

ESCUELA NACIONAL SUPERIOR DE FOLKLORE

JOSÉ MARÍA ARGUEDAS

**Programa Académico de Segunda Especialidad en
Educación Artística Especialidad de Folklore mención
Danza**



TRABAJO ACADÉMICO

**LA DANZA FOLKLÓRICA NEGRITOS DE HUAYLLAY
COMO RECURSO EDUCATIVO PARA FORTALECER LA
EXPRESION CORPORAL EN ESTUDIANTES DEL NIVEL
PRIMARIA**

**Trabajo académico para optar el título de Segunda Especialidad en
Educación Artística, especialidad de Folklore, mención en Danza.**

Presentado por:

Percy Joel, Suarez Cordova

Asesor:

Lic. Daniel Ángel Huamani Nolasco

Lima, 2022

Dedicatoria

A mis padres, mi esposa y mis hijos.

Agradecimientos:

A mis maestros, colegas y estudiantes.

ÍNDICE

ÍNDICE DE FIGURAS	iv
Resumen.....	iv
Abstract.....	iv
INTRODUCCIÓN	iv
CAPÍTULO I: LA DANZA FOLKLÓRICA	1
1.1. LA DANZA.....	1
1.2.SENSOPERCEPCIÓN KINÉTICA DE LA DANZA	6
1.3.CONOCIMIENTO Y DOMINIO DE LA DANZA.....	7
1.4.ELEMENTOS DE LA DANZA.....	10
1.4.1. El movimiento	10
1.4.2. La Coreografía.....	15
1.4.3. Tiempo musical.....	22
1.5. VALOR EDUCATIVO DE LA DANZA.....	24
1.6.LA DANZA FOLKLÓRICA	27
1.6.1. Características de la danza Folklórica	28
CAPITULO II: DANZA NEGRITOS DE HUAYLLAY	31
2.1. UBICACIÓN Y CONTEXTO	31
2.2. ORIGENES DE LA DANZA NEGRITOS DE HUAYLLAY.....	33
2.3. LAS NEGRERIAS EN EL PERÚ	34
2.4. ORGANIZACIÓN Y COREOGRAFÍA DE LA DANZA	36
2.5. PASOS DE LA DANZA	39
2.6. MÚSICA DE LA DANZA.....	40
CAPITULO III: EXPRESIÓN CORPORAL.....	42

3.1. EXPRESION CORPORAL Y EXPRESION INTEGRAL DEL NIÑO.....	42
3.2. LA EXPRESIÓN CORPORAL EN EL NIÑO.....	45
3.3. CARACTERÍSTICAS Y OBJETIVOS DE LA EXPRESIÓN CORPORAL	47
3.4. DIMENSIONES DE LA EXPRESIÓN CORPORAL Y SU RELACIÓN CON LA DANZA NEGRITOS DE HUAYLLAY	48
3.4.1. Locomoción	48
3.4.2. Equilibrio	50
3.4.3. Flexibilidad.....	51
CONCLUSIONES.....	53
RECOMENDACIONES	55
Referencias	56

ÍNDICE DE FIGURAS

Figura 1. Estructura coreográfica de la danza Negritos de Huayllay	38
--	----

RESUMEN

La presente investigación tuvo como objetivo describir el valor de la danza Negritos de Huayllay de la región Pasco, como recurso o herramienta educativa para mejorar la expresión corporal en estudiantes del nivel primaria. Para tal propósito, este estudio se caracterizó por una metodología caracterizada por un nivel o profundidad descriptiva, con un diseño documental y/o bibliográfico, empleándose el análisis de contenido como técnica de recolección de datos, aplicada a las fuentes secundarias consultadas (investigaciones previas, trabajos de grado, artículos científicos, entre otras). Esta revisión y análisis bibliográfico, obtuvo los siguientes resultados: (a) La expresión corporal es una de las formas de comunicación más antigua de la humanidad, (b) El desarrollo de la expresión corporal se logra conquistando una conciencia y sensibilización plena del individuo sobre su cuerpo, (c) La danza influye en el desarrollo de la expresión corporal, de la integración social y del sentido de identidad de las personas que la practican, y finalmente, (d) La práctica de la danza Negritos de Huayllay puede contribuir al desarrollo social de los estudiantes ya que mejora las habilidades psicomotrices, sociales y emocionales. Se concluye que, por medio de la danza folklórica Negritos de Huayllay se puede fortalecer la expresión corporal y sus dimensiones de locomoción, equilibrio y flexibilidad, en cada uno de los estudiantes de educación primaria en el Perú.

Palabras clave: Danza, danza folklórica, cuerpo, expresión corporal, educación.

ABSTRACT

The objective of this research was to describe the value of the Negritos de Huayllay dance of the Pasco region, as a resource or educational tool to improve corporal expression in elementary school students. To this purpose, this study was characterized by a methodology characterized by a descriptive level or depth, with a documentary and/or bibliographic design, using content analysis as a data collection technique, applied to the secondary sources consulted (previous research, degree works, scientific articles, among others). This bibliographic review and analysis obtained the following results: (a) Body expression is one of the oldest forms of communication of humanity, (b) The development of body expression is achieved by conquering an awareness and full awareness of the individual about his body, (c) Dance influences the development of body expression, social integration and sense of identity of the people who practice it, and finally, (d) The practice of Negritos de Huayllay dance can contribute to the social development of students as it improves psychomotor, social and emotional skills. It is concluded that, by means of the folkloric dance Negritos de Huayllay, corporal expression and its dimensions of locomotion, balance and flexibility can be strengthened in each one of the students of primary education in Peru.

Key words: Dance, folkloric dance, body, corporal expression, education.

INTRODUCCIÓN

El propósito de la presente investigación es describir el valor de la danza Negritos de Huayllay de la región Pasco, como recurso o herramienta educativa para mejorar la expresión corporal en estudiantes del nivel primaria.

En este sentido, se puede destacar que la expresión Corporal o lenguaje corporal, representa la forma más antigua de comunicación entre los seres humanos, incluso antes del desarrollo del lenguaje escrito y hablado (García, Perez, & Calvo, 2013), es decir, una forma de expresar sentimientos, emociones y pensamientos. Surge de la necesidad de expresión de las personas conscientes de la sociedad y del proceso de comunicación entre las mismas, siendo el cuerpo el principal medio o herramienta empleada para tal fin (Ochoa 2016; Morales, 2018).

De este modo, el cuerpo se convierte en una herramienta esencial para la expresión humana, que permite el contacto con el entorno y los demás. Con el apoyo de los estímulos sonoros y el silencio, facilita la comunicación y la creatividad humana (Galo, 2009). Así pues, se puede afirmar que, a medida que el ser humano crece biológica, psicológica y socialmente, se vuelve más consciente de lo que puede hacer con, a través y por medio de su cuerpo.

En este sentido, el desarrollo temprano de las habilidades y capacidades corporales es esencial para el desarrollo de adultos sanos y físicamente activos que, como dicen Gallo y García (2011), son cuerpos que piensan, eligen, juzgan, interpretan, valoran, sienten e imaginan, y que pueden hacer frente a las diversas como turbulentas dinámicas del mundo moderno

Por esta razón, es que el desarrollo de la expresión corporal es importante pues permite a los estudiantes desde niveles de educación primaria, controlar eficazmente su cuerpo al tiempo que construyen el pensamiento, logran el equilibrio físico, la coordinación cuerpo-mente, la conciencia en sí mismos y desarrollan la autoestima, lo que les permite afrontar los retos del desarrollo de forma eficaz y madura (Ministerio de Educación, 2011).

En definitiva, conocer cómo se desarrolla la psicomotricidad de los estudiantes tanto en el sistema escolar público como en el privado es fundamental para desarrollar las habilidades que necesitan para triunfar en la vida. Este último punto es especialmente importante porque es evidente que muchas escuelas omiten actividades relacionadas con el desarrollo de la expresión física y la psicomotricidad (Barriga, 1997), como la práctica artística y la danza, de manera especial, la danza folklórica.

Así, la danza es una actividad artística, educativa, colectiva y metodológica. En este marco, la danza se valora como un movimiento armónico que une la personalidad (interna) y el cuerpo (externo). En otras palabras, “el lenguaje se interioriza y luego se exterioriza a través del cuerpo”, esta es la verdadera interpretación del mensaje de la danza y el proceso de comunicación a través de este lenguaje expresivo (Castiblanco, 2001, p. 50).

Cabe señalar que, en el caso de las danzas folklóricas, además de su valor artístico y cultural, también tienen un valor educativo (pedagógico), ya que permiten conocer la evolución histórica y vivencial, las formas de organización y los valores étnicos específicos. También contribuye al desarrollo de las habilidades físicas de los estudiantes.

Este dominio físico se basa en el conocimiento del cuerpo de cada estudiante según las características y habilidades de cada edad, donde los participantes trabajan uno al lado del otro en un mismo espacio para reconocer, expresar, controlar y mejorar su capacidad de utilizar la increíble herramienta que es su cuerpo (Galo, 2009).

Desde esta perspectiva, el cuerpo se considera un sistema que permite a las personas conectar con su entorno y la naturaleza. Por lo tanto, es su potencial pedagógico lo que interesa en este estudio, y como lo expresan Ochoa (2016) y Ramírez (2007), la danza en la infancia fortalece las habilidades y destrezas básicas, desarrolla las destrezas motoras y las cualidades físicas, y contribuye significativamente al proceso educativo junto con la interacción social, manifestada en una expresión corporal adecuada.

En ese sentido, la pedagogía y la expresión corporal son relevantes para la danza Negritos de Huayllay de la región Pasco, puesto que sus características estereométricas (formas de movimiento realizadas en un plano vertical), tienen gran uso y dominio del equilibrio, la coordinación, la simetría y asimetría y otros aspectos propios del movimiento. Asimismo, el desenvolvimiento planimétrico de la danza Negritos de Huayllay comprende varios elementos del espacio como la proxémica, el uso del espacio total y general, los cuales se relacionan con aspectos propios de la expresión corporal.

La presente investigación consta de tres capítulos: El primero de ellos, aborda la conceptualización y análisis de la danza folklórica, específicamente la danza Negritos de Huayllay desde la perspectiva de una danza folklórica de negrería y su influencia en el sector educativo. El segundo, está dedicado a la

descripción de la danza Negritos de Huayllay de la región Pasco. Finalmente, el tercer capítulo presenta la importancia y el significado de la expresión corporal en el desarrollo de los estudiantes y destaca además la relación interactiva entre la danza Negritos de Huayllay y la expresión corporal como herramienta educativa para su fortalecimiento.

El trabajo de investigación concluye que la danza Negritos de Huayllay, muestra aspectos motrices y expresivos que contribuyen al desarrollo de la expresión corporal a través de sus características kinestésicas, las cuales son esenciales para el desarrollo formativo de los estudiantes de primaria.

CAPÍTULO I: LA DANZA FOLKLÓRICA

Las danzas folklóricas peruanas deben ser consideradas desde una perspectiva multicultural, ya que responden a diferentes especificidades culturales según la región en la que se practique un determinado tipo de danza. Por otro lado, en la dinámica discursiva de este estudio, es importante definir las definiciones utilizadas para términos como danza, danza folklórica, baile y proyección folklórica. Y es que, como se ha visto en varias ocasiones, estos y otros muchos términos se utilizan como sinónimos o en otros casos de forma intencionada.

Asimismo, la tendencia romántica a folklorizar todas las formas de expresión artística de la danza es también evidente. La dicotomía entre danza y baile también se lleva a menudo al extremo. Aunque algunos términos requieren una definición conceptual, se considera que esto no debería ser primordial en los estudios centrados en el folklore. Tal es el caso de los Negritos de Huayllay, de la región de Pasco, expresión artística danzaria, ejecutada tradicionalmente en Huayllay el 25 de diciembre para celebrar el nacimiento del niño Jesús. En este contexto, comenzamos nuestra investigación con un análisis conceptual y categórico de las diferentes expresiones de danza cuyo contenido es el conocimiento tradicional. En este contexto, la investigación comienza con un análisis conceptual y categórico de las diferentes expresiones de danza cuyo contenido es el conocimiento o saber tradicional.

1.1. LA DANZA

La danza, el arte de la expresión humana, es una de las artes que han estado con la humanidad desde su nacimiento, porque si la música y la poesía existen en

el tiempo, y la pintura y la escultura en el espacio, la danza vive en ambos: tiempo y espacio. En otras palabras, la danza es el principal recurso artístico y comunicativo del hombre antes que la propia materia (Vilcapoma, 2008).

Del mismo modo, la danza se considera una expresión de la cultura de un determinado grupo social (Sten, 1990). Basándose en lo anterior, se puede decir que la danza es un reflejo de la cultura y, en consecuencia, la danza no es sólo movimiento, sino movimiento combinado con un número casi infinito de otros comportamientos, que representa a alguien o algo (Sten, 1990).

Las definiciones de la danza son diversas y corresponden a diferentes contextos y espacios culturales, así como al propio modo de cómo entender lo estético. Por lo tanto, es necesario comprender el origen etimológico de la palabra "danza", que deriva del término alemán "danson", que significa "bailar".

Quintana (2019), en una revisión bibliográfica, demostró que el significado de "danza" no es siempre el mismo y tiende a cambiar según la cultura y la época en la que se utilice, ya que la danza reúne tradiciones místicas y religiosas, medicina, orden militar y civil, equilibrio físico y espiritual en el contexto de cosmologías específicas. Desde esta perspectiva, el autor define a la danza como un rasgo cultural fácil de aprender y un recurso para afirmar la identidad a través de su visibilidad, movimiento y actuación.

