



Universidad Femenina del Sagrado Corazón  
Escuela de Posgrado

Programa Académico de Maestría en Educación

SISTEMATIZACIÓN DE UNA EXPERIENCIA DE ENSEÑANZA DE  
IMPROVISACIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA EN UNA  
ESCUELA PROFESIONAL UNIVERSITARIA

Tesis presentada por:

Maureen Llewellyn-Jones Garrido Lecca

Para obtener el Grado Académico de  
MAESTRA EN EDUCACIÓN  
con mención en Docencia Universitaria

Asesor:

Mario Armando Cartagena Beteta

Cód. ORCID: 0000-0002-1558-485X

Lima – Perú

2021

Los miembros del jurado han aprobado el estilo y el contenido de la tesis sustentada por:

MAUREEN LLEWELLYN-JONES GARRIDO LECCA

MARIO ARMANDO CARTAGENA BETETA

---

Nombre(s) y Apellidos, Asesor

LUCRECIA ELIZABETH CHUMPITAZ CAMPOS

---

Nombre(s) y Apellidos, Miembro

MARIELLA VICTORIA MENDOZA CARRASCO

---

Nombre(s) y Apellidos, Miembro

ROSARIO GUADALUPE ALARCÓN ALARCÓN

---

Nombre(s) y Apellidos, Miembro

---

Dra. Rosario Guadalupe Alarcón Alarcón  
Directora de la Escuela de Posgrado



## RESUMEN

Esta investigación cualitativa sistematiza una experiencia de enseñanza de la improvisación en danza contemporánea a nivel superior, una materia dictada por primera vez en la universidad peruana, a partir de la creación de una escuela profesional de danza. Busca aportar al desarrollo de la enseñanza de la novel disciplina en nuestro medio. El trabajo recopila, registra y analiza la experiencia realizada en los cursos de Improvisación I y II (2013-2018).

La metodología empleada es la Sistematización de Experiencias (SE). La información fue recogida mediante documentos y entrevistas, analizados desde el enfoque cualitativo, bajo tres categorías: recapitulación, factor docente y logros del curso. Se realizó un recuento de los temas trabajados en los cursos, reflexionando sobre su efecto en los estudiantes. Se proponen recomendaciones para la enseñanza de la improvisación, considerando a los estudiantes como agente activo, promoviendo el análisis del propio trabajo (exploración, descubrimiento e investigación) y comparando estos parámetros con los de otras escuelas similares.

Los principales hallazgos reconocen esta materia como eje importante de la educación dancística contemporánea, donde los estudiantes comprenden y aplican el conocimiento, reconociéndose coincidencias con otras escuelas profesionales y el trayecto realizado. La investigadora aporta con la experiencia recogida a partir de su trabajo artístico experimental realizado con Ballet San Marcos (2000-2010), la Asociación Cultural Danza Lima (1985- 2000) y las técnicas de improvisación practicadas en el Grupo de Danza Moderna de Trudy Kressel entre 1964 y 1971.

Palabras clave: Danza contemporánea, improvisación, educación dancística, escuela profesional, sistematización de experiencias educativas.

## ABSTRACT

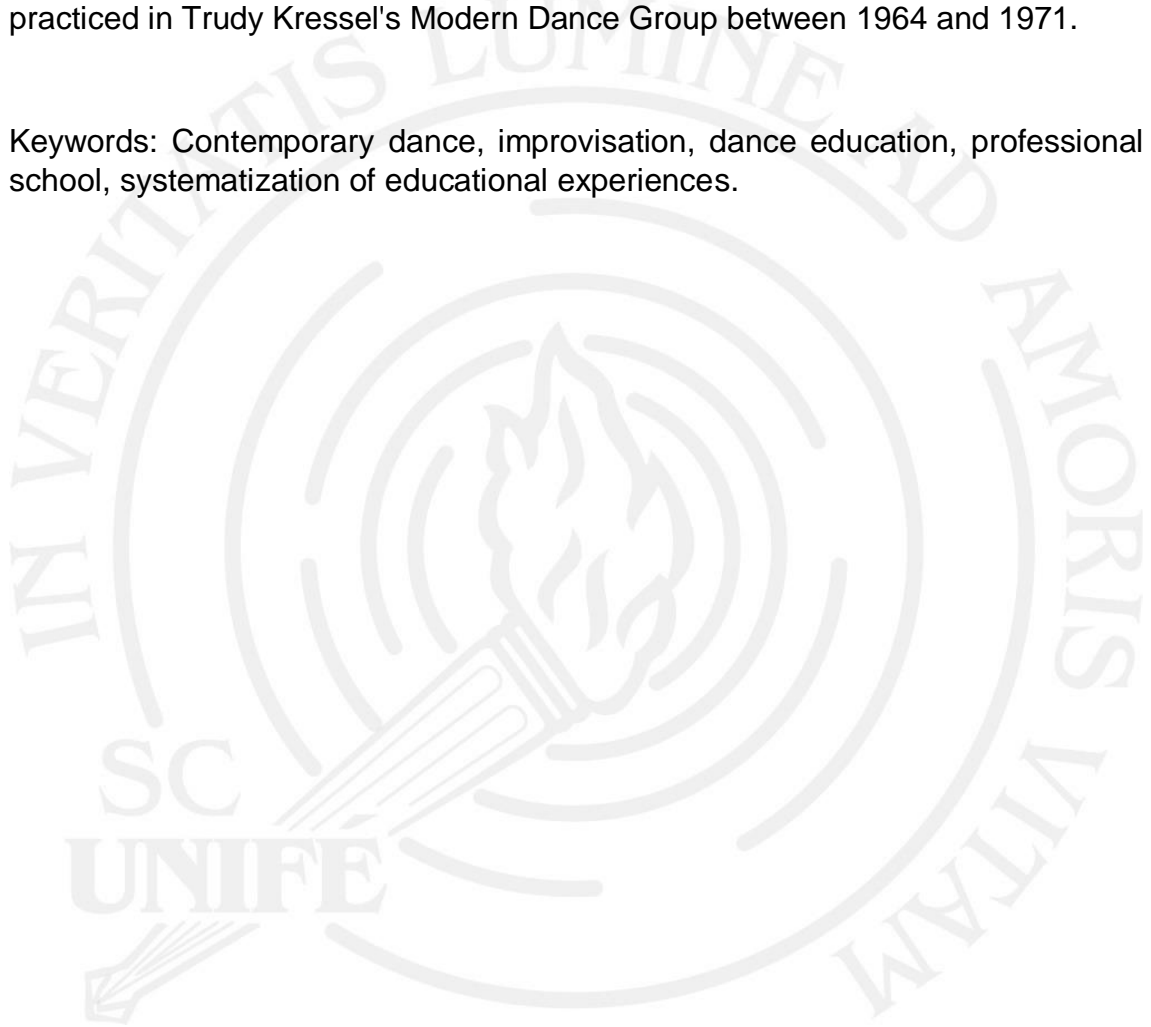
This qualitative research systematizes a teaching experience of contemporary dance improvisation at an academic level, a subject taught for the first time in Peruvian University, after the creation of a professional dance conservatory. It seeks contributing to the development of teaching the new dance discipline in our environment. The work compiles, records and analyzes the experience carried out in the Improvisation I and II courses (2013-2018).

The methodology used is the Systematization of Experiences (SE). The information was collected through documents and interviews, analyzed using a qualitative approach, observed from three categories: recapitulation of material taught, teaching factor and the course's achievements. A recount of the topics covered in the courses is made, reflecting on their effect on the students.

Recommendations are proposed for the teaching of improvisation at the university, considering the students as an active agent, promoting the analysis of their own work (exploration, findings, and research). These parameters are compared with those of other similar schools.

The main findings refer to the recognition of the subject as an important axis of contemporary dance education, in which students understand and apply the subject, recognizing coincidences with other professional schools and the path taken. The researcher contributes with the experience gathered from her experimental artistic work carried out with Ballet San Marcos (2000-2010), the Asociación Cultural Danza Lima (1985-2000) and the improvisation techniques practiced in Trudy Kressel's Modern Dance Group between 1964 and 1971.

Keywords: Contemporary dance, improvisation, dance education, professional school, systematization of educational experiences.



## RECONOCIMIENTO/DEDICATORIA

A la UNIFE y a sus profesores en la Maestría de Educación, por su dedicada enseñanza, agradeciendo su interés en el tema de mi investigación. Me ofrecieron perspectiva sobre mi trabajo y la oportunidad de compartir conocimientos con otros profesionales de la educación universitaria, “mis compañeros de aula”.

Dedico este trabajo a Miranda por su paciencia y a Vera por hacerme entrar a través de mi pasión por la danza en el mundo académico. Agradezco a cada amigo, colega y estudiante que colaboró conmigo en la realización de este proyecto, cada uno es único e irremplazable.



# INDICE

	Página
RESUMEN .....	4
RECONOCIMIENTO/DEDICATORIA.....	6
INDICE.....	7
LISTA DE TABLAS .....	10
CAPÍTULO I: EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN .....	15
1.1 Planteamiento del Problema .....	15
1.2 Justificación de la investigación .....	22
1.3. Delimitación y limitaciones de la investigación .....	27
1.4 Objetivos de la investigación .....	28
1.4.1 Objetivo general .....	29
1.4.2 Objetivos específicos.....	29
CAPITULO II: MARCO TEÓRICO.....	30
2.1 Antecedentes de la investigación .....	30
2.1.1 Antecedentes Nacionales .....	30
2.1.2 Antecedentes Internacionales.....	32
2.2 Bases teóricas.....	48
2.2.1 Aproximaciones en la enseñanza de la Improvisación en danza contemporánea .....	50
2.2.2 Estudios teóricos e históricos de las prácticas de Improvisación.....	53
2.2.3 Los estudios de Improvisación desde el punto de vista académico.....	56
2.2.4 El estudio de la danza en la universidad peruana.....	58
2.2.5 Aproximación a los temas de estudio de Improvisación en la experiencia de la presente investigación .....	63
2.2.6 Temas de estudio de la improvisación en danza trabajados en los cursos de Improvisación.....	65
2.2.7 La Danza Escénica contemporánea en el Perú y las escuelas profesionales universitarias de estudios dancísticos .....	69
2.2.8 La enseñanza y la práctica de la danza contemporánea en Lima .....	71
2.3 Definición de términos.....	73
CAPÍTULO III: MÉTODO .....	78
3.1 Diseño de la investigación.....	78
3.2 Participantes .....	80

3.3 Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	82
3.3.1 Técnicas.....	83
3.3.2 Instrumentos.....	84
3.4 Técnicas de procesamiento y análisis de datos.....	87
CAPÍTULO IV: RESULTADOS.....	95
4.1. Estructura temática de los cursos. Recapitulación del trabajo de aula. ....	95
4.1.1 Desarrollo temático del curso Improvisación I.....	96
4.1.2 Desarrollo temático del curso Improvisación II .....	116
4.2 Experiencia de los estudiantes.....	126
4.2.1 Factor docente.....	126
4.2.1.1 <i>Conocimiento de la especialidad</i> .....	127
4.2.1.2 <i>Manejo de metodologías</i> .....	128
4.2.1.3 <i>Conocimiento del maestro sobre los estudiantes</i> .....	131
4.2.1.4 <i>Carácter motivador del docente</i> .....	132
4.2.2 Logros del curso.....	133
4.2.2.1 <i>Definiciones de las clases de Improvisación expuestas por los estudiantes entrevistados</i> .....	133
4.2.2.1.1 <i>Que es la improvisación en la danza</i> .....	133
4.2.2.1.2 <i>Que es una clase de improvisación en danza</i> .....	134
4.2.2.2 <i>Conocimiento previo de los estudiantes sobre la materia al llegar al curso</i> .....	135
4.2.2.3 <i>Los ejercicios más recordados por los estudiantes</i> .....	136
4.2.2.3.1 <i>Los ejercicios más recordados por los estudiantes del Curso Improvisación I</i> .....	136
4.2.2.3.2 <i>Los ejercicios más recordados por los estudiantes del Curso Improvisación II</i> .....	138
4.2.2.4 <i>La importancia de los cursos como visto por los estudiantes</i> .....	140
4.2.2.5 <i>Apreciación de los cursos por los estudiantes</i> .....	141
4.2.2.6 <i>Comprensión de los cursos por los estudiantes</i> .....	142
4.2.2.7 <i>Aplicación y proyección del material recibido en los cursos por los estudiantes</i> .....	143
4.3 Recomendaciones teórico-metodológicas.....	147
4.3.1 Recomendaciones tomadas desde la experiencia de las colegas entrevistadas .....	147

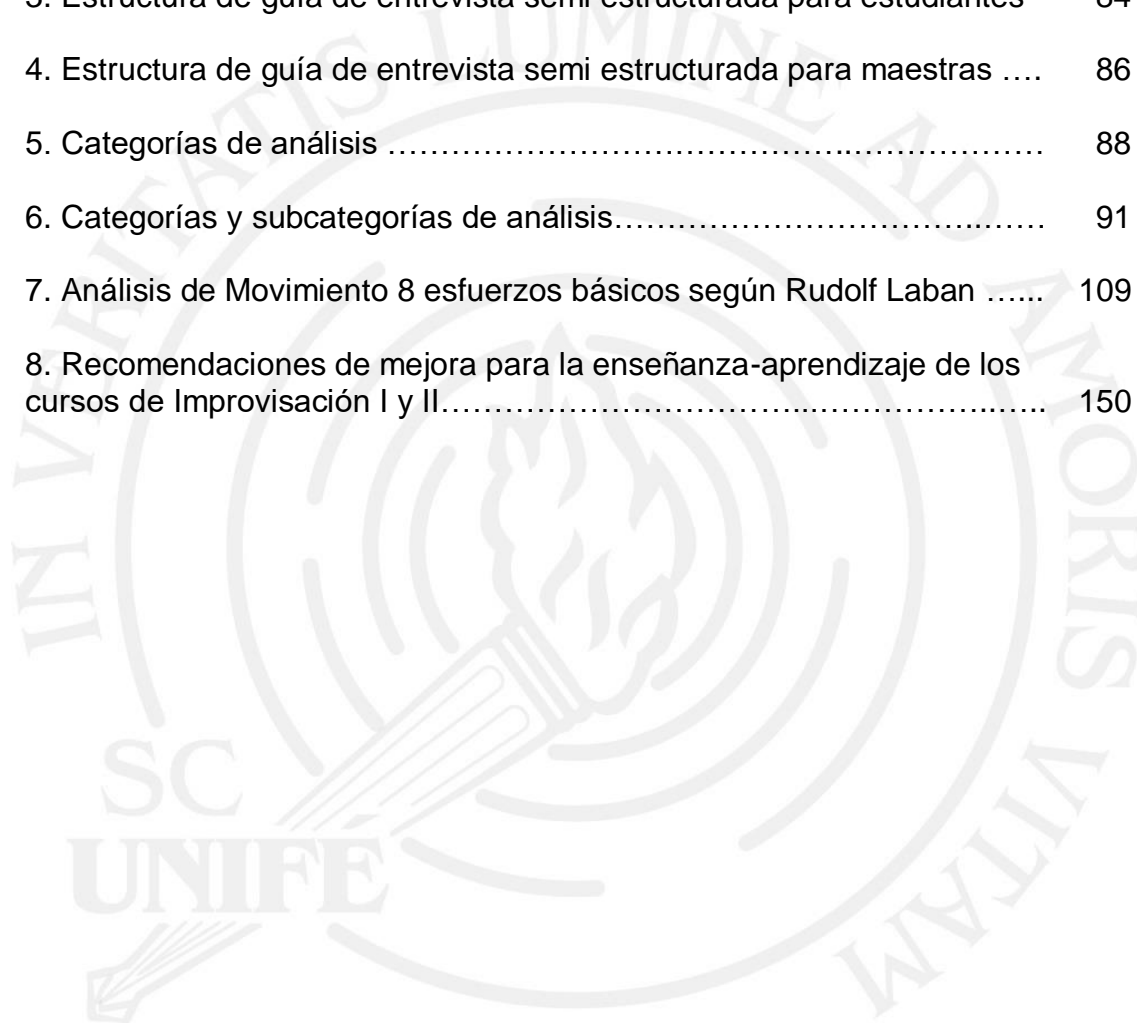


4.3.2 Recomendaciones de mejora para la enseñanza-aprendizaje de los cursos de Improvisación I y II (FODA).....	153
CAPÍTULO V: DISCUSIÓN DE RESULTADOS .....	154
CAPÍTULO VI: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES .....	168
6.1 Conclusiones.....	168
6.2 Recomendaciones.....	172
REFERENCIAS .....	174
APÉNDICE A.....	182
APENDICE B.....	185
MATRIZ DE CONSISTENCIA .....	187



## LISTA DE TABLAS

Tabla	Página
1. Población total de estudiantes entre los años 2013 -2018 en los cursos de Improvisación I y II .....	80
2. Información de maestras entrevistadas .....	81
3. Estructura de guía de entrevista semi estructurada para estudiantes	84
4. Estructura de guía de entrevista semi estructurada para maestras ....	86
5. Categorías de análisis .....	88
6. Categorías y subcategorías de análisis.....	91
7. Análisis de Movimiento 8 esfuerzos básicos según Rudolf Laban .....	109
8. Recomendaciones de mejora para la enseñanza-aprendizaje de los cursos de Improvisación I y II.....	150



## INTRODUCCIÓN

Al crearse la nueva escuela profesional de danza, se consideró organizar el material para un programa creativo en la nueva escuela, al mismo tiempo que el diseño de las materias; para lo que la investigadora fue convocada debido a su formación en una escuela donde la Improvisación fue parte de la educación dancística, para la formación de bailarines, la creación coreográfica y la práctica de la improvisación como forma artística de espectáculo. La meta proyectada para la presente investigación fue registrar cómo se plasmaron e integraron las ideas del traslado de la enseñanza de la Improvisación en danza contemporánea a cursos universitarios, una nueva experiencia en la universidad peruana. Por lo que el objetivo principal se definió y organizó para delimitar las actividades trabajadas en las clases de dos cursos dictados, en secuencia de un año, a alumnos de tercer año de una nueva carrera académico profesional de danza.

El trabajo en estas asignaturas se delimitó situándolas como introductorias a un programa creativo dentro de la carrera. La tesis toma su importancia en el hecho mismo del registro del dictado de estos cursos con el nuevo enfoque académico y la responsabilidad de su implicancia. La importancia de este estudio radica en la revisión del material trabajado en conjunto con los estudiantes, tomando en cuenta su experiencia, así como la revisión de la literatura sobre el tema y entrevistas con maestras especialistas en la materia. La investigación se ocupó de conocer desde la experiencia del alumnado cómo se construyó su aprendizaje, cómo se interpretaron contenidos y procedimientos, y qué capacidades obtuvieron en la competencia de la profesión. El objetivo general propuesto fue la sistematización del trabajo realizado. Para el caso se

consideró apropiado desarrollar una investigación cualitativa, tomando la Sistematización de Experiencias Educativas como método. Se trabajó desde la idea de describir, ordenar y conceptualizar la experiencia sin perder el punto de vista de los estudiantes que se convirtieron en protagonistas de su propio desarrollo, compartiendo su aprendizaje.

Es importante sistematizar porque requerimos comprender en profundidad cuales fueron los aspectos relevantes y no relevantes de nuestras prácticas educativas y experiencias; y, ... plantearnos que podemos hacer para mejorarlas. Esto implica enfrentar de nuevo esas prácticas con una visión transformadora, lo que imprime a nuestras acciones un conocimiento de la realidad y permite que otros que enfrentan realidades parecidas, a través del aprendizaje de nuestras prácticas, puedan recrear los aciertos y no repetir los errores. Por otra parte, en la medida que sistematicemos nuestras prácticas educativas, estamos obligados a difundir nuestro trabajo, a repensar la misión social de la universidad y reconocer las posibilidades que aportan las experiencias en la producción tanto del conocimiento, como del saber comunitario, desde la integración de las funciones universitarias: docencia, investigación, extensión (Pérez de Maza, 2016, p.7).

Así, otra de las metas se enfocó en la mejora de la formación de los estudiantes, así como en la formación de docentes en la materia de la enseñanza de la improvisación, buscando nuevas formas de investigar y de hacer. Por esto el estudio de la experiencia generó la necesidad de conocer las aproximaciones hechas por otros docentes en la materia en similares iniciativas, por lo que se realizaron nuevas entrevistas, que complementaron y enriquecieron sustantivamente el estudio.

En este sentido el resultado final de la investigación expone los contenidos de las asignaturas de Improvisación I y II y el proceso de enseñanza-aprendizaje desde la perspectiva del alumnado. Se describen las capacidades que el alumnado considera ha desarrollado y la valoración de los contenidos de la asignatura como herramientas de trabajo. Por último, se buscó definiciones de

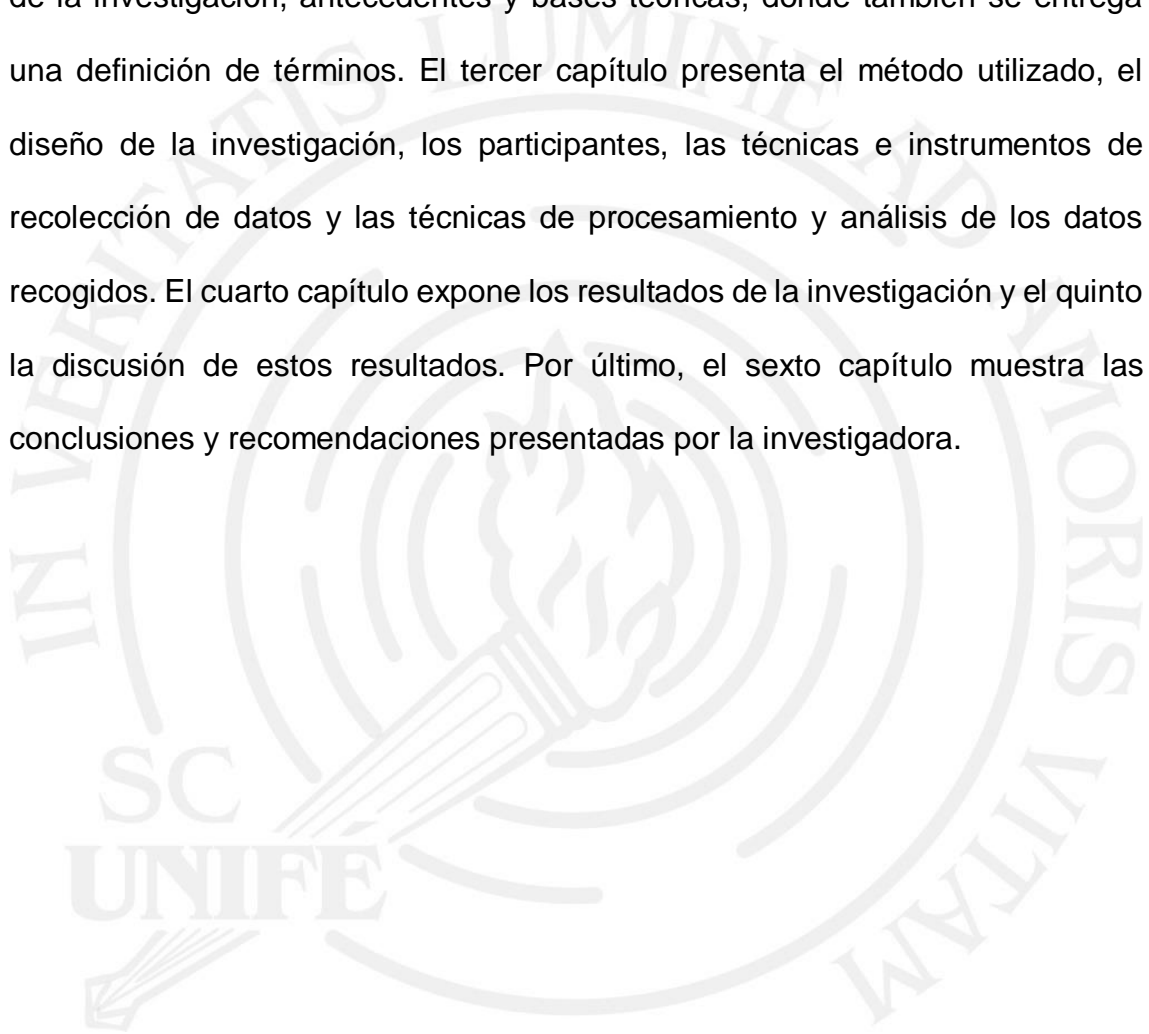
la disciplina desde las perspectivas de los participantes. Así se encontraron importantes valores que el estudiante le dio a su práctica, que van más allá del salón de clases, brindando auto conciencia y confianza del movimiento, encontrando la importancia de aprender a aprender en el estudio de la danza y en la vida (Schwartz, 2000).

El estudio que se desarrolla a continuación supone, en último término, una reflexión sobre la Improvisación en la danza contemporánea y su práctica donde se comparten pensamientos, contenidos y procedimientos que se ofrecen en la formación del bailarín. Estas pueden tener implicaciones de uso para la búsqueda de nuevo movimiento, salida de patrones y codificaciones corporales, así como para su aplicación en la enseñanza o en la coreografía, tomando en consideración el amplio campo de desarrollo que ha adquirido actualmente la improvisación en la danza (Midgelow, 2018). La improvisación no es una técnica: Esta utiliza diversos métodos y metodologías que definen su entrenamiento y cuya actividad constante genera el universo de la práctica, y además contribuye en la formación del bailarín (Bussaid, 2017).

El tema de la tesis surgió motivado por la idea de revisar el material entregado en los cursos de la nueva carrera universitaria de danza. La tarea principal, en aquel momento, fue la de trasladar el conocimiento adquirido de investigaciones sobre la improvisación con bailarines, coreógrafos y maestros en la danza contemporánea traducidos al ámbito de la docencia universitaria, con la revisión de literatura sobre improvisación en contextos históricos y culturales enfocada en el amplio potencial que ofrece la materia. La línea de investigación en la que se inscribe el trabajo es la Didáctica en instituciones educativas, que se ocupa de los procesos de enseñanza-aprendizaje construida ante la

necesidad de contribuir a la solución de problemas en el ámbito educativo y aportar a la innovación en la pedagogía.

El primer capítulo de la tesis trata el Problema de la Investigación, planteando la justificación, delimitación y limitaciones de este, así como los objetivos: general y específicos. El segundo capítulo desarrolla el marco teórico de la investigación, antecedentes y bases teóricas, donde también se entrega una definición de términos. El tercer capítulo presenta el método utilizado, el diseño de la investigación, los participantes, las técnicas e instrumentos de recolección de datos y las técnicas de procesamiento y análisis de los datos recogidos. El cuarto capítulo expone los resultados de la investigación y el quinto la discusión de estos resultados. Por último, el sexto capítulo muestra las conclusiones y recomendaciones presentadas por la investigadora.



# **CAPÍTULO I: EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

Este capítulo plantea el problema de investigación, explica la justificación y la delimitación del tema tratado. Del mismo modo, se formulan los objetivos que guiaron el estudio.

## **1.1 Planteamiento del Problema**

La educación dancística en la universidad peruana al ser comparada con otros países de Sudamérica, Centroamérica, Norteamérica y Europa se ha iniciado tardíamente. Esta demora se ha visto en parte compensada con la observación de experiencias de centros de estudios que han desarrollado el tema de la danza como carrera universitaria por décadas y que pueden ser usados como modelos para la nueva experiencia peruana. Se espera que esta nueva área de estudios académicos permita un desarrollo y avance importantes en la profesionalización de la danza escénica en el Perú cubriendo muchos de sus aspectos que aún no han sido atendidos. Sea que, la educación dancística en la universidad pueda proporcionar al estudiante con posibilidades en su desarrollo profesional tanto en la práctica como en lo teórico. Con esto ha nacido la expectativa de lograr bailarines, maestros de danza y coreógrafos dedicados a la producción artística, como también desde la perspectiva académica, lograr investigadores, críticos y teóricos de la danza con posibilidades de desarrollar desde la perspectiva de esta, aportes a la tan necesaria gestión cultural en nuestro país. Por tanto, se hace importante la preparación adecuada de profesores para guiar las materias en la novel carrera, así como la elaboración y producción de textos que traten la materia.

En *The Moment of Movement* un libro pionero escrito por las maestras Blom y Chaplin (1988), se encuentra una guía para profesores dedicados a una de las materias de la formación dancística en la universidad: la improvisación en danza contemporánea. El libro expone que una de las batallas que se enfrentaron constantemente en los Estados Unidos en los primeros años en que se plantearon los estudios de danza en la educación a nivel universitario, fue el hacer que estos estudios fueran respetados académicamente. Se coincide con las autoras en que la educación dancística en la universidad debe ser dirigida tanto al desarrollo conceptual como al intelectual, así como a las facultades creativas y al entrenamiento corporal del alumno de danza, considerándose ésta como una formación integral. El asunto llevó en aquel momento en los Estados Unidos al planteamiento de por ejemplo cursos de historia y de notación de la danza, donde las nuevas materias propuestas sustentaron la buena imagen académica de los estudios dancísticos (Bloom y Chaplin, 1988).

El problema que enfrentaron estas carreras fue la instalación de materias en el ámbito creativo como por ejemplo el tema que ocupa esta investigación: los cursos de Improvisación en la danza. Las autoras expresaron que, en aquel tiempo, fue difícil explicar a las autoridades universitarias la necesidad de un estudio sistemático de estos temas, considerados como no académicos, al ser comparados con disciplinas como literatura, biofísica o idiomas. Las autoras afirman en su libro que el estudio de la improvisación y la composición en la danza son parte integral y consustancial del aprendizaje de este arte, constituyéndose en temas válidos de estudio académico. Ellas explican que estos estudios tienen que ver con el desarrollo de los procesos creativos y de la inteligencia múltiple. Una clase avanzada en estos temas incluye lecturas,



charlas y debates, permitiendo al estudiante el desarrollo de habilidades a nivel cognitivo, de cómo esto juega en el entendimiento del movimiento y de los procesos creativos, comprendiendo que el factor de estudio tiene un sentido histórico del desarrollo de la danza, así como el de los procesos de enseñanza-aprendizaje en la educación dancística (Blom y Chaplin, 1988; Midgelow, 2019).

La primera iniciativa peruana se instaló como carrera universitaria en el año 2011, con la creación de la Escuela Profesional de Danza, en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. La escuela tuvo un antecedente interesante pues, la tarea para la creación de la Escuela Profesional de Danza (EP-Danza), se basó en llevar la formación dancística universitaria a los lineamientos que orientan a la Facultad de Letras y Ciencias Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos (FLCH/UNMSM). Por esto el diseño de los cursos teóricos para la nueva escuela profesional, se adecuó a los ofrecidos por el Departamento de Arte de la Facultad, donde muchos de los cursos se comparten con la Escuela Profesional de Arte en las materias de los estudios de arte, como las historias de arte, danza, música, literatura, teatro, así como patrimonio y gestión cultural. En lo que respecta a la formación dancística en lo académico-profesional, se sustentó llevando lo aplicado en Ballet San Marcos a las materias dancísticas propias, que a su vez se ajustaron al diseño propuesto por dicha agrupación.

El Ballet San Marcos (BSM) tiene una larga trayectoria dentro de la universidad. Fundado en 1964, como Ballet Universitario, es una iniciativa de difusión de la danza auspiciada por la UNMSM. Se compone de un cuerpo de baile profesional y una escuela de danza que mantiene una importante presencia en el crecimiento y desarrollo de la danza escénica en Perú. La Escuela

Profesional de Danza se creó como consecuencia lógica de continuidad del trabajo planteado por Ballet San Marcos de la UNMSM, su conjunto profesional de artistas y su escuela de danza, planteándose esta como un aporte a la formalización de los estudios académicos de danza y a la profesionalización de la danza en el Perú.

La fórmula dio como resultado una suerte de mirada multidisciplinaria y pluridisciplinaria hacia el estudio de la danza en la universidad, considerándose esto como una situación ideal dentro de los planteamientos de la educación actual. El programa, desea lograr bailarines, coreógrafos y profesores competentes, que cuenten con capacidad de gestión, producción, realización, investigación, teorización y crítica de la actividad dancística local y mundial. Al diseñar la malla curricular de la EP-Danza, en lo que respecta al área del programa creativo, se incluyeron los cursos de Improvisación en danza contemporánea, además de los cursos de composición y coreografía. Estos cursos teórico-prácticos se dictan actualmente y corresponden al área del desarrollo creativo y crítico del alumno. Ponen en práctica métodos, técnicas y expresiones ligadas históricamente a las desarrolladas por este género dancístico desde su nacimiento como danza libre a finales del siglo XIX y su desarrollo histórico durante los siglos XX y XXI en lo que corresponde a la danza moderna y contemporánea. Por esta razón, es necesario que los maestros actualicen constantemente su trabajo, para incluir en el currículo las nuevas tendencias que muestran el constante desarrollo de la materia.

En lo que se refiere a la docencia universitaria, esta exige entregar en los cursos contenidos de valor para el desarrollo del estudiante en la realidad actual de la danza escénica en el Perú. La nueva Ley Universitaria, No. 30220 declara

en su artículo 6 que, entre los fines de la universidad se encuentran: “Preservar, acrecentar y transmitir de modo permanente la herencia científica, tecnológica, cultural y artística de la humanidad” y “Realizar y promover la investigación científica, tecnológica y humanística, la creación intelectual y artística” (Ley Universitaria, No. 30220, Art. 6), que se constituyen en dos temas eje para los estudios de danza y arte en la universidad peruana. Con esto surge la necesidad de formar artistas y teóricos en el arte de la danza con altos valores críticos y ejecutivos, y con una sólida perspectiva humanista. De esta manera se procura dar al estudiante un entorno de confianza y un espacio contenedor con oportunidades seguras para la exploración, experimentación e investigación que le permita crecer y desarrollarse.

El área creativa de estudios de danza se ha constituido en un tema válido en lo académico en todo el mundo, con cursos que se denominan teórico-prácticos. Basta revisar algunos de los planes de estudios actuales de diferentes escuelas profesionales y departamentos de danza en distintas universidades que ofrecen la carrera internacionalmente para encontrar estas coincidencias. Los estudios en el ámbito de la creación y producción de danza tienen que ver con el desarrollo de los procesos creativos, así como con la inteligencia múltiple. La teoría desarrollada alrededor del tema permite observar el desarrollo de habilidades a nivel cognitivo, de cómo esto juega en el entendimiento del movimiento (dancístico) en los niveles prácticos e investigativos de los procesos creativos (Cerny, 2013; Minton y Faber, 2016). Comprenden también el factor de estudio del sentido histórico, así como el de los procesos de enseñanza-aprendizaje en la educación dancística. Este es el conocimiento que se desea

desarrollar en el estudiante, además de generar en este un carácter exploratorio y de investigación.

Los cursos de Improvisación tienen importantes objetivos dentro de una formación integral, pues constituyen la parte introductoria del estudiante al área creativa, expositiva y extrovertida de la carrera, donde el estudiante puede lograr el encuentro entre su ser creador-artista y su ser creador-investigador académico (Cortés, 2018). Se desea que el estudiante otorgue valor a la búsqueda de lo propio y de lo auténtico en la investigación del hecho artístico de su propia producción y la de otros artistas de la danza. Se busca brindar al estudiante la oportunidad, no solo de formarse y educarse, sino de sacar adelante y revelar sus potencialidades artísticas y desarrollarlas (Bussaid, 2017). Se reconoce en general al poblador peruano como un ser creativo y lleno de recursos, pero en materia compositiva, el desarrollo y comprensión se tornan complejas debido a una realidad que no ofrece bases necesarias de organización, orden y planificación (Maestra 1).

Es importante ajustar las ideas a los tiempos y formas actuales de la enseñanza-aprendizaje ligado al constructivismo (Cerny, 2013). A pesar de que muchas de las experiencias que se trabajan provienen de la aplicación de teorías sobre el movimiento europeas y norteamericanas, se tiene en la actualidad la ventaja de la gran accesibilidad a información visual, en un tiempo de tendencia universal a la integración racial y social, que permite y acerca la aplicación del trabajo a una corporalidad latinoamericana (Cortés, 2018). Este podrá ser un trabajo, de aproximación exploratoria y de investigación del movimiento en la danza dentro del circuito artístico peruano, ajustado a los cuerpos latinoamericanos y a las investigaciones en estos temas, encontradas en

iniciativas latinoamericanas. Pudiendo encaminarse a la identificación de una danza peruana contemporánea y a su estudio (Maestra 1). Para lograrlo se comparte esta información con el estudiante y se observan las consecuencias de su aplicación.

Por tratarse de cursos que se desarrollan por primera vez en la universidad peruana, conllevan en si la importancia y necesidad de una investigación, que registre y evalúe el trabajo a través de una sistematización de las experiencias de enseñanza, donde la sistematización lleva a una interpretación crítica de los procesos. Se trabajó en la reconstrucción y ordenamiento de las experiencias y en otorgarles objetividad, para desde esa mirada, convertirlas en objeto de estudio (Pérez de Maza, 2016). Se incluyó también las interpretaciones que los sujetos (los estudiantes) obtuvieron de ella, pudiéndose crear un espacio de discusión y el compartir de la interpretación de lo vivenciado. Desde lo observado y analizado se describe la temática entregada y se obtiene una revisión.

Al diseñar los cursos de Improvisación surgió la siguiente pregunta: ¿Cuáles serían los pasos más eficientes para introducir al estudiante en el vasto estudio y práctica de la improvisación en la danza, que sería según la experiencia previa, la de despertar a un ser creativo/bailarín, a un curioso/investigador, en el estudiante y al mismo tiempo, visto desde el punto de vista temporal, entroncar la información pertinente en dos ciclos de estudios, correspondientes al tercer año de la carrera? La pregunta apareció para estructurar el material a trabajar en los cursos inaugurales y a su vez ha sido clave para delimitar el tema de la presente investigación. Con respecto al establecimiento de estándares para evaluar a los estudiantes, surgió la siguiente pregunta: ¿Qué deberían saber los

estudiantes y cómo sabe la sociedad que han aprendido? Este cuestionamiento que continúa siendo vital y actual, pudo ser usado como delimitación inicial. Otras preguntas aportaron para encausar el problema de la investigación: ¿Si la improvisación puede facilitar y enriquecer el proceso de formación del bailarín cuál es el mejor método para su enseñanza? y ¿si la improvisación es algo más que un juego de respuesta espontánea sin estructura cómo tomar a la improvisación como una disciplina de aprendizaje? Este proceso se plasmará en un registro y análisis de lo trabajado durante las clases de improvisación (en el periodo 2013-2018) y servirá como material de consulta para futuras investigaciones, haciendo un aporte a un tema poco desarrollado en nuestro medio.

En esta línea, el problema de la investigación se proyectó para formular la pregunta de la investigación, buscando realizar un análisis crítico y reflexivo de la experiencia de enseñanza universitaria de la Improvisación en danza contemporánea realizada entre los años 2013 a 2018. Por lo anteriormente expuesto es que se formula la siguiente pregunta:

¿Cuál fue la experiencia de enseñanza universitaria de Improvisación en danza contemporánea en la Escuela Profesional de Danza de una universidad nacional en Lima Metropolitana realizada entre los años 2013-2018?

