

Danza y educación física. Un viaje a través de la expresión corporal.

Autores:

Alexey Alejandro Bovea Roa

Héctor Steven Botia Mendieta

Yirley Tatiana Sotelo Romero



**UNIVERSIDAD PEDAGÓGICA
NACIONAL**

Universidad Pedagógica Nacional

Facultad de Educación Física

Licenciatura en Educación Física

Bogotá D.C

Danza y educación física. Un viaje a través de la expresión corporal

Alexey Alejandro Bovea Roa
Héctor Steven Botia Mendieta
Yirley Tatiana Sotelo Romero

Asesor
Mg. Leonardo Andrés Aguirre Cardona

Proyecto Curricular Particular para optar al título de Licenciado en Educación Física

Universidad Pedagógica Nacional
Facultad de Educación Física
Licenciatura en Educación Física
Bogotá D.C

Agradecimientos

Como grupo, queremos expresar nuestro más sincero agradecimiento al profesor Romanoff, por brindarnos el espacio para desarrollar nuestro PCP y por motivarnos constantemente a creer en nuestras capacidades y en este proceso. Su apoyo y confianza fueron fundamentales para seguir adelante en cada etapa del camino.

Asimismo, agradecemos profundamente a los bailarines que hicieron parte de este proceso, ya que gracias a su disposición, entrega y confianza pudimos vivir por primera vez la experiencia de ser llamados profesores, permitiéndonos crecer tanto personal como profesionalmente.

También queremos agradecer a nuestras familias, quienes estuvieron presentes con su apoyo incondicional, comprensión y fortaleza frente a cada sacrificio realizado durante este recorrido. Finalmente, agradecemos a nuestro tutor, por guiarnos con paciencia y dedicación en los momentos de dificultad, ayudándonos a encontrar siempre una salida y motivándonos a no rendirnos.

Tabla de contenido

Introducción.....	7
Contextualización	8
Diagnóstico.....	9
Problemática	11
Pregunta orientadora	12
Justificación.....	12
Elementos Conceptuales.....	14
Antecedentes.....	19
<i>Antecedentes internacionales</i>	19
<i>Antecedentes Nacionales</i>	20
<i>Antecedentes locales</i>	20
Perspectiva Educativa	22
Ser humano a formar.....	22
Perspectiva disciplinar.....	23
Perspectiva Humanística	25
Perspectiva Pedagógica	27
Organización del Diseño Curricular	31
Diseño curricular Particular.....	31
Aspectos del diseño curricular	34
<i>Nota. Elaboración propia</i>	60
Implementación	61
<i>Aplicación de sesiones</i>	61
Estructura evaluativa.....	67
Rubrica evaluativa.....	68
Diarios de campo	71
Evidencias fotográficas	73
Grupos focales	76
Presentación y análisis de resultados	79
Rubrica tridimensional	79
Dimensión expresiva	79
Dimensión comunicativa	85

Dimensión creativa.....	90
Foto diario del bailarín	95
Consciencia corporal.....	96
Expresión emocional	97
Interpretación e intensidad	98
Uso del espacio	99
Autonomía creativa	100
Seguridad y presencia escénica.....	101
Integración del contenido	102
Metodología y condiciones del proceso	104
Grupo focales.....	105
Inicial.....	105
Final.....	108
Conclusiones	111
Referencias	114
Anexos	116

Indicé de tablas

Tabla 1: <i>Ser humano a formar por medio de las tres dimensiones</i>	22
Tabla 2: <i>Ser humano a formar a través de las tres dimensiones</i>	59
Tabla 3: <i>Cronograma de sesiones</i>	62
Tabla 4: <i>Rúbrica evaluativa</i>	69
Tabla 5: <i>Resultados de rúbrica evaluativa-dimensión expresiva</i>	84
Tabla 6: <i>Resultados de rúbrica evaluativa- dimensión comunicativa</i>	89
Tabla 7: <i>Resultados de rúbrica evaluativa- dimensión creativa</i>	94

Indicé de figuras

Figura 1: <i>Visión de integración de los elementos conceptuales</i>	18
Figura 2: <i>Integración del ser humano a formar.</i>	23
Figura 3: <i>Integración de las perspectivas educativas</i>	30
Figura 4: <i>Capas del diseño curricular</i>	32
Figura 5: <i>Diseño curricular particular.</i>	33
Figura 6: <i>Plano inferior, frontal y superior de las dimensiones</i>	36
Figura 7: <i>Plano inferior-superior de módulos</i>	37

Figura 8: <i>Plano frontal de los modulos</i>	38
Figura 9: <i>Plano frontal de los momentos</i>	42
Figura 10: <i>Plano frontal de los contenidos</i>	44
Figura 11: <i>Primera sesión del módulo diagnóstico</i>	63
Figura 12: <i>Sesión seis del módulo expresión en movimiento</i>	64
Figura 13: <i>Sesión catorce del módulo diálogo corporal</i>	65
Figura 14: <i>Sesión dieciocho del módulo transformación creativa</i>	66
Figura 15: <i>Sesión veintitres del módulo acción transformadora</i>	67
Figura 16: <i>Ejemplo de diario de campo</i>	72
Figura 17: <i>Descubriendo la conciencia corporal</i>	74
Figura 18: <i>Lenguaje gestual</i>	75
Figura 19: <i>Elaboración creativa</i>	76
Figura 20: <i>Resultados de evaluación inicial dimensión expresiva</i>	80
Figura 21: <i>Resultados de evaluación central dimensión expresiva</i>	82
Figura 22: <i>Resultados de evaluación final dimensión expresiva</i>	83
Figura 23: <i>Resultados de evaluación inicial dimensión comunicativa</i>	86
Figura 24: <i>Resultados de evaluación central dimensión comunicativa</i>	87
Figura 25: <i>Resultados de evaluación final dimensión comunicativa</i>	88
Figura 26: <i>Resultados de evaluación inicial dimensión creativa</i>	91
Figura 27: <i>Resultados de evaluación central dimensión creativa</i>	92
Figura 28: <i>Resultados de evaluación final dimensión creativa</i>	93
Figura 29: <i>Conciencia corporal</i>	96
Figura 30: <i>Expresión emocional</i>	97
Figura 31: <i>Interpretación e intención</i>	98
Figura 32: <i>Uso del espacio</i>	100
Figura 33: <i>Autonomía creativa</i>	101
Figura 34: <i>Seguridad y presencia escénica</i>	102
Figura 35: <i>Integración de contenido</i>	103
Figura 36: <i>Metodología y condiciones del proceso</i>	104

Introducción

La danza y la educación física siempre han estado relacionadas a través del cuerpo y el movimiento. Estas dos disciplinas permiten expresar cosas que las palabras no permiten, fortaleciendo no solo las capacidades físicas, sino también la creatividad, la sensibilidad y la manera en que cada persona se comunica con los demás y consigo misma.

Sin embargo, en diversos lugares la enseñanza de la danza se enfoca más en repetir pasos y coreografías que en sentir y expresar emociones. Es por ello, que surge este proyecto titulado “Danza y Educación Física: un viaje a través de la expresión corporal”. Nacido a partir de las prácticas observadas de las modalidades educativas, dando un enfoque en la Corporación Artística Jera Danzas en Bogotá, después de un proceso de investigación y experimentación.

Este proyecto busca fortalecer la expresión corporal como una forma auténtica de comunicación, permitiendo que las personas reconozcan y transmitan sus emociones, pensamientos y experiencias a través del movimiento. De esta manera, el cuerpo no solo se mueve, también expresa y cuenta historias y, a su vez, revive recuerdos. Asimismo, la danza se convierte en un espacio donde las personas pueden descubrirse, relacionarse con los demás y fortalecer el vínculo con su cultura y sus emociones. Continuando, La danza folclórica colombiana es un lenguaje que conecta a las personas con sus raíces y con su propia identidad. Por lo tanto, este proyecto quiere cambiar la forma en que se ve la danza, para que no sea solo una serie de movimientos, sino una práctica humana que puede transformar a las personas.

Al estructurar este proyecto, se encontró que, aunque los bailarines tienen habilidades técnicas, se reduce a repetir movimientos y memorizar coreografías, además de no ser conscientes de su cuerpo para así expresarse de manera auténtica cuando bailan. Esta premisa permitió la estructuración de una dinámica de enseñanza centrada en la Expresión corporal, la creatividad y la comunicación, apostando por que los bailarines apropiaran experiencias significativas, sus cuerpos dialogaran y generaran reflexiones significativas en torno a la cultura y la sociedad. Igualmente, se apuesta por ampliar la comprensión frente a la concepción de Educación Física, mayoritariamente vinculada al deporte y al alto

rendimiento, por lo que el enfoque de este PCP permite comprender al cuerpo como dinamizador de la comunicación, la transformación y la creación, siendo las personas protagonistas para la conexión vital, el sentimiento, las emociones y el fortalecimiento de la identidad a través del movimiento corporal.

En consecuencia, el presente PCP trasciende lo netamente académico. Cada diálogo, cada ensayo, cada puesta en escena apuntaba a comprender el qué enseñar y aprender a través del cuerpo en movimiento, interpretando, escuchando y sintiendo, se traduce en una mirada de la educación física y la danza más humana.

Contextualización

En la Facultad de Educación Física de la Universidad Pedagógica Nacional (UPN) en su programa curricular en Educación Física (PCLEF), se realizan prácticas pedagógicas con características que permitan identificar y reconocer la Educación Física desde las diferentes modalidades educativas establecidas por el Ministerio de Educación Nacional (MEN). En línea con este enfoque, y evidenciado en el ciclo de profundización de nivel 1 de la licenciatura en Educación Física (EF) se llevó a cabo un proceso observable en diferentes modalidades, mediado por el desarrollo de las prácticas pedagógicas.

En primer lugar, la modalidad formal, que se define como una organización estructurada y sistemática del proceso educativo en instituciones educativas, con la posibilidad de certificar los aprendizajes y competencias adquiridas por los estudiantes tanto en colegios públicos como privados. En la modalidad informal como ciclovía, ciclorruta, escuelas deportivas y cajas de compensación, agrupa procesos no estructurados que se desarrollan fuera del sistema formal y no conducen a una certificación oficial. Finalmente, la modalidad no formal que incluye capacitaciones, corporaciones artísticas y academias que no forman parte del sistema educativo formal; pero brinda oportunidades de aprendizaje flexible para el trabajo.

Por consiguiente, gracias a estas prácticas pedagógicas y con las orientaciones de los docentes a cargo durante el reconocimiento de las distintas se proyectó una mirada a la Corporación Artística Jera Danzas en la modalidad no formal, pues gracias a estas prácticas pedagógicas al estar mediada por procesos, este, está en constante transformación,

estructurado no solo la enseñanza, sino también fomentando una interacción continua entre quienes enseñan y quienes aprenden, lo que permite una reflexión crítica y un proceso dinámico sobre las propias estrategias y su resultado, así dando paso a un enfoque a la modalidad no formal a partir de la corporación artística. (Parra, Menguara, Pulgarín & Gutiérrez, 2021).

En este mismo marco, la corporación artística Jera danzas en la modalidad no formal desde 2012 ha desarrollado un repertorio artístico del folclor coreográfico colombiano de sus diferentes regiones del país, incluyendo la Costa Pacífica, la región Andina, la Costa Atlántica y la región Antioqueña, enfatizando la amplia diversidad e identidad cultural del país. Las interpretaciones expresivas que se despliegan en cada actuación no solo representan la herencia cultural, sino que también abordan temas contemporáneos, tales como la identidad, la pertenencia y el desafío de preservar las tradiciones en un entorno cambiante. Al integrar elementos visuales, musicales y corporales en sus presentaciones, Jera Danzas logra crear experiencias inmersivas por medio de sus montajes que invitan al espectador a reflexionar sobre su propio contexto social y cultural.

Jera Danzas cuenta con dos espacios de ensayo, La Casona de la danza, en La Candelaria y el colegio Ricaurte sede A en la localidad Los Mártires, en Bogotá. También cuenta con 2 grupos de bailarines, 1) Grupo base: Bailarines que llevan más de un año perteneciendo al grupo. 2) Nuevos talentos: Bailarines que ingresan a la corporación en las convocatorias que se realizan cada semestre. Es importante resaltar que los bailarines del grupo base cuentan con un poco más de experiencia y formación en la capacidad de expresar con el cuerpo, a diferencia de los nuevos talentos que apenas comienzan a abordar toda la parte técnica y coreográfica.

Diagnóstico

Para generar un diagnóstico a los bailarines de la corporación artística Jera Danzas, durante los ensayos en la casona de la danza y en el colegio Ricaurte, se utilizaron 2 técnicas para la recolección de datos; como técnica principal se empleó el diario de campo, permitiendo registrar y reflexionar sobre el desarrollo de las acciones y prácticas dancísticas de la corporación, teniendo en cuenta dos categorías a observar: la primera denominada “Movimientos corporales expresivos”, compuesta por elementos constitutivos

como: toma de conciencia corporal en el grado de tensión muscular, la sensación de gravedad, movimientos en función de conceptos espaciales y ritmo corporal. Como segunda categoría “Movimientos corporales comunicativos”, compuesto por elementos como la actitud y apariencia corporal, contacto ocular, gesto, orientación espacial, componentes sonoros comunicativos y ritmo comunicativo gestual sonoro. Como segunda técnica, se implementaron los grupos focales, para recolectar información específica de parte de los bailarines. Esta técnica no solo permite tener en cuenta lo observado, sino también permite tener en cuenta las experiencias vividas por los bailarines, lo que permite profundizar en el diagnóstico. En este sentido Hamui y Varela (2012, p.24) expresan que “es un espacio de opinión para captar el sentir, pensar y vivir de los individuos” lo que refuerza la importancia de integrar las percepciones subjetivas en el análisis central de cómo los bailarines usan, perciben y desarrollan su expresividad corporal como medio de comunicación artística y cultural.

Por lo anterior, se identificó que los bailarines tanto grupo base como nuevos talentos, en ambas técnicas de recolección, lo observado en los diarios de campo y de acuerdo con los planteamientos de Learreta (2005) se evidencia que no hay una toma de conciencia corporal, no hay un manejo del contacto ocular, se observa un déficit en el grado de tensión, mantienen una gestualidad neutra; y con las preguntas de los grupos focales, no se evidencia comunicación artística durante la ejecución técnica, coreográfica y expresiva de los ritmos y folclor coreográfico. En esta medida, a partir de las ideas expuestas por Learreta, Sierra y Ruano (2005, p. 69) con relación a “la toma de consciencia del lenguaje corporal y del sonido que se asocia al verbal”, incluyendo también a los integrantes de la corporación artística, aunque encuentran una relación de las danzas y la identidad cultural que en ellas inciden, no se logra transmitir el mensaje que el mismo grupo de bailarines desea expresar.

Dicho esto, la falta de expresión y conexión en la comunicación limita el impacto emocional y simbólico de las presentaciones, lo que afecta la capacidad del público para entender y apreciar las raíces culturales que sustentan cada danza. Por ello, es fundamental fortalecer la conciencia corporal y la expresividad de los bailarines, promoviendo un enfoque integral que no solo incluya la técnica, sino también la interpretación y la transmisión clara del mensaje cultural que cada ritmo y folclor llevan consigo. Dicho en

otras palabras, esto hará que la puesta en escena sea más auténtica y significativa, logrando una conexión más profunda entre el intérprete, la obra y el espectador.

Problemática

Ahora bien, el diagnóstico realizado por medio de los grupos focales y los diarios de campo se puede evidenciar claramente la dificultad por “expresar pensamientos, sentimientos e intenciones”, así pues la expresión corporal logra ser el lenguaje en sí mismo que articula emociones, intenciones y significados a través del movimiento, siendo un recurso esencial en el arte escénico, como se ha intentado abordar durante algunos ensayos de la corporación artística desde técnicas de las artes escénicas como lo son la mimesis, los juegos de improvisación y la memoria emotiva planteada por (Chejov, 1953). Además, para conectar con el espectador de manera profunda y auténtica, así como propone Erika Fischer-Lichte (2001) que plantea que el cuerpo en escena no solo ejecuta, sino que comunica, transforma y genera sentido en la interacción con el público.

No obstante, pese a que el director de esta corporación es maestro vinculado de la Facultad y Licenciatura en Artes Escénicas de la UPN, su propuesta de expresar y comunicar la identidad, la complicidad, intencionalidad y cultura del folclor colombiano termina con una debilidad: la expresión corporal de los bailarines en las coreografías en los “contenidos específicos como el lenguaje gestual, componentes sonoros comunicativos y ritmo comunicativo gestual y sonoro” (Learreta, Sierra y Ruano, 2005, p. 80). Por tanto, la carencia del desarrollo de la expresión corporal en la corporación artística representa una barrera para consolidar una puesta en escena coherente y representativa de las raíces culturales que busca preservar y difundir.

Si bien, los bailarines pueden realizar secuencias coreográficas e imitar movimientos característicos de la danza folclórica, sin embargo, no se observa una gran capacidad de comprender e interpretar el mensaje que estas danzas quieren comunicar. Como consecuencia, perder el sentido de la práctica y la interpretación creando una idea errónea del folclor; esto puede deberse a las concepciones culturales que no aportan al reconocimiento del papel expresivo del cuerpo, lo que implica que no se logre aprovechar el gesto transformador de la danza como práctica social, es decir se pierde la oportunidad de usarla como un lenguaje que conecta lugares, personas y generaciones.

Por todo lo expuesto, se evidencia que el desarrollo de la EC no solo influye en la calidad de las presentaciones, sino también actúa como estimulante para fortalecer el potencial humano de los bailarines, entendiendo esto desde la EF y con autores como Learreta, Sierra y Ruano (2005) que destacan que la EC contribuye al desarrollo de habilidades como la creatividad, la empatía, la autonomía y la conciencia emocional, las cuales son fundamentales para el crecimiento personal y colectivo. Así mismo, desde las inteligencias múltiples de Gardner (1993) validando el cuerpo como un canal de aprendizaje y expresión que, al ser estimulado, potencia las capacidades de cada individuo. En este sentido, la EC se integra como un componente formativo tanto en lo artístico como en lo humano.

Pregunta orientadora

¿Cómo puede la Expresión Corporal, abordada desde las dimensiones expresiva, comunicativa y creativa, contribuir a una comunicación intencionada y auténtica en los bailarines de Jera Danzas, dentro y fuera del escenario?

Justificación

Ahora bien, visto desde otro punto de vista, el cuerpo es el principal vehículo de comunicación en la danza tal como lo señala Torres (2002), quien sostiene que, en el proceso comunicativo a través del cuerpo, las ideas deben ser sentidas y vividas para alcanzar el mayor impacto en el receptor o en este caso al público. Sin embargo, el diagnóstico realizado mediante la observación participante y su registro, se evidencia que los integrantes de la corporación artística Jera Danzas enfrentan dificultades para aprender y aplicar la expresión corporal en la danza folclórica, a pesar de contar con un director vinculado académicamente y con técnicas reconocidas de las artes escénicas mencionadas anteriormente, se observa una expresión predominante técnica y coreográfica, que deja de lado los mensajes culturales, la vivencia emocional y la conexión social que caracterizan el sentido profundo de la danza.

Por consiguiente, al abordar esta problemática y observar a cada uno de los dos grupos tanto como el grupo base y el grupo de nuevos talentos, se puede decir que su importancia es establecer que la EC no es solo un aspecto escénico o técnico si no, el

mismo centro del lenguaje dancístico para transmitir, transformar y enlazar el cuerpo, la identidad, la cultura y la emoción. Cuando los bailarines realizan movimientos sin conectar, esto hace que se generen bloqueos corporales y sea cada vez más notable el déficit de la consciencia corporal y como consecuencia, se va perdiendo toda comunicación y a la mecanización del movimiento.

Por otro lado, desde el campo de la educación física, se apuesta por cambiar el imaginario social que se ha creado a través del tiempo frente a la deportivización de la Educación Física, que limita las diversas posibilidades de un educador físico. Por ello, al integrar la expresión corporal y la educación física se transforma en un “acto pedagógico” como lo menciona Judith Jaramillo (2023), aportando a la formación integral, conectando los cuerpos, las culturas y la comunicación, siendo un proceso transformador y enriquecedor. Esto representa una contribución significativa a validar y fortalecer la expresión corporal como una forma de comunicación significativa visto desde Learreta, Sierra y Ruano (2005) y Parlebas (2001), fomentando habilidades esenciales no solo para el espacio artístico sino también para el diario vivir. Además, al considerar el cuerpo como un canal privilegiado de aprendizaje y expresión, se potencia el desarrollo cognitivo, afectivo y social de las personas. De este modo, integrar la expresión corporal en la formación de los bailarines, no solo mejora la calidad artística, sino que también impulsa su crecimiento personal, emocional y social, consolidando a la Educación Física como un campo que promueve una formación holística, crítica y culturalmente sensible.

Así pues, el enfoque que introducen los alfabetos “expresivo, comunicativo y creativo” ya mencionado permite estructurar el lenguaje corporal y enriquecer la comunicación de la danza en escena, favoreciendo una representación más consciente y efectiva por parte de los bailarines de Jera Danzas. Pues este aporte contribuye al desarrollo de la expresión corporal como tendencia de la Educación Física, como lo plantea Zagaláz (2001):

La primera, surge de los antecedentes más cercanos, en los siglos XVIII y XIX, que dan lugar a la configuración de algunas corrientes educativas alrededor del concepto de EF. 1. Educación psico-deportiva: el cuerpo acrobático; 2. Educación psicomotriz: el cuerpo pensante; Expresión corporal: el cuerpo comunicante. Citando a (Vázquez, 1989, p.64).

Por tanto, este proyecto busca que la danza folclórica, mediada por la EC, se consolide como un espacio de formación en la comunicación corporal efectiva, donde cada bailarín pueda contar, a través de su cuerpo, las narrativas culturales que lo configuran.

Elementos Conceptuales

La expresión corporal concebida como tendencia de la educación física, se orienta a superar la visión reduccionista del movimiento como únicamente un ejercicio físico o meramente escénico, proponiendo transformar estos movimientos para comunicar, crear y tener un autoconocimiento, a partir del planteamiento por Zagaláz como una modalidad de la EC.

Expresión Corporal de espectáculo o escénica, en la que el acento recae sobre la función comunicativa, que consiste en la transmisión al público de un mensaje en el que deben estar implicados un personaje con sus ideas y sentimientos y una forma gestual apropiada (Técnica expresiva) (2001, 266).

La LOGSE (Ley Orgánica de Ordenación General del Sistema Educativo) en España, plantea los componentes para la aplicación práctica de la EC en la EF y que por supuesto son de suma importancia como base de comparación y teniendo en cuenta el contexto el MEN y su PEI (Plan de Educación Institucional) en Colombia.

- Educación postural e imagen corporal.
- Expresión y comunicación no discursiva: Lenguaje corporal y gesto.
- Dominio del espacio-tiempo.
- Baile/Danza.
- Teatro evolutivo (Juego simbólico; Juego de roles; Juego dramático; Dramática creatividad; Creación colectiva y montaje de textos).

Estas bases conceptuales permiten hacer una mirada hacia una educación de la EC en la EF en instituciones educativas regidas por un PEI contextualizado, actualizado y por supuesto a nivel nacional lo que transformaría exponencialmente los imaginarios predominantes de la EF en las instituciones.

Sin embargo, para precisar sus componentes principales es de gran importancia consultar los conceptos que componen la Expresión Corporal (expresión, comunicación y

creatividad); su significado en el diccionario de la lengua española de la Real Academia Española (RAE) es la siguiente:

Expresión: “Signo o gesto que manifiesta en una persona un estado de ánimo, un sentimiento o un rasgo de su carácter.”, Comunicación: “Medio que comunica dos o más puntos o establece un acceso entre ellos.”, y Creatividad: “Capacidad para crear o inventar”. (Real Academia Española, s. f.-a, b, c)

Estas nociones constituyen la base semántica sobre la cual se desarrolla el análisis posterior en torno a la expresión corporal. Al conceptualizar que la acción de expresar da la idea de surgir desde adentro, desde el carácter mismo, determina que cualquier acción de expresión es fruto del mundo interno de cada persona, tanto sus gestos, palabras, comportamientos, movimiento, conductas, entre otros. De modo que el sujeto se expresa continuamente, en cualquier momento. Por ello Learreta lo plantea de manera que “la expresión es aceptar la propia realidad corporal, exponerse, asumirse con una forma de moverse propia y auténtica, implica tomar conciencia de lo que sucede en nosotros, de cómo reaccionamos ante lo que vivimos y cómo lo vivimos”. (Learreta, Ruano y Sierra, 2005, p. 28)

En cambio, la comunicación ya es un hecho de expresión como manifestación, pero tiene otro componente que Santiago (2004) y Ortiz (2002) citado por Learreta (p.29) indica que “La intención de ser comprendido por los demás, así como de comprender, por lo que resulta necesario interpretar el movimiento del otro y generar un movimiento perceptible”, lo que resulta fundamental.

Así mismo se hace necesario dar al alumnado un conocimiento respecto a los dos puntos que establece la comunicación (Emisor, receptor, mensaje, canal, retroalimentación, contexto), además se amplía a toda interacción con otra persona, ya sea mediante movimiento abstracto o figurativo. Esto permite relacionar que todo acto de comunicación también es expresión y da sentido al lenguaje corporal y por tanto al dialogo corporal.

Finalmente, la creatividad por su parte muestra que la capacidad de producir respuestas variadas y distintas a las más comunes transforma y da otro matiz que le permite hacerlas diferentes y en algunos casos nuevas e innovadoras.

En ese sentido, la EC se estructura en tres dimensiones que permite comprender la amplitud formativa. La dimensión expresiva se centra en la investigación y toma de

conciencia del propio movimiento, abordando aspectos como el uso segmentado del cuerpo, las superficies de apoyo, los grados de tensión muscular, la vivencia de la gravedad, las posibilidades espaciales, el ritmo interno y externo, así como la experimentación con distintas calidades de movimiento y el sonido corporal tanto vocal como no vocal. La dimensión comunicativa, por su parte, se orienta hacia la interacción con el mundo externo mediante el lenguaje gestual, los componentes sonoros y la organización simbólica de la acción corporal con inicio, desarrollo y final, lo que favorece la expresión de estados de ánimo, ideas y sentimientos en un marco social. Finalmente, la dimensión creativa comprende aspectos de fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración, elementos que potencializan la capacidad de generar respuestas corporales novedosas y significativas en contextos diversos.

De este modo la EC en la EF no solo promueve la aceptación del propio cuerpo sino también permite su utilización en todas sus posibilidades, para expresar y comunicar emociones, ideas, pensamientos, sensaciones, sentimientos, vivencias, etc., “orienta hacia la consecución de una salud más integral, abarcando aspectos físicos y psíquicos de la misma, dotando a la persona de una mayor seguridad en sí misma aportándole facultades para la socialización que le permitan desarrollarse íntegramente en el seno de la sociedad, lo que le garantiza una mayor y mejor calidad de vida”. (Learreta, Sierra y Ruano, 2005, p. 14).

Por lo anterior se presenta a la EC que integra diversos elementos del ser humano y que promueven el desarrollo personal y social de los individuos. No obstante, bajo tal denominación se han ido incluyendo elementos de diferentes ámbitos disciplinares, tanto los considerados educativos como los que sin ninguna relación intencional para el desarrollo personal y social de los estudiantes (Learreta, Sierra y Ruano, 2005, p. 9). Este planteamiento es especialmente relevante al considerar espacios de formación como la danza folclórica, donde los bailarines, más allá de la técnica, expresan y comunican su identidad cultural, transmitiendo mensajes a través del movimiento del cuerpo que se reconoce como instrumento de comunicación, socialización y transformación cultural.

Siguiendo la idea del concepto de “Ritmo Comunicativo gestual y sonoro”, que hace referencia a la consciencia de los aspectos temporales dentro del comportamiento ligado al lenguaje gestual y verbal. Este ritmo no sólo articula la interacción entre los

individuos, sino que marca la sincronización necesaria para una comunicación efectiva mediante la expresión corporal, evidenciando la importancia del cuerpo, el movimiento y el sonido como transmisor expresivo.

Por su parte, Martha Castañer (2001) profundiza sobre la dimensión estética y emotiva de la expresión corporal en el ámbito de la danza, señalando que esta dimensión brinda la posibilidad de crear con los gestos del cuerpo un mensaje cargado de emoción e ideas. Desde esta perspectiva, el cuerpo se convierte en un auténtico “lenguaje del silencio” capaz de vincular el mundo interno (las sensaciones, emociones y pensamientos) con el mundo externo a través de movimientos dotados de intencionalidad, ritmo, forma y armonía. De este modo, la danza se configura no sólo como un acto físico o técnico, sino como una manifestación estética y comunicativa que articula sentidos, sentimientos y narrativas personales y colectivas, permitiendo la expresión simbólica de la experiencia humana.

Asimismo, Castañer concibe la dimensión estética como un espacio de exploración sensible del propio cuerpo, donde el gesto, la postura, la actitud y la relación espacio-tiempo se convierten en recursos de creación y autoconocimiento. Su propuesta integra la vivencia emocional, la percepción de la belleza, la armonía, y el desarrollo de la autoestima y la salud emocional mediante el movimiento expresivo.

No obstante, si bien Castañer propone esta cuarta dimensión estética, al presente proyecto se trabajará bajo las tres dimensiones formuladas por Learreta, Sierra y Ruano (2005), dado que la propuesta estética-emotiva de Castañer se encuentra implícitamente la EC de estos autores. En su modelo, la estética se asume como un factor transversal que impregna las dimensiones expresiva, comunicativa y creativa, al reconocer el valor del gesto, la sensibilidad y la vivencia emocional como medios de creación, comunicación y transformación personal y social.

