de cada comunidad, pueblo o región. En sus descripciones recolectadas luego de cada trabajo de campo in situ, lo dice así: *“Como todos sabemos la materia prima en cuanto a danza se refiere, ha sido un material recogido en diferentes partes del país por profesores y alumnos; pero dicho material se ha quedado corto y fuera de esto, cada día que pasa, se van perdiendo todos aquellos detalles aprendidos en su recolección; como su labor, su gracia su expresión corporal y todo su dinamismo, y es así como*

el transcurrir del tiempo esas danzas han ido cambiando transformándose en algo parecido, pero de menos calidad. Muchas, han sido del repertorio que se han olvidado, como «El Cucán», «Matachines», «Caña trapiche», «paloteo» y otras más, las cuales no tienen un registro, ni escritura, ni en video, cassette y se ha perdido el repertorio de la Epa.» (Esta última afirmación en tiempos del pasado)

Considerar estos pilares pedagógicos, invita al danzarín y al maestro de danza a reafirmar la importancia de la investigación y sistematización (con los avances tecnológicos del momento) de las experiencias obtenidas, tanto desde la interpretación como desde las búsquedas y transformaciones que se hagan acerca del sentido, técnica y evolución de los diferentes repertorios danzados. Se trata de bailar o danzar además de entender el trasfondo y trascendencia de lo que se comunica con la danza misma y entender que tanto la conexión corporal, sensitiva, expresiva, y cultural son una en cada interpretación, así al mismo tiempo se convierte en un legado que cada nueva generación asume desde su propio tiempo espacio y realidad presente. Dice el maestro, “*en nosotros está que nuestra cultura dancística se revitalice o por el contrario que desaparezca*”.



Figura 13. Gran Ballet del Maestro Augusto Cortez en el Teatro Junín (1964). Participación de Leonel Cobaleda como bailarín en la obra "Sinfonía del nuevo mundo". Archivo personal del Maestro.

Categoría 2: Legado teórico-didáctico del maestro Leonel Cobaleda

Conceptos teóricos, adaptados por el maestro, para la enseñanza de la rítmica en la danza

Se presentan a continuación los conceptos que organizó el maestro Leonel de Jesús Cobaleda, estructurados en dos grandes ejes: el movimiento corporal y los elementos musicales aplicados a la danza. Como lo manifestó en entrevistas y distintos encuentros realizados durante esta investigación, el maestro identificó que más del 90% de sus estudiantes desconocen el léxico propio de la formación básica musical.

Por ello se planteó durante su ejercicio docente varias preguntas clave: ¿cómo lograr inculcar en los estudiantes de danza la importancia y los conceptos musicales que son inherentes a la práctica danzada?, ¿Cómo poder explicar la relación directa y necesaria con la práctica danzada, en cada paso o figura que se realiza al danzar?, pues son vitales en ese hacer, aspectos como el ritmo, la coordinación, la métrica, la velocidad y otras cualidades del sonido que el cuerpo manifiesta y acomoda a su intención creativa, tanto individual como grupal.

En su labor pedagógica dentro de la Escuela Popular de Arte de Medellín, el maestro Cobaleda al identificar esa necesidad de nombrar los aprendizajes en conceptos y nociones que lo componían, da origen a su propuesta. Esta última conformada por la unión entre la práctica corporal, la estructura musical y las raíces del folclor colombiano. De esta forma y a través del tiempo, fue creando un conjunto de conceptos que permitieran transmitir el conocimiento adquirido, y adaptando otros desde la música a la danza, sobre el ritmo y comprensión precisamente de la música desde el movimiento. Ampliando sus respuestas a los interrogantes planteados, de crear un tamizaje del léxico musical en sus aprendices, el maestro Cobaleda, creó su propio léxico y conceptos que permitieron aplicar la formación rítmica a la práctica real y metódica de la danza en los bailes.

Estos conceptos se retoman entonces, de la cartilla Rítmica aplicada en la danza colombiana, elaborada por él (1986), como parte de su legado y labor pedagógica en la Escuela Popular de Arte. Cada uno de ellos responde a una intención pedagógica concreta y se relaciona directamente con el proceso de enseñanza que lideró durante décadas.

Estos conceptos se presentan como categorías construidas desde la experiencia con los cuerpos, la música y el territorio y su valor reside en que nacen de la necesidad de enseñar con sentido, de acompañar procesos reales de aprendizaje, y de nombrar lo que estaba ocurriendo, para que pudiera sostenerse, compartirse y crecer. Estos aportes siguen vigentes y tienen la potencia de dialogar con nuevas pedagogías, mientras conservan la riqueza de haber surgido en escenarios populares, con músicas vivas y con personas que bailan para habitar el mundo.

Es importante tener en cuenta, que, para la comprensión de estas descripciones, se debe contar con un conocimiento básico o elemental de las nociones musicales citadas.

A continuación, se describen dichos conceptos:

Conceptos musicales adaptados por el Maestro para la enseñanza de la rítmica en la danza

Compás en música: repartición de una pieza musical en partes. Es la medida rítmica que organiza el tiempo dentro de una frase musical. En la danza, comprenderlo permite anticipar los acentos y responder corporalmente con precisión.

Compás en danza: se entiende como la cantidad de movimientos que realiza el cuerpo dentro de un compás musical. Este concepto traduce la estructura musical a una lógica corporal, permitiendo que el bailarín sienta y marque la métrica con su cuerpo, ya sea binaria o ternaria.

Acentos del compás en la ejecución del paso: este concepto llama la atención sobre la importancia de marcar con claridad los acentos musicales al ejecutar el movimiento. Generalmente, el primer tiempo del compás es el más fuerte y debe coincidir con un movimiento definido del cuerpo, que lo exprese sin exageración, pero con intención.

Acentuación del segundo tiempo: En algunas danzas, como el bambuco, el segundo tiempo del compás cobra una fuerza particular en el movimiento de los pies. Esta característica se integra a la danza como rasgo identitario y debe mantenerse sin perder la conexión con la métrica general.

Clases de compás: el maestro distingue entre dos tipos principales, como lo describe la teoría musical tradicional. Como Compás simple cada tiempo es divisible en dos, donde la negra representa la unidad de tiempo. Y, por otro lado, el compás compuesto cada tiempo es divisible en tres, y se identifica porque su unidad de tiempo está acompañada por puntillo.

Conceptos dancísticos creados y adaptados por el Maestro para la enseñanza de la danza

Paso simple o natural: es el punto de partida del aprendizaje danzado y se refiere al movimiento básico que surge al caminar: levantar un pie, adelantarlo y apoyarlo en el suelo,

alternándolo con el otro. Este paso equivale a un movimiento por tiempo y puede ejecutarse tanto en compás simple o binario y cómo compuesto o ternario.

Unidad de movimiento corporal: Este concepto define que dos pasos, uno con el pie derecho y otro con el izquierdo, constituyen una unidad rítmica que equivale a un compás completo y en términos prácticos, es la base para vincular el movimiento físico al compás musical, promoviendo una conciencia clara del ritmo binario o ternario en el cuerpo.

Paso danzado: Hace referencia al conjunto de movimientos que se realizan dentro del compás de una danza específica. Aquí se analiza qué tipo de paso corresponde a una figura, si es de rutina o complemento, y cómo se distribuye dentro del compás. Este análisis ayuda a reconocer las características del repertorio coreográfico tradicional.

Paso simple modificado: Es una variante del paso simple en el que los movimientos se ajustan a las exigencias de la figura dancística, sin perder la relación de un movimiento por tiempo. Permite mayor riqueza expresiva y adaptación al carácter de cada danza.

Paso de rutina: es el paso base de una danza específica, el que más se repite y que sirve para identificarla. Puede ser simple o compuesto y su dominio es esencial para interpretar la obra, sin cambiar a otra forma.

Matemáticas danzadas: el ritmo como estructura viva

Dentro del conjunto de ejercicios diseñados por el Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata, hay una propuesta que destaca por su audacia pedagógica y su profundidad conceptual: las “*Matemáticas danzadas*”. Bajo este nombre poético, el Maestro articula una serie de ejercicios cuyo objetivo es integrar conceptos rítmicos, patrones numéricos y lógica musical a partir del cuerpo en movimiento.

Este enfoque no es un juego de enfoque únicamente lúdico, sino una estrategia de enseñanza que transforma el conteo y la métrica en una experiencia física, perceptiva y comprensiva, permitiendo que los estudiantes entiendan los ritmos desde la lógica estructural, como si fueran ecuaciones en movimiento, pero sin perder su musicalidad derivada de una raíz cultural.

Por consiguiente, las matemáticas danzadas, se componen de ejercicios en los que el ritmo es abordado a través de estructuras numéricas: series, agrupaciones, divisiones, desplazamientos y

repeticiones, que el cuerpo marca con palmadas, pisadas, movimientos circulares o diagonales, entre otras dinámicas. El objetivo es que la métrica musical se convierta en un patrón corporal interiorizado, casi como una fórmula que se aprende danzando.

Las matemáticas danzadas no son un recurso lúdico sin dirección, sino un ejemplo claro del pensamiento didáctico del Maestro Cobaleda: enseñar ritmo desde el cuerpo, desde la percepción, desde la relación entre lógica y vivencia. Es un modo de activar la inteligencia corporal-musical de los estudiantes, especialmente de aquellos que no llegaban con formación musical previa, pero que encontraban en estos ejercicios una forma de comprensión profunda, casi intuitiva.

Como decía el Maestro en sus clases: *“Si no se puede aprender a contar con los pies, no se entiende el ritmo”*.

Ejemplo de matemáticas danzadas:

Recuerda el maestro, que es necesario que el bailarín conozca de los elementos musicales básicos para lograr esta ejercitación, donde se complementa la parte auditiva de la melodía, con la parte corporal, apuntando a la conciencia del movimiento ejecutado.