## **1.2 Justificación de la investigación**

Esta tesis aporta, agregando fundamentos a la perspectiva integral de la educación universitaria en general y a lo dancístico-universitario en particular. Aporta al campo de la educación de la danza local con un trabajo de investigación en el tema, pues aún no existen estudios académicos oficiales

realizados y publicados en Perú. La investigación se orientó a la necesidad de llevar a cabo una sistematización del estudio realizado durante una primera experiencia de enseñanza universitaria de la materia de Improvisación en danza contemporánea realizada en una universidad nacional. Por esto la relevancia del estudio es justamente el registro y sistematización de la experiencia del dictado de los cursos de Improvisación I y II en los primeros seis años de su aplicación, trabajando sobre su análisis y estudio en una escuela profesional de danza universitaria. Estos dos cursos funcionan como introductorios a la materia de estudio de la creatividad en la danza y abarcan muchos de los aspectos de su aplicación en lo teórico, lo práctico y como contraparte en lo artístico.

La investigación se justifica y toma su importancia en el hecho de la necesidad de crear un registro y análisis crítico del proceso llevado durante la exploración con el propósito de profundizar en la materia de la enseñanza de la improvisación. Primero se consignó la entrega del material y luego se realizó un análisis comparativo de este. El hecho de que la enseñanza de la danza a nivel universitario se diera por primera vez en el Perú con la experiencia de la EP-Danza, representa un salto cualitativo a nivel profesional y académico en el desarrollo de la danza peruana, por lo que merece ser registrado, revisado y estudiado. Por esto la presente investigación es relevante a corto, mediano y largo plazo. Genera compromiso y reflexión en la práctica tanto del docente como del estudiante. Se considera que el registro de esta experiencia desarrolla una memoria y mirada crítica al tema de la creación dancística y la observación de cómo, esto pueda continuar desarrollándose en las prácticas dancísticas de sus participantes.

El estudio ha permitido una nueva relación entre docente y estudiantes, quienes participaron de la tarea, contribuyendo a la investigación con el propio análisis y mirada retrospectiva de su trabajo, en la reconstrucción de sus propios procesos. Se puede explicar que el proceso creativo tanto del docente como el de los estudiantes toma continuidad en el hecho de retomar y explicar la experiencia de los cursos dictados. Se encuentra que el trabajo sirve como material de referencia para posteriores investigaciones sobre el tema, pues expone los logros y dificultades encontrados durante el proceso. Con el objetivo de formar, con esta carrera, a teóricos y artistas de la danza con altos valores críticos y ejecutivos, se cree recomendable abrir espacios de discusión que permitan el crecimiento y desarrollo del estudiante como investigador y artista contemporáneo.

A partir de los estudios de maestría en Educación con Mención en Docencia Universitaria, la investigadora se ocupó de la revisión del propio trabajo realizado en la docencia universitaria, por contarse con información y asesoría oportunas, y por tratarse de una materia inédita en la universidad peruana. Otros estudiantes y profesores del tema podrán encontrar utilidad en conocer lo desarrollado en esta experiencia, observando los resultados y recomendaciones. En este trabajo se discute el rol del cuerpo en movimiento y la danza como medio para la práctica, la exploración y la investigación. Los elementos del proceso creativo, las ideas para crear improvisaciones, el estudio y aplicación de teorías conocidas, su práctica y el análisis en sus efectos con el grupo humano en cuestión, son temas que esta investigación ha abordado.

Los cursos Improvisación I y II, como materia de estudio universitario, proponen introducir al alumno al conocimiento de los múltiples aspectos que



conciernen al enfoque teórico-práctico pero que envuelven e incluyen el hecho artístico. Se puede entender que el estudio de la improvisación en la danza conforma un ida y vuelta entre teoría y práctica, ya que la teoría se extrae de la práctica (física y emocional) y a su vez esta práctica da pie a nueva teoría. El estudio de la Improvisación en la danza tiene relación directa con la creación y su potencial uso no solo como herramienta en el desarrollo de la técnica dancística, sino que en otras aplicaciones como por ejemplo las terapias artísticas, la pedagogía, la coreografía, el arte dramático, las actividades creativas en general y en la enseñanza de la danza (Blom y Chaplin, 1988; Midgelow, 2019).

La razón del uso de la sistematización se centra en compartir experiencias creativas que contribuyan al desarrollo del tema de la Improvisación en la danza y al fortalecimiento de la materia en lo que respecta a la enseñanza universitaria de esta en Perú. Lynton (2006) en su experiencia de enseñanza de la danza en México y al haber concluido una maestría en el exterior, recomendó a los maestros sistematizar su trabajo afirmando que la investigación permite “fomentar la formación de maestros que investiguen sus propios procesos creativos y ejerzan la docencia como proceso de investigación de sus propias acciones e interacciones” (p.52). Por otro lado, también indicó a los maestros “analizar y adecuar su propia práctica docente a sus metas y de este modo compartir sus experiencias con otros y con sus estudiantes” (p.53), como alternativas en la enseñanza de la danza en la universidad.

Por esto se tomó la definición que entrega el FONDEP (2019) sobre la sistematización de experiencias educativas, entendiéndose como “la interpretación crítica de la experiencia educativa que permite la reconstrucción y

documentación planificada de la misma, con el fin de descubrir aspectos claves que la convierten en referente potencial para generar conocimientos y aportar al cambio educativo” (p.11). El registro llevado por la investigadora, durante el tiempo señalado ha sido revisado para la compleción de la experiencia materia de la presente investigación. La teorización académica de lo explorado en estos cursos será útil como material de consulta básico para el dictado de cursos similares en el futuro, así mismo, la sistematización de esta experiencia educativa servirá para el desarrollo posterior de la misma escuela y otras con similar interés.

En el caso de los estudios de danza, se ve al alumno formarse durante los cinco años de estudios universitarios en el enfoque del centro de estudios al que pertenece, pero se sabe que estos estudiantes llegan a la carrera con varios años de estudios en danza; es decir el estudiante ahora universitario ya se encuentra imbuido en su formación dancística y en muchos casos sus intereses ya están definidos. La carrera pide que el alumno llegue con la preparación física y experiencia en danza necesarios para poder encarar sus estudios en nivel superior, con el rigor que la disciplina exige. Pero, por otro lado, los estudios universitarios ofrecen nuevas miradas y perspectivas hacia la danza, donde el estudiante descubre tendencias, temas no imaginados para él y nuevas rutas de desarrollo personal y artístico.

Esta investigación busca realizar un estudio de la enseñanza de la Improvisación en danza contemporánea que recoja, exponga y registre la experiencia obtenida en la aplicación de estos conceptos en la docencia universitaria. Se aplicaron estrategias de enseñanza-aprendizaje que al mismo tiempo obedecieron a un propósito estético. Esto se apoyó en el conocimiento

de teorías educativas para la enseñanza-aprendizaje y en la teoría dancística para los contenidos que los estudiantes necesitaron aprender. En la parte dancística se requirió fundamentar el trabajo y estudio de la improvisación con propuestas estéticas y dancísticas, encontradas en el campo de la especialidad. Con respecto de las educativas se siguió el modelo curricular de la UNMSM. Por último, la presente tesis podrá servir para la superación y precisión en los métodos de entrega de la materia.

El trabajo contribuye al cuerpo de investigaciones sobre sistematización de experiencias y aporta con bibliografía sobre la danza local y su enseñanza. La bibliografía sobre el desarrollo de la danza en el Perú es escasa y este trabajo constituye un registro de experiencias exitosas que puedan replicarse en otros contextos como colegios, academias, centros artísticos y comunales experimentando con diferentes grupos y no únicamente los dirigidos a lo profesional. El trabajo permite la reflexión de la práctica del docente universitario, permite al estudiante analizar con el docente lo que ha recibido, habiendo sido parte del proceso. En este sentido se genera un compromiso de participación en el estudiante, que le permite situar su conocimiento en una cultura en constante evolución y cambio.

### **1.3. Delimitación y limitaciones de la investigación**

El estudio se aplica en la escuela profesional de danza de una universidad nacional. Este desarrolla la observación de una experiencia educativa de formación profesional universitaria en danza desde la información recogida en el dictado de los cursos Improvisación I y II, durante los años 2013 a 2018. Se trata de una experiencia inédita en la universidad peruana, en el dictado de la materia

mencionada a nivel de escuela profesional. La temática está enmarcada dentro de los parámetros exigidos por la educación universitaria y fue realizada con alumnos de tercer año de estudios de dicha carrera, en los cursos dictados por la investigadora y tuvo el objetivo de generar una sistematización y recomendaciones, presentando resultados.

El contexto en que se trabajó fue el de desarrollar una nueva escuela profesional dedicada a un tema no tradicional en la universidad peruana: la enseñanza académica de la danza. La carrera se planteó dentro de una Facultad de Letras y Ciencias Humanas, lo que enmarcó a la nueva escuela de danza dentro de las particularidades de dicha Facultad en las humanidades. La tesis se plantea registrar los temas desarrollados en los cursos de improvisación con el propósito de dejar por escrito el aporte de esta experiencia educativa. Se trata de una escuela nueva que cuenta con poca población. Los aspectos dedicados al análisis son: el Factor Docente, que se considera para el análisis de las capacidades desarrolladas para responder a la enseñanza de la danza en el ámbito académico y los logros del curso, enfocados en el sentido de la aplicabilidad obtenida por el alumnado de los conceptos vertidos en los estudios universitarios de improvisación en la danza en cursos universitarios y en la práctica profesional de los estudiantes.

### **1.3 Objetivos de la investigación**

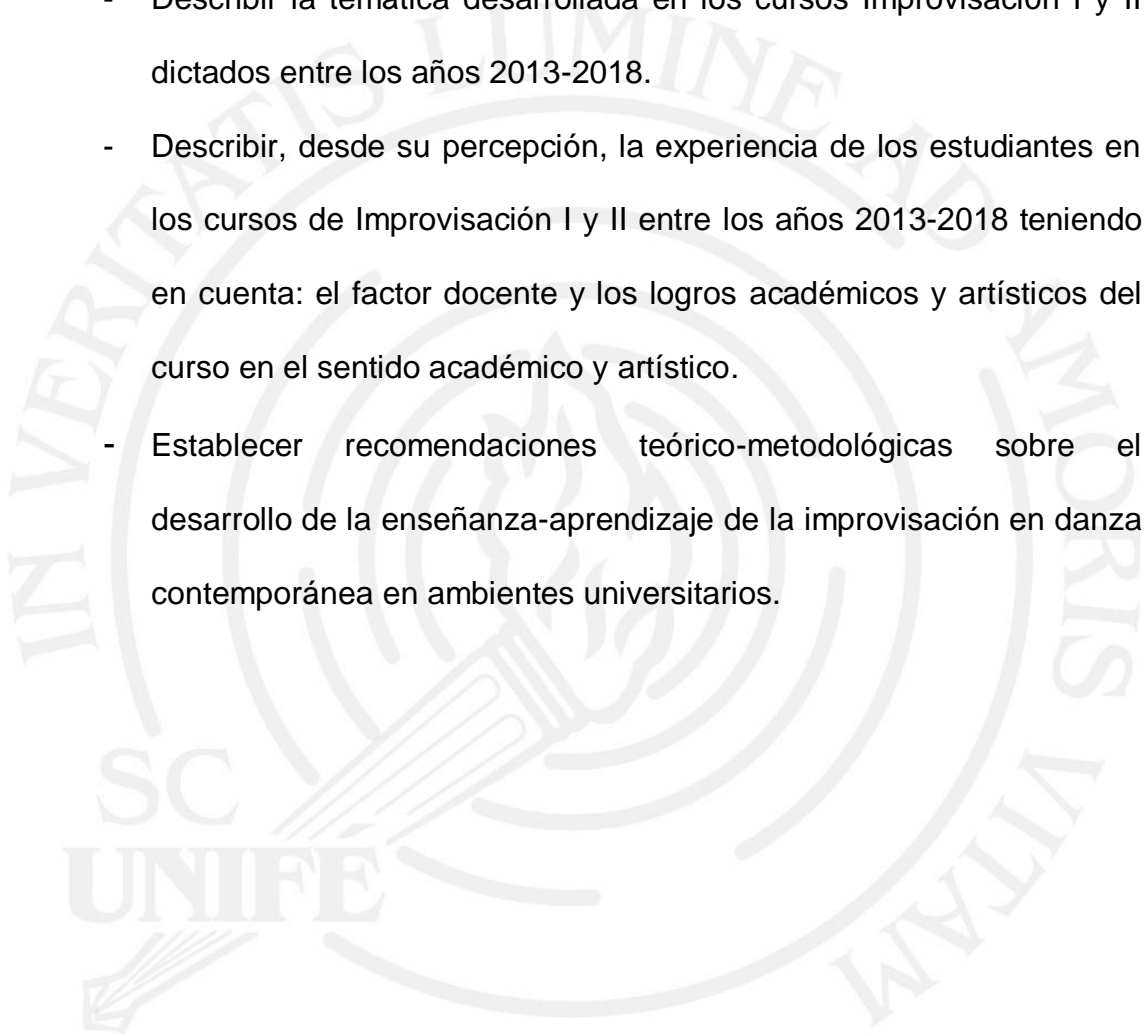
Los objetivos de la presente investigación son los siguientes:

#### **1.4.1 Objetivo general**

Sistematizar la experiencia de enseñanza universitaria de los cursos Improvisación I y II en una escuela profesional de danza de una universidad nacional, realizada entre los años 2013-2018.

#### **1.4.2 Objetivos específicos**

- Describir la temática desarrollada en los cursos Improvisación I y II dictados entre los años 2013-2018.
- Describir, desde su percepción, la experiencia de los estudiantes en los cursos de Improvisación I y II entre los años 2013-2018 teniendo en cuenta: el factor docente y los logros académicos y artísticos del curso en el sentido académico y artístico.
- Establecer recomendaciones teórico-metodológicas sobre el desarrollo de la enseñanza-aprendizaje de la improvisación en danza contemporánea en ambientes universitarios.



## CAPITULO II: MARCO TEÓRICO

### 2.1 Antecedentes de la investigación

Debido a que en el Perú no se han realizado aún investigaciones al respecto de la enseñanza de la Improvisación en la danza a nivel académico, se han seleccionado estudios de la materia encontrados en el exterior. Como antecedentes de la investigación se han seleccionado once trabajos sobre la improvisación en la enseñanza y la improvisación como lenguaje artístico realizados en universidades de Brasil, Colombia, Costa Rica, México, EE. UU., España e Inglaterra, ya que aquí en Perú aún no se publican trabajos de investigación sobre este tema. Se incluyen además dos trabajos adicionales, una investigación sobre la sistematización de experiencias en contextos universitarios realizada en Venezuela y un trabajo recientemente publicado en Perú sobre procesos de construcción de lenguaje coreográfico, que se encontró afín al tema de la presente investigación.

A continuación, se detalla la relación de antecedentes.

#### 2.1.1 Antecedentes Nacionales

Cruz (2020), en el Perú presenta una investigación titulada *El uso de los principios del Contacto Improvisación en el proceso de construcción del lenguaje coreográfico en la pieza de danza contemporánea La Superficie, de la coreógrafa Cristina Velarde*, investigación que tiene como objetivos: identificar los principios del Contacto Improvisación (CI) usados en el proceso de creación, reconocer las decisiones coreográficas tomando como referencia el material físico creado a partir de los principios técnicos del CI y analizar la particularidad del lenguaje coreográfico y discursivo propuesto en la pieza.

Esta investigación se realizó en el paradigma cualitativo con enfoque exploratorio y descriptivo. Empleó como instrumentos cuestionarios y entrevistas cualitativas semi estructuradas construidas por la investigadora, los cuales respondieron a la investigación bibliográfica. La población que participó en la investigación fueron la coreógrafa de pieza estudiada, Cristina Velarde, los tres intérpretes de la obra, así como dos expertos.

La tesista encuentra entre sus principales hallazgos la construcción de materiales (de danza) dirigidos hacia fines compositivos que se apoyan en las nociones de los principios de la técnica del CI. Bajo esta mirada, los trabajos coreografiados se nutren de los aportes técnicos y conceptuales de esta práctica, sin ser nombrados como tales. Estas nociones son incluidas como soportes para la investigación de las mecánicas físicas entre los bailarines y, al mismo tiempo, se reconducen como vía para la construcción de metodologías de investigación propias de la coreógrafa. A través de los pasajes propuestos en la obra, la tesista analiza la construcción de la pieza como formulaciones de movimiento articulados a partir de referencias de cuerpo-soporte y peso compartido de las prácticas del CI. Observa también que las dinámicas a través del tacto permiten desarrollar el sentido de los materiales en su entendimiento mecánico y sensible por los bailarines. Las respuestas e interacciones construyen el cuerpo del trabajo particularmente en las micro situaciones de movimiento, estableciendo desde allí el tejido hacia la narrativa total.

En cuanto a las conclusiones, se reconoce el aporte del CI tanto en la práctica física de los bailarines y coreógrafos como en el aprendizaje, la investigación, la apertura al diálogo y la escucha del propio cuerpo y del cuerpo del otro. Se reconoce el potencial que tiene el lenguaje del contacto en la

búsqueda y construcción coreográfica, sin embargo, en este punto, se reconoce la tensión que existe entre la espontaneidad del movimiento del CI y la fijación de los movimientos en la composición coreográfica.

En cuanto a la pieza estudiada, se identifica que posee juego de pesos, dinámica de contacto, dimensión poética del contacto, teniendo un claro carácter afectivo. En donde tocar ha significado entender, sentir, percibir, imaginar y establecer lazos con el imaginario que deviene del toque como gesto físico y afectivo. Señala la importancia de que la danza pueda generar espacios de creación de nuevas experiencias escénicas, pedagógicas y políticas que potencian nuestra cultura.

### **2.1.2 Antecedentes Internacionales**

Carmona (2020), en su libro “Telar de poética. Del maestro creador al estudiante creador”, presenta la investigación realizada como proyecto beneficiario del Programa de Apoyo a la Docencia, Investigación y Difusión de las Artes, en el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de la Danza José Limón en México. Esta investigación es una ventana que permite al lector ser testigo de las conversaciones de reflexión en torno a la poética de la enseñanza. Estas conversaciones son llevadas a cabo con reconocidos artistas, maestros, pensadores e incluyen a estudiantes. Las investigaciones anteriores de la autora han girado principalmente en torno a especialistas siendo un hecho nuevo en su investigación el introducir a estudiantes. Los participantes, en este caso, pertenecen a las diversas disciplinas de arte, estas son: música, danza, escritura, plástica y teatro.



Los diálogos son detonados y guiados por preguntas clave planteadas por Carmona, quien busca entretrejerlos entre sí para alcanzar a confluir ideas, hallándose la relación entre la poética, el arte y la vida. La autora refiere que pudo reconocer el buen camino que llevaba la investigación cuando en sus hallazgos reconoció un momento especial, descrito por los estudiantes, en el que descubren: fuego y pasión, así como una postura crítica sobre su expresión artística en el camino para lograr la autenticidad. La palabra “gozo” fue reconocida por las repeticiones con las que contó.

La investigación plantea una pregunta fundamental: ¿cómo hacer de la enseñanza una obra de arte? De esta manera, se logra concluir que la poética de la enseñanza reside en esa potencialidad de convertirse en una obra de arte, usando una metodología que no solo contemple el conocimiento transmitido (docente-estudiante), sino un método que detone el descubrimiento, donde el docente debe contagiar inspiración y transmitir a los estudiantes fuerzas creadoras. Se reconoce al modelo educativo actual como el simulacro de un sistema vertical-impositivo, del cual el arte debe liberarse y encarnar el lenguaje perdido del arte que no puede reflejarse en ningún plan de estudios.

La investigación presentada por Alaways (2019) en EE. UU., busca examinar la práctica docente de seis profesionales con técnicas dancísticas diferentes, y como las técnicas desarrolladas por estos influyen en su docencia. La autora reconoce que los componentes de la implementación pedagógica de la danza no pueden incluir únicamente un contenido teórico, comprenden también el entrenamiento formal de los docentes, las prácticas artístico-dancísticas de estos y observa a la enseñanza de la danza como un proceso creativo.

La investigación contó con el enfoque cualitativo, el cual permitió reconocer el rol de los docentes como artistas escénicos desde su práctica profesional. Para la recolección de datos se realizaron revisiones bibliográficas sobre pedagogía de danza y prácticas de aula, y se diseñó una guía de entrevista semi estructurada, la cual permitió reconocer las creencias pedagógicas de los docentes, su experiencia en la performance, la pedagogía aplicada, los antecedentes como artistas y como docentes, el desarrollo creativo-profesional, entre otros. Los seis profesionales entrevistados fueron seleccionados mediante un muestreo no probabilístico para asegurar que las temáticas y variedad de técnicas empleadas fueran relevantes. Se contó con dos docentes de Estados Unidos, tres docentes del Reino Unido y un docente de Australia. Los seis llegaron al estudio recomendados por sus experiencias previas, técnicas y actividad como docentes. El análisis de la información recogida se realizó a la luz de cinco categorías: pedagogía, conocimiento del contenido, el valor de la formación formal del profesorado, el yo docente y la enseñanza como un proceso creativo.

Respecto a los hallazgos, se reconoció que los docentes tenían prácticas de enseñanza centradas en el estudiante, promovían el autodescubrimiento, el autoguiado o autoaprendizaje para los estudiantes y que apoyaban el aprendizaje autónomo, es decir, se centraban más en el como del proceso de enseñanza-aprendizaje. Se logra reconocer que el aprendizaje de danza requiere de una aproximación trilogica: docente, estudiante y material. Los docentes deben permitir a los estudiantes participar de este proceso.

En cuanto a las conclusiones, se reconoce la importancia de ampliar la investigación, no solo considerando la percepción de los docentes sobre su

propia práctica sino poder conocer la percepción de los estudiantes. En este punto, la autora señala la importancia de analizar el ambiente de la clase (posiblemente mediante Focus Group con los estudiantes o asistentes a las clases). De la misma manera, se logró identificar que los docentes que integraban y combinaban diversas estrategias de enseñanza tenían mejores resultados. Se reconoce que los docentes pueden recorrer dos caminos para desarrollar su práctica: de artista a educador y de educador a artista. La experiencia previa de los docentes en la práctica artística aporta al entendimiento total de la enseñanza como proceso creativo.

Harispe (2018) en su tesis de doctorado en Brasil *Linguagem da improvisacao em danza contemporânea - Estudo trans-disciplinar do campo da práxis* (El lenguaje de la improvisación en danza contemporánea, estudio transdisciplinario en el campo de la praxis), tiene como objetivo realizar un análisis lingüístico dentro de la danza en la práctica de improvisación. La investigación es cualitativa, con un estudio fenomenológico con perspectiva epistemológica-constructivista, que se enfoca en una revisión conceptual para lograr el análisis lingüístico (modelos lingüísticos diferenciales de tipo no verbales), como complemento se realizaron estudios de caso. Se empleó material audiovisual de las clases de improvisación, el cual permitió abrir un diálogo integral, así mismo se realizó revisión de fuentes bibliográficas de colectivos artísticos de improvisación y autores de la materia en la línea de investigación.

Con esta investigación el autor logra generar un conjunto de observaciones críticas que se refieran a los caracteres fácticos que impregnan este campo con la pregunta: ¿la improvisación es, u opera como lenguaje?,

donde el desarrollo de la escritura adquiere el tono de un ejercicio reflexivo que acompaña al movimiento/danza y como material secundario el audiovisual. Considera las posibles relaciones transdisciplinarias con otros campos, tales como: estudios de lingüística y filosofía del lenguaje, investigaciones relacionadas con la lógica del juego y la diversión, y el análisis comparativo entre lenguajes artísticos. Resalta la importancia de adicionar nuevas preguntas al estudio de la improvisación en base a los resultados de las investigaciones que se hacen y la revisión de la hermenéutica elaborada en base a marcos epistemológicos, de esta manera identifica dos ejes rectores, por un lado, la noción vinculada a la economía de la libre elección, y por otro, el asunto de lo compositivo, en diálogo con las narrativas immanentes del movimiento.

Se identifican diversos conceptos como fundamentales en la práctica de la improvisación, entre ellos se encuentra el principio de la articulación, como punto de partida para pensar en las evoluciones sintáctico-gramaticales de la práctica de la improvisación, un concepto que el autor denomina “linde” (lindero) el cual hace referencia a una zona del umbral, en el cual se presenta el desafío de identificar la presencia de las marcas estructurales. De esta manera las decisiones que el improvisador toma están en función de las prescripciones señaladas por el linde, estando en constante movimiento entre los puntos del umbral (conceptos de fuera y dentro), así mismo en las denominaciones de lo aleatorio, semi aleatorio, orden, objeto, auto hetero-organización, objeto-sujeto y experiencia cognitiva, entre otras.

Burt (2018), investigador inglés en la publicación realizada en ANDA en Brasil hace una correlación entre crear y entender la danza; realiza esta revisión

como historiador de la danza, buscando aportar a colocar al cuerpo y al escenario como objetos de estudio en la danza.

Este camino empieza alrededor de 1999 con los conceptos de deconstrucción de las convenciones y la práctica coreográfica denominada como la “no danza” o el “no espectáculo”, propuestas que fueron presentadas por una nueva generación que se caracterizó por ser contracultura de rechazo a la cultura capitalista dominante. Esta postura buscó redireccionar el discurso de la danza desde la deconstrucción de los aspectos formales de la misma, contándose con una clara perspectiva feminista, *queer* y post colonial, afrontando la problemática social y política de la contemporaneidad. De esta misma manera en su análisis, realiza una contraposición de la situación en Estados Unidos y en Europa.

La metodología empleada refiere a la revisión histórica de la danza, analizando las propuestas de artistas como Pina Bausch, Trisha Brown, Yvonne Rainer, Jerome Bel, Javier Leroy, Merce Cunningham, William Forsythe, entre otros. Como historiador de la danza, el autor señala como fundamental el análisis histórico documental tanto de trabajos de investigación, revistas especializadas (tomando como referencia el trabajo realizado por el editor Richard Schechner), entrevistas y videos (de los mismos artistas), así como de estudios de la performance realizados desde una perspectiva antropológica.

Se reconoce la importante relación entre la performance con el contexto político-social, el choque y cambio de la cultura, el idioma y/o los países en los cuales se practica una misma “línea” o técnica de danza. Se observa que el vínculo entre los estudios de danza y de la interpretación deben abrir

posibilidades para nuevas formas de pensar, hacer y comprender la performance, logrando ser singular y plural, así como el estar con y entre otros.

Franca (2018) también en Brasil, realiza una investigación sobre la Improvisación en Danza con el objetivo de abordar un diálogo desde tres perspectivas: la histórica, la experiencia de la improvisación y la experiencia atencional del improvisador. Respecto a las revisiones históricas usa como recurso la revista norteamericana *Contact Quarterly* en la revisión de artículos publicados previamente. Contempla a la improvisación como una vertiente experiencial de aprendizaje que revela una forma de estar en el mundo y de percibirse en las relaciones con otras personas, jugando con características efímeras. Reconoce a la improvisación en danza como una contra corriente y de allí la imposibilidad de un enfoque generalista. En el análisis de las tres perspectivas se permite reconocer a la improvisación como un poderoso laboratorio de “escritura de danza” que puede ser usado como herramienta.

Respecto a la perspectiva histórica, se identifican importantes contribuciones desde la década de 1960 que se refieren a los aspectos de afrontar el azar, el placer de sorprender y el deseo de creación colectiva. Estas características siguen estando presentes en la práctica de la improvisación. La experiencia de la improvisación colinda entre lo conocido y lo desconocido, reconociéndola como una práctica relacional. Se identifica que posee un carácter subjetivo, que da paso al establecimiento y ordenamiento de relaciones y proporciones, siendo su objetivo dar existencia a algo que hasta entonces “no existía”, es decir, llevar lo desconocido al campo de lo conocido, en este punto de evidencia la importancia del desarrollo de una conciencia reflexiva por parte

del improvisador, que debe encontrar un término medio entre lo impredecible y lo indeterminado (sin que sea necesaria la mediación técnica).

La autora considera que la eficacia de ejecución de una acción o la claridad de conciencia de esta tiene una estrecha relación con la formación para improvisar y los modelos experimentados del actor, bailarín o *performer*. Se reconoce a la improvisación como un género discursivo, en el cual se logra la articulación del potencial físico y semántico de cada cuerpo, es de la interacción donde nacen los ensamblajes corporales, moviéndose en una perspectiva jerárquica de control y dominación. La experiencia de atención del improvisador, se identifica la capacidad que desafía, refina la conciencia y la atención del improvisador descubriendo que la mente y el cuerpo no están separados, sino que son la conciencia y la atención (consciente) lo que permite realizar alteraciones en la práctica. Es así, que la improvisación permite al improvisador crear relaciones articuladas de movimiento, desarrollar la memoria, el sentimiento y la intención, reflexionando sobre que las elecciones realizadas en la improvisación no son únicamente las propias.

Es debido a la comprensión y el reconocimiento de estos procesos de las prácticas de improvisación que se puede dar cabida a nuevas reflexiones e interrogantes en el campo del conocimiento de la danza con el objetivo de repensar sus pedagogías, así como resignificar posibles apropiaciones indebidas del término improvisación.

Cortés (2018), presenta su trabajo de investigación realizado en Costa Rica con título *Improvisación: una cartografía*. La pregunta de la investigación se genera alrededor de la problemática de la improvisación en los procesos

creadores de la danza y los formativos, de esta manera se empieza tomando como punto de partida dos grandes aspectos de la improvisación, la improvisación como un proceso de creación y como un proceso formativo. Se realizó una indagación cualitativa, hecha a través de entrevistas realizadas a artistas creadores de la danza y otros campos, la metodología fue rigurosa sin dejar de ser flexible, lográndose profundizar en la complejidad de la improvisación. Entrevistándose a 13 artistas internacionales de diversas disciplinas del arte (danza, música, arte escénico y comunicación audiovisual).

La metodología empleada en las entrevistas permite observar el panorama tradicional y sus cambios en la construcción del quehacer de los artistas. Es una investigación que no conlleva un discurso lineal ni jerárquico, sino que busca presentar a modo de cartografía, las diversas formas de la experiencia práctica de artistas y docentes. Si pudiera hacerse una línea entre los discursos presentados se identifica que existen muchos puntos de convergencia. La autora señala, respecto a la posibilidad de concluir, que la tradición de la improvisación cuenta con más de cincuenta años en la escena artística, habiendo dado paso a diversos procesos creativos y también como base en el desarrollo de metodologías formativas. Señalando que la improvisación, como el cuerpo (como un aspecto íntegro) no puede estudiarse realmente viendo sus partes por separado, la comprensión de su estructura puede darse desde su interconexión organizada y viva.

Reconociendo que el cuerpo no tiene límites con lo que puede relacionarse y distinguirse desde lo imaginativo-intuitivo hasta en lo tangible y predecesor de forma. Se logra profundizar en la complejidad de la improvisación, su objeto de estudio, desde múltiples miradas, que inciden tanto en espacios de



formación en la danza, identificando que en este proceso surge la necesidad de abrazar, cada quién a su manera, la improvisación en todas las dimensiones de la danza, desde la formación hasta la creación, a sabiendas que lo primero no tiene sentido alguno sin lo segundo.

Midgellow (2018), doctora en arte en la Middlesex University en Londres, señala que, para muchos artistas de la danza, la improvisación tiene un enfoque centrado en el proceso coreográfico, mientras que para otros es una característica clave, aunque implícita de la danza. Así mismo reconoce que se han desarrollado visiones y técnicas de improvisación las cuales han sido utilizadas en contextos terapéuticos, administrativos, educativos, entre otras áreas específicas. De esta manera la autora resalta la importancia de centrarse en la relación entre improvisación e investigación, teniendo en consideración que ambas perspectivas son vistas como contrarias y así plantea las siguientes interrogantes: ¿Cómo puede la improvisación convertirse en un método de investigación? ¿Cómo puede lo “todavía desconocido” mostrarnos el camino al conocimiento?

La investigación presenta el concepto de la “práctica como investigación” (*practice as research*), señalando que existen tensiones cuando se trabaja desde la corporeidad y lo experimental (dentro de lo académico), se corre el riesgo de acusaciones de autocomplacencia, incluso hasta de narcisismo. Por lo que propone una metodología de investigación diferente, en la cual se reconozca que todo pensamiento vive en un espacio corporal y así valorar los procesos de los improvisadores. En este modelo de investigación, la práctica está desprovista de teoría (y la teoría de la práctica), por lo que los modelos históricos y teóricos pueden parecer rígidos y requerir de mucho tiempo, mientras que la práctica

carece de un compromiso intelectual complejo. Denominando a esta práctica “investigación artística”.

La investigadora propone que la investigación dentro de la improvisación deber ser sistemática y ser vista desde una metodología y paradigma del conocimiento como un proceso. Propone que, mediante la comprensión profunda de la improvisación, se podrá reconocer los avances en la investigación artística hacia el conocimiento, y más. La práctica y la teoría deben converger a través de un método, que no puede separarse en la improvisación, es decir del lenguaje a la danza, de lo desconocido y lo conocido, del proceso y el producto, del cuerpo y la coreografía. La práctica de la improvisación permite enfocarse en enfatizar categorías y conceptos del pensar, mediante el intercambio de términos e intensidades procedimentales, convergentes y nómadas. De esta manera reconoce que la improvisación expande los límites de lo establecido, dando un vuelco al núcleo de la disciplina, con puntos importantes porque la improvisación es una parte crucial de lo que es humano.

En el año 2017, Quinlan, realiza una investigación en Inglaterra donde, a modo de un estudio de caso basado en experiencias etnográficas, profundiza en Gaga, la práctica dancística desarrollada por el coreógrafo israelí Ohad Naharin.

Gaga, es uno de los métodos de entrenamiento más populares en el mercado mundial de la danza en la actualidad. Está estructurado como meta-técnica, es decir, un sistema que permite negociar diversas técnicas dentro del propio cuerpo, de esta manera, se enseña a los estudiantes a utilizar y a rechazar los múltiples estilos de movimiento aprendidos para poder crear el propio movimiento.

En primer lugar, la autora explora una postura de rechazo hacia el término “técnica” que se emplea para describir la organización Gaga, debido a las políticas raciales Euroamericanas que el término conlleva. Este argumento se fundamenta en que la estructura de Gaga es de meta-técnica en la cual se deben conocer por completo las políticas de la práctica de la danza, las que dependen del conocimiento de sistemas basados en la forma. En segundo lugar, se revisan los orígenes israelíes de la práctica, lo que permite argumentar la defensa que Gaga realiza de varios ideales locales, que son fundamentales de reconocer en la práctica fuera de Israel. En tercer lugar, se explora la relación de Gaga y el neoliberalismo, postura en la cual se enfatiza la importancia del placer y sus efectos corporales.

La metodología empleada fue de estudio de caso basado en experiencias etnográficas, con enfoque en el estudio *My Critical Dance Studies* (Mis estudios críticos de danza). Se realizaron entrevistas y encuestas a los participantes activos, maestros y personal administrativo, involucrados con Gaga, tanto en Israel como en otras partes del mundo, para contar con una perspectiva internacional. El material recogido fue complementado por un análisis basado en la propia experiencia práctica de la investigadora.

El estudio permite desentrañar la política incrustada en la práctica de Gaga, y el lenguaje de movimiento desarrollado por el coreógrafo israelí. La autora señala que rechaza las posturas que describen a Gaga en términos de libertad personal y otras retóricas universalizadoras y despolitizadoras.

El modelo de meta-técnica de Gaga se alinea con los valores neoliberales de eficiencia y una amplia gama de habilidades y conocimientos; este análisis

proporciona una comprensión de las tendencias recientes en la formación de bailarines en relación con las estructuras políticas y socioeconómicas contemporáneas.

Bussaid (2017), autora colombiana en su tesis de maestría realizada en Brasil *Processos de Criação em Improvisação: Experiências artístico-pedagógicas na Escola Zajana Danza* (Procesos de Creación en improvisación: Experiencias artístico-pedagógicas en la escuela Zajana Danza), tiene como objetivo de trabajo generar un material teórico para señalar los aspectos relevantes relacionados a la improvisación, tanto en el desarrollo del proceso creativo y como implicaciones en la enseñanza y el arte con la improvisación. Se explora la improvisación en y con la danza empleando una metodología cualitativa de estudio descriptivo, analítico y reflexivo sobre los procesos artístico-pedagógicos de la escuela Zajana Danza de la ciudad de Bogotá, Colombia, teniendo en consideración los principios de percepción, atención, investigación y composición. Entendiéndolos como posibles caminos y no reglas preestablecidas. Esta visión permite un mejor entendimiento del proceso creativo de la improvisación en la danza.

Se reconoce que en los últimos años la improvisación en danza se ha dado en diversos escenarios como calles, parques o centros comerciales, teniendo un papel importante en el entrenamiento profesional de bailarines. Así como la relación que se establece no solo entre los bailarines sino también con la audiencia en el momento de la creación, abordándose a la creación como un proceso en forma de red, lográndose explorar y analizar las etapas del proceso creativo de la improvisación. La investigación demuestra que la improvisación como construcción abierta de movimiento, efectivamente dirige su sentido hacia

las creaciones compartidas y participativas entre el improvisador y su público. Concluye que la Escuela Zajana Danza encuentra en la improvisación formas de compartir las diferencias de los cuerpos y su aprendizaje, su poder creativo y formas de expresión individual, articulando la apertura a oportunidades en el campo artístico-pedagógico.

Pérez de Maza (2016) realiza una Guía Didáctica en Venezuela, en la cual se da a conocer el proceso de sistematización de experiencias en contextos universitarios. El trabajo se lleva a cabo contemplando tres aspectos con objetivos diferentes: el conceptual, el metodológico y la aplicabilidad de la sistematización de experiencias en contextos universitarios. En cuanto a los aspectos conceptuales, se busca describir los procesos históricos de la sistematización, realizar un análisis comparativo de los conceptos de sistematización, relacionar las buenas prácticas, diferenciar las distintas formas de sistematizar y valorar los objetivos del proceso. Respecto a los aspectos metodológicos se busca describir los roles en el proceso, establecer y relacionar los términos, describir técnicas empleadas e identificar a los actores sociales involucrados y en lo correspondiente a los aspectos de aplicabilidad se espera determinar aportes, establecer factores limitantes y caracterizar los atributos.

De esta manera se señalan las siguientes lecciones aprendidas: es importante que las universidades planteen procesos de sistematización en cuanto a la docencia, investigación y extensión, para lo cual es fundamental capacitar y formar a los docentes, potenciando el desarrollo de proyectos y la generación de conocimiento, priorizar las buenas prácticas y metodologías de trabajo, de esta manera se potencia la participación comunitaria, el empoderamiento de estudiantes, la contextualización de la práctica docente y la

libertad académica. La sistematización de experiencias de enseñanza debe considerar el uso y aplicabilidad de las nuevas tecnologías de información y comunicación, generando redes sociales (académico-profesionales), así como el intercambio de ideas entre los profesionales involucrados de las materias.