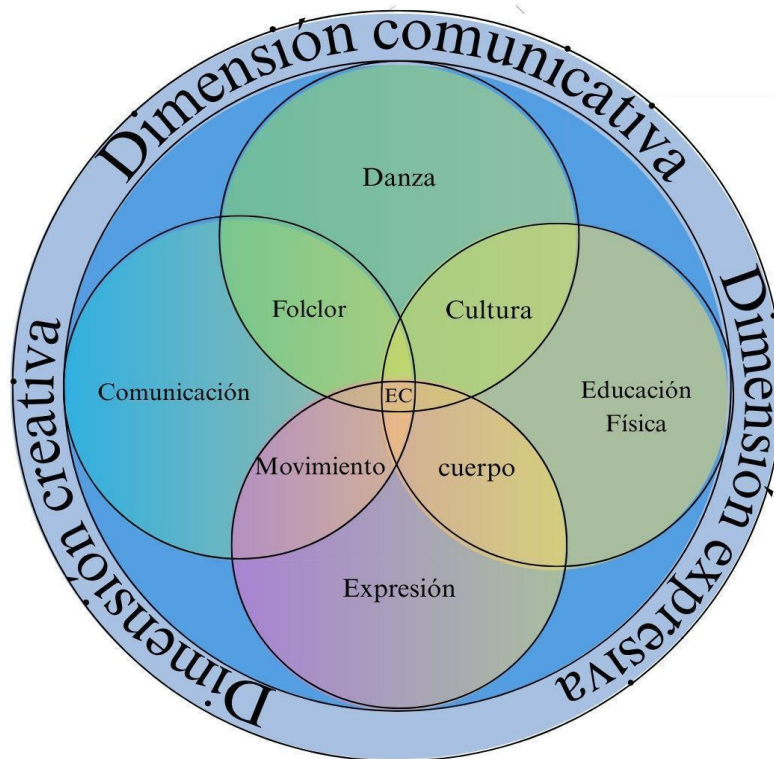
En cambio, si la danza en su generalidad, encontramos a Yáñez (2003), quien señala que en la danza “confluyen todos y cada uno de los cuerpos” (p. 50). Esta definición destaca la complejidad y riqueza que encierra el acto de bailar, no solo como movimiento físico, sino como un hecho integral acompañado de elementos técnicos, emocionales y simbólicos.

Ahora, Gardner (1991) afirma que la danza folclórica emerge como un medio privilegiado para comunicar narrativas, tradiciones y problemáticas sociales, constituyéndose en un lenguaje de comunicación y expresión humana tan válido como el lenguaje escrito o verbal (p. 87). Por ende, la danza, especialmente en contextos culturales, funciona como un medio para preservar y transmitir cultura, al tiempo que permite la reflexión y el diálogo social sobre diversas realidades.

Así se exponen cada una de las dimensiones de la EC que se han descrito anteriormente, una relación de propuestas derivadas del referente teórico Learreta, Ruano y Sierra (2005), con la intención de que cada una de ellas sean comprendidas de manera práctica. Por consiguiente, se aclara que no es un recetario al cual seguir al pie de la letra, sino como un proceso didáctico respecto a cómo se vinculan los contenidos con la propuesta de ese proyecto contextualizado en el ámbito de la EF haciendo uso en cualquiera de los contextos en los que la EC tiene sentido representado en la siguiente Figura.

Figura 1.

Visión de integración de los elementos conceptuales.



Nota. Interrelación de los elementos conceptuales. Elaboración propia.

Antecedentes

En relación con los antecedentes, se realizó una revisión íntegra de documentos de diferente índole investigativo, documental y experiencial, con el fin de obtener un panorama frente al abordaje del tema propuesto desde una mirada académica. Esta revisión ofreció un panorama integral sobre el abordaje del tema contemplando estudios a nivel internacional, nacional y local relacionados con la danza, la comunicación y la expresión corporal. De este modo, se ampliaron los enfoques y se incorporaron diferentes perspectivas que enriquecen y sustentan la pertinencia, originalidad y la comprensión del presente proyecto.

Antecedentes internacionales

La capacidad comunicativa trasciende las barreras lingüísticas y genera un diálogo profundo entre intérpretes y espectadores, afirmando que la danza, como arte escénico, tiene el poder de influir, y sensibilizar a audiencias diversas sobre la importancia de la cultura y el patrimonio en la construcción de una sociedad más consciente y resiliente. (Visbal, F. 2020), de esta manera se puede entender que mediante la danza que presentan los intérpretes logran trascender esa comunicación verbal, afirmando que pueden influir en la sensibilización y reflexión de su propio contexto.

Por la misma línea Labán, (2018) afirma la importancia del movimiento y sumado a ello la expresión corporal como formas de comunicación artística, resaltando que el cuerpo expresa pensamientos y emociones, y que tiene un gran papel en la cultura. En este contexto Jera Danzas tiene la oportunidad de comunicar un mensaje que impacte en la sociedad por medio de sus montajes artísticos, sus ritmos folclóricos y la destreza de los bailarines para expresarlo. No obstante Fischer-Lichte, (2017) menciona que el cuerpo en escena genera un sentido y una transformación en el momento en que se interactúa con el público, en donde se da la importancia de la expresión corporal a la hora de transmitir mensajes culturales y emocionales.

Como segundo antecedente se encuentra el trabajo de Patricia Stokoe “expresión corporal - Danza” en el que plantea, el cuerpo como un medio de comunicación en sí mismo, y que la danza conlleva su preparación técnica y expresiva para comunicar desde lo cultural, lo emocional y lo simbólico de manera que permite interpretar el mensaje

cultural proveniente del territorio por medio de la comunicación verbal y no verbal de los bailarines en la escena (Presentaciones, festivales, circulaciones).

Para el ámbito de la práctica pedagógica Menguara, Parra, Pulgarín y Gutiérrez (2020) mencionan cómo se manejan los procesos metodológicos en la práctica pedagógica, además se enfoca en la importancia de la reflexión y de la interacción en el desarrollo de habilidades tanto expresivas, como comunicativas en los diferentes contextos educativos. Por tal motivo esto soporta como desde nuestra licenciatura en Educación Física y las prácticas pedagógicas podemos dejar ese aporte de la Expresión corporal como contenido de esta y fortalecer esos procesos integrales de expresión y por supuesto comunicación, que por medio de la danza folclórica permita impulsar la carrera artística y escénica de los bailarines e intérpretes de Jera Danzas.

Antecedentes Nacionales

En relación con los antecedentes nacionales, se destaca un estudio realizado en Medellín denominado, “*Prácticas comunicativas de la danza: estudio de caso del Balcón de los Artistas como escenario de expresión artística para la creación de narraciones corporales de niños y jóvenes de la ciudad de Medellín*” (Gómez, Cano, Fidel, 2023). Este artículo, examina el trabajo de la corporación Balcón de los artistas, la cual ha desarrollado procesos significativos, en donde la danza se utiliza como una herramienta de transformación social específicamente en contextos marcados por la violencia. Este enfoque reconoce la danza no solo como una expresión artística, sino como un lenguaje corporal capaz de comunicar emociones, experiencias y construir narrativas colectivas.

Un artículo realizado en Manizales, denominado “Prácticas pedagógicas y procesos metodológicos en la Educación Física” (Parra, Menguara, Pulgarín y Gutiérrez, 2019) resalta la importancia de los procesos metodológicos en la enseñanza y la expresión corporal y de la comunicación en las diferentes modalidades educativas.

Antecedentes locales

(Bogotá, Colombia, 2015 - actualidad)

En relación con los antecedentes locales se destaca a Delia Zapata Olivella (2022) que la danza folclórica es portadora de narrativas territoriales, históricas y sociales. A

través de la comunicación no verbal, se transmiten emociones, valores, formas de relación, roles sociales, y emociones colectivas, y estos a su vez, se transforman en espacios de encuentro intercultural y preservación de la memoria viva.

Como segundo antecedente se aborda el artículo *“la danza folclórica y su formación en contextos escolares en Bogotá”*, que analiza cómo la enseñanza de la danza folclórica en contextos educativos fortalece la identidad cultural y la expresividad corporal, teniendo en cuenta la importancia de la comunicación artística. (Restrepo, 2019)

En tercer lugar, se tuvo en cuenta el artículo a nivel local *“La práctica pedagógica en danza folclórica: experiencias en Bogotá”* el cual realiza un análisis actual sobre las prácticas pedagógicas en danza folclórica en Bogotá, por lo que se enfoca en la expresión corporal y la transmisión de la comunicación artística. (Pineda y Castro 2021)

Perspectiva Educativa

Ser humano a formar

El ser humano a formar teniendo en cuenta la perspectiva de Learreta (2005), en relación con las tres dimensiones: comunicativa, expresiva y creativa, es quien logra reconocer su propio cuerpo y lo comprende no como un cuerpo que solo imita movimientos y automatiza técnicas, si no como un cuerpo que tiene sus propias ideas, sensaciones, sentimientos y pensamientos, convirtiéndolo no solo en movimientos si no transformando los movimientos y el cuerpo con una intención social, cultural y corporal. Así generando una comunicación cultural y vivencial de cada persona, mostrando, la autenticidad de cada cuerpo mediado por las vivencias, experiencias y reflexiones de su vida diaria, de sus ensayos y de sus diferentes presentaciones folclóricas.

Tabla 1.

Ser humano a formar por medio de las tres dimensiones.

Ser humano a formar		
Ser humano que comunique con una intención corporal, social y cultural		
Finalidad: potenciar la conciencia corporal, la autonomía creativa y la comunicación cultural de cada bailarín		
Dimensión	Intención	
<u>Dimensión expresiva</u>	<u>Ser humano expresivo</u> (Conciencia corporal)	Explora posibilidades y sensaciones corporales
		Control y regulación corporal
		Coherencia entre emoción y movimiento
<u>Dimensión comunicativa</u>	<u>Ser humano comunicativo</u> (Comunicación cultural)	Claridad de intención corporal
		Comunicación no verbal
		Interacción corporal con otros cuerpos
<u>Dimensión creativa</u>	<u>Ser humano creativo</u> (Construcción creativa-social)	Originalidad en propuestas motrices
		Improvisa con su cuerpo
		Explora distintas ideas y pensamientos

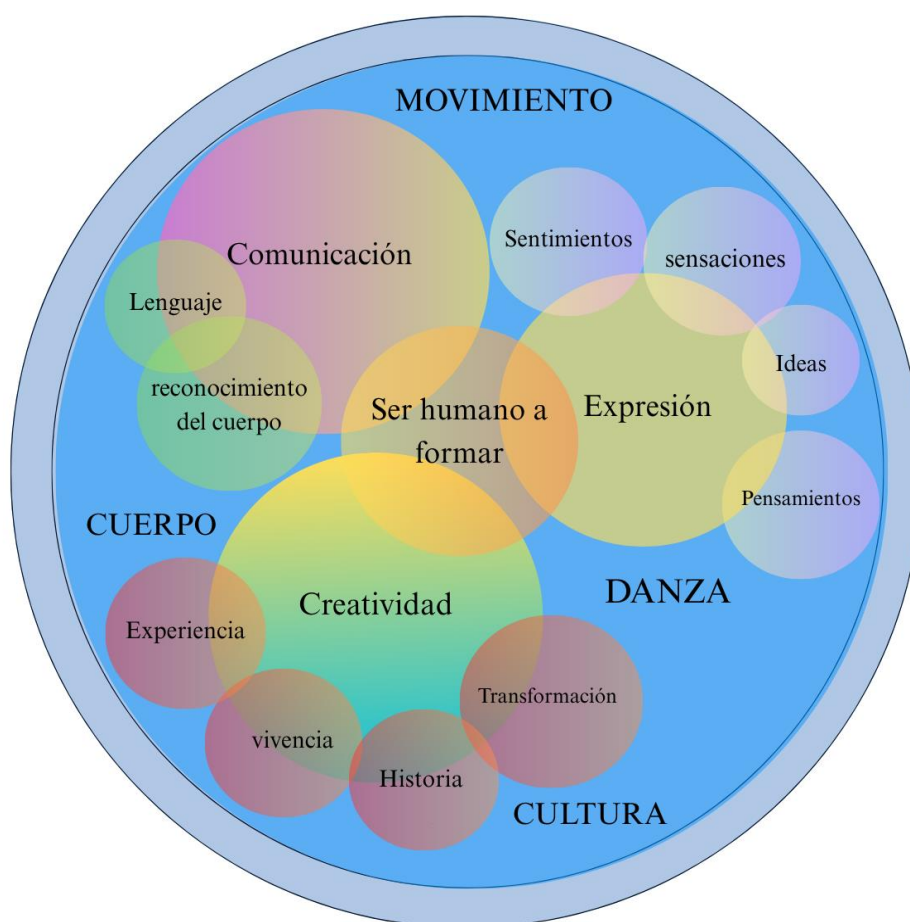
Nota. Autoría propia

Ahora bien, este ser humano mediado por estas dimensiones, permite no solo descubrir la capacidad creativa a través del movimiento, sino que como resultado, desarrolla una conciencia corporal que conecta con sí mismo y con el otro, logrando interpretar movimientos, ideas y sensaciones, por ende, transforma cada gesto y crea

experiencias significativas, recalcando incluso narrativas de vida e historias que perduran a través del tiempo desde los movimientos, capaces de expandir la creatividad y la conciencia de su propio ser entendiendo la danza como un espacio para comunicar, transformar y construir.

Figura 2.

Integración del ser humano a formar.



Nota. Modelo de formación para el ser humano a formar. Elaboración propia.

Perspectiva disciplinar

La EC, comprendida como una tendencia en la EF, constituye un campo de conocimiento que articula los saberes del movimiento, la comunicación y transmisión de un sentido cultural, más allá de la imitación y ejecución técnica a un cuerpo como sujeto de comunicación, creación y conocimiento. Desde esta mirada, la EF trasciende el paradigma

tradicional centrado en el rendimiento o la motricidad mecánica, para orientarse hacia una educación del cuerpo simbólico y que permita comunicarse con su entorno.

Autores como Learreta (2005) y Castañer (2001) sustentan que la EC integra un estudio entre las dimensiones estética y emotiva, comunicativa, expresiva y creativa, configurando un enfoque interdisciplinar que posibilita la construcción de sentido cultural a través del cuerpo. Desde este enfoque, la danza en este caso se entiende como un lenguaje corporal simbólico, visto, así como una forma de expresar la cultura, la subjetividad y la historia. De este modo, la corporalidad se convierte en un espacio de significación y producción cultural, donde cada movimiento comunica y representa modos de ser y habitar el mundo.

En la EF, esta tendencia se enfoca hacia una educación de la sensibilidad, la comunicación corporal efectiva, la expresividad y creatividad, llegando a la comprensión cultural del movimiento. Esta perspectiva disciplinar busca integrar en los bailarines la capacidad de desarrollar una conciencia corporal que le permita expresar su autenticidad y expandir la creatividad mediante procesos que reconozcan el cuerpo como un medio de conocimiento, comunicación y transformación social.

Así, la perspectiva disciplinar de la EC se configura como un campo formativo que:

- Promueve la reflexión sobre el cuerpo y sus lenguajes como patrimonio cultural y educativo.
- Potencia el desarrollo de competencias metodológicas, teóricas y técnicas para intervenir pedagógicamente desde la danza y contenidos de la EC.
- Favorece la comprensión del movimiento como fenómeno estético, simbólico y comunicativo, y no únicamente como ejecución motriz.
- Contribuye a la construcción de identidades culturales a través de la resignificación de los ritmos folclóricos de Colombia, entendidos como narrativas vivas del territorio.

En consecuencia, esta reconoce que la EC como tendencia inmersa en la EF enriquece la formación disciplinar al abrir espacios de diálogo entre el arte, la cultura y la educación física. Por ello en este contexto, el cuerpo es el medio de creación, expresión, comunicación y conocimiento. De este modo, la EC se consolida como un eje articulador que integra los aspectos de la dimensión estética del movimiento en la formación del

sujeto, respondiendo a las necesidades de una EF más humana, cultural, comunicativa y significativa.

Perspectiva Humanística

La perspectiva humanística comprende al ser humano como un ser con emociones, ideas, pensamientos y con la capacidad de relacionarse con los otros; desde esta perspectiva, el cuerpo no es solo un medio técnico para realizar movimientos si no un espacio de autoconocimiento y comunicación.

Desde una visión crítica y contemporánea, el proyecto se sustenta en el marco del humanismo crítico, corriente que complementa las bases del humanismo clásico al situar el desarrollo humano no solo en la autorrealización individual, sino en la transformación colectiva, cultural y comunicativa. Esta perspectiva parte de la convicción de que el ser humano se constituye en relación con los otros y con su entorno social, encontrando en el cuerpo un medio privilegiado para la expresión, el diálogo y la emancipación. Así, la EC se concibe como un lenguaje que promueve la humanización del sujeto en tanto le permite comunicarse, reconocerse y transformar su realidad a través del movimiento y la danza.

En primer lugar, Dussel (1998) plantea que la verdadera ética humanista debe partir del reconocimiento del otro como sujeto histórico y no como un objeto de dominación. En palabras del autor, “el imperativo ético es: ¡liberar al pobre u oprimido” (Dussel, 1998, p. 159). Esta afirmación adquiere relevancia en el contexto de la danza folclórica, pues el cuerpo no solo comunica emociones, sino también memorias y resistencias culturales. Desde esta mirada, el humanismo se expresa en la acción liberadora del cuerpo, que, al moverse, expresarse, rompe con las imposiciones técnicas para convertirse en voz de identidad, memoria y comunidad. Así pues, la EC se convierte en una vía de emancipación que rescata la dignidad de los cuerpos y su derecho a comunicar desde su propia cultura.

En la Corporación Artística Jera Danzas, llevar a cabo esta perspectiva implica formar bailarines que no solo dominen pasos o técnicas, sino que también logren encontrar en la danza un camino para expresar su identidad y cultura. Esto se evidencia en varios ensayos, mientras algunos bailarines repiten los pasos de manera mecánica, otros lograban transmitir más emoción al recordar experiencias personales o al relacionar la danza con historias de su familia, esto hacía que su interpretación tuviera más fuerza y autenticidad.

Por su parte, Paulo Freire sostiene que toda educación que aspire a ser humanizadora debe partir del diálogo, la praxis y la conciencia crítica entendida como un proceso mediante los cuales los sujetos no solo adquieren conocimiento, sino que se reconocen como protagonistas de su propia transformación. El autor defiende que el conocimiento no se transmite, sino que se construye “en el mundo, con el mundo y entre los hombres” (Freire, 1970, p. 72) a partir de la experiencia, la reflexión y la acción transformadora y a su vez cuestiona las formas de educación “bancaria” que reducen al estudiante a un receptor pasivo de información. En este marco, la comunicación corporal adquiere una dimensión transformadora pues el gesto, el movimiento y la danza se convierten en medios de diálogo donde los sujetos se reconocen mutuamente como seres en proceso de liberación. Freire también afirma que “la pedagogía del oprimido es la pedagogía de los hombres que se empeñan en la lucha por su liberación, es la pedagogía del hombre que busca la restauración de la intersubjetividad” (Freire, 1970, p. 41). En relación con esto, la EC en este proyecto se entiende como un proceso de concientización corporal y encuentro, donde los bailarines no solo aprenden a expresar, sentir y comunicar su cultura, sino también a leer el mundo a través del cuerpo, transitando de una danza reproductiva hacia una práctica consciente, crítica y comunicativa.

De este modo Jürgen Habermas aporta también a la comprensión de la acción comunicativa desde el humanismo crítico entendida como la interacción orientada al entendimiento mutuo, el reconocimiento intersubjetivo y la construcción de consensos. La acción comunicativa se fundamenta en el diálogo, la argumentación y la validación recíproca entre los bailarines, quienes se reconocen como interlocutores en condiciones de igualdad. Según Habermas “la comunicación designa una forma de interacción coordinada y a través de actos de habla, mediante los cuales los sujetos buscan el entendimiento” (Habermas, 1981, p. 285), lo que sitúa el lenguaje como eje central de la construcción de lo social.

En la EC y la danza, esta concepción se materializa en el cuerpo que dialoga: un cuerpo que no impone, sino que negocia significados, comparte emociones y construye sentido con otros a través del movimiento que se convierte en un discurso vivo, donde el consenso emerge de la sensibilidad, la escucha y la reciprocidad corporal.

De este modo, la danza folclórica vista desde la perspectiva humanista se convierte en un espacio de crecimiento personal y colectivo. En Jera Danzas se evidencia que cuando el bailarín conecta con el mismo y con los demás, la danza deja de ser únicamente una puesta en escena y se convierte en un acto de comunicación auténtico. Así el cuerpo no solo transmite movimientos sino también historias, emociones y sentidos que fortalecen tanto al individuo como a la comunidad. Esta práctica se concreta en prácticas como el dialogo corporal, la improvisación colectiva y la creación escénica, donde los bailarines interactúan, interpretan y resignifican la danza folclórica desde su experiencia consolidando la EC como un espacio pedagógico de comunicación, encuentro y construcción cultural.

Partiendo de esta perspectiva el humanismo crítico integra los aportes de Dussel, Freire y Habermas para fundamentar una formación corporal humanizadora, dialógica y liberadora. La danza folclórica, en este marco, no se limita a reproducir formas o técnicas, sino que se convierte en un acto comunicativo y cultural que refleja las identidades colectivas y las narrativas de los pueblos. El cuerpo, en tanto medio expresivo y comunicativo, se consolida como el eje de la formación integral del sujeto, permitiendo que las dimensiones comunicativa, expresiva y creativa (Learreta, Sierra y Ruano, 2005) se articulen en un mismo proceso de construcción de sentido.

Por ello, el Proyecto Curricular Particular (PCP) asume una postura humanista crítica que reconoce al cuerpo como lugar de encuentro, comunicación y transformación. Formar desde esta mirada implica promover sujetos sensibles, críticos y culturalmente conscientes, capaces de expresar y dialogar con el mundo desde su corporeidad y de convertir la danza en una herramienta de liberación simbólica y social.

Perspectiva Pedagógica

La perspectiva pedagógica del PCP se orienta desde un modelo pedagógico crítico-emancipador con un enfoque expresivo-comunicativo, coherente con la naturaleza humanística y disciplinar del proyecto. Este modelo concibe la educación como una práctica de libertad y transformación, donde el cuerpo es el principal mediador del aprendizaje, la comunicación y la creación cultural. Como menciona Freire (1970), “nadie

educa a nadie, nadie se educa, asimismo, los hombres se educan entre sí, mediatizados por el mundo” (p. 72), pues su propuesta implica una ruptura con la lógica de la enseñanza tradicional, al promover una pedagogía basada en la concientización, la problematización de la realidad y la acción transformadora.

En ese sentido, la acción pedagógica se fundamenta en el diálogo, la reflexión y la praxis corporal consciente, entendiendo la danza como un espacio donde los sujetos se comunican, se expresan y reconstruyen colectivamente su identidad. Este enfoque expresivo-comunicativo necesita ser articulado a una pedagogía crítica para no quedarse en lo artístico o estético.

Desde la perspectiva crítica de Habermas (1981), la educación se interpreta como una acción comunicativa, donde el aprendizaje ocurre en la interacción libre y significativa. La danza, a su vez, se convierte en un acto de entendimiento mutuo, donde cada gesto y movimiento son portadores de sentido cultural. Este planteamiento permite comprender la práctica pedagógica como un espacio donde el aprendizaje emerge de la interacción significativa, superando los modelos centrados en la instrucción o el control.

En articulación con estos fundamentos, se retoman los aportes propuestos por Learreta, Sierra y Ruano (2005), que entienden la EC como un proceso global de desarrollo humano basado en tres dimensiones: Comunicativa, expresiva y creativa. Estas dimensiones no solo orientan los contenidos del proyecto, sino que estructuran la acción pedagógica como un proceso que va de la consciencia corporal (expresiva), al lenguaje y la interacción (comunicativa), y a la producción simbólica (creativa), permitiendo una formación integral del bailarín desde su corporeidad.

De este modo, el proceso pedagógico en la Corporación Artística Jera Danzas se concreta en el diálogo corporal donde el gesto, el ritmo y el movimiento funcionan como formas de aprendizaje en el lenguaje, que posibilitan la construcción de consensos, interpretación compartida y la comunicación cultural. La finalidad no es sólo dominar una técnica dancística sino potenciar la conciencia corporal, la autonomía creativa y la comunicación cultural de cada estudiante. Así, el modelo pedagógico crítico-emancipador con enfoque expresivo-comunicativo responde a una EF que forma sujetos sensibles, reflexivos y capaces de expresarse desde su corporeidad, reconociendo en la danza un medio para comunicar y transformar su realidad.

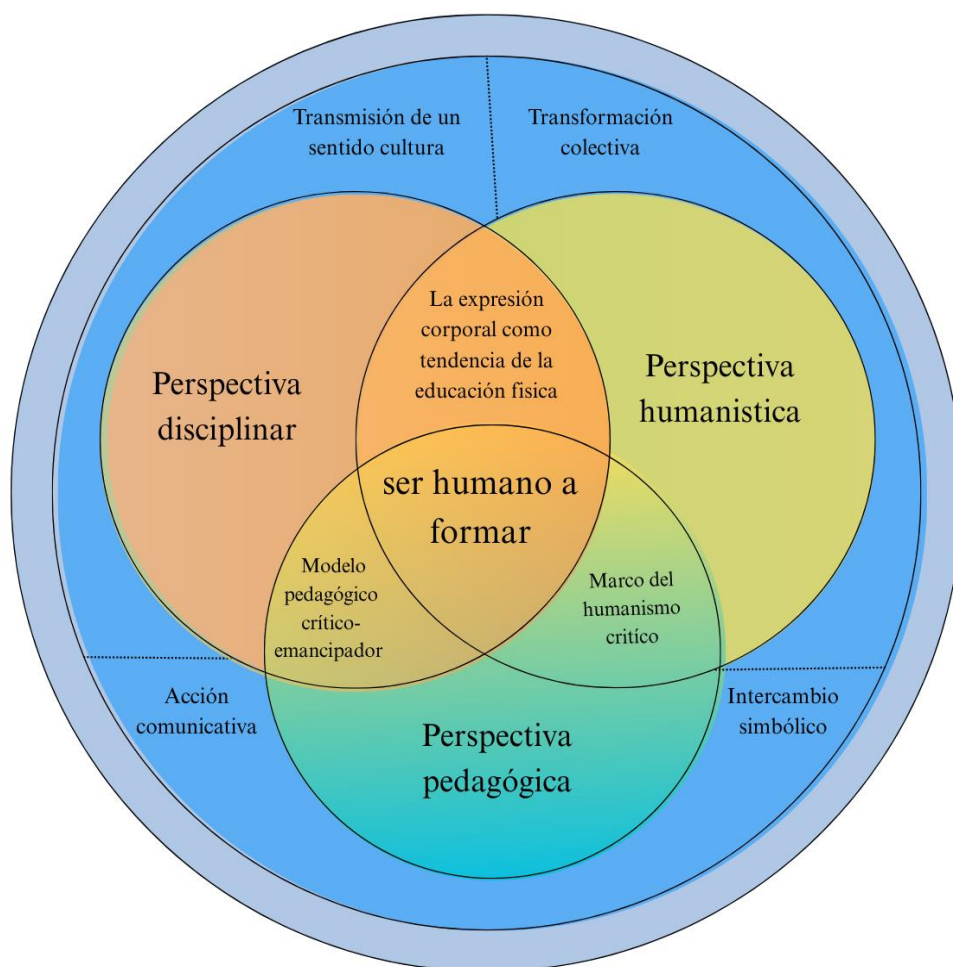
El PCP articula las tres áreas de desarrollo en torno a un eje común: la EC como medio para una comunicación corporal efectiva y significativa, donde la danza folclórica se convierte en un vehículo de narración simbólica de las identidades personales y culturales.

Desde la perspectiva humanística, se sustenta en un humanismo crítico que comprende al ser humano como un sujeto de encuentro, diálogo y transformación. Inspirado en Freire, Dussel y Habermas se asume que el aprendizaje corporal solo es posible en contextos de libertad, reconocimiento y comunicación auténtica. Así, el cuerpo no se concibe como objeto de adiestramiento, sino como presencia viva que expresa, siente y se construye en relación con los otros.

En el área disciplinar, la EF se fortalece al integrar la EC como tendencia que reconoce el cuerpo comunicante, creativo y expresivo. Desde esta perspectiva, el conocimiento del cuerpo trasciende la técnica y se transforma en lenguaje, posibilitando la construcción de sentido y la representación de la cultura a través del movimiento. La danza folclórica se asume entonces como acto comunicativo y artístico donde se integran la estética, la emoción y la identidad colectiva.

Finalmente, la perspectiva pedagógica adopta un modelo crítico emancipador que promueve la reflexión, la participación y la conciencia corporal. Desde esta visión, el acto educativo se convierte en un proceso de co-creación que emancipa al sujeto mediante el movimiento y la expresión. El aprendizaje deja de ser un proceso vertical y se transforma en una práctica dialógica, sensible y transformadora, donde el educador y el bailarín aprenden mutuamente a través del cuerpo.

De este modo, el PCP se configura como un espacio formativo sensible, creativo y liberador, que concibe la EF como un campo cultural y humanizador. En su centro, el cuerpo aparece no sólo como un medio de comunicación, sino como lenguaje, cultura y presencia viva en el mundo, reafirmando que toda expresión corporal es, en esencia, una forma de comunicar, transformar y existir.

Figura 3.*Integración de las perspectivas educativas.**Nota.* Integración de las perspectivas educativas en relación con el ser humano a formar.

Autoría propia

Organización del Diseño Curricular

La articulación de estos elementos teóricos conceptuales implica un currículo flexible y dinámico, coherente con el modelo crítico-emancipador sustentado en las propuestas de Paulo Freire (1970), Jürgen Habermas (1981), junto con los aportes contemporáneos de Judith Jaramillo (2023) en Educación Física, donde los contenidos no se conciben rígidos ni predeterminados, sino como construcciones culturales abiertas que, se reinterpretan y resignifican en la práctica pedagógica. En coherencia con el modelo crítico – emancipador, la selección y organización del contenido no imponen desde una lógica técnica, sino que emerge el diálogo pedagógico, de las experiencias previas de los estudiantes y de las necesidades formativas del grupo.