Descripción del ejercicio:

De una parte, del tema u obra musical elegida, que puede constar de 16 o 12 compases, por ejemplo; se aplica la siguiente secuencia en un segmento de cuatro compases y sobre la melodía de la parte elegida.

- 4 compases hablados (contando en voz alta y el cuerpo en quietud, los tiempos de cada compás sean binarios o ternarios)
- 4 compases palmeados (Se palmean estos compases, se continua en quietud)
- 4 compases danzados (empleando alguno de los tipos de pasos y permaneciendo en el lugar)
- 4 compases en silencio. (Se emplea el conteo mental y se permanece en el lugar)

Una variación que aumente la complejidad del ejercicio es agregar desplazamiento en los compases danzados. La música y la danza es sensibilidad, todo lo que sea arte porque trabaja con el cuerpo.

Caracterización, descripción y análisis de ejercicios didácticos creados por el maestro Cobaleda.

El maestro Cobaleda desarrolló una serie de ejercicios didácticos que acompañaron sus procesos de enseñanza en la Escuela Popular de Arte (EPA), especialmente en los niveles medios y avanzados del programa de danza. Estos ejercicios fueron creados para facilitar el aprendizaje del ritmo desde el cuerpo, fortaleciendo la coordinación, la escucha activa, la entonación y la lectura musical desde una perspectiva vivencial y corporal.

El material abarca distintos enfoques: lectura rítmica, entonación, percepción melódica, disociación corporal y coordinación. Cada ejercicio fue diseñado con base en su experiencia como docente y músico, respondiendo a los desafíos que enfrentan los estudiantes en su proceso formativo. Su estructura está pensada para desarrollarse de forma progresiva, incrementando la dificultad según el nivel del grupo o del estudiante.

Durante este proceso de sistematización, se recuperaron y clasificaron algunos de estos ejercicios a partir de documentos originales que el maestro elaboró entre las décadas de 1980 y 2010.

Entre ellos se encuentran:

- **Ejercicios de entonación N1:**

Pensados para trabajar la relación entre ritmo y altura sonora, y facilitar la afinación corporal a través de la voz y el movimiento.

Objetivo: Desarrollar la afinación corporal del danzarín mediante el canto de la escala de Do mayor en blancas, integrando voz, cuerpo y ritmo.

Descripción: se utiliza la escala ascendente y descendente de Do mayor (Do, Re, Mi, Fa, Sol, La, Si, Do) entonada en redondas (cuatro tiempos por nota), lo que permite sostener el sonido, trabajar la respiración y sentir la vibración corporal de cada altura. Movimientos asociados a este ejercicio son las pisadas o desplazamientos básicos al pulso de las redondas, elevaciones de brazos ascendiendo progresivamente con la escala, los descensos de brazos al bajar la escala. Cada nota es sostenida lo suficiente para que el cuerpo se ajuste a la vibración y al flujo respiratorio, manteniendo la estabilidad postural.

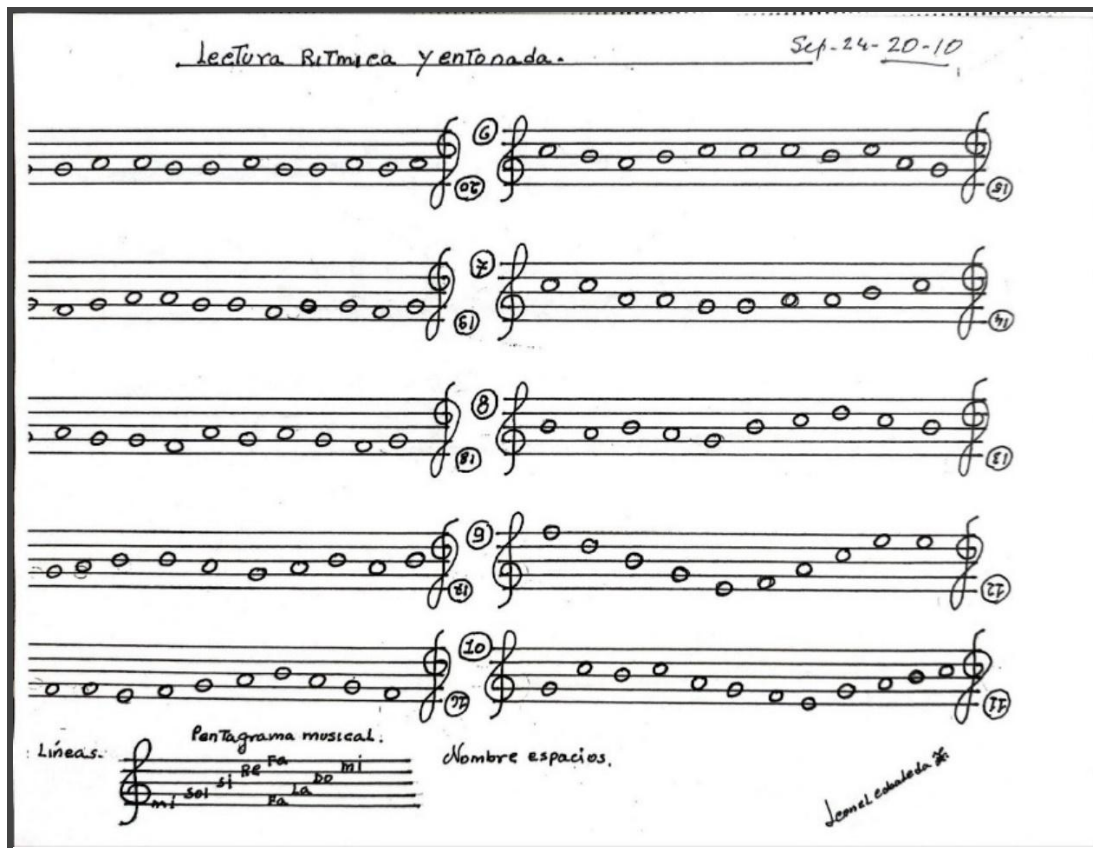


Figura 14. Ejercicios de entonación. Lectura rítmica y entonada, 2010. Fuente: Archivo pedagógico del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata.

Aplicación: se aplica como y para calentamiento corporal y sonoro, hacer transiciones entre ejercicios técnicos y coreografías, para preparar repertorios que combinan canto y danza, y para mejorar la percepción rítmica y respiratoria.

Adaptaciones: según niveles se realizan los ejercicios así: para principiantes; solo la escala ascendente o solo hasta Sol, usando balanceos o caminatas suaves. Intermedios; escala completa, incorporación de cambios de dirección o pequeños giros al llegar a Do agudo. Avanzados; Trabajo con canon (unos suben mientras otros bajan), variantes en dinámica vocal (piano, fuerte), o inclusión de instrumentos de acompañamiento como palmas o percusión. Además, se trabaja el repertorio tradicional relacionando el ejercicio con la tonalidad o modo del repertorio (ej. pasillo o bambuco).

Y se trabaja el repertorio contemporáneo incorporando improvisaciones corporales a partir de cada nota.

- **Ejercicios de lectura melódica N2:**

Enfocados en la percepción auditiva y la construcción de frases melódicas simples como preparación para la interpretación danzada.

Objetivo: Este ejercicio busca desarrollar en el/la danzarín/a la escucha activa y la comprensión del fraseo musical mediante la lectura de frases melódicas sencillas. Se pretende preparar al cuerpo para interpretar musicalmente la danza, relacionando la percepción auditiva con la ejecución corporal.

Descripción: se realiza la lectura melódica: frases musicales escritas en pentagrama con clave de sol, que incluyen galopas (figuras de corchea ligadas), corcheas, negras y silencios de corchea, en la escala de Do mayor. Y se realiza movimiento asociado: Desplazamientos básicos siguiendo el pulso. El/la danzarín/a interpreta cada fragmento musical a través del movimiento, fortaleciendo la conexión entre ritmo, melodía y cuerpo.

Aplicación: estos ejercicios se pueden realizar como calentamiento musical corporal. Para mejorar la precisión rítmica antes de repertorios complejos. Como herramienta para fortalecer la memoria musical en danzas tradicionales o contemporáneas.

Adaptaciones: se realiza el ejercicio según niveles como Principiantes: Frases simples con desplazamientos lineales. Intermedios: Acentos marcados con galopas, pequeños cambios de



Figura 15. Ejercicios de lectura melódica. Unidad melódica n.º 3, 1991. Fuente: Archivo pedagógico del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata

dirección. Avanzados: Ejercicios en canon, secuencias coreográficas más complejas, respuestas grupales.

- **Ejercicios de lectura rítmica N3:**

Dirigidos a la lectura compleja de patrones rítmicos aplicados al cuerpo, como base para la ejecución de danzas tradicionales con compases simples y compuestos.

Objetivo: El objetivo es lograr que el/la danzarín/a pueda identificar, vocalizar y ejecutar corporalmente frases rítmicas complejas, fortaleciendo la memoria rítmica y la coordinación motriz.

Descripción: el ejercicio realiza lectura rítmica: el ejercicio consiste en la lectura de patrones rítmicos variados utilizando figuras como corcheas, semicorcheas, silencios de corchea, negras, galopas, síncopas y ligaduras distribuidas en compases simples y compuestos. Y realiza la ejecución corporal: Se realiza con voz, palmas y zapateo, integrando la percepción auditiva, el ritmo interno y la coordinación corporal.

Aplicación: se realiza la preparación para repertorios tradicionales que requieren control del ritmo y precisión motriz. Luego se hace el fortalecimiento de la memoria rítmica mediante la asociación de lo auditivo y lo corporal. Este es un ejercicio útil tanto para calentamientos rítmicos como para transiciones pedagógicas en clases de danza.