Rodado (2015) en su tesis doctoral en España, realizó su estudio sobre La Improvisación Dramática como Mecanismo de Aprendizaje, tuvo como objetivos demostrar el valor pedagógico de la improvisación como portadora de elementos dramáticos, creativos y técnicos para que el actor en formación afronte el hecho teatral de forma rigurosa, científica y artística, así como 14 objetivos específicos en los cuales se busca realizar una exploración de estos conceptos desde un análisis activo, técnico y práctico. Para esta investigación se empleó una metodología cualitativa de carácter creativo, investigador, activo y participativo, reflexivo e individualizado, considerando todos los elementos fundamentales del proceso artístico. El autor señala que su papel es el de organizador de las propuestas, proporcionando conocimientos e información, así como de orientar y ayudar al alumno, a fin de que éste no se pierda en los procesos de búsqueda.

El punto de partida estuvo en las siguientes preguntas: ¿La improvisación puede facilitar y enriquecer el proceso de formación de los actores? ¿Improvisar puede ser algo más que un juego de respuesta espontánea sin ningún tipo de estructura? ¿Por qué la improvisación es la única disciplina, a la que se le atribuye la duda de que precise de un aprendizaje? ¿Cuál es el mejor método de trabajo en este sentido? En los resultados y conclusiones, se refuerza la aseveración de que la improvisación es una herramienta didáctica dentro de las aulas de formación educativa, con un gran valor pedagógico para la adquisición

de elementos dramáticos, creativos y técnicos que permiten al actor en formación afrontar el hecho interpretativo de forma rigurosa, científica y artística. Se realiza un estudio pormenorizado de un compendio de Guías Didácticas que conforman el currículo del plan de estudios de las Enseñanzas Superiores en Arte Dramático de España. Como contenido y objetivos se encuentran: proporcionar esquemas y elementos para que el alumno aborde la improvisación, desarrollando la intuición y la espontaneidad.

Pérez (2015), en su tesis doctoral, *Estudio del método Schinca de Expresión Corporal en la Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias*, en España realizó una investigación de enfoque cualitativo de tipo descriptiva con carácter holístico, teniendo un diseño flexible guiado por experiencias previas, basándose en los principios del paradigma interpretativo-constructivista. Se empleó el estudio de caso como método para poder explicar la integración del método Schinca en el programa de la asignatura de Expresión Corporal. Se trabajó una combinación de técnicas documentales en donde se sitúa la disciplina de la expresión corporal y su asociación con la improvisación en el ámbito de la formación actoral. Se contó con la participación de 32 estudiantes, quienes proporcionaron a la investigadora el material que conservaban del curso (diario de clase). De esta manera se pudo realizar descripciones claras y relevantes del proceso de enseñanza-aprendizaje.

La investigación contó con ocho objetivos: (1) especificación de los contenidos de la asignatura de Expresión Corporal en los estudios superiores de Arte Dramático, (2) descripción de cómo se integra el método Schinca en la asignatura de Expresión Corporal desde la perspectiva del alumnado, (3) detalle de las herramientas que la asignatura de Expresión Corporal proporciona al

estudiante de Arte Dramático desde el punto de vista del alumno/a, (4) exposición de cómo el alumnado fue incorporando los contenidos de la asignatura como herramientas del trabajo actoral, (5) presentación de la forma en que el alumnado desarrolla las capacidades necesarias para la adquisición de las competencias propias del título, (6) reconocimiento de qué herramientas del método utilizan los estudiantes al término de la asignatura, durante el resto de los años de formación y en los trabajos que comienzan a realizar, fuera de la escuela, en el campo amateur o profesional, (7) mejoramiento de la práctica docente de la investigadora y con ello la formación de los estudiantes y por último (8) aportar al método Schinca nuevas formas de hacer e investigar.

Es así como se buscó conocer en profundidad cómo el alumnado de Arte Dramático realizó el aprendizaje de la asignatura de Expresión Corporal con la integración del método Schinca. Los resultados finales exponen los contenidos propios de la asignatura (Expresión Corporal), la influencia del método Schinca en el proceso de enseñanza-aprendizaje y el reconocimiento de la perspectiva del alumnado. Se logran mejoras en el método de trabajo y dictado de clases de la docente-investigadora, así mismo permitió un mejor acercamiento al estudiante, a la evaluación de su aprendizaje y a la autoevaluación, determinándose la importancia de afinar los instrumentos de recolección de los datos. Así mismo se identificó que si bien se usa el Método Schinca como base, cada docente puede imprimir en la práctica su modo de hacer, teniendo especial cuidado en el uso de términos.

## **2.2 Bases teóricas**

Las bases teóricas para el tema que se trata son las que siguen:



Entre 1950 y 1960 se partió del campo de la composición musical para la experimentación y las proposiciones para la nueva “danza-improvisación”, forma de danza que luego tomaría el nombre de “improvisación en danza contemporánea”. Harispe (2018) explica como el músico y coreógrafo norteamericano Robert Dunn, fue quien primero comenzó con las propuestas de improvisación en el dictado de un curso con un conjunto de propuestas, a las que llamó “one thing dances”. Dunn, quien fue discípulo del compositor norteamericano John Cage, trabajó bajo las premisas compositivas desde la influencia de éste, explicando que su asociación con John Cage lo habría llevado a proyectarse constantemente en extender sus límites en la percepción y en los contextos para la experimentación en el arte de la música y la danza. La materia de su enseñanza estuvo marcada por varias facciones dispares y dentro de estas se establecieron distinciones significativas para los procedimientos indicados por el compositor relacionados a la indeterminación (Ópera Abierta), la aleatoriedad y las operaciones con el azar, por ejemplo (Harispe, 2018).

Todo esto se inició en el Cunningham Studio en torno al círculo reunido alrededor del trabajo artístico del coreógrafo Merce Cunningham y el compositor musical John Cage, donde Robert Dunn usó el enfoque de enseñanza “sin juicios” propuesto por Cage, no pidió a sus estudiantes que consideraran si un trabajo era bueno o no, enfocándose solo en qué estructura, forma, método y materiales se utilizaban en su proceso de elaboración. Como se puede imaginar, estaba apareciendo un nuevo tipo de trabajo. Prevalció en la época un espíritu de exploración enérgico y antitradicional. Toda forma era abierta y se cuestionaron las ideas de fraseo, clímax coreográficos, competencia técnica, continuidad lógica y dramática, la separación entre intérprete y público, y la

transformación escénica y teatral. En 1962, la clase de Dunn se presentó en público en la Judson Memorial Church de Nueva York (Harispe 2018). Este fue el comienzo histórico de una nueva era en la danza que incluiría métodos de coreografía no tradicionales y un uso creciente de la improvisación tanto en la coreografía como en la interpretación y la formación del bailarín (Louppe 2011).

Las formas trabajadas por este primer grupo de danza-improvisación fueron retomadas y reapropiadas, una década después, por la generación de bailarines y creadores agrupados en la Judson Dance Group, el Grand Union y el movimiento con las nuevas propuestas del Postmodern Dance. Estos dos momentos en Nueva York, dieron pie a una serie de premisas que se siguen desarrollando como antecedentes e ideas para la danza-improvisación o improvisación en danza contemporánea que en la actualidad han sido difundidas en este campo y que se practican en todo el mundo (Harispe, 2018). La improvisación se trabaja en la actualidad en la enseñanza dentro de la clase de la danza contemporánea, expresada en las múltiples y diferentes tendencias y estilos que existen y/o como materia independiente de las clases de técnica dancística tradicional y de las clases de composición en danza.

### **2.2.1 Aproximaciones en la enseñanza de la Improvisación en danza contemporánea**

Revisando Harispe (2018) se evidencia que es importante el conocimiento de las influencias de los diferentes artistas en lo que este autor llama contemporaneidad. “Las discusiones estéticas libradas en el campo de las obras multidisciplinarias y las acciones performativas desarrolladas por los colectivos artísticos de las últimas vanguardias del siglo pasado son material valioso de

estudio y experimentación” (Harispe 2018 p.16). Por lo que se entiende por extensión que la práctica artística de un profesor de danza contemporánea y de danza-improvisación es deseable y debe ser valorada, como también la experimentación y la exploración que el estudiante ensaye con o desde las premisas propuestas para la improvisación.

De la siguiente cita encontrada en las memorias de Robert E. Dunn (extraído de los escritos del diario de Robert Dunn, que apareció originalmente en la revista *Contact Quarterly*, Winter 1989), se observa una situación similar en la actualidad:

Mi negativa a proporcionar una 'receta' de trabajo para obtener aprobación o desaprobación, periódicamente me enfrentó emocionalmente con los participantes de la clase. Así había sido el enfoque típico de una actitud adoptada por maestros de ese tiempo (también frecuente hoy en día), una actitud paternalista (Dunn 1989, p.9),

pues se continua, en el formato educativo actual en una relación de profesor-alumno-clase. Se buscó durante los cursos de Improvisación trabajados, materia de esta investigación, ofrecer al estudiante una “amalgama” de información y miradas hacia el trabajo de creación usando como “puntos de partida” para las motivaciones de movimiento de improvisación dancística en las clases, las posibilidades de experimentación y exploración llamadas “puras” o “limpias” del movimiento dancístico partiendo de las premisas de experimentación de la danza postmoderna. Con esto se procuró abandonar los preconceptos y fortificar el estudio en la acumulación de nuevo conocimiento elaborado por los estudiantes para la creación de su propia danza-improvisación, cuidando el estudio de los procesos históricos en el desarrollo del tema de estudio y promoviendo su experimentación.

El maestro al estar enfrentado a una constante actualización en las nuevas prácticas y tendencias performáticas y de la investigación relacionadas a la improvisación en la danza como es por ejemplo la “practice as research” que menciona Harispe (2018) puede ofrecer un sólido conocimiento desde la experiencia de la propia investigación en la danza. Por esto se recalca la importancia del conocimiento a través de la experiencia de la práctica de los desarrollos históricos que hoy se han convertido en importantes ejemplos a estudiar sobre las formas de exploración y experimentación en la danza-improvisación. Por esto se señala la importancia del estudio histórico y teórico de estas como eje y referencia para la enseñanza actual de la improvisación en danza contemporánea en el ámbito académico.

Para el diseño en la experiencia de la enseñanza de la danza-improvisación o improvisación en la danza contemporánea en el ámbito académico, se tomaron como puntos de partida, muchos de los principios de estos procedimientos. Se ha tomado conciencia de encontrarse en una situación similar en cuanto a la estructura que ofrecen los estudios avanzados de la forma en el presente, la de “profesor-alumno-clase” y se tiene presente la dificultad que esto ofrece en la enseñanza-aprendizaje en espacios de exploración-investigación con estudiantes de danza. Dunn representó un punto de inflexión con su trabajo sobre elementos básicos de la estructura. Con la influencia del Budismo Zen en la cultura norteamericana, se crearon nuevos espacios, que como el de Dunn y su grupo de aprendices, se encontró en una amalgama de filosofías y prácticas artísticas de la vanguardia de las décadas de 1950 y 1960. Dunn tomó una perspectiva en su enseñanza creando lo que llamó un “clearing”,

una especie de “espacio de la nada”, donde las cosas pudieran aparecer y crecer desde su propia naturaleza (Harispe, 2018).

Lo que Dunn expresó sobre su enseñanza, en Nueva York, durante los primeros años de la década de 1960, fue tomado para lo que se planteó y comunicó al alumno en el trabajo en la experimentación en el aula para los cursos materia de este estudio. Se escogieron dos enfoques, el primero la transmisión de información histórica de los procesos devenidos en la danza-improvisación con la experimentación en la práctica de la nueva información; el segundo abrir una mirada al trabajo desde las posibilidades de la exploración, investigación y profundización del movimiento corporal en la danza y el movimiento personal para el logro de una expresión dancística autónoma.

### **2.2.2 Estudios teóricos e históricos de las prácticas de Improvisación**

Se encontró en lo que señala Midgelow (2018) acerca de las actividades con respecto a la improvisación, que muchas veces están ausentes en los discursos de la danza y su historia. Al estudiar las prácticas de improvisación de la danza postmoderna de los años cincuenta y sesenta, se ve que su teoría estuvo altamente influenciada por las formas musicales y de movimiento asiáticos como: meditación, zen, Tai chi chuan, Chi kung como también por formas africanas. Se observa además que todas estas disciplinas están ampliamente difundidas en la actualidad y que además son populares. En aquel momento estas influencias se combinaron con las prácticas experimentales del arte de vanguardia que surgieron como parte de los desafíos planteados en los años sesenta y setenta en los Estados Unidos para la construcción de las premisas de la danza postmoderna del Judson Dance Theatre y la Grand Union.

Las prácticas artísticas de ambos grupos pioneros posicionaron a la improvisación en danza como una forma de liberar las supuestas limitaciones del cuerpo y así la improvisación fue vista como parte de una movilización por el cambio y percibida como un método de trabajo que desestabilizó las relaciones jerárquicas y que fortalecieron a los artistas de esas comunidades, creando a partir de este movimiento el bagaje teórico que se desprende de estos (Harispe, 2018).

Mientras que Bussaid (2017) afirma que estos ideales políticamente significativos continúan, como una corriente subyacente, en muchas de las obras de improvisación dancística que actualmente se encuentran incluidos en los contextos académicos, pedagógicos y artísticos. Estos estudios cultivan una actitud esencialmente estética, que transforman la tarea académica de hacer investigación hacia una mirada de propuesta desde la creación artística. Continúa diciendo que la improvisación tanto como enfoque de la danza o como metodología no es únicamente innovación, sino una búsqueda profunda que evoca curiosidad por saber y conocer más y requiere cruzar límites en el lenguaje de la danza entre el cuerpo y la coreografía, lo conocido y lo desconocido, y finalmente entre el proceso y el producto e insiste en que la Improvisación necesita de entrenamiento, estudio y práctica de su teoría, si la finalidad es aportar a la investigación en la danza y generar conocimiento por medio de esta.

Con lo que respecta al Análisis de Movimiento propuesto por el teórico de la danza Rudolf Laban (1879-1958), es un tema que se aborda universalmente en el trabajo y estudio de la improvisación en danza, remite a la experimentación en el arte del movimiento en Europa en los inicios del siglo XX. Laban, artista de la danza y teórico, es considerado uno de los más importantes pioneros de la

danza moderna expresionista en Alemania e Inglaterra. Esta perspectiva tan importante para la teoría de la danza moderna también ha sido incluida en el diseño de los cursos de improvisación. Este trabajo de experimentación en nuevas formas de movimiento y de danza inició toda una corriente de estudio y creación artística (Laban, 1984). El Análisis de Movimiento Laban es una técnica que está difundida mundialmente, que ha sido constantemente revisada desde su creación y que está altamente desarrollada en la actualidad. Junto con las prácticas de improvisación del postmodernismo, el estudio sobre Laban es una de las prácticas que se encontraron en común con las escuelas de danza, donde colaboran las profesoras entrevistadas para la presente investigación. (Delby y Newlove, 2019).

A continuación, se muestran algunas de sus opiniones sobre este tema en particular:

Para mí todo fue siempre muy integral, además con el uso de las teorías de Laban, basado en improvisar con y en las formas que él introdujo... si hablo estrictamente de la clase de Improvisación, los estudios de movimiento de Laban, dan estructuras muy claras, para investigar en términos de selección de movimientos e interacciones (Maestra 4).

Laban es básico. Los alumnos llegan al curso de Improvisación preparados conociendo la teoría de análisis de movimiento Laban (del primer curso) y eso favorece para entrar en instancias de mayor análisis (Maestra 1).

Otras influencias señaladas por las maestras entrevistadas para el presente trabajo tienen que ver con la idiosincrasia de los países donde se desarrollan estas maestras y las carreras de danza donde colaboran en: Perú, Colombia, Costa Rica, Brasil y EE. UU.

Trato la improvisación, principalmente, a partir del pensamiento y teoría de Klaus Vianna (1928-1992), la investigación de la Cia Nova Dança 4, Steve Paxton y el Contact Improvisation y del pensamiento de Rudolf

Laban (1879 - 1958). Estas son mis principales referencias teóricas (Maestra 2).

Se han encontrado con estas maestras muchos puntos y enfoques en común para la enseñanza, estudio y práctica de la improvisación en la danza contemporánea. Las propuestas experimentales-compositivas de la danza postmoderna y de la técnica de Análisis de Movimiento de Laban son sin duda las dos líneas de investigación más influyentes en este tema en la práctica y enseñanza de la Improvisación en danza moderna y contemporánea durante el siglo XX, que se extienden en constantes revisiones en el siglo XXI. Se encontraron otros temas de estudio en común como: el Contacto Improvisación y otras teorías desarrolladas a partir de las premisas de la danza postmoderna, el teatro físico, el teatro del cuerpo, los estudios somáticos, así como también las ciencias cognitivas y los estudios culturales.

### **2.2.3 Los estudios de Improvisación desde el punto de vista académico**

Los estudios de la improvisación en la danza contemporánea tienen relación directa con los procesos creativos de producción dancística y su potencial uso como herramienta en la producción coreográfica, el arte dramático, además de las terapias por el arte, la danzaterapia, los estudios somáticos y otras actividades creativas/educativas relacionadas con el movimiento libre y artístico. Las clases de Improvisación en danza como materia de estudio se proponen introducir al alumno a los múltiples aspectos que conciernen a la materia en la teoría y la práctica. En este nivel el cuerpo en movimiento es el “medio”, que juega entre el proceso creativo y la aplicación de la teoría. Lo cognitivo se desarrolla a través de estos dos saberes. La libertad creativa del



estudiante se tiene como uno de los principales enfoques de estos estudios (Cerny, 2013).

La enseñanza de la danza escénica en el ámbito universitario se inició a principios del siglo XX en los EE. UU. y Europa, las escuelas de danza están actualmente difundidas en universidades de todo el mundo (Jacob, 2001). Entre las carreras de danza en universidades latinoamericanas se encuentran varios ejemplos interesantes creados durante la segunda mitad del siglo XX en: Brasil, Chile, Costa Rica, México y Argentina, cuentan con escuelas profesionales que han recibido la influencia tanto de las escuelas de danza norteamericanas como las europeas. Se ha encontrado que estas diferentes carreras de danza están asociadas a diferentes facultades como: Artes Escénicas, Música, Educación, Letras y Humanidades. Esta asociación con diferentes facultades implica diferentes perspectivas educativas a las escuelas dancísticas.

Con la diferencia de que las escuelas profesionales de danza en Perú se crearon, mucho después, esto es en la década de 2010, en los casos peruanos se encuentra que la Escuela Profesional de Danza de la UNMSM se inscribe en la Facultad de Letras y Ciencias Humanas a diferencia de la especialidad de Danza de la PUCP, que se encuentra situada en la Facultad de Artes Escénicas. (Universidad Nacional Mayor de San Marcos [UNMSM], 2020; Pontificia Universidad Católica del Perú [PUCP], 2020).

Para la experiencia peruana, los modelos más cercanos a seguir han sido, probablemente los norteamericanos, sin embargo, la influencia europea ha sido y continúa, siendo muy importante en el desarrollo de la danza en el Perú. Esto

se ha visto reforzado a través de los años con la visita constante de maestros y grupos internacionales de danza que se han presentado en nuestra ciudad.

#### **2.2.4 El estudio de la danza en la universidad peruana**

En lo que respecta a danza moderna y contemporánea, que incluye también el estudio de las nuevas tendencias de la danza escénica que está en constante desarrollo, se han creado en Lima dos escuelas profesionales en pregrado, la Escuela Profesional de Danza de la Facultad de Letras y Ciencia Humanas de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos, creada en 2010 y la Especialidad de Danza en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú creada en 2012. Estas dos escuelas iniciaron sus actividades académicas en 2011 y 2013 respectivamente, como lo informan ambas universidades en sus páginas digitales informativas.

Estas dos escuelas profesionales creadas en Lima tienen antecedentes, misiones y visiones particulares, en cuanto al enfoque en los estudios profesionales dancístico-artísticos que ofrecen. Los estudios académicos de danza brindan la posibilidad del desarrollo teórico en ámbitos desde donde se pueda encontrar la conexión de los estudios de la danza relacionados a la realidad peruana y para las necesidades de la sociedad actual. Algunas áreas de estudio de la danza que se verán favorecidas son: la investigación y los estudios del desarrollo artístico, histórico y crítico de la danza escénica peruana; como agente para el desarrollo social además del artístico con, por ejemplo, la danza comunitaria; la terapia artística a través de la danza en sus diferentes aplicaciones; y la práctica artística dirigida a diferentes edades desde infantes hasta adultos mayores, vista como disciplina corporal y/o como entretenimiento.

Tanto la práctica como la producción del espectáculo dancístico-artístico se verán fortalecidos con la investigación, análisis y la construcción de programas, que con profundidad científica aportarán en lo académico y lo profesional a la disciplina. Es de esperar que la difusión y práctica de estas iniciativas a través de la danza puedan divulgarse también a nivel nacional.

Debido a que los estudios de danza a nivel universitario han llegado tardíamente a nuestro país, se enfrenta en estos años la tarea de la construcción de una didáctica de la danza en nivel superior. Lo que incluye como es de suponer, la preparación académica de maestros responsables en elaborar estos saberes. El asunto, se observa y se estudia con atención para llevar a los estudiantes a los estándares exigidos por la universidad peruana para sus egresados. Guías para este trabajo se encuentran en lo que señala la nueva Ley Universitaria 30220, en su Artículo 1, donde indica su objeto que: “Promueve el mejoramiento continuo de la calidad educativa de las instituciones universitarias como entes fundamentales del desarrollo nacional, de la investigación y la cultura” (Ley Universitaria 30220 Art.1). Luego en el Artículo 6 se encuentran los fines de la universidad, en el punto 6.1: “Preservar, acrecentar y transmitir de modo permanente la herencia científica, tecnológica, cultural y artística de la humanidad” y en el punto 6.5: “Realizar y promover la investigación científica, tecnológica y humanística, la creación intelectual y artística” (Ley Universitaria 30220, 2014).

Hoy, la danza como expresión artística de comunicación moderna no se encuentra exenta de relacionarse cercanamente con el desarrollo nacional en la investigación y la cultura. Ayuda a estas manifestaciones que poco a poco crece la producción de publicaciones académicas sobre danza en donde el estudioso

local podrá encontrar bases de estudio en estas nuevas fuentes. Cada vez más, se encuentran personas de otras profesiones interesadas en maestrías y doctorados en danza y desde el punto de vista opuesto se observa que se ha ampliado en el mundo el número de coreógrafos con grados universitarios.

El Dr. Juan Ignacio Vallejos en Argentina refiere que actualmente los artistas desarrollan su trabajo a través de prácticas de investigación, asumen marcos teóricos y proponen hipótesis. Hacer obras puede ser considerado también una forma de generar conocimiento. Pienso que a largo plazo los límites entre los roles de artista e investigador tendrán que desdibujarse. (Astutti, 2015 p. 4).

Minton (2018) menciona los siete criterios de los estándares señalados por el National Dance Content Standards (Contenidos de los Estándares Nacionales de Danza) de la National Dance Association (Asociación Nacional de Danza), en los Estados Unidos:

- Identificar y mostrar los elementos del movimiento y las destrezas para ejecutar una danza.
- Conocer los principios, procesos y estructuras de la coreografía.
- Entender la danza como un medio para crear y transmitir significados.
- Aplicar y demostrar las destrezas del pensamiento crítico y el pensamiento creativo de la danza.
- Mostrar y entender la danza en distintas culturas y períodos históricos.
- Establecer vínculos entre danza y una vida sana.
- Establecer vínculos entre danza y otras disciplinas.

Se piensa en que estos estándares, son claros y universales, y que servirán para tomarse como referencia para nuestro trabajo, debido a que aún

no se han establecido estándares de este tipo en el Perú. El desarrollo local de la danza en la universidad promueve la formación de bailarines profesionales, coreógrafos, profesores, gestores, historiadores, críticos e idealmente, teóricos, estudiosos e investigadores en el tema del fenómeno peruano y universal de la danza, que puedan relacionar las necesidades de la sociedad peruana con su campo de aplicación. El tema de la creación va más allá del ámbito universitario y al mismo tiempo es materia de estudio para la nueva área de investigación. Se pueden considerar puntos de partida para estos estudios los procesos de la actuación y la creación, que corresponden a la danza y la conectan con otras experiencias de aprendizaje vivencial, pues las clases deben resaltar el crecimiento de los alumnos en lo artístico, conceptual, físico, social y emocional.

Por esto el staff de profesores en estas carreras, es clave para la entrega de una instrucción de calidad. Se requieren educadores de la danza con alta calificación y estos necesitan soporte y continuo desarrollo profesional para mantenerse al corriente de las mejores prácticas, investigaciones y nuevos desarrollos de la danza en el mundo. Las evaluaciones de profesores y alumnos en sus logros son puntos críticos para un efectivo proceso de enseñanza y aprendizaje, considerando que el principal ingrediente para la danza es el cuerpo de la persona ejecutante. En paralelo al desarrollo de los estudios de danza y danza improvisación, existe en la actualidad un creciente interés de la sociedad científica por el estudio de los procesos creativos, la creatividad, su naturaleza y desarrollo. Psicólogos y científicos trabajan en estas investigaciones para permitir una mejor comprensión de estos procesos y la inteligencia múltiple. La creatividad y sus estadios son actividades que se presentan en todo acto

creativo, en todas las disciplinas y se ha observado que mientras el proceso es el mismo para diferentes disciplinas, los tipos de creatividad varían (Cerny 2013).

Cerny (2013) describe el proceso creativo común a diferentes áreas, haciendo referencia a las teorías de creatividad y flujo del psicólogo Mihaly Csíkszentmihályi, enumerando una sucesión lineal de cinco pasos: la preparación, la incubación, la inspiración o aparición de la idea, la evaluación y el período de elaboración. Con este conocimiento la autora explica el proceso de creación en la danza como circular y no lineal, describiendo las percepciones donde el creador avanza y retrocede y durante su proceso creativo, de tal manera que la elaboración se ve interrumpida y así es que surgen nuevas percepciones que sugieren nuevas direcciones en la ruta de la creación. Rinaudo (2018) quien también sigue el estudio de Csikszentmihalyi, reconoce ser interesante observar, que sea desde el estudio de la creatividad donde se resalta el rol de los maestros, la tradición de trabajo y la excelencia dentro de un campo, explica más sobre estos procesos relacionados a la enseñanza como:

un espacio crítico en la tarea de las universidades; como miembros de campos y ámbitos especiales, los profesores universitarios no podemos permitirnos el desconocimiento de la importancia del entorno en la producción creativa de las nuevas generaciones. (Rinaudo, 2018, p.2).

Hoy en día muchos profesores de danza buscan entender mejor los procesos creativos y la plasmación de las ideas en movimiento, desde los estudios avanzados en estos temas.

### **2.2.5 Aproximación a los temas de estudio de Improvisación en la experiencia de la presente investigación**

El tema para la programación y los contenidos de los cursos de Improvisación para la Escuela Profesional de Danza se organizó inicialmente a partir de la experiencia de vida artística de la investigadora, cuya primera fuente se constituyó con sus estudios de danza moderna con la maestra Trudy Kressel (Llewellyn-Jones 2017), que incluyeron el estudio de la improvisación, además de otras técnicas desarrolladas por la investigadora como por ejemplo el Contacto Improvisación. Este conocimiento se contrastó con lo trabajado en Ballet San Marcos con el Análisis de Movimiento de Rudolf Laban y la experimentación realizada con los ejercicios de improvisación en la educación dancística y las propuestas de la exploración de movimiento para la creación de coreografías. Mediante la aplicación de las técnicas de enseñanza de la improvisación y en discusión con los otros profesionales de la danza en Ballet San Marcos, entre los años 2000 y 2010, se logró a partir de estas prácticas una primera mirada y aproximación al tema de estudio académico.

La “traducción” del material entregado y experimentado con los alumnos y profesionales de la danza en cursos libres en la Escuela de Ballet San Marcos, hacia los cursos universitarios fue el interés principal y punto de partida para el diseño de los cursos universitarios y que a su vez son la fuente de la presente investigación. Un importante enfoque usado para la recopilación del material fue servirse de técnicas universales mundialmente conocidas y exploradas por el grupo de estudiantes y bailarines en Ballet San Marcos. Se revisaron y pusieron en práctica las teorías de movimiento dancístico encontrados en vertientes como: el Análisis de Movimiento de Rudolf Laban, la Danza Moderna Expresiva

de Trudy Kressel y Jerome Andrews, el Contacto Improvisación de Steve Paxton, las exploraciones y propuestas abiertas de la Danza Postmoderna, las Tecnologías para la Improvisación de William Forsythe, la Danza Butoh, entre otras, trabajados para su adaptación y aplicación a la realidad peruana.

Para los primeros diseños de los cursos, ayudó la oportunidad de consultar a dos especialistas en materia universitaria: Dana Tai Soon Burgess, Catedrático en danza con experiencia en la George Mason University, Georgetown University, University of Maryland y la George Washington University, en los EE. UU. y Tamara Mc Lorg, Senior Lecturer del Departamento de Danza de la Middlesex University de Londres. Estos dos experimentados maestros que visitaron Lima, en más de una oportunidad, para trabajar con Ballet San Marcos entre los años 2000 a 2010, aportaron con su experiencia profesional. Sus colaboraciones y opiniones experimentadas en cuanto a la implementación de los cursos de improvisación en danza de la nueva Escuela Profesional de Danza, sirvió de guía y ayuda. Uno de los aportes interesantes fue la recomendación de hacer que los alumnos universitarios abordaran la escritura académica desde el primer día de clases al mismo tiempo que la práctica física. Esto requirió contar con propuestas de lecturas académicas sobre el tema y la traducción de textos para la comprensión teórica sobre la improvisación en la danza.

Revisando mallas curriculares de otras escuelas de danza, se encontró que la materia de Improvisación se da como curso universitario en muchas de las carreras profesionales de danza contemporánea en Sudamérica, EE. UU. y Europa, sin embargo, hay algunas escuelas donde la materia no se ofrece independientemente y se incluye en los sílabos de los cursos de Composición.



Se observó que la materia trabajada en el sílabo del caso de la presente investigación conlleva a una amplia apertura hacia el tema, de por ejemplo: el estudio de prácticas y teoría de la improvisación en la historia del desarrollo de la danza contemporánea a través del siglo XX, donde se tratan temas como el trabajo de improvisación asociado a diferentes creadores, maestros, coreógrafos e impulsores de técnicas, en el desarrollo local como el de la maestra Trudy Kressel y el Ballet San Marcos, y el universal como las teorías y prácticas de Rudolf Laban, Mary Wigman, Merce Cunningham, las técnicas de improvisación de la danza postmoderna, Steve Paxton, William Forsythe y sus seguidores, entre otros como aproximaciones a sistemas de investigación somática del movimiento y el cuerpo como por ejemplo: las técnicas Alexander o Feldenkrais.

#### **2.2.6 Temas de estudio de la improvisación en danza trabajados en los cursos de Improvisación**

Aquí se dan acercamientos a los temas desarrollados en los cursos de Improvisación de la EP-Danza:

- a. Escuela de danza moderna de Trudy Kressel. Trudy Kressel (1918-1999), fue una bailarina, coreógrafa y maestra de danza de origen austro-francés, quien desarrolló su trabajo en Lima entre 1951 y 1971. Su trabajo estuvo basado en las técnicas de la escuela de la danza expresionista alemana de Mary Wigman, teniendo como principal medio expresivo de su enseñanza lo exploratorio en las técnicas de improvisación propuestas por esta escuela y por uno de sus seguidores en Francia, Jerome Andrews. La maestra tuvo que ver con la formación de su propia escuela y grupo profesional de danza moderna y con otras escuelas de formación

artística en Lima, como: la Escuela Nacional de Arte Dramático, la Escuela Nacional de Folklore y la Escuela de Educación Física de la UNMSM.

- b. Análisis de movimiento Laban. Rudolf Laban (1879-1958), fue bailarín y maestro de origen austro húngaro, uno de los pioneros e iniciadores de las nuevas teorías sobre el movimiento expresivo y la danza moderna. Desarrolló su obra durante la primera mitad del siglo XX, primero en Alemania y luego en Inglaterra, donde dejó todo el volumen de su investigación. Elaboró, acompañado por sus colaboradores, un análisis del movimiento conocido como Laban Movement Analysis (Análisis de Movimiento Laban), que propone cuatro ejes de estudio: el cuerpo, el espacio, el esfuerzo, la forma. Su investigación teórica se concretó en el desarrollo de una notación de movimiento difundida como el Labanotation (Cinetografía). Los estudios de Análisis de Movimiento Laban, están universalmente difundidos, vigentes y actualmente son punto de partida de muchos de los estudios sobre movimiento, improvisación y creación en la danza.
- c. La danza experimental posmoderna incluye el amplio movimiento de colaboraciones artísticas realizadas por colectivos de artistas de la danza, que surge como una nueva expresión artística paralela al arte plástico y se desarrolló en Nueva York durante las décadas de 1960 y 1970. El movimiento había arrancado la década anterior con las ideas compositivas del bailarín y coreógrafo Merce Cunningham (1919–2009) y el músico John Cage (1912–1992), sobre el azar, la indeterminación y métodos experimentales de creación y composición planteados por ellos; y desde las exploraciones e improvisaciones de los experimentos de Anna

Halprin (1920). Este grupo de artistas de la danza difiriendo de la convención de la danza moderna, desarrollaron los colectivos del Judson Church y el Grand Union en Nueva York, que marcaron históricamente la danza posmoderna. Las nuevas formas coreográficas creadas por estos artistas constituyen un importante bagaje de material de estudio teórico-práctico para la improvisación en la danza.

- d. Contact Improvisation. Steve Paxton (1939), norteamericano, es uno de los bailarines y coreógrafos más representativos del movimiento de la danza posmoderna. Influenciado por las artes experimentales y la escena de performance en Nueva York de la que participó activamente en las décadas de 1960 y 1970, creó hacia inicios de la década del 80, el Contact Improvisation (Contacto Improvisación). Una forma de danza estrictamente de improvisación que implica la unión de cuerpos en movimiento en trabajo de dúos a través de la comunicación por contacto físico con la inclusión de principios de artes marciales, juegos y danzas sociales. Actualmente, el Contact Improvisation está ampliamente difundido a nivel mundial, se usa como herramienta tanto en la educación dancística del bailarín como en la creación coreográfica.
- e. Improvisation Technologies y Motion Bank. William Forsythe (1949) es un reconocido coreógrafo y creador contemporáneo norteamericano, quien desarrolló su carrera principalmente como director del Frankfurt Ballet en Alemania entre 1984 y 2004. Diseñó un interesante programa interactivo para computadora que llamó: “Tecnologías de la Improvisación: una herramienta para el ojo analítico de la danza” y que creó y usó originalmente para su trabajo formativo con los bailarines del Frankfurt

Ballet. El programa se ha convertido en una “escuela de danza digital” que expone el lenguaje de movimiento de Forsythe, definido en geometrías y arquitecturas, en lo temporal y espacial, para la creación de movimiento a partir de la improvisación. El sistema hoy es usado ampliamente como herramienta de enseñanza en danza a nivel mundial, junto con las teorías compositivas del coreógrafo.

- f. Danza Butoh es la danza japonesa contemporánea y usa un estilo improvisatorio para su entrenamiento, creación y performance. Es conocida también como danza de las tinieblas o de la oscuridad, ya que surge después de la segunda guerra mundial en la década de 1950. Fue desarrollada por los artistas japoneses Tatsumi Hijikata (1928-1986) y Kazuo Ohno (1906-2010), inspirados en el arte del expresionismo, cubismo, surrealismo y constructivismo. Su estética, técnicas expresivas y de improvisación están ampliamente difundidas a nivel mundial.
- g. Sistemas de investigación somática del movimiento de conciencia corporal y alineamiento. De estas queremos nombrar a las técnicas Alexander y Feldenkrais. Ambas técnicas estudian patrones de movimiento y postura, promoviendo el movimiento eficiente y saludable, y el equilibrio entre cuerpo y mente. Otras aproximaciones para considerar son el Yoga, *Stretching*, Laban-Bartenieff, Klein o *Body Mind Centering* entre otras, también se trabajan en procesos educacionales en la danza improvisación, pues permiten un mejor autoconocimiento de los patrones, mecánica de movimiento y postura en los estudiantes, pues son también técnicas de apoyo en el entrenamiento de la danza contemporánea (Sieben, 2014).

Los temas de estudio de la improvisación en danza trabajados en la asignatura se desarrollan dando aproximaciones de estos al estudiante, donde se le indican ejercicios de exploración corporal, como también lecturas y videos que grafican y explican cada tema. Se le entrega al estudiante la información sobre las diferentes corrientes de estudio de movimiento a través de la improvisación así este pueda conocerlas y ensayar exploratoriamente corporeizando cada experiencia.

### **2.2.7 La Danza Escénica contemporánea en el Perú y las escuelas profesionales universitarias de estudios dancísticos**

El interés por la danza escénica contemporánea ha crecido progresivamente en nuestro país. Desde las primeras apariciones de los conjuntos de danza escénica contemporánea profesional a partir de la década de los 60, se ha hecho visible una creciente producción escénica de la danza contemporánea y la asistencia de público interesado a estos espectáculos se ha visto incrementada (Meza, 2004). La práctica se ha visto transformada constantemente en su expresión a través de los años, debido a los diferentes momentos políticos, culturales y sociales acontecidos en el país, así como por la influencia de las nuevas tendencias desarrolladas por este arte en el mundo. Se puede agregar que a pesar de que la danza contemporánea tiene un público reducido en comparación a la producción de danza folklórica, ballet clásico o danza popular en el país, es justamente este estilo dancístico el que ejerce mayor influencia sobre las otras manifestaciones dancísticas pues lidera en las nuevas expresiones contemporáneas que representan el cambio, la innovación, la renovación y el desarrollo, guiando el avance expresivo artístico y técnico de su práctica en la influencia que ejerce en las otras expresiones de la danza.

También la práctica de la danza contemporánea se ha visto incrementada no solo en lo que respecta a la oferta de espectáculos artísticos y un público que los cultiva, sino que también a un grupo humano de todas las edades que la desea aprender. En la actualidad la danza contemporánea, se practica aficionadamente en centros culturales, academias, talleres privados y en universidades como actividades de extensión cultural; profesionalmente se cuenta con artistas independientes, agrupaciones, asociaciones culturales y festivales de danza con representatividad en la ciudad de Lima y otras manifestaciones menores encontradas principalmente en Cusco, Arequipa y Trujillo (Consejo Nacional de Danza Perú, 2019).

Los estudios tanto de danza moderna como contemporánea se han desarrollado tradicionalmente en el país, desde mediados del siglo XX, en academias y centros privados. Por lo encontrado en los trabajos de Garland (1996), Meza (2004) y Llewellyn-Jones (2017) se encuentra que la profesionalización de la danza en este género se trabajó desde la iniciativa privada, donde destaca la primera manifestación en este tema, el Grupo de Danza Moderna de Trudy Kressel quienes con enfoque profesional trabajaron entre los años 1951 y 1971. Los profesionales de la danza peruanos se han formado en la danza en estas academias particulares, muchos han completado su formación profesional de danza en el extranjero o han complementado su práctica dancística con otras profesiones. Es así como se ha contado con profesores de la danza formados en una amplia diversidad de carreras.