Desde un sentido intrapersonal, donde la danza es a partir del propio ser, (Leese & Packer, 1991), definen la danza como una combinación de movimientos armoniosos realizados únicamente para el placer del bailarín o del espectador y el disfrute del movimiento.

Para estos autores, la danza puede transformar las manifestaciones cotidianas y comunes, así como los movimientos inusuales, en objetivos extraordinarios. Igualmente, en esta expresión se utiliza un vocabulario fijo de movimientos, como en el ballet, o gestos y expresiones faciales, como en muchas danzas asiáticas. Los pueblos de diferentes civilizaciones bailan por diferentes razones y las diferentes formas de danza nos ayudan a entender su forma de vida (Leese & Packer, 1991).

De allí que, la danza suele ser una forma de entretenimiento, ritual y arte que expresa sentimientos, estados de ánimo e ideas mucho más allá de los propósitos prácticos de los movimientos utilizados en el trabajo y el deporte (Leese & Packer, 1991). Por medio de ella, se cuentan historias de fines religiosos, políticos, económicos y sociales, o puede ser una experiencia emocionante y entretenida con gran atractivo estético.

Otra definición de la danza, es presentada por Martin (2005) quien la asocia al movimiento que se lleva a cabo al ritmo de la música para expresar emociones y sensaciones, por ende, considera que la danza es una de las formas de expresión artística más antiguas de la historia de la humanidad. Esto coincide con la afirmación de Vilcapoma (2008) de que la danza tiene sus orígenes en la prehistoria. Esto se debe a que los seres humanos siempre han necesitado expresar sus emociones no sólo a través de la comunicación verbal, sino también a través de la comunicación física.

Sin embargo, en aquella época, la danza era una parte importante de los rituales de fertilidad y de guerra. Así lo expresa Vilcapoma (2008). cuando afirma que la danza estaba (y en muchas culturas sigue estando) asociada a la religión y

la magia. Antes de las guerras, las danzas se realizaban para rezar por la cosecha de los cultivos, para agradecer a los dioses, para las ceremonias de boda, para rezar por la salud de los que sufrían los malos espíritus, para alejar a los espíritus malignos, o simplemente para disfrutar de la danza

La danza forma parte de la historia de la humanidad desde la prehistoria, con sus primeras manifestaciones en las pinturas rupestres (Vilcapoma, 2008) La historia de la danza refleja la actitud cambiante de los pueblos hacia el conocimiento del mundo. Las pruebas arqueológicas no pueden negar que fue una parte fundamental de toda la cultura humana (Sten, 1990). Sin embargo, como se ha señalado anteriormente, la danza es una de las expresiones artísticas más antiguas de la humanidad y fue originalmente una expresión espontánea de la vida colectiva.

En las civilizaciones antiguas, era una expresión espontánea de la vida colectiva y un medio importante para participar en la expresión emocional de la tribu (Vilcapoma, 2008; Stone, 1990). De allí que, desde el plano antropológico, la danza es parte del comportamiento y vida del ser humano como integrante de una cultura, por ende, su construcción es a partir del complejo social (Diaz, 2009).

La danza, o el impulso de expresión física, es tan fundamental para la existencia humana que debe haber precedido a cualquier forma de lenguaje o música, pues ha servido y sigue sirviendo a todos los pueblos a lo largo de la historia de la humanidad para expresar emociones como la tristeza, la alegría, el asombro, el miedo, la admiración por los acontecimientos cotidianos y la grandeza de la naturaleza. (Vilcapoma, 2008).

A partir de lo anterior, se puede destacar que la danza tiene dos aspectos muy importantes, como lo demuestra su desarrollo histórico. (1) la danza es un

espacio de expresión del alma, los sentimientos y las emociones, y (2) la danza es un espacio de expresión social.

Desde una perspectiva actual, Chirino (2017) sostiene que se ha observado que la práctica de la danza hace que los niños y niñas sean conscientes del potencial de su cuerpo y más receptivos a su entorno y a sí mismos, por un lado, y que proporciona un cambio de ritmo y distracción para los niños del sistema educativo, por otro, y que la danza es necesaria y promueve el desarrollo humano en general.

Considerando lo antes expuesto, la importancia de la danza está relacionada con su contribución al desarrollo paralelo de competencias, así lo manifiesta Quintana (2019) cuando afirma que la misma favorece: la “(Disposición latente) y habilidades (operación que se logra por medio del aprendizaje)”, abarcando a su vez, “los contenidos: cognitivo, procedimental y actitudinal, que engloban las dimensiones cognoscitivas (intelectuales), sociales (expresión y comunicación), movimiento (motricidad) y físico-energéticas (factores físicos en la ejecución del movimiento)” (p.94).

Este estudio se centra en la dimensión social a través de la expresión física, ya que la danza fomenta la expresión física espontánea y coordinada y el desarrollo del sentido del ritmo, lo que hace que los niños valoren la expresión física. Así, la danza desarrolla el sentido auditivo de los niños desde una edad temprana, proporcionándoles las experiencias auditivas necesarias, enseñándoles a escuchar las melodías de la danza y permitiéndoles expresarse a través de la misma (Chirino, 2017). La danza en las escuelas es, por tanto, un redescubrimiento del "propio

cuerpo" en su dimensión expresiva, alcanzable por cualquier estudiante en cualquier escuela.

De allí la importancia de abordar la danza como herramienta educativa que fortalece la expresión corporal de los niños, partiendo de la premisa de que todo proceso educativo pretende promover el desarrollo integral de los alumnos.

1.2. SENSOPERCEPCIÓN KINÉTICA DE LA DANZA

La racionalidad científica, según Barnsley (2006). ha demostrado que la razón es la base de todo movimiento y que nada se mueve si no es por la voluntad de la razón y los dictados de la misma. Sin embargo, también hay que considerar que no todas las formas de movimiento se basan necesariamente en la lógica operativa, sino en impulsos instintivos que trascienden la racionalidad

Es por ello que, las capacidades sensoriales y perceptivas pertenecen a todas las personas, y manifiestan la capacidad que estas tienen de relacionarse, asimilar e interactuar con el mundo externo, el propio cuerpo y el de los demás (Montejo, 2012).

En consecuencia, la operación sensorial como práctica pretende redescubrir y enriquecer la experiencia del propio cuerpo en la danza y en la vida. El concepto de danza compartido previamente, supone que todo el mundo puede bailar y divertirse. Esto significa que cada persona está en contacto con su propio cuerpo y danza desde el universo de sus propias realidades y posibilidades corporales, en lugar de basarse en un determinado estereotipo corporal que puede adaptarse como condición previa (Barnsley, 2006).

Según Cena (2015), esta conciencia sensorial permite al cuerpo vivir más armoniosamente y experimentar una realidad física alegre utilizando la mayor flexibilidad de tonalidad que pueda reunir, y su función es estimular constantemente la capacidad de observación y sorpresa.

También se observa que, a través de la danza en el ámbito educativo, muchos estudiantes encuentran que esta oportunidad les permite descubrir el talento y la alegría de la danza, que creían olvidados en un rincón de su infancia, y, además, que esta práctica y entrenamiento consciente les permite mejorar la calidad de su danza. Así pues, la esencia de la práctica de agudización sensorial es el compromiso holístico con los propios sentimientos, pensamientos y vida emocional para realizar una danza con sentido. (Cena, 2015).

Esto es interesante e importante porque la danza le permite al individuo -en este caso estudiantes- explorar su propio cuerpo viviendo su propia vida. Lo que es capaz de sentir en la danza lo lleva a conocer su propia corporalidad, esto se debe a que su cuerpo suele ser conducido por el mismo y su mente, estableciendo una perspectiva vertical entre la mente y el cuerpo, estando este último subordinado a la primera.

En general, se afirma para fines de esta investigación que, la danza es una forma de conocerse a sí mismo y de ver el espacio de manifestación humana, de acomodación y de liberación en el cuerpo.

1.3. CONOCIMIENTO Y DOMINIO DE LA DANZA

El conocimiento del cuerpo, según Montejo (2012), no es sólo el reconocimiento de las partes del cuerpo por parte del niño, sino también la

conciencia del cuerpo y sus funciones, ya que está en constante cambio a medida que el cuerpo crece, ganando una identidad holística y actuando con confianza y seguridad en relación con los demás. En otras palabras, se refiere a la aceptación, estimulación y uso del propio cuerpo del niño como un medio de hacer (Montejo, 2012).

Para Leese & Packer (1991), la postura, la respiración, el equilibrio y la relajación son movimientos naturales fundamentales. Esto significa que no siempre se piensa en ellos a la hora de actuar, sino que suceden de forma instintiva, pero también es importante hacer algunos preparativos para que su desarrollo natural sea óptimo.

La conciencia del propio cuerpo se puede lograr a través de diferentes ejercicios, que Montejo (2012) divide según la percepción que se pretenda desarrollar, encontrándose tres: (1) percepción háptica o táctil, (2) percepción visual, y (3) Percepción Auditiva.

Para la percepción háptica o táctil se pueden encontrar diferentes tipos de ejercicios: (a) Experiencias táctiles o quinestésicas, basadas en la descripción de las propiedades de los objetos que se sienten u observan, (b) Descripción de sensaciones como el frío, el calor, las diferentes texturas, etc., y por último, (c) Identificación de objetos sólo con el tacto y la capacidad de construir y dibujar formas geométricas y otras formas libres para mejorar la identificación y la percepción (Montejo, 2012).

Los ejercicios para la percepción visual, tienen como objetivo la identificación, discriminación e interpretación de los estímulos visuales. Distinguiéndose los siguientes: (a) Direccionales: laberintos, conectar patrones de

líneas punteadas y dibujar con líneas punteadas, (b) Motilidad ocular: ser capaz de seguir objetos en movimiento, por ejemplo, lanzar una pelota de goma en diferentes direcciones, (c) Percepción de Formas: asociar y distinguir aspectos relacionados o divergentes, esto es, figura y fondo, letras de forma semejante y diferente, entre otros, y (d) Memoria Visual: capacidad de memorizar objetos o palabras, solo al visualizarlo en un determinado tiempo, por ejemplo, mostrar tres objetos durante unos segundos, retirarlos y pedir a los niños que los nombren. También se pueden utilizar fotografías con imágenes (Montejo, 2012).

La última percepción para el conocimiento del cuerpo, es la auditiva, en dónde se pueden realizar los siguientes ejercicios: (a) Conciencia auditiva, centrada en discriminar sonidos naturales, por ejemplo de animales o de objetos, (b) Memoria auditiva, consiste en recordar secretos, hablar con personas en voz baja o reproducir sonidos marcados por el educador, y (c) Discriminación auditiva, enfocada en el desarrollo de la habilidad, establecer las diferencias para distinguir sonidos semejantes o diferentes.

Estas actividades, según Montejo (2012), son sugerencias para desarrollar la conciencia, el conocimiento y el control sobre el cuerpo. Aunque estas actividades son básicas y elementales, son importantes y lógicas para que los niños exploren su cuerpo a través de la práctica diaria.

En síntesis, se puede afirmar la importancia de estos ejercicios para la exploración del cuerpo y sus funciones, desarrollando la conciencia y comprensión del niño en lo que puede ser capaz de realizar con su cuerpo, en la medida que los explore y sea capaz de utilizarlo, por ello, la intención de los docentes en el nivel

d educación primaria, debe ser estimular la apropiación de cada niño de su propio cuerpo.

1.4. ELEMENTOS DE LA DANZA

Aunque es habitual referirse a los elementos de la danza -cuerpo, espacio y tiempo-, hay quien considera que también deben mencionarse otros elementos como el público, el vestuario, etc. Para fines de la presente investigación, se considera útil mencionar el movimiento, el espacio y el tiempo musical, que están presentes en todos los estilos de danza, puesto que el público y el vestuario, son elementos relativos ya que no están presentes en todas las prácticas de danza, por ejemplo, el folklore.

Al respecto, Parra (2009) afirma: que la danza es una práctica social, cultural y política, referida a la expresión a través del movimiento corporal “de manera estructurada o no estructurada”, con o sin coreografía, con o sin música, con o sin escenario y con o sin vestuario.

Dado que la danza no incluye necesariamente todos los elementos, por ejemplo, el vestuario, y que algunas danzas se realizan de forma espontánea, la definición anterior ofrece una imagen global de la danza.

1.4.1. El movimiento

El movimiento, según Montejó (2012), es una de las formas de comunicación más comunes y quizás menos comprendidas de la comunicación humana porque los seres humanos pueden realizar acciones como rotar, doblar, estirar, saltar y girar su cuerpo.

El movimiento en este caso se refiere a cualquier acción en la que una persona se comunica cambiando la postura de cualquier parte del cuerpo (Parra R. , 2014).. Estas características expresivas de la danza están conformadas por el movimiento.