Adaptaciones: para el Nivel básico: Lectura solo con palmas, frases rítmicas simples. Nivel intermedio: Incorporación de zapateo, desplazamientos simples. Nivel avanzado: Ejecución con combinaciones de voz, cuerpo y desplazamientos, además de trabajo en canon o respuesta grupal.

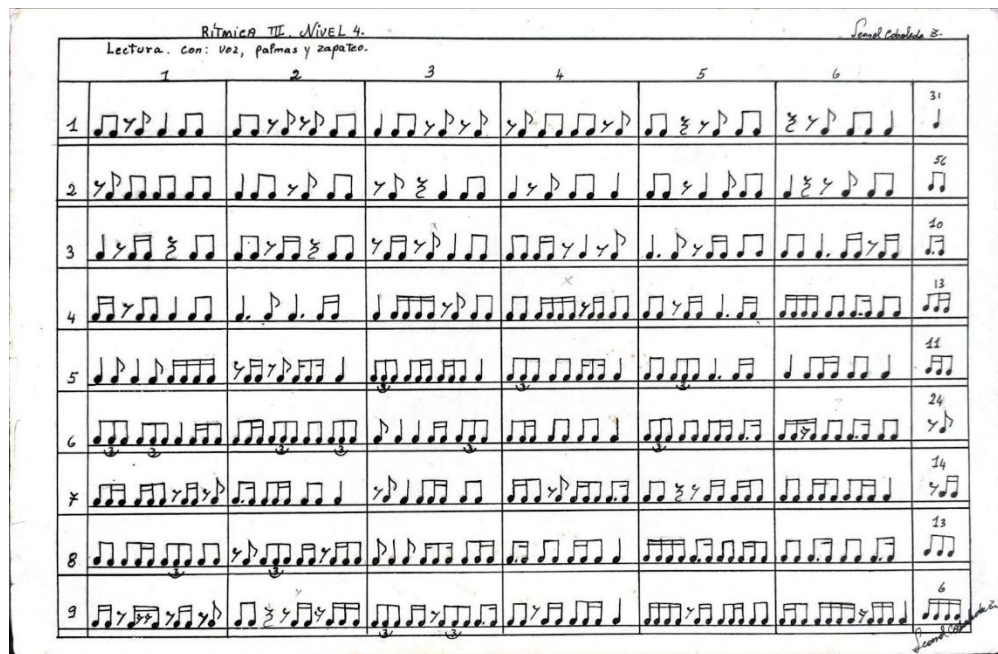


Figura 16. Ejercicios de lectura rítmica. *Ritmica III – Nivel 4*, EPA. Fuente: Archivo pedagógico del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata.

• Ejercicios de coordinación N4:

Proponen disociación entre manos, pies y voz, permitiendo que el cuerpo gane precisión rítmica a través del control motriz.

Objetivo: Este ejercicio busca desarrollar en el danzarín/a la capacidad de disociar manos, pies y voz, favoreciendo el control motriz y la precisión rítmica corporal como preparación para repertorios complejos de danza tradicional.

Descripción: Este ejercicio entrena la coordinación fina, la escucha interna y la conexión entre ritmo y movimiento. Lectura rítmica combinada: Se utilizan figuras de corcheas, semicorcheas, silencios de corchea y negra aplicadas simultáneamente a voz, palmas y pies. Disociación progresiva: El/la danzarín/a trabaja diferentes patrones rítmicos asignando un ritmo a cada parte del cuerpo (ej. manos marcan negras, pies semicorcheas y voz corcheas). Coordinación creciente: Los ejercicios avanzan en complejidad, comenzando con patrones sencillos y aumentando la dificultad al combinar diferentes figuras y silencios.

Aplicación: Calentamientos especializados para activar coordinación rítmica. Preparación técnica para repertorios con disociación corporal. Ejercicio de memoria rítmica y control motriz.

Adaptaciones: Principiantes: Separar el trabajo de cada parte corporal, iniciar con una combinación simple (ej. palmas y pies). Intermedios: Combinar tres elementos (voz, palmas y pies) con patrones diferenciados.

Avanzados: Incluir desplazamientos, cambios de nivel, dinámicas y canon grupal. Figura: Formación en filas o círculos. Trabajo simultáneo de voz, manos y pies. Uso de cambios espaciales o canon grupal en las versiones avanzadas.

Unidad Rítmica Para el mejoramiento de la coordinación

Palmas Zapateo

Leonel Cobaleda Jr.

Nota: Repetir cada ejercicio hasta conseguir el objetivo deseado.

1988

Figura 17. Ejercicios de coordinación Rítmica III – Nivel 4, EPA. Fuente: Archivo pedagógico del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata.

Análisis de la estructura musical y su relación con la ejecución danzada: ejemplo del ritmo de cumbia

Otro de los aportes significativos del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata es su capacidad para analizar las piezas musicales desde su arquitectura interna, conectando métrica, compás, acento y fraseo con la ejecución danzada. Este análisis se traduce a formas didácticas aplicadas, orientadas a que los estudiantes puedan comprender con el cuerpo, lo que está presente en la música. Este análisis se compone de los siguientes elementos y se puede aplicar para cada danza:

- Aire o ritmo musical.
- El tipo de comienzo musical (anacrúsico o tético), fundamental para iniciar el movimiento en el momento exacto.
- La métrica y el compás (binaria o ternaria; simple o compuesto), que condicionan la cantidad y calidad de los movimientos por compás.
- Figuración rítmica por compás.
- La forma del paso (simple, compuesto o modificado), vinculada al carácter rítmico y expresivo de cada danza.
- Y finalmente, su región de origen, lo que evidencia un compromiso por enseñar desde la diversidad cultural del país.

Ejemplo: análisis del ritmo melódico de la Cumbia. *Tomado del archivo personal del maestro.*

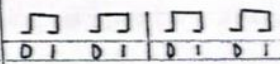
El paso de rutina de su relación con la configuración rítmica y el movimiento corporal de la Cumbia

Tabla 1 Ejemplo de análisis estructural musical de la cumbia. Elaboración por el maestro Cobaleda..

Danza	Métrica	Configuración rítmica y movimiento de los pies	Medida del compás	Palmas y Pies
Cumbia	$\frac{9}{4}$			

Análisis rítmico sobre el paso danzado de la Cumbia

Tabla 2. Análisis rítmico sobre el paso danzado de la Cumbia. Elaboración por el maestro Cobaleda.

Aire	Métrica	Compás	Comienzo	Movimiento por compás	Figuración rítmica por compás
Cumbia	$\frac{2}{4}$ bin	Simple.	Anacrúsico	4. mov. "	

- Análisis ritmo melódico de la Cumbia: detalles para tener en cuenta en la audición.**

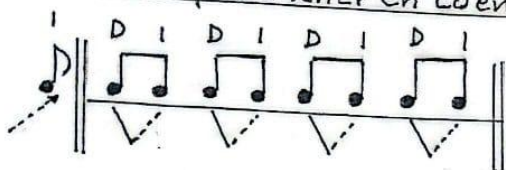
Este tipo de análisis es clave en su propuesta ya que es entendida como una unidad estructurada entre música, cuerpo y territorio y tiene como objetivo vincular cada ritmo desde su origen, su particularidad que lo hace único y el cómo pueden ser enseñados y aprendidos, con claridad y sensibilidad.

Llevar esta mirada estructural a sus clases, fue una forma de democratizar el conocimiento, permitiendo que estudiantes sin formación previa en música o danza pudieran acceder al folclor desde herramientas organizadas y comprensibles. A través de este enfoque, el maestro enseñó que danzar también es pensar, escuchar y conectar con un legado colectivo.

Nov. 2011

ANÁLISIS RÍTMICO MELODICO DE LA CUMBIA.

Detalles para tener en cuenta en las audiciones.



Esquema rítmico de un compás.

Nombre	
1	Su comienzo puede ser tético o anacrúsico
2	La cifra de compás es $\frac{4}{4}$ ó ϕ
3	La medida es a cuatro Tiempos
4	Su compás es binario simple
5	Su paso lleva 8 movimientos por compás $\frac{4}{4}$ 
6	Su paso es simple modificado
7	Su estructura musical es de ritmo continuo
8	El acento se marca sobre el pie que soporta el peso del cuerpo al avanzar.
9	Es el ritmo base de la costa atlántica
10	El acento musical se marca, teniendo en cuenta la melodía, o el golpe del Llamador en el tiempo débil.
11	En la danza de la cumbia, el hombre tiene libertad de movimientos.

Daniel Cob. E.

Figura 18. Ejemplo de análisis del ritmo melódico de la cumbia. Año: 2011

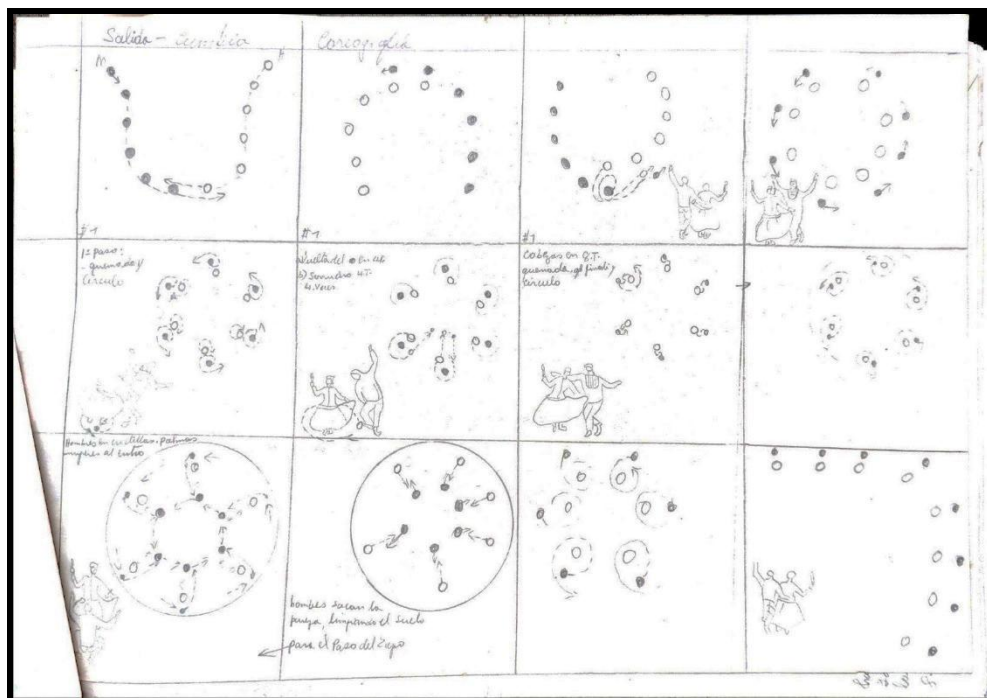


Figura 19. Planimetría de la cumbia. Elaboración del Maestro e inspirada de varios textos académicos.