En cuanto a conjuntos profesionales universitarios que desarrollan exclusivamente el tema de la danza contemporánea profesional, el único existente es la compañía de danza contemporánea de Ballet San Marcos

fundado en 1964 y auspiciado por la UNMSM (Garland, 1996). Debemos agregar aquí la incipiente iniciativa de 2019, de una compañía compuesta por cuatro bailarines llevada adelante por la Pontificia Universidad Católica del Perú con excelentes posibilidades de desarrollo.

Últimamente ha surgido una amplia oferta de cursos y talleres de danza, en institutos y academias que brindan clases y talleres en muchos y diferentes estilos y niveles. De esta manera se ha iniciado la demanda de un producto profesional cada vez más refinado en cuanto a bailarines profesionales, instructores, profesores, creadores, coreógrafos, gestores y productores de danza. El fenómeno se ha visto reflejado en los últimos años con el reconocimiento de las escuelas superiores profesionales tanto de danza clásica y folklórica que ahora cuentan con nivel universitario: Escuela Nacional Superior de Ballet y Escuela Nacional Superior de Folklore. Escuelas profesionales en donde se desarrolla también el estudio de la danza contemporánea, aunque en menor proporción. En lo que respecta a danza moderna y contemporánea, que también incluye los estudios de las nuevas tendencias de la danza escénica, se han creado en Lima dos escuelas profesionales en pregrado, la Escuela Profesional de Danza de la Facultad de Letras y Ciencia Humanas de la UNMSM, creada en 2010 y la Especialidad de Danza en la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú creada en 2012. Estas escuelas iniciaron sus actividades académicas en 2011 y 2013 respectivamente, como lo informan ambas universidades en sus páginas digitales informativa

### **2.2.8 La enseñanza y la práctica de la danza contemporánea en Lima**

Cada maestro escoge modelos de enseñanza que decide desarrollar según la escuela en la que ha estudiado. En Lima se encontrarán varias y

diferentes tendencias, pues los profesores de danza contemporánea usualmente han sido primero instruidos en la danza clásica y después han asumido las diferentes técnicas dancísticas pertenecientes a la danza contemporánea. Estas las han ido adquiriendo en viajes de estudio al extranjero o a través de talleres y cursos ofrecidos por maestros visitantes en el Perú, se encuentran notables ejemplos en esta modalidad. Por esto en los diferentes centros de danza ha habido desarrollos de las escuelas de Graham, Humphrey-Limón, la escuela alemana, entre muchas otras reconocidas tendencias mundiales. Los maestros locales han escogido de la influencia o línea de trabajo de una o más escuelas extranjeras, muchas veces construyendo una amalgama para su práctica con varias de estas. (Romero, Valle-Riestra, 2020).

Después del trabajo que impartió Trudy Kressel con la danza moderna en Lima, no se han dado escuelas formales ni puristas de danza contemporánea (Llewellyn-Jones, 2017, Garland, 1997). Es por esto por lo que las tendencias se han inscrito en la forma de entrenar escogida por cada maestro, además de por su gusto y destrezas coreográficas. Siendo que las técnicas del Ballet clásico tienen mayor uniformidad en su forma de entrenamiento y en su expresión escénica, así todo existen diferentes estilos y escuelas que se han desarrollado en Lima y en Perú, como, por ejemplo: la técnica rusa de Vaganova, la inglesa del Royal Ballet, la cubana y la francesa (Meza, 2004, Garland, 1997).

El aprendizaje de la danza tradicionalmente ha estado relacionado al modelo: ensayo/error. En la mayoría de los casos el maestro de danza es el modelo que seguir en la ejecución de las rutinas y ejercicios dancísticos, pues es el maestro quien demuestra físicamente cada una de las secuencias dancísticas que desea enseñar en su clase y por lo tanto imprime su estilo; el



estudiante copia y aprende del maestro. Muchas veces el maestro es también el coreógrafo que guía el aprendizaje estético y expresivo de sus estudiantes en escena.

El modelo de enseñanza empleado por la investigadora ha sido construido tomando como referencia el modelo constructivista (Olmero y Farrerons, 2020) de la enseñanza -aprendizaje. Se vio conveniente usar este modelo en la enseñanza en el ámbito académico debido al rol activo que se espera del estudiante universitario en el proceso de aprendizaje. La enseñanza universitaria se diferencia de la enseñanza de la danza en centros particulares, pues debe proporcionar al estudiante una mirada abierta donde él sea el agente activo de su aprendizaje proporcionando una mirada universal. Debe ser además un modelo abierto que sea permeable y ofrezca la información pertinente de lo existente en materia de teoría y técnicas de la danza.

## **2.3 Definición de términos**

### **2.3.1 Danza**

El arte de la danza consiste en mover el cuerpo guardando una relación consciente con el espacio e impregnando de significación el acto o acción que los movimientos desatan. No es implícito su uso de la música, aunque ambas artes son acciones en el tiempo con inicio y final. El apoyo de la música y el ritmo se manifiestan en la acción dancística, incluso aunque no “se oigan”; ósea que la danza se detecta “visualmente” (Dallal, 2020).

### **2.3.2 Danza contemporánea**

El concepto y el término "danza contemporánea" se introdujo en la década de los sesenta para sustituir al de "danza moderna", producto de la corriente modernista de principios de siglo. El factor de continuidad entre estas dos maneras de abordar la danza fue la necesidad de expresar la problemática humana que invade todo el arte del siglo XX. La diferencia con la danza moderna estriba en el paso hacia la autonomía, respecto de las demás artes, que adquirió el lenguaje coreográfico en la danza contemporánea. Se transmiten mensajes literalmente intraducibles a otros lenguajes. Su producto, en el espacio escénico, remite a vivencias, asociaciones, emociones, ideas y sensaciones, cuya interrelación artística enriquece de manera positiva la percepción del mundo y al mismo tiempo propicia la identificación con cuerpos dueños de sí que expresan sentimientos intensos (Dallal, 2020).

### **2.3.3 Danza escénica**

La danza escénica, danza de concierto o danza teatral, se define como una representación escénica de la danza. Los escenarios pueden variar desde uno convencional en un teatro a espacios alternativos como una galería en un museo o espacios al aire libre, calles, parques, etc. Es una expresión artística y una forma de comunicación pensada para un público a través de una escenificación. Surge de un trabajo planificado y reflexivo de creadores, intérpretes y maestros. Combina cuatro factores primordiales: una técnica, una actitud estética, un conjunto de temas idóneos y una visión del mundo, que comparte con la música. Su diseño y producción parte de la idea y va hasta el estreno de una coreografía en la escena. Se suceden varias etapas donde

participan una multiplicidad de oficios: bailarines, coreógrafo, dramaturgo, compositor musical y músicos, diseñadores de luz, vestuario y escenografía, así como los técnicos de escena, iluminación y sonido. (Dallal, 2020).

#### **2.3.4 Improvisación en danza**

Han existido componentes de improvisación hasta en la danza más estructurada, incluido el Ballet. En Europa y Estados Unidos, desde donde recogemos las influencias principales en nuestra danza escénica contemporánea, es a partir de principios del siglo XX donde la improvisación se comienza a proponer como expresión autónoma, abriendo una constelación de posibilidades hasta el día de hoy en el lenguaje contemporáneo. Hubo momentos que la improvisación estaba desacreditada; incluso pudo parecer un tema “poco académico”, en el sentido epistémico tradicional, al no poder abarcar la condición unívoca del fenómeno para teorizarlo. Con el condicionamiento epistémico, cuesta imaginar que la improvisación sea, en realidad, una condición muy particular y rigurosa de esfuerzo en el ser humano. Las múltiples corrientes del movimiento dancístico se han bifurcado en diferentes direcciones y sentidos. La improvisación se ha asumido en muchos espacios, formativos y de creación, como una práctica diaria (Cortés, 2018).

#### **2.3.5 Enseñanza de improvisación en danza**

Se incluye como materia en las escuelas profesionales de danza como herramienta útil para la creación coreográfica, también muchos maestros incluyen la enseñanza de esta como forma dancística. Toma su importancia para el desarrollo expresivo del bailarín más allá de los estudios formales de las técnicas dancísticas. Por esto los maestros en los cursos de improvisación se

preocupan de impartir diferentes aproximaciones a la improvisación en danza a través del desarrollo de los diferentes estilos dancísticos y aproximaciones a la práctica. (Midgelow, 2018).

### **2.3.6 Escuela profesional**

La Ley 30220, 2014, en su Capítulo 5, Artículo 36 la describe: “La Escuela Profesional, o la que haga sus veces, es la organización encargada del diseño y actualización curricular de una carrera profesional, así como de dirigir su aplicación, para la formación y capacitación pertinente, hasta la obtención del grado académico y título profesional correspondiente. Las Escuelas Profesionales están dirigidas por un Director de Escuela, designado por el Decano entre los docentes principales de la Facultad con doctorado en la especialidad, correspondiente a la Escuela de la que será director.”

### **2.3.7 Sistematización de experiencias educativas**

La sistematización se refiere a clasificar, ordenar o catalogar datos e informaciones, para lograr un nuevo orden. En el campo de la educación se recoge información para obtener aprendizajes críticos de las experiencias. En la tarea de comprenderlas, extraer enseñanzas y comunicarlas se busca la apropiación crítica de las experiencias vividas para procesar y compartir lo aprendido. La sistematización es una interpretación crítica de una o varias experiencias que, a partir de su ordenamiento y reconstrucción, descubre la lógica del proceso vivido: se tienen en cuenta los diversos factores que intervinieron, cómo se relacionaron entre sí y por qué se hizo de esa manera. La Sistematización de Experiencias Educativas produce conocimiento y aprendizaje significativo y una orientación hacia el futuro con una perspectiva de

transformación o renovación, donde se reconstruye, ordena, interpreta críticamente el proceso vivido, pudiendo extraer y compartir el aprendizaje que se formula de esta (Pérez de Maza 2016).



## CAPÍTULO III: MÉTODO

### 3.1 Diseño de la investigación

El presente trabajo se trata de un estudio ubicado en el paradigma interpretativo con enfoque cualitativo, con interés en la práctica docente. La investigación cualitativa permite comprender y profundizar en los fenómenos, analizándolos desde el punto de vista de los participantes para de esta manera conocer sus experiencias y opiniones (Guerrero, 2016). Así mismo permite en este estudio colocar al investigador en la investigación como quien: "... se introduce en las experiencias de los participantes y construye el conocimiento, siempre consciente de que es parte del fenómeno estudiado" (Sampetri, 2017), teniendo una doble perspectiva desde un punto de vista interno y la de observador externo.

El diseño de la presente investigación está fundamentado en la sistematización de experiencias (SE) educativas. Basados en Barbosa-Chacón se reconoce que aquellos agentes educativos que optaron por esta estrategia de observación y seguimiento pueden contribuir con la calidad educativa (Barbosa-Chacón, 2017). El autor sustenta que la SE al fundamentarse en el paradigma cualitativo, posee como meta la exploración de los contextos para registrar las descripciones y explicar la realidad subjetiva de las prácticas en el ámbito educativo de una manera sociocrítica. Es así, que esta postura obedece al interés del trabajo que ocupa a este estudio y además delinea su importancia.

Siguiendo con Barbosa-Chacón (2017), se encontró que la SE, muestra tres fases: reconstrucción, interpretación y potenciación. Estas fases se refieren principalmente a recoger, clasificar y ordenar la información con el objetivo central

de organizarla críticamente. El aspecto central que se desea sistematizar en el presente trabajo se refiere en primer lugar, al registro del material brindado en los cursos de improvisación mencionados y, en segundo lugar, de cómo estos fueron recibidos y aprendidos por los estudiantes. En el contexto de la presente investigación, el registro del material se realizó mediante la recuperación histórica de las bitácoras y apuntes de clase mantenidos por la docente-investigadora que dan la recolección de los ejercicios brindados durante los cursos, así mismo, se realizaron entrevistas a los estudiantes, quienes no solo proporcionaron información sobre su experiencia en los cursos, sino que contribuyeron con el registro del material con sus memorias corporales y emotivas.

Es así como, las características del método flexible que ofrecen la investigación cualitativa y la sistematización de experiencias educativas permiten la reconstrucción de experiencias y el recojo de descripciones y reflexiones sobre lo trabajado, que contrastado genere la sistematización deseada del material, atendiendo a las interpretaciones brindadas por los propios actores (en este caso las maestras y los estudiantes) (Pérez de Masa, 2016). El fenómeno presenta singularidad, pues, como se ha señalado, no se han realizado investigaciones similares en Perú sobre la asignatura de Improvisación en danza en el contexto de los estudios superiores de Danza.

La discusión abierta en diálogo reflexivo y crítico sobre el tema en los procesos de sistematización de experiencias educativas estimulan a docentes universitarios y a profesionales en formación, reconociendo posturas y construcciones del saber. Es por esta razón, que también se realizaron entrevistas a cinco profesoras de la especialidad en otras iniciativas, una peruana y cuatro internacionales, se consideró necesario explorar los diversos contextos de la

práctica de la enseñanza de la materia, conociendo el contexto nacional e internacional, reconociendo que existen diferentes perspectivas que afectan la forma de comprender lo sucedido y de valorar los procesos vivenciados (Barbosa-Chacón, 2017).

### **3.2 Participantes**

En este trabajo de investigación se contó con la participación de 15 informantes quienes fueron los estudiantes que aprobaron los cursos de Improvisación I y II. Los 15 participantes (en la Tabla 1 se encuentra la distribución total de los alumnos que cursaron las materias Improvisación I y II), estos fueron estudiantes voluntarios de los diferentes años del dictado de estos cursos, siendo el criterio de inclusión ser estudiantes de la carrera profesional de danza y haber llevado y aprobado las materias en cuestión entre los años 2013 y 2018. De esta manera, se realizaron entrevistas a cada uno de los estudiantes.

Los estudiantes participantes fueron 15 entre mujeres y varones cuyas edades fluctúan entre los 18 y 24 años y se realizaron entre agosto y setiembre de 2019.



Tabla 1  
*Población total de estudiantes entre los años 2013 -2018 en los cursos de Improvisación I y II*

Grupo	Año	Varones	Mujeres	Total
Grupo 1	2013	2	3	5
Grupo 2	2014	1	8	9
Grupo 3	2015	0	8	8
Grupo 4	2016	0	4	4
Grupo 5	2017	1	1	2
Grupo 6	2018	0	5	5

Fuente: Elaboración propia

Por otro lado, para una contrastación de opiniones sobre los contenidos entregados en la materia, se convocó a cinco profesoras especialistas, utilizando una guía de entrevista semi estructurada. En este caso, el criterio de selección de las informantes fue no probabilístico e intencional (Parra y Vázquez, 2017). Se invitó a profesoras especializadas en la materia interesadas en participar de la investigación: Escuela de Danza de la Facultad de Artes Escénicas de la Pontificia Universidad Católica del Perú, Curso de dança e teatro da Universidade Anhembi Morumbi, São Paulo, Brasil, Programa de Arte Dramático de la Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia, New World School of the Arts, Miami, Florida, E.E.U.U. y Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Heredia, Costa Rica.

La Tabla 2 muestra las referencias de las entrevistadas, maestras especializadas en la materia de la enseñanza de la danza-improvisación.

Tabla 2  
*Información de maestras entrevistadas*

Código	Cargo y Escuela Residencia de la especialista y fecha de la entrevista.
--------	--

---

Maestra 1	Bailarina, coreógrafa, ex-directora de la Escuela de Danza de la Facultad de Artes Escénicas de la PUCP, Lima. Actualmente es profesora de Improvisación en dicha escuela.
Maestra 2	Bailarina, coreógrafa y profesora de Improvisación desde 2015, Curso de dança e teatro da Universidade Anhembi Morumbi, Sao Paulo, Brasil. Candidata a doctorado en Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicação e Artes da Universidade de São Paulo.
Maestra 3	Gestora cultural, bailarina, profesora de improvisación, investigadora en Artes Escénicas, coordinadora del programa de Arte Dramático de la Universidad del Atlántico, Barranquilla, Colombia.
Maestra 4	Bailarina, coreógrafa y profesora de improvisación y composición en New World School of the Arts, Miami y en la Universidad de Miami, Florida, E.E.U.U.
Maestra 5	Bailarina, coreógrafa, docente e investigadora de la Escuela de Danza de la Universidad Nacional de Heredia, Costa Rica. Actualmente realiza un doctorado en mediación pedagógica en Universidad La Salle.

---

Fuente: Elaboración propia

### **3.3 Técnicas e instrumentos de recolección de datos**

La recolección de información y recuperación de evidencia se realizó a través de los siguientes pasos:

- Revisión de la bitácora y registros de observación de clase llevados por la docente-investigadora de las clases.
- Realización de entrevistas a 15 estudiantes de la carrera de danza, sobre el tema de su experiencia con los cursos de improvisación. La participación de estos estudiantes fue voluntaria y fueron informados sobre los objetivos de la investigación.
- Entrevistas sobre experiencias en el tema con cinco profesoras especialistas en la materia de Improvisación.
- Revisión y consulta de bibliografía y literatura básica sobre el tema, además de la sugerida por las colegas especialistas entrevistadas.

- Fotografía y vídeo del trabajo artístico realizado por los estudiantes bajo la dirección de la docente-investigadora en sus prácticas de improvisación.

### **3.3.1 Técnicas**

La recolección de información y material se realizó en tres pasos, mediante el uso de dos técnicas.

- a. Revisión y análisis documental (RAD): Esta técnica se escoge debido a las particularidades que representa la sistematización de experiencias educativas y la necesidad de la revisión del material planteado, de esta manera, posibilita la materialización (conceptual y procedimental) del método empleado por la investigadora, permitiendo reconocer el estado del arte (Chacón, Herrera y Villabona, 2013). Es así como, se consideró como material de investigación las bitácoras de la docente y de los estudiantes, los apuntes de clase de la docente, los registros audiovisuales (fotografía y video), así como material teórico referido al tema de la investigación.
- b. Entrevista: Esta técnica consiste en que una persona (entrevistador) solicita información a otra (entrevistado) sobre un problema determinado, requiriendo de interacción verbal, teniendo un guión de preguntas predeterminado como guía estricta o flexible (Guerrero, 2016).

Esta técnica se vio conveniente de utilizar para conocer la percepción de los estudiantes y las recomendaciones de las maestras invitadas al estudio, se empleó la entrevista como técnica, siendo elegida debido a que permite estudiar la diversidad, hacer comparaciones de los resultados, dando una

amplia comprensión de los fenómenos (Tafur, 2020). Se aplicaron entrevistas semi estructuradas.

En cuanto a la entrevista con los estudiantes, se realizaron a un grupo de 15 informantes. El instrumento fue diseñado meticulosamente por la investigadora para poder obtener la información necesaria. Esta estuvo dirigida a conocer la percepción de los estudiantes acerca de sus vivencias en los cursos de Improvisación, con la intención de descubrir el significado y la interpretación que estos dieron a su propia experiencia de aprendizaje. Todas las entrevistas fueron realizadas de manera individual.

Por otro lado, en la entrevista a las maestras, las preguntas se dirigieron a conocer como estas desarrollan sus cursos de improvisación en danza, de esta manera se obtuvo control sobre las respuestas recibidas en cuanto a la profundización. Así mismo, se buscó recopilar contenidos detallados de las experiencias profesionales de las maestras invitadas. La relación profesional entre las docentes entrevistadas y la investigadora promovió un ambiente de confianza que facilitó la apertura y disposición al momento del encuentro (Guerrero, 2016).

### **3.3.2 Instrumentos**

Ambos instrumentos empleados (dos guías de entrevista) fueron diseñados por la investigadora obedeciendo estrictamente a los intereses de la presente investigación, ambos instrumentos fueron revisados y validados mediante el criterio de juicio de expertos por seis especialistas en la docencia universitaria, los invitados que participaron en el proceso de validación fueron profesionales de las disciplinas de: danza (1), danza y derecho (1), estudios culturales y educación (1), literatura (1), historia del arte y educación (1) e historia y música (1).

**a. Guía de entrevista semi estructurada para estudiantes:**

La guía de semi entrevista a emplear con los estudiantes fue realizada específicamente para esta investigación y se compone de tres partes. Las partes uno y dos, con 11 y 8 preguntas respectivamente, se componen de ítems que buscan encontrar respuestas a las categorías “sistematización del desarrollo temático del curso” y “experiencia de los estudiantes en los cursos” con subcategorías “estructura temática del curso” y “factores docentes”, así como “satisfacción” y “logros obtenidos” (correspondientes a cada categoría). La estructura de la entrevista se encuentra en la Tabla 3.

Así mismo, se decidió agregar una tercera parte, compuesta de 5 preguntas dirigidas a conocer la percepción de los estudiantes acerca del curso de una forma general, se reconoció que estos ítems podían alimentar los resultados de cualquiera de las categorías y subcategorías consideradas en las partes 1 y 2.

Todas las preguntas fueron abiertas y de contenido (Guerrero, 2016, Tafur, 2020), lo que facilitó que los estudiantes tuvieran libertad en la formulación de sus respuestas permitiendo recoger información amplia del fenómeno.

Tabla 3  
*Estructura de guía de entrevista semi estructurada para estudiantes*

Categoría	Subcategoría	Ítems
Sistematización del desarrollo temático	Estructura temática del curso	Parte 1: 2, 3, 10 Parte 2: 6 y 8
	Factor docente	Parte 1: 1 Parte 2: 6
Experiencia de estudiantes en los cursos	Satisfacción	Parte 1: 4, 9 y 11 Parte 2: 1 y 5
	Logros	Parte 1: 5, 6, 7 y 8 Parte 2: 2, 3 y 4
Percepciones generales		Parte 3: 1, 2, 3 y 4

Fuente: Elaboración propia

**b. Guía de entrevista semi estructurada para maestras:**

Esta guía de entrevista fue semi estructurada con preguntas abiertas (Tafur, 2020), se compone de dos partes, la primera con 16 preguntas y la segunda con 14 preguntas. En esta entrevista se explora el método empleado por las docentes, la bibliografía y teorías aplicadas, la sistematización del proceso educativo, la propuesta pedagógica e información adicional.

En la guía de entrevista hay preguntas que refieren a más de un tema, así mismo se empleó la estrategia de la repregunta, donde en la Parte 2 se reformularon algunas preguntas hechas en la Parte 1. La Tabla 4 muestra la estructura de guía de entrevista semi estructurada.

Tabla 4  
*Estructura de guía de entrevista semi estructurada para maestras*

Categoría	Subcategoría	Ítems
Propuesta pedagógica	Métodos/enfoque	Parte 1: 1, 2, 3, 13 Parte 2: 7, 11, 12
	Sistematización	Parte 1: 6, 10, 11 Parte 2: 6, 13
	Propuesta Pedagógica	Parte 1: 4, 5, 8, 9 Parte 2: 1, 4, 5, 8, 9, 11, 14
Material	Bibliografía	Parte 1: 7 Parte 2: 2
	Teorías	Parte 2: 3, 8, 10
Información adicional		Parte 1: 14, 15 y 16 Parte 2: 14

Fuente: Elaboración propia

### 3.4 Técnicas de procesamiento y análisis de datos

En este acápite se describen las técnicas empleadas en cuanto al procesamiento de los datos, se ha tomado en cuenta lo expuesto por El Fondo Nacional de Desarrollo de la Educación Peruana del Ministerio de Educación del Perú (FONDEP) en el 2014, que considera la Sistematización de Experiencias (SE) como una forma diferente de la investigación clásica, cercana a la investigación acción y a la participante, pues explican que toma parte de la práctica y como referencia la experiencia de los actores en los niveles donde ellos han realizado dicha práctica.

La presente investigación emplea técnicas de procesamiento y análisis de los datos cualitativos manuales, ya que por las características de la presente investigación se decide no emplear las técnicas de procesamiento de software,

prefiriéndose las técnicas manuales debido al conocimiento de la investigadora sobre la temática de investigación.

El análisis de los datos se llevó a cabo siguiendo los pasos señalados por Fernández (2006), este se compone de cuatro pasos:

1. Obtener la información: se realizaron 15 entrevistas con estudiantes y 5 entrevistas con maestras. Así como la recolección de cuadernos de apuntes de la investigadora y bitácoras de los estudiantes.

2. Capturar, transcribir y ordenar la información: en cuanto a este punto, todas las entrevistas fueron grabadas y posteriormente transcritas. En cuanto al material documental este fue organizado por años y grupos correspondiente a los grupos de estudiantes que participaron.

3. Codificar la información: Para la codificación y análisis, se trabajaron tres categorías estas fueron: Recapitulación, Factor Docente y Logros del Curso, estas se encuentran detalladas a continuación en la Tabla 5.





Tabla 5

*Categorías de análisis*

Categorías	Definición	Tipo de información obtenida
Recapitulación	Considera el desarrollo de los cursos de Improvisación I e Improvisación II.	Descripción de la secuencia del trabajo de los cursos desde el material recogido por la docente-investigadora y lo declarado por los estudiantes en las entrevistas.
Factor docente	Refiere los aspectos de conocimiento de la docente sobre la materia, el manejo de metodología de enseñanza, conocimiento de la docente acerca de los estudiantes y carácter motivador.	Las percepciones de los estudiantes y opiniones e indicaciones de las docentes entrevistadas.
Logros del curso	Busca reconocer las definiciones de los estudiantes sobre la improvisación, conocimiento previo sobre la improvisación, ejercicios más y mejor recordados, importancia, apreciación y comprensión de la materia, así como la aplicación y proyección del conocimiento obtenido.	Las percepciones de los estudiantes sobre aprendizajes y opiniones e indicaciones de las docentes entrevistadas sobre la enseñanza-aprendizaje.

Fuente: Elaboración propia

Respecto a este punto, Barbosa-Chacón (2017) señala que se puede explicar que los elementos característicos en los procesos de SE son: la experiencia, los participantes y los resultados, ya que se enfoca en la práctica objeto de la sistematización. Como objeto de conocimiento y transformación, está integrada por las características, sensibilidades, pensamientos y emociones de los participantes. De esta manera, para analizar los datos obtenidos se realizaron las siguientes actividades (Herrera, 2017; Sánchez, 2019; Barbosa-Chacón, 2017):

- Usar la categorización como buena alternativa de análisis.
- Enmarcar el análisis en una reflexividad y establecimiento de diálogos críticos entre los participantes.
- Ir más allá de lo descriptivo, esto es, comprometerse con la abstracción. Profundizar en la experiencia y también en la visión del conjunto, realizando una síntesis que lleve a la conceptualización.
- Hallar los elementos claves que aportaron o no a la experiencia.
- Considerar las diferencias entre formas de entender y valorar lo trabajado.
- Considerar la posibilidad de aplicar una triangulación entre: realidad, registros y memorias.
- Comparar con otras experiencias y/o teorías.

Para analizar la información documental y las entrevistas se usaron tres categorías, estas fueron nutridas por la información documental, la información proporcionada por los estudiantes y los datos obtenidos de las docentes entrevistadas.

- a. Recapitulación: esta categoría refiere al desarrollo del curso de Improvisación I y al desarrollo del curso de Improvisación II, la fuente de información principal fue la bitácora y notas de clase de la docente, complementado por el material audiovisual de registro, así como por comentarios de los estudiantes referidos al recuerdo de las clases y la consulta de sus bitácoras.
- b. Factor docente: Refiere los aspectos de conocimiento de la docente sobre la materia, el manejo de metodología de enseñanza, conocimiento de la docente acerca de los estudiantes y carácter motivador.

- c. Logros del curso: Busca reconocer las definiciones de los estudiantes sobre la improvisación, conocimiento previo sobre la improvisación, ejercicios más y mejor recordados, importancia, apreciación y comprensión del curso, así como la aplicación y proyección del conocimiento obtenido.

Una vez definidas las categorías y subcategorías, y habiendo recogido todo el material se realizó el análisis manual de datos, asignando un color distintivo a cada categoría y subcategoría, procediéndose a la lectura minuciosa de las entrevistas y la categorización del material. Se definió así en detalle el análisis de los datos considerando la lectura de cada una de las entrevistas considerando que en su transcripción y en dos casos su traducción, fueron realizados por la propia investigadora. Se definió una codificación que se empleó para los participantes que se realizó de la siguiente manera, por ejemplo: E1, G1, 2017, donde E- estudiante, G- grupo, seguido del año en que el estudiante cursó la materia. En el segundo caso de las participantes maestras especialistas entrevistadas la codificación usada fue la siguiente: Maestra 1, Maestra 2, Maestra 3, Maestra 4, Maestra 5.

4. Integrar la información: Una vez obtenido todo el análisis del material y estando este codificado, se pasó al cuarto y último paso del análisis de los mismos y su integración.

Esta técnica de análisis de datos se escogió debido a las particularidades de la presente investigación, considerándose la cercanía de la docente con el material, los estudiantes y las maestras entrevistadas. Así mismo esta técnica permitió a la investigadora reconocer los fenómenos particulares

correspondientes a la sistematización de esta experiencia educativa, particularidades que al procesar la información en un programa de análisis pudieron haber pasado desapercibidas.

El análisis manual permitió la identificación de subcategorías de análisis que se desprendieron de las categorías previamente establecidas, estas subcategorías son presentadas en la Tabla 6.



Tabla 6

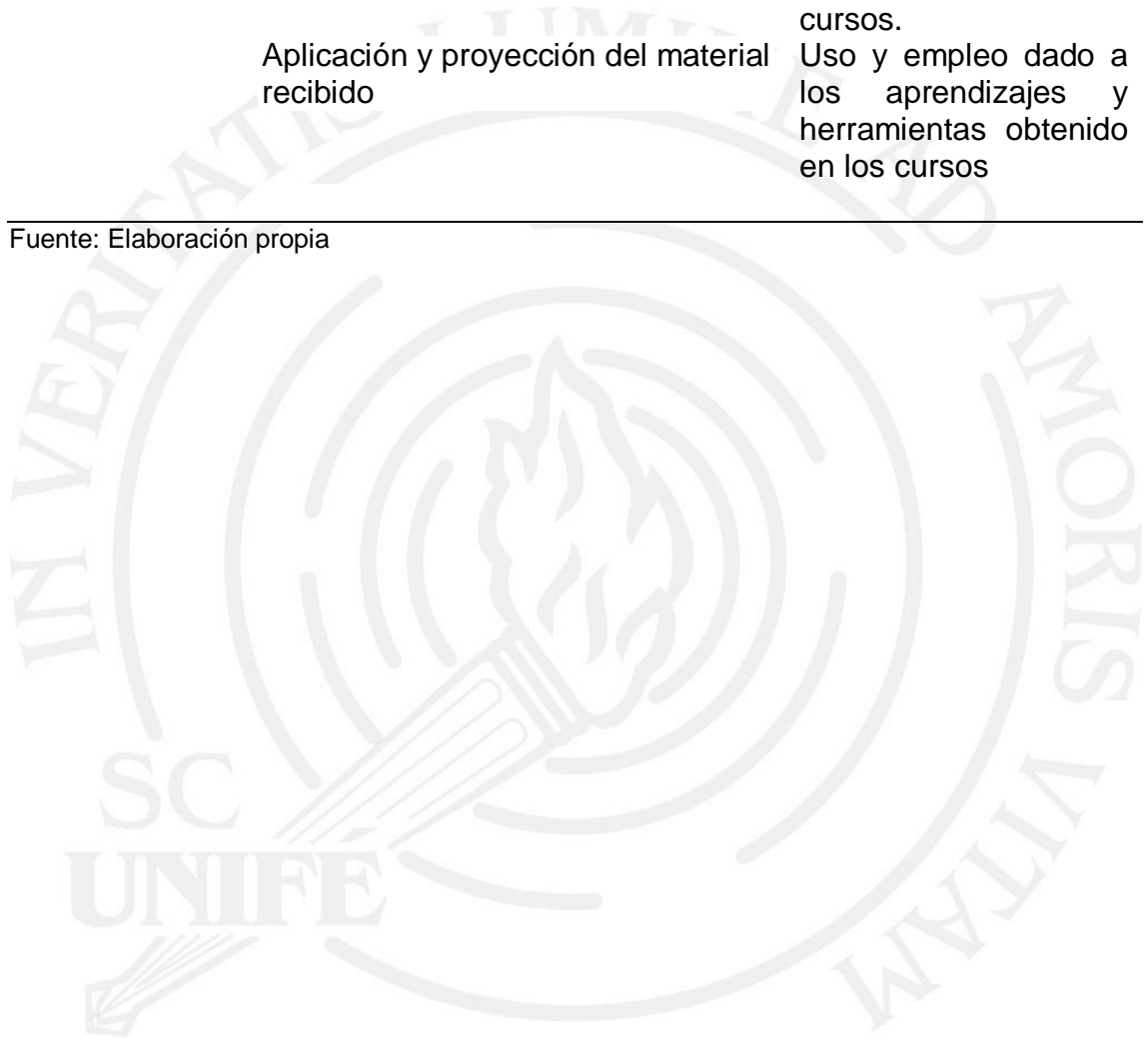
*Categorías y subcategorías de análisis*

Categorías	Subcategoría	Tipo de información obtenida
Recapitulación	Desarrollo temático del curso Improvisación I	Registro completo de lo impartido en el curso de Improvisación I
	Desarrollo temático del curso Improvisación II	Registro completo de lo impartido en el curso de Improvisación II
Factor docente	Conocimiento de la especialidad	Percepción de los estudiantes acerca del conocimiento de la maestra sobre la materia
	Manejo de metodologías	Percepción de los estudiantes acerca de las metodologías empleadas por la docente
	Conocimiento del maestro sobre los estudiantes	Percepción de los estudiantes sobre la cercanía, conexión, retos y propuestas de mejora impartidas por la docente
	Carácter motivador del docente	Percepción de los estudiantes acerca de la promoción del interés en la materia y atención a sus necesidades e inquietudes artísticas y académicas
Logros del curso	Definiciones de las clases de improvisación expuestas por los estudiantes entrevistados	Detalle de las definiciones dadas por estudiantes
	Conocimiento previo de los estudiantes sobre la materia al llegar al curso	Registro del conocimiento y experiencias previas al curso de los estudiantes respecto a la improvisación
	Ejercicios más recordados	Listado de ejercicios más recordados por los estudiantes

Importancia de los cursos	Percepción de los estudiantes sobre la importancia de la materia su carrera profesional
Apreciación de los cursos	Valoración de los estudiantes sobre el material recibido
Comprensión de los cursos	Alcances del aprendizaje de los estudiantes en los cursos.
Aplicación y proyección del material recibido	Uso y empleo dado a los aprendizajes y herramientas obtenido en los cursos

---

Fuente: Elaboración propia



## CAPÍTULO IV: RESULTADOS

En el presente capítulo se exponen los resultados de la investigación en función de los objetivos propuestos.

En cuanto al objetivo general que señalaba: Sistematizar la experiencia de enseñanza universitaria de los cursos Improvisación I y II en una escuela profesional de danza de una universidad nacional realizada entre los años 2013-2018, el cual permitió realizar una recapitulación a modo de análisis documental y reconocer la percepción de los estudiantes respecto al factor docente y logros del curso, contando no solo con el punto de vista de la docente, sino también las participación de los estudiantes. Se abordaron los aspectos de esa experiencia de manera retrospectiva y valorativa. Para lograr el objetivo del trabajo se plantearon tres objetivos específicos.

A continuación, se presentan los resultados correspondientes a cada uno de los objetivos específicos.

### **4.1. Estructura temática de los cursos. Recapitulación del trabajo de aula.**

En cuanto al primer objetivo específico: Describir la temática desarrollada en los cursos Improvisación I y II dictados entre los años 2013-2018, se logra realizar la recapitulación del trabajo de aula en este apartado siendo que se ha dividido en dos puntos, los que se refieren a los cursos de Improvisación en sus dos niveles I y II.

Cabe mencionar que en las clases estos ejercicios se propusieron como temas. Cada tema fue planteado para desarrollarse durante una semana, esto

es durante dos clases y se tomó en cuenta que algunos de los temas, con los diferentes grupos tomó a veces más tiempo para su asimilación, desarrollo y/o comprensión. Un importante componente fue considerado como constante, que la instrucción dada fuera acumulativa del saber comportarse y expresarse con el cuerpo en la improvisación en danza. Así se dio el crecimiento y maduración del estudiante. La discusión teórica se planteó en clase en muchos casos a partir de ejemplos encontrados en las improvisaciones realizadas por los propios estudiantes durante las clases. Se insistió en los temas de la pausa, el silencio y los tiempos de observación y escucha, así como el análisis retrospectivo de lo realizado de manera oral como también por la entrega semanal de Bitácoras conteniendo las descripciones de lo realizado y logrado.

Los ejercicios propuestos y realizados durante el primer curso se encuentran descritos a continuación.

#### **4.1.1 Desarrollo temático del curso Improvisación I**

Tema 1 - Aislamientos: independizar el movimiento de las distintas partes del cuerpo.

Los aislamientos se propusieron con la más simple indicación posible, la de concentrarse en el movimiento de una única parte del cuerpo a la vez. La docente indicó alternativamente las diferentes partes del cuerpo a mover. Profundizando en el ejercicio, el alumno pudo poner su atención en dominar el movimiento independiente de las diferentes partes del cuerpo al mismo tiempo. Más adelante el alumno creó una Improvisación con estos elementos. El ejercicio de aislamientos se trabajó también con el concepto de inicio de movimiento



desde una sola parte del cuerpo, realizado de manera que, hasta no agotar las posibilidades ofrecidas por el primer impulso, no se trabajó un siguiente.

Otra forma desarrollada fue dar la indicación de dividir el cuerpo en cuatro cuadrantes (mientras el alumno estaba echado en el piso sobre su espalda, de cúbito dorsal), introduciendo además el concepto de la división del cuerpo en la vertical y luego en la horizontal. El alumno pudo mover solo un cuadrante del cuerpo a la vez, antes de involucrarse en el movimiento de otro cuadrante. El ejercicio se desarrolló hasta la inclusión del resto del cuerpo logrando sentarse, ir a cuclillas, pararse, caminar y luego bajar al suelo usando los mismos caminos que tomó para erguirse. La improvisación se practicó repitiendo ad infinitum esta secuencia y coordinando con la música. La discusión en clase acompañó las observaciones de cómo hace el niño para erguirse, caminar y luego correr o saltar, observando los procesos naturales de estas acciones en el ser humano, como también se hizo hincapié en ver en este ejercicio el trabajo con los niveles: bajo, medio, alto, por donde pasaron en sus improvisaciones.

Comenzamos a experimentar en nuestro propio cuerpo como se movía un bebé dentro de la madre. Imitamos a un bebé naciendo, en pañales y posteriormente en sus etapas de vida, desde un bebé que nace hasta que empieza a caminar (E7, G2, 2014).

El aislamiento también se pudo trabajar siendo guiado por un compañero, trabajando en dúos y turnándose e indicando además direccionalidad, en un ejercicio prestado de la danza Butoh. La lentitud extrema de movimiento señalada para este ejercicio se prestó para la observación de cualidades de movimiento, uno de los objetivos del curso. Aquí el movimiento muy lento fue necesario para la expresión.