Por ende, la danza, la identidad cultural y la expresión corporal, por su carácter vivencial y simbólico, no se enseñan como repertorios cerrados, sino como experiencias pedagógicas integradoras que articulan sensaciones, emociones, historia corporal y conciencia colectiva. En este proceso, el bailarín participa como sujeto activo en la organización del conocimiento, explorando y recreando los contenidos en interacción con sus compañeros y con el docente permitiendo transitar por la consciencia corporal, comprendiendo que no solo es un cuerpo que imita movimientos técnicos de la danza, sino también un cuerpo que transmite ideas, sentimientos y pensamientos. Además, dejando a la danza el papel de andamiaje desde la identidad cultural en el proceso de expresar corporalmente, mediado por las vivencias, experiencias y reflexiones que puedan ser, además de conscientes, puestas en práctica en la vida diaria como ensayos y presentaciones, etc.

Ahora es oportuno decir que, desde un punto de vista más amplio, se encuentran 2 apartados significativos que guiarán la organización curricular. En el primer apartado se evidencia el diseño curricular particular siendo un currículo flexible y dinámico, como se ha mencionado anteriormente, luego, se encuentra el segundo apartado en donde se habla de los contenidos que tendrá el diseño curricular desde lo macro a lo micro.

Diseño curricular Particular

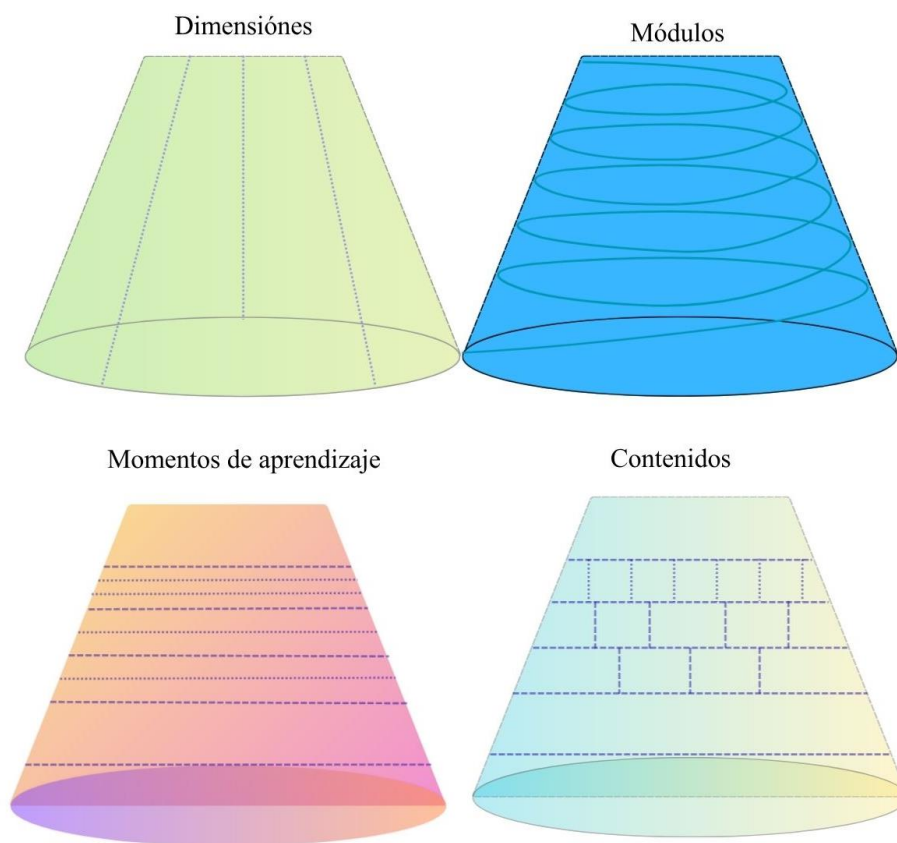
Para empezar, la inspiración para este diseño parte desde la misma corporación artística de Jera Danzas. Al contar con un repertorio enfocado hacia el folclor colombiano

¿por qué no trasladar esa identidad al diseño? Así surgió la idea de representar el diseño curricular en una falda de folclor, tanto su forma como los detalles, inspiran directamente en ella. Así también permitiendo dar coherencia a ese diseño que implica un currículo flexible y dinámico, coherente con el modelo crítico-emancipador.

Este enfoque visual no solo rinde homenaje a las raíces culturales de la corporación, sino que además funciona como una metáfora pedagógica: las capas y pliegues de la falda representan los distintos procesos de aprendizaje que pueden entrelazarse dentro del currículo. De esta manera, el diseño, pensado para ser dinámico y flexible, se transforma también según las necesidades del contexto y promoviendo prácticas creativas que dialogan con el patrimonio cultural y con los principios del modelo crítico-emancipador.

Figura 4.

Capas del diseño curricular.

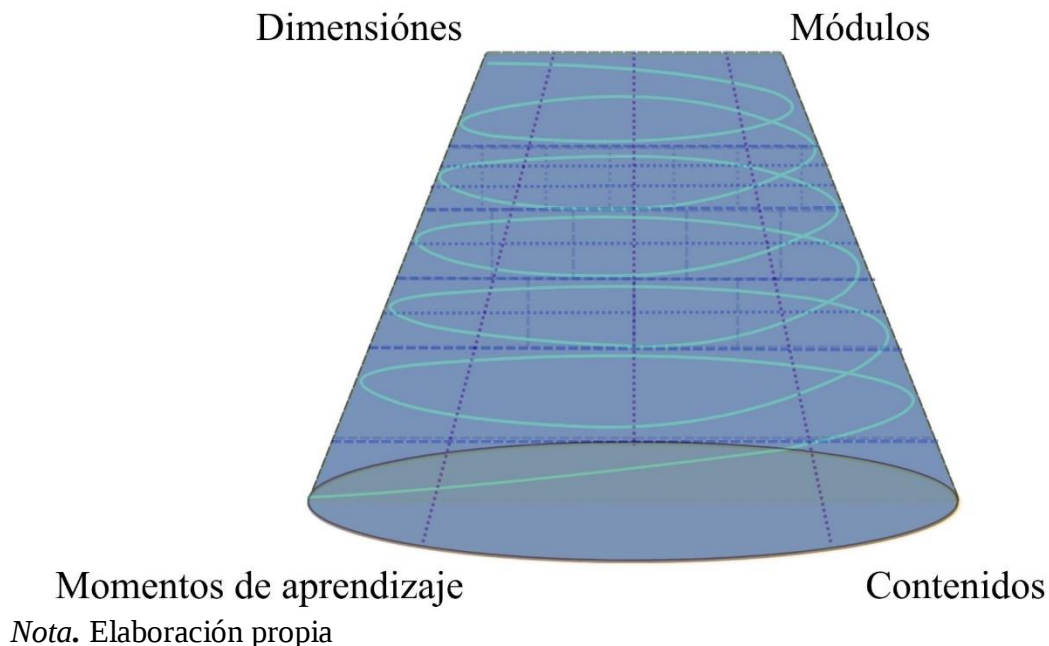


Nota. Elaboración propia

Continuando, en la figura 4 se evidencia que el diseño curricular está dividido en cuatro partes con el propósito de facilitar su comprensión, ya que simula las capas de una falda. En cada capa aparece una forma distinta que caracteriza el diseño. Las dimensiones están con una orientación vertical, permeando toda la falda y constituyendo la más amplia. Luego se integran los módulos, en forma de espiral lo que permite notar la transversalidad del diseño. Luego, se presentan los momentos de aprendizaje, organizados de forma lineal; sin embargo, al igual que el resto del diseño, cada uno de ellos es transversal y está permeado por las tres dimensiones. Finalmente están los contenidos, que forman el pliegue más pequeño. De este modo se configura, de manera clara y coherente, el diseño curricular particular.

Figura 5.

Diseño curricular particular.



Por su parte, se observa como cada pliegue le da forma al diseño curricular particular, puesto a que cada uno, se ubica de manera que muestra las dimensiones, módulos, momentos de aprendizaje y contenidos, permeado y transversalizado por los pliegues que constituye la falda folclórica.

Además, estos pliegues funcionan como hilos integradores que conectan saberes, prácticas y valores: al entrelazarse, favorecen la articulación entre teoría y práctica, promueven enfoques interculturales que permiten que los contenidos se adapten a contextos locales, enriqueciendo tanto la experiencia formativa como la identidad cultural de los bailarines.

Aspectos del diseño curricular

Pensemos ahora, de manera más específica que contenidos tiene este diseño curricular y de la misma manera como se pueden ver cada uno de los pliegues de la falda de manera más minuciosa, es decir, que cada capa (dimensiones, módulos, momentos de aprendizaje y contenido) tendrá un plano (frontal, superior e inferior) que demostrará no solo su contenido si no que le dará un sentido al momento de integrar cada pliegue.

Estructura del currículo crítico emancipador

Se presenta la estructura del currículo crítico-emancipador que se implementará con la corporación artística Jera Danzas. La propuesta se organiza a partir de tres dimensiones fundamentales: expresiva, comunicativa y creativa. Dentro de cada una, despliega categorías claras y articuladas: en primer lugar, los módulos que responden a lógicas de sentido organizan aprendizajes alrededor de problemas, experiencias significativas o ejes de sentido corporal.

Contrario a un currículo tradicional, que suelen organizarse en unidades y es desarrollada de forma lineal y secuencial; esto es útil en áreas conceptuales, pero no es coherente con la naturaleza de la EC, donde el aprendizaje es vivencial, procesual, no lineal, emergente y profundamente ligado a la experiencia subjetiva. Autores como Grundy (1998) proponen currículos por procesos, donde el conocimiento no se divide en temas sino en módulos, es decir, espacios experienciales que articulan saber, acción y reflexión. De este modo cada módulo permite integrar sensaciones, gestos, creatividad, comunicación y reflexión; en segundo lugar, están los objetivos de aprendizaje, formulados para orientar el desarrollo técnico, ético y crítico dentro de los módulos propuestos y orientado a articular intencionalidades como los procesos de aprendizaje. En tercer lugar, están los momentos de aprendizaje que permiten dar un orden a la praxis educativa y provienen del enfoque

pedagógico crítico – emancipador, que trabaja mediante momentos pedagógicos y no por unidades.

Freire plantea tres momentos centrales:

1. Experiencia/ vivencia inicial (situación generadora)
2. Problematicación /Reflexión crítica
3. Acción transformadora /Creación colectiva

Estos momentos no son lineales ni temáticos, son procesos espirales donde la experiencia se profundiza y produce un sentido. Cabe aclarar que los módulos, están divididos en relación con los momentos, ya que se centran en un eje temático específico que garantiza la realización del ciclo freiriano de investigación-acción-reflexión. Esta facilita, a su vez, una evaluación formativa y dialógica, favorece la participación y el aprendizaje colectivo, y posibilita una intervención respetuosa con las memorias y saberes. Continuando, están los contenidos de la expresión corporal, Según Learreta *et al.* (2005) donde se utilizan como un medio para llevar a cabo los objetivos procedimentales.

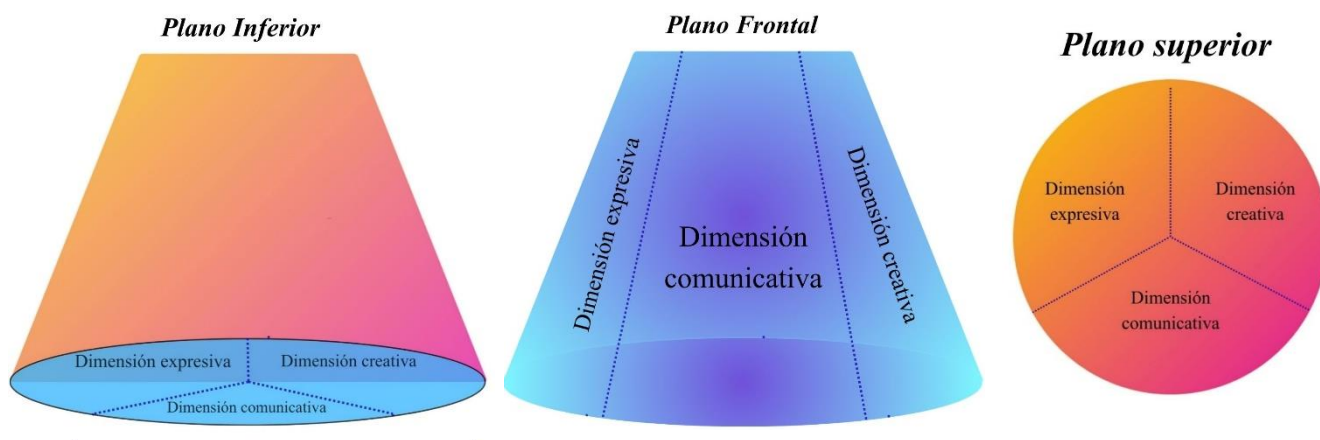
Indudablemente, este diseño busca acompañar procesos de autoconocimiento, responsabilidad corporal, construcción colectiva y compromiso social, articulando la formación técnica con la reflexión ética y la co-creación cultural para que cada integrante de Jera Danzas no solo mejore su ejecución, sino que también se convierta en un agente consciente y responsable de la memoria y el territorio.

Dimensiones

Cada una de las tres dimensiones va a permitir filtrar aquellas capacidades más fuertes y las más débiles de la expresión, pues al no ser un proceso cerrado, la exploración y vivencia de nuevas posibilidades de la EC articulada con dominio y confianza va a permitir la conciencia, el reconocimiento e identidad de sí y del otro, creando acción de consciencia, intención y transformación de la danza folclórica y los cuerpos que lo expresan. Además, se propone una representación en tres planos, frontal, superior e inferior que permite otros puntos de vista del diseño curricular.

Figura 6.

Plano inferior, frontal y superior de las dimensiones.



Nota. Elaboración propia

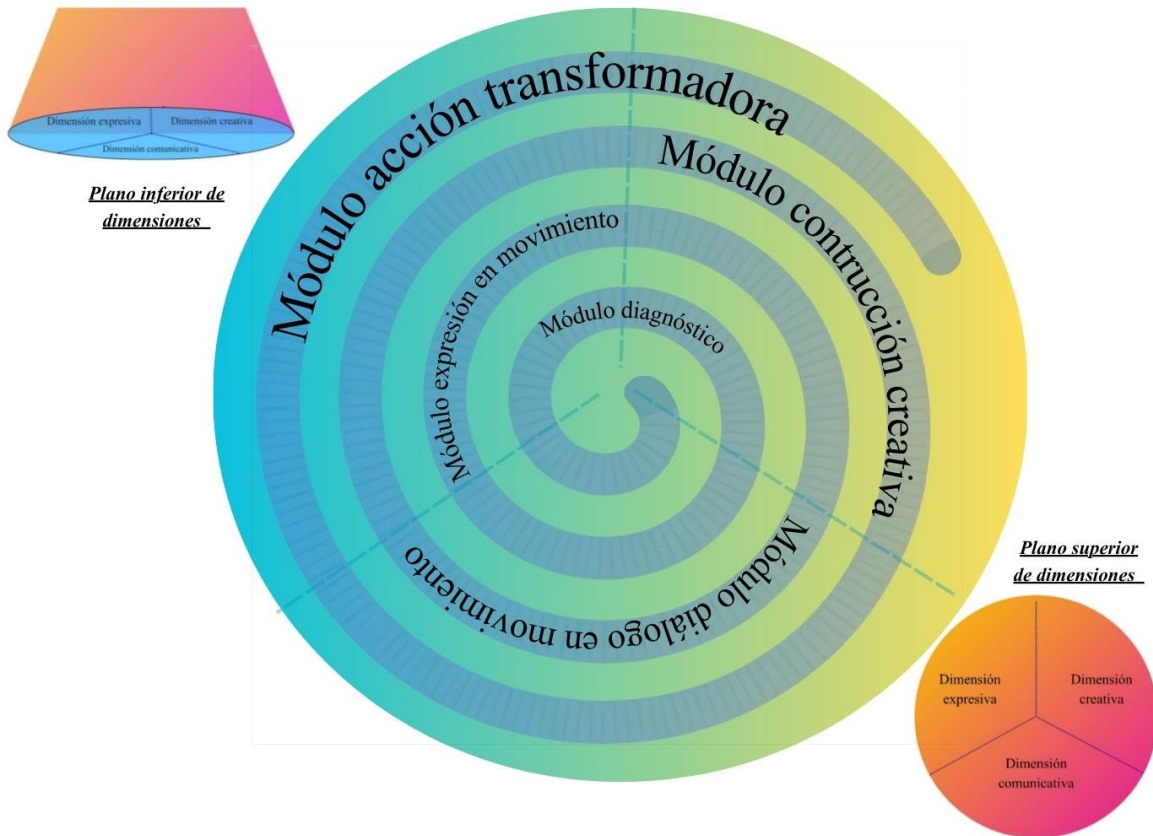
Módulos

Continuando, podemos encontrar un total de 5 módulos constituido por diagnóstico, expresión en movimiento, diálogo corporal, construcción creativa y acción transformadora, cada uno de estos módulos como se mencionó anteriormente permite integrar las sensaciones, gestos, creatividad, comunicación y reflexión con su propósito de permear el ser humano al cual se pretende formar. Cabe señalar que, en la figura 7, se evidencia el plano inferior y superior del pliegue de los módulos, la figura logra ver como una figura óptica.

Figura 7.

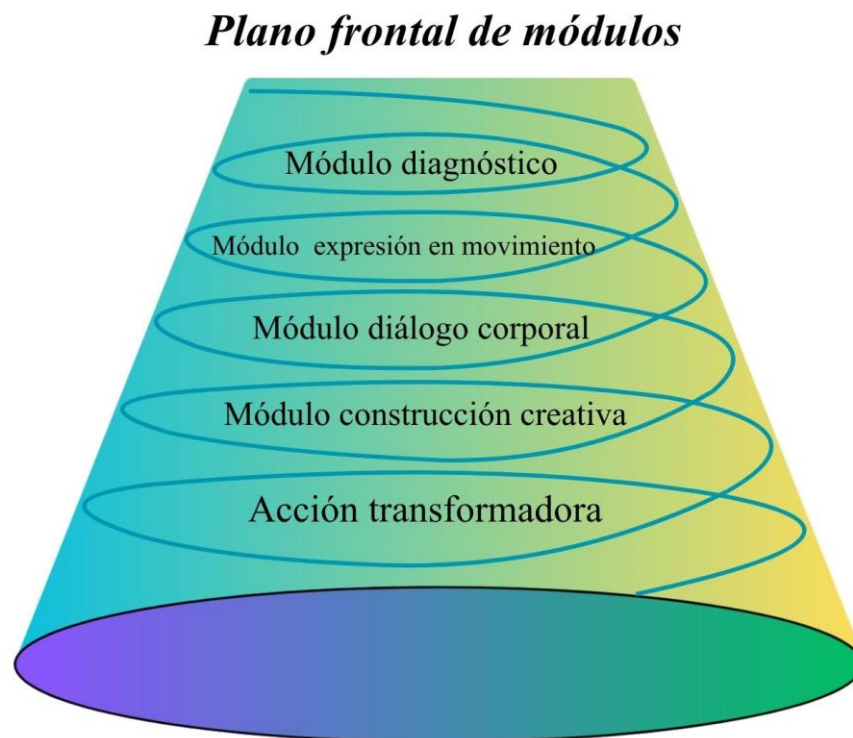
Plano inferior- superior de módulos.

Plano inferior- superior de módulos



Nota. Elaboración propia

Además, en la figura 7 se observa también que se integró como referencia el pliegue de las dimensiones tanto en su plano inferior como es su plano superior para mostrar como estas están interrelacionadas en su forma de espiral. Como se indicó anteriormente, también se encuentra el plano frontal siendo un complemento para entender el pliegue de los módulos.

Figura 8.*Plano frontal de módulos.**Nota.* Elaboración propia***Módulo Diagnóstico***

Dentro de este módulo diagnóstico se realizará una evaluación diagnóstica con el objetivo de encontrar esas características que dificultan la eficacia del mensaje que quiere dar el bailarín a las personas que están intentando interpretar mediante movimiento simbólicos o abstractos en la escena.

Módulo expresión en movimiento (Dimensión Expresiva)

En este módulo, aunque está integrado las dimensiones comunicativa, expresiva y creativa, los contenidos propuestos para este módulo están previstas a la creación de nuevas formas expresivas del movimiento que faciliten la exploración del mundo interno de cada bailarín, es decir, que se construya un auto conocimiento de las ideas, pensamientos y sentimientos al momento de bailar.

Modulo Diálogo Corporal (Dimensión Comunicativa)

En este módulo lo que se busca reconocer la identidad de cada bailarín mientras que mediante una interacción comunicativa se reconoce también la identidad del otro o el “mundo externo” y así transmitir las ideas de los bailarines en sus movimientos con intención y poder apropiar asimismo lo explorado en el módulo inmediatamente anterior.

Modulo construcción creativa (Dimensión Creativa)

Cuando se habla de construcción creativa refiere a que los bailarines van a explorar su creatividad mediante conceptos culturales el cual cada uno es creyente y así crear actitudes, movimientos, danzas y ritmos con un valor transformador y crítico, que muestre una intención significativa entendida colectivamente.

Módulo acción transformadora

Este módulo pretende articular los procesos de los bailarines mediante el desarrollo de coreografías y técnicas folclóricas que transformen cultural, social y corporalmente al espectador que ve los montajes tejidos por los bailarines.

Objetivos de aprendizaje de los módulos

Evaluar y Diagnosticar (Módulo Diagnóstico): Se pretendió realizar una evaluación diagnóstica la cual se construyó a partir de cinco criterios por cada dimensión (Expresiva, Comunicativa y Creativa) según la propuesta de este PCP, de esta manera se evalúa individualmente a los bailarines diagnosticando el nivel de su expresión, comunicación y creatividad consciente y el manejo de su corporalidad de acuerdo con las actividades que se organizaron para este primer módulo.

Potenciar la toma de consciencia corporal para que se reconozca el espacio del propio cuerpo y del entorno que lo rodea (Módulo Expresión en Movimiento): Lo que permite este objetivo de aprendizaje en este módulo que se desarrolla en torno al alfabeto expresivo, es que los bailarines exploren, descubran y reconozcan su propio cuerpo y lo hagan consciente durante movimientos que representan su mundo interno (pensamientos, ideas y/o emociones).

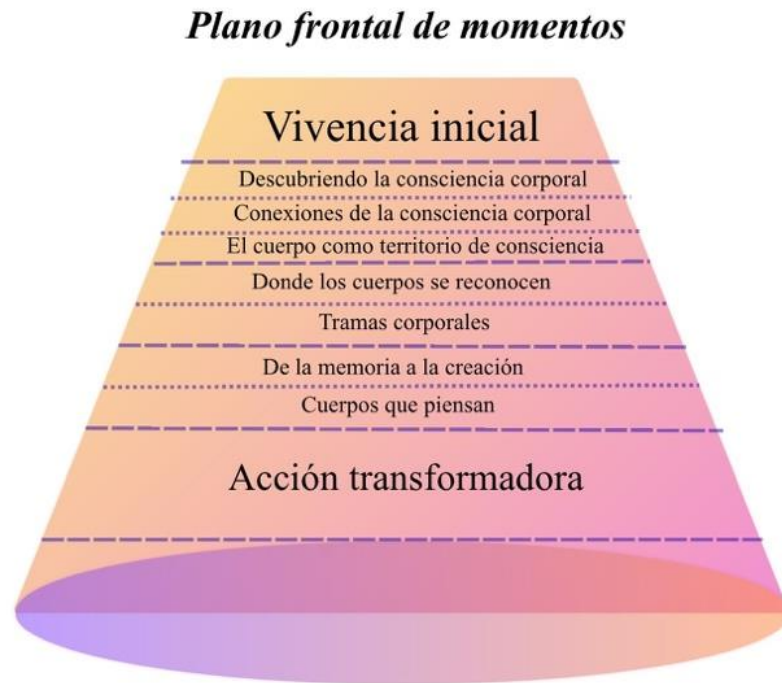
Reconocer el cuerpo como identidad cultural para transmitir intenciones y relatos (Módulo Diálogo Corporal): Al reconocer el cuerpo como identidad cultural se manifiestan las expresiones de cada bailarín y representarlas colectivamente (Mundo Externo), comunican la manera en que piensan y viven con los demás, así pues, se desarrolla el objetivo de transmitir con intención el mensaje que pretende contar la danza folclórica y cada bailarín.

Fomentar la creatividad para crear variaciones y nuevos sentidos en la danza folclórica e integrar recursos expresivos y técnicos para la creación colectiva (Módulo Construcción Creativa): Se pretende que el bailarín tenga la libertad de darle un sentido crítico a la danza folclórica que está danzando y además integre lo necesario con base en la creación colectiva y los recursos expresivos que pueden aprovechar durante los montajes.

Integrar las dimensiones mediante la construcción del montaje favoreciendo el lenguaje corporal consciente que permita interpretar y comunicar problemáticas sociales (Módulo Acción Transformadora): Se pretende reconocer los procesos de cada bailarín en torno a la EC por medio de la evaluación formativa que a su vez se lleva a cabo durante los momentos de esta propuesta curricular, así se identifica un proceso según la escala cualitativa planteada para determinar que si representa una EC excelente o deficiente.

Momentos de aprendizaje

En relación con los momentos de aprendizaje, como bien se mencionó en la estructura del currículo crítico-emancipador, se organizan en ciclos espirales de investigación, acción y reflexión que parten de las vivencias y saberes previos del grupo para identificar situaciones significativas que despierten interés y cuestionamiento; sobre esas situaciones se realiza una problematización colectiva que analiza la realidad, cuestiona supuestos y profundiza la comprensión de los problemas, y esas reflexiones orientan acciones transformadoras, mediante los cuales el grupo construye soluciones y nuevos conocimientos; estos ciclos se repiten y se profundizan y todo el proceso favorece una evaluación formativa y dialógica, la participación colectiva y el respeto por las memorias y saberes de los participantes. Además, se ubica solamente el plano de momentos para facilitar la comprensión, expuestos a modo de capa que constituye la falda folclórica.

Figura 9*Plano frontal de momentos**Nota.* Elaboración propia***Vivencia Inicial (Módulo Diagnóstico)***

Al ser un currículo crítico-emancipador se busca que el proceso se desarrolle mediante vivencias significativas que permitan a los bailarines la emancipación de lo que conocen y se permitan vivir los momentos de aprendizaje.

Descubriendo la consciencia corporal (Módulo Expresión en Movimiento)

Esto permite a los bailarines las posibilidades de movimiento, apoyo, tensión y actitudes corporales del propio cuerpo global y segmentario, permitiendo una introspección profunda de la consciencia corporal.

Conexiones de la consciencia corporal (Módulo Expresión en Movimiento)

Al descubrir la consciencia corporal, el bailarín busca conectar su intimidad mediante el movimiento en función de conceptos y niveles espaciales y sensaciones guiados por su necesidad de conexión de la consciencia corporal.

El cuerpo como territorio de consciencia (Módulo Expresión en Movimiento)

Vivir este momento precisa explorar y reconocer sonidos y ritmos corporales, calidades de movimientos, utilización y vivencia de los objetos que, entre tanto, permite que la intención se reconozca en el cuerpo como un territorio de consciencia fundamental en la expresión del movimiento.

Donde los cuerpos se reconocen (Módulo Diálogo Corporal)

Pues una vez cada bailarín vive el módulo con énfasis en la consciencia corporal se encuentra cuerpos con la necesidad de expresar su interior, de manera que se convierte en un diálogo corporal mediante lenguaje gestual, contacto físico y ocular, componentes sonoros que permitan una comunicación colectiva.

Tramas corporales (Módulo Diálogo Corporal)

Mientras los cuerpos se reconocen y se comprende y relaciona el mundo interno con el mundo externo se orienta a los bailarines a contar historias desde la simulación de estados de ánimo, organización y simbolización de la acción, del cuerpo y del objeto, así pues, acercándose más a los primeros pasos hacia un movimiento intencionado.

De la memoria a la creación (Módulo Creatividad Crítica)

En este momento del proceso se fomenta la creatividad del cuerpo de bailarines como individuos y colectivo mediante la fluidez y flexibilidad del papel que tome en la escena, a la vez de la originalidad y la elaboración de sentidos del mensaje propuesto.

Cuerpos que piensan (Módulo Creatividad Crítica)

Este momento permite la creación por medio de la improvisación, la lluvia de ideas y la sinéctica corporal la cual dota de confianza al bailarín durante la escena, pues evita a toda costa la desconexión con la escena.