Integración de la rítmica en la puesta en escena

En la praxis del Maestro Leonel Cobaleda, la rítmica no solamente es una actividad preparatoria aislada, ni un ejercicio mecánico de coordinación. Es una herramienta para construir sentido, energía y dramaturgia corporal dentro de la escena, en la danza interpretada. Los ejercicios de percepción rítmica, las caminatas con acentos, las palmadas cruzadas, los silencios marcados, no se quedan en el aula únicamente, se proyectan en la composición escénica como motores internos de la danza.

Para el Maestro, todo movimiento en escena debe tener ritmo, no sólo porque sigue la métrica de la música, sino porque el ritmo organiza el espacio, define la presencia del cuerpo y crea relaciones emocionales entre los intérpretes, como afirmaba en sus clases:

“Una escena sin ritmo es como una frase sin pausas, sin intención, sin alma.”

Es así como el maestro propone unas cualidades y habilidades integrales a desarrollar en la formación de los bailarines y que mientras más set trabajen e integren en la práctica individual y grupal, más cualifican la puesta en escena. Igualmente, estos aspectos, se trabajan gradualmente

desde la etapa de adiestramiento o ejercitación, así como en la etapa de montaje o creación performática de la danza.

Algunos conceptos básicos que debe tener un bailarín en lo musical, según el maestro.

1. Entender, leer y escribir, conceptos musicales varios: pentagrama musical, lectura rítmica, interpretar un instrumento musical.
2. Entender la diferencia entre compás musical y compás danzado
3. Durante los conteos no confundir los tiempos con el compás.
4. Saber diferenciar los ritmos mediante un buen desarrollo auditivo.

Algunos conocimientos básicos para un bailarín en lo danzado, según el maestro.

1. Conocer los pasos de rutina y complementarios de las danzas de su repertorio y entender la mecánica de estos.
2. Saber si el paso es de ritmo binario o ternario.
3. Conservar la velocidad corporal igual en su ejecución.
4. Entender auditivamente la situación melódico-rítmica para la ejecución del movimiento.

El maestro dice que *“estas prácticas se realizan sin pensar en el montaje o puesta en escena ya que son únicamente para el adiestramiento de la cualificación del movimiento corporal frente a la música escogida y a la vez para lograr un buen desarrollo del sentido rítmico melódico auditivo”*

Análisis:

Estos materiales, además de ser una herramienta de trabajo en el aula, representan un pensamiento pedagógico que entiende la rítmica como un proceso integral de construcción corporal. Para la profesora Claudia Patricia Marín, exalumna y luego sucesora del maestro en la EPA, estos ejercicios fueron claves en su formación y en la estructuración de su práctica docente, en sus palabras: *“Ese cuadernillo fue el mayor legado del maestro. Gracias a él, logré estructurar*

mis clases, optimizar mis contenidos y atender las necesidades reales de los estudiantes en distintos niveles.”

Los ejercicios elaborados por el maestro no fueron concebidos como modelos rígidos, sino como propuestas adaptables. Algo muy importante es que su aplicación está sujeta al nivel, las habilidades y el contexto del estudiante o del grupo. En distintos testimonios, tanto de docentes como de estudiantes, se reconoce que este enfoque logra resolver de manera efectiva uno de los retos más frecuentes en la formación dancística: la dificultad para interiorizar y aplicar el ritmo desde el cuerpo.

Dado el valor metodológico y práctico de este material, se ha iniciado un proceso paralelo de recuperación y análisis detallado de los ejercicios, que se presenta en la cartilla complementaria a este trabajo. En ella se profundiza en su estructura, aplicación y adaptación pedagógica para contextos actuales de formación en danza tradicional colombiana.

Categoría 3: Su legado en voces de bailarines, docentes y estudiantes.

Cómo parte de la práctica pedagógica del Maestro Cobaleda sigue presente en los cuerpos de quienes lo vivieron y aquí una serie de personas que han hecho parte de su trayectoria como colegas de la EPA, estudiantes y docentes quienes compartieron con la investigación algunas historias de impacto y algunos testimonios.

“Desde los escenarios hasta la escuela” - Entrevista a Carlos Tapias

Fecha de entrevista: mayo 16 de 2025



Figura 20. Grupo Acuarelas Boca Negra junto a los maestros Leonel Cobaleda y Carlos Tapias. Debut, 1959. Fuente: Archivo personal de Carlos Tapias.

Carlos Tapias es uno de los nombres clave en la historia de la danza popular en Medellín y de la Escuela Popular de Arte (EPA). Su camino se cruzó con el maestro Leonel Cobaleda desde los inicios de su carrera, generando recuerdos, procesos colectivos y un legado que hoy sigue vivo. Su primer encuentro con la danza fue en 1959, cuando su hermano Alberto Londoño lo invitó a formar parte del grupo *Acuarelas Boca Negra*. Allí coincidió por primera vez con Leonel: *“Nos conocimos en el ‘59, con Leonel y su hermana, en el grupo. La primera danza fue La Romería, donde nos tocaba hasta llevar mercado y flores al escenario. Desde ahí arrancó todo.”*

Carlos narra que nunca pensó en ser maestro; su intención inicial era disfrutar la danza, pero el destino lo llevó a ser parte del proceso pedagógico de la EPA:

“Empezamos por gusto, por bailar, por pasar bueno... y terminamos creando una escuela para generaciones enteras.”

Uno de los momentos que más recuerda es cómo se conformó el trabajo pedagógico de la EPA, donde junto a Leonel crearon materiales inéditos:

“A Leonel le encargamos lo más difícil: que los bailarines entendieran música. Porque antes a uno le decían ‘ese paso es así’... pero uno no sabía ni cómo iba la música. Él lo cambió todo, nos enseñó a bailar entendiendo lo que sonaba.”

Sobre las salidas de campo con el maestro, Carlos comparte una anécdota entrañable:

“Nos íbamos en diciembre o Semana Santa a recolectar danzas, pagado de nuestro bolsillo. Una vez fuimos a Urabá, y como Leonel era músico, se metía con los tamboreros, aprendía los golpes... y después nos sentábamos en la playa a discutir si el paso iba a dos o a tres... ¡hasta de noche hablando de danza y música!”

También destaca el compañerismo que se vivía en la EPA:

“Era hermoso porque no éramos ‘profesores’, éramos colegas. Leonel tenía su carácter más reservado, más serio, pero siempre con respeto. En los bailes, en las fiestas, él terminaba bailando con los estudiantes. En la EPA uno nunca sabía quién era alumno y quién profesor.”

Tapias recuerda con cariño la complicidad metodológica que existía con Cobaleda:

“Había debates duros. Un paso que él decía ‘va con izquierda’ y yo juraba que era con derecha... y así nos íbamos hasta que decíamos: listo, van las dos maneras... y nos reíamos después en las reuniones porque siempre terminábamos ganando los dos.”

Además de las clases, Carlos menciona los ensambles que hicieron juntos:

“Teníamos hasta grupo de cuerda, Leonel tocaba guitarra, yo tocaba tiple... en los descansos nos metíamos a los ensayos de música. ¡Siempre estábamos creando!”

Sobre el aporte más importante del maestro Leonel, no duda:

“Leonel fue quien inventó la rítmica para la danza. Eso no existía. Eso fue una creación de él, para que los bailarines entiéramos qué era un compás, un acento, un ritmo... y todo desde el cuerpo, no desde una partitura.”

Carlos, crítico con las transformaciones actuales de la danza, defiende la raíz que construyeron junto a Cobaleda:

“Nosotros defendimos la tradición, no la distorsión. Porque si todos cambiamos lo que es folclor, ¿qué le queda a la tercera generación? El folclor lo cambia el pueblo, no el coreógrafo.”

Cuando se le pregunta qué le diría hoy a Leonel, responde con una sonrisa:

“Que siga como va... porque todavía lo veo creando, componiendo, enseñando... ¡Leonel nunca para!”

Y concluye con una certeza que lo acompaña:

“Tuve la suerte de vivir en el maravilloso mundo de la danza, al lado de gente como Leonel. Eso no me lo quita nadie.”

“La continuidad del compás” - Entrevista a Claudia Marín Quintana

Fecha entrevista: mayo 20 de 2025



Figura 21. Leonel de Jesús Cobaleda y Claudia Patricia Marín Quintana, Teatro Pablo Tobón Uribe. Fuente: Donación de Claudia Patricia Marín Quintana.

Claudia Patricia Marín Quintana fue alumna directa del maestro Leonel Cobaleda, y posteriormente su legado continuó a través de su labor docente en la Escuela Popular de Arte. Claudia reconoce que su encuentro con la danza tradicional se dio desde temprana edad, pero fue en la EPA donde tuvo la fortuna de formarse con los maestros pioneros.