El ser humano es capaz de realizar infinidad de movimientos corporales. Sin embargo, para analizar y procesar mejor los movimientos que su cuerpo produce, es importante distinguir entre sus tipos. Esta distinción es especialmente importante cuando se analizan las danzas folklóricas, que son expresiones sociales de grupos humanos que representan acontecimientos, fases de la vida, personajes, rituales, etc. (Ahón, 2007)

Por ello, es necesario analizar los tipos de movimientos que se realizan en estas prácticas dancísticas. Esto se debe a que, en muchas de estas danzas, el sujeto que baila sigue la corporalidad y la narrativa que la danza establece, y no todos los sujetos que bailan en todas las danzas populares tienen libertad de movimiento. Estos tipos de movimientos son:

1. Movimientos Naturales: son movimientos de la vida cotidiana que están asociados a acciones inmediatas, como caminar, saltar, levantar los brazos, etc. Si se piensa un poco más, se puede observar que no son movimientos complejos porque están ligados a las emociones y a los deseos primarios del individuo. Este tipo de movimiento, afirma Montejo (2012) que, llevados al nivel de la coreografía, son adecuados para incorporar movimientos naturales cuando se quiere expresar todo un movimiento, que a su vez sirve para expresar lo que debe implicar el movimiento del personaje, por ejemplo, la interpretación actoral.

En este caso, el autor lo que quiere expresar es que muchos movimientos de la danza se inspiran en la vida cotidiana y surgen al tratar de expresar la acción o el carácter, como caminar, correr, saltar, etc. Los movimientos naturales, están estrechamente relacionados con el individuo porque son movimientos cotidianos que no implican una combinación de movimientos o un desarrollo complejo.

2. **Movimientos Convencionales:** son movimientos que satisfacen motivaciones sociales, requieren de una educación previa y, en general, cumplen un propósito útil (Montejo, 2012). Por otro lado, para fines de esta investigación, estos movimientos están presentes en todas las disciplinas porque se aprenden de manera específica, por ejemplo, los bailarines tienen que aprender habilidades de danza y los patinadores tienen que aprender habilidades de patinaje. En este sentido, estos movimientos se aprenden por necesidades específicas que van más allá de la mecánica del movimiento cotidiano. Según Isles (1995), son formas físicas que funcionan a partir de habilidades específicas creadas por diferentes situaciones y culturas.
3. **Movimientos Artificiales:** Estos movimientos no están sujetos a reglas y no tienen que aprenderse como los movimientos anteriores, sino que sólo pretenden enriquecer el potencial artístico de cada expresión. El objetivo es hacer que el cuerpo sea expresivo a través de la repetición de estos movimientos. Esta liberación del cuerpo no sigue la narrativa de la danza en términos de composición previa, sino que pretende mostrar el cuerpo libre, donde el movimiento surge de acuerdo a lo que el bailarín siente y crea en el momento (Bausch, citado en Vásquez, 2005).

Para Montejo (2012), son movimientos que se alejan y se fusionan con el movimiento forzado para lograr agilidad, virtuosismo y expresividad. Así, el lenguaje corporal humano es una expresión que abarca múltiples niveles y es tanto espontánea e instintiva como calculada. Esto indica que el lenguaje corporal acompaña a cualquier expresión verbal. En cuanto a los movimientos faciales conscientes en la vida cotidiana y en el ámbito del arte, pueden ser independientes del lenguaje, o pueden funcionar como acciones o movimientos conscientes que abstraen los movimientos faciales, como en la danza.

El lenguaje corporal, como lo menciona Bausch citado en Vásquez (2005), es material informativo real y ficticio, al mismo tiempo. Por una parte, es físicamente concreto, pero también puede desprenderse del cuerpo. Los elementos fundamentales del lenguaje corporal: espacio, tiempo, energía y comunicación, se efectúan en un momento determinado y con un gasto energético en el espacio, no recuperable (Vásquez, 2005). En otros términos, lo danzado, de forma libertaria, solo se da en un solo momento, irreproducible en otro tiempo y espacio. En consecuencia, la cinética o movimiento corporal, se refiere a la capacidad de efectuar comunicación mediante gestos u otros movimientos corporales, incluyendo, la expresión facial, el movimiento ocular y la postura entre otros (Quindi, 2017).

El lenguaje corporal se compone de tres ámbitos: el cuerpo, el espacio y el tiempo que, están siempre interrelacionados. Para descubrir y responder a esta realidad, se trabaja desde dos perspectivas, explorando el cuerpo y el movimiento. (1) racional: conciencia; y (2) emocional: experiencia corporal (Montejo, 2012). Según Barnsley (2006), para estudiar estos conceptos, es

necesario considerar el desarrollo psicomotor del individuo, su evolución, emociones y pensamientos, aunque la danza se considera un híbrido de lo abstracto y lo concreto, es necesario considerar cómo esto se corresponde con su mecanismo de expresión (Islas, 1995).

Por lo tanto, es interesante analizar la función de la tecnología corporal en términos de las sensaciones e impulsos que impulsan la biomecánica del movimiento. Al igual que en la danza folklórica, muchas de estas representaciones corporales se basan en supuestos emocionales, afectivos y culturales. El cuerpo actúa según las intenciones libres o narrativas del bailarín, moviendo las articulaciones y sincronizando el interior con el exterior.

4. El tono muscular en el movimiento: El tono de los músculos humanos, también llamada tensión muscular, es el resultado de una delicada relación sensitiva con el entorno. Todas las emociones que surgen en el ser humano están imbricadas en la tensión muscular y afectan a sus reacciones a lo largo de la vida (Galo, 2009). En referencia a las reacciones que pueden suscitarse, se encuentran: (a) Rigidez: se refiere a posturas o situaciones incómodas, que genera una tensión inflexible o dura, y (b) disminución del tono muscular: se entra en sensaciones agradables sobre una postura y un gesto que genere un tono muscular armonioso e indica una conexión con el entorno (Gallo, 2009).

El estado de los músculos de una persona, es consecuencia de la internalización de estímulos externos que generan una reacción muscular en la persona, por ende, en el movimiento, así como de ciertas contracciones parciales que generan estados de reposo o descanso (Galo, 2009). Estos

últimos, para efectos del presente estudio, no se abordan en su totalidad, debido a que la danza es reflejo de exteriorizaciones e impulsos emocionales, los cuales, generan diversas contracciones musculares parciales, pasivas y/o continuas.

En el caso particular, de la danza Negritos de Huayllay, por ejemplo, tiene momentos coreográficos marcados donde se expresa distintas tensiones musculares, como es el caso del “moriró y reviviró” (Mujica, 2013, p.3) o la Pachahuala, en las cuales, el cuerpo del danzante asume distintos niveles corporales, tensionalidades y equilibrio, que están marcados por la estructura musical y simbología que expresa ese momento de la danza.

1.4.2. La Coreografía

El término "coreografía" proviene del griego (koreo - danza y movimiento, grafía - escritura) y se entiende como una serie de movimientos y bailes estructurados, con un significado y propósito específico para señalar algo predeterminado (Bueno, 2013). Estos movimientos están siempre conectados entre sí y, dependiendo del tipo de danza elegido, tratan de crear una serie de situaciones en las que el cuerpo humano sigue el ritmo de la melodía presentada.

La coreografía es, sin duda, la base de toda danza, tanto si se enseña formalmente como de manera informal. Cada tipo de danza implica un estilo coreográfico específico, cuyo objetivo es unir los movimientos del cuerpo con la música para que se fusionen de forma organizada y fluida. Algunas coreografías son lentas y relajadas, mientras que otras se basan en un gasto de energía y en movimientos que parecen irreflexivos pero que tienen la clara intención de expresar

determinadas emociones. Esto incluye todas las formas de danza: danza clásica, danza moderna, danza folclórica, danza urbana, bailes de salón, entre otras.

La coreografía varía considerablemente según el estilo de música, y mientras la coreografía clásica suele tener movimientos estilísticos sutiles y refinados (no en todos los casos, pero sí en una gran parte, como la danza urbana, que suele tener gran cadencia y elegancia, como en los Negritos de Huayllay). La coreografía moderna se caracteriza por movimientos dinámicos, fluidos y libres. Sea cual sea el tipo de coreografía, siempre hay elementos de mayor simplicidad en cada estilo, pero también elementos de mayor complejidad que requieren gran habilidad, compromiso y control (Bueno, 2013).

A continuación, se presentan los tipos de coreografía, que pueden ser desarrollados, considerando los postulados teóricos de autor Montejo (2012). Estos son:

1. Coreografía Monologa: Esta coreografía depende de una persona y puede ser dirigida por otras, pero la danza se ejecuta de manera individual. Comparada con la coreografía de grupo, es minoritaria en la coreografía contemporánea. Se basa en obras literarias y óperas, y también se utiliza en la danza moderna. Por otro lado, hay danzas folklóricas que se bailan solas, como la actual danza Atipanakuy (Ahón, 2007).
2. Coreografía grupal: es la danza más extendida en el mundo. Es preparada por un coreógrafo que modifica los movimientos para la representación. Un grupo coreográfico está formado por un mínimo de 6 a 10 personas. Algunas coreografías se basan en un actor principal que actúa de forma casi diferente

a los demás, por ejemplo, los caporales que dirigen al grupo en las danzas folklóricas o los bastoneros de la Pandilla Puneña (Bueno, 2013).

3. Coreografía expresiva: es una forma coreográfica en la que se utilizan varios interludios en el desarrollo de la coreografía (Bueno, 2013). Este tipo de coreografía se utiliza, por ejemplo, en bailes en los que los bailarines realizan discursos o inserciones auditivas como canciones, lemas o discursos para guiar sus movimientos. Este tipo de coreografía se encuentra en muchas regiones, culturas y épocas del mundo. La danza moderna, la de estilo libre, la narrativa y la folklórica incorporan marchas y otros interludios en la estructura coreográfica para iluminar el movimiento (Bueno, 2013). Hay que tener en cuenta que no todas las danzas folklóricas tienen esos interludios. Algunas danzas no expresan gritos, discursos, consignas, etc.
4. Coreografía Folklórica: son aquellas que, por su carácter simbólico y cultural, se utilizan por las poblaciones rurales y se centra en las danzas tradicionales y caseras. Este tipo de coreografía es utilizada por países de todo el mundo para promocionar su cultura entre su población y dar a la gente un sentido de identidad y entretenimiento (Cortazar, 1959). Este tipo de coreografía tiene diversos tratamientos, los cuales, vamos a enfatizar más adelante.

Estos tipos de coreografías, se basan en la composición y significación de los danzantes en un escenario, decimos esto, porque, existen diversos tipos de clasificación sobre los diversos tipos de coreografía. Por ejemplo, con otros criterios, podemos citar otros tipos de coreografías según su espacio físico, como lo indica Bueno (2013), Danzas al aire libre, de las calles y plazas, y, de escenario teatral. Las coreografías, como elemento fundamental de la danza, tiene como imperativo ser canal de expresividad de lo que se va a representar (Cánepa, 2001).

Una vez descritos los tipos de coreografía que se pueden ejecutar, es importante explicar, cada uno de los elementos que deben definirse para establecerse una coreografía.

Sobre este particular, Montejo (2012) afirma que, en la coreografía de la danza contemporánea, primero se elige el tema principal, luego se recrea el escenario (espacio o lugar), seguido de los movimientos coreográficos. Este tipo de coreografía no se diferencia de otras formas coreográficas, como la danza folklórica, en que las acciones son construidas por el coreógrafo o intérprete. Si bien es cierto que muchas danzas folklóricas tienen una estructura previa debido a su carácter heredado y tradicional, también tienen aspectos similares que pueden incluirse en un diálogo dentro de la expresión universal de la danza. En este sentido, se asume que todas las coreografías tienen una secuencia: inicio, desarrollo y culminación. Estas etapas, se explican a continuación:

1. Tema: se refiere al argumento o trama a desarrollarse en la danza, cuya definición es esencial para el producto coreográfico. El tema de la danza, mensaje, o contenido puede girar en torno a un personaje, una emoción, una estación del año, un valor humano, un ritual, ceremonia o cualquier otra situación que se busque expresar. Las danzas, como cultura expresiva (Cánepa, 2001), tienen un propósito comunicativo, en el caso de las danzas folklóricas, tienen un carácter de representación (Ahón, 2007). Las danzas folklóricas pretenden comunicar un hecho del pasado, un personaje, un, acto o ceremonia, los cuales, adquieren vigencia y vida a partir de su expresividad.
2. Espacio: se alude al lugar en específico donde se desarrolla los actos coreísticos (Bueno, 2013). Estos espacios pueden ser diversos, no

necesariamente tienen uno o varios frentes. Los elementos del espacio a tener en cuenta, según Montejo (2012), son: (a) Espacio escénico, en el cual se debe considerar la dimensionalidad del espacio (personal, general y total), puesto que, hay danzas, que se desarrollan en dos, o incluso, tres dimensiones del espacio, (b) Accesos a escena, toda expresión danzaria tiene un lugar de inicio, desde las folclóricas hasta las de salón, todas construyen un momento de inicio, sin, necesariamente, estar ausentes del espacio, y (c) Otros aspectos modernos, se incluyen en la danza como la iluminación, sonoridad, ventilación, tipo de suelo y colocación del público.

Sin embargo, también hay que precisar que las danzas folklóricas tienen aspectos sonoros, de análisis del espacio, modos de ejecución respecto al público y al lugar donde danza. Por ejemplo, las comparsas carnavaleras de sur peruano eligen sus atuendos según el contexto en el cual se baila, el uso de animales, pieles, cintas, etc. Tienen como propósito impresionar al otro (a), en términos de enamoramiento, asimismo, impactar a los asistentes con su forma de vestir (Ahón, 2007). El espacio de baile y la acústica también se toman en consideración a la hora de la realización coreográfica. Los Luriguayos, por ejemplo, de la zona Aymara de Puno, insertan más músicos de moseñada cuando el espacio de baile y su temporalidad es amplia (Bueno, 2013).