Tejido transformador (Módulo Acción Transformadora)

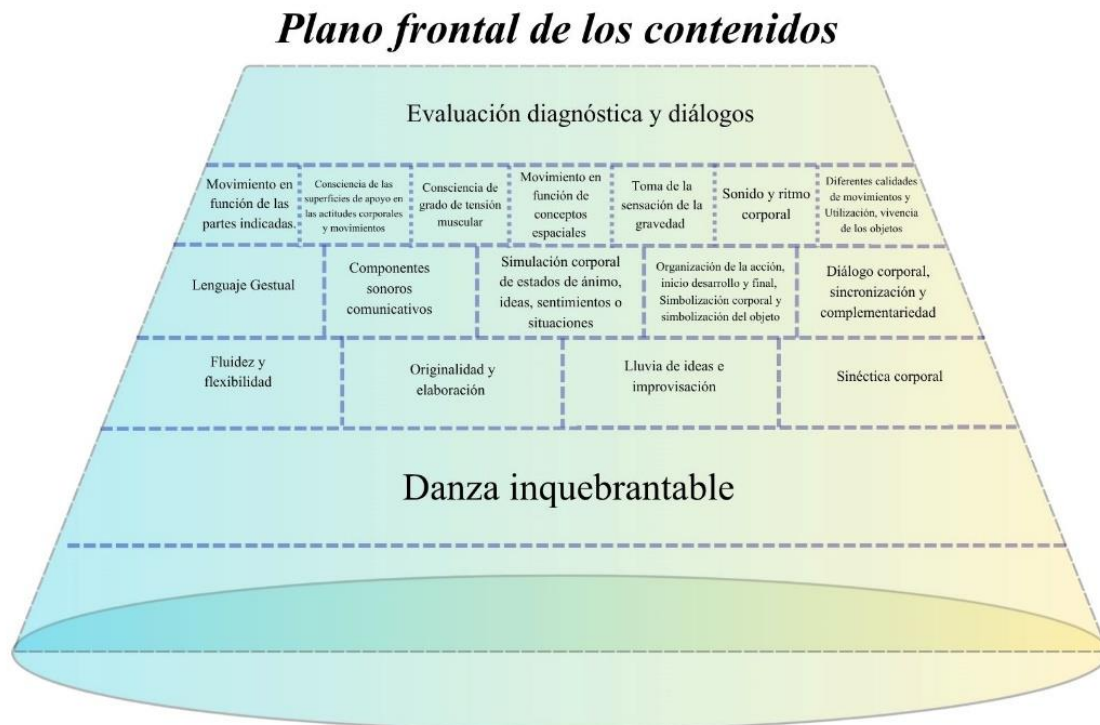
Este momento “final” determina la conexión y tejido de los objetivos de aprendizaje de las dimensiones expresiva, comunicativa y creativa para llevar a cabo un mensaje transformador que comparta historia, cultural corporal en la realización de danzas folclóricas.

Contenidos

En este apartado, se aclara que los contenidos son tomadas desde Learreta (2005) no como finalidad si no como un medio para orientar el ser humano el cual aspiramos formar. Además, se aplica únicamente el plano frontal con el fin de que la capa de la falda resulte claro y comprensible; esto permite observar con precisión la caída, la simetría y la interacción de la capa sin distracciones del plano inferior y superior, además de recordar que, aunque la capa se ve como si fuera por niveles, realmente este se está efectuando en forma de espiral.

Figura 10

Plano frontal de los contenidos



Nota. Elaboración propia

Investigación y toma de consciencia del movimiento en función de las partes corporales implicadas (Descubriendo la consciencia corporal)

Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento de las posibilidades corporales en relación con el movimiento global y/o segmentario.

Investigación y toma de consciencia de las superficies de apoyo en las actitudes corporales y movimientos (Descubriendo la consciencia corporal)

Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento de las posibilidades de formar la base de sustentación, a partir de los segmentos que actúan como puntos de apoyo en ella.

Investigación y toma de consciencia del grado de tensión muscular

Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento del grado de tensión muscular del cuerpo en diferentes situaciones (en movimiento y en reposo), tanto en forma global como segmentaria.

Investigación y toma de consciencia de la sensación de la gravedad (Conexiones de la consciencia corporal)

Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento de las sensaciones corporales de liviandad y pesadez, así como de sus distintas gradaciones, tanto de forma global como segmentaria.

Investigación y toma de consciencia de las posibilidades de movimiento en función de conceptos espaciales

Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento de las posibilidades corporales, tanto globales como segmentarias, en función de datos espaciales del propio cuerpo y del entorno. Este contenido contempla a su vez los siguientes aspectos:

Espacio individual y espacio total: Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento del espacio mediante el movimiento, en el primer caso sin desplazamiento, investigando todas las posibilidades de acceder al que te rodea al participante y en el segundo caso con respecto al habitáculo en el que se está y en el que habitan otras personas.

Forma: Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento de la disposición del cuerpo en el espacio, definido a partir de expresiones geométricas (cuadrado, alargado, abierto, cerrado, quebrado, redondeado, ...)

Distribución: Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento de la disposición del grupo simulando formas geométricas (circulo, línea, cuadrado...)

Trayectoria: Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento de la línea imaginaria descrita en el espacio por el desplazamiento del cuerpo o de una parte de él. Se reúne en torno a dos conceptos:

- *Dirección: Toma de consciencia de la línea sobre la que se mueve el segmento o cuerpo en su totalidad, que puede ser recorrida en dos sentidos opuestos.*
- *Sentido: Toma de consciencia de cada una de las orientaciones distintas de una misma dirección que se ha tomado en la realización del movimiento*

Focos: Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento del punto de referencia a partir del cual se genera, se orienta o se toma como referencia el movimiento; podrá ser fijo o móvil dependiendo de sus posibilidades de movilidad y además podrá ser interno o externo dependiendo de si forma parte del propio cuerpo del participante o no.

Ubicaciones espaciales: Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento del lugar en el que se está en el habitáculo (espacio total) y de las sensaciones que provoca estar situado en cada zona. Cada una de ellas puede ser central, intermedia o periférica.

Simetría-Asimetría: Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento de las nociones de simetría-asimetría, entendidas de la siguiente forma:

- *Simetría: Actitudes o movimientos propios que manifiestan regularidad en la disposición de los segmentos y/o en la realización del movimiento, a partir de un eje imaginario ubicado en el propio cuerpo.*
- *Asimetría: Actitudes o movimientos que no manifiestan regularidad en la disposición de los segmentos ni en la realización del movimiento a partir de un eje imaginario localizado en el propio cuerpo.*

Niveles espaciales: Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento de la disposición del cuerpo en el espacio atendiendo a la altura que predomina con respecto al suelo. Se establecen tres niveles: Alto, medio y bajo.

- *Alto: Cuando los hombros se encuentran por encima de su altura habitual tomando como referencia la posición anatómica.*
- *Medio: Cuando los hombros se encuentran entre su altura habitual y la altura de la cadera, tomando como referencia la posición anatómica.*
- *Bajo: Cuando los hombros y la cadera se encuentran por debajo de la altura habitual del centro de gravedad.*

Investigación y toma de consciencia del ritmo corporal (El cuerpo como territorio de consciencia)

Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento de las posibilidades corporales, en función de aspectos temporales, tomando como referencia los

componentes básicos del ritmo (movimiento o ausencia de movimiento (pausa), duración, velocidad y acentuación). El contenido que nos ocupa contiene los siguientes aspectos:

Ritmo interno: Búsqueda, exploración, descubrimiento, concienciación y conocimiento de las posibilidades rítmicas particulares, a partir de los elementos básicos del ritmo.

Ritmo externo: Búsqueda, exploración, descubrimiento, concienciación y conocimiento del movimiento que conduce al acoplamiento del sujeto al ritmo producido por estímulos sonoros externos (provocados por otras personas, todo tipo de objetos e instrumentos de percusión, así como la propia música)

Investigación y toma de consciencia de las diferentes calidades de movimiento

Búsqueda, exploración, descubrimiento, concienciación y conocimiento del carácter peculiar que toma el movimiento como resultado de combinar las diferentes manifestaciones del uso de la gravedad, tensión muscular, espacio y tiempo. La toma de consciencia de las diferentes calidades de movimiento implica conjugar entre sí las distintas manifestaciones que pueden tomar los elementos que se han descrito (gravedad, intensidad, espacio y tiempo). El resultado de esta combinación es un espectro muy variado de movimiento con diferentes matices o características, también llamadas cualidades, que indudablemente constituyen una ampliación del alfabeto expresivo del participante.

Investigación y toma de consciencia del sonido corporal: vocal, no vocal e instrumental.

Búsqueda, exploración, descubrimiento, concienciación y conocimiento de las posibilidades corporales de emitir sonidos vocales articulados (fonemas orientados a formar palabras) y no articulados (silbidos, soplos, susurros, etc.), así como sonidos corporales no vocales (palmas, pitos, taconeos, etc.), y sonidos instrumentales (con cualquier tipo de material, musical o no). Cuando se trata de sonido vocal entonces la investigación y toma de consciencia gira en torno a las distintas calidades que toma el sonido conjugando los aspectos que le son propios: intensidad o volumen, duración, tono y timbre.

Investigación y toma de consciencia de la utilización y vivencia de los objetos (El cuerpo como territorio de consciencia)

Búsqueda, exploración, descubrimiento concienciación y conocimiento de las posibilidades que brindan los objetos para relacionarse con ellos. Su manipulación, el descubrimiento de sus características, la ubicación de él en el propio cuerpo genera sensaciones interesantes por descubrir y también desencadena nuevas formas de relación Sin intención de transmitir nada a los demás a propósito de os objetos, este contenido tiene sentido por la introspección a la que lleva al bailarín. Su uso y manipulación genera emociones, de igual manera que el estado de ánimo de cada momento conduce a una intervención específica sobre los objetos; son estas las dos vertientes que se pretenden estudiar a través de este contenido.

Lenguaje Gestual (actitud corporal, apariencia, contacto físico, contacto ocular, distancia interpersonal, gesto, orientación espacial interpersonal) (Donde los cuerpos se reconocen)

Investigación y toma de consciencia de código de comunicación de llega al interlocutor principalmente por vía visual y táctil. Se basa en el uso de las actitudes, apariencia, contacto físico, contacto ocular, distancia interpersonal, gesto y orientación espacio interpersonal. Cada uno de estos aspectos deben ser conocidos y manejados convenientemente por el alumnado; esto organizará una mejor comunicación. A continuación, pasamos a desarrollar cada uno de los aspectos en su conjunto constituyen el contenido específico “lenguaje gestual”.

Actitud corporal: Investigación y toma de consciencia de la posición que adopta el cuerpo que puede estar motivada, bien por el estado de ánimo bien por el intento de transmitir algo con propiedad. En principio es un acto involuntario que puede comunicar importantes señales sociales y que se puede hacer consciente y mejorar así la comunicación con los demás. La posición del cuerpo y de los miembros la forma como se sienta la persona, como está de pie, etc., refleja sus emociones y sentimientos sobre sí misma y sobre su relación con los otros, así como sus estados emocionales.

Caballo (1987) establece en este sentido cuatro categorías posturales o actitudinales que pueden apoyar la idea:

- *Acercamiento: Actitud corporal atenta comunicada por una inclinación hacia adelante del cuerpo.*
- *Retirada: Actitud corporal negativa, de rechazo o de repulsión, comunicada retrocediendo o volviéndose hacia otro lado.*
- *Expansión: Actitud corporal orgullosa, engreída, arrogante o despreciativa, comunicada por la expansión del pecho, tronco recto o inclinado hacia atrás, cabeza erecta y hombros elevados.*
- *Contracción: Actitud corporal depresiva, cabizbaja o abatida, comunicada por un ronco inclinado hacia adelante, una cabeza hundida hombros que cuelgan y pecho hundido.*

Apariencia corporal: Investigación y toma de consciencia del conjunto de elementos de la fachada personal que se controlan voluntariamente (vestimenta, peinado, complementos, etc.) para la autorrepresentación según la intención que se tenga.

Contacto ocular: Investigación y toma de consciencia del encuentro entre dos miradas. Este es un acto complejo que determina en gran medida la calidad de la relación. Con él se consigue centrar la atención del oyente, establecer un contacto visual, etc. En situaciones específicas dependiendo de la intención, se pueden utilizar miradas amorosas, amistosas agresivas o curiosas.

Distancia interpersonal: Investigación y toma de consciencia del espacio que separa a quienes establecen una situación de comunicación. El significado de estas distancias dependerá del entorno físico en el que se da la situación, no solo de la distancia establecida, así como también de las diferentes culturas, de estatus socioeconómico, de las características personales de cada uno, del género, etc. Según Hal (1989) existen diferentes distancias:

- *Distancia íntima (4 a 10 cms): Es la distancia entre dos personas, en términos de intimidad. Si ambos no se hallan en situación de intimidad y se encuentran a esta distancia la situación puede resultar altamente embarazosa. Triel (1991) considera que las personas que así se encuentran tienen que quererse mucho para soportar esta proximidad. Las principales vías de comunicación son la vista, el olfato y el tacto. Puede ocurrir que a esta distancia el cuerpo se bloquee, sobre todo si la situación no se ha desarrollado conscientemente.*
- *Distancia personal (40 a 100 cms): Es la mantenida entre dos amigos o conocidos en una conversación. A esta distancia se puede alcanzar y tocar al interlocutor y se suele dar más en las situaciones de enseñanza, entre dos alumnos o entre éstos y el profesor, e incluso puede aparecer sin que haya conversación.*
- *Distancia social (1 a 2 mts): Es la mantenida generalmente en las transacciones comerciales o en las reuniones sociales con los superiores o con gente a la que apenas se conoce. En clase se suele hacer uso de ella para dar información a todo el grupo o al principio de las relaciones, cuando no existe mucha confianza.*

- *Distancia pública (2 a 8 mts): Es la máxima extensión del dominio territorial; por ejemplo, la mantenida por el profesor ante el alumnado en determinadas situaciones, al conferencista ante sus oyentes, el líder ante el grupo al que dirige, etc. A esta distancia es fácil fingir con los movimientos del cuerpo; hay partes de él que no se ven, ha tensiones musculares que no se notan, etc., este es el caso del actor ante el público.*

Gesto: Investigación y toma de consciencia dl uso del gesto, entendiendo este como el movimiento del cuerpo en general o de alguna de sus partes, como la cara en particular, cargado de significado, con que se pretende expresar o comunicar algo. Algunos gestos tienen como objetivo comunicar mensajes definidos; otros son signos sociales involuntarios que pueden o no ser interpretados por los otros.

Orientación espacial interpersonal: Investigación y toma de consciencia de la posición, en situación d comunicación, que adopta el cuerpo respecto a un punto de referencia, que en este caso es el oyente el grupo. Scheflen (2005) hace una clasificación de las diferentes orientaciones que se pueden adoptar cuando se está con otras personas:

- *Inclusivo-no inclusivo: Esta forma de actuar describe la manera por la que los miembros de un grupo incluyen o no a los demás. Lo hacen colocando sus cuerpos, brazos o piernas en ciertas posiciones. En una fiesta, por ejemplo, un grupo de personas pueden crear un círculo que excluya a los demás. Si están sentados en un banco res o más personas, los de los extremos pueden cerrar el grupo volviéndose hacia los del centro realizando así la inclusividad. Los brazos y las piernas de los miembros del grupo se emplean inconscientemente para la inclusión.*

- *Frente a frente o de orientación paralela: Supone que dos o más personas puedan relacionarse desde el punto de vista de la actitud corporal y estar orientados de frente o paralelamente uno al lado del otro u orientándose hacia una tercera persona. La disposición frente a frente es usual en las relaciones profesor-alumno, médico-paciente, amante-amante, etc.; situaciones en las que se transmite emociones o información. La disposición paralela es adoptada sobre todo en acciones individuales que se desarrollan en paralelo con otras personas, por ejemplo, escuchar al cuentacuentos, ver la tele, leer, etc. Se puede decir por tanto que la disposición frente a frente suele indicar una reacción entre dos personas implicadas entre si mientras que las posiciones paralelas, siempre que se hagan libre acuerdo, dan indicios de que las personas están en situación neutral.*
- *Congruencia-incongruencia: Se refiere a la capacidad de los miembros de un grupo para imitarse entre sí. Es frecuente que cuando un componente de un grupo congruente cambia de posición automáticamente el resto del grupo le sigue. Esta actuación parece significar “te doy mi apoyo, estoy de tu parte”. Si lo que quiere es reflejar un grado de superioridad no se suelen adoptar actitudes corporales congruentes (paciente-medico, profesor-alumno, padre-hijo, etc.).*

Componentes sonoros comunicativos: entonación, intensidad o volumen, pausa y velocidad

Conjunto de elementos del lenguaje hablado capaces de matizar el discurso, otorgándole una cualidad particular; en la comunicación aportan información que llega al interlocutor por vía auditiva principalmente y en situación convencional de comunicación se apoyan en la palabra. Estos componentes son, tal y como se enuncia en la propia definición del aspecto del contenido, la entonación, pausa, intensidad o volumen y

velocidad. Todos ellos se manifiestan de forma conjunta, aunque se puede incidir en uno u otro de forma puntual. Es importante señalar que en este caso el significado de mensaje que se transmite no es relevante.

Ritmo comunicativo gestual y sonoro

Investigación y toma de consciencia de los aspectos temporales de comportamiento interpersonal en lo relativo al lenguaje gestual y verbal. Unas veces los gestos y/o las palabras de uno se superponen a las de otro; otras veces las pausas pueden ser demasiado largas, produciéndose cierta sensación de vacío y tensión en el ambiente. En ocasiones los gestos o el contacto ocular toman el valor de pedir el turno de intervención en una conversación.

Utilización del movimiento figurativo (movimiento imitativo y movimiento simbólico) y del sonido

para exteriorizar y ser comprendido por los demás al transmitir una idea, situación, sensación o emoción que le es propuesta al bailarín y que por tanto viene del exterior, no perteneciendo a su mundo interior. En todos los casos se busca ser comprendido por lo que se hace necesario utilizar un código inteligible (este código lo proporciona el contenido alfabeto comunicativo). En la medida en que el lenguaje verbal o hablado este excluido de los trabajos que propongamos al alumnado, la utilización de otros recursos corporales cobrará mayor protagonismo. Se puede concretar a su vez en los siguientes contenidos específicos:

Simulación corporal de estados de ánimo, ideas, sentimientos y/o situaciones

Uso de movimiento figurativo (imitativo y simbólico) o sonidos para hacer comprender estados de ánimo, ideas, sentimientos o situaciones.

Organización de la acción con un inicio, desarrollo y final

Uso de movimiento figurativo (imitativo o simbólico) o sonido para hacer comprender una situación desarrollada a través de fases secuenciadas con una línea argumental.

Simbolización corporal

Transformación del cuerpo o parte de él en algo o alguien, mediante el uso de movimiento figurativo o sonido para hacer comprender la nueva identidad que adopta el propio cuerpo o parte de él.

Simbolización del objeto: Transformación de objetos reales en otros diferentes mediante el uso de movimiento figurativo para hacer comprender la nueva identidad que se le da al objeto al interaccionar con él.

Presentación de uno mismo ante los demás: Exposición de uno mismo ante otras personas mostrando algo peculiar de sí mismo a través de cualquier recurso corporal.

Dialogo corporal

Tipo de interacción entre dos o más personas que conlleva la intervención alternativa o sucesiva entre los participantes a modo de pregunta-respuesta. El hecho de tener que intervenir con un cierto sentido del turno es lo que pone en juego la necesidad de escuchar, respetar y acomodarse a la intervención del otro. Tendrá mayor o menor protagonismo dependiendo de cómo se plantee el trabajo.

Sincronización

Tipo de interacción entre dos o más personas que conlleva una acción simultánea entre ellas, acomodándose necesaria a la intervención del otro.

Complementariedad

Tipo de interacción entre dos o más personas de forma que la realización requiera de varios participantes para hacerla íntegra, implicando una actuación cooperativa entre ellos. Necesariamente para su desarrollo se vale el trabajo grupal.

Intercambio discursivo

Utilización de la comunicación verbal referida a las vivencias corporales de tipo expresivo, comunicativo y creativo, con intención de compartirlas.

Fluidez

Es la posibilidad de generar muchas producciones en un tiempo limitado. Se refiere a un rasgo de cantidad y de velocidad de respuestas que debe surgir con gran dinamismo. Lo interpretamos como la cantidad de respuestas válidas dadas, siempre y cuando respeten la premisa que se propone.

Flexibilidad

Es la posibilidad de abordar un mismo problema o situación planeada, de diferentes maneras. Las categorías que se manejan como respuestas deben ser por tanto diferentes y no deben imitarse a un solo punto de vista o modo de resolver una situación. Este contenido aporta un conocimiento opuesto a lo que sería la rigidez, lo monótono o lo repetitivo. Fomenta la capacidad de discriminación de diferencias y de exploración crítica y selectiva, donde el sujeto es capaz de saltar de una perspectiva a otra o de un punto de vista, al contrario.

Originalidad

Es la realización de trabajos diferentes a los habituales. Incide en la búsqueda de lo novedoso, de lo inusual, de lo que se sale de lo cotidiano, con respecto a manifestaciones habituales. Surge del estilo personal en el pensar y en el hacer, reacciones y respuestas imprevisibles, poco comunes e ingeniosas.

Elaboración

Es la construcción inicial y reconstrucción posterior de una producción, a partir de nuevos puntos de vista para enriquecerla con detalles, aportando otros matices y dar así un sentido distinto al trabajo ya realizado.

Se manifiesta en la capacidad de culminar una idea, dándole forma y materializándola en una producción, reformándola posteriormente de manera diferente a partir de la ampliación y matización de la inicial. Es por tanto la capacidad de profundizar, aportar algo nuevo a lo ya existente, enriquecer con detalles, de forma que el producto se vaya transformando en algo rico y diferente.

Lluvia de ideas

Es el conocimiento y uso conveniente de una técnica creativa también llamada tormenta de ideas, en la que según Marín (1984) inicialmente se deja libre el pensamiento del alumnado para que surja la mayor cantidad de ideas o producciones, para tomar conciencia posteriormente de todas ellas y seleccionar, si fuera necesario la más pertinente. Este mismo autor propone tres principios que deben cumplirse siempre en la puesta en práctica de esta técnica.

Que toda ocurrencia, por absurda o ridícula que parezca, se manifieste, que se deje libre a la imaginación y que se enumeren todas las ideas y se recojan de forma sintética para que a partir de los hallazgos de los demás se pueda crear una nueva idea modificando la anterior, dándole una nueva perspectiva. Con esta técnica se favorece la producción de ideas diferentes, novedosas, el abrir caminos inéditos, el aportar respuestas al problema planteado.

Improvisación corporal

Según el diccionario de la RAE, improvisar es hacer algo de pronto, sin estudio ni preparación. Entendernos que la improvisación como contenido sería el conocimiento y uso conveniente de una técnica creativa aplicada a la EC basada en obtener producciones de manera imprevista, sin apenas pararse a pensarlo. Es por tanto la puesta en marcha de un acto voluntario personal, que aparece espontáneamente; es un estado de producción no registrado, este acto voluntario es completamente libre, no sujeto a pautas preestablecidas.

Sinéctica corporal

Es el conocimiento y uso conveniente de una técnica creativa contextualizada en el ámbito de la EC a partir de la sinéctica general. Se basa en convertir lo familiar en extraño utilizando para ello la metáfora o la analogía, la comparación o semejanza entre cosas diferentes, transformando así lo usual en algo inesperado, para obtener soluciones nuevas.

Metodología Activa

La metodología activa es un enfoque pedagógico donde el estudiante deja de ser receptor pasivo y se convierte en protagonista del aprendizaje, construyendo el conocimiento a partir de la experiencia, la interacción y la reflexión. De esta manera conecta con corrientes pedagógicas como las de Paulo Freire con “*Pedagogía del oprimido*” (...) así como también coinciden con que se aprende mejor cuando se participa activamente en el proceso.

Las características clave para lograr una metodología que realmente sea activa son cuando el estudiante, en este caso bailarín, explora, experimenta y toma decisiones, el docente actúa más como guía o mediador que como transmisor, se promueve la reflexión sobre la experiencia, hay interacción con otros, con el entorno y con el propio cuerpo y el aprendizaje tiene sentido y es contextualizado.

En este PCP la metodología activa que se enfoca es en la exploración corporal, improvisación y construcciones creativas y coreográficas. Pues aquí es donde cobra sentido lo que se realiza en la implementación de este PCP, una metodología activa con danza implica que el bailarín no solo repita movimientos técnicos y coreográficos, sino que crea, interpreta y resignifica el movimiento, también participa en procesos de improvisación, lluvia de ideas corporales y construcciones colectivas, además reflexiona sobre lo que comunica con su cuerpo (dimensión expresiva, comunicativa y creativa), esto conecta directamente con el enfoque expresivo-comunicativo con Learreta, Sierra y Ruano.

En consecuencia, la metodología activa en la danza folclórica, implementada en Jera Dazas, se concibe como un enfoque pedagógico centrado en el bailarín, que promueve la construcción significativa del aprendizaje a través de la exploración corporal, la improvisación y la creación colectiva, favoreciendo procesos de expresividad, comunicación y creatividad en la construcción de propuestas coreográficas con un sentido cultural

Finalmente, se incorpora la tabla 2 con la finalidad de organizar la información de cada una de las categorías del diseño curricular, sin embargo, cabe aclarar que los módulos y momentos junto con los contenidos es aplicada siempre de forma en espiral, en donde todo el contenido es transversal, es decir que, aunque se esté realizando una sesión del módulo expresión en movimiento, que está inmerso en la dimensión expresiva, pero en un segundo plano también se está trabajando las otras dimensiones comunicativa y creativa.

Tabla 2.

Contenidos y organización del diseño curricular particular

Contenidos y organización del diseño curricular					
Metodología activa					
	Módulos	Objetivos de aprendizaje	Momentos de aprendizaje	contenidos	Evaluación
Dimensión expresiva	Modulo diagnóstico	Evaluar y diagnosticar	Vivencia inicial	Evaluación diagnóstica y diálogos	Rubrica de evaluación inicial- Grupos focales- Diarios de campo
	Modulo expresión en movimiento	Potencializar la toma de la conciencia corporal para que se reconozca todas las posibilidades de movimiento dando un sentido expresivo	Descubriendo la conciencia corporal	Movimiento en función de las partes indicadas.	
				Consciencia de las superficies de apoyo en las actitudes corporales y movimientos	
				Consciencia de grado de tensión muscular	
			Conexiones de la conciencia corporal	Movimiento en función de conceptos espaciales (espacio individual y total, forma, distribución, trayectoria, focos, ubicaciones espaciales, simetría-asimetría y niveles espaciales)	
				Toma de la sensación de la gravedad	
			El cuerpo como territorio de conciencia	Sonido y ritmo corporal	
				Diferentes calidades de movimientos y Utilización, vivencia de los objetos	
Dimensión comunicativa	Modulo diálogo corporal	El cuerpo como identidad cultural para transmitir intenciones y relatos, reconociendo el mundo interno	Donde los cuerpos se reconocen	Lenguaje Gestual (actitud corporal, apariencia, contacto físico, contacto ocular, distancia interpersonal, gesto, orientación espacial interpersonal)	Rubrica de evaluación de procesos- Diarios de campo
				Componentes sonoros comunicativos: entonación, intensidad, volumen, pausa y velocidad y Ritmo comunicativo gestual y sonoro	
			Tramas corporales	Simulación corporal de estados de ánimo, ideas, sentimientos o situaciones	

				Organización de la acción, inicio desarrollo y final, Simbolización corporal y simbolización del objeto	
				Diálogo corporal, sincronización y complementariedad	
Dimensión creativa	Modulo construcción creativa	Fomentar la creatividad para creación variaciones y nuevos sentidos en la danza folclórica e integrar recursos expresivos y técnicos para la creación colectiva	De la memoria a la creación	Fluidez y flexibilidad	Rubrica de evaluación de procesos- Fotografías y videos
				Originalidad y elaboración	
			Cuerpos que piensan	Lluvia de ideas e improvisación	
				Sinéctica corporal	
	Modulo acción transformadora	Integrar las dimensiones mediante la construcción del montaje favoreciendo el lenguaje corporal consciente que permita interpretar y comunicar problemáticas sociales.	Tejido transformador	Montaje Inquebrantable	Rubrica de evaluación final- grupos focales- diarios de campo

Nota. Elaboración propia

Implementación

Para precisar, se llevará a cabo una explicación narrativa del proceso de implementación aclarando que este comienza en el mes de febrero y su culminación en el mes de abril, permitiendo implementar nuestro diseño curricular en un periodo de tres meses. Dicho esto, se propone dos apartados clave. El primero narra cómo se desarrolló las sesiones por módulos detallando puntos claves y brindando un cronograma que indica como se aplicó el mismo diseño en los distintos módulos y momentos expuestos. El segundo apartado aborda la estructura evaluativa, es decir, herramientas y técnicas de recolección de datos utilizadas para evaluar a cada bailarín. Dentro de esta estructura se incluye la evaluación formativa que incorpora, una rubrica evaluativa dividida en 3 momentos, diarios de campo, evidencias fotográficas y la realización de los grupos focales.

Aplicación de sesiones

Para empezar, lograr llevar a cabo nuestro diseño curricular particular y todo el proceso de implementación del proyecto, se tiene en cuenta un cronograma el cual muestra los módulos y los momentos de aprendizaje de manera muy clara organizada en base a las fechas en las cuales se llevó a cabo las sesiones.

Se evidencia como cada módulo se encuentra estructurado con base a los momentos que a su vez se relacionan con los contenidos, mencionando que cada módulo contiene una cantidad específica de sesiones, en el primer módulo (diagnóstico) cuenta con 2 sesiones, el segundo módulo (expresión en movimiento) cuenta con 7 sesiones, en el tercer módulo (diálogo corporal) cuenta con 7 sesiones, en el cuarto módulo (construcción creativa) cuenta con 3 sesiones y finalmente el quinto modulo (acción transformadora) cuenta con 4 sesiones. Por consiguiente, se puede decir que el proyecto se llevó a cabo en 23 sesiones.