Nos cuenta con claridad la importancia del legado metodológico de Cobaleda, especialmente en el área de rítmica:

“El mayor legado del maestro Leonel Cobaleda... es la rítmica para la danza. Ese es el mayor legado del maestro Leonel. Inclusive él tenía esto compilado en un folletico que se llamaba Rítmica para la danza... de ahí aprendí el análisis musical de las piezas colombianas, las piezas cómo se clasifican, cómo se analizan.”

Sobre la rigurosidad pedagógica del maestro, Claudia explica:

“El maestro era una cuchilla... los estudiantes sentían temor de la clase porque era muy exigente... pero también una clase muy satisfactoria, novedosa, donde cada parte musical se trabajaba con todo el cuerpo.”

Uno de los aspectos más importantes para Claudia fue la formación integral, donde la rítmica no era solamente un aspecto musical, sino una vivencia corporal:

“Nosotros hacíamos un nivel de lectura corporal... no era una lectura en un instrumento, sino una lectura con tu propio cuerpo, con la voz, con las palmas, con los pies... hasta llegar a disociar todo el cuerpo para entender el ritmo.”

Claudia no solo fue alumna, sino también la primera docente que reemplazó directamente al maestro Leonel. Vivió el proceso de transición generacional con un profundo respeto por el legado recibido:

“Yo fui la primera persona que tuvo que tomar ese legado... me tocó reemplazarlo, y fue un susto muy grande porque los estudiantes te medían... pero lo estudié, lo indagué y terminé enamorándome profundamente de esa metodología.”

Y agrega:

“Nosotros fuimos una generación de relevo... los pioneros nos entregaron un legado y nos tocó sostenerlo y transformarlo desde el respeto.”

Un recuerdo muy vivo de sus clases con Leonel es la famosa cañita de bambú:

“Esa cañita era símbolo de respeto, de ritmo, pero también de alegría cuando sabías que habías logrado internalizarlo. Hasta el sonido tenía un propósito.”

Claudia es crítica del estado actual de la danza folclórica y recalca la importancia de conservar el rigor y la profundidad del conocimiento:

“El reto hoy es que la gente entienda que el folclor no es solo disfraz y zapateo... es historia, es análisis rítmico, es lectura cultural del país.”

Para ella, el Maestro dejó un legado que trasciende lo técnico:

“Leonel nos insistió muchísimo en eso... en que bailar folclor no es solamente pasos sino interpretación musical, análisis rítmico, comprensión de acentos, de frases... es darle un fondo teórico al cuerpo.”

Además de su aporte pedagógico, Claudia reconoce al maestro Leonel como un ejemplo humano:

“Leonel nos enseñó disciplina, pero también generosidad... él compartía su conocimiento sin guardarse nada.”

Actualmente, Claudia sigue defendiendo la rigurosidad y el respeto por la danza tradicional, destacando el papel fundamental que tuvo el maestro Leonel en su vida profesional y en su agrupación hojarasca:

“Nuestro legado es el de la EPA, es el de Leo... seguimos interpretando la danza respetuosamente, defendiendo sus patrones culturales... porque eso es lo que nos dejó el maestro: el análisis, el respeto y la interpretación consciente.”

Sobre su recuerdo más vivo, afirma:

“Mi recuerdo más significativo fue tener a Leonel como profesor... porque él no se guardaba nada, siempre nos lo daba todo... su legado sigue vigente en mí y lo seguiré transmitiendo donde esté.”

Al preguntarle qué le diría hoy al maestro Leonel, Claudia concluye con gratitud:

“Yo lo único que le diría es: gracias, maestro. Gracias por su generosidad, por entregarnos su conocimiento sin reservas, por enseñarnos a sentir la danza desde el cuerpo y desde el corazón. Su legado sigue vivo y nosotros seguimos bailando con su compás.”

“Un instrumento para la danza” – Entrevista a Carlos Humberto Arredondo Marín**Fecha entrevista:** junio 27 de 2025

Carlos Humberto Arredondo Marín fue alumno directo del maestro Leonel Cobaleda, y gran parte de su formación como docente y artista se nutrió gracias a las enseñanzas del maestro. Carlos recuerda que fue en la Escuela Popular de Arte donde se inició como estudiante y luego se consolidó como formador:

Carlos nos relata la importancia del aprendizaje musical recibido del maestro:

“Leonel fue el que me enseñó a mí a tocar Tiple... me enseñó a leer el pentagrama.”

También destaca la formación integral que recibió, más allá de un solo instrumento:

“Me dio clases de percusión y clases de flauta traversa.”

Para Carlos, el legado metodológico del maestro trascendió lo musical y se convirtió en una filosofía de vida:

“Leonel siempre se caracterizó por tener mucho amor y mucha alegría al enseñar la rítmica o cualquier instrumento musical colombiano.”

“Antes de enseñar la música o la rítmica, era un hombre que ya la tenía incorporada en su cuerpo, en su alma y en su vida.”

La influencia del maestro Cobaleda marcó su camino profesional:

“Ha sido tan grande la influencia... que primero que todo escogí ser un maestro.”

Carlos comparte que Leonel transformó su visión sobre el arte y la identidad:

“Aprendí también... que somos un pueblo pluricultural y multiétnico.”

También recuerda cómo el maestro lo acompañó en la exigencia y el compromiso con la enseñanza:

“Aprendí que hay que enseñar con amor, pero también con exigencia.”

Uno de los recuerdos más significativos para Carlos es cómo la música se convirtió en una práctica cotidiana, más allá del aula:

“Cargaba las baquetas... y en todos los buses iba practicando las estructuras rítmicas que Leonel me enseñaba.”

Sobre la estructura pedagógica, Carlos destaca la claridad y la metodología del maestro:

“La estructura rítmica, él explicaba primero los valores que cada figura tenía... luego escribía las estructuras rítmicas y las hacía... haciéndolo con el cuerpo y la palma y luego leyéndolo en el tablero.”

Uno de los legados más importantes que Carlos reconoce es la posibilidad de que bailarines y músicos se formen de manera integral:

“Leonel se preocupó de que el bailarín realmente fuera una persona integral, que supiera tanto de danza como de música.”

Sobre su mayor aporte, Carlos concluye:

“El mayor reto que él se colocó fue crear un método de enseñanza de la rítmica para la danza. Y ese reto me parece que él lo logró.”

Su recuerdo del maestro sigue vigente, no solo como docente, sino en su vida diaria:

“Fue tanta la influencia de Leonel que todavía tengo esa práctica permanente en mi vida.”

“La rítmica que nos formó” - Entrevista a Nancy Muñoz Ceballos

Fecha de la entrevista: mayo 20 de 2025



Figura 22. Maestro Leonel Cobaleda y Nancy Muñoz Ceballos en Tardes de Playa, Teatro Pablo Tobón Uribe, con Hojarasca Tradición Danzaria. Año: 2003

Su encuentro con la danza comenzó desde la infancia, participando en la primaria artística de la EPA desde los siete años. Luego de una pausa, retomó la danza en el bachillerato y, gracias a la recomendación de su profesor de colegio, volvió a la EPA ya como joven adulta, donde desarrolló su formación profesional y más tarde también su carrera docente.

Sobre su vivencia como alumna de Cobaleda, Nancy recuerda su aporte más importante dentro del programa de danza:

“Ese fue como un aporte fundamental en la parte del programa de danza, la cuestión rítmica, y cómo la fundamentó, cómo la estudió, cómo la vivenció con nosotros, cómo la sostuvo y la mantuvo... y la estructuró como un pilar fundamental dentro del programa.”

Además del enfoque metodológico, Nancy destaca la riqueza del maestro en el trabajo investigativo de los ritmos regionales:

“También aportó muchísimo en la parte investigativa de las regiones, cómo estudiar cada región y su rítmica, y cómo trasladarla al trabajo dancístico.”

Una de las características más admiradas por Nancy fue su compromiso y rigor como docente:

“Era supremamente serio, serio de repelente no, ni mucho menos, sino serio en el trabajo y en la forma en que lo daba, en que nos proponía los ejercicios... siempre llevaba el trabajo planeado, siempre llevaba cosas diferentes, siempre estaba armonizando su trabajo.”

Nancy compartió espacios tanto académicos como laborales con el maestro, recordando con afecto la época en que trabajaron juntos en un preescolar:

“Era muy querido por todos los niños porque se entregaba con mucha pasión y con mucha responsabilidad... se paraba, bailaba, los volteaba, los coquiaba, los molestaba... todo el tiempo estaba en función... no sé cómo no tenía tanta energía.”

Uno de los elementos centrales de su legado, según Nancy, fue la creación de la cartilla de rítmica para la danza:

“A raíz de ese estudio entonces él proponía ejercicios diferentes y logró escribir... ese librito donde él plasmó como muchas cosas, muchos ejercicios rítmicos... pensados para la danza, no desde la música... fue la biblia de nosotros.”

Sobre la didáctica del maestro, recuerda clases con gran diversidad metodológica:

“Llegaba con una canción, analizaba patrones rítmicos, o llegaba con ejercicios en el tablero... tenía un palito que manejaba para trabajar eso en el tablero... eran muy vivenciales desde la parte corporal, porque sabía que eso era para danza y no para música.”

Nancy destaca que la rítmica como pilar formativo se ha mantenido viva gracias a los egresados de la EPA:

“Muchos de los exalumnos que siguen enseñando danza... la rítmica es parte vital... no solo para quien enseña, sino para entender las piezas musicales, no es solo pasos y figuras.”

Sobre el impacto y recepción de la propuesta pedagógica del maestro, asegura:

“Siempre fue muy bien recibido, una voz muy escuchada... muy respetado por lo estudioso, por la rigurosidad y la seriedad con que trabajaba.”