Si bien es cierto que con algunos grupos no se pudieron trabajar todos estos ejercicios, indicando sólo algunos, muchas veces la experiencia señaló que el ejercicio repetido varias veces fue más valioso como resultado de estudio que el que se experimentó una sola vez y por otro lado un tema visto y estudiado desde diferentes perspectivas enriquece y permite la buena comprensión de un tema. El nivel exploratorio y experimental en estos casos obliga al trabajo en profundidad de los alumnos en el estudio individual, en dúos y grupales.

Tema 2 - Oposiciones: el relajamiento como opuesto a la tensión.

a) En la velocidad: sostenido- súbito; b) en el peso: pesado - liviano; c) en la dirección: directo - indirecto.

Con la introducción del trabajo con oposiciones, se comenzó con el tema de la relajación en oposición a la tensión. Se pudo observar que este tema, se había necesitado usar antes para lograr los aislamientos de las diferentes partes del cuerpo. A partir de las observaciones sobre el ejercicio, se vieron tres aspectos del movimiento en el espacio: velocidad, peso y dirección, según lo indicado por Rudolf Laban. Para estudiarlas se continuó con un trabajo con oposiciones (Delby y Newlove, 2019).

- a. Velocidad: En cuanto a la velocidad y el sentir la velocidad en que puedan realizarse los movimientos de muy rápido a muy lento y a la pausa, o viceversa, se buscó en la teoría para luego lograr la experiencia corporal. Allí se encontró el valor de estas oposiciones. Una indicación sencilla para iniciar el movimiento fue mostrar una escala para los grados de velocidad, donde en 0 no hay movimiento y 10 es el extremo de más alta velocidad. (Laban, 1985). Trabajando una segunda mirada a lo que primero se llamó

velocidad, ahora se le llamó tiempo, entonces, aquí no importó la velocidad en que se realizaron las evoluciones del movimiento, si no, el lapso de tiempo que estas tomaron, o en que estas ocurrieron y se les llamó de corto lapso de tiempo o de largo lapso de tiempo (Laban, 1987). Además de las sensaciones de lo largo o extendido en el tiempo (el tiempo que queda, el que no pasa y el tiempo que vuela, o que desaparece en nuestra danza, lo fugaz), se trabajó en la improvisación con música el concepto de lo fugaz como opuesto a lo permanente. Estas diferentes miradas se fueron consiguiendo con la profundización en las lecturas de Rudolf Laban, tanto en sus obras Danza Educativa Moderna, como en El Dominio del Movimiento, además de consultas con estudios de cinemática (Delby y Newlove, 2019).

El concepto del ritmo se introdujo en este momento desde la observación del tiempo, pues abarcar un gran espacio físico (desplazamiento) en un corto lapso acelerará la velocidad de ejecución de un movimiento y por el contrario abarcar un pequeño espacio en un largo lapso de tiempo puede llevar un ritmo muy lento y así se dio largamente la explicación de los lapsos temporales en el espacio y con los ejemplos vivos en la práctica de estas oposiciones en la improvisación con música. En este ejercicio se observó también que el ritmo corporal puede diferir del ritmo musical con el que se esté improvisando. El concepto de un ritmo regular, sostenido y parejo (que puede tener características de rápido o lento) y su opuesto un ritmo irregular, súbito, en donde rápido y lento se alternan, se experimentó en las improvisaciones con diferentes ejemplos musicales.

Después de estas exploraciones se empezó jugar con los vocablos, por ejemplo: súbito fue descrito como el movimiento que es ejecutado de improviso: *apareciendo y desapareciendo de súbito*. Se buscaron los sinónimos para el vocablo súbito y así se encontraron palabras como: repentino, inesperado, imprevisto, impensado, improviso, precipitado, impetuoso, violento. Al investigar en el movimiento con estos nuevos vocablos se encontraron diferentes y especiales cualidades de movimiento que reflejaron los significados de cada uno de estos términos. En las correspondencias en la expresión en movimiento de diferentes términos, se pudo establecer, por ejemplo: que una acción violenta es y se ve diferente que una acción repentina o precipitada. El estudio en este sentido de cada uno de los vocablos aportó a la variedad en la ejecución de los movimientos, a la precisión en la expresión y la comprensión del matiz, que es en realidad un estudio técnico del movimiento en la danza. Con la forma de movimiento en un sostenido, el bailarín pareció mantenerse en su presencia y en un tiempo prolongado. Con ejemplos de secuencias de movimiento que graficaron los conceptos de lo súbito, rápido o fugaz, que se oponen a lo sostenido, lento o permanente, se vio que, con estos juegos de palabras, se estaba aportando a las expresiones de gradación y a la calidad de los movimientos en la improvisación. En la práctica de la Improvisación con música el alumno empezó a seleccionar los códigos de movimiento que necesitó para la claridad de estas expresiones corporales propias. Se pudo observar que las acciones básicas como pararse, caminar, correr, caer, saltar y otros, podrían ser ejecutadas de formas a veces más evidentes, a veces más sutiles y que

estas oposiciones y gradaciones expresivas de la velocidad, el tiempo y el ritmo, servirían para hacerlas aún más expresivas, además de constituirse en un repertorio de movimiento que podrá ser usado en la coreografía.

- b. Peso: En cuanto al peso, se trabajó la oposición de lo pesado y lo liviano. Buscando las características que supone el peso, por ejemplo, un ejercicio trató sobre el concepto de lo pesado en cuanto a la asistencia a la gravedad y lo ligero como un rechazo o resistencia a la gravedad. Las observaciones en cuanto a estas dos calidades de movimiento aparecieron con rapidez al experimentar con estas cualidades en la improvisación con y sin música, que, en este punto también se pudieron relacionar con estados de ánimo o con personalidades y temperamentos. Fue interesante ver la gradación en la oposición en peso, como se había visto antes con las velocidades, con gradaciones del 0 al 10. Esta vez el 0 sería lo ligero, lo que no tiene peso, lo que flota, lo que levita y en cambio el 10 sería lo pesado, lo inamovible o el danzante con dificultad de movimiento, inmovilizado o en pausa.

El peso se trabajó en relación con nuevos conceptos teóricos, en este caso los de la coreógrafa Doris Humphrey y su teoría del *Fall and Recovery* (Caída y Recuperación). El alumno pudo conectar con que, sus investigaciones y descubrimientos pudieron haber sido planteados antes por otros y que debían ser explorados por él mismo en cuerpo y mente para conocer e internalizar los nuevos conceptos. La comprensión de la teoría se completó en el aprendizaje del aspecto de la práctica.

El estudio sobre el peso se fue complementado, experimentando con los ejercicios dados por Humphrey. En 1920, Humphrey buscó un motor orgánico del movimiento, que encontró en el concepto de la caída y recuperación, basándose en cosas simples como el andar, indicó: tomar el peso y dejarlo caer. Del ejemplo sale un ritmo motor propio del ser humano. Al observar la respiración señaló también un ritmo, al inspirar se recoge el peso y al exhalar se lo deja caer. Observó lo mismo con los sentimientos y de ello explicó el ritmo emocional, dijo: cada emoción llega a un máximo y luego se agota. Sobre estos tres tipos de ritmo basó su técnica, haciendo a la vez un exhaustivo estudio del peso del cuerpo en la vertical y en la horizontal. Habló de dos extremos: la del absoluto control del flujo de movimiento y la toma máxima del peso, de pie y la del abandono del peso, en el piso. Con su teoría de *un arco entre dos muertes*, refirió que ir hacia la caída es ir en búsqueda del peligro y recuperar el equilibrio es ir hacia el control de uno mismo. Siendo que para Humphrey la naturaleza dual del género humano: el sueño de la perfección y la necesidad del peligro; para el alumno que pasó por la experimentación corporal de estas indicaciones aclara la teoría expuesta (Martin, 2017).

Escoger una música cualquiera y crear movimiento al compás de la música utilizando técnicas de danza que enfatizaban el uso expresivo del torso, el trabajo de suelo, las caídas y la recuperación, el uso de la respiración y los movimientos naturales. Eran muy interesantes, los ejercicios a través de la salida e ingreso del piso (E12, G1, 2013).

- c. Dirección: El tercer ejercicio de esta secuencia trabaja la dirección (adelante-atrás, arriba- abajo, diagonales y lado-lado). Una primera

manera de aproximarse al tema se hizo explicando la línea recta (en lo vertical y en lo horizontal), lo directo, en oposición a la línea curva (que transita entre lo vertical y lo horizontal), simbolizando lo indirecto. Aparecieron ejemplos para la improvisación, como, pueden ser los caminos directo e indirecto para alcanzar una meta, sea física o metafórica. Se asociaron temas como lo masculino y lo femenino referidos como directo e indirecto, buscando como en estas cualidades de movimiento se hacen visibles los conceptos de dirección. Es decir, lo que se trabajó fue el espacio y su ocupación, de manera directa o indirecta, esto es lo incisivo y recto, lo que asalta, en oposición a lo que rodea que no llega a entrar, que no llega a ocupar o que evade. Fue importante pues, comunicar que no existen absolutos en la expresión en el arte y en la danza.

Se introdujo también el concepto de los espacios positivo y negativo. Aquel espacio que es ocupado por un cuerpo en movimiento y aquel espacio que por el contrario es vaciado o dejado vacío. Cada concepto tuvo su momento de exploración danzada en improvisación, ejecutadas usualmente con música.

### Tema 3 - Extensiones y direcciones. Relación con el espacio arquitectónico.

Las extensiones son las acciones de estirar y de estirarse, se trata de movimientos amplios. Para ejemplificar se pudieron identificar acciones como: desperezarse, bostezar, alargarse, alcanzar y otras. Se vio que la extensión tiene un punto de inicio y una dirección, además de una tensión entre dos puntos. Las direcciones están estrictamente ligadas al espacio. El bailarín se extiende, alcanza, se dirige o se expande hacia un punto o varios puntos en el espacio. Se

experimentó y se acordó en que son acciones que van de un centro hacia afuera, hacia puntos precisos en el espacio. En esta parte del trabajo se inició al estudiante con las referencias al cubo Laban, que se indica como el espacio arquitectónico en el que se trabaja y se enumeran los puntos en el CUBO. En el cubo se trabajaron los niveles suelo, mesa y techo (bajo, medio, alto), direcciones adelante, atrás, lados y las diagonales que se producen entre los puntos opuestos (Delby y Newlove, 2019).

Se pudo trabajar también el cubo propuesto por la coreógrafa Trisha Brown para así lograr otra mirada más a las direcciones en el espacio y por otro lado, también referirnos a los puntos en el espacio, como lo concebido por el coreógrafo Merce Cunningham, reconociendo aquellos puntos que están cerca, sobre el cuerpo; medianamente cercanos, al alcance del brazo, de la mano o el pie; o lo medianamente lejos como los puntos en el vértice de las paredes del cubo imaginario que rodea al bailarín y aquellos puntos que están a distancia inalcanzable: como las estrellas por ejemplo.

Los planos proporcionados por el estudio del cubo también fueron de valiosa información, ¿cómo visualizar un cubo en el espacio escénico o en el espacio de trabajo? En realidad, las referencias se hallaron en el espacio físico arquitectónico en donde nos encontrábamos trabajando. Imaginar cubos de dimensiones menores como, por ejemplo, un cubo de un metro cúbico de tamaño fue posible. Como entrar en ese pequeño espacio y continuar el trabajo con las extensiones hacia las direcciones y los puntos en el espacio, fue uno de los retos de esta exploración corporal. Las improvisaciones con música se dieron desarrollando estas ideas, bailando y buscando no abandonar el conocimiento adquirido en improvisaciones anteriores. Por esto, para las improvisaciones se



indicaron muchas veces repeticiones de los conceptos propuestos en clases anteriores o repetir ejercicios incorporando las nuevas nociones.

Con el trabajo del CUBO, nuevamente se hizo necesario hacer referencia a las investigaciones de Laban en lo que respecta los conceptos del icosaedro, la kinesfera y la esfera, espacios donde este maestro ubicó al bailarín en su acción, los sólidos platónicos, la simetría y la geometría (Delby y Newlove, 2019).

Tema 4 - Trayectorias y desplazamientos. Caminata, carrera, velocidad, ritmo, detención y parada. Lo axial y lo locomotor.

Las trayectorias por el espacio y el desplazamiento se realizaron con el caminar, correr, saltar, detenerse, caer, rodar, secuencias de movimiento y otros más. La velocidad estudiada antes como cualidad de movimiento ahora se estudió como ritmo. En los desplazamientos se aplicaron los ritmos continuos permanentes como la pulsación o lo discontinuo, como la aceleración y desaceleración con la indicación de ocupar el espacio escénico. Nuevamente fue interesante trabajar con términos que ofrece el lenguaje donde la acción de la velocidad varía según la palabra que se use, por ejemplo: aceleración, celeridad, incremento, prontitud, rapidez y los antónimos que se encontraron como: retraso, lentitud, deceleración.

Acrescentar la velocidad, moverse más rápido implica la aceleración y se pudieron trabajar las siguientes formas: aceleramiento, aligeramiento, apresuramiento, arrancada, celeridad, frenado, precipitación, taquicardia, velocidad. Como oposición se trabajó la disminución de la velocidad y la acción lenta. Cada término, se discutió y se propuso en movimiento, por ejemplo, el frenado se definió en la conversación, pues lleva con celeridad a disminuir la

velocidad, a detenerse de pronto o quizá de golpe. Se debe aclarar aquí que, “lo que se discutió”, constantemente se llevó a la práctica en el movimiento. Las ideas se concretaron en cada ejercicio, corroborando que no existen formas únicas y unívocas de realizar el movimiento en la danza y que para cada expresión dancística hay un significado visual, que tanto el bailarín como el público interpretan y entienden. Por esto la acción debe escogerse con exactitud, debe ser ejecutada con esa misma precisión, y al mismo tiempo reconociendo que cada intérprete es único en su expresión personal.

Las trayectorias se tomaron como caminos para llegar de un lugar a otro, se trabajó el concepto de la intención. Los caminos pueden ser planeados, recordados, recorridos, vueltos a recorrer, tomados por otros, recorridos de regreso y caminos que se entrecruzan con los caminos de los compañeros. Estas fueron las indicaciones que recibieron los estudiantes para su improvisación con este tema y se buscó las posibles combinaciones para llegar al ejercicio grupal con música. Los alumnos trabajaron la ocupación del espacio, considerando que cada improvisación se convirtió en una danza de creación.

Tema 5 - Formas y estatuas. Acción y reacción. Estímulo y respuesta. Movimiento y pausa.

El trabajo se inició con la observación de las formas básicas, como las formas cerradas o dormidas que se encuentran en la naturaleza y las formas abiertas, que por el contrario son expansivas, activas y despiertas. El juego de trabajar con otro cuerpo haciendo como el escultor (el primer bailarín) con la arcilla (el segundo bailarín), donde la idea del trabajo fue la de sacar material, excavar para encontrar las formas deseadas. El escultor, para dar forma, trabajó

en movimiento, estos fueron pequeños impulsos dados con las manos primero y luego con otras partes del cuerpo, para esculpir en la arcilla, que inicia en una forma cerrada, primero en respuesta estática y luego en respuesta dinámica de movimiento, siempre considerando el papel neutro y dúctil que corresponde al material (la arcilla), en alerta a dar respuesta a los estímulos que reciben del compañero. Nuevamente, surgió la pausa y el tiempo para la observación, que se señalaron como valiosas herramientas para la danza-improvisación, esta vez entre el hacedor y el manipulado. Es como un juego para niños. Muchos de estos ejercicios que se aplican para los niños, tienen para el adulto retos intelectuales y dificultad, como gran potencial de juego necesario para el adulto.

Iniciados en estos juegos se crearon formas y estatuas con el cuerpo del compañero. Se trabajaron los conceptos de acción y reacción, de estímulo y respuesta, para después trabajar en el movimiento y en la pausa, los sentidos de lo activo-pasivo y lo propositivo-aliado. Se llegó a la explicación teórica de que no existe propuesta o acción escénica que no lleve a una reacción de los otros danzantes y a la reacción del espectador/receptor. Estos ejercicios se explicaron también en su aplicación para grupos de diferentes habilidades y edades, que ofrecen posibilidades de cumplir con diferentes objetivos en su aplicación.

Tema 6 - La contracción, el impulso, la vibración: y las combinaciones con el relajamiento y la extensión.

La teoría de movimiento en la instrucción entregada por Trudy Kressel (Llewellyn-Jones, 2017) se basó en el estudio de cinco formas básicas de movimiento: contraer, impulsar, vibrar, relajar y extender. Esto fue el estudio

básico de movimiento, que se dio, en el estudio de la danza moderna en los años 60 en Lima, con lo que se experimentó para plantear las improvisaciones. Se transmitió a los alumnos este conocimiento en la tradición de Kressel, en conjunto con las sucesiones de movimiento y trabajo de espalda, que devienen de las combinaciones de estas acciones. De estas formas de movimiento surgen y se construyen las improvisaciones cuya temática plástica se asocia a la danza moderna. Así se practicaron con los alumnos del curso.

Tema 7 - El gesto: Las manos, los pies y las partes del cuerpo como instrumentos con posibilidades y cualidades expresivas.

Los gestos con las manos y el rostro son usados comúnmente, corresponden al lenguaje expresivo del día a día, expresiones de esto son: saludar, despedirse, dar la mano, llamar, señalar, o comunicarse sin el uso de la expresión verbal, como: detente, avanza, no, vete, hola, no lo sé, no me importa, dame, beso volado, etc. El gesto se antepone al mensaje verbal, es una expresión corporal, un elemento de comunicación y refleja estados de ánimo. Manos, pies, cuerpo, cabeza, todo es expresivo, en el diario andar se encuentra el gesto y constantemente se interpretan sus significados. Una persona encorvada, una que arrastra los pies, que agita los brazos, que camina altiva en puntas de pie... todo expresa y comunica. ¿Se puede retirar el significado, quedando solo el gesto dancístico del bailarín ejecutando su danza? Al observar al danzante, se toma el gesto como el gesto del cuerpo que danza.

En el trabajo de laboratorio con los estudiantes, se encontraron e identificaron los gestos en los pasos de danza realizados durante las improvisaciones.

## Tema 8 - Los ritmos ocupacionales según Rudolf Laban.

De los estudios de Laban sobre el movimiento con trabajadores y obreros, se aplicó el estudio del movimiento observando una división en tres etapas: preparación, acción/fuerza y pausa. Cortar, martillar, dar puntadas con la aguja, hacer huecos con el arado, trabajar con maquinaria, fueron algunos de los ejemplos que se expusieron en clase. Estos ritmos se aplicaron con los alumnos en el estudio del movimiento en la danza. Para la profundización en el estudio, se trabajó un segundo planteamiento que consta de una división en cinco etapas, también señaladas por Laban, que son: preparación, iniciación, acción central, recuperación, transición.

Las exploraciones sobre el nuevo tema se dieron de manera empírica, las improvisaciones se basaron en la práctica y en la observación de estos ritmos ocupacionales en su aplicación en el movimiento dancístico, comenzando con su forma más simple: el paso (Delby y Newlove, 2019).

## Tema 9 - Las ocho acciones básicas y las secuencias de combinaciones que derivan de esto.

El estudio de las ocho acciones básicas es el trabajo más difundido del Análisis de Movimiento de Rudolf Laban. Son ocho las acciones o esfuerzos básicos y las combinaciones de estas acciones se estudiaron como movimiento expresivo. El trabajo se basa en improvisar con y en las formas que él introdujo.

En el cuadro que se presenta, se enumeran estas acciones básicas, seguidas por su denominación en inglés, idioma en que fueron registradas, seguidas de las posibles traducciones al castellano y otros sinónimos de estas palabras que denominan acciones. Cada uno de los esfuerzos o acciones

(efforts), tienen tres factores o características que los califican, el tiempo que puede ser: sostenido o rápido, el peso, que se califica como: fuerte o ligero y el espacio que se define como: directo o indirecto/flexible. Se estudiaron primero los factores, posteriormente los conjuntos de factores se asociaron a las acciones. Las improvisaciones se enfocaron en maneras de cómo concebir, efectuar y analizar el movimiento en lo que respecta a las acciones básicas señaladas por Laban. Cortés (2018) analiza “el esfuerzo”:

... podría proponer como una transformación de energía que se configura en la variación de una actitud o impulso interior (introspectivos, conscientes o no) y la liberación de energía (extrovertida), podríamos redefinir los llamados factores del movimiento en componentes del esfuerzo que Laban expresaba en ocho acciones básicas del movimiento: flotar, golpear o arremeter, deslizar, dar latigazos, palpar, retorcer, sacudir, empujar. (Hay variantes de estas definiciones, pues las traducciones no logran. Cambios de nombre encontrado contener, en sentido estricto, el significado. Incluso, en algunos casos, se mantienen en el idioma alemán original, para preservar su sentido “onomatopéyico” (Cortes, 2018 p.18).

La Tabla 7 muestra los factores, las cualidades y los esfuerzos básicos del movimiento según al Análisis de Movimiento según Rudolf Laban. Se muestran los términos usados para describir los esfuerzos o acciones básicas, con el término usado en la publicación original en inglés y las posibles traducciones al español de cada esfuerzo señalado por Laban (Delby y Newlove, 2019).

Tabla 7  
Análisis del Movimiento 8 esfuerzos básicos según Rudolf Laban

FACTORES	CUALIDADES			SINÓNIMOS Y TRADUCCIONES
ACCIÓN/ESFUERZO BÁSICO <i>Effort</i>	TIEMPO <i>Time</i>	ESPACIO <i>Space</i>	PESO ENERGÍA FUERZA <i>Weight</i>	Posibles Sinónimos y traducciones al español de los términos originales (inglés)
PRESIONAR <i>Press</i> ( <i>pressing</i> )	lento sostenido prolongado <i>slow</i> <i>sustained</i>	directo periférico	fuerte firme pesado <i>strong</i> <i>firm</i>	presionarse, empujar, hundir, hundirse, apachurrar
DESLIZAR <i>Glide</i> ( <i>gliding</i> )	Lento	directo	ligero, liviano, suave, leve <i>light</i>	deslizarse, resbalar, acariciar, planchar.
EXPRIMIR <i>Wring</i> ( <i>wringing</i> )	Lento	indirecto flexible ondulante central	fuerte	exprimir, torcer, retorcer, estrujar, rotar, voltear, hacer una torsión
FLOTAR <i>Float</i> ( <i>floating</i> )	Lento	indirecto	ligero	flotar, suspender con relajación o excitación
GOLPEAR Punch ( <i>punching</i> )	rápido <i>quick</i> <i>sudden</i>	directo	fuerte	golpear, agredir arremeter, dar puñetazos, enfrentar
HENDIR EL AIRE <i>Slash</i> ( <i>slashing</i> )	Rápido	indirecto	fuerte	partir, cortar, tasajear, lanzar, rajar.
DAR TOQUES LIGEROS <i>Dab</i> ( <i>dabbling</i> )	Rápido	directo	ligero	dar toques ligeros, palpar, dar golpecitos, parpadear, puntear, teclear, pintar puntitos, picotear, quitarse insectos.
LATIGAR <i>Flick</i> ( <i>flicking</i> )	Rápido	indirecto	ligero	dar latigazos, sacudir, agitar, chapotear, salpicar.

Fuente: Elaboración propia a partir de Laban (1987).

Tema 10 - Movimiento relacionado a lo periférico y a lo central. Los niveles y las direcciones.

Este tema se enfocó desde la observación de lo aplicado en los conceptos del Ballet, como periférico y la danza moderna como central. La base de este estudio fue la identificación de los movimientos o acciones que viajan de la periferia hacia el centro, que llamamos movimientos centrales y los que van del centro hacia afuera, que llamamos movimientos periféricos. Se aplican aquí algunos de los conocimientos brindados en la técnica Leeder-Jooss (Sigurd Leeder 1902-1981, Kurt Jooss 1901-1979), una técnica que trabajó por la simbiosis de la danza clásica y la danza moderna y que partió de los estudios realizados al lado de Rudolf Laban (Winearls, 1978).

Con esto, se revisa nuevamente el trabajo de niveles (bajo, medio, alto), el subir y bajar transitando por estos y profundizando en los nuevos conceptos como: hundir, emerger, elevar y los pasajes entre estos, las direcciones hacia afuera y hacia adentro, los conceptos de alejar (alejarse), separar (separarse), expandir (expandirse) y los opuestos correspondientes: reunir (reunirse), juntar (juntarse), contraer (contraerse). Por último, se trabajó con las direcciones en el avanzar, retroceder e ir a los lados.

Se ensayaron nociones de la teoría del arte con respecto a la forma, como por ejemplo las ideas teóricas del pintor Paul Klee donde se encontraron útiles las descripciones del garabato como símbolo del caos, el círculo y sus cualidades de continuidad y estabilidad, y finalmente el espiral y la figura de ocho como símbolos de lo infinito, para ser expresadas con el cuerpo y en el espacio. Las representaciones como estas y otras formas continuamente usadas en la danza



desde tiempos inmemorables se fueron descubriendo con la práctica. Las formas de diseño se aplicaron en el diseño de piso y también como evoluciones en el espacio tridimensional.

Tema 11 - Elevación y suspensión. Salto y caída.

Se ahondó en las improvisaciones con el trabajo de eje y equilibrio, asociados a la elevación y la suspensión. En la teoría se regresó a la revisión de los principios de movimiento señalados por Humphrey, en su tesis de Caída y recuperación, así como el método Jooss-Leeder, en su tesis de la asistencia y resistencia a la gravedad (Winearls, 1978). Como un ejemplo contemporáneo de esto se encontró en el trabajo el coreógrafo israelí Ohad Naharin, quien usa estos conceptos constantemente con sus bailarines. En clase se mostró un pasaje de la película “Mr. Gaga”, donde el coreógrafo explica una caída sin resistencia, los alumnos pudieron ver esto, luego practicarlo, para hacerlo suyo. Alternar la enseñanza con otras voces, principios y lenguajes de movimiento, puede hacer llegar mensajes donde una sola voz no llega. Quilian (2017) detalla el énfasis que hace Gaga en la improvisación y el rango dinámico, cruciales a los intereses estéticos contemporáneos y los métodos coreográficos. Se enfoca en la eficiencia y disponibilidad que permite a los bailarines utilizar este trabajo individual para obtener rendimiento profesional.

Tema 12 - Visión periférica y campo de visión. Estado escénico. Despertar la sensación de grupo en el trabajo de improvisación en danza.

Se explicó y practicó en la improvisación la visión periférica y el campo de visión. El otro y el grupo aparecen en el campo de visión, las acciones se dan dentro del campo de la visión periférica, traen nueva conciencia y alerta espacial

al practicante. Tomando en consideración que el movimiento es más rápido que la mente, en la improvisación la mirada está relacionada con la conciencia del otro, del grupo y del espacio. En la danza y la improvisación, donde la constante es el movimiento, la perspectiva con respecto al espacio es cambiante. Al saltar, dar un volantín, correr o girar esto se evidencia y la práctica logra esta conciencia espacial.

El concepto de estado escénico se introdujo en esta etapa. Trabajar las exploraciones e improvisaciones de manera escénica trae un nuevo estado de conciencia al estudiante-bailarín, se habló de la conciencia performática, la conciencia espacial y la dosificación de la energía. El despertar al trabajo en grupo es vital para la subsistencia del bailarín, social por excelencia. El grupo brinda la energía y la fuerza necesarias en la performance. En esta etapa se requirió de mucha práctica y observación

Tema 13 - Ejercicios grupales: cardumen, campo de visión, rombo, la balsa.

Los ejercicios grupales son imprescindibles, invitan a la conciencia de grupo, cohesionan las relaciones entre bailarines y fomentan la coordinación en el grupo, cuyos logros son deseados para la danza escénica. Los ejercicios descritos a continuación son algunos de participación grupal que se practicaron.

Cardumen - "Trabajando (bailando) como una única mente". Se estudió el movimiento del cardumen. El ejercicio desarrolla la intuición, el movimiento homogéneo y sincronización. La teoría se aborda con el estudio de este fenómeno en los peces. Además, se piensa y practica el movimiento con otras asociaciones como por ejemplo bancos de peces, bandadas de pájaros, manadas, etc.

Campo de visión - El desarrollo del campo de visión en los estudiantes de danza, es deseado. Así también la conciencia del movimiento del otro y del espacio. Se practicó en la improvisación grupal con y sin música

Rombo - cuatro bailarinas se posicionan en las cuatro aristas de una forma de rombo. El ejercicio es sencillo las bailarinas trabajarán con cuatro frentes, siguiendo a la persona que esté al frente e irán intercambiando frentes y líderes. La observación aguda y la coordinación al unísono del grupo son los principales objetivos de este ejercicio, que a la vez trabaja el campo de visión.

Balsa - las bailarinas imaginaron la sala de danza como una balsa, que debieron mantener a flote. Se trató de un trabajo de colaboración. Se probaron juegos como el de tener a un grupo que desea “hundir” la balsa y otro que tiene la tarea de mantenerla a flote.

Tema 14 - Preparación y estructuración de una improvisación. El concepto de una improvisación pautada.

El tema de pautar una improvisación trajo una nueva conciencia para el estudiante, la de estructurar, planificar y hacer acuerdos. Éste ha estado probando movimientos y conceptos para desarrollar y afinar su expresión corporal en la danza, el tener que acordar con el grupo en qué y cómo bailar, fue un ejercicio que trajo responsabilidad y mayor compromiso al grupo. El uso de secuencias de movimiento dentro de las improvisaciones es otro elemento interesante con el cual jugar en esta etapa.

Tema 15 - Clase final - La improvisación como práctica escénica - preparación de una improvisación abierta al público, usando los temas trabajados durante el curso.

La cuidadosa preparación para esta experiencia y su evaluación posterior fueron vitales para afiatar los conocimientos adquiridos durante el curso. Se convirtió en una ocasión para revisar el material trabajado, la oportunidad de dialogar, de probar ideas, de hacer acuerdos. Una discusión que aclaró: ¿qué es una improvisación para ser bailada para un público?, obligó también a revisar literatura sobre la improvisación como práctica escénica. Se trabajó con la premisa: Improvisar es componer en el instante de la ejecución. Se preparó el trabajo con la discusión de qué, cómo, dónde se baila. El tema que debió desarrollar la improvisación, se pauto y fue el eje del trabajo. Después de la presentación, una reunión de evaluación sobre el trabajo realizado fue necesaria, para así cerrar el curso con las conclusiones autoevaluativas sobre los logros personales y grupales.

#### **4.1.2 Desarrollo temático del curso Improvisación II**

Los ejercicios propuestos para el desarrollo del segundo curso, Improvisación II, fueron pensados para profundizar en las fuerzas expresivas y performáticas necesarias en la improvisación en danza, cuidando ofrecer un espacio seguro para la expresión y la creación artística del estudiante. Las clases se iniciaron con el uso y manipulación de objetos. Los objetos sirvieron como puente y extensión del cuerpo para el trabajo. El interés por la productividad de la clase se reflejó en la entrega de nuevos retos artísticos, intelectuales y personales. Se plantearon las reglas básicas para la composición en la improvisación (composición inmediata).

Otro reto que planteó el curso fue el de relacionar el trabajo hecho en clase con la producción artística ofrecida en la ciudad durante la temporada en

que se produjo el curso. Se concluyó que siempre hubo suerte, pues las prácticas se relacionaron, con visitas a exposiciones de arte contemporáneo en galerías y/o museos, espectáculos relacionados con el trabajo de improvisación y música. La invitación de algún artista de la improvisación para compartir su experiencia con el grupo de improvisadores fue productiva porque brindó una oportunidad para que el alumno comprobara caminos a seguir. La posibilidad de improvisar fuera del ámbito del aula y de la escuela se dio con felices resultados.

A continuación, se exponen los temas desarrollados durante el curso Improvisación II.

Tema 1 - Respuesta a estímulos en la improvisación. El uso de objetos para provocar motivos de movimiento.

El primer tema del curso de Improvisación II propuso la respuesta al estímulo. Es infinita la manera como el bailarín puede responder a estímulos. La música ha sido por excelencia el estímulo primordial para la danza. En clase probablemente el estímulo principal proviene de la voz del maestro. Muchos de los estudiantes respondieron en automático al estímulo de la música, cabe decir que, si sonó una cumbia, tango o vals, el bailarín estuvo marcado por la convención a que estos ritmos los podrían obligar en el movimiento. Ahora, si se imagina una situación donde hay música electrónica, concreta o sinfónica, la convención del movimiento tendría otra perspectiva. Se experimentó con estas posibilidades. Se trabajó la idea de que el cuerpo no se acomode ni se entrampe en situaciones de convención, fue bueno entonces trabajar sin música, buscando que el incentivo y el impulso del movimiento sea interno. Pensar sí, pero que el

pensamiento gobierne lo que se hace, no. Exploración, experimentación e improvisación necesitaron de muchas miradas y diferentes puntos de vista.

Un estímulo importante para la danza improvisación es también el espacio en donde esta se ejecuta. El cuerpo danzante está sujeto y condicionado al espacio en donde se mueve, las dimensiones y el tipo de suelo donde se desplaza rigen la calidad del movimiento, influyen en el estado anímico y gobiernan en el ritmo de las acciones. El curso introdujo al alumno al concepto de Site Specific (arte in situ) y se experimentó con improvisación en espacios alternativos, tanto en espacios al aire libre como espacios cerrados.

Otro estímulo para el bailarín es con quien se baila, la danza de solo, dúo, trío o grupo cambiará la perspectiva de que y como se baile pues el estímulo llega desde otras partes, desde dentro y fuera de la vivencia del bailarín. Los alumnos estuvieron motivados a buscar sus propias expresiones en movimiento, a elaborar sus propias improvisaciones, desarrollar maneras individuales de movimiento, de acuerdo con su personalidad y a la instrucción recibida.

Se inició un trabajo donde el objeto estimuló la idea para el movimiento.

- a. Un objeto personal, el que salió de su mochila. El bailarín debió describirlo y luego describirse a sí mismo como siendo ese objeto. El objeto tiene un valor práctico y muchas veces un valor sentimental, aparecieron objetos como el llavero que compró en su viaje a Cusco, la cartuchera que intercambió con el hermano, la pañoleta que le regaló su abuela o los “head phones” que siempre se enredan dentro de su mochila. En un segundo momento se hizo una descripción de la manufactura del objeto que se tenía delante, regresando desde su elaboración hasta el origen más

primario posible de imaginar en una secuencia regresiva desde su fabricación. Así la pañoleta que le regaló su abuela, que compró en Italia, que fue manufacturada en seda natural, puede llegar hasta la descripción del gusano de seda encerrándose en su crisálida. Las improvisaciones se crearon a partir de lo que estos objetos representaban y los bailarines crearon de acuerdo con estas premisas. Fue una introspección, casi una meditación.

- b. Los conjuntos de objetos - Se crearon colecciones de objetos y se trabajó en sus descripciones. Ejemplos de estas fueron: una colección de objetos antiguos, de objetos naturales (piedras, conchas, huesos o plumas), una colección de cuarzos, de objetos reciclables, de prendas íntimas y muchos otros temas, que divertieron a los grupos de estudiantes. La colección de objetos simbolizó al grupo y los objetos se trabajaron individualmente, perteneciendo estos al grupo. Se inventaron alrededor de los objetos historias para ser bailadas.

Tema 2 - La creación de una forma orgánica básica (inicio-desarrollo-final).

Con este nuevo tema se recurrió al conocimiento previo sobre la creación de frases de movimiento para crear historias. Se apeló a la intuición para llegar a la construcción in situ de situaciones de improvisación. Por esto la maestra puso a prueba su inventiva para crear situaciones que adversas o no, dieran la dificultad que permitiera hacer la creación en los alumnos. El descubrir que *yo sé ...* o el momento del *¡Ajá!*, reveló al estudiante cada nuevo descubrimiento con su cuerpo. Se buscó en esta clase hacer consciente la creación de una improvisación en las etapas de inicio-desarrollo-final. El análisis después de la

presentación de los trabajos fue la clave para entender los procesos de esta elaboración.

Tema 3 - Reconocer las diferencias entre las respuestas de movimiento arbitrario y de movimiento honesto y cómo manejarlos - El objeto con el que se trabajó: un par de zapatos.

El movimiento arbitrario se explicó como lo impuesto o impostado. No hay interpretación, “no hago como si subiera la escalera, la subo”, “no hago como si resbalara o cayera, sino que resbalo o caigo”, “no hago como si me pusiera los zapatos, me los pongo”. Los ejemplos para entender esto aparecen en las improvisaciones. Lo honesto en el movimiento apareció como lo creíble, se discutió sobre lo que se pudo ver en la improvisación sobre la intención y sobre lo que se vio en realidad. Los ejemplos de verdad en el movimiento aparecieron en cada momento y se hicieron notar en los análisis de los ejercicios: un bailarín que duda, que tiene vergüenza, timidez o el que es audaz, que está totalmente comprometido con el movimiento que ejecuta, son situaciones legibles a los ojos del *espectador*, en esta situación el propio alumno participante de la clase. La frase: *el movimiento y el cuerpo no mienten* se convirtió en el movimiento y el cuerpo que no pueden mentir.

Desde los ejercicios con los zapatos se construyeron los ejemplos para bailar y analizar: se camina diferente dependiendo del calzado que se usa: botas de jardinero, zapatos de taco aguja, *slaps*, zapatos que quedan chicos o grandes, aletas para nadar, coturnos, zapatillas de Ballet, chancletas, etc. Se experimentaron más opciones como trabajar con un solo zapato, llevar los zapatos en las manos, usar zapatos apretados o flojos, combinar zapatos, etc.



Tema 4 - Utilizar y explorar las posibilidades del cuerpo para crear “enunciados” con el movimiento - El objeto con el que se trabajó: una falda.

Entre las prendas de vestir se escogieron las faldas por su versatilidad, pero también como objeto por sus connotaciones, por ejemplo: la falda es una prenda de uso de la mujer. Una falda larga, amplia y negra, una minifalda muy ajustada de jean, una falda plisada y gris, permitieron hacer las exploraciones de enunciados. En la danza, la falda, es parte de la indumentaria y la correspondencia a los tipos de movimiento que se realizan con ellas, la pollera y el tutú, son dos ejemplos clásicos. Se usaron las faldas para crear enunciados como secuencias ordenadas de movimientos que presenten un sentido completo.

Tema 5 - Articular el uso apropiado del espacio, dirección, peso, tiempo y energía como temas específicos en las improvisaciones - El objeto con el que se trabajó: sombrero.

Se buscó en las posibilidades expresivas de cada uno de los sombreros con que se contó en clase. Se tuvo una variedad y se escogió entre: gorras, bonetes, chambergos, monteras, pamelas, cofias, boinas, birretes, casquetes, cascos, chisteras, sombreros hongo, tricornios, quepis, tiaras, mitras, sombrerillos y vinchas. Se construyeron las escenas con movimientos básicos que parten del uso de un sombrero, llevarlo puesto, ponerlo, sacarlo, llevarlo entre las manos, lanzarlo al aire. Un sombrero puede remitirnos a un tiempo, lugar, clase social, actividad, etc. Se le propuso a los grupos de estudiantes trabajar los temas: espacio, dirección, peso, tiempo y energía por separado para

buscar las diferentes expresiones que se pueden conseguir. El elemento sombrero actuó como motivación para la construcción de las improvisaciones.