Tabla 3.*Cronograma de sesiones*

Cronograma			
Módulo	Momento de aprendizaje	Fecha	Sesión
Módulo diagnóstico	Vivencia inicial	19 y 21 de febrero del 2026.	1 y 2
Módulo Expresión en movimiento	Descubriendo la conciencia corporal	23, 24 y 26 de febrero del 2026.	3, 4 y 5
	Conexiones de la conciencia corporal	28 de febrero, 3 marzo	6 y 7
	El cuerpo como territorio de conciencia	9 y 10 de marzo	8 y 9
Módulo Diálogo corporal	Donde los cuerpos se reconocen	17, 19 de marzo	10, 11
	Tramas corporales	21, 24, 26, 28 y 31 de marzo	12, 13, 14 ,15 y 16
Módulo Construcción creativa	Donde la memoria se vuelve creación	7 y 9 de abril	17 y 18
	Cuerpos que piensan	11 de abril	19
Módulo Acción transformadora	Tejido trasformador	14,16,18 y 25 de abril	20,21, 22 y 23

Nota. Elaboración propia

No obstante, las 23 sesiones se efectuaron alrededor de 1 a 2 horas, compartiendo ensayos con el maestro encargado. Es así como, los días y horarios en las cuales se realizó la implementación fueron algunos lunes de 6 a 8 de la noche, los martes y jueves de 6 a 7 de la noche en la casona de la danza y los sábados de 2 a 3 de la tarde en el colegio Ricaurte. A continuación, se podrá observar una sesión por modulo para ampliar la información de la implementación. Esto conduce a que, se evidencie como se implementó nuestro diseño curricular en cada módulo por medio de las sesiones.

Partiendo de lo anterior, comencemos con un ejemplo de la sesión del módulo diagnóstico, en este, se llevaron a cabo 2 sesiones, sin embargo, se mostrará una de ellas, en donde se realizó un conocimiento y un acercamiento a la población realizando la primera rúbrica de evaluación y una clase piloto.

Figura 11.

Primera sesión del módulo diagnóstico

PLANEACIÓN DE CLASES PCP "GERA DANZAS"					
Fecha	19 de febrero del 2026	Modulo	Diagnóstico	Numero de sesión	1
Docentes en formación	Steven Mendieta, Alexey Bovea Y Tatiana Sotelo	Objetivo de aprendizaje general	Formar un ser humano que comunique con una intención social, cultural y corporal	Duración	1 a 2 horas
Tipo de currículo	flexible-dinámico	Objetivo de aprendizaje específico	Reconocimiento, Valoración y diagnóstico inicial de los bailarines en relación con la Expresión Corporal de manera individual	Dimensión	Expresiva
Recursos y/o materiales	sonido	Momento de aprendizaje	vivencia inicial		
Metodologia	Activo	Contenidos	Sesión piloto		
Desarrollo de la sesión					
Duración del proceso	Nombre del proceso	Organización	Detalle del proceso		Propósito del proceso
Proceso inicial					
10 min	Presentación	círculo	Se representará verbalmente los objetivos, los propósitos y la finalidad del proyecto curricular particular		Informar a los bailarines el proceso que se llevará a cabo durante estos 4 meses
Proceso central					
10 minutos	Apertura y charla inicial	círculo	Se realizará una pregunta clave ¿que significa para ti expresarte cuando bailas? con esta pregunta clave cada uno explicará verbalmente su respuesta		Estar alerta de ver la seguridad al hablar, el contacto ocular, postura y entre otras
15 minutos	Exploración individual	cada bailarín ocupa un espacio	Cada bailarín ocupa un espacio amplio, y se le da la instrucción de moverse como si nadie lo estuviera mirando, dejando que el cuerpo explore libre mente, acompañado con música suave.	Ahora se explora por niveles suelo, medio y alto, junto con cambio de velocidades y ritmos	Observar Calidades del movimiento, amplitud y uso del espacio.
15 minutos	Sin palabras	construcción colectiva	En parejas sostienen una conversación sin hablar , sin copiar, no se trata de imitar si no de responder		Observar si hay una conversación y comunicación continua.
			Solo parte superior del cuerpo, luego con solo pies y finalmente usando todo el cuerpo		Observar si por parte de los bailarines hay liderazgo expresión e identidad.
Proceso final					
10 min	Diálogo	círculo	Realizar una retroalimentación de como se sintieron en cuanto actividades y las socialización inicial.		Tener una retroalimentación que como profesores en formación nos permita realizar correcciones a futuros
Total en minutos	60 min				

Nota. Elaboración propia.

En el módulo expresión en movimiento, en el primer momento “descubriendo la conciencia corporal”, se efectuaron 3 sesiones, trabajando contenido como movimiento en función de las partes indicadas, conciencia de las superficies de apoyo y conciencia de grado de tensión muscular; en el momento “conexiones de la conciencia corporal” se efectuaron dos sesiones trabajando contenido como movimiento en función de los conceptos espaciales y toma de la sensación de gravedad y finalmente en el momento “el

cuerpo como territorio de conciencia” se efectuaron 2 sesiones trabajando el contenido de sonido, ritmo corporal y diferentes calidades de movimiento. Esto permitiendo dar un acercamiento más a los bailarines de la corporación artística de Jera Danzas y dar paso a efectuar el objetivo del módulo, potencializar la toma de consciencia corporal para reconocer el espacio propio del cuerpo y del entorno que nos rodea.

Figura 12.

Sesión seis del módulo expresión en movimiento.

PLANEACIÓN DE CLASES PCP "JERA DANZAS"					
Fecha	26 de febrero	Modulo	Expresión en movimiento	Numero de sesión	6
Docentes en formación	Steven Mendieta, Alexey Bovea Y Tatiana Sotelo	Objetivo General de aprendizaje	Potenciar la EC de los bailarines a partir de la conciencia y dialogo corporal, creatividad critica y acción transformadora que permita a la dases folclóricas como lenguaje corporal simbolico un mensaje satésico y significativo.	Duración	1 con 45 minutos
Tipo de currículo	crítico-emancipador	Objetivo de aprendizaje del Módulo expresión en movimiento	Potenciar la toma de la conciencia corporal, explorando y experimentando todas las posibilidades de movimiento y dándole un sentido expresivo corporal.	Dimensión	Expresiva
Recursos y/o materiales	Bufanda	Objetivo de aprendizaje específico	Busqueda, exploración, descubrimiento del espacio mediante el movimiento para que se reconozca las posibilidades del movimiento.		
Metodología	Activa	Momento de aprendizaje	Conexiones de la conciencia corporal	Contenidos	Movimiento en función de conceptos espaciales (espacio individual y total, forma, distribución, trayectoria, focos, ubicaciones espaciales, simetría-asimetría y niveles espaciales)
Desarrollo de la sesión					
Duración del proceso	Nombre del proceso		Organización	Detalle del proceso	Propósito del proceso
Proceso inicial					
5 min	Espacio Individual y espacio total	Cada uno utilizando un espacio	Cada uno usara algo con lo cual taparse los ojos, se desplazaran por todo el espacio, siguiendo el ritmo de las palmas, si el ritmo es suave asi mismo caminaran si el ritmo es rápido asi mismo correran		Tomar conciencia de las posibilidades de movimiento en diferentes niveles, un nivel alto, medio y bajo.
2 min	Nivel bajo		Ahora tumbados en el suelo exploraran las posibilidades de movimiento que hay acompañado de musica clásica		
Proceso central					
3 min	Formas geometricas	Parejas	Realizar movimientos abiertos y movimientos cerrados.		Disponer el cuerpo en el espacio y optimizar la interacción del individuo con su entorno para garantizar seguridad, eficiencia y una toma de conciencia
10 min	Distribución, figuras geometricas	Grupos de 6 personas,	Desplazarse por el espacio con diferentes formas y así modificar la distribución espacial, apartir de líneas ,círculos, cuadrados aumentando su dificultad.		
10 min	Traectoria	Parejas	Seguir la estela que deja el compañero en el suelo en su desplazamiento pero cambiando el tipo de movimiento respecto al que va adelante		
20 min	focos	individual luego en parejas	Buscar posibilidades para mover el cuerpo dejando la mano fija en un punto, siento esta la referencia en torno la cual se orienta el movimiento.		Conocer los puntos de referencia, apartir del cual se genera, se orienta o se toma como referencia el movimiento
		línea humana grande-subgrupos	Persona secoloca en el centro y va girando, de derecha a izquierda, los demas tienen que seguirlo sin peder el punto de foco		
15 min	ubicaciones espaciales y niveles espaciales	sub grupos	un grupo se desplazara en la zona mas amplia, otro grupo se desplazara en la zona media y otro grupo se desplazara en el centro, unos desplazandose a la derecha y otro a la izquierda, luego se colocara musica de diferentes generos y se tendras qe desplazar en el espacio asignado, cuando se detenga la musica tendran que cambiar de puesto.		sentir que sensaciones se tiene en cada zona habitada y la disposición del cuerpo atendiendo a la altura que predomina respecto al suelo.
			un grupo se desplazara en la zona mas amplia, otro grupo se desplazara en la zona media y otro grupo se desplazara en el centro, unos desplazandose a la derecha y otro a la izquierda, luego se colocara musica de diferentes generos y se tendras qe desplazar en el espacio asignado, cuando se detenga la musica tendran que cambiar de puesto.		
30 min	Puesta en escena	Grupos	Con todo lo realizado, realizar una puesta en escena teniendo en cuenta todos los contenidos vistos hasta hora.		Tiempo para elaborar 10 minutos, para presentar 2 a 5 minutos por cada grupo
Proceso final					
10 min	Reflexión	círculo	¿Cómo cambia mi intención cuando me muevo en mi espacio individual versus cuando ocupo y transformo el espacio total? ¿Dónde dirijo mi mirada y atención corporal durante el movimiento; cómo influye eso en la calidad del gesto?		Relacionar el movimiento en función de los conceptos espaciales en la corporación de jera danzas
Total en minuto	105 minutos				

Nota. Elaboración propia

Continuando, en el módulo diálogo corporal se encuentran 2 momentos claves, el primer momento “Donde los cuerpos se reconocen” constituido por 2 sesiones, se trabajó contenidos como lenguaje gestual (actitud corporal, apariencia, contacto físico, contacto ocular, distancia interpersonal, gesto, orientación espacial interpersonal), componentes sonoros comunicativos (entonación, intensidad, volumen, pausa y velocidad) y ritmo comunicativo gestual y sonoro. En el segundo momento “Tramas corporales” constituido

por 5 sesiones se trabajó contenido como Simulación corporal de estados de ánimo, ideas, sentimientos o situaciones; Organización de la acción, inicio desarrollo y final; simbolización corporal y simbolización del objeto y Diálogo corporal, sincronización y complementariedad. Lo que es el medio y las herramientas que utilizamos para llevar a los bailarines a reconocer el cuerpo como identidad cultural para no solo transmitir una danza o un momento si no transmitir intenciones claras y relatos culturales.

Figura 13.

Sesión catorce del módulo diálogo corporal.

Danza y Educación física: un viaje a través de la expresión corporal		Universidad pedagógica nacional Facultad de Educación Física Licenciatura en Educación física			
Fecha	26 de marzo del 2026	Modulo	Diálogo corporal	Numero de sesión	14
Docentes en formación	Steven Mendieta, Alexey Bovea Y Tatiana Sotelo	Objetivo General de aprendizaje	Potenciar la EC de los bailarines a partir de la conciencia y dialogo corporal, creatividad critica y acción transformadora que permita a la danza folclorica como lenguaje corporal simbolico un mensaje autentico y significativo.	Duración	60 minutos
Tipo de currículo	Crítico emancipador	Objetivo de aprendizaje del modulo diálogo corporal	Reconocimiento del mundo externo	Dimensión	Comunicativa
Metodología	Activa	Momento de aprendizaje	Tramas corporales	Contenidos	Organización de la acción, inicio desarrollo y final, Simbolización corporal y simbolización del objeto
Recursos y/o materiales	Ocluser	Objetivo de aprendizaje específico	Desarrollar en los bailarines la capacidad de comunicar intenciones, emociones, ideas y narrativas mediante el movimiento, el gesto y el uso simbólico del cuerpo y los objetos, empleando códigos expresivos comprensibles que favorezcan la conexión con el público y la transmisión de significados en contextos sociales y culturales.		
Desarrollo de la sesión					
Duración del proceso	Nombre del proceso	Organización	Detalle del proceso		Propósito del proceso
Proceso inicial					
10 min	metamorfosis animal	por el espacio	Cada bailarín se transforma en un animal (real o imaginario). * Debe construir su identidad a través de movimiento, ritmo y energía. * Luego interactúan libremente con otros “animales”. * El grupo identifica qué animal representa cada uno.		Desarrollar la capacidad de transformación corporal y la construcción de personajes, ampliando el registro expresivo del bailarín
Proceso central					
20 min	estaciones danzadas	círculo	Cada grupo va a crear con una coreografía con una misma canción una coreografía con un inicio, nudo y desenlace, y cada uno con una emoción representativa		Explorar el uso del y el sonido como recursos simbólicos para comunicar ideas abstractas, favoreciendo la creatividad y la interpretación colectiva.
15 min	historia con objetos	círculo	cuando el grupo termine de realizar esa coreografía, utilizarán objetos que le den simbolismo usando primero como se usa culturalmente luego dándole otro uso.		integrar el uso símbolo de objetos en la construcción narrativa, enriqueciendo l composición escénica y la comunicación en el público
10 minutos	Ola de intenciones	Círculo	Todos los bailarines se desplazan continuamente por el espacio sin detenerse. Un participante inicia con una intención clara (ej: tensión, poder, miedo, seducción) expresándola a través de su movimiento. Esa intención se transmite progresivamente al resto del grupo, quienes la adoptan manteniendo su propio estilo. El docente va dando cambios de intención (“más oscura”, “más colectiva”, “más interna”, “más explosiva”) sin permitir que el movimiento se detenga. Al final, todos concentran la energía en un punto del espacio, construyendo una imagen grupal final sin perder el flujo.		fortalece la capacidad de adaptación expresiva, la lectura colectiva y la construcción de significado en tiempo real. Permite que los bailarines desarrollen claridad en la intención, conexión con otros y coherencia escénica, logrando que el movimiento comunique de manera más directa y efectiva al público.
Proceso final					
5 minutos	Palabra en movimiento	Círculo	Todos se mantienen en movimiento continuo. Cada bailarín elige una palabra (ej: fuerza, miedo, libertad) y la expresa con su cuerpo mientras se desplaza. Debe hacerla clara usando energía, mirada y actitud. Al final, intensifican esa misma idea al máximo sin		Ayuda a conectar una idea simple con el movimiento, mejorando la claridad expresiva y la proyección sin bajar la energía
Total en minutos	60 minutos				

Nota. Elaboración propia

Es así que en el módulo construcción creativa se lleva a cabo 2 momentos constituido por 3 sesiones, en el primer momento denominado "Donde la memoria se

vuelve creación” basado en 2 sesiones se trabajó contenido como fluidez, flexibilidad, originalidad y elaboración. En el segundo momento “Cuerpos que piensan” basado en una sesión se trabajó contenidos como lluvia de ideas e improvisación y sinéctica corporal para fomentar la creatividad en los bailarines y crear una diversidad de ideas y nuevos sentidos e integrar recursos expresivos para la creación colectiva.

Figura 14.

Sesión dieciocho del módulo construcción creativa

Danza y Educación física: un viaje a través de la expresión corporal			Universidad pedagógica nacional		
			Facultad de Educación Física		
			Licenciatura en Educación física		
Fecha	9 abril 2026	Modulo	Construcción creativa	Numero de sesión	18
Docentes en formación	Steven Mendieta, Alexey Bovea Y Tatiana Sotelo	Objetivo General de aprendizaje	Potenciar la EC de los bailarines a partir de la consciencia y dialogo corporal, creatividad critica y acción transformadora que permita a la danza folclorica como lenguaje corporal simbolico un mensaje autentico y significativo.	Duración	1 hora
Tipo de currículo	Crítico emancipador	Objetivo de aprendizaje del modulo creatividad	Fomentar la creatividad para crear variaciones y nuevos sentidos en la danza folclórica e integrar recursos expresivos y técnicos para la creación colectiva.	Dimensión	DIMENSION CREATIVA
Recursos y/o materiales		Objetivo de aprendizaje específico	Elaborar propuestas de movimiento originales de danza folclórica, integrando recursos expresivos, comunicativos y técnicos dentro de la creación colectiva.		
Metodologia	ACTIVA	Momento de aprendizaje	De la memoria a la creación	Contenidos	Originalidad y Elaboración
Desarrollo de la sesión					
Duración del proceso	Nombre del proceso	Organización	Detalle del proceso	Propósito del proceso	
Proceso inicial					
10	Eco Creativo	Parejas	En parejas, un bailarín inicia un movimiento o gesto con un objeto y el otro lo recoge, lo transforma y lo amplía; articulándose en colectivo hasta construir una secuencia de 1-2 minutos que combine originalidad, colaboración y elaboración continua.	El propósito de esta actividad es fomentar la creatividad y la elaboración colaborativa de movimientos con objetos.	
10	Escena singular	Individuamente	Cada bailarín debe crear una frase con 1 movimiento en tensión , 1 de caída , 1 de resistencia , 1 de expansión , estos movimientos deben tener una continuidad, es decir estar conectados por una situación. Este servirá como un banco de movimientos simbólicos.	El propósito de esta actividad es desarrollar la originalidad y la capacidad de elaborar una expresión artística personal sobre un tema significativo.	
Proceso central					
30	El nudo	Grupos	Se dividen en grupos de 6 parejas en el cual deben construir y presentar un fragmento enfocado al montaje, esta dinamica les permite cambiar el orden, superponer movimientos, hacer canon, usar pausas dramaticas, etc.	El propósito de esta actividad es evaluar colectivamente la originalidad y claridad de las escenas, fomentando la reflexión y retroalimentación grupal.	
Proceso final					
10	tingo tingo tango reflexivo	circulo	La sesión concluirá en un círculo de dialogo corporal que responda a las incognitas de ¿Que logró transmitir su compañero? y si ¿la originalidad se vio en el ejercicio?, como es un dialogo corporal usara su cuerpo ademas de sus palabras para compartir lo que percibio del ejercicio.	Identificar que movimientos permiten observar la originalidad y elaboración de la frase coreografica	
Total en minutos					

Nota. Elaboración propia

Para finalizar, está el módulo acción transformador, dentro de, se encuentra el momento “Tejido transformador” en donde se determina la conexión y tejido de los

objetivos de aprendizaje para llevar a cabo un mensaje transformador que comparta historia, cultural corporal en la realización de danzas folclóricas. Es por ello, que, dentro de la corporación artística de Jera danzas se desarrolla la construcción del montaje artístico “Inquebrantable” como un medio para demostrar la importancia de crear un ser humano capaz de comunicar con una intensión esto a través de lo corporal, social y cultural permitiendo no solo crear un ser humano expresivo y creativo si uno que comunique con una intención, en el que este montaje pretende mostrar una historia que se cuenta por medio de ritmos andinos sobre el papel de la mujer en el marco del desplazamiento campesino y conflicto armado en Colombia.

Figura 15.

Sesión veintitrés del módulo acción transformadora.

Universidad pedagógica nacional					
Facultad de Educación Física					
Licenciatura en Educación física					
Fecha	18 de abril	Modulo	Acción Transformadora	Numero de sesión	23
Docentes en formación	Steven Mendieta, Alexey Bovea Y Tatiana Sotelo	Objetivo General de aprendizaje	Potenciar la EC de los bailarines a partir de la consciencia y dialogo corporal, creatividad crítica y acción transformadora que permita a la danza folclorica como lenguaje corporal simbolico un mensaje autentico y significativo.	Duración	1 a 2 horas
Tipo de currículo	Crítico emancipador	Objetivo de aprendizaje del modulo	Integrar las dimensiones mediante la construcción del montaje favoreciendo el lenguaje corporal consciente que permita interpretar y comunicar problemáticas sociales.	Dimensión	Dimensión expresiva, comunicativa y creativa
Recursos y/o materiales	No aplica	Objetivo de aprendizaje específico	Aplicar en los bailarines de jera danzas los grupos focales para la recolección de datos del proceso final		
Metodología	ACTIVA	Momento de aprendizaje	Tejido transformador	Contenidos	Grupos focales
Preguntas grupo focal					
preguntas del proceso final					
Duración del proceso	Nombre del proceso	Organización	Detalle del proceso		Propósito del proceso
		Círculo	1. ¿De qué manera la danza ha transformado la forma en que se ven a si mismos? 2. ¿Han cambiado su forma de relacionarse con otros a partir del trabajo corporal? ¿Cómo? 3. ¿Qué nuevas formas de conciencia corporal desarrollaron durante el proyecto? 4. ¿En qué momentos sintieron que el cuerpo se convirtió en un verdadero espacio de diálogo? 5. ¿Cómo describirían su expresión corporal ahora en comparación con el inicio del proyecto? 6. ¿Qué tipo de mensajes logran comunicar ahora que antes no? 7. ¿Qué transformaciones personales reconocen a partir de este proceso? 8. ¿Cómo ha influido este trabajo corporal en su vida fuera de la danza? 9. ¿De qué manera creen que su danza puede generar cambios en su entorno o comunidad? 10. Si tuvieran que definir su proceso en una palabra o imagen corporal, ¿cuál sería? 11. ¿Qué se lleva de este proceso ?		Recolección de información de los procesos finales
Total en minutos					

Nota. Elaboración propia

Estructura evaluativa

Para iniciar esta estructura evaluativa, su base, la evaluación formativa; que consiste en un proceso sistemático de recolección y valoración de información sobre el nivel de los procesos de los estudiantes o en este caso de los bailarines, con el propósito de mejorar sus

aprendizajes durante su construcción, es decir, evaluar para aprender y no solo para calificar; donde la evaluación es un proceso continuo, que ofrece retroalimentación, ajuste a las estrategias didácticas a las necesidades e intereses.(Cruzado Saldaña, 2022).

Es por ello que en nuestro proyecto de PCP se aplicará mediante técnicas de recolección de datos y una retroalimentación continua dentro de la sesiones, una rúbrica evaluativa dividida en 3 momentos, una evaluando el proceso inicial, el segundo momento evaluando el proceso central del bailarín y el tercer momento que implica evaluar todo el proceso de los bailarines con una puesta en escena, luego esta las evidencias fotográficas, que se tomaron en cada sesión permitiendo no solo ver lo trabajado y los contenidos establecidos si no también permitiendo observar cada expresión genuina de los bailarines y su proceso en cada módulo , luego están los diarios de campo que permiten registrar en detalle todo lo que ocurre en cada sesión y finalmente, los grupos focales con el fin de explorar percepciones de los bailarines frente a los procesos de aprendizaje y el diseño curricular y así realizar ajustes pedagógicos orientando a la mejora continua de los procesos de enseñanza y aprendizaje.

Rubrica evaluativa

Como bien se menciona anteriormente, esta rúbrica esta dividida en 3 momentos en donde se evaluará el proceso inicial, el segundo momento evaluando el desarrollo del proceso central del bailarín y el tercer momento que implica evaluar todo el proceso de los bailarines. Es claro afirmar que, dentro de la rúbrica se evalúa por dimensión y en cada dimensión 5 criterios que la constituyen.

Tabla 4.

Rúbrica evaluativa.

Universidad pedagógica nacional						
Facultad de Educación Física						
Licenciatura en Educación Física						
Proyecto Curricular particular	Danza y Educación Física un viaje a través de la expresión corporal		Integrantes	Héctor Steven Botia, Alexey Alejandro Bovea Roa, Yirley Tatiana Sotelo Romero		
Ficha de Observación Inicial						
lugar	Jera Danzas	Población	Adulto joven	Fecha	21 de febrero del 2026	
propósito	Explicación de las categorías específicas de los criterios de la lectura de proceso (Evaluación)					
Dimensión	Criterio	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Insuficiente	Deficiente
EXPRESIVA	Nivel de conciencia corporal	Por qué reconoce y transforma su cuerpo de forma consciente en cada momento; dominio de sensaciones, tensiones y ajustes corporales	Generalmente consciente de su cuerpo; realiza ajustes adecuados en la mayoría de las situaciones	Reconoce algunos aspectos corporales, Pero de forma y intermitente y poco precisa	Baja percepción corporal; actúa de forma automática en la mayor parte del tiempo	No sé evidencia una toma de conciencia corporal
	Desinhibición motriz	Se expone corporalmente con libertad, sin bloqueos, asumiendo riesgos expresivos	Demuestra apertura y disposición, con pocos momentos de inhibición.	Participa, pero con limitaciones o reservas visibles	Evidente contención corporal; evita exponerse	No se involucra corporalmente, bloqueo total
	Coherencia entre emoción y movimiento	El movimiento y la postura corporal refleja coherencia y legibilidad	La relación emoción - movimiento es clara en la mayoría de los momentos	Hay intención, pero no se traduce en el movimiento	Desconexión frecuente entre emoción y movimiento	No hay relación entre lo que se pretende expresar y el movimiento corporal
	Exploración de posibilidades corporales	Amplia variedad de movimientos, niveles, direcciones, calidades; evita repetición.	variedad de movimientos, sin embargo, con algunas repeticiones	Explora de forma limitada	Poca exploración, movimientos repetitivos	No explora; repertorio corporal muy reducido

	Control y regulación corporal	Regula tensión, energía y ritmo con precisión en cada instante	Control adecuado con pequeños desajustes	Control básico; dificultad en cambios de energía	Poco control; desbordes o rigidez constantes	Ausencia de control corporal
COMUNICATIVA	Claridad de intención corporal	El mensaje es totalmente claro y comprensible sin explicación	Se entiende en la mayoría de los momentos.	Se percibe la intención, pero con ambigüedad	Difícil de interpretar.	No se reconoce una intención comunicativa
	Interacción significativa	Se relaciona activamente; afecta y es afectado por otros constantemente.	Interactúa de forma clara en la mayoría de los momentos.	Interacción ocasional o superficial.	Escasa relación con otros.	Actúa de forma aislada.
	Escucha corporal	Responde de manera sensible y coherente a estímulos del entorno y compañeros.	Responde adecuadamente en la mayoría de las situaciones.	Respuestas tardías o poco precisas.	Reacciona mecánicamente o no responde.	No evidencia escucha corporal.
	Coherencia expresiva en colectivo	Se integra completamente al sentido grupal; aporta sin romper la unidad.	Mantiene coherencia con el grupo en la mayoría de los momentos.	Se integra parcialmente, en momentos de desconexión.	Frecuente desarticulación con el grupo.	No hay relación con la propuesta colectiva.
	Capacidad del diálogo no verbal	Existe intercambio continuo (acción-respuesta) con otros cuerpos.	Hay diálogo claro con algunos momentos de ruptura.	Intercambios limitados o poco sostenidos.	Relación unilateral (no hay respuesta real)	No hay diálogos, solo ejecución individual.
CREATIVA	Originalidad en la propuesta motriz	Propone movimientos innovadores, poco convencionales y personales; evita patrones repetitivos y genera soluciones corporales únicas.	Presenta ideas propias con variaciones interesantes, aunque en algunos momentos recurre a patrones conocidos.	Combina movimientos conocidos con algunos intentos de variación; limitada innovación.	Predomina la repetición de movimientos comunes o aprendidos, con escasa variación	Reproduce movimientos sin modificación ni intención de cambio.
	Integración de memoria corporal	Integra de manera consciente experiencias previas, recursos corporales y aprendizajes, enriqueciéndose en nuevas propuestas	Utiliza experiencias previas de forma pertinente en la mayoría de las situaciones.	Evidencia uso ocasional de recursos conocidos, pero sin una integración clara.	Dificultad para vincular experiencias previas con nuevas propuestas.	No utiliza ni reconoce aprendizajes corporales anteriores.
	Capacidad de	Improvisa con fluidez, intención y	Improvisa de manera	Improvisa de forma básica;	Improvisación limitada, con	No logra improvisar; se

	improvisación consciente	coherencia, tomando decisiones corporales claras en tiempo real.	adecuada, con momentos de claridad y otros de duda.	presenta pausas, repeticiones o inseguridad.	bloqueos frecuentes o dependencia de patrones conocidos.	detiene o repite sin intención.
	Resolución creativa de consignas	Responde a consignas de manera original, variada y pertinente, proponiendo soluciones corporales creativas y coherentes.	Resuelve consignas adecuadamente con algunas propuestas creativas.	Cumple la consigna de forma básica, con poca elaboración.	Dificultad para comprender o desarrollar la consigna creativamente.	No logra responder a la consigna o lo hace de forma inadecuada.
	Elaboración y desarrollo de propuestas corporales	Desarrolla ideas de movimiento con continuidad, transformación y coherencia, construyendo una propuesta clara y sostenida en el tiempo.	Mantiene una idea de movimiento con cierta continuidad, aunque con momentos de pérdida o repetición.	Presenta una idea inicial, con escaso desarrollo o evolución.	La propuesta es fragmentada, sin continuidad ni construcción clara.	No logra sostener ni desarrollar una idea de movimiento.

Nota. Elaboración propia

Diarios de campo

Los diarios de campo cumplen no solo un papel importante para recoger información si no que permite tener ese proceso continuo con la lógica de la evaluación formativa siendo herramientas fundamentales en la investigación, que permiten registrar de manera sistemática y continua las observaciones, experiencias y reflexiones. Esta herramienta no solo facilita la comprensión del contexto y el análisis de situaciones reales, sino que también permite la interpretación de los fenómenos observados, contribuyendo así a una investigación más detallada. Además, estos diarios ayudan a mantener un seguimiento organizado de la información recolectada y favorecen la reflexión crítica sobre la práctica investigativa (Hernández Sampieri *et al.*, 2014).

Por ello se crea un formato de diario de campo, no solo con la descripción, si no con 8 categorías que permiten organizar todo lo observado dentro de cada sesión de clase.