Actualmente, Nancy sigue bailando con el grupo Hojarasca Tradición Danzaria, además de haber dirigido procesos pedagógicos con estudiantes de primaria:

“Me llevé como parte de ese legado que viví en la EPA y estructuré en el colegio... de primero a quinto... siempre involucrando danza, música, teatro, artes plásticas.”

Frente a la transformación de la danza folclórica, Nancy reflexiona:

“La danza folclórica se ha transformado en la medida en que los escenarios la han transformado... ya no es solo escenario, es espectáculo por el espectáculo... se afecta el hecho folclórico, positivo o negativamente.”

Sobre el presente, expresa su preocupación:

“A los sardinos sentimos que hay que llegarles de nuevo con lo folclor porque están perdidos... cuando logran apropiarse les gusta, pero es un trabajo de largo aliento.”

Finalmente, al preguntarle qué le diría al maestro si lo tuviera enfrente, Nancy responde:

“Un abrazo gigante, que lo admiro muchísimo, que lo respeto muchísimo, que siempre lo recuerdo y que lo llevo en mi corazón.”

“Entre la disciplina y la pasión” – Entrevista a Aidé Pineda Yepes

Fecha entrevista: Julio 12 de 2025

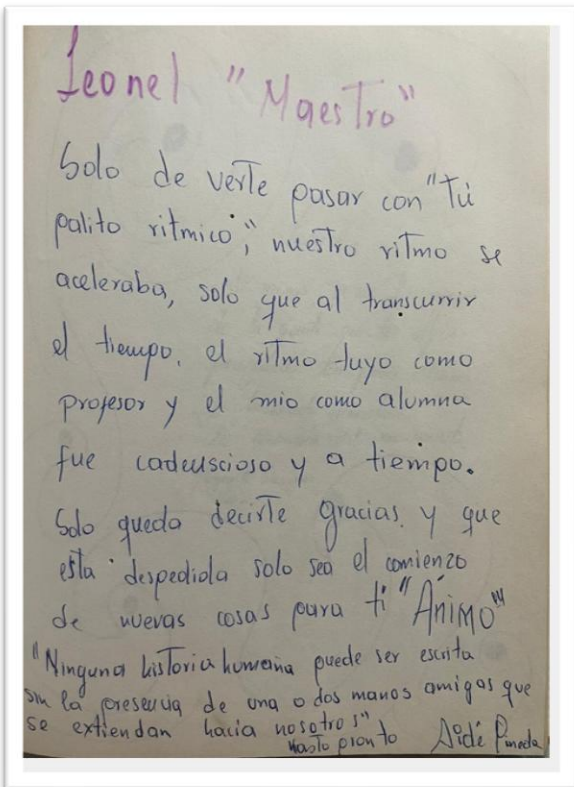


Figura 23. Mensaje escrito por Aidé Pineda Yepes dedicado al Maestro, el día de su jubilación en 1994. Archivo personal del maestro Cobaleda.

Aidé Pineda Yepes fue alumna directa del maestro Leonel Cobaleda, y su legado sigue presente en su vida como docente y bailarina. Aidé se describe como una artista polifacética:

“Soy bailarina del grupo Pendiente Danza... soy docente de educación artística hace 20 años... trabajo en preescolar, en primaria, bachillerato, en la universidad y hago uso de pensionada... pero sigo bailando.”

Su formación en danza comenzó desde diversas disciplinas, pero fue en la Escuela Popular de Arte donde conoció de primera mano al maestro Leonel:

“Técnica media en danza de la Escuela Popular de Arte. Ahí empecé... en 1986 fue mi primer semestre con él.”

Aidé recuerda con claridad su primer encuentro con la rítmica:

“El maestro Leonel Cobaleda fue mi profesor en el primer semestre de rítmica... tuve el placer y a veces el susto porque era... la quiebra huesos de muchos de los bailarines.”

Sobre la metodología del maestro en rítmica, Aidé comenta:

“La metodología muy clara, de rítmica supremamente clara... él llegaba con su clase clarita, con sus ejercicios rítmicos, mano, pie, voz, castañuelitas clarito.”

Sin embargo, reconoce que el aprendizaje no siempre era sencillo:

“Para una persona completamente que no tiene idea de lo que es la rítmica danzada... es muy complejo inicialmente entender eso.”

En el tiple, en cambio, vivió la enseñanza desde otro lugar:

“Ya la presión de la rítmica... esto era una sabrosura y un deleite... usted estudielo, tóquelo, entonces era mucho más fácil.”

Aidé valora profundamente el carácter disciplinado del maestro Leonel:

“Fue un ejemplo disciplinado... una cosa así, que es muy claro en su disciplina... le asustó a uno hasta llegar tarde.”

Resalta también su aporte como referente pedagógico:

“Es de las primeras personas que yo conocí en Colombia... que escribía sobre un paso avanzado y que lo metía en una estructura musical... para la danza colombiana.”

Entre los aportes tangibles que dejó el maestro, Aidé destaca:

“Obviamente la cartilla... nosotros heredamos parte... la cartilla del maestro Cobaleda.”
Y amplía sobre la colección pedagógica:

“Uno tenía la cartilla como parte de los elementos... estaban todas las danzas... eran como cinco libritos, entre ellos la cartilla del maestro Cobaleda.”

Más allá del material pedagógico, para Aidé el mayor legado fue su capacidad de estudio y sistematización:

“Tomarse ese trabajo y dejarnos eso, a los que seguimos encarrotados con este cuento... porque mucha gente pasamos por la Escuela Popular de Arte y sin pena ni gloria, nosotros no solamente seguimos, sino que conformamos amigos y grupos para toda la vida.”

Una anécdota que guarda con especial cariño es el reto que representó la rítmica:

“Me dijo... ¿usted monta bicicleta?, ¿usted patina?, ¿usted nada?... ¿por qué no aplica eso aquí de coordinación?”

Para Aidé, Cobaleda fue un símbolo de conocimiento y autoridad:

“Él tenía la autoridad, tenía el respeto, tenía la fama ganada... todo el mundo, ay, ¿con quién le tocó? Con Leonel.”

Sobre la danza folclórica en la actualidad, Aidé expresa su preocupación:

“Hay una crisis con la danza folclórica porque los niños no quieren bailar danza folclórica... es una rogativa.”

Comparte también la dificultad de sostener los espacios de formación:

“Vas a un espectáculo de danza folclórica y casi le tienes que regalar a los amigos que vayan a ver tu trabajo... ni los mismos grupos van a ver el trabajo de los otros.”

Su recuerdo del maestro permanece vivo a través de fotografías y momentos compartidos:

“Cuando nos encontramos la última vez... en Cotrafa... y tenemos la otra... cuando le dieron el reconocimiento de Huellas Folcloreadas.”

“La musicalidad como legado” - Entrevista a Javier Alonso Álvarez Arboleda**Fecha entrevista:** Julio 12 de 2025

Figura 24. Maestro Leonel Cobaleda junto a Javier Álvarez y Aidé Pineda, durante el homenaje otorgado al maestro en el evento Huellas Folcloreadas. Fotografía donada del archivo personal de Aidé Pineda.

Javier Alonso Álvarez Arboleda fue alumno directo del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata y hoy continúa su legado desde la dirección pedagógica y artística. Javier es un referente en la formación de nuevas generaciones de bailarines:

“Soy el director del grupo Pendiente Danza... director de Casa Danza Medellín... fui profesor de la Escuela Popular de Arte... soy graduado de la Escuela Popular de Arte.”

Su formación se cimentó en la EPA, donde no solo se graduó como técnico en danza, sino que también complementó su formación en múltiples expresiones artísticas:

“Entré en 1986 y nos graduamos en 1990... mis estudios los hice allá, de danza folclórica... después seguí estudiando danza contemporánea, baile popular y muchas otras cosas.”

La relación de Javier con el maestro Leonel fue desde la formación, donde recibió las asignaturas de rítmica y tiple:

“Él fue profesor de nosotros de rítmica... y después nos dio clase... de tiple dos... tenía una batuta, una varita, con la que nos marcaba los tiempos... yo la tengo, él me la regaló cuando se retiró.”

Para Javier, el gran aporte del maestro fue su capacidad de integrar música y danza desde una comprensión corporal:

“El pensar que los bailarines teníamos que comprender el universo de la música... fue pionero de eso... el concepto que él planteó de ritmo danzado es un concepto muy importante para nosotros... lo seguimos trabajando.”

Destaca también su rigor metodológico:

“Plantear... no solamente la idea... sino una metodología para enseñarnos a nosotros eso... a través de los trabalenguas... a través del juego... un folleto... que era nuestra guía para las clases de rítmica.”

Ese legado permanece vigente:

“El legado que puso el maestro es el legado que nos llega a nosotros... lo musical es una base muy importante del trabajo que hago.”

Javier recuerda que el maestro planteaba clases variadas y con un objetivo muy claro:

“No era una clase fija... por ejemplo... para trabajar el pulso... a través de la respiración... a través del caminar... una semana era las disociaciones... el cantar y moverse... que nos cuesta tanto a los bailarines.”

Agrega:

“Había la tarea de estudiarlos porque eso era evaluado... la intención del maestro era que resolviéramos... superar las dificultades personales.”

Para Javier, el legado del maestro transformó la enseñanza de la danza en Colombia:

“Todo el que estudia en la EPA deben tener esa formación musical... seis semestres teníamos que estudiar de los ocho... desde las rítmicas hasta la organología... eso se pudo hacer porque alguien lo propuso... en este caso, Leonel Cobaleda.”

Siente que su mayor reto fue convencer a sus colegas:

“El mayor reto de él fue con sus propios compañeros... convencerlos de que era importante el estudio... nos quedó ese legado... que hay que escuchar la música... comprender ese universo de lo sonoro en relación con el movimiento.”