Tema 6 - Apertura a un amplio rango de respuesta: cinestésica corporal, emocional, intuitiva e intelectual - Se trabajó con un conjunto de tres objetos: zapatos, falda y sombrero.

La asociación de estos tres objetos en la creación de una nueva improvisación se trabajó desde el punto de vista que propuso el nuevo tema de la clase. En la cinestésica corporal, se trabajó la observación, el autoconocimiento del esquema y las habilidades corporales, estudiando el equilibrio, el espacio y el tiempo.

Lo que en lo emocional sería, la identificación de los sentimientos y el descubrir, reconocer y manejarlos, bajo la premisa de que la “emoción no es visible al espectador”, el ejercicio se convierte en uno de observación, para saber si hay coincidencia entre lo que se siente y lo que se muestra en el acto danzado. Las emociones básicas como: aversión, miedo, tristeza, sorpresa, alegría, ira, se observan en su expresión gestual. Se hizo un estudio crítico sobre estos temas desde lo intuitivo y lo intelectual. Para este trabajo se necesitó crear pistas musicales originales para el planteamiento de las diferentes escenas. Los estudiantes crearon sus pistas musicales para sus respectivas escenas.

Tema 7- La práctica de la autoconfianza en el “Solo” y el desarrollo de las habilidades para lograr la relación dancística en los dúos y otras más complejas como tríos y cuartetos - Se trabajó con telas grandes de diferentes materiales, colores, pesos y texturas: jersey, algodón, seda, tul, gasa, plástico y otros.

La premisa fue en este momento: práctica, práctica y más práctica. Se trabajó con el elemento tela, ejercicios específicos para solo, dúo, trío y cuarteto. Las reglas del espacio libre, que debe ser disfrutado y una apertura al juego que sorprenda al propio alumno bailarín sirvieron para esta exploración. Mostrar las experiencias en clase a los compañeros permitió la revisión, crítica y retroalimentación. Crecer en seguridad, no repetirse y encontrar formas nuevas de expresarse fueron las metas.

Tema 8 - La práctica del trabajo en grupo como nueva unidad - Los objetos con que se trabajó: cintas, cuerdas, hilos, sogas y otros.

El grupo se convierte en esta etapa en una nueva unidad. Compartiendo objetos como una gran tela, se usó como medio de comunicación con el otro y los otros. En dúos o tríos, una vara de madera, una cinta, un hilo, una pelota, pudieron ser usados para encontrar sutilezas en la coordinación y para compartir con el otro. Cada objeto ofreció texturas e indicó comportamientos diferentes. Se trabajaron las diferentes calidades que cada objeto propuso.

Tema 9 - Crear las propias improvisaciones - El objeto con que se trabajó: Pliegos de papel Kraft.

Se trabajó con grandes pliegos de papel Kraft que permitieran construcciones. La regla principal: usar el papel en su máxima expresividad, pero sin romperlo. El enfoque estuvo puesto en el desarrollo de material de movimiento para crear la unidad temática de la improvisación. La incorporación de la variación y el contraste, poniendo atención en no perder la dirección y la intención en el tema de la improvisación. Se estará de acuerdo en que nada podría detener con más brusquedad un proceso creativo que pedirle a un bailarín

o estudiante que improvise *algo*. Así, sólo se conseguiría inhibir su creatividad y espontaneidad.

#### Tema 10 - Site Specific, arte in situ. Espacialidad

Se instruye al alumno en los conceptos vertidos sobre Site Specific. Basados en buscar ambientes alternativos para practicar, se ofrecieron a los alumnos diferentes situaciones que influenciaron en sus improvisaciones, creando un encuentro diferente con el público en ese nuevo espacio escénico. Lo que se necesitó conocer sobre el Site Specific es que la improvisación debió adaptarse a los sitios escogidos para la acción escénica, por lo tanto, el primer trabajo se basó en la observación del o los lugares propuestos. El uso cotidiano de ese espacio, sus medidas, la luz con que cuenta en las diferentes horas del día, el comportamiento acústico y los puntos visuales fueron propuestos a los estudiantes como materia de estudio para la creación de una improvisación abierta al público. Se estudiaron concepto, proceso y exposición de las ideas dancísticas.

Con los diferentes grupos se experimentó en diferentes lugares tanto espacios al aire libre, como espacios cerrados. Las diferentes experiencias se dieron en espacios abiertos del CCSM y de la Universidad, Galería del Británico, Galería Víctor Humareda, Teatro Ella Dunbar y otros.

Cambiaría el hecho de no tener espacios abiertos amplios, con áreas verdes para realizar los experimentos de Improvisación. Pienso que el contacto con el campo puede inspirar a realizar obras muy bellas y permitirnos reflexionar de manera más profunda (E3, G6, 2018).

#### Tema 11 - Preparación de una improvisación para espectadores.

Antes de iniciar el nuevo tema, se realizó un recuento y memoria de lo estudiado durante el semestre. Esto tuvo la intención de refrescar ejercicios que se habrían usado en improvisaciones durante el curso, con la finalidad de que puedan ser aplicados en la improvisación para espectadores. En esta etapa, de revisión del material, se le propuso al alumno el ejercicio de la conducción de las improvisaciones. Con la definición de que las ideas para crear son infinitas, la recapitulación retomando los ejemplos que habrían aparecido se escogieron valorizando el trabajo realizado. Para la improvisación pautada, la creación de una improvisación fue estructurada por el grupo de estudiantes. La improvisación no es una técnica si no una forma de danza.

Tema 12 - Introducción a la improvisación escénica: Una improvisación abierta al público sobre los temas trabajados en el curso.

La improvisación se maneja como forma dancística escénica. El estado escénico, se trabajó constantemente en clase. Se conversó sobre lo que significa el movimiento verdadero y el movimiento impostado. Se realizó la muestra pública.

Tema 13 - Debate, análisis y evaluación del grupo sobre el resultado de la Improvisación mostrada al público.

Es importante compartir la experiencia de improvisación en un acto con público, como también sostener una reunión de evaluación posterior que refuerce la honestidad, integridad y discernimiento del estudiante. En la búsqueda de lo académico es que el espacio para la conversación, el análisis y la discusión de resultados es valiosa. Se analiza en debate y de esto se hace un ejercicio auto crítico.

## **4.2 Experiencia de los estudiantes**

Respecto al segundo objetivo específico: Describir la experiencia de los estudiantes en los cursos de Improvisación I y II entre los años 2013-2018 teniendo en cuenta, desde su percepción: el factor docente y los logros del curso, el acápite recoge la información brindada por los estudiantes respecto a su experiencia en el curso, logrando así conocer su percepción sobre la influencia de la docente, los logros del curso y los logros de aprendizaje y aprovechamiento.

### **4.2.1 Factor docente**

El factor docente se observó desde las apreciaciones de los estudiantes sobre las maneras de impartir los ejercicios en el curso, de cómo se llevó el ritmo de las clases y del curso, como también, el ambiente logrado en clase para el correcto desenvolvimiento de los alumnos. Se evaluaron cuatro aspectos del factor docente: el conocimiento de la especialidad, el manejo de metodologías, el conocimiento del maestro sobre los estudiantes y el carácter motivador del docente. Se consideraron factores como la planificación, el conocimiento, la actitud positiva y abierta y la afectividad (que comprende respeto, empatía, entendimiento del alumno), temas que juegan con que el maestro tenga confianza en su estudiante. Se requiere del maestro calidad didáctica y metodológica y un sistema de evaluación que es particular a la materia. Se desea también el dominio de contenidos de la materia, que a su vez conecte con la interdisciplinariedad.

Se invierte el orden de una clase tradicional: se estudia y prepara en casa pues la tarea se realiza en las sesiones de clase, siempre grupales, con la guía

y tutoría del maestro. Este sistema en la danza es muy provechoso, los estudiantes trabajan en conjunto, confrontan sus saberes, llevando la teoría a la práctica. La evaluación constante de cómo se entiende lo enseñado, se observó en el seguimiento del alumno en la clase, así como en la aplicación y ejecución de los ejercicios que practicados en clase, se exploran en el grupo. Se consideró otro punto importante para el progreso del factor docente, este fue el desarrollo de un trabajo de registro con las bitácoras preparadas por los alumnos, un canal para lograr la comprensión del curso por el alumno y una vía adicional para la comunicación entre profesor y alumno.

#### **4.2.1.1 Conocimiento de la especialidad**

El conocimiento de la especialidad por el docente es reconocido por los estudiantes. Las características que según los estudiantes tuvieron relevancia en lo que respecta al dominio de la especialidad se observaron desde el conocimiento de la materia y del manejo de dinámicas de grupo en la danza improvisación. Dar instrucciones sencillas e indicaciones claras, enseñar una manera de trabajar con sistema y practicidad, compartir la experiencia dosificando la información por temas, fueron premisas del trabajo docente.

Los estudiantes pudieron especificar que el trabajo se reforzó con la atención constante de la maestra, “ella está pendiente de todo lo que ve y está lista para comentar” (E3, G6, 2018). Una de las maneras de trabajar fue el promover la observación y ésta formó parte de la clase. El observar las participaciones de los demás alumnos, comparando experiencias y también escribir en la bitácora lo aprendido durante las sesiones, completó la asimilación y comprensión de muchos de los temas tratados.

A veces no entendíamos las indicaciones y entre nosotras nos preguntamos qué hacer y nadie sabía. Descubrimos que era tan simple como hacer lo que decía la indicación de la maestra, aunque suene obvio. Poco a poco fui entendiendo la manera de trabajar (E6, G4, 2016).

La comprensión de los temas se dio gradualmente pues los principios del trabajo se fueron entregando progresivamente por medio de instrucciones para la realización de los ejercicios. Los estudiantes describieron que usualmente se trató al principio de hacer que liberen su potencial expresivo y su desenvolvimiento en el espacio utilizando conocimientos de artistas del campo del movimiento, artistas plásticos, músicos y gente de la práctica de la danza moderna en el Perú y el mundo. Con este bagaje de conocimiento y con la apreciación de diferentes enfoques de producciones artísticas, el estudiante pudo visualizar sus posibilidades creativas con ejemplos que encontró en el arte, que ofrece una enorme gama de posibilidades expresivas y sus probables adaptaciones.

Los cursos de improvisación son abiertos en todos los aspectos... abiertos a opiniones, participación, análisis y crítica hacia uno mismo y hacia los demás, es un medio para descubrir un poco más de cada uno (E13, G2, 2014).

Por supuesto en la clase la profesora siempre mencionaba y recomendaba libros que nos ayudaban a entender mejor los puntos de vista de diferentes autores, así como la aplicación de diferentes ejercicios (E6, G4, 2016).

#### **4.2.1.2 Manejo de metodologías**

Uno de los objetivos en el manejo de metodologías fue el de aplicar las adecuadas para guiar a cada estudiante a encontrar su propio movimiento (su propia expresión), brindando las herramientas apropiadas para que pueda exteriorizar sus sentimientos y producir material creativo, por lo que se buscó aplicar atención personalizada a cada estudiante. Una manera fue el brindar un espacio seguro para el desenvolvimiento creativo del alumno. Se define espacio



seguro al espacio físico (que ofrece por ejemplo el salón de clase), libre de peligros para la integridad física. Otro aspecto que debió ser contemplado en cuanto al espacio seguro fue aquel emocionalmente manejable, donde el alumno pudo experimentar y hasta sentir que podría equivocarse sin la presión del logro inmediato o la crítica desaprobatoria. La manera de aproximación fue la de dar amplitud y libertad en el tiempo para la exploración de cada nuevo tema, y a la vez, saber delimitar el tiempo para alcanzar un desarrollo apropiado. En esta dualidad se encuentra una clave en la metodología usada.

Otra técnica fue la de mostrar constantemente al grupo de trabajo los resultados de los diferentes ejercicios para el análisis en conjunto. La observación de los resultados obtenidos por los compañeros de estudios, ayudan a la comprensión del propio ejercicio y también ofrecen otros puntos de vista de aproximación a un mismo problema. La lectura sobre teoría de la danza improvisación y su discusión en clase también dio buenos resultados en el estudio de la aplicación y ampliación de conocimientos por lo tanto de posibilidades. “Me ha reforzado en los conocimientos de la historia de la danza moderna, ... en tener una perspectiva amplia sobre muchos temas, incluso los alejados de la danza” (E13, G2, 2014).

Una metodología fue la de buscar espacios alternativos para bailar fuera del salón de clase. Se hicieron:

Ejercicios en el salón de clase y en otras oportunidades en algún lugar externo, ajeno a nuestra cotidianidad donde la maestra nos hacía explorar qué nuevos movimientos realizar y hasta dónde podíamos llegar con ello o qué proponer en un nuevo espacio abierto (E10, G1, 2013).

El uso de una bitácora para el registro de los ejercicios y experiencias realizadas en clase se convirtió en una vía de conocimiento. Se acordó en la

importancia de llevar este diario de registro. Se estuvo de acuerdo en el gusto de escribir, de llevar diarios y de registrar las vivencias de la clase de Improvisación. La tarea del registro de las experiencias de las clases se convirtió en indispensable e importante. Los alumnos manifestaron haber encontrado utilidad en esta práctica: "... a la hora de escribir tu experiencia, refuerzas el aprendizaje y lo aprendido se quedará contigo, lo que hará que difícilmente lo olvides" (E2, G6, 2018). Se llegó a conclusiones prácticas como: "... después de cada clase es interesante transcribirla, para interiorizar todo lo aprendido" (E7, G2, 2014). El trabajo de la bitácora fue productivo, sirvió como retrospectiva, donde se encontró una manera de plasmar lo realizado en clase, la tarea a la que dedicaron tiempo fue "positiva y potenciadora del trabajo" (E14, G3, 2015).

Permitió tener un registro de lo realizado en clase, lo que funcionó, como se pensó y cómo, muchas veces, no funcionó. Dar importancia a la existencia de un registro de lo trabajado, explorado y descubierto, se convierte en una importante herramienta de consulta en el futuro. Hubo quienes pensaron que a pesar de considerar necesario llevar un concienzudo registro escrito de su trabajo en clase, al tornarse una obligación no se adaptó a las necesidades del estudiante, sino a las necesidades del maestro, uno de ellos manifestó: "esperando una aprobación de parte de ello" (E15, G5, 2017). Por esto algunos estudiantes creen que el profesor debe incentivar la creación de bitácoras, pero que estos registros deben ser propios sin el estímulo de la nota.

Las sensaciones de felicidad cuando algo salía bien, y la frustración que se sentía cuando te dabas cuenta de que pésimo lo que hiciste y también la sensación de bienestar cuando comienzas a escribir en la bitácora lo que hiciste en clase... Es hermoso tener la bitácora y volver a leerla, hice dibujos, de las secuencias de clase, descripciones y la maestra escribía comentarios que emocionan leer porque son muy agudos (E3, G6, 2018).

Para ligar el conocimiento corporal con el teórico, relacionar contenidos, la bitácora permitió registrar detalles y sensaciones individuales y grupales. Sirvió también para releer y retomar diferentes ejercicios para seguirlos trabajando (E4, G6, 2018).

Hace poco revisé mis apuntes de los registros de clase y pude ver con claridad las clases que yo hacía, lo que sentía y experimentaba, lo curioso es que me hacía recordar como si fuese el mismo momento (E10, G1, 2013).

#### **4.2.1.3 Conocimiento del maestro sobre los estudiantes**

El acercamiento del docente al estudiante en esta materia requiere de mucho respeto por el desarrollo artístico del joven estudiante, así como por sus gustos e intereses. Exigir es correcto, permitir un *tiempo de ocio* lo es también. El docente debe conocer al estudiante en su potencial para desde allí poner los ejercicios necesarios para su desarrollo. Por otro lado, está también la exigencia del maestro al grupo. Aprender a trabajar en equipo es una tarea necesaria para el desenvolvimiento del bailarín en el universo de la danza. La danza es social por excelencia.

Entendimos que un maestro tiene que analizar a cada alumno, ya que los procesos de aprendizaje de cada estudiante son diferentes. Para ello el maestro se basa en pautas de pequeñas improvisaciones, se acerca al alumno para ver sus necesidades y buscar soluciones en torno al proceso creativo de estos... he logrado desarrollar la organización, el enfoque del trabajo en diversos ángulos, considerando las perspectivas de todos los involucrados en los trabajos o proyectos (E15, G5, 2017).

Todo se basa en los estudios de Laban y la guía constante de la maestra a cargo del curso (E1, G2, 2014).

El maestro es guía e instructor y hace el seguimiento de cada alumno. El uso de la bitácora para la clase ayudó para observar el desarrollo personal del alumno en su comprensión y asimilación de la materia, en la comunicación con este, así como sus progresos en materia de redacción.

#### **4.2.1.4 Carácter motivador del docente**

Se espera de un docente en esta materia tener las cualidades para ser motivador en muchos aspectos para el desarrollo del bailarín, creador, investigador. El carácter motivador de éste puede encontrarse en su capacidad de transmitir confianza y seguridad al alumno, que le permita desenvolvimiento en el aspecto de ejecución de los ejercicios, la pérdida del miedo a expresarse en movimiento y a comunicar sus pensamientos y opiniones al grupo. Los temas que proponga el docente tendrán que ser artísticamente potentes para atraer, conservar y retar el interés del estudiante. Motivar a ser libre, a jugar, a aventurarse, a arriesgar, a profundizar, a atreverse a crear y a asumir compromisos, son objetivos claros. Que uno de los compromisos en la motivación del profesor pueda ser “siempre diciendo la verdad para que uno pueda mejorar, soltar y fluir” (E1, G2, 2014).

Algunos comentarios sobre este tema:

Yo veía los cursos más como un espacio de aprendizaje que una clase, que, aunque suene a lo mismo son diferentes. Creo que el trato de la profesora hacia las alumnas hacía que podamos entrar en confianza y no pensar tanto en la vergüenza (E6, G4, 2016).

Yo considero que hacer improvisación sin duda es una posibilidad para generar nuevos códigos para empujar nuestra creatividad más y poder aventurarnos a arriesgar más sin importar el resultado, tratando de seguir por supuesto las reglas establecidas, es como ser niños nuevamente, valientes y sin miedo a nada, realmente es una invitación a ser libres (E14, G3, 2015).

Al principio creí que solo podía bailar como quisiera en mi habitación y que lo normal era que un maestro o coreógrafo te diga qué hacer, pero descubrí que no es así, que yo puedo crear de acuerdo con lo que yo sienta o quiera y que puedo descubrir nuevas formas de movimiento, algo que en clase de danza contemporánea me sirvió, por ejemplo, ya no existía un gran miedo para hacer algunas caídas o para tener el cuerpo más suelto y menos cohibido... Cuando estuve de intercambio en México, llevé el curso de teatro del cuerpo y también realizamos ejercicios de improvisación en danza... mis conocimientos previos me ayudaron bastante (E11, G4, 2016).

## **4.2.2 Logros del curso**

Los logros del curso que se señalan se obtuvieron desde la opinión de los alumnos participantes. Se ha considerado el principal logro: el conocimiento sobre la materia adquirido por los estudiantes como expusieron en sus entrevistas.

### **4.2.2.1 Definiciones de las clases de Improvisación expuestas por los estudiantes entrevistados**

A continuación, se detalla la definición sobre el tema de la “improvisación” en danza recogido en las entrevistas con los alumnos.

#### **4.2.2.1.1 Que es la improvisación en la danza**

La Improvisación es una disciplina que se desarrolló desde los inicios del siglo XX con los movimientos de vanguardia en la danza moderna y la posmoderna, cuya práctica es difundida actualmente y tiene variadas aplicaciones. Los alumnos estuvieron de acuerdo en definir la Improvisación como una herramienta en la danza para la interpretación y la creación inmediata. La situaron también como un método de exploración en donde se desarrollan movimientos en constante evolución, partiendo con la instrucción en una serie de métodos corporales, técnicas de danza y aproximaciones coreográficas, que la nutren permanentemente.

Motivados por reglas establecidas, ya sea por el propio lugar de trabajo, los compañeros, por sensaciones, calidades corporales y emocionales, concordaron en que la Improvisación en danza contemporánea es una manifestación de sensaciones y sentimientos expresadas mediante técnicas y herramientas que previamente se han obtenido con la práctica. Se logra con esto una danza única,

real y efímera. Se la describió como una disciplina que trabaja el dominio del cuerpo danzante para la autoexpresión a través de movimientos esencialmente propios. También como un momento de exploración del cuerpo con nuevos movimientos, individuales y/o grupales, para conectar experiencias o crear secuencias coreográficas; retando a lo que ya se ha dominado, para crear algo nuevo saliendo de la zona de confort.

Yo tomo la improvisación como movimiento principal de creación. Se basa en la escucha y la posibilidad de crear y jugar con los movimientos y los estímulos que tenemos y que elegimos para cada improvisación (E12, G1, 2013).

La improvisación es una herramienta para crear diversas maneras de movimiento. Es el saber escuchar en el momento preciso, estar en “modo” alerta ante situaciones externas e internas cuando se baila (E4, G6, 2108).

Una herramienta para la creación inmediata (E2, G6, 2018).

#### **4.2.2.1.2 Que es una clase de improvisación en danza**

Los estudiantes concordaron con que se trata de una clase que introduce a explorar por sí mismo en el movimiento, que ofrece una infinita cantidad de posibilidades para descubrir y crear, para así construir la propia expresión en la danza. Manifestaron que la clase de Improvisación brinda la facultad de adquirir una cualidad individual, ya que se preocupa por la expresión a través del movimiento íntimo y personal, que es su principal criterio estético y de sentirse libre mientras se danza.

Se calificó como un curso indispensable en la carrera y parte esencial para la formación artística del bailarín creador y profesional. Una materia divertida, reveladora, nutritiva e importante para la vida de un bailarín. Una clase que permitió descubrir lo expresivo de cada parte de su cuerpo y el movimiento a través de acciones, reacciones, estímulos y un paso para entender la

composición. En estas clases la línea de trabajo teórico-práctica, tuvo siempre un cierre con una muestra que se planteó abordar zonas públicas poniendo en práctica el principio de Site Specific.

A continuación, se citan algunas opiniones recogidas en las entrevistas:

Una clase para conocer tu propia danza, la forma en la que te mueves y el espacio sobre el que lo haces, percibir a las personas con las que trabajas, es decir el punto de encuentro, ¿la conversación de los artistas, podría decir?, ya que cada uno “habla” con su cuerpo a su modo y da su “opinión”, para juntos crear una conversación y generar “ideas” que surgen espontáneamente en la danza (E13, G2, 2014).

La clase de improvisación es una sesión en la que un guía dirige los ejercicios y da pautas, para que luego cada individuo pueda crear y explorar, dentro de lo que el ejercicio quiera lograr. Comenzamos con la exploración de cada mínima o gran parte de nuestro cuerpo, observamos cómo reacciona nuestro cuerpo a pequeños y grandes estímulos, el reconocimiento de esto fue muy importante. Luego, el trabajo espacial, el utilizar diferentes superficies, el descubrir de diferentes calidades de movimiento; poder trabajar en conjunto con otras personas, sentir nuestra energía y la de los demás, saber compartirla, leer los movimientos de los otros, entenderlos y explotarlos, pudiendo más adelante trabajar unidos (E11, G4, 2016).

Una clase de Improvisación es una sesión de aprendizaje donde compartir y confiar es importante. En una clase de improvisación la única manera de aprender es haciendo en el ruedo y se investiga mucho. Hay que despojarse de prejuicios y no ir a lo fácil, siempre arriesgar y “jugársela” para obtener un movimiento nuevo, una idea nueva o una intención que nos lleve a algo más (E6, G4, 2016).

#### **4.2.2.2 Conocimiento previo de los estudiantes sobre la materia al llegar al curso**

Se consultó con los estudiantes cuál fue el conocimiento previo con el que llegaron al curso. Estos en su mayoría llegaron sin nociones sobre la materia, en otros casos con conocimientos muy básicos por haber tomado algún taller sobre el tema y en dos casos desde la práctica del Contact Improvisation u otras prácticas de improvisación en cursos de teatro o danza. Se constató que la

práctica de la improvisación no se dio en los estudios y prácticas del Ballet o de la danza contemporánea de estos jóvenes.

Estas son algunas de sus opiniones:

Al empezar el curso no tenía ni idea en qué consistía. Solo conocía la propia definición de la palabra improvisación la cual consta de actuar de forma no prevista (E8, G2, 2014).

Mi experiencia fue de forma empírica, pues en “mi base” eran compañeros que ya habían llevado el curso y esa convivencia con ellos fue lo que me nutrió en el tema de la improvisación. (E15, G5, 2017).

Recibí conocimientos de improvisación en talleres de teatro cuando estudié en la ENSAD (E5, G3, 2015).

Anteriormente solo llevé diversos cursos de Contacto Improvisación con maestros locales y del extranjero, donde tuve muestras y presentaciones internas y abiertas al público (E14, G3, 2015).

#### **4.2.2.3 Los ejercicios más recordados por los estudiantes**

Los ejercicios más recordados por el grupo de alumnos entrevistados son los que se exponen a continuación. Recoger esta información pareció pertinente, para entender el nivel de recepción de la materia:

##### **4.2.2.3.1 Los ejercicios más recordados por los estudiantes del Curso Improvisación I**

Los ejercicios más recordados por los estudiantes en el primer bloque Improvisación I se detallan a continuación:

- En el suelo con los aislamientos.
- El punto de inicio de movimiento en diferentes partes del cuerpo.
- Ejercicios de traslado y desplazamiento.
- Balsa: el ejercicio de caminar llenando los espacios y mantener el equilibrio de esta.



- Un acercamiento en el primer momento que consta de explorar posibles movimientos que un bebé debe realizar para pararse y caminar. Son movimientos donde se emplea el contrapeso con la finalidad de hacer el menor esfuerzo muscular posible, todo es muy orgánico. Se necesita estar acostado en el piso en posición fetal y empezar con pequeños movimientos para cambiar de posición hasta quedar erguidos. Se exploraron los movimientos progresivos de un bebé, los característicos de nuestros ancestros y los de los animales.
- Trabajar con los sonidos que venían de fuera del salón “cuando hacíamos clases en la Casona de San Marcos” (E1, G1, 2013) y el uso de las palabras para expresar a través de ellas movimiento, etc.
- La exploración corporal condicionada a distintas reglas: cualidades de movimiento, esfuerzo, sensación.
- Trabajos grupales, “lo que no era fácil, pero aprendimos a trabajar con las condiciones y los cuerpos de los otros” (E6, G4, 2016).
- Movimiento en niveles: alto, medio, bajo.
- Guiar al compañero: peso, caídas, desplazamientos, contacto.
- Expresiones con el rostro.
- El cardumen, el líder, el rombo, los contrapesos, los opuestos.

Recuerdo claramente las improvisaciones en pareja donde se tiene que estar alerta a los movimientos que haces y los que hace tu compañero/a de trabajo para que resulte armonioso y novedoso. Solíamos buscar hacer cosas diferentes y llegó un momento en el que ya no era necesario mirarnos solo nos sentíamos y dejábamos que nuestros cuerpos se movieran rítmicamente (E6, G4, 2016).

El ejercicio de poder controlar o mover a tu compañero fue fundamental para conocer la corporalidad, ventajas y limitaciones de movimiento en un cuerpo ajeno al nuestro (E8, G2, 2014).

- Ejercicios de los ocho esfuerzos básicos de Laban trabajados por contraste y oposición: asir, liberar, por ejemplo. De Laban también el cubo imaginario, el cuadrado, el rombo y la geometría espacial.
- La conciencia de usar todo el cuerpo.
- El conocimiento del espacio escénico.
- El estado escénico, que se trata de permanecer con la actitud que se requiere en el momento de la puesta en escena. El rostro y el cuerpo deben comunicar al espectador.
- Ejercicios de contacto visual y energía de grupo.
- Puntos en el espacio como referencias con puntos en el cuerpo.
- Ejercicios de entrada y salida del piso.
- Secuencias de movimiento con el cuerpo en relación con el piso, trabajados a través de la música, de sonidos del ambiente, de instrumentos de percusión o también en silencio.

#### ***4.2.2.3.2 Los ejercicios más recordados por los estudiantes del Curso Improvisación II***

Los ejercicios más recordados por los estudiantes en el segundo bloque Improvisación II se detallan a continuación:

Estos ejercicios formaron parte de mi formación y entrenamiento, no sería bailarín si olvidara aquellos que he aprendido y que forman parte de lo que hice. Eso me impulsa a avanzar y superarme (E14, G3, 2015).

- Simular algún objeto o lugar que nos haya impresionado, recreando en movimiento.
- Ejercicio del hilo: en el ejercicio el hilo estaba amarrado al dedo medio de las manos entre dos compañeros. La dinámica consistió en jugar con la correcta tensión, consiguiendo niveles y velocidades donde el hilo tuvo que mantenerse en tensión, sin aflojarse, ni se romperse.
- La palma de la mano de uno de los compañeros puesta como a 8 cm de distancia de la cara del otro. La primera persona dirigió con su mano los movimientos del otro que lo debió seguir con la mirada y el cuerpo, poniéndolo en diferentes situaciones.
- Utilizando elementos grandes, como las redes de tela verde y pesada o papelotes marrones, creando movimiento con estos elementos.
- Sucesiones: como calentamiento en la barra para el trabajo en la columna.
- El de tener un tema, sea una pintura o un poema y explorar a través de este, creando posibilidades no obvias ni clichés e ir más allá de eso.
- Ejercicios en donde se usaron elementos externos al cuerpo para improvisar como: faldas, zapatos, sombreros y más.
- Ejercicios en los que exploramos formas diferentes de caminar buscando personajes, con apoyos en distintas partes del pie, como también con zapatos.
- Improvisaciones con textos.
- Estaban los trabajos de Site Specific con los que abordamos diversos espacios utilizando al máximo los elementos existentes en ese espacio en nuestro

beneficio y el de la improvisación generando nuevas ideas e imágenes visualmente más interesantes.

- Dibujos y diseños de piso, para desarrollar secuencias sencillas.

#### **4.2.2.4 La importancia de los cursos como visto por los estudiantes**

Se señaló la importancia del curso en que el alumno aprendió no solo a bailar, sino a pensar mientras baila, a interiorizar y saber qué hacer en escena en materia expresiva, espacial y compositiva. Se concordó con su relevancia tanto en lo académico-teórico, como en lo artístico-personal. Los estudiantes expresaron que las clases de improvisación son cursos que fortalecen la agilidad mental del bailarín, además de su conciencia corporal, la conexión con la música, el espacio y los compañeros. Sin duda, quedó como una gran herramienta para la formación de un bailarín, que lo liberó, reforzó su seguridad y que le permitió la superación de sus miedos.

Se consideró que el curso es importante y necesario para la formación del bailarín, ayuda a desenvolverse, incluso a solucionar problemas que se presenten en escena. Ninguna clase fue igual a la otra, así tratase el mismo tema o la misma idea, cada bailarín y grupo de bailarines de la clase lo entendió y desarrolló de diferente manera y toda propuesta fue válida. Así se cumplió con los objetivos de la clase.

Un curso muy importante que permite el florecimiento creativo individual y grupal en la exploración de movimientos y desplazamientos. Mi desenvolvimiento grupal mejoró mucho. Antes de llevar los cursos de Improvisación era una persona que difícilmente se integraba a grupos de personas. Siento que los ejercicios grupales me obligaron a romper y superar mi timidez. Actualmente se me facilita mucho y creo que fue a partir de estos cursos (E8, G2, 2014).

Es importante llevar esta materia en el currículo profesional, es una base que da cimiento a los futuros bailarines, maestros de danza y coreógrafos

profesionales. Creo que es fundamental llevar este curso para entender que cada uno de nosotros somos diferentes por tanto nos movemos diferente. Es en este momento que el bailarín aplica la materia para no lesionarse, el maestro lo aplica para no lesionar a sus alumnos y el coreógrafo para no lesionar a sus bailarines (E7, G2, 2014).

La idea fue hacer intervenciones en diferentes espacios del campus de la Universidad, ante público transeúnte. Los momentos bailados se convirtieron en muy importantes, en la importancia del aquí y el ahora, el estar presentes y recibir de los compañeros lo que tengan para dar. Es importante que el estudiante de danza sepa sobre improvisación, da un plus a la memoria corporal, uno está más seguro en escena, cuando conoce diferentes fuentes que permiten resolver situaciones inesperadas. La mayor experiencia la tuvimos en la intervención de "Corre Lola Corre". Sentí una gran responsabilidad y tuve la certeza de que todo saldría bien. Es diferente un ensayo de una presentación pública y siempre existe el miedo (E1, G2, 2014).

#### **4.2.2.5 Apreciación de los cursos por los estudiantes**

Se recogieron pruebas de la apreciación que los estudiantes tuvieron sobre la materia. Se trabajaron las habilidades creativas, expresivas y dancísticas, en este sentido algunos estudiantes manifestaron haber desarrollado algunas habilidades más que otras. Sirvieron como un reto de aprendizaje de paciencia con los compañeros y la propia persona, y se descubrió el respeto como un valor fundamental. Se apreciaron los cursos pues les ayudaron mucho para crear el propio movimiento, investigar en nuevas propuestas y conseguir avanzar, no quedándose con lo ya dominado o conocido. Se valoró que, ante cualquier situación escénica, se aprendió a saber mantener y recomponer para continuar con la escena, y se compartió que a veces una sensación de frustración por no poder lograr un ejercicio ayudó para esforzarse aún más.

Se apreció conocer más al compañero a través del trabajo grupal. Valoraron haber aprendido a trabajar con otros cuerpos en movimiento. Creen que los

ejercicios de mayor provecho fueron los grupales, los más trabajados y que obligaron a la interacción con los compañeros. Dijeron que con la ayuda del compañero fue más fácil que una idea se aclarara y se aprovechara mejor.

En ese momento no lo sabía, pero fueron cursos que significaron mucho en mi vida. Considero que fueron un verdadero acercamiento a la carrera de danza, ya que hacer danza académica y contemporánea era algo de siempre, pero con improvisación mi manera de ver la danza se abrió y descubrí muchos caminos y todo un mundo para descubrir e investigar (E6, G4, 2016).

Aprecio estos cursos que dan seguridad, ganas de crear, contar algo al público y a la gente, donde se descubre la importancia de tu carrera como bailarina, intérprete y actriz. Ya no tengo miedo a mis movimientos, tengo mayor conocimiento del espacio y confío en mí misma. Me siento preparada para diferentes aspectos artísticos (E1, G2, 2014).

He podido sentirme a plenitud cada vez que realizaba muchos de los ejercicios y me permitió conocer más allá a mis compañeros de clase, recuerdo estos ejercicios como una gran sensación que hasta ahora guardo en mi memoria corporal (E4, G6, 2018).

#### **4.2.2.6 Comprensión de los cursos por los estudiantes**

Se comprendió el curso como una disciplina que necesitó de constancia, asistencia y seguimiento continuos. Se consideró un tema necesario para los conocimientos del bailarín. Se estudió y trabajó con el concepto de que cada ejercicio se convirtiera en un reto, dijeron “no hubo tiempo de sentarse a pensar”, se buscó en el instinto y en la idea de entrenar el cuerpo en el espacio de la improvisación. Se reflexionó sobre los ejercicios que se practicaron donde el alumno se sintió cómodo y con libertad de explorar.

Opinaron que el curso ofreció una perspectiva diferente desde la cual ver la danza y a sí mismos. A nivel mental, expresaron que ayudó a “soltar las ideas predeterminadas, los movimientos bonitos, los pasos de siempre, las secuencias cómodas, a romper estereotipos en la danza” (E6, G4, 2016) y que a nivel de

desarrollo personal: “Ayudaron a investigar de verdad y a fondo, con sinceridad y sin miedo” (E6, G4, 2016).

Comentaron que son cursos interesantes y muy útiles para la vida de un bailarín, coreógrafo o estudioso de la danza y que refuerza el impulso creativo. La comprensión del curso los llevó a expresar que:

Compartir con compañeros y amigos, momentos vividos y que sin duda por el mismo curso despertaron asombro al descubrir las cosas nuevas que se iban generando... estos cursos reforzaron mi creatividad, mi valor, mi agilidad mental y mi pasión por el arte de la danza (E14, G3, 2015).

Definitivamente una total apertura y aceptación a todo estilo de danza moderna, postmoderna y contemporánea, que cada persona pueda realizar. También ayudan al estudiante a desarrollar su propia personalidad para cualquier tipo de danza, pues se va descubriendo a sí mismo. Las expresiones de una y otra persona no pueden ser iguales, y sin duda, la improvisación es una disciplina que ayuda a sacar ello a la luz. Tengo fuertes recuerdos de compartir danza con los compañeros en las actuaciones (E3, G6, 2018).

Comprender que toda la vida uno no puede aprender una coreografía y bailar lo que dice el otro, uno tiene sus propias ideas y una necesidad de expresarlas a su manera, con la improvisación descubres formas de expresarte y un autoconocimiento (E6, G4, 2016).

#### ***4.2.2.7 Aplicación y proyección del material recibido en los cursos por los estudiantes***

Los estudiantes desde sus diferentes realidades manifestaron los ámbitos donde encontraron utilidad con los nuevos conocimientos adquiridos. Estas áreas incluyen su día a día, el aspecto creativo, su aplicación inmediata en otros cursos de la carrera, en la enseñanza de la danza y en el entrenamiento personal.

Explicaron que influyó en su diario actuar:

Una clase de improvisación es un espacio de desarrollo personal en el que se pone a prueba al estudiante, debe ser un reto, algo regocijante por el empleo constante de tu creatividad y tu relación con los compañeros en

los diversos ejercicios pero que no debe perder su enfoque práctico en el desarrollo de tu danza (E14, G3, 2015).

También manifestaron que muchos de los temas estudiados se pudieron aplicar en el día a día y opinaron que los ejercicios trabajados en la clase se usan todo el tiempo en su danza, que se han vuelto parte de su conocimiento, como también, expusieron que se ha seguido profundizando en el desarrollo de estos puntos de la materia.

A través de mi vida diaria en la danza, me ayudó a descubrir muchas cosas; una de ellas es la manera de ser feliz bailando o enseñando lo aprendido. Enseñarme a mí misma que puedo crear desde lo más mínimo hasta lo más complejo y darme cuenta de que moverme es parte de mi vida y de todos los seres vivos que existen en este planeta. Solo puedo asegurar que todas las improvisaciones fueron y serán totalmente diferentes, que cada una de ellas siempre tendrá una sensación única y enriquecedora (E10, G1, 2013).

Dijeron haberles ayudado en mejorar en su vida artística en: desenvolvimiento, expresión corporal, interacción con los compañeros, trabajo espacial y en el movimiento. La clase de improvisación se tomó como una oportunidad para “sentirse libres mientras se danza”, para relajarse, reflexionar sobre la danza y descubrir formas diversas que el cuerpo puede adoptar con el movimiento.

En el área del trabajo de creación dijeron haber aplicado los ejercicios para los procesos de composición coreográfica. Esto les permitió crear con independencia, componer coreografías propias, haciendo constantes descubrimientos, “diría que este tipo de ejercicios son los que más me ayudan cuando busco crear cosas nuevas, pensar en una idea, un sentimiento, una acción o algo que haya pasado en mi vida anteriormente” (E6, G4, 2016).