Figura 16.*Ejemplo Diario de campo*

Danza y educación física un viaje a través de la expresión corporal	Universidad pedagógica nacional Facultad de educación Física Licenciatura en educación Física
Información básica	
Fecha y hora	24 de marzo del 2026
Numero de sesión	13
Lugar	Casona de la danza
Docentes	Alexey Bovea, Botia Mendieta Y Tatiana Sotelo
Dimensión	Comunicativa
Módulo	Diálogo corporal
Momento	Tramas corporales
Contenido	Simulación corporal de estados de ánimo, ideas, sentimientos o situaciones.
Objetivo de la sesión: Uso del movimiento figurativo (imitativo y/o simbólico) y/o sonido para hacer comprender estados de ánimo, ideas, sentimientos o situaciones.	
Descripción de lo observado	
En esta sesión se cumplió con el objetivo de aprendizaje, sin embargo, consideramos que se puede profundizar más en la vivencia de movimientos imitativos y simbólicos, ya que durante la exploración y explicación de este los bailarines no lograron el 100% de comprensión llevado a la práctica. También considero que no tenía el dominio completo de lo que iba a realizar en clase, lo que causo desconexión del profesor con los bailarines, la actividad y la dinámica. Reitero que el tiempo del que se dispone es muy poco referente al tiempo que el proceso requiere, lo que causa que la sesión se lleve a cabo de una manera acelerada, como si se estuviera compitiendo contrarreloj. Esto permite que se realicen en el proceso final de las sesiones un círculo de dialogo y se le pueda dar un valor más significativo de las experiencias de los bailarines, con el fin de que salgan a flote las herramientas expresivas llevados a profundidad en el momento de la escena. A pesar de todo Se logra desarrollar de manera exitosa la sesión, identificando logros en gran parte de los bailarines y debilidades en un menor porcentaje de los mismos. Se toma evidencia videográfica para complementar la rúbrica, se observa bastante creatividad e intención de moverse de forma diferente a las convencionales y explorar ideas bastante interesantes en la forma que realizan sus actitudes corporales para que la intención del movimiento sea mucho más clara y coherente con lo que quieren expresar.	
Según categorías	
Consciencia corporal	Durante la sesión, los bailarines lograron avances en el reconocimiento de sus posibilidades corporales, evidenciando control en sus actitudes y exploraciones. Sin embargo, en contenidos como los movimientos imitativos y simbólicos, aún se identifican dificultades en la comprensión llevada a la práctica, lo que sugiere la necesidad de profundizar en este aspecto.
Expresión emocional	Se observó una intención clara en gran parte de los bailarines al momento de ejecutar los ejercicios, logrando transmitir ideas más allá de lo corporal. La exploración permitió que emergieran propuestas con mayor carga expresiva, aunque en algunos casos aún se percibe una ejecución más mecánica.
Interpretación e intensidad	Los participantes evidenciaron creatividad al construir movimientos con intención, buscando coherencia entre lo que hacen y lo que desean comunicar. No obstante, la falta de dominio completo del contenido por parte del docente generó momentos de desconexión que afectaron la claridad en la interpretación de algunos ejercicios.

Uso del espacio	Se evidenció una exploración interesante del espacio, especialmente en la construcción de actitudes corporales con intención. Los bailarines comenzaron a proponer formas no convencionales de habitar el espacio, aunque este aspecto puede seguir fortaleciéndose.
Autonomía creativa	Se destaca un alto nivel de creatividad en los participantes, quienes exploraron movimientos diferentes a los convencionales y propusieron ideas interesantes en sus ejecuciones. Esto evidencia una disposición positiva hacia la búsqueda de nuevas formas de expresión.
Seguridad y presencia escénica	En general, los bailarines mostraron seguridad en la ejecución, especialmente aquellos que lograron apropiarse del contenido. Sin embargo, en algunos casos la falta de claridad en las consignas generó inseguridad momentánea.
Integración de contenidos	Se logró cumplir con el objetivo de aprendizaje de la sesión, integrando elementos expresivos e interpretativos. No obstante, se reconoce la necesidad de profundizar en ciertos contenidos para lograr una comprensión más completa y aplicable.
Respuesta a la metodología	La sesión se desarrolló de manera exitosa, aunque se identifican aspectos a mejorar en la planificación y el dominio del contenido. El tiempo limitado influyó en el ritmo acelerado de la clase, lo que pudo afectar la apropiación total de los ejercicios.
Condiciones del proceso	El tiempo disponible fue un factor limitante, generando la sensación de trabajar contrarreloj. Sin embargo, el espacio de cierre a través del círculo de diálogo permitió recoger reflexiones significativas de los bailarines, fortaleciendo el sentido del proceso. Además, la evidencia videográfica recolectada permitirá complementar la evaluación y análisis del desarrollo de la sesión.

Nota. Elaboración propia

Evidencias fotográficas

Las evidencias fotográficas se realizaron en cada sesión, junto con los diarios de campo, tomas fotográficas y videos representativos, teniendo en cuenta los mismos criterios de los diarios de campo, es decir: consciencia corporal, expresión emocional, interpretación e intención, uso del espacio, autonomía creativa, seguridad y presencia escénica, integración de contenidos, respuestas a la metodología y condiciones del proceso. Sin embargo, solamente se seleccionó once fotografías, tres de ellas serán descritas en este apartado, y ocho serán expuestas con los análisis de los diarios de campo. Por otro lado, para estas fotografías se realizó un consentimiento informado en donde se podrá evidenciar los permisos para el uso de las tomas fotográficas por parte de los bailarines, este consentimiento se puede ver, en el apartado “consentimiento informado” (Ver anexos).

Para dar comienzo a estas evidencias, iniciemos con la figura 16, que se observa, la elaboración de la clase número cinco, módulo expresión en movimiento, momento descubriendo la conciencia corporal, donde en parejas, se trabaja como contenido, consciencia del grado de tensión muscular. En la imagen se evidencia como una persona de las parejas constituidas, se tumba sobre el suelo, totalmente relajado o relajada, mientras que el otro busca diferentes posibilidades de movimiento que tiene el cuerpo del otro, siendo consciente de la tensión que ejercen sus músculos y las posibilidades de movimiento que despliega cada articulación. La persona tumbada debe permanecer atenta a las sensaciones que le transmite su compañero en donde se introduce una escala: 0= Completamente relajado, 5=Tono cotidiano, 10= Maxima tensión posible

Figura 17.

Descubriendo la conciencia corporal.



Nota. Tomada el 26 de febrero del 2026. Fotografía propia.

La siguiente toma fotográfica, fue en la sesión número diez, ubicados en la casona de la danza, módulo diálogo corporal, momento donde los cuerpos se reconocen en donde se trabaja el contenido de lenguaje gestual (actitudes, apariencia, contacto físico, contacto ocular, distancia interpersonal, gesto y orientación espacial interpersonal). El proceso

propuesto trata de 3 estaciones y en cada estación hay un subproceso en específico, aquí se evidencia una estación del subproceso, en donde una pareja se mira durante 30 segundos sin hablar, luego uno de ellos inicia un "mensaje" solo con el gesto facial y el otro responde con el mismo gesto facial, realizando un tipo de conversación. Además, como variante se agrega una actitud base para que se explore a partir de allí: Seguridad, timidez, superioridad, curiosidad.

Figura 18.

Lenguaje gestual



Nota. Tomada el 17 de marzo del 2026. *Fotografía propia.*

Por consiguiente, en esta toma fotográfica (figura 18) se evidencia la sesión número dieciocho, del módulo construcción creativa, del momento De la memoria a la creación trabajando contenido como: originalidad y elaboración. El proceso propuesto consistía en que cada bailarín debía crear una frase con un movimiento en tensión, caída, resistencia,

expansión, teniendo una continuidad, es decir, estar conectados por una situación. El propósito de esta actividad era desarrollar la originalidad y la capacidad de elaborar una expresión artística personal sobre un tema significativo para fomentar la creatividad y crear variaciones junto con nuevos sentidos en la danza folclórica.

Figura 19.

Elaboración creativa



Nota. Tomada el 9 de abril del 2026. *Fotografía propia.*

Grupos focales

Ahora bien, como última herramienta se utilizó los grupos focales los cuales son “un espacio de opinión para captar el sentir, pensar y vivir de los individuos” (Alicia Hamui-Sutton, Margarita Varela, 2013, pág. 56) esto con el propósito de tener un punto de vista, no solamente de los docentes si no desde los bailarines. Además, cabe aclarar que se

realizaron 2 momentos de los grupos focales el primero fue aplicado para recoger información y analizar las problemáticas, oportunidades y necesidades, esto aplicado a un grupo pequeño de 6 personas realizando las siguientes preguntas:

1. ¿Cómo han cambiado su manera de sentir y reconocer su cuerpo desde que practican danza folclórica?
2. ¿Qué partes de su cuerpo sienten que usan con más intención cuando bailan y por qué?
3. ¿En qué momentos son más conscientes de su cuerpo: ¿cuándo ensayan, cuando crean o cuando se presentan?
4. ¿Han cuestionado alguna vez movimientos tradicionales? ¿Qué cambios han propuesto y por qué?
5. ¿Qué significa para ustedes crear desde su propia identidad dentro de la danza folclórica?
6. ¿Qué cambia en su cuerpo cuando bailan con intención expresiva y no solo técnica?
7. ¿Cómo logran que un mismo movimiento tenga distintos significados?
8. ¿Qué creen que entiende el público de su danza, y qué quisieran que realmente comprendiera?
9. ¿Han sentido que su danza genera reflexión o impacto en otros? ¿Cómo lo perciben?

Como segundo momento se volvió a realizar los grupos focales como cierre del módulo “acción transformadora”, con la finalidad de evidenciar los cambios en el transcurso de la aplicación de nuestro diseño curricular, para escuchar y percibir las nuevas experiencias y reflexiones de los bailarines realizando las siguientes preguntas:

1. ¿De qué manera la danza ha transformado la forma en que se ven a sí mismos?
2. ¿Han cambiado su forma de relacionarse con otros a partir del trabajo corporal? ¿Cómo?
3. ¿Qué nuevas formas de conciencia corporal desarrollaron durante el proyecto?

4. ¿En qué momentos sintieron que el cuerpo se convirtió en un verdadero espacio de diálogo?
5. ¿Cómo describirían su expresión corporal ahora en comparación con el inicio del proyecto?
6. ¿Qué tipo de mensajes logran comunicar ahora que antes no?
7. ¿Qué transformaciones personales reconocen a partir de este proceso?
8. ¿Cómo ha influido este trabajo corporal en su vida fuera de la danza?
9. ¿De qué manera creen que su danza puede generar cambios en su entorno o comunidad?
10. Si tuvieran que definir su proceso en una palabra o imagen corporal, ¿cuál sería?
11. ¿Qué se lleva de este proceso?

Presentación y análisis de resultados

En este apartado se presentará los resultados y sus análisis a partir de tres categorías grandes, la primera, rúbrica tridimensional, que se relacionará con los resultados de la rúbrica evaluativa dividida en 3 dimensiones, la segunda denominada Foto diario del bailarín que contará con los resultados de los diarios de campo, y se complementara con las tomas fotográficas. la tercera y última, grupo focal transformador que evidenciará ese punto de comparación entre el grupo focal inicial y el grupo focal final.

Rubrica tridimensional

De entrada, los resultados de la rúbrica evaluativa se dividirán en 3 partes, la primera parte esta categorizada en los resultados obtenidos en la dimensión expresiva contando con criterios como: nivel de consciencia corporal, deshibición motriz, coherencia entre emoción y movimiento, exploración de posibilidades corporales y control y regulación corporal, el segundo resultado categorizado en la dimensión comunicativa que cuenta con criterios como: claridad de intención corporal, interacción significativa, escucha corporal, coherencia expresiva colectiva y capacidad de diálogo no verbal, y luego los resultados obtenidos en la dimensión creativa compartiendo criterios como originalidad en la propuesta motriz, integración de memoria corporal, capacidad de improvisación consciente, resolución creativa de consignas y elaboración de propuestas corporales.

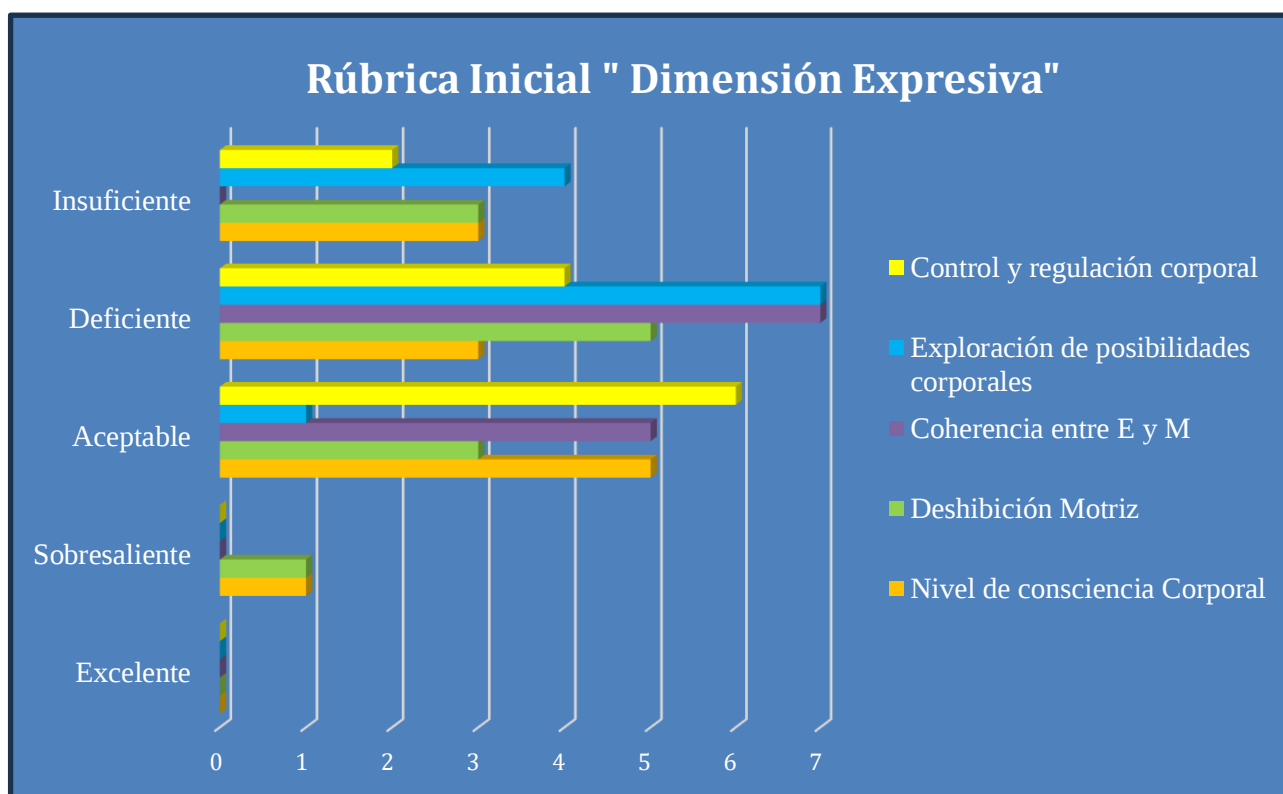
Dimensión expresiva

Para comenzar, se observa la figura 20, en la cual se presentan los resultados de la evaluación inicial conforme a los cinco criterios. En ella se evidencia que la gráfica muestra una clara concentración en los procesos intermedios, entre deficiente y aceptable. Es decir, de las 12 personas participantes, la mayoría, frente a los cinco criterios, reconoce algunos aspectos corporales, aunque de manera intermitente; participan, pero con limitaciones o reservas visibles; comparten intenciones que no logran traducirse plenamente en el movimiento y exploran sus posibilidades corporales de forma restringida, con dificultades en el manejo y cambio de energía.

Ahora bien, desde un punto más específico, en relación con el criterio “control y regulación corporal”, se analiza un dominio básico; en cuanto a la “exploración de posibilidades”, la mayoría de los bailarines no se atreve a realizar dicha exploración corpórea y esta se ve permeada únicamente por el repertorio ya conocido, lo que limita la creatividad y la iniciativa motriz; por su parte, en el criterio “coherencia entre expresión y movimiento” se evidencian debilidades importantes, que indican dificultades para integrar la intención expresiva con la ejecución corporal. Luego, en la “deshinibición motriz” se mantiene en procesos medios, lo que apunta a cierta resistencia o inseguridad en la expresión libre del cuerpo. En contraste, “el nivel de conciencia corporal” aparece frente a los otros criterios como uno de los más desarrollados, aunque ligeramente, con presencia en procesos aceptables y algunos casos sobresalientes, lo que indica una base perceptiva sobre el propio cuerpo.

Figura 20.

Resultados de evaluación inicial dimensión expresiva.

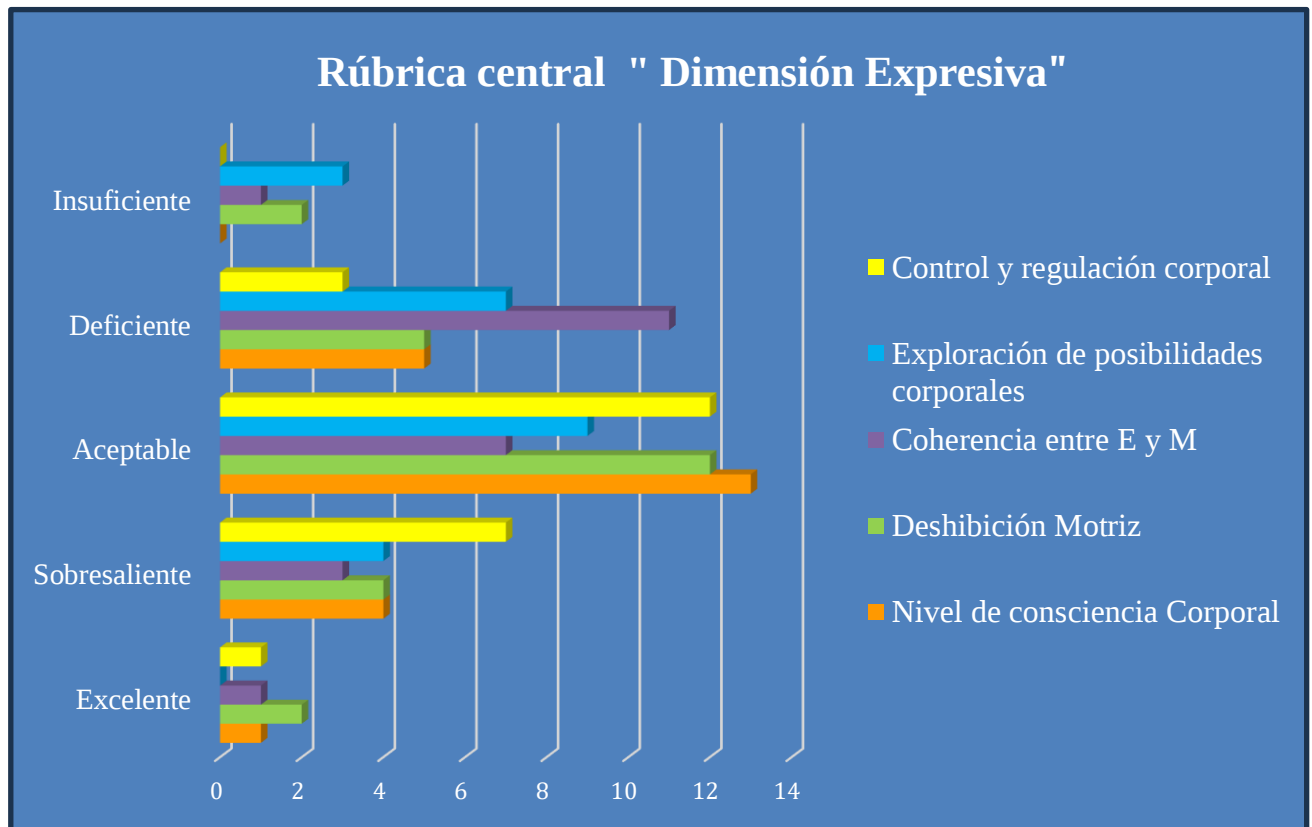


Nota. Elaboración propia

A diferencia, de la rúbrica inicial, en la rúbrica central se evidencia dos variables importantes. La primera variable, se debe al número de bailarines, pues su incremento fue el doble, es decir, veintitrés bailarines. En la segunda variable, hay un periodo de progreso de un mes y medio. Por consiguiente, se evidencia una mejora notable en relación con la dimensión expresiva, más, sin embargo, en relación con el criterio de “exploración de posibilidades” sigue siendo medio-bajo, pues, aunque en la rúbrica evaluativa inicial eran 4 bailarines, solo uno de los 4 logro avanzar. No obstante, al aumentar la cantidad de bailarines también se ve un incremento en “coherencia entre emoción y movimiento” pues más de 10 bailarines presentan una desconexión frecuente entre emoción y movimiento lo que afecta indudablemente esa intensidad que se busca mostrar no solo a través del cuerpo si no de las emociones. Pero no todo es malo, pues, aunque en la rúbrica inicial no tuvo muy buenos resultados, hay un avance notable en relación con el criterio de “nivel de consciencia corporal, pero no tan notable como “control y regulación corporal” y “Deshibición motriz” que son aquellos en donde se denota más avances y por parte de los bailarines hay una regulación de la tensión corporal, la energía y el ritmo con una exposición corpórea con libertad, asumiendo riesgos expresivos.

Figura 21.

Resultados de evaluación central dimensión expresiva.

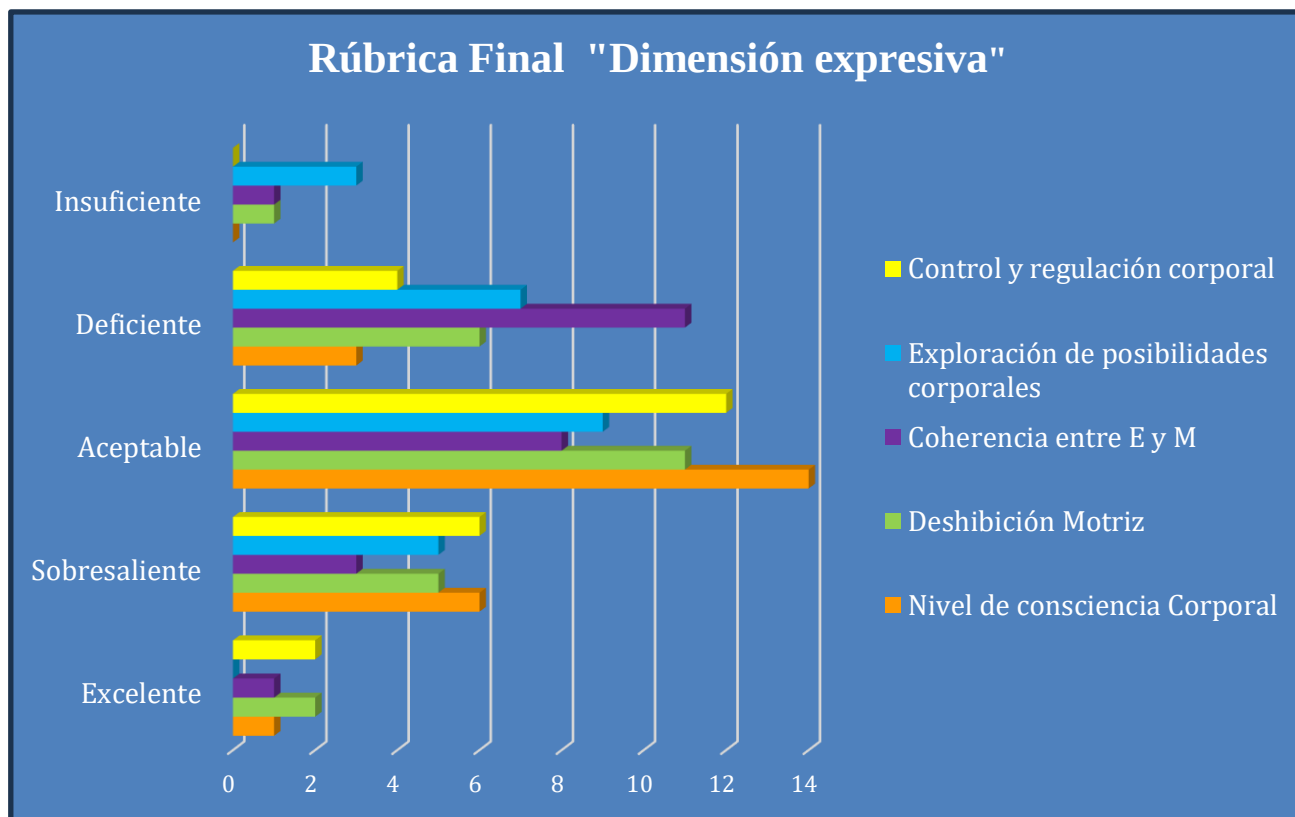


Nota. Elaboración propia

De igual modo, en la rúbrica de la evaluación final, teniendo en cuenta los mismos criterios anteriores, se ve un avance realmente mínimo, puesto que, al comparar la rúbrica central y la rúbrica final, se observa que el criterio de “exploración de posibilidad” y el criterio “coherencia entre emoción y movimiento” continua siendo una gran dificultad para los bailarines, esto puede explicarse por qué las intervenciones no alcanzaron a ser lo suficientemente significativas, debido a que solo se dispuso un periodo inferior a un mes para mejorar y consolidar lo propuesto. Pese a ello, se logra identificar una mejora significativa, en relación con el “nivel de consciencia corporal”, “control y regulación corporal” y “Deshibición motriz” lo que demuestra avances en la percepción del propio cuerpo, una mayor disposición al movimiento y un incremento progresivo en la seguridad expresiva.

Figura 22.

Resultados de evaluación final dimensión expresiva.



Nota. Elaboración propia

Por último pero no menos importante en la tabla 5 se puede evidenciar la unión de cada criterio de manera específica denotando el proceso en donde se encuentran los bailarines. Por tanto, dentro de la dimensión expresiva, se puede indicar que, si hubo un aporte significativo a nuestro ser humano a formar, claramente con sus dificultades. Esto nos dice que, como futuros licenciados la importancia de factores como el tiempo, el periodo de aprendizaje y las estrategias, son esenciales, para el avance significativo y para los procesos llenos de experiencias.

Tabla 5*Resultados de rubrica evaluativa- dimensión expresiva*

Dimensión expresiva						
Nivel de consciencia Corporal						
Rubrica	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	1	5	3	3	12
Central	1	4	13	5	0	23
Final	1	6	14	3	0	24
Deshibición Motriz						
Rubrica	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	1	3	5	3	12
Central	2	4	12	5	2	23
Final	2	5	11	6	1	24
Coherencia entre emoción y movimiento						
Rubrica	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	0	5	7	0	12
Central	1	3	7	11	1	23
Final	1	3	8	11	1	24
Exploración de posibilidades corporales						
Rubrica	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	0	1	7	4	12
Central	0	4	9	7	3	23
Final	0	5	9	7	3	24
Control y regulación corporal						
Rubrica	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	0	6	4	2	12
Central	1	7	12	3	0	23
Final	2	6	12	4	0	24

Nota. Elaboración propia

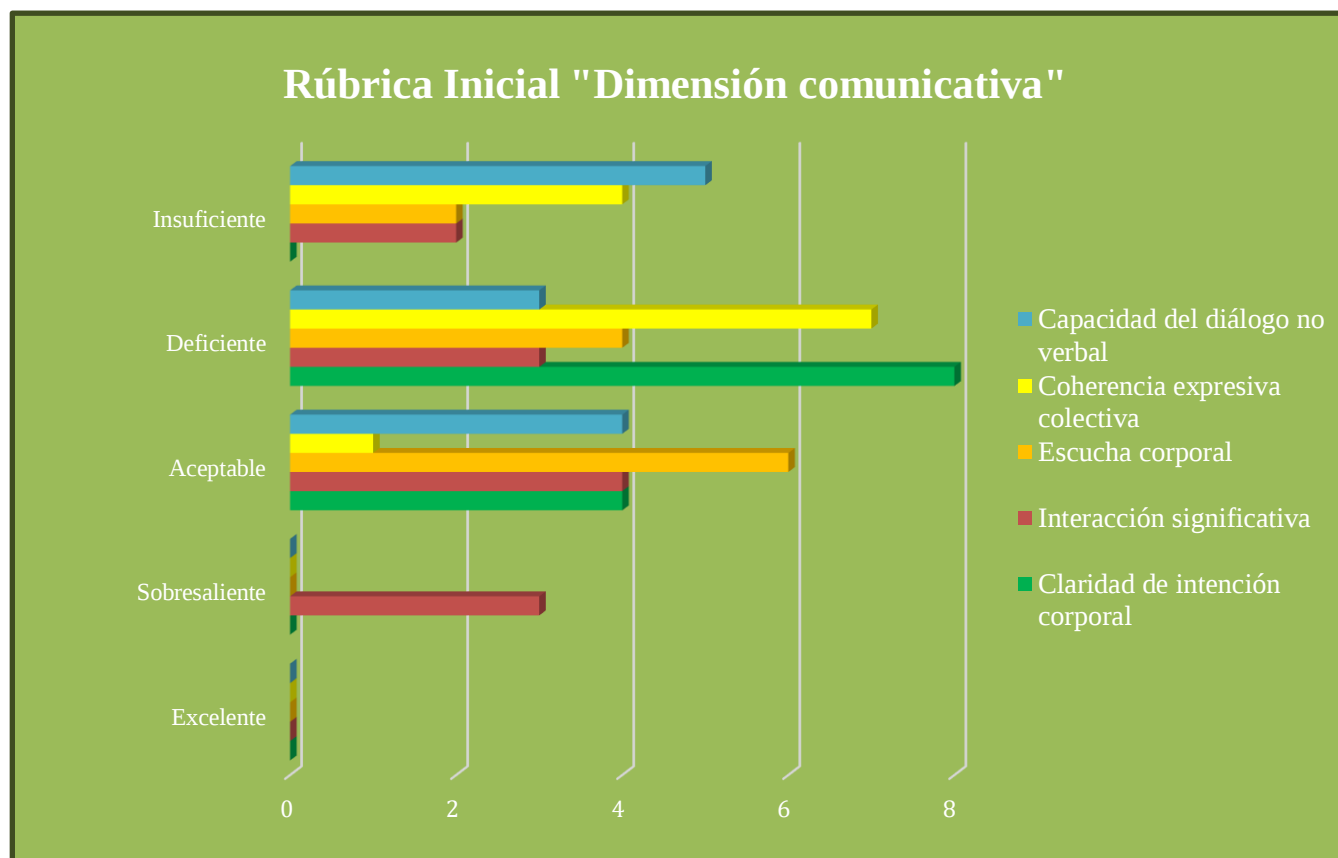
Dimensión comunicativa

Inicialmente, para esta rúbrica se debe tener en cuenta que, al igual que en la dimensión expresiva, la evaluación inicial se aplicó a doce bailarines; se consideraron cinco criterios, esta vez relacionados con la dimensión comunicativa.