Javier comparte con afecto la memoria del maestro, destacando su carácter humano:

“Yo siempre recuerdo es como esa alegría manifestada en su sonrisa... muy exigente pero muy alegre... muy sonriente siempre toda su vida.”

Siente gratitud al reconocer su influencia en la vida pedagógica:

“Con el maestro siempre ha habido un agradecimiento... un respeto muy grande... lo que nos exige él... la rigurosidad... es la rigurosidad que tiene la música.”

Cuando se le pregunta qué le diría hoy al maestro, Javier concluye:

“Lo recuerdo bueno... recuerdo... a mí me iba bien en rítmica... estudiaba bastante... pero siempre... con mucho respeto... muy exigente... pero muy alegre... muy sonriente siempre.”

Conclusiones

Una de las conclusiones que se desprenden de esta investigación es que debido a la dedicación que ha tenido el maestro Cobaleda al hacer arte desde el cuerpo y desde la música, comenzó a emerger un conocimiento original, profundo y valioso, producto de su práctica y estudio continuos. Además, dio soluciones a lo que identificó como problemática de la enseñanza del ritmo al danzar. Para él, no bastaba con que alguien ejecutara un paso; lo esencial era que el movimiento se gozara, se sintiera y se comprendiera internamente desde el ritmo y su musicalidad, y así poder conectar los gestos corporales con su raíz y sentido.

También es significativo descubrir que este conocimiento no lo construyó en soledad porque a lo largo de los años, el maestro fue acompañado por colegas, estudiantes y amigos que reconocieron en él a un formador generoso, a un guía exigente y parco, a un ser humano profundamente comprometido con el crecimiento del otro, y que inclusive en momentos de disentimientos, dejaba la puerta abierta al diálogo, la investigación y las nuevas construcciones intelectivas que surgieran.

A lo sumo, la construcción de un legado se realiza en conjunto como evidencia de que es un conocimiento memorable, así quienes compartieron con el maestro Cobaleda en las aulas, los escenarios y los pasillos de la EPA, aún lo nombran con admiración y cariño y hablan de su paciencia, de su mirada atenta, de esa capacidad suya de enseñar sin imponer, de provocar sin herir, de sembrar sin esperar cosecha inmediata y que danzaba la vida con ritmo propio, como lo han expresado de diferentes formas, los entrevistados en esta investigación. Por ello, participó a la par de sus colegas de la EPA, en proceso de recolección de información in situ, de las tradiciones orales y músicas folclóricas, yendo a los lugares propios, municipios, tribus o poblaciones, donde se gestaban dichos ritmos. Esta información recopilada se encuentra en escritos a mano, grabaciones de casets y transcritas muchas de ellas en registros mecanográficos.

Otra conclusión que destaco es que, desde esa perspectiva de historia de vida, pude evidenciar, que el maestro enfrentó un desafío complejo, de su tiempo, donde no se tenían las facilidades tecnológicas de comunicación actuales, ni existía una producción escrita afín a su intención

pedagógica de la formación rítmica para danzarines. Por ello sus ejercicios y prácticas propuestas, se convierten así en un acto pedagógico fuerte que permite construir un lugar fértil donde cada persona puede encontrar su manera única de danzar el ritmo y de habitarlo desde adentro. Así, el mayor desafío que asumió el maestro no fue solo enseñar pasos, sino cultivar un terreno documentando su conocimiento, y donde cada estudiante pudiera arraigarse en la rítmica y florecer como intérprete sensible y consciente. Su verdadera enseñanza trasciende la imitación: nos invita a mirar la danza como un viaje compartido de descubrimiento, emoción y creación colectiva.

Como última conclusión, esta investigación pone en situación de análisis, elementos que enriquecen las mallas curriculares, para los futuros docentes o licenciados en danza; para que desde una mirada integral y de conexión con el contexto cultural propio, pueden fortalecer las habilidades rítmicas desde la interpretación misma de la danza, como los elementos didácticos y pedagógicos en apertura a la apropiación cultural del folclor y su continua transformación generacional.

Conclusiones emergentes a partir del encuentro de socialización

La socialización de los hallazgos se constituye como un momento vital para compartir, vivenciar y expandir el conocimiento construido a lo largo de esta investigación. En este espacio se encontraron docentes, bailarines, músicos, estudiantes, gestores culturales y el Maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata, cuya presencia activa y generosa aportó profundidad al encuentro. Su forma de enseñar, su lenguaje corporal, sus pausas y su manera de habitar la palabra, permitieron conectar emocional y pedagógicamente con su legado.

Durante la jornada se desarrollaron ejercicios de coordinación rítmica, exploraciones danzadas y un análisis musical del ritmo de cumbia, compartido como herramienta concreta para que los asistentes lo lleven a sus propios contextos y este momento formativo permitió experimentar los pilares de su propuesta desde el cuerpo y también comprender cómo el ritmo puede ser habitado de forma consciente, sensible y colectiva.

Este encuentro se vivió como una experiencia profundamente humana, donde la práctica y la emoción se unieron con la reflexión y la memoria. La propuesta pedagógica del maestro fue acogida, explorada y resignificada en un contexto contemporáneo, revelando su vigencia, su poder

transformador y su capacidad para generar sentido más allá del aula. La transmisión de este conocimiento ocurrió a través del movimiento compartido, en el diálogo corporal, y en la mirada entre generaciones. Cada gesto, cada pregunta, cada vivencia compartida abrió nuevas posibilidades de interpretación y uso del enfoque rítmico ya que se fortalecieron los lazos de una comunidad que danza para comprender, que escucha para transformar, y que enseña desde el corazón, la ética y el arte.

El conocimiento recogido en esta tesis se expande al resonar en los cuerpos, las voces y las prácticas de quienes participaron. En este encuentro, el legado del maestro se proyecta hacia el futuro como una propuesta viva, situada, colectiva y profundamente significativa para quienes encuentran en la danza una forma de educar, de sanar y de permanecer.



Figura 25. Práctica del paso simple durante la socialización comunitaria. Fuente: Archivo personal, 2025.



Figura 26. Participantes de la socialización comunitaria. Fuente: Archivo personal de Violeta Ledezma, 2025.



Figura 27. El maestro Leonel Cobaleda compartiendo sus aprendizajes durante la socialización. Fuente: Archivo personal de Violeta Ledezma, 2025.



Figura 28. Violeta Ledezma presentando la socialización de la investigación. Fuente: Archivo personal, 2025.

Reflexiones

Una de las reflexiones que se desprenden de este trabajo es llegar a concretar esta experiencia investigativa, dado que fue bastante gratificante y emotiva pues adentrarse en la historia viva de mi abuelo, el maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata, me permitió descubrir sus visiones de vida, conocer su forma de transmitir sus enseñanzas y conocer su forma de percibir y entender la danza. Este proceso de sistematización entonces ha sido, en sí mismo, una forma de recuperación amorosa y crítica, de esa experiencia y propuesta pedagógica innovadora, una apuesta por resignificar esa producción de saber que se gestó desde el hacer, el sentir y del enseñar, como una narrativa que brota de la experiencia pedagógica, y que poco a poco fue tomando forma, sentido y apellido.

Como nieta del maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata esta investigación me hace sentir profundamente orgullosa de que él además del hecho de haber seguido los pasos de mi abuelo danzarín. Este ha sido un ejercicio revelador, por todo lo que pude reconstruir y aprender de su práctica y me permitió mirar su legado de frente: una vida entera dedicada a crear, a enseñar, a transformar desde el arte y la sensibilidad. Su historia, que hoy toma cuerpo en estas páginas, es testimonio de cómo una vocación verdadera puede sembrar caminos y abrir horizontes para quienes venimos después de generación en generación.

El maestro Cobaleda, continuando con ese impulso investigador y creador, propuso espacios para sus estudiantes de danza, donde les permitió ver que la música no era un fondo, sino una presencia unida a cada movimiento, por sutil que fuera. Invitaba a sus estudiantes, a cerrar los ojos, a sentir el pulso rítmico, a dejarse mover internamente antes de moverse externamente. El maestro Leonel de Jesús Cobaleda Zapata, enseñó con amor, con rigor, con una comprensión profunda de cómo evoluciona gradualmente el ser humano, desde su deseo de transformarse.

Nos deja como herencia no solo sus métodos, sus partituras y sus saberes, sino también su infinita capacidad de observar, de investigar, de combinar lo intuitivo con lo estructurado. Esta tesis no es un cierre, es una semilla que se sigue expandiendo y sembrando en quienes deseen cultivarla y tal vez una de sus enseñanzas más trascendente que nos da mi abuelo, es esa, la de entender que la curiosidad también es una forma de ética, de belleza y de vida.