Manifestaron que muchos ejercicios trabajados en esta clase se pueden usar en los procesos de creación, composición y en la ejecución coreográfica.



Piensan que a nivel dancístico la improvisación es una herramienta de creación, con la que se puede desarrollar secuencias de movimiento y coreografías. Los participantes indicaron haber aplicado varios de los ejercicios, por ejemplo, para comenzar un trabajo grupal de coreografía con improvisaciones, para que los bailarines se relacionen con el espacio o para que estos se conozcan entre ellos y puedan fluir.

Con el trabajo en el Site Specific que se realizó en la universidad, los alumnos participantes explicaron haber puesto todo su conocimiento sobre improvisación. Un beneficio directo se encontró en la aplicación de las nociones ofrecidas en las clases de improvisación en otros cursos de la carrera, donde estos sirvieron como refuerzo para: Metodología de la danza, Estructuras de la danza, Danza académica y en un mayor grado en las clases de Danza contemporánea y Composición coreográfica. También encontraron aplicación de los conocimientos en clases de teatro y actuación, y en audiciones.

En el tema de la enseñanza expresaron haber adoptado la materia en como enseñar a sus propios alumnos a desarrollar la creatividad. Ven la enseñanza como proyección de su carrera.

Cuando enseño Danza Contemporánea el primer ejercicio de mi clase es respirar profundamente... y lo segundo es aplicar alguna dinámica aprendida en mis cursos de Impro. Lo hago con el propósito de que comiencen relajados e integrar al grupo. Aplico lo aprendido en danza contemporánea, folklore, danzas populares y en mi práctica como futura docente (E3, G6, 2018).

He intentado aplicar muchos ejercicios en la enseñanza de la danza folklórica con niños de la primaria en colegios. Muchos ejercicios facilitan los desplazamientos grupales y dar distintas cualidades de movimiento a los pasos establecidos en las danzas tradicionales. Pienso en emplearlo en la composición de las danzas folklóricas buscando nuevas temáticas y enriqueciendo los movimientos y desplazamientos de lo que acostumbro a ver en este tipo de danzas (E8, G2, 2014).

En lo que respecta al entrenamiento, también se han usado ejercicios como la visión periférica, el trabajo de la conciencia grupal, los movimientos conscientes basados en los conocimientos del estudio de movimiento Laban que se practicaron.

Yo lo aplico cuando se me permite realizar la primera hora de calentamiento para los ensayos de folklore (E9, G2, 2014).

Yo creo que aplico todos los ejercicios que he aprendido, no podría desprenderme de alguno. He elaborado una serie de rutinas que de lunes a domingo hago para mi entrenamiento personal que va desde clases de ballet, danza contemporánea y otros géneros de danza, a lo que sumo la práctica de la improvisación y mis propias composiciones. Yo creo nuevos ejercicios, de cierto modo diferentes a los que aprendí, porque trato de evolucionarlos y llevarlos al siguiente nivel potenciando aún más su complejidad y haciéndolos más llamativos para mi entrenamiento que siempre ha de ser muy intenso y retante para mí... Lo nuevo vino, en lo que uno va descubriendo a lo largo del desarrollo de su ejercicio o tema, los pasos que no tenías pensados hacer pero que se dieron de una manera imprevista y producto del momento. Yo diría que en ese aspecto se encontraría lo nuevo que fui descubriendo en el curso. (E14, G3, 2015).

Como proyección del trabajo de la improvisación en danza, se consideró como el primer curso clave en la formación dentro de la carrera en donde muchos consiguieron hacerse una idea clara sobre lo que podrían hacer una vez terminada su formación en la universidad.

La veo como una disciplina necesaria en la formación escolar y universitaria, que merece seguir construyendo su cuerpo pedagógico para saber cómo hacer llegar la Improvisación a diversos grupos humanos, por ejemplo, a niños, adolescentes, jóvenes, adultos, ancianos o grupos de personas con habilidades especiales porque cada ser tiene algo que expresar a través de su danza (E3, G6, 2018).

El curso me ha sido de mucho beneficio como bailarina y como coreógrafa para crear mis composiciones dancísticas. Como maestra entiendo que cada persona es diferente y por tanto se mueve diferente, ahí es donde está mi labor de enseñar y llegar a mis alumnos para que comprendan sus propios cuerpos y las capacidades que pueden lograr obtener con las técnicas de improvisar (E7, G2, 2014).

Los nuevos conocimientos me han ayudado positivamente, pues ya no siento que un movimiento está "mal", sino que todos los movimientos tienen un sentido y pueden expresar algo. También es posible para el

bailarín no desear expresar y solo querer realizar movimientos libremente. Ahora cuando danzo aplico cada ejercicio que aprendí y encuentro movimientos que no había realizado antes (E2, G6, 2018).

### **4.3 Recomendaciones teórico-metodológicas**

Finalmente, en referencia al tercer objetivo específico que indica: Establecer recomendaciones teórico-metodológicas sobre el desarrollo de la enseñanza-aprendizaje de la improvisación en danza contemporánea en ambientes universitarios, se usaron las entrevistas de las profesoras especialistas y los datos referidos al factor docente. Para describir lo encontrado, se realiza un análisis FODA que refleja los aspectos encontrados-

#### **4.3.1 Recomendaciones tomadas desde la experiencia de las colegas entrevistadas**

- La experiencia del curso de improvisación insertado en lo académico no ha sido una tarea sencilla, ya que las estructuras metodológicas y programáticas se han hecho a base de prueba y error. La práctica precede a la teoría o va de la mano, pues se sabe que estos procesos no responden a manuales de instrucción, ni tienen respuestas unívocas pre- establecidas.
- Esto significa un cambio paradigmático en la escolástica tradicional que requiere un esfuerzo inmenso por parte de profesores y estudiantes y por supuesto de la burocracia administrativa universitaria.
- Repetir ortodoxia mecánica y masificada no tiene sentido. El profesor atraviesa su experiencia (su propia reencarnación vivencial de la técnica) y pasa por sí mismo para revitalizar ese conocimiento “ortodoxo” que transmite, es desde esa vivencia que la ortodoxia cobra sentido y valor.

- Sería oportuno pensar en la Improvisación como un curso que debiera ser alentado a ser multidisciplinario o trabajado en esas intersecciones, a veces esto no sucede con facilidad en el formato de las escuelas formales.
- Se encuentra oportuno generar un espacio de intercambio con profesionales en la improvisación de otras áreas artísticas.
- El punto más débil en el entrenamiento de la danza es que, a los bailarines no se les hacen suficientes preguntas acerca de ellos mismos y no se les anima a pensar en ellos como artistas creativos y creadores, más frecuentemente se les entrena como atletas.
- La disciplina de la improvisación requiere de escucharse a uno mismo, a otros y al entorno, cuestionando lo que sucede alrededor, sin tratar de alcanzar un objetivo, sino que más bien estar en el momento, experimentarlo y entender cuáles son las perspectivas personales. Es deseable que este tema fuera expuesto con real auto reflexión en cada clase.
- Se debe abordar el uso de una metodología donde se trabaja laboratorio de improvisación con restricciones concretas, en donde los contenidos tengan relación con: espacio, tiempo, peso, flujo, impulsos y acciones.
- El enfoque del trabajo sobre la base de Laban, además del cuerpo somático, la improvisación en tiempo real, Six Viewpoints, Contacto Improvisación, como también imágenes, imaginarios, motivaciones personales, emoción, diversas referencias, el performance y el espacio no convencional, no se deben perder de vista.

- El maestro debe ser consciente de sus gustos y tendencias, ser desprejuiciado frente a los estudiantes, aceptar las propuestas desde cualquier lugar. No aceptar el mínimo esfuerzo, no ser complaciente.
- La experiencia que se recoge tiene que ver además del gusto, con el desarrollo de un oficio que se contextualiza políticamente (entendiendo ampliamente el término en la contemporaneidad y no en el dogmatismo).
- Se usan materiales audiovisuales y escritos que ayudan a complementar y estudiar las distintas formas de improvisación, sus metodologías, sus expositores, siendo referencias que complementan la formación, ya que la improvisación en danza trabaja en dos vías: la primera como objeto de investigación referido a pensar la danza y la segunda, como lenguaje artístico referido a hacer danza. La conjunción de estas dos formas, completan la manera y el enfoque de ser observada y aplicada la enseñanza de la improvisación.
- La reflexión y la autoevaluación constante del programa de danza, obliga a transversalizar las materias que tienen que ver con la improvisación. En esta medida la línea creativa se amplía a los otros cursos, desde los primeros semestres hasta el último. En este sentido el curso de improvisación buscará servir de nexo para la elaboración que los jóvenes necesitan hacer en la construcción de su conocimiento artístico.
- Son los estudiantes, quienes han ayudado a enfocar a través de sus preguntas e inquietudes un curso más ajustado a las necesidades y a sus visiones del arte y del movimiento danzado. Por esto a veces para las clases es bueno solo hacer un esquema, con los objetivos que se desean lograr y crear un programa de día a día, observando las necesidades del grupo.

- Las guías están establecidas a partir de un programa, pero los resultados e implementaciones dependen de los docentes y sus metodologías de trabajo. Cada profesor de improvisación le da direccionalidad según su bagaje y experiencia, y de alguna forma eso transforma el boceto formal-académico de la fórmula. Esto da su importancia de tener profesores con experiencia investigaciones propias.

- Al enseñar, el docente no debe implantar sus gustos y estilos, debe existir una conciencia de entregar un abanico de posibilidades para que los alumnos encuentren sus propios estilos y expresiones. Se encontrarán estudiantes que se identificarán con el trabajo artístico del profesor que les enseña y otros que no.

- Pedagógicamente verse en situación de búsqueda desprejuiciada, exploración sensible para descubrir y transformarse y paralelamente introducir reflexión, análisis crítico que permite construir y resignificar conceptos y transformar la mirada en la actitud creadora es la base de mi propuesta, en estos cursos.

- Estar escuchando a los bailarines, cada bailarín interviene en la creación.

- Entre lo teórico y lo práctico, escoger ambos, porque se necesita una estructura por la cual navegar para llegar a entender y herramientas específicas para improvisar, pero también debe ser parte de la metodología de la clase tener espacios vacíos, en los que surjan la espontaneidad y la intuición que colabore en que los estudiantes y el docente establezcan puntos para encontrar nuevas perspectivas.

- Una clase de Improvisación no debe tener una aproximación diferente a la que podría tener una clase con niños. Primero, reconociendo el sentido del propio

lenguaje corporal, para después ser capaz de compartirlo en un espacio común, poder tener una voz, y así saber cómo contribuir con el total. Luego la entrada de todos los conceptos básicos de las relaciones con sí mismo, con los otros y con el espacio. Cuanto más sencilla la aproximación se logrará mayor libertad en la capacidad de exploración y riesgo creativo.

- El reconocimiento de patrones de movimiento y comportamiento debe encontrarse en el corazón de la investigación con la improvisación. Fomentar este reconocimiento en el estudiante debe estar presente en cada clase.

- Regularmente las indicaciones deben ser verbales, para evitar trabajar con la idea de copiar modelos de movimiento. Las clases deben estar enfocadas en despertar la sensibilidad y entrenar la percepción del estudiante para comprender cada vez más el cuerpo como lugar expresivo y creativo independiente.

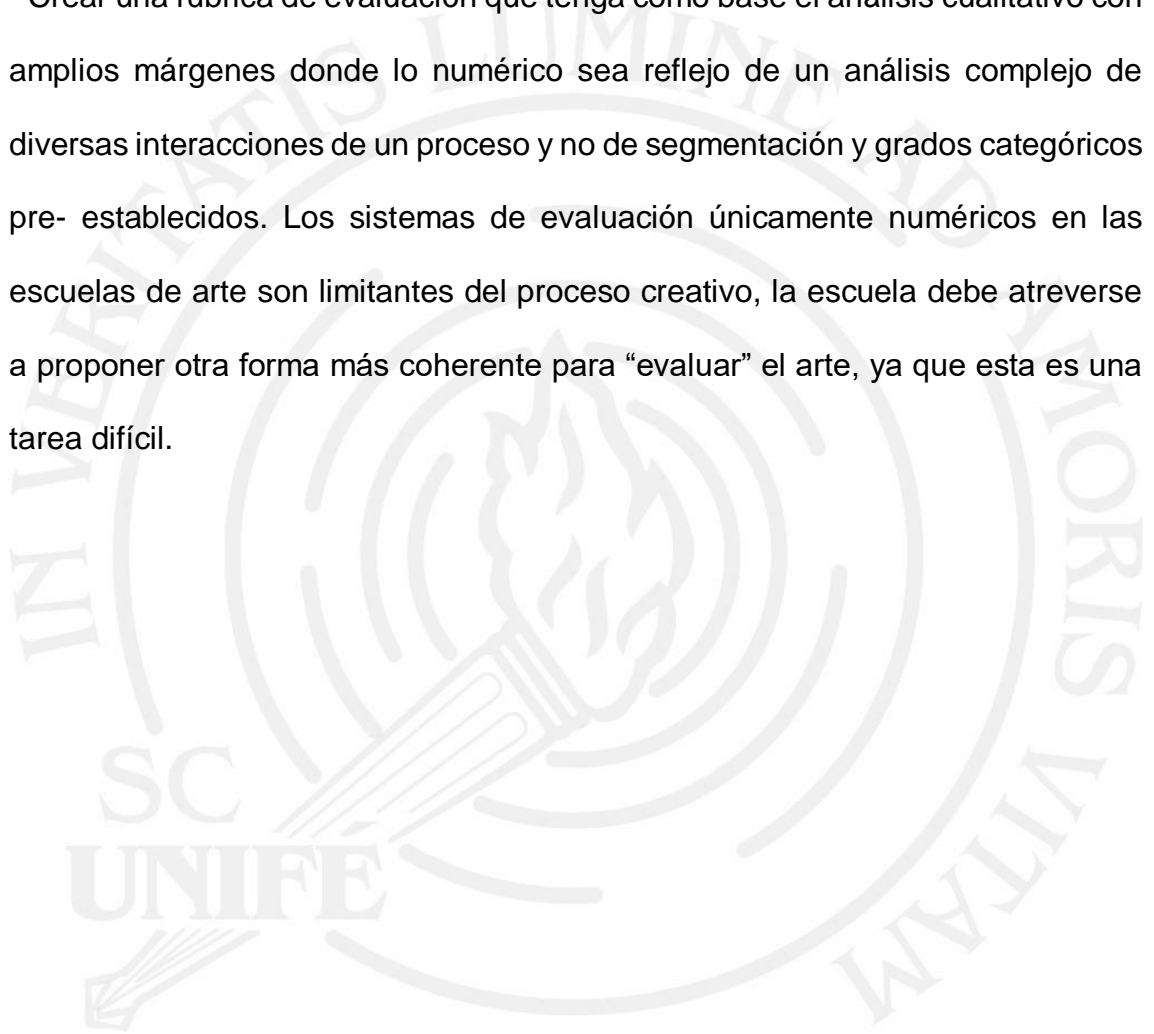
- La danza será siempre específica y local. Comunicar al estudiante entender la danza como una forma de actuar en el mundo, estableciendo que la danza es siempre estética, política e histórica.

- Si bien hay poco el tiempo para profundizar en el espacio de la clase, se deben dar a los estudiantes los recursos necesarios para fomentar en ellos la investigación personal fuera de este espacio.

- Fomentar en los estudiantes diversas estrategias de registro, más allá de la Bitácora realizada para la clase donde se refleje y se reconozca lo significativo y relevante en interacción a sus procesos e intereses, esto es lo que quieran sumar.

- Desarrollar un sistema de anotaciones para la docente, para facilitar la revisión al final de cada curso, teniendo en cuenta el desarrollo de las temáticas y las particularidades de cada grupo estudiantes. Esta revisión permitirá la realización de ajustes sobre el plan original y poder ser adaptado de acuerdo con las especificidades de los nuevos grupos.

- Crear una rúbrica de evaluación que tenga como base el análisis cualitativo con amplios márgenes donde lo numérico sea reflejo de un análisis complejo de diversas interacciones de un proceso y no de segmentación y grados categóricos pre- establecidos. Los sistemas de evaluación únicamente numéricos en las escuelas de arte son limitantes del proceso creativo, la escuela debe atreverse a proponer otra forma más coherente para “evaluar” el arte, ya que esta es una tarea difícil.





### 4.3.2 Recomendaciones de mejora para la enseñanza-aprendizaje de los cursos de Improvisación I y II (FODA)

Tabla 8

*Recomendaciones de mejora para la enseñanza-aprendizaje de los cursos de Improvisación I y II*

FORTALEZAS	OPORTUNIDADES
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Es el momento para la experimentación y la creación en el tiempo presente.</li> <li>2. Brinda la posibilidad de superación de restricciones, por ser un espacio seguro para la exploración libre de juicios.</li> <li>3. No sigue una única línea teórica, se complementan técnicas de improvisación y variadas teorías del arte.</li> <li>4. Teoría y práctica van de la mano. No se elige una sobre otra.</li> <li>5. Se emplean distintos medios de registro, como audiovisuales: fotografía y video, gráficos: bitácora, dibujo y redacciones, físicos: la memoria corporal. Fomentando el hábito del registro de las experiencias artísticas.</li> <li>6. Red de contacto para el intercambio con otras escuelas de danza del medio del medio.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Contar con el espacio físico adecuado para la experimentación y creación en la danza.</li> <li>2. Oportunidades de intercambio multidisciplinario e interdisciplinario con otras escuelas profesionales de la misma universidad.</li> <li>3. Posibilidad de transversalizar materias.</li> <li>4. Recursos de registro y reproducción de material audiovisual diverso.</li> <li>5. Riqueza nacional para la propuesta de creaciones artísticas, con respecto a lo estético, político y cultural.</li> </ol>
DEBILIDADES	AMENAZAS
<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Atraparse en el no cambio de paradigma dentro de la institucionalidad.</li> <li>2. Dejar de lado los espacios de pregunta y re- pregunta a los bailarines para pensar en ellos como artistas creadores.</li> <li>3. Caer en una visión “teórica” y de “reglas” de la improvisación, dejando de lado la libertad creativa.</li> <li>4. Caer en modelos que pueden limitar la creatividad.</li> </ol>	<ol style="list-style-type: none"> <li>1. Poco intercambio/interacción multidisciplinaria. Trabajo restringido al salón de clase.</li> <li>2. Cultura de repeticiones de las ortodoxias.</li> <li>3. Sistemas de evaluación no adecuados respecto a los procesos artísticos.</li> </ol>

Fuente: Elaboración propia a partir de formato FODA

## CAPÍTULO V: DISCUSIÓN DE RESULTADOS

La reconstrucción histórica de la temática desarrollada en los cursos se hizo en base a los objetivos planteados para la tesis y los ejes de la sistematización. La descripción de la experiencia que se inicia en 2013 con el primer curso de improvisación completa un compendio de lo tratado, así como el recuento de formas de producir conocimiento de la enseñanza de la Improvisación. No se presenta una cronología de hechos sino un análisis situacional de los principales resultados. El procedimiento llevado a cabo fue el registro de los temas tratados. Las entrevistas se elaboraron y aplicaron buscando esta información que complementó el registro de la docente y la averiguación sobre la recepción de la información vertida en los cursos. El estudio explicita su importancia en el registro de la experiencia, siendo el único de su tipo en nuestro medio local y sienta bases para estudios y desarrollos posteriores, siendo este su principal aporte.

Ha servido para estos fines la guía planteada por Pérez de Maza (2016) para la sistematización de experiencias de enseñanza universitaria, que incentiva esta práctica en docentes universitarios, para generar proyectos, nuevo conocimiento y sentido de comunidad. Para esta experiencia solitaria y novel de la enseñanza de la danza en el ámbito universitario, ha valido el intercambio de ideas con las profesionales entrevistadas que trabajan activamente en otras iniciativas afines, donde se ha podido observar que la ruta tomada en esta experiencia se encuentra apropiadamente enfocada y actualizada. Se ha recibido también útil información y enfoques de estilos y aproximaciones a la enseñanza de la Improvisación. En el encuentro con el alumnado a través de

encuestas se ha conocido la opinión y nivel de conocimiento obtenido por estos en la materia.

Se rescata objetividad y se confirma que lo que se ha recogido de la experiencia, documentando las prácticas realizadas con respecto al tema de la enseñanza de la Improvisación, haciendo un paralelo con lo que se ha encontrado en la investigación de Franca (2018), pues esta autora realiza una investigación sobre la Improvisación en Danza con el objetivo de abordar un diálogo desde tres perspectivas: la histórica, la experiencia de la improvisación y la experiencia atencional del improvisador.

A continuación, se presenta el análisis de resultados a partir de los hallazgos descritos en el capítulo IV en base a la información recogida en las entrevistas aplicadas y en el análisis documental respectivo.

En este sentido, el primer objetivo específico planteado: describir la temática desarrollada en los cursos de Improvisación I y II dictados entre los años 2013-2018, se puede afirmar que la recapitulación de lo trabajado se asumió desde la descripción de los ejercicios tratados, donde se muestra la estructura de estos, desarrollada a partir de lo registrado por la docente, comparado y cotejado con aquello que aportaron los estudiantes. Esta categoría se dividió en dos puntos prácticos, pues cubren los temas de los cursos I y II de manera completa. Las dos subcategorías mencionadas se dividen a su vez en puntos denominados temas.

Desde la descripción de los temas (enseñados/aprendidos) es posible diseñar rutas de desarrollo hacia nuevos descubrimientos y aplicación de conocimientos. Se encontraron coincidencias con el estudio sobre el Método

Schinca de Expresión Corporal en Pérez (2015), que analiza dicho método tomando en consideración la presentación de contenidos, así como la perspectiva y aporte del alumnado en las descripciones de los ejercicios y sus logros. Ese estudio reconoce la materia como transversal en el desarrollo la carrera y se extiende en su último objetivo hacia el logro de mejoras en el método del dictado de clases por la propia docente-investigadora y otros maestros. Así mismo permitió un acercamiento al estudiante, la evaluación de su aprendizaje y a la autoevaluación tanto del estudiante como del docente. Determina así la importancia de esta forma de recolección de los datos e identifica que cada docente puede dar a la enseñanza su forma de hacer, recomendando tener buen cuidado en el uso de términos.

Para el segundo objetivo específico: Describir, desde su percepción, la experiencia de los estudiantes en los cursos Improvisación I y II entre los años 2013-2018, se tuvo en cuenta dos categorías el Factor Docente y los Logros del Curso. Las observaciones se dan desde la perspectiva de describir la experiencia de los estudiantes que se entrevistaron tomando en cuenta: su percepción, satisfacción y los logros obtenidos por estos en los cursos.

Siguiendo con la primera categoría, Factor Docente, se divide en cuatro subcategorías que tratan sobre el conocimiento de la especialidad, el manejo de metodologías, el conocimiento del maestro sobre los estudiantes y el carácter motivador del docente. Sirvió para enfocar esto, revisar la investigación de Biasutti (2013) quien trabaja la conciencia del potencial de la improvisación en la educación dancística desde entrevistas con profesores, identificando que un enfoque centrado en el estudiante permite establecer la relación entre danza, como movimiento, lo cognitivo y lo emocional que vive el estudiante.

Para la segunda categoría del segundo objetivo: Logros del Curso, se establecieron las subcategorías: definiciones de las clases de Improvisación expuestas por los estudiantes, quienes respondieron a las preguntas: ¿Qué es la improvisación en la danza? y ¿Qué es una clase de improvisación en danza? Se necesitó también preguntar cuál fue conocimiento previo de los estudiantes sobre la materia al llegar al curso, cuáles los ejercicios más y mejor recordados, cuál la importancia del curso como vista por los estudiantes, cuál la apreciación y comprensión del curso y finalmente cuales las aplicaciones y proyecciones del material recibido en el curso por los estudiantes. Se confirma la opinión de estos, quienes afirman que:

En ese momento no lo sabía, pero fueron cursos que significaron mucho en mi vida, considero que fueron un verdadero acercamiento a la carrera de danza, ya que hacer danza académica y contemporánea era algo de siempre, pero con Improvisación mi manera de ver la danza se abrió y hallé muchos caminos y todo un mundo el cual descubrir e investigar (E6, G4, 2016).

Sobre los estudios de danza asociados a la improvisación otra estudiante explica que “lo aplico en mis clases de actuación, en danza contemporánea, en las audiciones en que participo para funciones dancísticas” (E1, G2, 2014), de lo que se deriva que las áreas de investigación de movimiento, exploración de posibilidades expresivas, estudio de teoría desarrollada por estudiosos del movimiento, teorías desarrolladas por coreógrafos, maestros y creadores de la danza, estudio histórico de la Improvisación en la Danza Contemporánea están presentes en el desarrollo del estudiante en estas clases.

Rescato lo aprendido en las sesiones, sensibilizando mi cuerpo a los procesos naturales de la vida, adaptándome a las necesidades requeridas por el momento. De este curso aprendí herramientas que me ayudaron en mi posterior formación en México, donde llevé improvisación y composición coreográfica, obteniendo nuevas herramientas y recordando y utilizando las ya adquiridas en la UNMSM (E15, G5, 2017).

Se ha obtenido información de que los estudiantes de un curso de danza como los que describe el presente trabajo, en el campo de la práctica, manifiestan que estos cursos son proactivos, buenos y que ayudan en promover la creatividad y obtener recursos para la creación en la danza. En este punto se coincide con Franca (2018) que realiza una investigación sobre la Improvisación en Danza con el objetivo de abordar un diálogo desde tres perspectivas: la histórica, la experiencia de la improvisación y la experiencia atencional del improvisador. Se confirma la opinión de los estudiantes, quienes afirmaron, como lo expresó una de ellas:

el curso ha tenido un efecto positivo en mi desarrollo como danzante, entregándome más soltura y naturalidad para mostrar públicamente mi trabajo; además de fortalecer mis conocimientos teóricos; asimismo, adquirir herramientas para trabajar con personas de diferentes edades y capacidades (E3, G6, 2018).

Se observó que la realización de las entrevistas a los estudiantes fue motivo de reflexión y recapitulación de asuntos estudiados por ellos. Además, dieron a conocer cuáles de las técnicas enseñadas han quedado arraigadas en la práctica dancística de los estudiantes encuestados, permitiendo identificar las que estos aplican en su praxis artística y en su actuación como profesores de danza. Se observó en ellos una apertura en complementar la enseñanza de la técnica dancística combinada con dinámicas expresivas y de exploración con ejercicios de improvisación que se incluyen en sus clases. Se encuentra un problema en que la práctica de la improvisación no sea difundida en los círculos de enseñanza de la danza contemporánea locales. Por lo que se ha observado que la gran mayoría de alumnos han llegado a la clase sin conocimiento de la materia.

La interpretación crítica se encuentra en el registro imparcial de la experiencia y también encontrar que las respuestas de quienes fueron entrevistados profesores y estudiantes son positivas en su recomendación de continuar con la enseñanza de esta temática como materia eje de estudios de formación dancística. La manera de enseñarla recae en la experimentación con la teoría estudiada, ofreciendo para cada tema más de un punto de vista, más de un ejemplo o forma a abordarla. Los estudiantes manifestaron que estos cursos son proactivos, buenos y que ayudan “definitivamente en una total apertura y aceptación a todo estilo de danza moderna, postmoderna y contemporánea, que cada persona pueda realizar” (E6, G4, 2016).

Dijeron que el curso de Improvisación también contribuye con el estudiante en:

Desarrollar su propia personalidad para cualquier tipo de danza donde se va descubriendo a sí mismo. La expresión de una u otra persona nunca pueden ser exactamente iguales y sin duda, la Improvisación es una disciplina que ayuda a sacar ello a luz (E4, G6, 2018).

En lo que respecta al tercer objetivo específico: Establecer recomendaciones teórico-metodológicas sobre el desarrollo de la enseñanza-aprendizaje de improvisación en danza contemporánea en ambientes universitarios, se ha encontrado entre los principales hallazgos que los estudios de Análisis de Movimiento Laban aparecen como material en común e imprescindible en el que debe profundizarse en la enseñanza de la Improvisación. Se observa que funcionan como detonador, ordenador, punto de inicio al estudio del cuerpo, el movimiento y la improvisación, siendo tema de encuentro con las otras escuelas participantes del estudio. El siguiente punto de encuentro está el estudio del Contact Improvisation (Contacto Improvisación).

Se establece que un alumno puede dilucidar desde la experiencia de los estudios históricos y las prácticas escénicas la gran importancia cultural de la danza improvisación que se extiende horizontalmente en muchos de los aspectos del desarrollo dancístico y el desarrollo de la carrera. No obstante, el estudio de la improvisación como tal, no se encuentra en algunas escuelas como lo expresa la Maestra 5 en su entrevista:

El currículum, en su momento, no tomó la improvisación como una materia a ser incorporada, por lo que se sigue atrincherada dentro de los talleres de composición, lo que restringe su desarrollo... los programas han ido haciendo cambios, pero aún sujetos a la escolástica de la danza tradicional. (Maestra 5).

En el texto de su autoría, reúne una serie de entrevistas multidisciplinares con reflexiones acerca de la improvisación en el teatro, música y otros, además del enfoque desde la danza en las diferentes disciplinas artísticas, invitando a compartir con los estudiantes estos múltiples puntos de mirada hacia la improvisación existentes en las otras artes y que van más allá de la danza. Allí la autora habla de la necesidad de estos cursos en la escuela a la que pertenece y recomienda tratar esta materia independientemente de los cursos de Composición (Cortés, 2018).

Esto se compara también con lo compartido por las maestras entrevistadas que sostienen la improvisación como “un espacio medular en la creación”, y que se espera del maestro “incorporar a las clases experiencias artísticas o académicas de manera transversal o como práctica artística”, que según Cortés (2018) le “imposible quedarse inmovilizada en un manual de instrucciones”, por lo que discute que sería un error considerar el presente estudio como la indicación de un sistema o método. Se piensa más bien que sirva como propulsor a nuevas exploraciones y comunicar que la improvisación,



como comparte M5, que la improvisación: “no es hacer cualquier cosa, que es en realidad un lugar muy sofisticado de auto conocimiento en muchos ámbitos de interacción”.

Maestra 1 se enfoca en procurar sumar textos contemporáneos y las nuevas tendencias en movimiento a sus cursos, mientras que Maestra 3 se preocupa de trabajar en dos vías, el objeto de investigación (pensar la danza) y el lenguaje artístico (hacer danza). Se encuentran nuevas coincidencias desde la opinión de Maestra 3 en lo que respecta a los fundamentos del espacio, lo musical, lo gestual, lo corporal, la poética, lo territorial, dando valor e importancia al juego y la exploración de movimiento dialogar entre el plano pedagógico del curso y de la disciplina específica de la improvisación y en la secuencia de estudios: Improvisación, estudios coreográficos, proyectos experimentales y trabajos artísticos. La Maestra 2 dice sobre su enseñanza:

tengo como objetivo principal el desarrollo de la competencia del alumno con respecto a convertirse en un investigador de su fisicalidad, y de los gestos y movimientos que surgen de esta comprensión, con relación a la percepción que tiene del ambiente en que se encuentra, para qué a partir de esos fundamentos, cree y elabore su danza (Entrevista Maestra 2).

Para esta maestra todo ha estado bien diseñado en la escuela donde enseña con respecto a la materia de la Improvisación. Ella ofrece una mirada adicional que interesa pues se basa en autores y teorías elaboradas en su país Brasil como Klaus Vianna, que complementa los estudios de autores internacionales y también acerca el estudio a la corporalidad brasileña, lo que no se ha encontrado con las otras profesoras, con excepción de Maestra 4 que se encuentra en los EE. UU.

La Maestra 1, establece en su entrevista la diferenciación entre exploración, experimentación e improvisación como pasos y materias separadas

como se trabaja en la carrera de danza que su institución ofrece. Esto invita a hacer estas diferenciaciones en los aspectos que se tratan en estos tres temas, que podrían también considerarse como niveles de aprendizaje. Se piensa que esto puede ser adaptado tanto en el lenguaje vertido en clases como un orden de aproximación al estudio de la Improvisación en la danza.

Las Maestra 3, Maestra 4 y Maestra 5 incluyen el estudio de la improvisación desde la perspectiva del concepto de análisis de movimiento de: Six Viewpoints. Como descrito por las profesoras se trata del trabajo de Mary Overlie, detallado en su libro Six Viewpoints (Seis Puntos de Vista), con la premisa de que esta práctica envuelve la deconstrucción del escenario físico y de la performance física en seis materiales de composición que reciben el tratamiento de puntos de vista: espacio, forma, tiempo, emoción movimiento y argumento. Este interesante asunto que no había sido contemplado y puede ser estudiado e incorporado a los cursos en cuestión.

Maestra 4 describe a su escuela como una centrada en la alta preparación técnica de sus estudiantes, siendo que el trabajo creativo y el de creación lleva poca atención, pero declara que han encontrado un balance en la instrucción con cursos dedicados al método Laban de Análisis de Movimiento, además de eventuales talleres que tratan este tema. Sostiene que en el pasado realizó esfuerzos personales para contar con experiencias interdisciplinarias dentro de la escuela con encuentros estudiantiles entre las disciplinas de danza, música y teatro. Piensa que estas interacciones brindan a los estudiantes de las diferentes carreras un espectro expresivo mayor. Con los "Laban Studies", encuentra que se han suplido las necesidades en la exploración expresiva de los estudiantes

de danza. Tema que considera imprescindible en la educación del bailarín profesional.

Citando a Cortés (2018) se agrega la pregunta que hace: “¿Cómo considera usted que podemos introducir el tema de la improvisación, sin que se convierta en una ortodoxia o metodología cerrada?”. Ella ofrece la mirada de dar al estudiante más de un punto de vista hacia la resolución de cada uno de los problemas creativos expresivos, para solucionar problemas en la improvisación, hacer ver las infinitas posibilidades que cada ejercicio ofrece y que técnicamente las exploraciones deben seguir creciendo, los estudiantes perdiendo el miedo a experimentar sensaciones y movimientos nuevos y desconocidos, abriéndose a la posibilidad de atreverse a inventar, a copiar con libertad creativa y a crecer expresivamente sin limitarse únicamente a los que se es indicado. Fomentar una mente investigadora, que escudriñe en la historia de la improvisación de la danza, estudiantes que tomen las indicaciones como puntos de partida y no como metas a cumplir.

Aporta la Maestra 5 que debido a que los tiempos de dictado son cortos en comparación con el volumen de información que se desea transmitir al estudiante en la materia: “que hay poco tiempo para profundidad y más bien se crean esbozos de orientaciones del material con un sentido de búsqueda”. Ella considera muy importante poner en primer plano que “el acto del creador surge de la necesidad interior”, y trabaja para ubicar al estudiante en un estado de búsqueda de atención sensible y de autoconocimiento. Se coincide con la profesora en pensar en crear en el estudiante el germen de la práctica artística, que será un impulso individual, además por el importante factor a considerar que se cuenta con tiempos cortos y cantidad de horas limitadas para el dictado.

Si bien se encuentran muchas coincidencias en los enfoques en el dictado de estos cursos con las cinco profesoras entrevistadas, se ha encontrado que ninguna de ellas cuenta con una sistematización de su trabajo de aula. Maestra 5, Maestra 3 y Maestra 2 cuentan con investigaciones académicas donde tratan ampliamente el tema de la Improvisación en sus dos vertientes lo escénico y lo educacional. Por otro lado, la Maestra 1 menciona haber trabajado en la organización de su material a modo de sistematizar su enseñanza. Todas trabajan con programas establecidos por sus universidades, que no permiten modificar contenidos. Las maestras también trabajan en el concepto de Laboratorio de Improvisación, concepto que no se aplicó en la experiencia analizada. Los sistemas de registro de estas maestras van desde video, cuadernos de apuntes significativos, bitácoras, donde declaran que son principalmente sus anotaciones el registro principal y el que tienen en común. Con respecto a la evaluación de los cursos se encuentran con el sistema de evaluación numérico que califican como inapropiado para una materia de esta categoría, por lo que proponen análisis cualitativos de observación de los procesos del alumnado, que luego es adaptado a lo numérico.

El valor de analizar el fenómeno en relación con el entorno y contextualizando el producto de comunicación desde la información obtenida en entrevistas, donde se ha encontrado información valiosa sobre la experiencia de los entrevistados, estudiantes y maestras. En esto se ha encontrado la confirmación de ver la danza como un trabajo comunitario y de equipo. La conversación e intercambio de ideas es deseable entre profesores. En un encuentro constante se reafirma, alimenta o se puede llevar al replanteamiento

de algunas ideas sobre la materia, en la búsqueda de un docente y cursos actualizados, abiertos a la producción contemporánea de la danza.

Con respecto al aporte de los cursos de improvisación al perfil del egresado de la escuela de danza se encuentran varios aspectos claves para tener en cuenta como criterios y que se aproximan al estudio de la Improvisación y su práctica como entrenamiento y como expresión dancística escénica: En el primer punto del perfil de egresado: Conoce el lenguaje de la danza, su desarrollo histórico e importancia cultural (Facultad de Letras y Humanidades UNMSM, 2021), se deja establecido que el estudiante al realizar prácticas dancísticas en la improvisación tanto en el salón de clase como prácticas escénicas realizada fuera del ambiente del salón de clase, se tienen valiosos ejemplos de experiencias realizadas con los estudiantes: Beautiful Trash, Danza en escaleras, Caminatas y rituales del agua, Danza en jardines, El Gesto Suave o Corre Lola Corre. En estas el estudiante experimentó con el lenguaje de la danza-improvisación en su experiencia con público. Con referencia al desarrollo histórico el estudiante habrá visto en video y estudiado desde experiencias prácticas y descripciones escritas diferentes aspectos de la práctica de la improvisación en su desarrollo histórico, hitos y conceptos importantes son revisados.

En cuanto al segundo punto del perfil de egreso: Maneja las técnicas y métodos del arte de la danza, el estudio y la práctica de la Improvisación aporta al conocimiento de técnicas y métodos de trabajo en la danza. Al referirnos a este tercer punto: Desarrolla su sensibilidad en todos los aspectos del proceso dancístico (Facultad de Letras y Ciencias Humanas UNMSM, 2021) se reafirma la convicción en que la Improvisación desarrolla y atiende a la sensibilidad

individual del estudiante de danza y que aporta con información y seguridad en el proceso creativo, pues además trabaja este mismo aspecto en su práctica. En el siguiente aspecto del perfil de egresado: Crea libremente coreografías sobre temas actuales y peruanos, la enseñanza de la improvisación obligatoriamente aporta a la libertad de expresión y a la confrontación con una cultura local y actual.