En el primer criterio “capacidad del diálogo no verbal” se evidencia un proceso insuficiente, es decir, que no se establece un diálogo entre bailarines, sino que solamente predomina una ejecución individual. De igual forma con el quinto criterio “claridad de intención corporal” donde se encuentran los procesos más bajos ubicándose la mayoría de los resultados entre insuficiente y deficiente. Cabe resaltar que la mayor problemática se presenta en el quinto criterio puesto a que no se reconoce una intención comunicativa y su interpretación llega ser algo confusa. Sin embargo, en el tercer criterio “escucha corporal” se evidencia un proceso aceptable, es decir, que se responde adecuadamente en la mayoría de las situaciones, pero, con respuestas poco precisas. En cuanto, al cuarto criterio “interacción significativa” es el único criterio que se encuentra en ese proceso más alto es decir en sobresaliente, lo que indica que se interactúa de forma clara en la mayoría de los momentos. En conjunto, estos resultados reflejan que, aunque existen avances puntuales en la interacción, persisten dificultades importantes en la construcción de un lenguaje corporal comunicativo, especialmente en la intención y el diálogo no verbal, lo que sugiere la necesidad de fortalecer procesos de conexión, interpretación y coherencia comunicativa entre los bailarines.

Figura 23.

Resultados de evaluación inicial dimensión comunicativa.



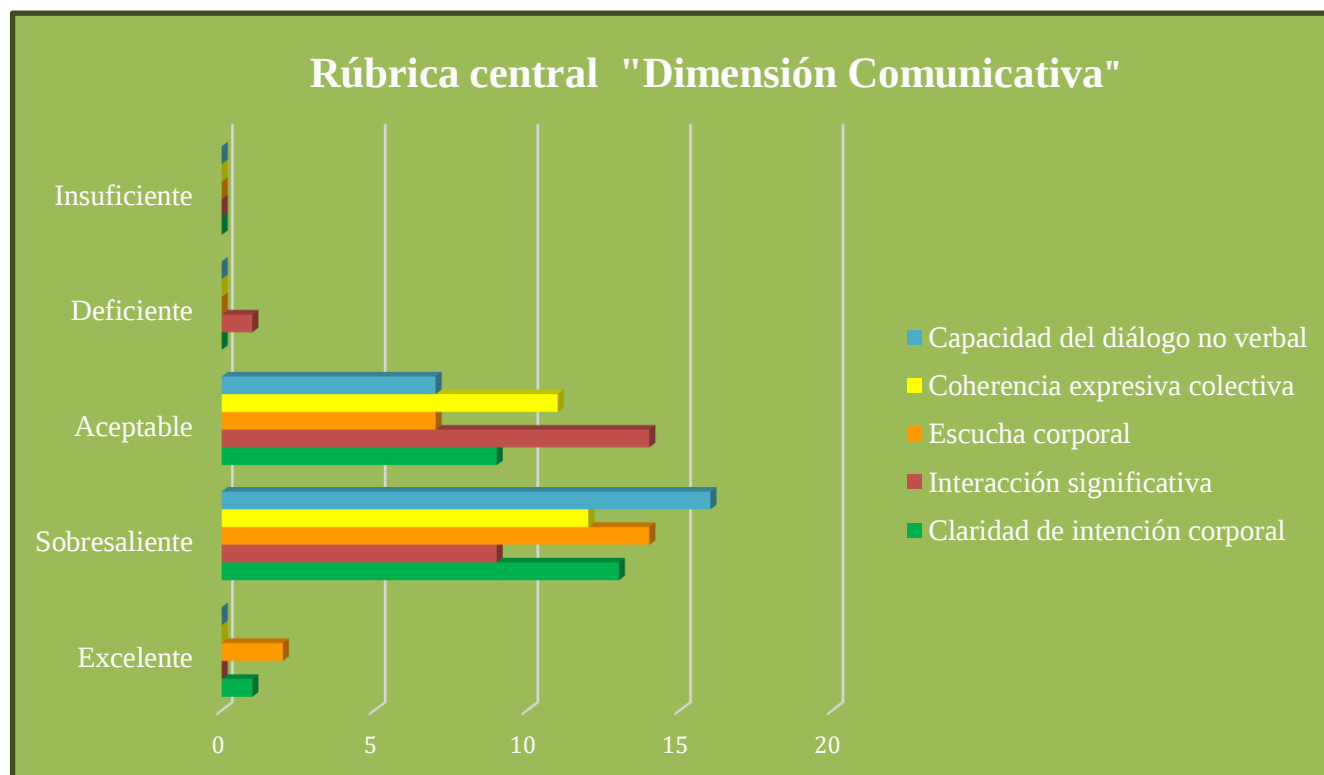
Nota. Elaboración propia

Ahora bien, en la rúbrica evaluativa central, al igual que en la rúbrica de la dimensión expresiva, se mantienen las mismas dos variables, una relaciona con la cantidad de bailarines y la otra con el periodo de desarrollo de la implementación de un mes y medio. En la gráfica 24 se evidencia que, en el proceso deficiente, se encuentra un criterio, con resultados mínimos “interacción significativa”, es decir, que un bailarín se relaciona muy poco con los demás y a su vez, la interpretación es poco entendible y perceptible. No obstante, se observa una diferencia importante, ya que ningún criterio se categorizó en el proceso más bajo (insuficiente), demostrando que hubo un avance significativo en la implementación. Asimismo, se evidencia un incremento en el criterio “interacción significativa” lo que indica, un avance a partir, de no tener una relación corporal con otros hacia interacciones ocasionales y superficiales.

Por otra parte, en el proceso sobresaliente, la “capacidad de diálogo no verbal” es el criterio que más destaca, pues su mejora resulta notable en comparación con los demás, al pasar de un nivel insuficiente a uno sobresaliente; esto implica que, aunque aún se presentan algunos momentos de ruptura, se logra establecer un diálogo más claro entre los bailarines. De igual manera, el criterio de “escucha corporal” se ubica en procesos intermedios y alcanza incluso el proceso más alto, lo que permite inferir que los bailarines responden de manera más sensible y coherente tanto a los estímulos del entorno como a las acciones de sus compañeros. En términos generales, el análisis evidencia un progreso significativo en la dimensión comunicativa, especialmente en la interacción y la capacidad de respuesta; sin embargo, persisten desafíos en la claridad de la intención corporal, lo que señala la necesidad de seguir fortaleciendo la construcción de un lenguaje corporal más preciso, intencionado y compartido.

Figura 24.

Resultados de evaluación central dimensión comunicativa.

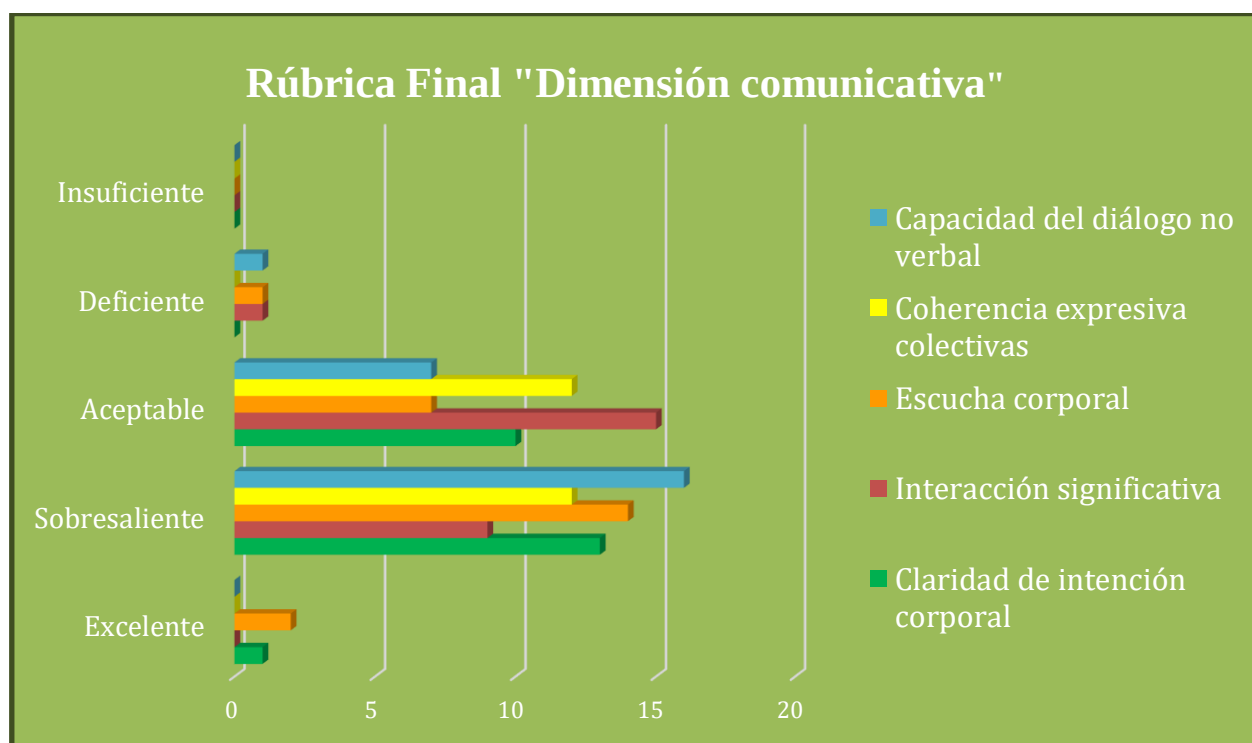


Nota. Elaboración propia

Continuando, en la figura 25 se logra evidenciar que los cambios son muy mínimos en comparación con la rúbrica evaluativa central; se considera que esto se debe al corto lapso de tiempo en la aplicación de la rúbrica final, correspondiente a un periodo aproximado de un mes. El cambio más notable fue el integro de un bailarín, pasando de veintitrés bailarines evaluados en la rúbrica central a veinticuatro bailarines en la rúbrica final. Demostrando un ligero incremento en los criterios “escucha corporal” y “capacidad del dialogo no verbal” en relación con el proceso “deficiente”, es decir, que el bailarín reacciona mecánicamente y no hay interacciones reales, solamente desde una perspectiva individual.

Figura 25.

Resultados de evaluación final dimensión comunicativa.



Nota. Elaboración propia

Finalmente, de forma general frente a los resultados se puede agregar que desde la dimensión comunicativa se aportó a ese ser humano a formar de mostrando claridad de la intención corporal, generando no solo una comunicación verbal afectiva si no un mejor dominio en la comunicación no verbal, y aunque hubo dificultades en la interacción corporal con otros cuerpos, muchos de los bailarines pudieron potenciar su expresión corporal a través de los objetivos y de las sesiones planteadas. No obstante, esto no solo aportó a los bailarines del grupo de nuevos talentos y el grupo base, si no que como docentes nos permitió entender que comunicar no solo parte de un lenguaje, una frase o una oración verbal si no que el cuerpo es el mismo lenguaje que transmite a través de un movimiento, un mensaje, una intención o una idea.

Tabla 6

Resultados de rubrica evaluativa- dimensión comunicativa

Dimensión comunicativa						
Claridad de intención corporal						
Proceso	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	0	4	8	0	12
Central	1	13	9	0	0	23
Final	1	13	10	0	0	24
Interacción significativa						
Proceso	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	3	4	3	2	12
Central	0	9	14	1	0	23
Final	0	9	15	1	0	24
Escucha corporal						
Proceso	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	0	6	4	2	12

Central	2	14	7	0	0	23
Final	2	14	7	1	0	24
Coherencia expresiva colectiva						
Proceso	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	0	1	7	4	12
Central	0	12	11	0	0	23
Final	0	12	12	0	0	24
Capacidad del diálogo no verbal						
Proceso	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	0	4	3	5	12
Central	0	16	7	0	0	23
Final	0	16	7	1	0	24

Nota. Elaboración propia.

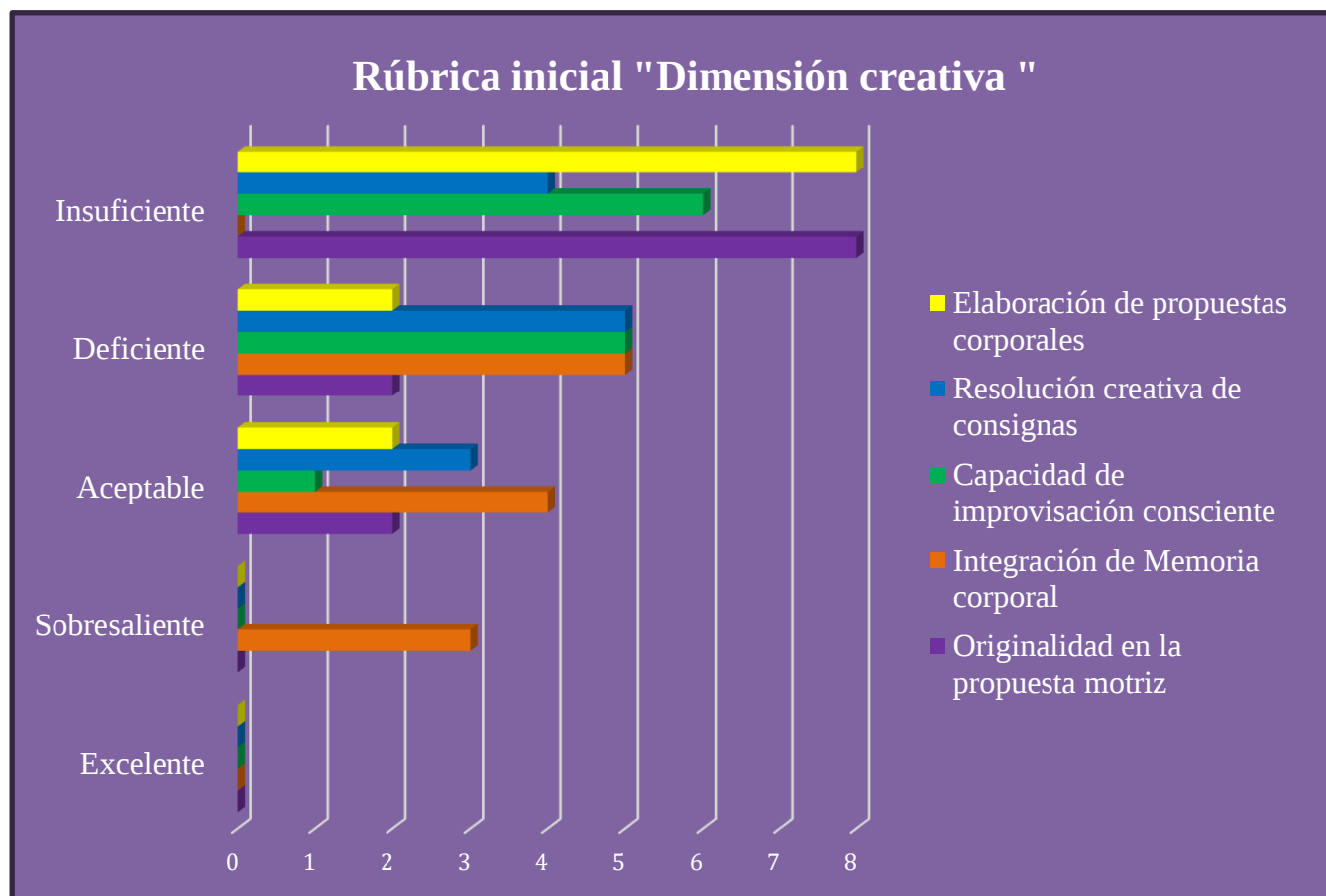
Dimensión creativa

Para comenzar, en la rúbrica inicial frente a la dimensión creativa en comparación con las rúbricas evaluativas iniciales entre la dimensión expresiva y comunicativa, se determina que en la dimensión creativa hay una mayor dificultad por parte de los bailarines especialmente en los criterios “Elaboración de propuestas corporales” y “originalidad en la propuesta motriz”, lo que indica que se reproduce movimientos sin modificación o sin un desarrollo de una idea en concreto o un sentido. Por consiguiente, cabe mencionar que también ocurre con los criterios como “resolución creativa de consignas”, “capacidad de improvisación consciente” e “integración de memoria corporal”, es decir, que en algunos bailarines poseen una dificultad para comprender y desarrollar una consigna de manera creativa, aunque hay una improvisación esta es limitada constantemente con bloqueos o uso de movimientos usualmente conocidos y hay una dificultad para vincular experiencias previas con nuevas propuestas. Pese a lo anterior, en cada uno de los criterios no mayor de cinco bailarines, hacen un uso ocasional de recursos

conocidos y bailarines no mayor a 4 utilizan experiencias previas de forma pertinente en la mayor parte de situaciones.

Figura 26.

Resultados de evaluación inicial dimensión creativa



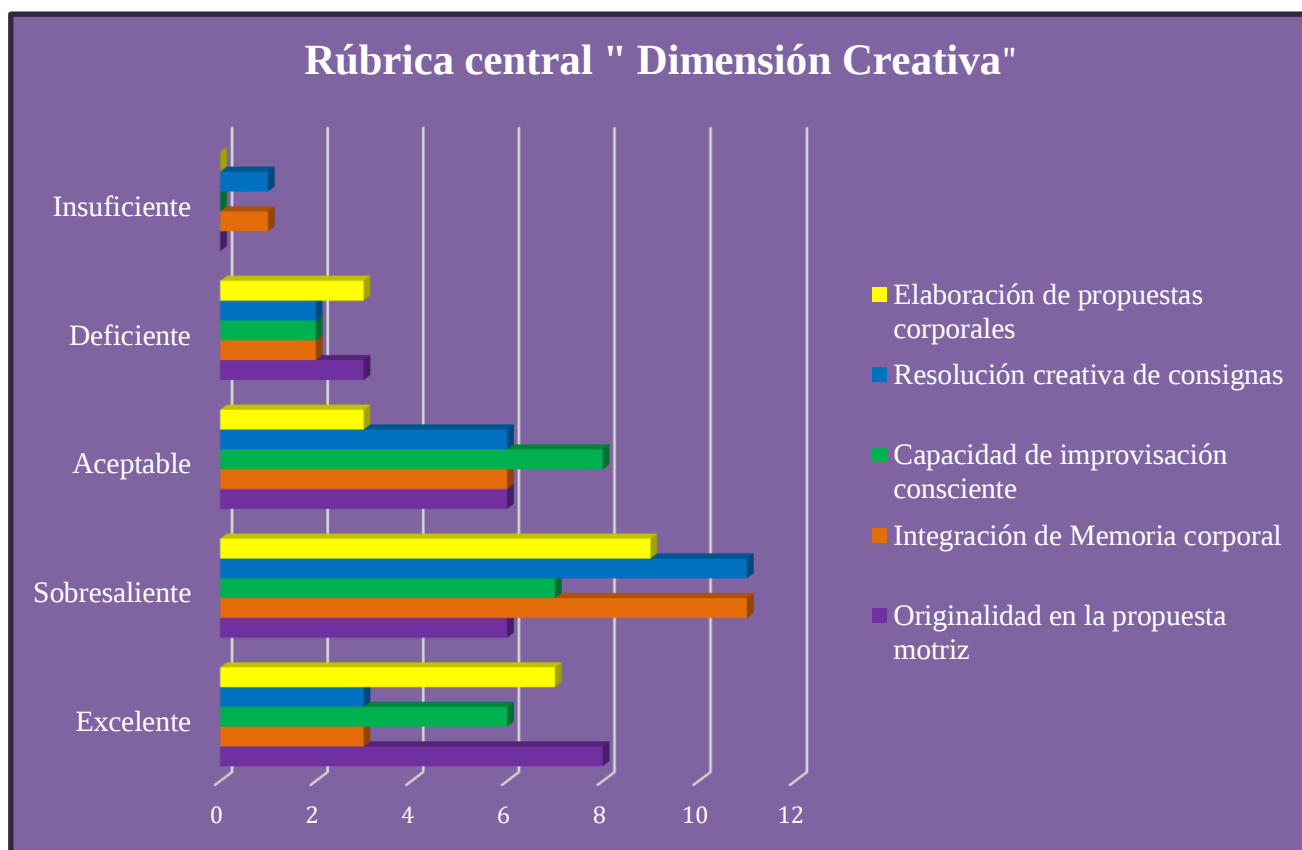
Nota. Elaboración propia

En lo que respecta a la rúbrica de la evaluación central, hay un avance muy significativo, frente a la rubrica inicial, pues , el criterio “originalidad en la propuesta motriz” presento un índice muy alto, resaltando un número mayor de seis bailarines, en donde se proponen movimientos innovadores, poco convencionales y personales, evitando patrones y generando soluciones auténticas, a su vez también se evidencia un avance en relación con los criterios “Integración de memoria corporal” y “resolución creativa de consignas” donde se resuelve consignas adecuadamente con algunas propuestas creativas

por parte de los bailarines. En consecuencia, también hubo un incremento con el criterio “capacidad de improvisación consciente” aunque mínimo no mayor a 9 bailarines improvisa de forma básica con pausas y repeticiones. Vale añadir que aún se debe reforzar con algunos de los bailarines “la resolución creativa de consignas” y la “integración de memoria corporal”.

Figura 27

Resultados de evaluación central- dimensión creativa



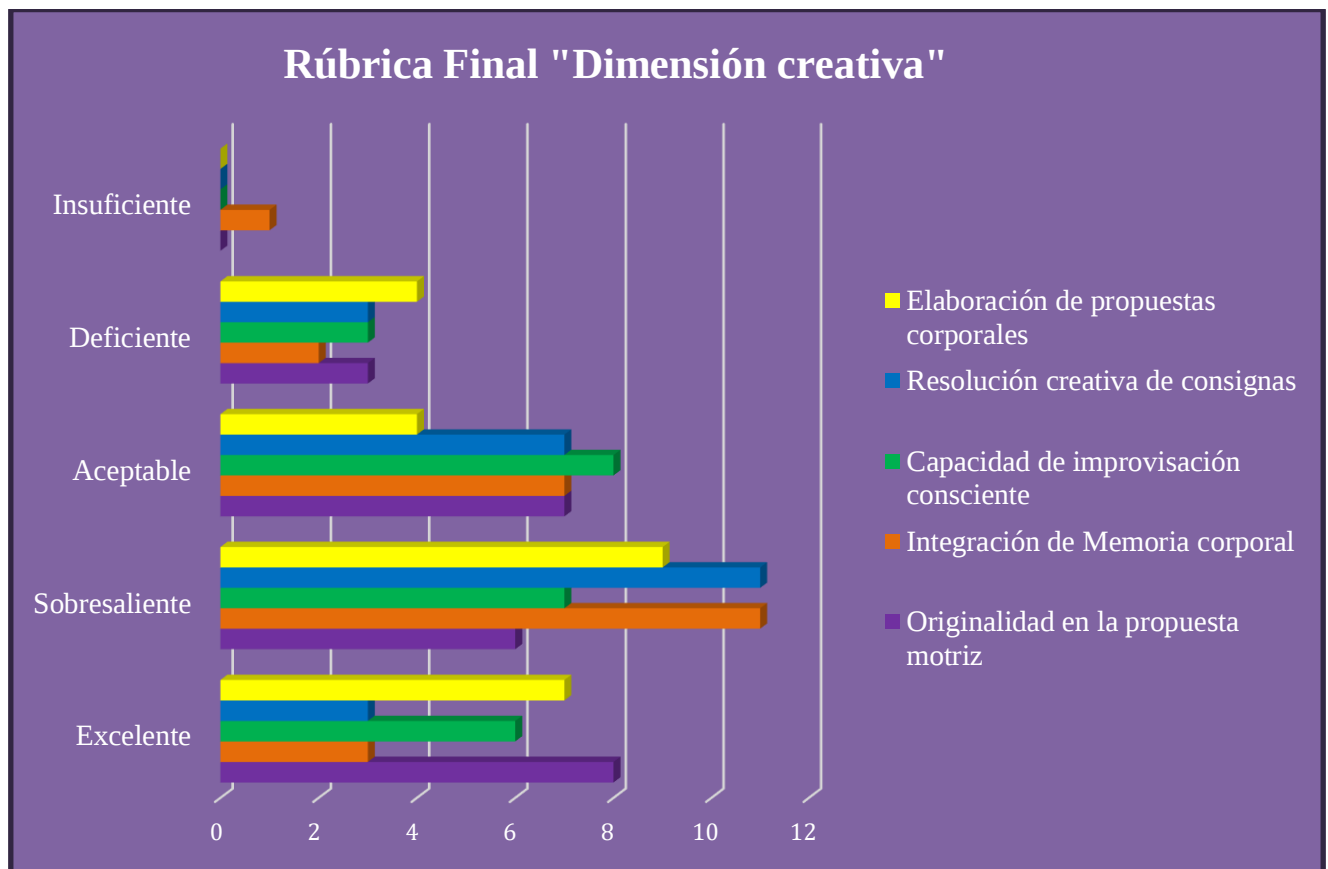
Nota. Elaboración propia

Prosiguiendo con el análisis de las rúbricas, los avances en la rúbrica evaluativa final se mantienen similares a los de la rúbrica evaluativa central, lo que sugiere que el proceso debió desarrollarse durante un periodo más prolongado, ya sea para evidenciar un mayor progreso o posibles bloqueos por parte de los bailarines. No obstante, visto desde otra perspectiva, aunque los resultados son parecidos, en el criterio “resolución creativa de consignas” se pueden identificar leves mejoras, lo que indica una mayor disposición para

afrontar las propuestas desde la exploración y la toma de decisiones propias. Sin embargo, estos avances aún no son lo suficientemente consistentes, lo que evidencia la necesidad de continuar fortaleciendo procesos que estimulen la creatividad, la autonomía y la confianza en la respuesta corporal frente a diferentes estímulos.

Figura 28

Resultados de evaluación final dimensión creativa



Nota. Elaboración propia

En suma, se puede afirmar que se aportó significativamente a ese ser humano a formar creativo, o en este caso formar a bailarines con la capacidad de crear e improvisar con su cuerpo, crear bailarines capaces de explorar distintas ideas y pensamientos y crear bailarines conscientes de la importancia de la intención incluso con sus propias ideas.

Como futuros docentes nos lleva a entender que no solo podemos formar a estudiantes dentro del aula si no que como educadores físicos podemos formar artistas.

Tabla 7.

Resultados de rubrica evaluativa- dimensión.

Dimensión creativa						
Originalidad en la propuesta motriz						
Proceso	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	0	2	2	8	12
Central	8	6	6	3	0	23
Final	8	6	7	3	0	24
Integración de Memoria corporal						
Proceso	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	3	4	5	0	12
Central	3	11	6	2	1	23
Final	3	11	7	2	1	24
Capacidad de improvisación consciente						
Proceso	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	0	1	5	6	12
Central	6	7	8	2	0	23
Final	6	7	8	3	0	24
Resolución creativa de consignas						
Proceso	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	0	3	5	4	12
Central	3	11	6	2	1	23
Final	3	11	7	3	0	24
Elaboración de propuestas corporales						
Proceso	Excelente	Sobresaliente	Aceptable	Deficiente	Insuficiente	Personas
Inicial	0	0	2	2	8	12
Central	7	9	3	3	0	23
Final	7	9	4	4	0	24

Nota. Elaboración propia

En términos generales, el proceso desarrollado a partir de las diferentes rúbricas evaluativas permitió aportar de manera progresiva, a la formación de un ser humano con una intención comunicativa corporal, social y cultural frente a la danza folclórica. Si bien los avances evidenciados fueron graduales y en algunos casos limitados por el tiempo de intervención, se logró fortalecer aspectos fundamentales como la consciencia corporal, la desinhibición motriz y la capacidad de interacción, elementos clave para comprender el cuerpo como un medio de comunicación. Asimismo, aunque persistieron dificultades en la claridad de la intención corporal, la coherencia entre emoción y movimiento, y la resolución creativa de consignas, se generaron bases importantes para que los bailarines comenzaran a reconocer el valor expresivo y simbólico de la danza en relación con su contexto social y cultural.

Desde la experiencia docente, este proceso permitió reflexionar sobre la importancia de diseñar estrategias pedagógicas más prolongadas, intencionadas y sensibles a los ritmos de aprendizaje, entendiendo que la construcción de un lenguaje corporal significativo no solo implica el dominio técnico, sino también el desarrollo de la creatividad, la escucha, la interacción y la identidad cultural. De este modo, la práctica pedagógica no solo contribuyó al aprendizaje de la danza, sino también a la formación integral de los participantes como sujetos capaces de comunicar, interpretar y resignificar su realidad a través del cuerpo.

Foto diario del bailarín

Para comenzar, se evidencia que en la figura 19, está el ejemplo claro del diario de campo utilizado para la evaluación formativa, si nos detallamos este está dividido en 8 categorías importantes las cuales son: consciencia corporal, expresión emocional, interpretación e intensión, uso del espacio, autonomía creativa, seguridad y presencia escénica, integración de contenidos, respuestas a la metodología y condiciones del proceso. Frente esto se realiza un análisis para cada categoría frente a las 23 sesiones implementadas, y sus resultados son los siguientes.:

Consciencia corporal

En los diarios de campo y en la toma fotográfica (figura 29), se evidencia que, de manera general, frente al análisis de cada diario, específicamente, en la categoría de consciencia corporal, al inicio de las sesiones, hubo un control básico y mecanizado y poco consciente, sin embargo, a medida que se va avanzando hay una mejora progresiva gracias a la exploración corporal, a partir del tono muscular, la sensación de la gravedad y la oclusión visual, en algunos procesos. No obstante, en las últimas sesiones se evidencia una mayor conexión interna y un reconocimiento corporal por parte de algunos bailarines esencialmente del grupo base.