Bibliografía

- Lago Castro, P., & González Belmonte, J. (2012). *EL PENSAMIENTO DEL SOLFEO DALCROZIANO, MUCHO MÁS*. Obtenido de <http://www.revista.uclm.es/index.php/ensayos>
- Aronoff, F. W. (1974). *La música y el niño pequeño*. Buenos Aires: Ricordi Americana S.A.E.C.
- Arús Leita, E., & Pérez Testor, S. (2006). La rítmica como trabajo interdisciplinario de música y danza.
- Becerra, G. (Jan-Mar de 1969). En torno a la definición de la música. *Revista Musical Chilena*.
- Bolivar, A. (2012). *Dimensiones epistemológicas y metodológicas de la investigación (auto) biográfica*. España: Universidad de Granada.
- Buela Corrales, L. (s.f.). Los componentes de la Educación Musical. 3.
- Carlos Humberto Arredondo Marín, Ludys Agudelo Pereira, Nancy de la Cruz Muñoz Ceballos & Gustavo Adolfo López Gil. (2024). *Memorias Vivas: "¡LA EPA VIVE!"*. (P. Propia, Ed.) Medellín.
- Castillo, Á. J. (11 de Diciembre de 2014). Secuencias ritmicas corporales Herramienta pedagógica musical para facilitar la independencia rítmica corporal y la práctica de conjunto. Pamplona, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas.
- Chárriez Cordero, M. (2012). Historias de vida: Una metodología de investigación cualitativa. Puerto Rico.
- Cobaleda Zapata, L. (1986). *Rítmica aplicada a la danza Colombiana*.
- Cobaleda, E. C. (2022). CATÁLOGO DESCRIPTIVO DE LA OBRA MUSICAL DEL COMPOSITOR COLOMBIANO LEONEL COBALEDA ZAPATA (1938). Medellín, Colombia: Eafit. Recuperado el Julio de 2025, de <https://repository.eafit.edu.co/server/api/core/bitstreams/d725e64c-8c84-43ad-b5ae-716cd4426b7c/content>
- Dalcroze, E. J. (1913). *Música y Danza Tradicional Como Estrategia Pedagógica Para El Fortalecimiento De La Convivencia Escolar*.
- Escobar, M. J. (2005). Del movimiento a la danza en la educación musical. Universidad de Murcia.

-
- Gainza, V. H. (1964). *La Iniciación Musical Del Niño*. 70. Buenos Aires: Recordi Americana S.A.E.C.
- Garcia, W. M. (2020). Aporte al desarrollo rítmico en bailarines de danza folclórica del grupo “Xpressiones” a partir de la percepción auditiva y musical. *Trabajo de grado*. Cali, Colombia: Fundación Universitaria Católica Lumen Gentium.
- Gérard, C. (1991). *El aprendizaje del ritmo musical*.
- Gil, G. A. (2024). ¡EPA! Memorias vivas sobre la . En L. A. (Carlos Humberto Arredondo Marín.
- González, D. O. (2022). Teoría de la Técnica de Danza Folklórica. *Logos Boletín Científico de la Escuela Preparatoria No. 2*, 22-23.
- Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucío, M. d. (2010). *METODOLOGÍA de la Investigación*. México DF: McGRAW-HILL / INTERAMERICANA EDITORES, S.A. DE C.V.
- Herrera, M. A. (Diciembre de 2012). Ritmo y orientación musical. (9), 15. Pamplona, Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas. Obtenido de <https://www.redalyc.org/pdf/874/87424873005.pdf>
- Jara, Ó. H. (2006). *La sistematización de experiencias: Práctica y teoría para otros mundos posibles* (Ed. colombiana ed.). Bogotá: Ediciones Antropos.
- Juan David Hernández Martínez, Deivid Alexander Pérez Urbano. (2024). *Consciencia rítmica: Cuestiones del ser en el mundo. Proyecto curricular particular para optar al título de Licenciado en Educación Física*. Bogotá, Colombia: Universidad Pedagógica Nacional.
- Larrinaga Zugadi, J. (2007). *Folklore y educación: hacia una nueva metodología*. Bilbao.
- Londoño, A. (Julio-Octubre de 1981). *Danzas Colombianas de Proyección Folclórica*. Medellín, Colombia.
- Maldonado Vélez, J. (2015). *La Danza Folclórica en Antioquia - Obra de Arte para la escuela*. Colombia: Instituto de cultura y Patrimonio de Antioquia.
- Marin, C. (20 de Mayo de 2025). La continuidad del compás. (V. M. Cobaleda, Entrevistador)
- Martín García, A. (1995). *Fundamentación Teórica y uso de las historias y relatos de vida como técnicas de investigación en pedagogía social*. España: Ediciones Universidad de Salamanca.

- Mejía, P. P. (2002). *Didáctica de La Música*. Madrid, España: Pearson.
- Orjuela, L. A. (2022). *Escuela Popular de Arte: Institucionalización de la música tradicional colombiana en las décadas de 1970 y 1980*. (F. d. Universidad Nacional de Colombia, Ed.) Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.
- Pastor, D. H. (Noviembre de 2016). APORTACIONES METODOLÓGICAS A LA INVESTIGACIÓN BIOGRÁFICA, RELACIONADAS CON EL PROCESAMIENTO Y LA ORGANIZACIÓN DE LOS DATOS.
- Raquel Pastor Prada, Á. M. (2021). *Didáctica de la danza tradicional para la escuela: revisión bibliográfica*. Madrid (España).
- Real Academia Española. (5 de Noviembre de 2025). Obtenido de Diccionario de la lengua española: <https://dle.rae.es>
- Soto, C. P. (2008). *Sobre la definición de la danza*. Santiago, Chile.
- Tapias, C. (22 de Mayo de 2025). (V. M. Cobaleda, Entrevistador)
- Vientes Pérez, H., & Ortiz Laureano, L. J. (2009). Sistematización de experiencias: una mirada conceptual, teórica y metodológica. *10(1)*, 121–147. Cali, Colombia. Obtenido de <https://doi.org/10.54114/revanlisis.v10i1.13110>
- Villota, L. C., & Jiménez Narváez, Érika. (2024). *Sistematización de experiencias: Un enfoque desde la formación docente*. Bogotá: Red Colombiana de Sistematización de Experiencias Educativas.
- Willems, E. (1964). *EL RITMO MUSICAL*.

Referencia no citada

Díaz Pérez, A. (2016). Trastorno del desarrollo de la coordinación: Programa de intervención a través de la música, la danza y la percusión corporal (método BAPNE). Tesis doctoral, Universidad de Murcia.

Gardner, H. (1993). Estructuras de la mente: La teoría de las inteligencias múltiples. Fondo de Cultura Económica.

Hernández Sampieri, R., Fernández Collado, C., & Baptista Lucio, P. (2014). Metodología de la investigación (6.^a ed.). McGraw-Hill.

Rodríguez, M. (2024). La danza como memoria del cuerpo: análisis etnográfico de la danza Momposina en el cabildo indígena de Malibú, Bolívar. Trabajo de grado, Universidad Nacional de Colombia.

Uribe, J. D. (Ed.). (2017). Pensar con la danza: investigación-creación desde los saberes del cuerpo. Editorial Pontificia Universidad Javeriana.

Anexos

Anexo #1: Formato de recolección de datos biográficos

FORMATO DE RECOLECCIÓN DE DATOS

Realizado por: Violeta María Ledezma Cobaleda

Proyecto: "Rítmica aplicada a la danza colombiana"

Investigadora: Violeta María Ledezma Cobaleda

Fecha de recolección: _____

Lugar: _____

Nombre del entrevistado/testigo: _____

Relación con el Maestro Cobaleda: _____

1. Datos generales

- Nombre completo del Maestro: Leonel de Jesús Cobaleda Zapata
- Fecha de nacimiento: _____
- Lugar de nacimiento: _____
- Profesión/Oficio: _____
- Instituciones donde estudió y trabajó: _____
- Años de experiencia en la música y la enseñanza: _____

2. Infancia y juventud

- ¿Qué pasó en los primeros ocho años de su vida?
- ¿Qué hizo desde los ocho años en adelante?
- ¿Qué actividades realizó entre los doce y los dieciséis años?
- ¿Cómo fue su infancia y qué influencias musicales o artísticas tuvo en su familia?
- ¿Cuándo y cómo descubrió su interés por la música y la danza?

3. Formación y carrera en la Escuela Popular de Arte (EPA)

- ¿Cómo y a qué edad tuvo su primer encuentro con el Maestro Alberto Restrepo?
- ¿Cómo ingresó a la EPA?
- ¿Por qué pensó en retirarse de la EPA?
- ¿Por qué Miguel Cuenca no permitió que dejara la institución?
- ¿Cómo se realizaban las salidas de campo en la EPA y qué lugares visitaban?
- ¿Qué actividades realizaba como estudiante en la EPA?

4. Creación y aplicación de la metodología "Rítmica Aplicada a la Danza Colombiana"

- ¿Cómo surgió esta metodología y qué la inspiró?
- ¿Cuáles son los diferentes niveles de la rítmica?
- ¿Cómo aplicó esta metodología en la enseñanza de la danza y la música?
- ¿Cuáles fueron los principales desafíos al implementarla?
- ¿En qué contextos y con qué poblaciones la aplicó?

5. Docencia y dirección de grupos

- ¿Qué características tenían los grupos que dirigió?
- ¿Qué hacía como profesor y cuál era su enfoque pedagógico?
- ¿Cuáles fueron los principales problemas que enfrentó en la escuela?

6. Participación en grupos Musicales y Festivales

- ¿Cómo fue su experiencia en Cancinmalos, Cuarteto Instrumental Colombiano y el Grupo de Danza de la EPA?
- ¿Cómo fue su participación en el Festival de Confolens en 1985?
- ¿Cuáles considera que fueron los momentos más importantes de su carrera artística?

7. Transformación de la Danza Folclórica y su legado

- ¿Cómo se ha ido desfigurando la danza folclórica con el tiempo?
- ¿Qué cree que ha sido lo más significativo de su trabajo en la música y la danza?
- ¿Cómo ha influido su metodología en sus estudiantes y en la enseñanza de la danza en Medellín?
- ¿Cuál es su legado para las nuevas generaciones de músicos y bailarines?

8. Recolección de material complementario

- Fotografías (descripción y fecha aproximada): _____
- Videos o grabaciones (descripción y contexto): _____
- Partituras o composiciones originales: _____
- Cartas, documentos o archivos relevantes: _____
- Entrevistas previas: _____
- Objetos o artefactos significativos (instrumentos, vestuarios, etc.): _____

9. Reflexiones y notas

- Observaciones personales sobre la entrevista: _____
- Posibles conexiones con otros testimonios o documentos: _____
- Dudas o preguntas para futuras entrevistas: _____