3. Acción: se refiere a una serie de movimientos realizados en una obra coreográfica de danza o teatro, determinada por el significado del tema de la danza (Bueno, 2013), el tipo de música elegida y el contexto. Las acciones de danza, o “dansema” denominadas así por el autor Bueno (2013), son movimientos que los bailarines realizan según una coreografía, y cuya

agrupación da lugar a un genecóreo, que es una serie de acciones coreográficas que dan forma y vida a la danza (Bueno, 2013). Los movimientos coreográficos aparecen principalmente en el siguiente orden:

- **Introducción:** es el inicio de toda coreografía., las cuales tienen una forma de comenzar el tema danzal, y se manifiesta en el espacio utilizado por los danzantes como preludeo, calentamiento, saludo, contextualización y/o “suavizar el terreno” (Bueno, 2013).
- **Parte principal:** es aquel momento donde se pone en evidencia el tema danzal, no, necesariamente, es en el intermedio de la danza, la parte principal de la danza, puede darse en el inicio, intermedio o desenlace de la coreografía. Por ejemplo, en la danza Indios Fieles de la provincia de Sánchez Carrión, la parte principal de la danza, se da al final, cuando el indio fiel derrota al indio no creyente, para luego perdonarlo y juntos alabar a la virgen de la Alta Gracia (Cruz, 2005).
- **Enlaces:** se refiere al tránsito entre un diseño coreográfico y otro. En el caso de las danzas folklóricas, los desplazamientos tienen gran notoriedad y más amplitud en términos danzarios, puesto que la mayoría de las danzas folklóricas son de recorrido (Ahón, 2007). Como es el caso de las danzas de negrería, en las cuales casi siempre están en desplazamiento, salvo cuando se disponen a hacer una figura coreográfica. En ese sentido, los enlaces, son grandes espacios de danza, y no solamente, un espacio de transición.
- **Final o desenlace de la acción:** es el ocaso de la danza., es decir, el tema de la danza fue transmitido, representado y expresado de forma viva (Cánepa, 2001). La danza, como expresión corporal, cumplió su

propósito comunicativo, por ende, sus danzantes se disponen, corporalmente y especialmente a dar por finalizado la danza. Ello es interesante, puesto que el devenir de la danza, no siempre es uniforme en todas las coreografías. En algunas danzas, los desenlaces son lentos, rápidos, tristes, frenéticos, sorprendidos, melancólicos, felices, por mencionar algunos. Cada danza tiene su propia forma de cómo entender la despedida de la coreografía. Ello puede generar muchas situaciones en el público, suspenso, adrenalina, como también, algunas emociones.

Finalmente, ya explicados los tipos de coreografía y sus elementos, se consideró importante reflexionar sobre los elementos en la preparación de una danza como medio de expresión cultural, artística y en de manera especial, como expresión social y educativa.

Para Montejo (2012), la danza es una manifestación expresiva, que permite a la práctica, crear su propio estilo y dotar al movimiento de personalidad y significación. Coincidiendo con esto, Canepa (2001) al concebir a las danzas tradicionales como una herencia inmaterial.

De este modo, la danza como parte de la cultura expresiva es viva y dinámica, por ende, sus procesos de preparación, no responden a una continuidad repetitiva de ejecución, sino más bien, una constante forma dinámica de preparación de la danza. En el plano cultural, los pasos de las danzas tradicionales suelen crearse durante la preparación, los descansos y el tiempo de juego, cuando los bailarines exploran nuevos movimientos, dándoles eventualmente nombres o denominaciones (Mujica,2013).

Desde el punto de vista pedagógico, esta zona límite entre la enseñanza de la danza y la danza propiamente dicha representa un espacio para la creatividad, donde los estudiantes pueden inventar y desarrollar sus propias danzas y movimientos de danza. Esta fase de la enseñanza de la danza puede ser muy interesante para diversos fines, como el desarrollo de la creatividad, el acompañamiento del estudiante en el proceso de aprendizaje, el mantenimiento del contacto, el refuerzo del dominio de los códigos técnicos básicos de la danza y la capacidad de comunicar y expresar algo de uno mismo a los demás.

En el proceso de enseñanza de la danza, el aspecto más importante es la propuesta de actividades de danza para el desarrollo y mejora del trabajo y la creatividad de los estudiantes. Cuando una persona se familiariza con una determinada danza (pasos básicos, movimientos, tipo de música, ritmo, etc.), comienza a practicarla o perfeccionarla, logra cierta independencia, dominio y control de su cuerpo en el espacio y el tiempo, moviéndose expresivamente al ritmo de la música (Montejo, 2012).

1.4.3. Tiempo musical

La música y la danza son una unidad indisoluble. La danza se construye según la música que inspira el movimiento. Si bien es cierto que todas las danzas no necesariamente necesitan de una melodía externa, las melodías son un producto de sensaciones y sentimientos que pueden venir del interior del ser, exteriorizados en movimientos.

La música, en el sentido amplio del término, tiene que motivar, activar y animar al grupo danzante. Es importante mencionar que la música tiene la cualidad de ser inspiración, de ahí su significado etimológico “Musa” (Bueno, 2013, p. 111).

La música es diversa y particular, las melodías que se muestran en cada danza responde a un patrón cultural que genera danza en su grupo social (Mendivil, 2016). Los elementos de la música, actúan a la vez como elementos de la danza, su interrelación genera y da vida al movimiento. Como es el caso de las melodías y el ritmo.

Una melodía es una relación continua entre el sonido y el silencio que se desarrolla linealmente, con su propia identidad y significado en un entorno sonoro particular (Oliveros, 2019). Una melodía comienza con un marco horizontal, tiene una secuencia de eventos más continua temporalmente que una vertical, implica cambios en el tono y la duración, y generalmente implica un patrón de interacción entre el cambio y la calidad (OSCROVE, 2000).

En la danza, una melodía en la danza es una línea que sigue y rodea al movimiento. Los cambios en el tono y la duración producen cambios en el movimiento, el énfasis, la cadencia y la sinfonía. Por ello, la melodía en una danza es siempre variada y consistente, pero tiene su propio carácter. Los géneros musicales como el carnaval y los huaynos tienen diferentes formas melódicas que son claramente distinguibles para los bailarines y el público. En el caso de los Negritos de Huayllay, la estructura de sus melodías determina la estructura de su coreografía. No bailan al ritmo de una música libre, sino que los cambios de melodía indican los cambios de tempo y de coreografía (Mujica, 2013).

El ritmo, es la distribución temporal y espacial de las duraciones de los sonidos (OSCROVE, 2000). Es la secuencia de intervalos de sonidos fuertes, tranquilos y silenciosos en una composición; según Bueno (2013), el ritmo es cualquier movimiento que se repite regularmente en el tiempo. Musicalmente, el ritmo puede dividirse en combinaciones de sonidos y pausas de diferente duración (OSCROVE, 2000).

El ritmo se expresa en los movimientos de la danza. La melodía crea e inspira la danza, y el ritmo se convierte en la danza. Estos dos elementos de la música (sin tocar el matiz y la armonía), influyen directamente en la danza porque son sustancia y emoción (Ahon, 2007).

1.5. VALOR EDUCATIVO DE LA DANZA

La danza está infrautilizada en las escuelas, y es consecuencia por la falta de conocimiento (Canal, 2011). Para este autor, los profesores son conscientes de esta situación, pero, suelen negarse a utilizarla porque no se sienten competentes.

La enseñanza de la danza se ha hecho más visible que en décadas anteriores debido a este nuevo enfoque intercultural y al respeto por las expresiones culturales, esto queda evidenciado en los programas académicos donde la danza se ha incorporado a menudo junto con los de música (véanse los programas extracurriculares Expresarte y Orquestando del Minedu). Así, los niños están expuestos a estas técnicas artísticas desde una edad temprana y reciben una educación completa.

En las escuelas públicas, en las que se fomenta la enseñanza de idiomas, hay que destacar el impacto educativo de estas actividades artísticas y creativas

en los estudiantes, pues no basta con interpretar perfectamente una danza en un espectáculo, sino, hay que definir claramente los procedimientos y aplicarlos teniendo. El impulso innato del niño para realizar movimientos de danza se libera inconscientemente y desarrolla la capacidad de autoexpresión espontánea (Canal, 2011).

En este sentido, es importante destacar que las actividades ofrecidas por la escuela primaria en el ámbito de la danza son muy diversas. Los espacios abiertos están representados a través de actividades institucionales como las actividades cívicas escolares, los calendarios festivos, las actividades extracurriculares o extrainstitucionales de representatividad (festivales, desfiles, etc.). A través de estas actividades, los estudiantes se acercan a la danza.

Considerando lo antes expuesto, las escuelas tienen una tarea importante para el impulso de la danza como recurso educativo y, por ende, debe enfocarse a:

1. Utilizar, fomentar y mantener este impulso para participar en actividades de danza.
2. Proteger y promover la actividad física espontánea de los niños.
3. Fomentar la expresión creativa de los niños mediante la puesta en escena de danzas adecuadas a sus talentos y a su etapa de desarrollo. Esto se refleja en las teorías contemporáneas del aprendizaje y el desarrollo infantil.
4. Potenciar la capacidad del niño para participar progresivamente en los bailes de grupo dirigidos por el profesor con el fin de reforzar las habilidades socio-emocionales.

Desde esta perspectiva, para tener un verdadero valor educativo, la danza debe basarse en la observación del movimiento natural y espontáneo del cuerpo

humano y combinar simultáneamente elementos de cuerpo, energía, tiempo y espacio (Bueno, 2013).

Los movimientos del cuerpo retratan la fuerza y el poder, es decir, formas energéticas producidas por impulsos internos, intenciones y deseos, en el espacio. De este modo, el cuerpo se convierte en un instrumento sensible para expresar la relación entre el mundo interior y el exterior. A través de la danza, la psicomotricidad puede utilizarse de forma práctica en todos los aspectos de la vida cotidiana. De este modo, pueden realizar una valiosa preparación para las diferentes actividades físicas de su vida (Montejo, 2012).

Desde una perspectiva más profunda, la experiencia a través de la danza se acentúa por la concentración de ritmos y ciertos movimientos corporales. No sólo los grandes movimientos corporales, sino también los pequeños movimientos musculares (especialmente de la cara y las manos) son muy expresivos y, por tanto, comunicativos. Los ligeros movimientos inconscientes de la cara, las manos o las partes del cuerpo son tan indicativos del estado de ánimo del niño como los grandes movimientos y tienen un impacto significativo en la psique del niño (Barriga, 1997).

El Ministerio de Educación, Minedu (2016) afirma que a través de la danza grupal se puede ver cómo las personas interactúan entre sí y que es una forma valiosa de desarrollar las relaciones sociales y las habilidades socioemocionales. En este contexto, la danza puede verse como una forma de composición y organización del movimiento y puede compararse con el lenguaje de la palabra hablada o la canción, que estimula la actividad mental de la misma manera, por lo que, como se ha mencionado, la danza-música y el cuerpo-mente están inextricablemente unidos.

La combinación de movimientos espontáneos o conscientes, gestos y pasos en el suelo permite una variedad casi infinita de configuraciones coreográficas. Al aprender estas coreografías, los estudiantes deben adquirir la capacidad y la flexibilidad necesarias para moverse con cierta soltura y confianza, siendo esto parte esencial, del fortalecimiento de su capacidad de expresión corporal.

1.6. LA DANZA FOLKLÓRICA

El término danza folklórica, según Ahón (2007), alude a una danza interpretada por un grupo étnico que es tradicionalmente creada, transmitida y reproducida por la misma comunidad, que le da una función colectiva común, apoya la representación social de un grupo humano particular y forma una identidad colectiva. La danza ha sido declarada "patrimonio cultural", lo que significa que su representación en diferentes espacios y tiempos no difiere de su forma natural.

Para Bueno (2013), las danzas folklóricas son representaciones colectivas de hechos, conocimientos, actividades y personajes populares que tienen y han tenido un significado simbólico para una sociedad determinada. Las comunidades andinas y amazónicas buscan expresarse para confirmar su identidad y etnicidad. Las danzas folklóricas parecen dar continuidad y funcionalidad social a ciertos hechos cuando se perpetúan.

En el caso de las danzas negras son bailes que representan a los pueblos indígenas en relación con los negros que llegaron de África como esclavos, y es una danza satírica que intenta ridiculizar o burlarse de la otra parte. De igual modo, se puede aludir a las danzas religiosas como Gitanos de Otuzco, Diablada, Saqras y Qapac Qolla, las cuales dan cuenta de una danza que presenta a un personaje

que forma parte de la historia, el conocimiento, los hechos o la narrativa popular de un lugar y que continúa en la ejecución de la danza. (Bueno, 2013).

1.6.1. Características de la danza Folklórica

Las teorías clásicas del folklore, en el Perú, propuestas por Morote (1988) y Merino (2007), han definido una serie de características que han constituido cierto criterio a la hora de mencionar una danza folklórica.

A continuación, se mencionan las características establecidas por ambos científicos sociales (Morote, 1988; Merino, 2007), vinculados a los estudios del folklore:

1. Ubicable: tiene un lugar específico de ejecución.
2. Anónimo: no tiene un autor, en caso fuese así, sería el propio pueblo.
3. Funcional: satisface una necesidad popular, como devoción, algarabía, festejo, identidad, etc.
4. Plástico: puede variar en su forma, pero no, en su esencia
5. Popular: es aceptado y reconocido por todo el pueblo.
6. Tradicional: tiene una continuidad de práctica en el tiempo y en el espacio.
7. Superviviente: existe hasta la actualidad.