En el aspecto: Conoce y promueve los valores artísticos emanados de la danza, se busca en la Improvisación el valor de la honestidad del movimiento y se cree que de allí emanan valores artísticos que el estudiante puede desarrollar en su vida profesional. En el siguiente punto: Conoce la historia de la danza universal y el Perú, desde sus orígenes hasta la actualidad, sus características y su función social, el aspecto se relaciona con el estudio histórico de la improvisación en la que se sustenta el curso de improvisación. Luego en: Promueve conocimientos en el campo de la danza, el futuro Bachiller en danza se enfrentará a la docencia y la enseñanza de la danza y podrá aplicar sus conocimientos sobre ejercicios de improvisación. Existen ramas de la danza que desarrollan actividades laterales a la práctica danzaría misma donde se desarrollan temas como, por ejemplo: dinámicas de grupo o terapias artísticas. En el perfil: Realiza investigaciones en el campo de la danza, desde el punto de vista estético e histórico-crítico, la práctica de la improvisación ofrece y promueve una actitud y mente investigadora y curiosa de lo estético de lo estético histórico.

En los últimos cuatro puntos del perfil de egresados: Participa activamente en proyectos multidisciplinarios de protección, promoción y difusión del patrimonio dancístico; Posee capacidad analítica, sentido crítico y amplitud de criterio; Posee valores éticos y responsabilidad como persona y en el ejercicio

profesional; Defensores del rico patrimonio dancístico del país, se encuentra que los cursos de Improvisación permiten al estudiante enfocarse en su futuro desarrollo como bailarín interprete, como creador, profesor de danza o gestor cultural en la danza pues los temas se entrelazan unos con otros y permiten al estudiante contar con proyección y esclarecen la propia búsqueda artística y su área de interés.

Se cierra este capítulo con premisas encontradas en Midgelow (2018), donde la investigadora propone una investigación sistemática de la improvisación, que puede ser vista desde una metodología y paradigma del conocimiento como proceso. Mediante la comprensión profunda de la improvisación, dice Midgelow (2018) se podrá reconocer los avances en la investigación artística hacia el conocimiento. La práctica y la teoría deben converger a través de un método, que no puede separarse en la improvisación en la danza, confrontando lo desconocido y lo conocido, el proceso y el producto, el cuerpo y la coreografía. De esta manera la investigadora expresa como la improvisación expande límites y entra en el núcleo de la disciplina, como punto importante y señala a la improvisación como parte crucial de lo que es humano.

## CAPÍTULO VI: CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

### 6.1 Conclusiones

Luego de haber presentado los resultados y discusión de resultados, ordenados por objetivos, se señalan las conclusiones relacionadas con estos. De manera general, contar con un estudio sobre la enseñanza de la improvisación en la danza a nivel universitario donde se da fe de las muchas formas en que la improvisación se desarrolla y emplea con fines de gran alcance para la expresión de la danza, es importante pues no se han encontrado investigaciones sobre el tema en nuestro medio. El estudio concluye que continuar aportando al crecimiento de los estudios dancísticos a nivel universitario en nuestro país, en particular al estudio de la Improvisación en la danza es necesario para el continuo desarrollo académico de esta disciplina.

En relación con el objetivo general, Sistematizar la experiencia de enseñanza universitaria de los cursos Improvisación I y II en una escuela profesional de danza de una universidad nacional, realizada entre los años 2013-2018, se concluye lo siguiente:

1. La investigación reconoce que la improvisación ha sido un enfoque central y de larga data dentro del proceso coreográfico para muchos bailarines; mientras que para otros ha sido una forma de actuación. Es también una característica clave, aunque a menudo implícita, de la mayoría de las formas de danza social y que además es usada ampliamente en contextos terapéuticos, educativos y otros. La Improvisación en la danza, ocurre en diferentes entornos, sean teatros, salas comunitarias u hospitales, esta amplitud expande la visión de manera que la naturaleza y el significado



de la improvisación se pueda comprender mejor y estas nociones puedan ser incluidas en los conceptos entregados en los cursos en cuestión.

2. Se ha obtenido una descripción completa y contrastada del material trabajado en los cursos, atendiendo a la opinión los estudiantes y maestras especializadas.
3. El dominio de la danza en general y la danza-improvisación en particular, se da a través de una buena información para una buena práctica. Se trabaja con la memoria cognitiva y corporal del estudiante.

Sobre el primer objetivo específico, describir la temática desarrollada en los cursos Improvisación I y II dictados entre los años 2013-2018, se concluye lo siguiente:

1. Los alumnos llegan a los cursos de Improvisación sin conocimiento previo sobre la improvisación en danza, por lo que se hace necesaria una detallada y cuidada introducción a la materia. Por lo tanto, la primera meta en cuanto a los cursos de Improvisación es dar a conocer el tema de la Improvisación en danza contemporánea, sus enfoques, aplicación práctica, historia y su importancia en la enseñanza de la danza.
2. Es necesaria la correcta dosificación entre teoría y práctica. Los estudiantes reclamaron mayor número de horas de práctica con oportunidades de bailar con público presente. Tema que puede ser atendido, pues ofrecer la posibilidad de presentaciones públicas como práctica escénica de la improvisación en danza, complementa y refuerza el trabajo de aula y donde la expresión libre del estudiante es deseable.
3. Se instruye al estudiante en el conocimiento de que nuevas preguntas seguirán surgiendo, considerándose como positivo. A través de los cursos

de Improvisación se forma al estudiante en la inquietud de la investigación en el movimiento creativo y sus expresiones.

Sobre el segundo objetivo específico, describir, desde su percepción, la experiencia de los estudiantes en los cursos de Improvisación I y II entre los años 2013-2018 teniendo en cuenta el factor docente y los logros del curso, se concluye lo siguiente:

1. La revisión periódica de lo entregado en los cursos, donde se constata cómo fue recibida y procesada la información por el estudiante repercute en el crecimiento del docente en cuanto a su conocimiento de los progresos de sus estudiantes. La actualización constante del docente en nuevas formas educativas y nuevas técnicas de expresión dancística nutren la materia y la manera como ésta es expuesta y enseñada.
2. Es importante compartir la experiencia de la improvisación en danza en un acto con público, como también sostener reuniones de evaluación posteriores a estas presentaciones, reforzando la honestidad, integridad y discernimiento del estudiante, se convierten en parte del aprendizaje. En la búsqueda de lo académico es que el espacio para el diálogo, el análisis y la discusión de resultados es valiosa. Se analiza en debate y de esto se hace un ejercicio auto crítico.
3. Se ha visto que la escuela cuenta con estudiantes talentosos, con clara vocación artística hacia la danza, quienes valoran esta instrucción. Ellos indicaron que los cursos de Improvisación les ayudan en cuanto a la superación de sus miedos, timidez y vergüenza, y a lograr expresarse con seguridad y libertad en la danza. Sentirse libres de expresarse, es una de

las constantes mencionadas por los estudiantes con referencia a sus logros en los cursos. Generan la autoconfianza del estudiante.

4. Nutrir permanentemente, es el paradigma de trabajo. Recíprocamente el maestro nutre al estudiante y a su vez el estudiante nutre y motiva al maestro.
5. El registrar en una bitácora los ejercicios que salieron bien o mal, permite dar solución a problemas de ejercicios que pudieron quedar pendientes y/o permite continuar con el análisis y práctica de los ejercicios.

Finalmente, en relación con el tercer objetivo específico, establecer recomendaciones teórico-metodológicas sobre el desarrollo de la enseñanza-aprendizaje de la improvisación en danza contemporánea en ambientes universitarios, se concluye lo siguiente:

1. Se considera ideal que el docente de una clase de improvisación tenga una o más líneas de investigación en la improvisación, que cuente con experiencia en la improvisación escénica y en la improvisación para la creación coreográfica. Esta cualidad se encontró en común con las maestras entrevistadas.
2. Es importante crear contactos y encuentros constantes con otros especialistas de la materia para ampliar los horizontes de docentes y estudiantes. También generar encuentros con estudiantes de otras especialidades afines, buscar tener grupos más grandes para algunas de las clases prácticas, con el fin de que la práctica se haga variada y rica.
3. Los cursos de Improvisación sirven como generadores de ideas y para el logro de soluciones creativas en la danza y otros ámbitos, son

recomendadas por los profesores y apreciadas y valoradas por los alumnos entrevistados

## 6.2 Recomendaciones

Al finalizar esta investigación se proponen las siguientes recomendaciones:

1. Se recomienda la realización de investigaciones en la categoría de estudios académicos de la danza, pues existe escasa investigación y publicaciones sobre este tema en el Perú.
2. Se recomienda el estudio histórico de las teorías y técnicas de los artistas de la danza que han desarrollado la improvisación. Lograr perseverancia en la lectura sobre el tema, con una buena oferta de textos dinámicos e informativos, además de la observación de videos de calidad es recomendable. Conocer la historia y la teoría de la danza y la improvisación refuerza el trabajo personal del bailarín.
3. Promover charlas en el aula, la exhibición de vídeos, la difusión de lecturas sobre el tema, la investigación y fomentar el aprendizaje en la búsqueda de fuentes para la elaboración de los trabajos escritos, presentaciones orales y dancísticas. Tomar tiempo para la capacitación respetuosa.
4. Motivar al estudiante a registrar su experiencia llevando una bitácora para crear un espacio de reflexión. Se recomiendan los comentarios del docente en las bitácoras, hechos con precisión. Esta práctica se considera un medio adicional de comunicación entre docente y estudiantes.

5. Contar con buenos equipos de sonido y audiovisual es requisito indispensable. La buena reproducción de sonido e imagen llevan a un correcto aprendizaje de la calidad en el arte. Registrar en vídeo clases y presentaciones, para promover la retroalimentación y la autocrítica con los grupos de estudiantes.
6. En el mundo apresurado de hoy, tomarse un tiempo para entrenar es más importante que nunca. Disminuir la velocidad para darle al estudiante un tiempo para practicar y dominar puede jugar contra la presión que se siente para cumplir con el sílabo, así podrá tomar en cuenta los resultados a largo plazo. Animar al alumno a pensar en el mismo como artista creador.
7. Se recomienda incluir ejercicios de improvisación o danza libre, como parte de las clases de técnicas de danza (se ha observado que actualmente no es una práctica usual en Lima). Adicionar horas de práctica a la asignatura es recomendable para adquirir mayor experiencia en la improvisación.
8. Lograr relacionar el trabajo de aula con lo que sucede en la ciudad y el mundo, como también lograr relacionar el estudio con el aspecto histórico de este. Fomentar la danza-improvisación con diversos grupos humanos, niños, adolescentes, jóvenes, adultos, adultos mayores, personas con habilidades especiales, a través de talleres de danza. La improvisación en la danza es una disciplina recomendada en la formación escolar y universitaria.

## REFERENCIAS

- Alaways, S. (2019). *Professional Performance Experience Versus Pedagogical Knowledge in Teaching Technique Class as a Creative Process* [Experiencia escénica profesional versus conocimiento pedagógico en la enseñanza de la clase de técnica como proceso creativo]. *Journal of Dance Education*, National Dance Education Organization. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/15290824.2019.1607352>
- Astutti, M. (2015). *Coreógrafos y Académicos: relaciones de mutuo aprendizaje*. Recuperado de [https://www.academia.edu/25933919/Core%C3%B3grafos\\_y\\_acad%C3%A9micos\\_relaciones\\_de\\_mutuo\\_aprendizaje](https://www.academia.edu/25933919/Core%C3%B3grafos_y_acad%C3%A9micos_relaciones_de_mutuo_aprendizaje)
- Ballet San Marcos Centro Cultural de San Marcos. (2019). Recuperado de <http://centrocultural.unmsm.edu.pe/ballet/>
- Barbosa-Chacón, J., Barbosa, J., Rodríguez, M. (2015). *Concepto, enfoque y justificación de la sistematización de experiencias educativas. Una mirada "desde" y "para" el contexto de la formación universitaria*. México Perfiles educativos 37 (149). Recuperado de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-26982015000300008&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-26982015000300008&script=sci_arttext)
- Barbosa-Chacón, J., Barbosa, J., Villamizar, J. (2017). *Aspectos metodológicos de la Sistematización de Experiencias Educativas (SE): Aportes desde la formación universitaria*. *Revista Espacios*. Recuperado de <http://www.revistaespacios.com/a17v38n35/a17v38n35p17.pdf>
- Biasutti, M. (2013). *Improvisation in dance education: teacher views*. [La improvisación en la educación dancística: enfoques de profesores]. Artículo p 120-140. Universidad de Padova. Recuperado de <https://doi.org/10.1080/14647893.2012.761193>  
<https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/14647893.2012.761193?scroll=top&needAccess=true>
- Blom, L., Chaplin, L. (1988). *The moment of movement*. [El momento del movimiento]. Pittsburg: University of Pittsburg Press.

- Blom, L., Chaplin, L. (2014). *El acto íntimo de la coreografía*. México: Cenidi Danza/INBA
- Burt, R. (2018) Estudos de Danca, Estudos da Performance e Danca Europeia no Século XXI. [Estudios de danza, estudios de Performance y Danza Europea en el Siglo XXI]. En Associação Nacional de Pesquisadores em Dança. ANDA: 10 anos de pesquisas em Dança [ANDA: 10 años de Investigaciones en Danza] Recuperado de <https://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz101557591285.pdf>
- Bussaid, A. (2017). *Processos de Criação em Improvisação: Experiências artístico-pedagógico na Escola Zajana Danza* [Procesos de creación en improvisación: experiencias artístico pedagógico en la escuela Zajana Danza]. (Tesis maestría Universidad Federal de Bahía). Recuperado de <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/21757>
- Carmona, P. (2020). *Telar de poéticas. Del maestro creador al estudiante creador*. Secretaría de Cultura, Dirección General de Publicaciones: Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas de Gato. Ciudad de México. México. Recuperado de [https://www.dropbox.com/s/sr1kojcmf0wrrd/Telar%20de%20poeticas\\_Patricia%20Cardona.pdf?dl=0](https://www.dropbox.com/s/sr1kojcmf0wrrd/Telar%20de%20poeticas_Patricia%20Cardona.pdf?dl=0)
- Castro, V. (2017). *Sistematización, análisis de una de una experiencia de Desconstrucción y cuestionamiento de los roles del coreógrafo e interprete*. (Tesis Licenciatura Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago de Chile). Recuperado de <http://bibliotecadigital.academia.cl/handle/123456789/4655?show=full>
- Cerny, S. (2013). *Coreografía: Método básico de creación de movimiento*. Badalona: Editorial Paidotribo.
- Cerny, S., Faber, R. (2016). *Thinking with the dancing brain: Embodying neuroscience*. [Pensando con un cerebro danzante: Corporizando la neurociencia]. Lanham: Rowman & Littlefield
- Consejo Nacional de Danza Perú. (2019). *Agenda de innovación de la danza escénica*. Recuperado de <https://consejonacionaldedanza.pe/wp-content/uploads/2019/12/AGENDA-CNDP-19.10-F-1.pdf>

- Cooper, A. (2018). *How to land: finding ground in an unstable world*. [Como aterrizar: encontrando estabilidad en un mundo inestable] Londres: Oxford University Press.
- Cortés, V. (2018). *La Improvisación: una cartografía*. (Proyecto de investigación CIDEA, UNA). Recuperado de <http://www.cidea.una.ac.cr/danza/programas-y-proyectos/502-proyecto-cartografia-de-la-improvisacion-artistica-contemporanea>
- Dallal, A. (2020). *Los elementos de la danza*. México: UNAM, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial.
- Diehl, I., Lampert, F. (Eds.). (2014). *Dance Techniques 2010. Tanzplan Germany* [Técnicas de danza 2010. Plan de danza] Leipzig: Henschel Verlag in der Seemann Henschel GmbH & Co. Recuperado de [https://issuu.com/hztberlin/docs/tanztechniken\\_2010](https://issuu.com/hztberlin/docs/tanztechniken_2010)
- Delby, J. y Newlove, J. (2019). *Laban for All* [Laban para todos]. New York: Routledge. Recuperado de <https://doi.org/10.4324/9781315060002>
- Dunn, R. (1989). *Journal writings Excerpted from Robert Dunn's journal writings, which originally appeared in Contact Quarterly, Winter '89* [Escrituras de diario. Extraído de los escritos del diario de Robert Dunn, que apareció originalmente en Contact Quarterly, Winter '89] Recuperado de <https://movementresearch.org/publications/critical-correspondence/mrpj-14-the-legacy-of-robert-ellis-dunn-1928-1996-excerpt-from-robert-dunns-journal-writings-in-lieu-of-editors-note>
- Escudero, M. (2013). *Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal*. (Tesis Maestría Universidad Nacional de La Plata). Recuperado de <http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.894/te.894.pdf>
- Expósito, D., González Valero, J. (2017). *Sistematización de experiencias como método de investigación*. Gaceta médica Espirituana. Vol.19 No.2. Recuperado de <http://revgmespirituana.sld.cu/index.php/gme/article/view/1497/html>
- Fondo Nacional de Desarrollo de la Educación Peruana. (2014). *En el corazón de la escuela palpita la innovación - Una propuesta para aprender a sistematizar experiencias de innovación y buenas prácticas educativas*. Lima: FONDEP. Recuperado de <http://www.fondep.gob.pe/wp->



- Franca, E. (2018). *Improvissacao em danca: 3 perspectivas em diálogo*. [Improvisación en danza: tres perspectivas en diálogo] (tesis Maestría Escuela de Bellas Artes Universidad Federal Minas Gerais. doi: 10.14393/issn2358-3703.v5n1a2018-12
- Fernández, L. (2006). *¿Cómo analizar datos cualitativos*. Institut de Ciències de l'Educació. Universitat de Barcelona, España.
- Garland, L. (1996) *Primeros Pasos el ballet y la danza moderna en el Perú*. Lima: Edición Lichi Garland
- Guerrero, M. (2016). *La investigación cualitativa*. Ecuador. INNOVA Research Journal. Recuperado de <https://repositorio.uide.edu.ec/bitstream/37000/3645/3/document.pdf>
- Harispe, L. (2018). *Linguagem da improvisacao em danza contemporânea - Estudo trans-disciplinar do campo da práxis*. [El Lenguaje de la improvisación en la danza contemporánea- Estudio transdisciplinario en el campo de la práctica]. (Tesis doctoral, Universidad Federal de Bahía). Recuperado de <https://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/26302>
- Hernández Sampietri, R. (2014). *Metodología de la investigación Sexta Edición*. México: McGraw-Hill/Interamericana Editores.
- Herrera, J. (2017). *La investigación cualitativa*. Recuperado de <http://biblioteca.udgvirtual.udg.mx:8080/jspui/bitstream/123456789/1167/1/La%20investigaci%C3%B3n%20cualitativa.pdf>
- Jacob, E. (2001). *Danzando*. Santiago de Chile: Cuatro Vientos
- Kloetzel, M., Pavlik, C. (2011). *Site Specific, choreographers and the lure of alternative spaces*. [Arte in situ, coreógrafos y el atractivo de espacios alternativos]. Miami: University Press.

- Laban, R. (1984). *Danza Educativa Moderna*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- Laban, R. (1987). *El Dominio del Movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos.
- Leach, J., Stevens, C. (2020). *Relational creativity and improvisation in contemporary dance*. [Creatividad relacional e improvisación en la danza contemporánea]. *Interdisciplinary Science Reviews*, 45:1, 95-116. doi: 10.1080/03080188.2020.1712541
- Ley Universitaria, No. 30220. (2014) de 9 de julio, pp. 6. Recuperado de <https://www.sunedu.gob.pe/wp-content/uploads/2017/04/Ley-universitaria-30220.pdf>
- Llewellyn-Jones, M. (2017). *Trudy Kressel Pionera de la Danza Moderna en el Perú (1951-1971)*. (Tesis Licenciatura Universidad Nacional Mayor de San Marcos). Lima. Recuperado de <https://docs.google.com/document/d/1j6Ty5Bfb8aqKFEeDLzDqBh8FoEdnwlkRn7uagB89f1w/edit>
- Loupe, L. (2012). *Poética de la danza contemporánea*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca.
- Lynton, A. (2006). *Crear con el movimiento: la danza como proceso de investigación*. En Reencuentro -Análisis de problemas universitarios (46 ago2006) DCSH-UAM-X, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, Programa de Superación Académica. Recuperado de <https://www.redalyc.org/pdf/340/34004609.pdf>
- Martin, M. (2017) *Apuntes sobre la Técnica Humphrey*. Buenos Aires: Cuadernos de danza. Recuperado de <http://cuadernosdedanza.com.ar/textosdanzacontemporanea/363/http-cuadernosdedanza-com-ar-enpalabras-texto-apuntes-sobre-la-tecnica-humphrey>
- Meza, L. (2004). Danza y Ballet. En Meza, L., Romero, R., Roca, B., Mitrani, H. y Martínez, H. *Música, Danza y Tradiciones, Enciclopedia temática del Perú*. (pp. 7-28) Lima: El Comercio.

- Midgelow, V. (2018) *Improvisação em Dança como Pesquisa: processos de saber líquidos e devir à linguagem* [Improvisación en danza como investigación: procesos de saberes líquidos y el devenir a lenguaje]. Salvador: Revista ANDA. Recuperado de <http://www.helenakatz.pro.br/midia/helenakatz101557591285.pdf> p. 137-157
- Midgelow, V. (Ed.) (2019). *The Oxford handbook of improvisation in dance*. [El manual de improvisación en danza de Oxford]. Nueva York: Oxford University Press.
- Nachmanovitch, S. (2013). *Free Play: La improvisación en la vida y en el arte*. Buenos Aires: Paidós.
- Olmero, N. y Farrerons, O. (2020). *Modelos Constructivistas de Aprendizaje en Programas de Formación*. OmniaScience, Universitat Politècnica de Catalunya, España. Recuperado de [https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=xT9BDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=modelo+constructivista+para+la+ense%C3%B1anza&ots=i4Wb7a0V44&sig=ksH5yUk1tg\\_nXGuZJuYgwD6zcts#v=onepage&q=modelo%20constructivista%20para%20la%20ense%C3%B1anza&f=false](https://books.google.es/books?hl=es&lr=&id=xT9BDwAAQBAJ&oi=fnd&pg=PP1&dq=modelo+constructivista+para+la+ense%C3%B1anza&ots=i4Wb7a0V44&sig=ksH5yUk1tg_nXGuZJuYgwD6zcts#v=onepage&q=modelo%20constructivista%20para%20la%20ense%C3%B1anza&f=false)
- Overlie, M. (2016). *Stading in Space. The six viewpoints Theory & Practice*. [De pie en el espacio. Teoría y práctica de los seis puntos de vista]. Montana: Artcraft printers.
- Parra, L. y Vázquez, M. (2017). *Muestreo probabilístico y no probabilístico*. Universidad del Istmo. Recuperado de <https://www.gestiopolis.com/wp-content/uploads/2017/02/muestreo-probabilistico-no-probabilistico-guadalupe.pdf>
- Pérez de Amézaga, A. (2015). *Estudio del método Schinca de Expresión Corporal en la Escuela Superior de Arte Dramático de Asturias*. (Tesis doctoral, Universidad de Oviedo). Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=75452>
- Pérez de Maza, T. (2016). *Guía didáctica para la sistematización de experiencias educativas en contextos universitarios*. Caracas: Ediciones del Vicerrectorado Académico Universidad Nacional Abierta. Recuperado de <http://www.cepalforja.org/sistem/bvirtual/wp-content/uploads/2016/04/GUIA-DID%C3%81CTICA-SISTEMATIZACI%C3%94N-abril-2016.pdf>

Pontificia Universidad Católica del Perú (21 de noviembre del 2020). *Danza*. <https://www.pucp.edu.pe/carrera/danza/>

Portal Perú Danza: Consejo Nacional de Danza Perú. Recuperado de [www.consejonacionaldedanza.pe](http://www.consejonacionaldedanza.pe)

Quinlan, M. (2017). *Gaga as Metatechnique: Negotiating Choreography, Improvisation, and Technique in a Neoliberal Dance Market*. [Gaga como metatécnica: Negociación entre coreografía, improvisación y técnica (dancística) en el mercado neoliberal de la danza]. *Dance Research Journal*, Volume 49, Issue2, pp. 26 – 43. doi: <https://doi.org/10.1017/S0149767717000183>

Rinaudo, C (2018). Notas de un enfoque creativo acerca de la creatividad. Buenos Aires: RED. *Revista de Educación a Distancia, Reseñas*.30-09-2018. doi: <http://dx.doi.org/10.6018/red/resenas/06>

Rodado, V. (2015). *La improvisación dramática como mecanismo de aprendizaje*. (Tesis doctoral, Universidad Carlos III Madrid). Recuperada de [https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/22377/rodado\\_improvisacion\\_tesis\\_2016.pdf](https://e-archivo.uc3m.es/bitstream/handle/10016/22377/rodado_improvisacion_tesis_2016.pdf)

Romero, J. y Valle-Riestra, M. (Ed.) (2020). *Revelando el movimiento: historias de la danza moderna y contemporánea en el Perú*. Lima: Especialidad de Danza de la Facultad de Artes Escénicas, Departamento Académico de Artes Escénicas. Recuperado de [https://drive.google.com/file/d/1MLjF7NMMTAm\\_j5D35jMOOURPpriT43Sp/view?usp=sharing](https://drive.google.com/file/d/1MLjF7NMMTAm_j5D35jMOOURPpriT43Sp/view?usp=sharing)

Sánchez, F. (2019). *Métodos de investigación cualitativa*. Recuperado de <http://190.57.147.202:90/jspui/bitstream/123456789/685/1/METODOS-DE-INVESTIGACION-CUALITATIVA.pdf>

Sieben, I. (2014). *Working somatically, supporting techniques for contemporary dance* [Trabajando con la somática, técnicas de soporte para la danza contemporánea] (pp.136-146). Recuperado de [https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user\\_upload/download/download/TANZTECHNIKE\\_N\\_2010.PDF](https://www.kulturstiftung-des-bundes.de/fileadmin/user_upload/download/download/TANZTECHNIKE_N_2010.PDF)

Tafur, R. (2020). El método de encuesta. En Sanchez y Alaiza (Eds). *Los Métodos de Investigación para la Elaboración de Las Tesis de Maestría en Educación* (pp. 40 – 60). Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.

Universidad Femenina del Sagrado Corazón (25 de octubre del 2019). Recuperado de [http://www.unife.edu.pe/noticias\\_home/noticias\\_unife/95/acerca\\_unife.html](http://www.unife.edu.pe/noticias_home/noticias_unife/95/acerca_unife.html)

Universidad Nacional Mayor de San Marcos (25 de octubre del 2019). *Modelo Educativo*. Recuperado de [http://viceacademico.unmsm.edu.pe/wp-content/uploads/2015/07/Modelo Educativo COMPLETO.pdf](http://viceacademico.unmsm.edu.pe/wp-content/uploads/2015/07/Modelo_Educativo_COMPLETO.pdf)

Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Facultad de Letras y Ciencias Humanas UNMSM, (21 de noviembre del 2020). *Danza Perfil del Egresado*. <https://letras.unmsm.edu.pe/danza-2/>

Winearls, J. (1978). *Modern dance: Jooss-Leeder Method*. [Danza Moderna: El método Jooss-Leeder] Londres: Billing & Sons Limited.

## APÉNDICE A

### CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA ESTUDIANTES

La presente investigación conducida por Maureen Llewellyn-Jones Garrido Lecca para la tesis: SISTEMATIZACIÓN DE UNA EXPERIENCIA DE ENSEÑANZA DE IMPROVISACIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA EN UNA ESCUELA PROFESIONAL UNIVERSITARIA, experiencias realizadas entre los años 2013 a 2018, es un estudio sobre la enseñanza universitaria.

El objetivo general de la investigación es realizar la sistematización de lo trabajado durante el tiempo señalado. El estudio aportará una mirada al dictado a nivel universitario de las materias de danza e improvisación. Por lo que la participación de los estudiantes que cursaron las materias es muy importante.

Las entrevistas recogen los puntos de vista de los diversos actores, cómo vieron y vivieron la experiencia. La participación en este estudio es estrictamente voluntaria. La información recogida es confidencial y no se usará para ningún otro propósito fuera de la investigación.

---

Luego de haber recibido información sobre la investigación conducida por Maureen Llewellyn-Jones Garrido Lecca, acepto participar voluntariamente. Reconozco que la información que proporcione en el curso de esta investigación es estrictamente confidencial y no será usada para ningún otro propósito fuera de este estudio sin mi consentimiento.

Yo, ....., doy consentimiento para el uso de la información recogida en la entrevista de la que participé voluntariamente para la investigación SISTEMATIZACIÓN DE UNA EXPERIENCIA DE ENSEÑANZA DE IMPROVISACIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA EN UNA ESCUELA PROFESIONAL UNIVERSITARIA

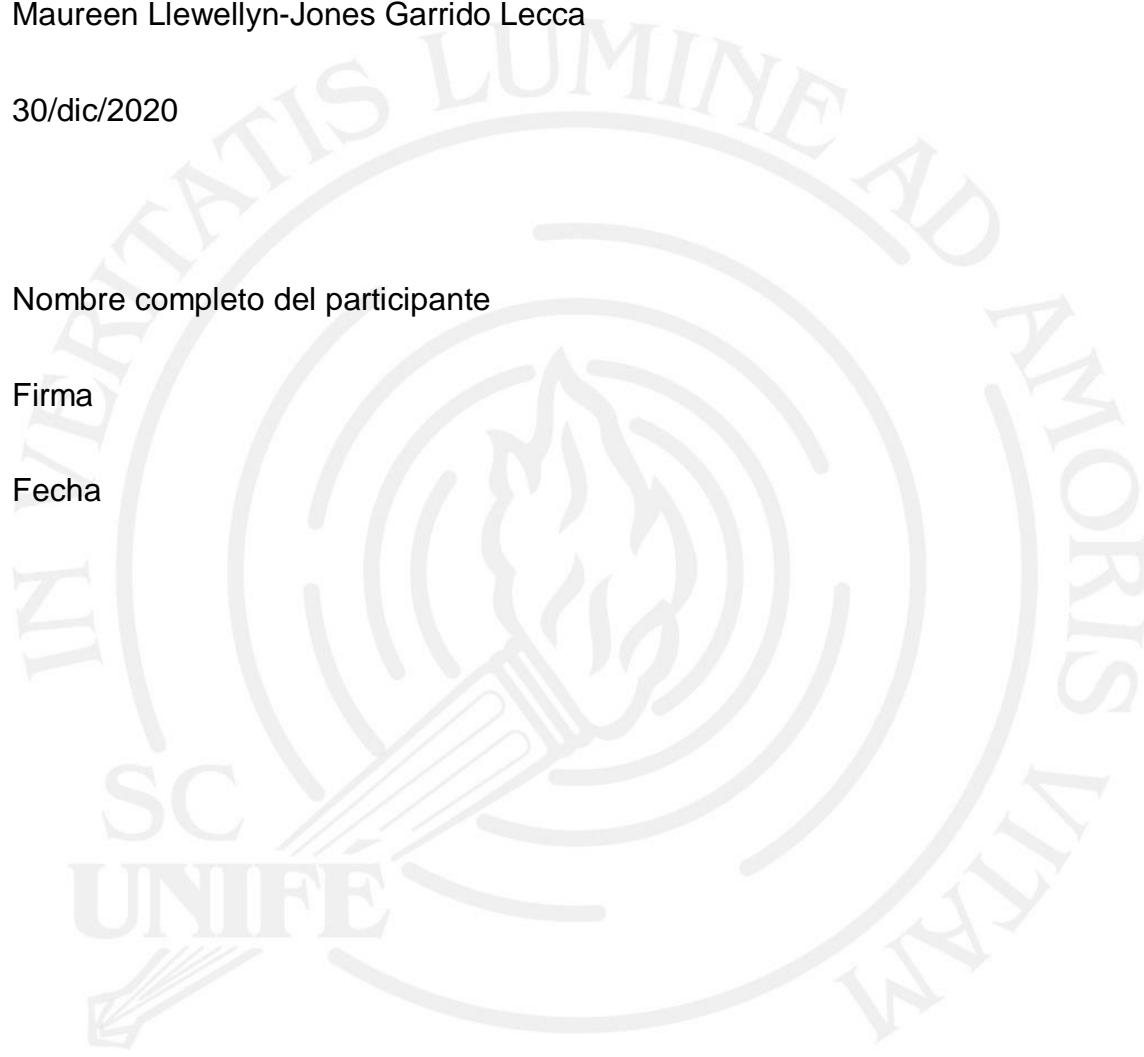
Maureen Llewellyn-Jones Garrido Lecca

30/dic/2020

Nombre completo del participante

Firma

Fecha



## CONSENTIMIENTO INFORMADO PARA PROFESIONALES

La presente investigación es conducida por la Licenciada Maureen Llewellyn-Jones Garrido Lecca. El objetivo de este estudio es realizar la sistematización de la experiencia de enseñanza universitaria de los cursos Improvisación I y II en una escuela profesional de danza de una universidad nacional, realizada entre los años 2013-2018. El estudio aportará una mirada al dictado a nivel universitario de las materias de danza e improvisación.

Como parte del recojo de información para la mencionada investigación, se realizaron una serie de entrevistas a profesoras especialistas en Improvisación en danza, que aportaron con su conocimiento a este estudio.

La participación en las mismas fue voluntaria. La información recogida será usada estrictamente para el propósito de esta investigación.

Agradecemos su participación.

---

Luego de haber recibido información sobre la investigación de la Licenciada Maureen Llewellyn-Jones Garrido Lecca, acepto participar voluntariamente. Reconozco que la información que proporcione será usada estrictamente para el propósito de este estudio.

Nombre de la persona entrevistada:

Firma:

Fecha:



## APENDICE B

### DECLARACIÓN JURADA DE DOCUMENTOS DE TESIS

Yo, Maureen Llewellyn-Jones Garrido Lecca, identificada con DNI N°08244337 en calidad de autora de la tesis titulada SISTEMATIZACIÓN DE UNA EXPERIENCIA DE ENSEÑANZA DE IMPROVISACIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA EN UNA ESCUELA PROFESIONAL UNIVERSITARIA para optar el grado de Maestría en Educación con mención en Docencia Universitaria, declaro y doy fe que, durante el desarrollo de la investigación de tesis, se ha cumplido con los permisos y procesos requeridos.

Yo, Mg. Mario Armando Cartagena Beteta identificado con DNI N° 10819873 Con Código ORCID N°0000-0002-1558-485X en calidad de Asesor de la tesis titulada SISTEMATIZACIÓN DE UNA EXPERIENCIA DE ENSEÑANZA DE IMPROVISACIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA EN UNA ESCUELA PROFESIONAL UNIVERSITARIA, declaro y doy fe que, durante el desarrollo de la investigación de tesis se ha cumplido con los permisos y procesos requeridos:

- a. Permiso del autor o autores de los instrumentos utilizados: los instrumentos utilizados fueron creados por la tesista.
- b. Haber cumplido con el proceso de validación de instrumentos con seis especialistas para el juicio de expertos.
  - Experto N°1 Doctor Literatura. Especialidad: Literatura peruana y latinoamericana.
  - Experto N°2 Magister Educación/Docencia Universitaria. Especialidad: Historia del arte.
  - Experto N°3 Magister Danza. Especialidad: Improvisación, Estudios contemporáneos del cuerpo performático y danza Butoh.
  - Experto N°4 Magister Estudios Culturales. Especialidad Artes visuales y Educación.
  - Experto N°5 Magister Derecho. Especialidad: Derecho ambiental.

- Experto N°6 Magister Historia. Especialidad: Historia Del Arte, Música y Dirección de Orquesta Sinfónica.

c. Se cumplió con el permiso escrito oficial de la autoridad de la institución donde se aplicó los instrumentos.

d. Se cumplió con los permisos escritos o digitales oficiales del consentimiento informado de las personas a las cuales se aplicó los instrumentos.

Todo ello establecido por las normas internas para la obtención de los grados académicos de maestría y doctorado de la Escuela de Posgrado - UNIFÉ y por la Guía Básica para el informe final de tesis - Vicerrectorado de investigación UNIFÉ.

En fe de lo expuesto firmamos la presente Tesista y Asesor.

Lima, 07 de junio de 2021.



---

Lic. Maureen Llewellyn-Jones Garrido Lecca



---

Mg. Mario Armando Cartagena Beteta

## MATRIZ DE CONSISTENCIA

Título de la Tesis: SISTEMATIZACIÓN DE UNA EXPERIENCIA DE ENSEÑANZA DE IMPROVISACIÓN EN DANZA CONTEMPORÁNEA EN UNA ESCUELA PROFESIONAL UNIVERSITARIA

Tesista: Maureen Llewellyn-Jones Garrido Lecca

PROBLEMA	OBJETIVOS	CATEGORÍAS Y SUBCATEGORÍAS	DEFINICIÓN OPERACIONAL	NIVEL, TIPO Y DISEÑO	TÉCNICAS E INSTRUMENTOS
El problema de la investigación se proyectó tratándose de realizar un análisis crítico y reflexivo de la experiencia de enseñanza universitaria de la Improvisación en danza contemporánea realizada entre los años 2013 a 2018. Se formula la siguiente pregunta: ¿Cuál fue la experiencia de enseñanza	<p>Objetivo general</p> <p>1-Sistematizar la experiencia de enseñanza universitaria de los cursos Improvisación I y II en una escuela profesional de danza de una universidad nacional, realizada entre los años 2013-2018.</p> <p>Objetivos específicos</p> <p>1.1-Describir la temática desarrollada en los cursos Improvisación I y II dictados entre los años 2013-2018.</p> <p>1.2-Describir, desde su percepción, la</p>	<p>1-Revisión bibliográfica</p> <p>a. Desarrollo temático del curso Improvisación I</p> <p>b. Desarrollo temático del curso Improvisación II</p> <p>2-Factor docente</p> <p>c. Conocimiento de la especialidad</p> <p>d. Manejo de metodologías</p> <p>e. Conocimiento del maestro</p>	<p>1-Revisión bibliográfica: se entiende como el proceso de análisis del material que recogido por la docente (bitácoras, material audiovisual y entrevistas a estudiantes)</p> <p>2-Factor docente: conocimiento de la docente sobre la materia.</p>	<p>Interpretativo con enfoque cualitativo en la Sistematización de Experiencias (SE)</p>	<p>-Recolección de datos y análisis documental.</p> <p>-Guía de entrevista semi estructurada para estudiantes.</p> <p>-Guía de entrevista semi estructurada para docentes especialistas.</p>

<p>universitaria de Improvisación en danza contemporánea en la Escuela Profesional de Danza de una universidad nacional en Lima Metropolitana realizada entre los años 2013-2018?</p>	<p>experiencia de los estudiantes en los cursos de Improvisación I y II entre los años 2013-2018 teniendo en cuenta: el factor docente y los logros del curso. 1.3-Establecer recomendaciones teórico-metodológicas sobre el desarrollo de la enseñanza-aprendizaje de la improvisación en danza contemporánea en ambientes universitarios.</p>	<p>sobre los estudiantes</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>f. Carácter motivador del docente</li> </ul> <p>3-Logros del curso</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>g. Definiciones de las clases de improvisación expuestas por los estudiantes entrevistados</li> <li>h. Conocimiento previo de los estudiantes sobre la materia al llegar al curso</li> <li>i. Ejercicios más recordados</li> <li>j. Importancia de los cursos</li> <li>k. Apreciación de los cursos</li> </ul>	<p>3-Logros del curso: aprendizaje y aplicación de la materia por parte de los estudiantes.</p>		
---	---	--	---	--	--

		I. Comprensión de los cursos m. Aplicación y proyección del material recibido			
--	--	--	--	--	--