Por otro lado, en algunas sesiones, mantener esa consciencia corporal se dificulto debido a distintos distractores externos, es decir, risas, sonidos de construcción, anuncios al momento de incorporar el sonido, entre otros factores. Sin embargo, la visión limitada es una clave importante que se desarrolló en algunas sesiones, puesto que, la consciencia corporal crece cuando se reduce la visión y se prioriza la percepción interna.

Figura 29.

Consciencia corporal ..



Nota. Uso del oclisor como clave para potenciar la consciencia corporal. Tomada el 28 de marzo del 2026. *Fotografía propia.*

Expresión emocional

De entrada, es importante mencionar que la expresión emocional empezó limitada, con poca variabilidad, por parte de los bailarines de nuevos talentos y algunos bailarines del grupo base, con una baja intensidad, en los dos primeros módulos (módulo diagnóstico y modulo expresión en movimiento). Sin embargo, los bailarines a partir del módulo diálogo corporal se proyectaron avances, manifestados por expresiones emocionales más auténticas y conscientes, no solo a través de lo corporal si no de lo gestual. No obstante, la expresión emocional mejora cuando hay una conexión emocional, es decir, cuando los bailarines, relacionan las emociones con experiencias reales y se integra la memoria emotiva.

Figura 30.

Expresión emocional.



Nota. Expresión emocional autentica y consciente. Tomada el 17 de marzo del 2026.

Fotografía propia.

Interpretación e intención

En primer lugar, durante todo el primer módulo (módulo diagnóstico) los bailarines presentaban movimientos con propósitos poco claros, sin un sentido y sin ninguna intención definida. Frente a ese problema, las sesiones se fueron adaptando a las necesidades de los bailarines, por tanto, desde las últimas sesiones del módulo expresión en movimiento y las primeras del módulo diálogo corporal, se evidencio una comprensión progresiva en donde los bailarines comenzaron a comprender, a reconocer y atender que las palabras no son las únicas que comunican, sino que, el cuerpo junto con su movimiento comunica intenciones, ideas, emociones e historias y si no existe una intención clara esta comunicación se puede interpretar de diversas formas, alejándose del mensaje o la historia la cual se desea transmitir.

Sin embargo, aún existe una brecha entre la intención que se desea transmitir y la ejecución corporal. Es decir que, los bailarines deben expresar a través del cuerpo ideas abstractas y mantener una intención constante durante su ejecución ya que, en varias sesiones, aunque interpretan y tienen una intención clara, mantener esa intención con el cuerpo resulta ser un reto. En ese sentido, la clave es pasar de moverse a comunicar con movimiento y cuerpo.

Figura 31.

Interpretación e intención.



Nota. Relación con intención cuerpo- movimiento. Tomada el 26 de febrero del 2026.

Fotografía propia.

Uso del espacio

En relación con el análisis del uso del espacio, se puede afirmar que este no se limita únicamente a la ocupación física del entorno, sino que también involucra una dimensión interna, desde la cual el cuerpo construye, percibe y comunica el espacio. Es decir, el uso del espacio no solo depende de desplazamientos externos, sino de cómo, desde lo corporal y lo expresivo, se le otorga sentido y se transmite a través del movimiento.

En las primeras sesiones, el uso del espacio se caracterizaba por ser repetitivo, limitado y conservador, evidenciando patrones fijos y poca exploración de niveles, direcciones y trayectorias. Sin embargo, a medida que avanzaron las sesiones, se observó una evolución hacia una exploración más amplia, consciente y variada del espacio. Los bailarines comenzaron a habitarlo con mayor intención, incorporando desplazamientos más diversos y una mejor relación con su propio cuerpo y con los demás.

No obstante, aún se identifican aspectos por fortalecer, especialmente en la cohesión grupal y en la capacidad de construir un uso del espacio colectivo que responda a una intención escénica clara. En algunos casos, persiste la tendencia a recurrir a patrones conocidos o a limitar la exploración cuando aparece la inseguridad. En este sentido, el uso del espacio se consolida como un elemento fundamental en la construcción del lenguaje corporal, ya que no solo organiza el movimiento, sino que también potencia la intención y el sentido de lo que se desea comunicar en escena.

Figura 32.*Uso del espacio.**Nota. Tomada el 28 de marzo del 2026. Fotografía propia.***Autonomía creativa**

Para iniciar, tanto dentro como fuera de Jera Danzas, muchos bailarines comentan que, al momento de presentar una danza, siempre existe una coreografía previamente establecida que deben aprender. En este contexto, dicha coreografía suele estar completamente dirigida por el maestro, por lo que el rol del bailarín se limita, en gran medida, a reproducir los pasos y secuencias características de la danza planteada. Ahora bien, el diseño curricular propuesto permite transformar este rol, otorgándole al bailarín un papel protagónico. Esto implica no solo la creación de movimientos propios, sino también el uso de las danzas tradicionales como referentes para reinterpretarlas y reinventarlas.

De esta manera, el bailarín deja de ser un ejecutante pasivo para convertirse en un sujeto activo dentro del proceso creativo, capaz de aportar, construir y resignificar el movimiento desde su propia experiencia corporal y expresiva. Por otro lado, cabe mencionar que lo anterior se ve reflejado, en las primeras sesiones puesto a que se observa una alta dependencia de los bailarines hacia el docente, pero, a medida que se va avanzando en las sesiones aparecen iniciativas individuales que a su vez van aportando una mayor capacidad creativa.

Figura 33.

Autonomía creativa.



Nota. Tomada el 28 de febrero del 2026. *Fotografía propia.*

Seguridad y presencia escénica

Frente a este apartado, cada bailarín presentó inseguridad al inicio de las sesiones, aun contando con experiencia, cierto nerviosismo frente a las nuevas propuestas de movimiento. Sin embargo, a medida que avanzó el proceso, se evidenció una mejora grupal y una mayor disposición hacia la exploración por parte de los bailarines.

Se puede afirmar que la seguridad está directamente relacionada y ligada a la claridad y a la decisión de la intención. No obstante, aún se evidencia inseguridad en

algunos participantes, especialmente porque les cuesta sostener la mirada y proyectarse con firmeza en escena.

En este sentido, es importante continuar fortaleciendo la confianza individual y colectiva, generando espacios que permitan a los bailarines afianzar su presencia escénica y sostener su intención de manera constante durante la ejecución.

Figura 34.

Seguridad y presencia escénica.



Nota. Tomada el 17 de marzo del 2026. Fotografía propia.

Integración del contenido

En la categoría de integración de contenido se evidencia que al momento de realizar una danza existe una partitura de movimientos, es decir, una secuencia de movimientos que se va a seguir. Frente a esta secuencia los bailarines acostumbran solamente a aprender esa secuencia y la técnica del movimiento y el paso en particular. Sin embargo, muchos olvidan la importancia de combinar la técnica con la expresión corporal, lo que se vio mucho en las

primeras sesiones. No obstante, gracias a las diversas retroalimentaciones brindadas en las diferentes sesiones, varios bailarines cayeron en cuenta del error que estaban cometiendo.

Por ende, muchos bailarines a partir de la consciencia corporal integraron unos diversos contenidos, aportando no solo en la corporación artística si no también en sus diferentes escenarios de trabajo, ya que muchos de los bailarines son licenciados en escénicas, artes plásticas e incluso licenciados en danzas.

Figura 35.

Integración de contenido.



Nota. Tomada el 11 de abril del 2026. Fotografía propia.

Metodología y condiciones del proceso

Para finalizar, los análisis en relación con la metodología y las condiciones de los procesos, frente a cada sesión, establece que fueron acordes frente a la población seleccionada, pues la retroalimentación, el trabajo grupal y la exploración permitieron crear experiencias significativas en la gran mayoría de los bailarines, por consiguiente, los resultados fueron amplios y significativos, claro esta que con sus dificultades, pues varias condiciones influyeron en gran medida, una de ella el espacio físico limitado presentado en las primeras sesiones y factores externos como ruidos que hacen perder la tensión del bailarín, sin embargo la clave está en que la metodología activa no solo permite que el bailarín sea el protagonista si no que como docentes al desarrollar ese rol como guía, permite que los bailarines creen experiencias significativas para ser aplicadas tanto dentro como fuera de la corporación artística.

Figura 36

Metodología y condiciones del proceso



Nota. Tomada el 31 de marzo del 2026. Fotografía propia.

Grupo focales

Inicial

Con el propósito de reconocer las percepciones, experiencias y significados que los bailarines de la corporación artística Jera Danzas atribuyen a la danza, se realizó un grupo focal inicial, en el cual se indagó sobre aspectos relacionados con la expresión corporal, la comunicación y la experiencia en los procesos formativos.

A partir de la transcripción de la sesión, se realizó un análisis cualitativo que permitió identificar elementos clave en relación con el sujeto a formar propuesto en este PCP.

El cuerpo como medio de expresión y construcción de identidad - Expresión Corporal

En relación con la EC, los bailarines manifestaron que la danza no se limita a la ejecución técnica, sino que implica sentir y transmitir mensajes con intención.

Menciona el bailarín 1 “Nos dedicamos a ensayar, bailamos y ya, nos grabamos el esquema y sale. Pero ahorita se está como haciendo énfasis en ese tema de la expresión, de transmitir”. Esto evidencia que los bailarines reconocen el cuerpo como un medio de expresión, lo cual se articula con la intención formativa de desarrollar un sujeto expresivo. Los bailarines reconocen la danza como un espacio que trasciende la ejecución técnica, posicionándola como un medio de expresión y construcción personal. Eso se evidencia en afirmaciones donde se menciona que la danza permite “conocerme, reconocirme” y “expresar lo que siento”, especialmente en aquellos casos donde la expresión verbal resulta limitada.

Asimismo, se identifica que la danza aporta a la construcción de identidad cultural y personal al permitir el reconocimiento de las raíces y la diversidad cultural.

Esto evidencia que los bailarines comprenden el cuerpo como un canal de expresión significativo, lo cual se articula con la intención formativa de formar un sujeto expresivo, capaz de comunicar desde su corporalidad.

La danza como proceso de comunicación y relación con el otro - Comunicación

Frente a la comunicación se identificó que los participantes comprenden la danza como una forma de comunicar sin necesidad del lenguaje verbal.

Afirmaciones como “...son montajes que de cierta manera generan una afectación social, que no se queda en el vacío de ¡ay tan bonitos como sonríen y bailan, super bonitos y ya! Porque la idea siempre del arte y el arte nació de una urgencia social, de ahí nació, de todo lo que estaba sucediendo en el mundo y de todo lo que sucede ahora”, respalda la dimensión comunicativa del proyecto, en la medida en que posiciona el cuerpo como un canal de interacción, significado y simbolismos.

En relación con la dimensión comunicativa, los bailarines manifiestan que la danza permite transmitir emociones, generar conexión con el público y establecer relaciones con otros. Se resalta la importancia de “transmitir eso a las demás personas” y de generar una conexión no solo con el grupo, sino también con el espectador.

Sin embargo, también se evidencia que este proceso no siempre ha sido intencionado, ya que algunos bailarines mencionan que en experiencias anteriores se centraban únicamente en la ejecución coreográfica, dejando de lado la relación con el público.

Lo anterior permite inferir la necesidad de fortalecer la dimensión comunicativa desde una perspectiva pedagógica, en el cual el estudiante no solo ejecute movimiento, sino que logre establecer una comunicación consciente y significativa a través del cuerpo.

La creatividad y la transición de lo técnico a lo expresivo - Creatividad

En cuanto a la creatividad, algunos bailarines señalaron la importancia de crear, proponer y no solo repetir movimientos establecidos. Pes en una ocasión un bailarín menciona lo siguiente “...nosotros estamos representando una cultura, estamos trayendo lo que decían, la identidad cultural, de querer transmitir un mensaje, de hacer consciencia social. (...) no siempre es disparando literalmente, sino que hay muchas formas, y es una forma de decir, no lo he vivido, pero pues trato, intento de ponerme en los zapatos de estas

personas”. Esto permite evidenciar ¹una apertura hacia procesos de creación, lo cual es coherente con la formación del sujeto activo y participativo.

Un aspecto relevante que emerge del análisis es la diferencia que los bailarines establecen entre la ejecución técnica y la expresión auténtica. Se reconoce que una danza centrada únicamente en la técnica puede resultar “mecánica” o “aburrida”, mientras que la expresión implica naturalidad, emoción y disfrute.

En este sentido, se destaca la importancia de la creatividad, la improvisación y la posibilidad de proponer desde la individualidad del bailarín, lo cual permite trascender la repetición de movimientos hacia la construcción de significado. Esto relaciona ciertamente con la intención del proyecto de promover procesos de creación que permitan formar sujetos activos, capaces de construir y transformar su experiencia corporal.

El sujeto en formación: sensibilidad, consciencia y transformación

De manera transversal, se evidencia que los bailarines conciben la danza como un proceso que aporta al desarrollo personal, emocional y social. Se mencionan aspectos como la confianza, la seguridad, la empatía, la consciencia corporal y la capacidad de generar impacto social a través del arte.

Asimismo, se reconoce que el proceso formativo implica un tránsito hacia la consciencia en la acción, entendida como la capacidad de estar presente, interpretar y dar sentido al movimiento.

Esto permite identificar que el sujeto en formación no se limita a ser un ejecutor técnico, sino que se configura como un ser sensible, crítico y capaz de comunicar, lo cual valida la pertinencia del propósito de este PCP.

En los resultados del grupo focal se permiten evidenciar que los bailarines ya poseen nociones relacionadas con la expresión, la comunicación, la creatividad; sin embargo, estas se han desarrollado de manera empírica y no siempre intencionada pedagógicamente. En este sentido se valida la pertinencia de la propuesta curricular planteada que permita potenciar

estos elementos orientado a la formación hacia la consolidación de un sujeto expresivo, comunicativo y creativo, capaz de construir significado y generar transformación a raves del movimiento.

Final

El resultado de los grupos focales finales permitió ver una transformación importante en la manera en que los bailarines se perciben así mismos, se relacionan con el otro y entienden su cuerpo dentro del proceso artístico y pedagógico. A medida que se desarrollaban las intervenciones, salen a la luz discursos que reflejan un tránsito desde lo técnico y lo funcional de la danza hacia una visión más integral, donde se reconoce el espacio, como un espacio de comunicación, expresión y construcción de sentido.

En un primer momento, los bailarines manifiestan que su relación con la danza estaba limitada por la ejecución de movimientos y la reproducción de obras y coreografías, esto se evidencia en intervenciones como:

“eran... más enfocados a la motricidad y a los movimientos”

“uno llega y lo que diga el director.... la coreografía es esta, esta, esta”

“yo me enfocaba mucho en el tema de los brazos las piernas, en que saliera muy bien cada movimiento”

Estas afirmaciones dan sentido a una concepción de que en un principio la danza es centrada en la técnica y la repetición, donde el bailarín con su cuerpo funciona principalmente como ejecutor de movimientos.

Paso a esto, el proceso se llevó a cabo para resignificar esta perspectiva, dando un lugar y una comprensión en la que la danza deja de ser únicamente una práctica técnica, para lograr ser un lenguaje, este cambio se evidencia cuando los bailarines comienzan a reconocer que el movimiento transmite y comunica un mensaje

“comienza a entender que bailar no es solo moverse”

“la danza cuenta historias, la danza transforma, por medio de la danza podemos comunicar”

Es aquí donde, el cuerpo adquiere un valor simbólico que trasciende de lo mecánico.

Así mismo, se desarrolla un fortalecimiento de la comunicación en especial en la dimensión no verbal, donde los bailarines destacan elementos como la mirada, la gesticularía y la postura corporal como medios fundamentales para interactuar con otros.

“con las miradas se dicen más cosas”

“Esa comunicación no verbal no hay que olvidarla”

“ya es mucho más fácil identificar... cuando esta aburrida, estresada o feliz”

Este lenguaje impactando en su forma de relacionarse con el otro

“me ha ayudado a ser un poco más sociable... más amigable con las personas”

“Nos han unido más como grupo” (M, Rodríguez, comunicación personal, 25 abril de 2026)

En este sentido, el trabajo corporal favorece la construcción de vínculos dentro del grupo más conscientes y empáticos, otro aspecto relevante es el desarrollo de la conciencia corporal. A través de las actividades propuestas, los bailarines logran disminuir su dependencia de los agentes externos y comienzan a construir una percepción más interna con su cuerpo:

“yo no sabía que era conciencia corporal... me toco aprender”

“ya yo puedo bailar sin necesidad de mi espejo”

“ser consciente de nuestro cuerpo”

así mismo, se logra identificar al cuerpo como un espacio de autorreconocimiento

“primero debo lograr un dialogo conmigo mismo”

“entender como esta mi cuerpo”

En relación con la expresión, se observa una transición de la rigidez a la fluidez, los bailarines aceptan que, al principio, su interés estaba puesto en la precisión técnica, lo que no permitía la expresión:

“por estar concentrado en el siguiente paso”

No obstante, durante el proceso logro integrar nuevos elementos expresivos:

“la expresión corporal también está en los gestos y la expresión”

Aquí evidencia una potencialización en la forma de habitar el cuerpo como medio expresivo

Por otro lado, se nota un fortalecimiento de la creatividad, en conjunto con la capacidad de dar un significado al movimiento, los bailarines reflexionan sobre la importancia de evitar las presentaciones sin transmitir algún mensaje al público

“no representar desde lo superficial”

“cuando caemos en lo literal es cuando no somos creativos”

además, se resalta la intención de comunicar de manera consciente:

“transmitir o comunicar bien las cosas” (P, Melo, comentario personal, 25 de abril de 2026)

Aquí damos por sentado que se está desarrollando un proceso en el que la creación se vuelve más reflexiva y significativa.

En el caso de los participantes con rol docente, el impacto del proceso se ve reflejado en las prácticas pedagógicas llevadas a cabo:

“transformar en los chicos esa manera de pensar”

“es más significado que ellos trabajen con el cuerpo”

“Los prepara para la vida... genera seguridad, autoestima y pensamiento crítico” (M, Vargas, comunicación personal, 25 de abril de 2026)

Esto significa un tránsito hacia una enseñanza más integral, donde la danza se convierte en una herramienta formativa

En conclusión, en análisis de las entrevistas de los grupos focales permite decir que el proceso de implementación favoreció la configuración del sujeto más consciente de sí mismo y de su corporalidad, capaz de crear, expresarse y comunicarse de una manera más auténtica, este cambio implica la transición de un bailarín que produce movimientos a uno que los comprende, los siente y les transmite y aplica un significado, consolidando al cuerpo como la unión de los procesos de aprendizaje, interacción transformación personal y social.

Conclusiones

A partir del análisis de grupo focal inicial y final, así como de los registros cualitativos derivados de las rubricas de evaluación formativa y las fotos de diario del bailarín, se evidencia que el proceso de implementación del proyecto curricular generó transformaciones significativas en la manera en que los bailarines comprenden, habitan y proyectan su cuerpo dentro de la danza.

En un primer momento, el grupo focal inicial permitió identificar una concepción de la danza centrada principalmente en la ejecución técnica, la repetición de movimientos, la reproducción coreográfica, donde el bailarín asumía un rol predominantemente funcional. No obstante, a través del proceso formativo, se observa un tránsito progresivo hacia una comprensión más integral de la danza como lenguaje, en la cual el cuerpo se configura como un medio de expresión, comunicación y construcción de sentido.

Este cambio se hace evidente en el grupo focal final, donde los discursos de los participantes reflejan una apropiación más consciente de dimensiones como la expresión, la comunicación y la creatividad, evidenciando que el movimiento deja de ser únicamente una acción mecánica para convertirse en una manifestación significativa y contextualizada. En este sentido, se consolida una transformación del rol del bailarín, quien pasa de ser un ejecutor de movimientos a un sujeto activo capaz de interpretar, crear y comunicar a través de su corporalidad.

Asimismo, los hallazgos permiten reconocer un fortalecimiento de la dimensión comunicativa, particularmente en el ámbito no verbal, donde los elementos como la mirada, la gestualidad a postura corporal adquieren un valor fundamental en la interacción con el otro. Esto no solo impacta la puesta en escena, sino también las relaciones interpersonales, favoreciendo la construcción de vínculos más empáticos, conscientes y colaborativos dentro del grupo.

En relación con la dimensión expresiva, se evidencia un proceso de transito desde la rigidez hasta la fluidez, donde los bailarines logan integrar elementos emocionales y

subjetivos en su movimiento, superando la dependencia exclusiva de la técnica. Este avance se encuentra estrechamente vinculado con el desarrollo de la consciencia corporal, entendida como la capacidad de reconocer, habitar y dialogar con el propio cuerpo, aspecto que se vio fortalecido a través de las estrategias pedagógicas implementadas.

Sin embargo, y pese a las situaciones diversas que se presentaron durante la implementación, algunos bailarines cuyas capacidades interpretativas y expresivas observadas en la primera evaluación eran deficientes, en consecuencia, se evidenció un avance en la segunda evaluación logrando el nivel aceptable y sobresaliente de sus productos corporales.

Por su parte, la dimensión creativa se consolida en la medida en que los bailarines desarrollan la capacidad de otorgar significado al movimiento, evitando representaciones superficiales y promoviendo procesos de creación más reflexivos, intencionados y contextualizados. Esto evidencia una apertura hacia la construcción de propuestas escénicas con sentido, en las cuales la EF se posiciona como un medio de transformación personal y social.

Estos resultados se ven respaldados por los registros de la foto diario de bailarín, en los cuales se logra evidenciar una evolución en la manera en que los bailarines se perciben a sí mismos, así como por las rúbricas de evaluación formativa, que muestran avances significativos de criterios asociados a la expresión, comunicación y la creatividad. No obstante, dichos avances no deben entenderse como un punto de llegada, sino como parte de un proceso continuo que requiere ser fortalecido y proyectado en el tiempo.

En este sentido, se concluye que la propuesta curricular desarrollada es pertinente y coherente con las necesidades identificadas en la corporación artística Jera Danzas, en la medida en que favorece la formación de un sujeto expresivo, comunicativo y creativo, capaz de construir significado a través del cuerpo. Sin embargo, también se reconoce la necesidad de dar continuidad al proceso formativo, con el fin de seguir potenciando la EC y consolidar los avances alcanzados.

Finalmente, este proyecto reafirma la importancia de comprender la danza no solo como una práctica artística, sino como un escenario pedagógico que posibilita procesos de transformación integral, donde el cuerpo se construye en eje fundamental del aprendizaje, interacción y construcción de identidad.

Esto abre la posibilidad no solo de futuras investigaciones y procesos pedagógicos que profundicen en la relación entre cuerpo, expresión y formación en danza folclórica sino también en una muestra final y un taller para la facultad de EF de la UPN en el marco de la apertura de la semana de socialización. Este taller también se organizó y planteó en el intercambio de saberes en conjunción con la Universidad del Quindío a quienes se le comparte el desarrollo de este PCP consolidado en un taller práctico.

Referencias

- Bruner, J. (1997). *La educación, puerta de la cultura*. Visor.
- Castañer, M. (2000). *Expresión corporal y danzas*. INDE.
- Cruzado Saldaña, J. J. (s. f.). *La evaluación formativa en la educación*. Universidad César Vallejo.
- Dussel, E. (1998). *Ética de la liberación en la edad de la globalización y de la exclusión*. Editorial Trotta.
- Fischer-Lichte, E. (2001). *Estética de lo performativo*. Fondo de Cultura Económica.
- Freire, P. (1997). *Pedagogía de la autonomía: Saberes necesarios para la práctica educativa*. Siglo XXI.
- Gómez, S., Cano, R., & Fidel, M. (2023). *Prácticas comunicativas de la danza: estudio de caso del Balcón de los Artistas como escenario de expresión artística para la creación de narraciones corporales de niños y jóvenes de la ciudad de Medellín* [Tesis de grado/Investigación].
- Grundy, S. (1998). *Currículo: Producto o praxis*. Morata.
- Habermas, J. (1987). *Teoría de la acción comunicativa*. Taurus.
- Hamui-Sutton, A., & Varela-Ruiz, M. (2013). *La técnica de grupos focales*. *Investigación en Educación Médica*, 2(5), 55-60. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Laban, R. (1974). *El dominio del movimiento*. Paidós.

Learreta, B., Sierra, M., & Ruano, K. (2005). *Los contenidos de la expresión corporal*. INDE Publicaciones.

Mosquera, L. (2024). *Relatos de vida de la maestra Judith Jaramillo*. En perspectiva rizomática.

Parra-Bernal, L. R., Menjura-Escobar, M. I., Pulgarín-Puerta, L. E., & Gutiérrez, M. M. (2021). *Las prácticas pedagógicas. Una oportunidad para innovar en la educación*. Revista Latinoamericana de Estudios Educativos, 17(1).

Real Academia Española. (s. f.). *Comunicación*. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado el 28 de septiembre de 2025, de <https://dle.rae.es/comunicación>

Real Academia Española. (s. f.). *Creatividad*. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado el 28 de septiembre de 2025, de <https://dle.rae.es/creatividad>

Real Academia Española. (s. f.). *Expresión*. En *Diccionario de la lengua española* (23.^a ed.). Recuperado el 28 de septiembre de 2025, de <https://dle.rae.es/expresión>

Sacristán, J. G. (1991). *El currículum: Una reflexión sobre la práctica*. Morata.

Visbal, M. (2020). *El cuento que cuenta el cuerpo: danza, cultura y comunicación*. <http://hdl.handle.net/11634/22829>

Vygotsky, L. (1979). [El desarrollo de los procesos psicológicos superiores](#). Crítica.

Anexos

Anexo A. planeaciones

<https://drive.google.com/drive/folders/1rSHJ-SqpWFliDnMCB-AjVc4hf0fM2ZwZ>

Anexo A1. Planeaciones del módulo diagnóstico

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/12XaekMvnabq57mMGDeCByYEEjlR06b7f6WUNSpMR CXo/edit?usp=drivesdk>

Anexo A2. Planeaciones del módulo expresión en movimiento

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/1lF2irD-ZM0ZPhCtRdKeNi4jHXvNcnSWVVxPgflYJ09w/edit?usp=drivesdk>

Anexo A3. Planeaciones del módulo diálogo corporal

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1OFRw5WfsF4FzWi79OZkdpT6TYssRDiaWrug_OCWd9gM/edit?usp=drivesdk

Anexo A4. Planeaciones del módulo construcción creativa

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1lQIwQ3UNv95SH2az_eaz8sOwgYW9eqcAFXzFb0Ap1c/edit?usp=drivesdk

Anexo A5. Planeaciones del módulo acción transformadora

https://docs.google.com/spreadsheets/d/100tq96HAe89v35_JrMEzXaBUmAhrEsVPxlMO7jqJ5s8/edit?usp=drivesdk

Anexo B. Rúbrica evaluativa

<https://drive.google.com/drive/folders/1EZEYuzW-Gz2TCaGwvMaI4DxHp-1YSQFg>

Anexo B1. Resultados generales, rubrica evaluativa, tridimensional

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1x59Ega3Q_4_LY_80vSsaenWNN7sHM4cl/edit?usp=drivesdk&ouid=105671480995100747908&rtpof=true&sd=true

Anexo B2. Resultados individuales (rúbrica evaluativa)

<https://docs.google.com/spreadsheets/d/108C0AjE0rqt-XjYCOdE2QsRI410ZP6Cr/edit?usp=drivesdk&ouid=105671480995100747908&rtpof=true&sd=true>

Anexo B. diarios de campo

https://drive.google.com/drive/folders/1Z4o7l79cpLlYFleNDB9b9sB3PRVkJQ3k?usp=drive_link

Anexo C1. Diarios de campo (implementación)

<https://docs.google.com/document/d/1yxa2NzJtqLh3lP-6yMNTEJXuGjFWx19r/edit?usp=drivesdk&ouid=105671480995100747908&rtpof=true&sd=true>

Anexo C2. Sistematización de los diarios de campo (2025-2)

https://docs.google.com/document/d/1iaQneYPD-IxW08K5EPISTQ1FbG76ywZsOVhoTn3lJcQ/edit?usp=drive_link

Anexo D. Grupos focales

https://drive.google.com/drive/folders/1KQbAMgtYPw3wi54pG3qo8FwFQ2_ROAui?usp=drive_link

Anexo D1. Grabación grupo focal inicial y final

https://drive.google.com/file/d/1ozCX1J8p3IglyzQjh_DUc10g_P1n8JJ/view?usp=drive_link

Anexo D2. Grupo focal inicial

https://docs.google.com/document/d/1O76XuoT9t5lDzmiQCt5TC78R2qJDdAnU/edit?usp=drive_link&ouid=105671480995100747908&rtpof=true&sd=true

Anexo D3. Grupo focal final

https://docs.google.com/document/d/1oCDIyoN4Ue_mKx0uVJNP-k_gfuKVHM1E/edit?usp=drive_link&ouid=105671480995100747908&rtpof=true&sd=true

Anexo E. Evidencias fotográficas

https://drive.google.com/drive/folders/1A97XZFPOv7zCrMw2gGWcaOxD6TiJaFfp?usp=drive_link

Anexo F. Elaboraciones y permisos

https://drive.google.com/drive/folders/1NHOSkS7uRkSZq8-tGabQCMb1Qy8oUMao?usp=drive_link

Anexo F1. Matriz de búsqueda

https://docs.google.com/spreadsheets/d/1CqSkvbKjr6T_bzBbnv3JlVwbn-p25jP7llKZiM0z8yA/edit?usp=drive_link

Anexo F2. Carta de permiso

https://drive.google.com/file/d/1fLnth4JhUCIH2GI5ikS7OrK_CqKyyNG-/view?usp=drive_link

Anexo F3. Consentimiento informado

[Encuesta de participación - Montaje "Inquebrantable": Rellenar formulario](#)