Estas características son utilizadas para todos los elementos del folklore. En el caso de Morote, considera una mirada más holística de lo folklórico (todas las tradiciones populares), en cambio, Mildred, postula, como elementos del folklore, la música, danza y literatura oral, como también lo entendía su profesor Arguedas (Huamani, 2019).

Adicional a esta lista de investigadores del folklore, se encuentra el argentino Cortázar en el año 1959, quien también, había definido algunos criterios del folklore, el cual, no difiere mucho de las mencionadas líneas arriba. Posiblemente Morote y Cortázar han tenido un parecido y cercanía en términos académicos debido a que el texto inicial donde Morote habla sobre las características del folklore, también es a mediados del siglo XX. En cambio, Mildred Merino de Zela empezó hablar de ello décadas después.

Hay que hacer mención aparte a Cortázar, quien, con mucho tino, buscó categorizar las distintas formas de como vivenciar el folklore. Puesto que, para Cortázar (1959) y Huamani (2019), no es la misma práctica folklórica que hace el pueblo, en su lugar de origen, a comparación de los que migran o proyectan ello, en otros espacios. Según Cortázar (1959), existen tres formas de como vivenciar el folklore:

1. Fenómeno folclórico: se ejecuta in situ, en el mismo tiempo y espacio, por sus mismos agentes, bajo la significación que le atribuye el pueblo, corresponde a su función popular.
2. Trasplante folklórico: se ejecuta en otro espacio, no siempre son los mismos agentes, en otro tiempo, se le atribuye otra significación más, como la añoranza o nostalgia. Varía un poco su estructura interna en cierta forma.
3. Proyección folklórica: es ejecutado por otras personas, en otro tiempo y espacio, bajo otros propósitos, varía su estructura

Las danzas folklóricas tienen diversas formas de expresión. En el caso de la danza Negritos de Huayllay, se convierte en un fenómeno folklórico cuando se realiza en su lugar de origen, de acuerdo con las características sociales y

culturales mencionadas por Cortázar. De hecho, se realiza cada diciembre para conmemorar el nacimiento del niño Jesús en Huayllay (Mujica, 2013). Sin embargo, esta expresión popular también ha calado en otros espacios, producto de los habitantes que han dejado Huayllay, instalándose en otras partes del país, especialmente en la capital, donde ahora existe un Club de Residentes de Huayllay, conformando un nuevo espacio en dónde se recrea las fiestas celebradas en el pueblo, por lo cual, se está en presencia de un trasplante folklórico, en términos de Cortázar.

De igual modo, se inserta en la forma de proyecciones folklóricas definidas por Cortázar (1959), las cuales suelen ser producto de una previa investigación y conocimiento del fenómeno, pues se tratan de prácticas donde las danzas se representan en otros espacios donde no necesariamente los que ejecutan la danza tenga un vínculo con la población donde se ejecuta el fenómeno. Adicional, e ello, se puede agregar el sentido ético y profesional de quien proyecta una expresión folklórica.

En referencia a la danza Negrito de Huayllay, tiene una particular forma de baile, donde prima la cadencia, el garbo y la elegancia (Mujica, 2013). En consecuencia, se ha podido observar que, en la capital peruana, esos rasgos característicos de la danza, han sido desestimadas a la hora de llevar a escena, al incrementarse su velocidad y exagerarse la forma del movimiento. La danza Negritos de Huayllay, como fenómeno folklórico, tiene una marcada prosa, esto es, el estilo particular de la danza, la cual, implica, cierta cadencia y finura del movimiento.

CAPITULO II: DANZA NEGRITOS DE HUAYLLAY

2.1. UBICACIÓN Y CONTEXTO

Huayllay es uno de los trece distritos que conforman la Provincia de Pasco, Perú. Limita al norte con los distritos de Simón Bolívar y Tinyahuarco, al sur con las provincias de Junín y Yauli, al este con la provincia de Junín y al oeste con las provincias de Huaura y Huaral (La República, 2004). El nombre Huayllay, es una palabra escrita en el idioma de quechua y significa "bosque o pradera de recreo" (Mayorga, citado en Mujica, 2013, p.3).

Según el Instituto Nacional de Estadística e Informática (INEI, 2016), en el distrito de Huayllay viven actualmente unos 9,577 habitantes, la mayoría de los cuales hablan español y, en algunas zonas, quechua. Por sus características ecológicas, es reconocido como un museo geológico natural.

Históricamente, sus orígenes se remontan a los primeros habitantes que se asentaron en los Andes 10.000 años antes del nacimiento de Cristo. (La República, 2004.) Los petroglifos y otros vestigios encontrados en Cuchipinta, Vicuña pintas y otros lugares son pruebas históricas y arqueológicas que arrojan luz sobre los primeros habitantes de estas zonas de Pasco. "Los primeros habitantes fueron un pueblo llamado Marca Chuecos, Huarimarcas, Bombonmarcas o Pumpush que dominaron la cuenca de Chinchaycocha, antes de la conquista española" (Mayorga, citado en Mujica, 2013, p.4). Desde entonces, el pastoreo y la minería han creado una nueva imagen de estos habitantes y de la región.

Los grupos étnicos que vivían en Huayllay se dedicaban a la cría de camellos, a la minería y al procesamiento de minerales, tal como se practicaba en

Bombamarca, al tejido y al curtido (proceso de convertir las pieles en cuero), y a la fundición de bronce (una mezcla de cobre y estaño) durante el período colonial (La República, 2004).

El centro de la organización social y económica era Ayllus, que se dedicó a la construcción de un camino inca llamado Qhapaq Ñan. Políticamente, sin embargo, Huayllay se estableció bajo la época República (La República, 2004).

Huayllay recibió temporalmente la condición de Distrito el 2 de enero de 1857, cuando el libertador Ramón Castilla asumió la presidencia del Perú (Mujica, 2013). Sin embargo, en ese momento formaba parte de la provincia de Canta (Lima), y en 1944 pasó a formar parte de la provincia y departamento de Pasco (La República, 2004).

Históricamente, Huayllay ha sido un lugar de tranquilidad y actividad económica. La llegada de esclavos negros a estas zonas durante la época colonial estuvo relacionada con el auge minero que se produjo tempranamente en algunas zonas de la sierra central. Esto llevó a la absorción de nuevas culturas en estos lugares, incluyendo la indígena y la africana. La incorporación, asimilación y préstamo cultural se produjo por dos grupos étnicos muy diferentes (La República, 2004).

Así, en el proceso de hibridación y mestizaje cultural y la desaparición de la población negra, los habitantes de Huayllay han buscado mantener estos hechos a través de la representación (Mujica, 2013).

2.2. ORIGENES DE LA DANZA NEGRITOS DE HUAYLLAY

La Danza Negritos de Huayllay, es una tradición de la comunidad rural de San Juan de Huayllay celebrada anualmente del 24 al 30 de diciembre del Niño Jesús. Se dice que el origen de esta danza se remonta al siglo XVII, cuando los afroamericanos eran utilizados como esclavos en las estancias ganaderas y los molinos de hierro. Estos esclavos se encargaban de gestionar las explotaciones españolas en la época navideña, lo que les permitió llevar a la región la historia de la danza del niño o bebé Jesucristo (Mujica, 2013, p.2).

Si bien es cierto, que esta expresión tuvo su origen en la época colonial, específicamente, en la población afrodescendiente, su continuidad y representación fue realizada por los pobladores que continuaron viviendo en estas localidades, quienes legitimaron esta expresión como parte de su cultura e historia local.

La negrería de Huayllay, también conocida como “Mujiganga” (Mujica, 2013, p.2), se practica en honor al Niño Jesús de Anticoná Pitash, “denominado así al haber aparecido su imagen en el pueblo de Santa Bárbara de Anticoná, lugar de fundación de minerales en la colonia” (Mujica, 2013, p.2). Esta imagen de símbolo religioso y de movilización social, se conserva actualmente en la iglesia matriz San Juan Bautista de Huayllay, la cual, genera hasta el día de hoy, gran concurrencia y devoción.

El reconocimiento de esta danza, quedó plasmado en la Resolución Ministerial N° 070 -2013-VMPCIC-MC de fecha 18 de octubre del año 2013 a través de la cual el Ministerio de Cultura del Estado Peruano, declara Patrimonio Cultural de la Nación a la danza Negrería de Huayllay, del distrito de Huayllay, provincia y

departamento de Pasco, “por ser una expresión cultural de gran valor histórico y simbólico, en la que confluyen tradiciones culturales de procedencia nativa, afro e hispánica, y que mantiene vigente la fe y la memoria colectiva de un pueblo” (Ministerio de Cultura, 2013, art. 1).

2.3. LAS NEGRERIAS EN EL PERÚ

La negrería, es una categoría cuya mención se emplea en las danzas folklóricas. Esto obedece a la expansión y difusión de las danzas afroperuanas en la costa, a partir de las investigaciones que realizó, por ejemplo, Fernando Romero, en las primeras décadas del siglo XX, o, los de Cesar Santa Cruz Gamarra (Parra, 2009).

Estas investigaciones, dieron una aproximación e interés por las practicas musicales y danzarias de los descendientes africanos, las cuales habían sido, incluso en ese mismo tiempo, desplazadas e ignoradas. Esta valorización por lo afroperuano, siguió su curso y la aparición de otros investigadores como el caso de Arturo Jiménez Borja, Fernando Durand, los hermanos Santa Cruz, quienes, desde el plano, académico, histórico, folklórico y artístico, fueron impulsando valorativamente la cultura afroperuana (Parra, 2009)

Los investigadores antes mencionados, definen que lo afroperuano como aquella reminiscencia de los habitantes africanos venidos al Perú, las cuales, algunas de sus prácticas se han mantenido en el tiempo, en el afrodescendiente contemporáneo (Parra, 2009). Como es el caso de los danzantes de Hatajo de negritos de Chinca, quienes provienen de descendencia africana y mantienen parte esa cultura sincretizada con lo andino.

También es importante referir el caso de la saya boliviana practicada por los habitantes de Chicaloma, Coroico, de la zona yunga boliviana (Paredes, 1991). Estas expresiones danzarias son afrodescendientes puesto que son provenientes de las prácticas de los negros que en algún momento estuvieron situados en estos lugares y que su descendencia, aun, mantiene viva.

El término negrería, se asocia a otro fenómeno: la danza. Según Morote (1988), la negrería en las danzas folklóricas, se refiere a la percepción indígena de los africanos que llegaron a la región como esclavos y sirvientes. Estas nociones de "otredad" implicaban la imprevisibilidad de todos los aspectos de la vida, incluyendo la forma de hablar, vestir, bailar, celebrar y rendir culto. Los andinos se mostraban sorprendidos, temerosos, asombrados y cínicos ante la presencia de otros diferentes a ellos.

Para ejemplificar esta asociación de la negrería y la danza, se pueden citar varias danzas folklóricas. Por el lado puneño, se encuentra la danza TundiQui, que es una representación burlesca que hace el indígena del negro que vino al altiplano para trabajar en las minas (Paredes, 1991). La danza de los Negritos de Huánuco, de Recuay, Negrillos de Paucartambo, etc. Son expresiones representadas de los indígenas sobre el africano.

En síntesis, se puede aseverar que la danza Negritos de Huayllay es una que se inserta en esta noción de danza negreriana. Al respecto, Mujica (2013) señala que estos esclavos, encargados de administrar las haciendas españolas en la época navideña, trajeron a la región sus propias danzas de adoración al niño Jesús. Esta tradición también influyó en la población local, muchos de los cuales

eran pastores asociados al régimen de la hacienda, que finalmente llegaron a representar el evento a su manera.

2.4. ORGANIZACIÓN Y COREOGRAFÍA DE LA DANZA

La danza de los Negritos de Huayllay ha ido teniendo un crecimiento paulatino con relación a su número de participantes. En un primer momento, solo existía una sola comparsa de Negritos en Huayllay, posteriormente, se dividió en dos agrupaciones o comparsas denominadas actualmente, según Mujica (2013), el “Club Devotos del Niño Jesús Sudán África Corazón y el Club Devotos del Niño Jesús Magistral Africano” (p.2).

Esta expresión danzaria ha sido ejecuta, en primera instancia, por personas adultas, sin embargo, en la actualidad, la población joven de Huayllay ha ido perteneciendo a estas dos comparsas de negritos, las cuales, en la actualidad, ha tenido un giro significativo en su población de danzantes jóvenes.

La Negrería de Huayllay, como organización social, tiene una estructura jerárquica. Mujica (2013) explica esta dinámica organizativa: El liderazgo de las comparsas es ejercido por dos caporales, acompañados por sus esposas, llamadas Maricaro o Negro Dama.

La jerarquía incluye un “Procurador”, representado por un hombre blanco, y un “Retaguardia Mayor”, encargado de la disciplina del grupo, que lleva un chicotillo de piel de animal.

Igualmente, se encuentran: (a) “Retaguardias”, también llamados “Sombras o Sombrasro” cuyo número oscila entre cuatro a seis personas, quiénes vigilan al conjunto de baile; (b) Guiadores o ejes, en una cantidad de cuatro a cinco, y

finalmente, (c) Bailantes, divididos de acuerdo a la edad, a fin de que los participantes más jóvenes respeten a los mayores (Mujica, 2013, p.3).

Esta organización dentro de ambas comparsas ha sido adaptada y tradicionalizada con el pasar de los años, puesto que, la incorporación de los jóvenes ha sido posterior a la conformación de las primeras formas de ejecución de los Negritos en Huayllay. A la vez, es parte de lo folklórico, de acuerdo a las características del hecho folklórico, esto es, la plasticidad que tiene estas prácticas a partir de sus propios agentes.

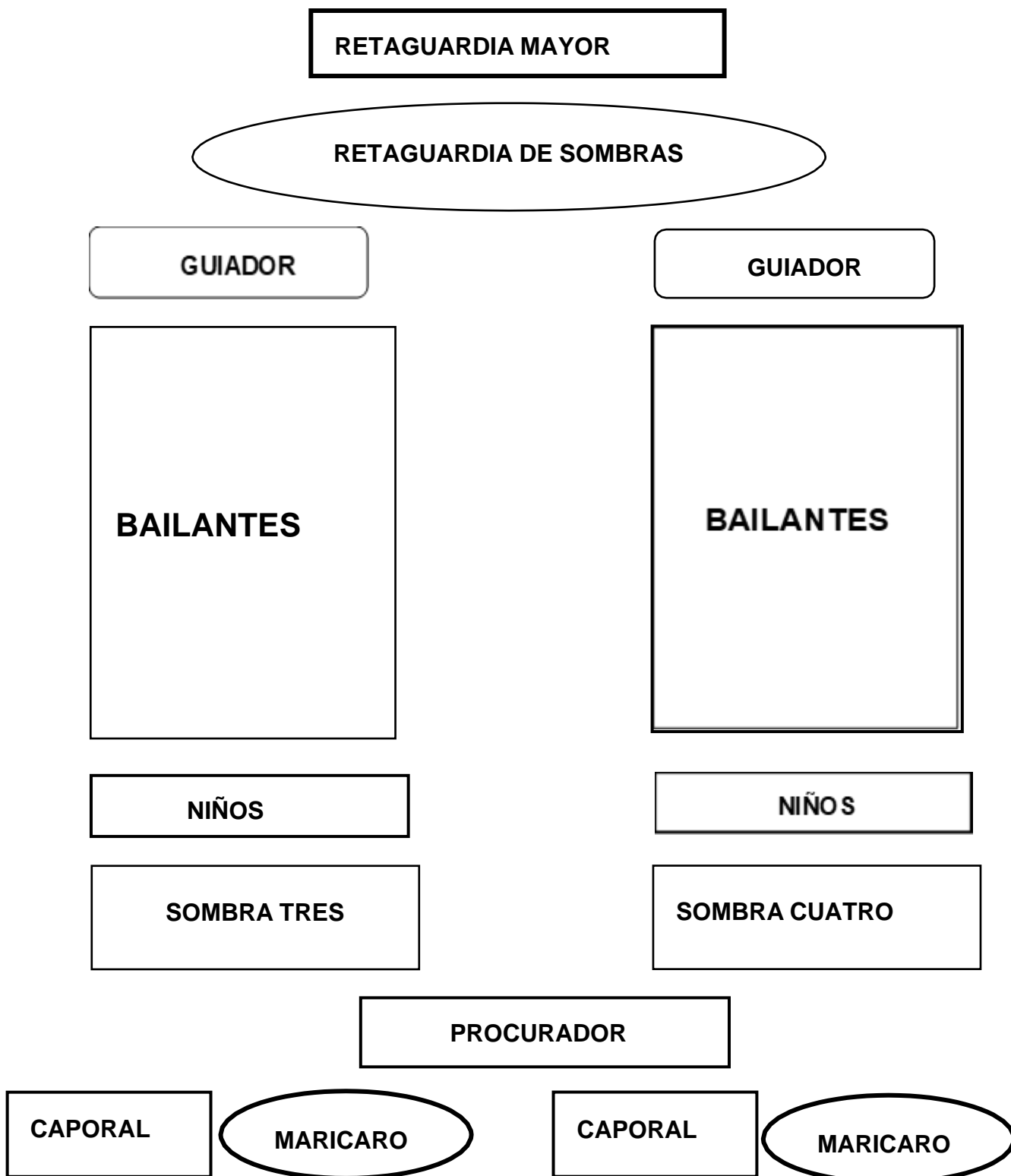
La toma de cargos dentro de la comparsa, se da en una elección anual, entre los pobladores de la misma comunidad. En estas asambleas comunitarias, se da la venia para la admisión de nuevos integrantes en la comparsa. La presencia de la comparsa de los Negritos en Huayllay es, muy marcada y étnica. Su difusión y simbolismo es responsabilidad y compromiso de toda la comunidad.

Esta jerarquía, según Mujica (2013), es un sistema de cargos paralelos y complementarios a los de la comunidad, y la participación en ella se considera un trabajo comunitario. Por lo tanto, solo los miembros activos de la comunidad o sus descendientes directos, pueden ocupar puestos importantes en esta comparsa.

Es importante acotar que, esta estructura era definida para un solo grupo, pandilla o comparsa, pero, a partir del año 1979 se produjo una división, dando origen a dos grupos: El Grupo Sudáfrica y el Magistral Africano.

En la figura 1, se propone de manera gráfica, la estructura coreográfica de la danza Negritos de Huayllay, a fin de distinguir el nivel jerárquico y función que cada uno desempeña, en donde se distingue la importancia del respeto de los niveles inferiores (niños) por los superiores (adultos-mayores).

Figura 1. Estructura coreográfica de la danza Negritos de Huayllay



Fuente: Elaboración propia.

Como se puede visualizar en la figura 1, la puesta en escena y la presentación de la comparsa se apega a la siguiente distribución: Dirige el grupo la retaguardia mayor, le sigue un retaguardia o sombra dos, el conjunto de guidores, seguido de ellos, está el cuerpo de bailantes, y posterior los niños danzantes. Después, se ubican la sombra tres y sombra cuatro (retaguardias), el procurador y los dos caporales acompañados de sus esposas (maricaros).

Se hace alusión que, acompañando esta estructura se encuentra la banda, quién entona la música de la danza. Se trata de una banda de metales, distinguida por una exuberante percusión (Mujica, 2013).

2.5. PASOS DE LA DANZA

La Negrería de Huayllay tiene pasos variados, elegantes y con gran prosa. Los bailarines, simulan una serie de acciones como “caer rendidos por el cansancio, estos momentos llamados moriró y reviviró” (Mujica, 2013, p.3).

Al analizar el paso del moriró y reviviró, se puede apreciar que existe un manejo de la conciencia corporal y del equilibrio, puesto que, hay manejo del peso a la hora de hacer los movimientos, bastante lentos, musicalmente hablando, a la vez de, mantener por momentos el cuerpo suspendido.

Existe también otros pasos llamados “dos pasos, tres pasos, cuatro pasos y Pachahuala”, este último significa en el idioma quechua “tiempo de amanecer” (Mujica, 2013, p.3). Estos pasos se llevan a cabo en las procesiones o recorridos por la festividad en honor del niño Jesús. Las comparsas bailan en las calles y delante de las iglesias durante las fiestas religiosas.

El pasacalle es la actividad que la comunidad más espera, y en dónde los danzantes están ataviados de vestuarios adornados con pedrería y cintas de colores, las cuales son llamativas y denotan elegancia y sobriedad. Los danzantes, en su recorrido, visitan la municipalidad de la comunidad, las cooperativas comunales de ganadería y agro (Mujica, 2013).

Asimismo, explica el autor que también danzan en parejas en la iglesia del distrito, haciendo reverencias a la imagen del Niño Jesús, así como dejándole monedas y billetes. Al salir de la iglesia, los bailarines piden al público que haga una reverencia al Niño. Posteriormente, los días 25, 26 y 29 de diciembre, se realizan actuaciones coreografiadas en varios escenarios donde los bailarines crean diferentes personajes de objetos y animales que cambian cada año (Mujica, 2013).

2.6. MÚSICA DE LA DANZA

La danza de los Negritos de Huayllay es interpretada con una banda de músicos (como todas las negrerías del Perú). En el argot popular de la comunidad, a los músicos de la banda, suelen decirles “soplalatas” (Mujica, 2013, p.4), acompañados de varios instrumentos de percusión compuestos por bombos, campanillas y tarolas.

Un aspecto interesante en la tradición navideña de la comunidad de Huayllay, es el vocabulario utilizado en esta época del año. Se caracteriza por el uso constante del sufijo "ro" para todos los sustantivos y verbos utilizados en la vida pública y cotidiana en el contexto de las fiestas religiosas como reviró y moriró (Mujica, 2013).

En este sentido, Mujica (2013) señala que esta costumbre se refiere a varios aspectos de la festividad, como la comida y la bebida, los procedimientos de la fiesta, la vestimenta, la música, la actuación de los bailarines, así como los títulos de los trabajos a desempeñar, por ejemplo, los nombres de los bailarines de paparo al Caporal o shamboro al danzante.

De igual modo, el autor refiere sobre la vestimenta de los Negritos de Huayllay, que la misma es vistosa, elegante y compleja. Esta consta de los siguientes implementos: (a) Sombrero llamado chucoro con plumaje o plumajero, (b) Guantes o manoro, (c) Máscara negra, el malacararo, (d) Micaro o camisa, (e) Pañuelo murcielagoro, (f) Corbata o sogaro, (g) Pecheraro o pechera con incrustaciones y flecos, (h) Pantalón o pantalónro, (i) Botines ó botinro y, finalmente (j) Campanilla o mariangolaro, sostenida en la mano de los danzantes (Mujica, 2013).

Como se puede apreciar, el uso del sufijo “ro”, es marcado y visible durante los días de fiesta. El danzante, no solo pretende asumir la corporalidad del afrodescendiente, sino también, dentro de su imaginario, considera que agregar el sufijo “ro”, generará mayor cercanía y sarcasmo con el antiguo habitante afrodescendiente que estuvo siglos atrás por estas comunidades.

CAPITULO III: EXPRESIÓN CORPORAL

3.1. EXPRESION CORPORAL Y EXPRESION INTEGRAL DEL NIÑO

La expresión corporal en el ser humano, según Cuadros (2005), es una respuesta a estímulos y señales, que requiere la adquisición de habilidades físicas motrices y la capacidad de estructurar el espacio en el que estos movimientos tienen lugar. También implica la interiorización y abstracción de este proceso global.

La autora menciona que, ante estímulos, el cuerpo, obtiene como respuesta el proceso de expresión corporal, también obtiene la capacidad de conocer el espacio que lo rodea. Esto, en la relación danza y expresión corporal es indisoluble. La danza, como una expresión de la sociedad y del ser, genera una serie de estímulos y reacciones en el ser humano, que lo conlleva a la exploración y desarrollo de su propia corporalidad. Es en ese sentido, que proyectamos la presente investigación.

Por su parte, Wallon (1986), define la expresión corporal como la capacidad de controlar varias partes del cuerpo, incluidos los miembros superiores e inferiores y el tronco. También incluye algunos de los movimientos extensionales y voluntarios y el afrontamiento de las dificultades con los objetos, el espacio y el tiempo. En cuanto a la psicomotricidad gruesa, ésta requiere el sentido del equilibrio para mantener una determinada postura y la coordinación de grandes grupos musculares para realizar movimientos motores como saltar, trepar o correr.

Para este autor, el dominio de las diferentes partes del cuerpo se define como coordinación motora gruesa, todos los movimientos que pueda realizar el

hombre siguen una serie de órdenes o algún tipo de voluntad, permitiéndoles superar los diferentes obstáculos que se les presenten.

Estas características de locomoción son propios de los estudiantes que transitan por la educación primaria debido a su desarrollo psicomotor gradual y exploratorio (Minedu, 2016). En ese sentido la expresión corporal, como medio comunicativo en el niño, es parte de su expresividad total e integral, en la medida que el niño, a comparación del adulto, recurre de forma natural a las reacciones corporales para la expresión de sentimientos, emociones u otras sensaciones que puedan emanar de momento (reír, llorar, enojarse, etc.).

Por otro lado, hablar de expresión corporal, es, también, dialogar con la psicomotricidad. Aunque ella, es un elemento de constante formación desde temprana edad, la psicomotricidad es un aspecto que también se va formando constantemente.

La psicomotricidad puede describirse como un enfoque global del individuo. Puede entenderse como una función humana que sintetiza la psiquis y la motricidad, permitiendo al individuo adaptarse de forma flexible y armoniosa al entorno. Por otro lado, se interpreta como una técnica cuya organización de las actividades permite al individuo ser consciente de su existencia y de su entorno inmediato de forma específica, para poder actuar de forma adaptada (Almeida, 1992).

A partir de estas precisiones, se puede afirmar que, la psicomotricidad trata de combinar dos elementos en un mismo desarrollo, el mental y el motor, la mente y el cuerpo, ya que no están separados. La capacidad mental es el resultado del

conocimiento y el control de la actividad física. El cuerpo, el movimiento y la acción son fundamentales para conocer y comprender el mundo.

Estos aspectos están contemplados en el Currículo Nacional de las escuelas peruanas. La Competencia 2, se refiere a la capacidad del niño de desarrollarse autónomamente a través de las habilidades motrices. Esto lleva a orientar que los niños puedan conocerse y ser conscientes de sí mismos en la enseñanza y el aprendizaje y expresarse libremente a través de su cuerpo y su motricidad, es decir, los niños logran gradualmente la construcción de imágenes y modelos de su cuerpo a partir de la exploración de sus movimientos, posturas y desplazamientos en la interacción con el entorno, durante el juego y las actividades independientes. (Minedu, 2016).

Asimismo, se enfatiza que esta política educativa busca que los niños dominen gradualmente su cuerpo, desarrollen y controlen su postura, coordinen sus movimientos y desarrollen el sentido de ubicación y organización en relación con el tiempo, el espacio y los demás (Minedu, 2016).

Esta competencia del Currículo Nacional también incluye la comprensión y el dominio de las siguientes habilidades: (a) Comprensión de su cuerpo: también podría denominarse conciencia corporal, y se refiere al manejo gradual del propio cuerpo en estado estático o en movimiento y en relación con el espacio, el tiempo, otras personas y objetos del entorno, lo que permite a los estudiantes desarrollar su personalidad y la representación mental de su cuerpo; y (b) Expresión corporal: es el uso del lenguaje corporal para transmitir sentimientos, emociones y pensamientos. Se trata de expresarse a través del tono de voz, los gestos, las expresiones faciales, la postura y el movimiento, así como de desarrollar la

creatividad utilizando todos los recursos que el cuerpo y el movimiento ofrecen (Minedu, 2016).

Estas habilidades son adquiridas por los niños en la escuela primaria y se desarrollan gradualmente en la escuela media. Sin embargo, aunque las habilidades y destrezas siguen siendo las mismas, su complejidad aumenta

En definitiva, la expresión corporal es un aspecto transversal en el desarrollo del ser humano, que se descubre y adquiere en todas las etapas de la vida. Por lo tanto, es importante recordar que los niños en edad escolar primaria expresan espontáneamente diversos sentimientos, sensaciones y emociones durante el juego, las actividades artísticas como la danza y las experiencias cotidianas e independientes. Para ello, utilizan los gestos, la postura, el tono de voz, el ritmo y el movimiento. De este modo, son capaces de ampliar sus oportunidades de autoexpresión y creatividad, y su forma de ser y expresarse es acompañada de forma adecuada y respetuosa.

3.2. LA EXPRESIÓN CORPORAL EN EL NIÑO

La expresión corporal en el niño, se asocia a la evolución y desarrollo de su formación. Del mismo modo, la maduración es un aspecto del desarrollo utilizado para denotar los cambios cualitativos que contribuyen a alcanzar niveles superiores de funcionamiento (García, 2005, p. 35). En este sentido, el desarrollo de los niños es consistente y sistemático, tanto interna como externamente, y la maduración es un aspecto del desarrollo utilizado para denotar cambios cualitativos en el mismo.

Domínguez (2008) sostiene que todos los niños tienen la capacidad de moverse desde el nacimiento, pero el grado de desarrollo de esta capacidad varía mucho en función de los mecanismos de regulación disponibles para el libre ejercicio del movimiento. Además, sostiene que la experiencia motriz es crucial para el correcto aprendizaje de los niños, no sólo motor, sino también cognitivo y emocional.

Los autores señalan que estas actividades físicas ayudan a los niños a un desarrollo cognitivo y emocional adecuado. Sin embargo, estas actividades físicas pueden ser más apropiadas y deliberadas si se enfocan desde una perspectiva educativa.

La danza Negritos de Huayllay, como recurso educativo, tiene implicancia en el fortalecimiento de la expresión corporal de los estudiantes a nivel de primaria. Los pasos de la Negrería de Huayllay posee una diversidad de movimientos que conllevaría al estudiante a explorar diversas formas de movimiento.

La expresión danzaria de los Negritos, manifiesta Mujica (2013), es un movimiento en prosa, con consciencia del equilibrio (cuando se ejecuta el viviró, por ejemplo), utilización de los niveles corporales (cuando se ejecuta el paso del moriró, por ejemplo). O la Pachahuala, en el cual, se mezclan movimientos efusivos, frenéticos y con mucho dinamismo.

Desde esta perspectiva, se quiere sentenciar que, esta práctica folklórica tiene una diversidad de movimientos que, posiblemente, diferencia a otras danzas, incluso, de negrería. Por ejemplo, la Morenada de Puno (danza de Negrería) tiene una sola cadencia musical y sus pasos no tienen mayor variación, salvo en el Cacharpari (Paredes, 1991). O el caso de los negritos de Huarochiri, que muestran

gran elegancia de movimiento, sin embargo, no hay mucha variación de movimientos que exija al danzante mayor habilidades y destrezas motoras.

Si se analizan las tecnologías del movimiento de la danza Negritos de Huayllay, se puede observar que tiene diversidad de revoluciones que exige al danzante suspenderse en el aire, manteniendo el equilibrio, cambiar de niveles corporales (alto, medio y bajo), utilizar movimientos con cadencia y luego con dinamismo. Estas cualidades del movimiento, en la danza Negritos de Huayllay. Le da particularidad y atención educativa en la medida que se busca desarrollar competencias y capacidades vinculadas a la expresión corporal.

3.3. CARACTERÍSTICAS Y OBJETIVOS DE LA EXPRESIÓN CORPORAL

El niño en la etapa prenatal puede asumir control sobre sus funciones de alimentación, respiración y el continuo desarrollo de los patrones básicos de comportamiento. El medio en el cual el niño se encuentra ahora, es más complejo, variable y menos restringido, aunque la maduración es la fuerza predominante en el desarrollo del niño, el aprendizaje también puede ser un importante factor de desarrollo.

Según Muñoz (2008), el lenguaje corporal es "de gran importancia para el proceso de desencadenamiento de las reacciones motrices. En este sentido, las reacciones motrices aumentan continuamente en complejidad, precisión y especificidad a lo largo del ciclo vital humano." (p.120). El autor destaca, la importancia del desarrollo motor como una respuesta que permite la complejidad y la precisión, lo cual es claramente evidente en el desarrollo humano.

Para Domínguez (2008) señala que las actividades recreativas, artísticas o al aire libre, tienen una finalidad específica. A saber: (a) Desarrollar la coordinación de los movimientos de piernas y brazos, (b) Conectar al niño con la naturaleza; (c) Desarrollar el control del esquema corporal, (d) Desarrollar el dominio del tiempo y el espacio, (e) Desarrollar el hábito del trabajo en equipo y la actividad social, (f) Desarrollar nuevas estructuras de pensamiento, y finalmente, (g) Desarrollar independencia y autonomía en ejecución de la actividad.

Las actividades al aire libre o también actividades artísticas, como las danzas folklóricas, fomentan la coordinación de piernas y brazos, la exploración del entorno y el control del tiempo y el espacio, y a través de estas actividades los niños pueden ganar independencia, lo cual es beneficioso para su desarrollo.

3.4. DIMENSIONES DE LA EXPRESIÓN CORPORAL Y SU RELACIÓN CON LA DANZA NEGRITOS DE HUAYLLAY

La expresión corporal comprende una serie de dimensiones que dan cuenta de cómo la misma puede ser alcanzada por un niño, a partir de lograr de manera exitosa y eficiente el manejo de la locomoción, el equilibrio y la flexibilidad. A continuación, se explican estas dimensiones de manera detallada y se explica como a la danza contribuye a su conquista. Estas son:

3.4.1. Locomoción

La locomoción se relaciona con el manejo de la motricidad gruesa por cada niño. Para Hernández y Rodríguez (2012) la motricidad gruesa es la capacidad del niño de mantener gradualmente el equilibrio de la cabeza, el cuerpo y las

extremidades moviendo los músculos del cuerpo de forma armoniosa para facilitar el sentarse, gatear, ponerse de pie, caminar, correr y saltar. Al moverse, los niños aprenden sobre sí mismos, crecen, resuelven problemas y poco a poco son capaces de participar en actividades con otros niños.

En este sentido, “existen patrones fundamentales de movimiento que son categorías o clasificación en patrones de locomoción, manipulación y equilibrio” (Gallahue, 2011, p.60). Los movimientos que los niños presentan en esta categoría permiten que ellos exploren al. Caminar, gatear, saltar y correr.

El niño desarrolla, en la danza, armoniosamente sus habilidades musculares que le permitirán mantener el equilibrio de las diversas partes de su cuerpo, así mismo, podrá desplazarse brevemente de un lugar a otro sin mucha dificultad. La realización de los pasos de la danza Negritos de Huayllay tienen movimientos de gran ejercicio del equilibrio, puesto que, el cuerpo se suspende en el aire y se mantiene en ella, debido a la cadencia de la música.

Los pasos que se realizan en la danza son representaciones de la cotidianeidad y del imaginario que tiene el poblador andino sobre el afrodescendiente. En ello, el danzante imita, de forma sarcástica, el caminar del negro, correr, llorar, etc.

Como parte de la motricidad gruesa, pueden realizar diferentes formas de caminar, saltar y correr. Se trata de una parte natural del desarrollo motriz humano que se produce en la infancia y que permite a los niños desarrollar y perfeccionar estas habilidades, que luego pueden desarrollarse en diferentes formas de movimiento y danza.

3.4.2. Equilibrio

El equilibrio, es a dimensión asociada a la capacidad del niño de mantenerse estable su propio cuerpo, Como lo expresa, Gispé (2008), los niños deben desarrollar sus habilidades y destrezas a partir de los cuatro años mediante actividades específicas que se realizan al aire libre y no en el interior de una casa. La energía de los niños a esta edad es ilimitada, y si se sienten cansados, recuperan su energía y vitalidad en pocos minutos.

Durante este periodo, los niños también adquieren el control psicomotor primario utilizando los músculos grandes y pasan su tiempo patinando, montando en triciclo, saltando, trepando, corriendo y nadando. A esta edad, saben andar hacia atrás y correr de puntillas, subir y bajar escaleras, pueden dar volteretas, entre otras actividades que demuestran el dominio de su equilibrio (Gispé, 2008).

Estas formas de movimiento, como lo sustenta el autor antes citado, se ponen en manifiesto en espacios libres y abiertos, donde el niño tenga libertad de movimiento, como la danza, que es un espacio de libre acción y que, también, requiere del espacio amplio para su expresividad. Los pasos que se ejecutan en la danza Negritos de Huayllay no son estáticos en un solo lugar del espacio, sino, por el contrario, requiere de espacios abiertos, puesto que la propia danza, como hecho folklórico, es de recorrido. Por ende, sus movimientos son constantes, continuos y con gran dominio del equilibrio.

En este contexto, Jaramillo (2004) señala que el desarrollo del equilibrio estático puede pasar por las siguientes fases: equilibrio estático y dinámico. El equilibrio, entonces, significa que las personas no se mueven instintivamente sino

con intención, de manera que pueden aprender a moverse mentalmente y, como resultado, los niños pueden adquirir una serie de habilidades y destrezas.

En la ejecución de la Pachahuala, el cuerpo se sostiene sobre una de las piernas consecutivamente y de forma alternada (primero sobre la pierna derecha y luego sobre la izquierda). Una pierna, soporta todo el peso corporal, mientras que la otra pierna se mantiene suspendida en el aire. Este accionar, es alternado, teniendo en cuenta la cadencia musical que ejecuta la banda de músicos.

3.4.3. Flexibilidad

La flexibilidad, es la tercera y última dimensión de la expresión corporal. Según García (2005), la misma se concibe como la capacidad que tiene una persona de movilizar una o varias unidades funcionales de una articulación. El movimiento es un estímulo dinámico que produce cambios significativos en las estructuras óseas, musculares y tendinosas. Está directamente relacionado con el sistema musculoesquelético

Para Gonzales (2009), la flexibilidad o elasticidad del cuerpo es esencial para todas las formas de danza porque permite al cuerpo explorar y crear un rango más largo y fluido. Por ende, el desarrollo de esta habilidad, afirma Canal (2011), permite a los bailarines realizar un mayor rango de movimiento, evitar el riesgo de lesiones y dolores musculares y lograr una mejor postura.

De esta manera, las actividades previstas para esta habilidad, como por ejemplo los movimientos de estiramiento, juegan un papel importante en la salud

humana, previniendo problemas articulares y posturales y permitiendo una mejor postura y reacciones saludables.

En líneas generales, con el desarrollo de esta capacidad de flexibilidad, se amplía el rango articulario del niño, el sistema psicomotor crea nuevas posibilidades motrices y mejora la capacidad de expresión y comunicación del niño. Por lo tanto, es importante que los profesores de danza folklórica recuerden que los movimientos de los niños implican fuerza, velocidad, resistencia y flexibilidad, por lo que hay que centrarse en las reacciones naturales del niño en la medida de sus posibilidades.

CONCLUSIONES

1. El desarrollo de la expresión corporal, como señala Wallon (1986), implica una concienciación y sensibilización gradual del cuerpo al aprender a utilizarlo plenamente, tanto en las habilidades motrices como en las formas expresivas y creativas, para exteriorizar gradualmente los pensamientos y emociones. Así la danza, considerando los postulados teóricos de Barnsley (2006), influye en el desarrollo de la expresión corporal y la integración social en términos educativos, sociales y humanos. En este sentido, la danza Negritos de Huayllay es expresiva y socialmente valiosa por las características mencionadas y puede tener un impacto positivo en los niños de primaria. La expresión corporal es inherente a los niños y es una forma de comunicación. Su refuerzo y fomento conduce a un mejor desarrollo físico, a la socialización y a la independencia.
2. La danza Negritos de Huayllay, como recurso educativo para fortalecer la expresión corporal en sus dimensiones locomoción, equilibrio y flexibilidad de los estudiantes del nivel primaria, es posible, en la medida que, desde la conciencia pedagógica, se entienda que la expresión corporal en la praxis se asocia de manera indisoluble la mente y el cuerpo (psiquis y motricidad) operando a fin de permitirle al individuo su adaptación flexible y armoniosa con el medio que le rodea. Esto concuerda con lo expresado por Caluña (2013), cuando sostiene que la danza folklórica mejora el comportamiento motor, desarrolla las habilidades físicas, mejora la postura de los niños y les permite mantener los valores artísticos desde una perspectiva cultural. La danza es una forma de integrar el deporte y el arte, el cuerpo y el alma. En

esa línea reflexiva, la danza Negritos de Huayllay, es movimiento y significado. Sus movimientos, que son diversos, dinámicos y sutiles, tienen, a la vez, una carga simbólica, hacinada a los cuerpos en movimiento, por ello, se concluye que tiene un doble valor, que es indisoluble.

3. La práctica de la danza Negritos de Huayllay puede contribuir al desarrollo social de los estudiantes ya que mejora las habilidades psicomotrices, sociales y emocionales. Esto se debe a que la danza folklórica es diferente a otras danzas. Como afirma Bueno (2013), la danza folklórica forma parte del patrimonio cultural inmaterial de nuestro país y, por tanto, tiene un valor añadido respecto a otras formas de danza. Es una combinación de desarrollo psicomotor, socialización, cultura e identidad. Según el estudio realizado, la Negrería de Huayllay, forma parte del conocimiento tradicional conservado durante mucho tiempo por la comunidad de Pasco y constituye una parte importante de la identidad local. También es una importante herramienta educativa que puede ser utilizada en otras regiones y realidades a partir de una propuesta metodológica que proporcione las condiciones necesarias para el aprendizaje práctico.

RECOMENDACIONES

1. A la escuela Nacional Superior de Folklore José María Arguedas, que siga promoviendo investigaciones sobre temas de folklore, cultura y educación para poder registrar mayores fuentes bibliográficas para futuras investigaciones que tengan otro alcance o aplicación.
2. A los investigadores, continuar con este tipo de investigaciones, donde pueda analizar danzas no tan convencionales y conocidas en la capital, puesto que, en el Perú profundo existen una gran diversidad de danzas que son ajenas y del desconocimiento de la sociedad. Por ende, nuestra responsabilidad como docentes, es, poner en evidencia esta variedad de expresiones danzarias de nuestro país.
3. A los docentes, ver en esta investigación una oportunidad para educar y desarrollar competencias de forma vivencial y dinámica, puesto necesitamos construir nuevas formas de enseñanza con sentido social, cultural e identitario.

REFERENCIAS

- Ahón, M. (2007). Sistematización de las danzas folclóricas del Perú. Taxonomía de las danzas folclóricas, géneros danzarios, trabajo danzario y proyección estética. En F. Iriarte, *Historia de la danza* (págs. 341-348). Lima: UAP.
- Almeida, O. (1992). *Psicomotricidad y Educacion Infantil*. Lima: CONCYTEC.
- Barnsley, J. (2006). *El cuerpo como territorio de rebeldía*. Caracas: UNEARTE.
- Barriga, C. (1997). *Teorías Contemporáneas de la Educación*. Lima: UNMSM.
- Bueno, O. (2013). *Teoría de la Danza*. Puno: UNAP.
- Caluña, M. (2013). *La práctica de la danza folklórica y su influencia en el desarrollo de habilidades motoras-artísticas, en los estudiantes de quinto y sexto grado de Educación Básica de la Escuela Fiscal Mixta "Cristobal Colón de Cantón Salcedo*. Ambato: Universidad Tecnica de Ambato.
- Canal, A. (2011). *El valor pedagógico de la danza*. Valencia: Universidad de Valencia.
- Cánepa, G. (2001). *Identidades Representadas*. Lima: Pontifica Universidad Católica del Perú.
- Castiblanco, M. (2001). Desarrollo de las inteligencias múltiples en un niño de preescolar, a través de la danza (Tesis de Licenciatura, Universidad de la Sabana).
<https://intellectum.unisabana.edu.co/bitstream/handle/10818/5753/128357.pdf?sequence=1>
- Cena, M. (s/f. de 03 de 2015). *Ipef Cordoba*. Obtenido de Ipef Cordoba:
<https://cintialucarelli.files.wordpress.com/2015/03/sensopercepcion.pdf>
- Cortazar, A. (1959). *Esquema del Folklore*. Buenos Aires: Columba.
- Cruz, A. (2005). *Danzas del ande liberteño*. Trujillo: Grafica Estrella.
- Cuadros, M. (2005). *Estrategias Psicomotrices para el desarrollo integral del niño*. Lima: ISBN.
- Chirino, P. (2017). *La danza como estrategia didáctica en el fortalecimiento de la psicomotricidad gruesa y fina en los niños y niñas del nivel inicial de 2do año de escolaridad de la Unidad Educativa "San Andrés"*. (Tesis de Licenciatura, Universidad Mayor de San Andrés). Repositorio Institucional.
<https://repositorio.umsa.bo/bitstream/handle/123456789/10831/CHGPI.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

- Díaz, D. (2009). *Danza, ciencia e historia*. Lima: ENSFJMA.
- Dominguez, M. (2008). *Psicomotricidad e intervención educativa*. España: Pirámide.
- Galo, D. (2009). *Expresión Corporal y Educación*. Salamanca: Wanceulen.
- García, I., Perez, R., & Calvo, Á. (2013). Expresión corporal. Una practica de intervención que permite encontrar un lenguaje propio mediante el estudio y la profundización del empleo del cuerpo. *Retos. Nuevas tendencias en Educación Física, Deporte y Recreación.*, 19-22.
- García, J. (2005). *Desarrollo Cognitivo y Motor*. Madrid: MEC.
- González, N. (s/f de julio de 2011). *Rítmica en la pedagogía Dalcroze*. Obtenido de Ritmica en la pedagogía Dalcroze: <https://wpd.ugr.es/~rrlopez/sites/default/files/rítmica%20en%20la%20pedagogía%20dalcroze.pdf>
- Guerrero, E. (2014). Del cajón peruano al cajón flamenco. *Temas para la educación*, 1-8.
- Huamani, D. (2018). Una mirada reflexiva al estudios de las danzas tradicionales de Huamachuco. En E. N. Arguedas, *Cuaderno Arguedianos* (págs. 117-126). Lima: Argos.
- Huamani, D. (2019). *Más allá del relato: Recopilacion y analisis de los relatos de tradición oral*. Lima: Argos.
- Islas, H. (1995). *Tecnologías Corporales: Danza, Cuerpo e historia*. México: CONACULTA.
- La República. (2004). *ATAL REGIONAL DEL PERÚ. PASCO*. Lima: PEISA.
- Leese, S., & Packer, M. (1991). *Manual de la danza. La danza en las escuelas, como enseñarlas y como aprenderlas*. Madrid: EDAF.
- Mendivil, J. (2016). *En contra de la música*. Buenos Aires: Gourmet Musical Ediciones.
- Merino, M. (2007). Hacia una teoría del folklore peruano. En E. González, *Folklore y Tradiciones populares* (págs. 43-74). Lima: Instituto Riva Agüero.
- Ministerio de Educación, Minedu. (2016). *Curriculo Nacional*. Lima: MINEDU.
- Ministerio de Cultura (2013). Resolución Ministerial N° 070 -2013-VMPCIC-MC de fecha 18 de octubre del año 2013. <https://cdn.www.gob.pe/uploads/document/file/209818/rvm070-2013.pdf>

- Montejo, J. (2012). *El movimiento, coreografía en la preparación de la danza*. Guatemala: Instituto Evangelico América Latina.
- Morales, M. (2018). *La danza como estrategia didáctica para mejorar la motricidad gruesa en los niños y niñas de 4 años de la I. E. N°1654 Huambacho El Arenal, 2018*. (Tesis de Licenciatura, Universidad Católica Los Ángeles de Chimbote). Repositorio institucional. <http://repositorio.uladech.edu.pe/handle/123456789/17641>
- Morote, E. (1988). *Aldeas Sumergidas*. Cusco: Cultura Popular y Sociedad en los Andes.
- Mujica, S. (3 de Octubre de 2013). *Declaratorias de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación*. Obtenido de Declaratorias de Patrimonio Cultural Inmaterial de la Nación: http://administrativos.cultura.gob.pe/intranet/dpcn/anexos/133_2.pdf?1831128
- Ochoa, D. (2016). *La danza como estrategia pedagógica para el fortalecimiento del esquema corporal en niños y niñas de cinco a seis años de edad, del colegio diego Fallon Lasallano* (Tesis de Licenciatura, Corporación Universitaria Minuto de Dios). Repositorio institucional. https://repository.uniminuto.edu/bitstream/10656/4918/1/T.EFIS_OchoaVarelaDario_2016.pdf
- Oliveros, M. (18 de octubre de 2019). Los patrones ritmicos en la danza. (A. Zapana, Entrevistador)
- OSCROVE. (12 de Julio de 2000). OSCROVE. Obtenido de OSCROVE: <https://oscrove.wordpress.com/teoria-musical/los-elementos-de-la-musica/>
- Para, M. (2009). *Poder y estudio de las danzas en el Perú*. Lima: UNMSM.
- Paredes, A. (1991). *La danza folklórica en Bolivia*. La Paz: Popular.
- Parra, M. (2009). *El poder y estudios de las danzas en el Perú*. Lima: UNMSM.
- Parra, R. (2014). Historiar la danza. De la praxis a la teoría y de la teoría a la apropiación corporal. En C. Sanabria, & A. Ávila, *Pensar con la danza* (págs. 51-62). Bogotá: MINCULTURA.
- Quindi, N. (2017). *Propuesta metodológica: Desarrollo de la Intelejencia kinestésica corporal a traves del juego de la Escaramuza en el nivel inicial de 3 a 4 años de edad en la Unidad Educativa Comunitaria Intercultural*

Bilingüe Quilloac, periodo 2016-2017. Cuenca: Universidad Politécnica Salesiana.

- Quintana, R. (2019). La Danza en las dimensiones del Ser Humano y los contenidos escolares. *Planilla Educativa*, 23(1), 93-120.
<https://doi.org/10.30554/plumillaedu.1.3349.2019>
- Ramírez, R. (2020). *Diseño de una estrategia didáctica para mejorar la Corporalidad de los estudiantes del grado 709 de la IED Cedit San Pablo, desde la enseñanza de la danza*. (Tesis de especialidad, Universidad Pedagógica Nacional). Repositorio Institucional.
<http://repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/11925/Dise%C3%B1o%20de%20una%20estrategia%20did%C3%A1ctica%20para%20mejorar%20la%20corporalidad%20de%20los%20estudiantes%20del%20grado%20709%20de%20la%20IED%20Cedit%20San%20Pablo%20desde%20la%20ense%C3%B1anza.pdf?sequence=4&isAllowed=y>
- Roel Mendizabal, P. (2011). De folklore culturas híbridas. En C. S. Degregori, *No hay país más diverso* (págs. 69-92). Lima: IEP.
- Rohner, F. (2013). La otra historia de la música en el Perú. Cuatro estudios recientes sobre musica popular de la costa central peruana. *Histórica*, 137-146.
- Saco, D. J. (1969). *Esclavitud de la raza africana en el nuevo mundo*. Barcelona: Imprenta Jaime Jepús.
- Santa Cruz, N. (1995). Su majestad el cajón. En T. d. Perú, *De cajon Caitro Soto* (págs. 41-60). Lima: Servicios Especiales de Edición S.A.
- Santa Cruz, R. (2004). *El cajon afroperuano*. Lima: RSANTACRUZ E.I.R.L. EDICIONES.
- Santa Cruz, V. (2019). *Ritmo: el eterno organizador*. Lima: Seminario Afroperuano de Artes y Letras.
- Sten, M. (1990). *Ponte a bailar tu que reinas. Antropología de la danza prehispánica*. México: Joaquín Mortiz S.A.
- Valverde, R. (2010). Las regletas de patrones ritmicos: experiencias de aprendizajes lúdico creativo. *innovaciones educativas*, 73-80.

- Vásquez, A. (s/f de s/f de 2005). *Revista Almiar. Artículos y personajes*. Obtenido de Revista Almiar. Artículos y personajes: <https://margencero.es/articulos/articulos3/bausch.htm>
- Vásquez, R. E. (1982). *La práctica musical de la población negra en el Perú*. La Habana: Casa de las Américas.
- Vernia, A. (s./f. de s./f. de 2012). *Artseduca.com*. Obtenido de Artseduca.com: [file:///C:/Users/DANIEL/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/Dialnet-MetodoPedagogicoMusicalDalcroze-3946014%20\(1\).pdf](file:///C:/Users/DANIEL/AppData/Local/Packages/Microsoft.MicrosoftEdge_8wekyb3d8bbwe/TempState/Downloads/Dialnet-MetodoPedagogicoMusicalDalcroze-3946014%20(1).pdf)
- Vilcapoma, J. C. (2008). *La danza a través del tiempo. En el mundo y en los andes*. Lima: ANR.
- Wallon, H. (1986). *Educación Psicomotriz*. Barcelona: Xelis.