



**DE LA INVESTIGACIÓN ARTÍSTICA Y ESCÉNICA A LA PEDAGOGÍA DE LA DANZA: COMPAÑÍA  
CIENFUEGOSDANZA**

*FROM ARTISTIC AND STAGE RESEARCH TO DANCE PEDAGOGY: CIENFUEGOSDANZA COMPANY*

*DRA. LETICIA ÑECO MOROTE  
CONSERVATORIO SUPERIOR DE DANZA DE ALICANTE  
INSTITUTO SUPERIOR DE ENSEÑANZAS ARTÍSTICAS DE LA COMUNITAT VALENCIANA  
Correspondencia: [leticianeco@hotmail.es](mailto:leticianeco@hotmail.es)*

*(Recibido el 31 de enero de 2016 y aceptado el 14 de abril de 2016)*

## RESUMEN

Este artículo pretende mostrar parte de los resultados obtenidos en el proceso de investigación desarrollado por la compañía de danza CienfuegosDanza y recopilado en la tesis doctoral de Neco (2014). Nos planteamos como objetivo exponer el camino de investigación realizado por la compañía y la utilidad de estas conclusiones en territorio pedagógico. Indicando que la investigación (en su totalidad) permite establecer un programa de investigación de movimiento, acotamos en este artículo cómo hemos derivado competencias técnico-dancísticas (e instrumentos de evaluación acordes) desde una investigación que nace en el universo artístico. Como conclusión pedagógica del artículo, presentamos el instrumento de evaluación en escala Likert que incide sobre las herramientas de improvisación que le son precisas al intérprete para una adecuada inserción profesional. No obstante matizamos que el principal objetivo de esta reflexión es manifestar la transferencia establecida de la práctica artística a la reflexión pedagógica más allá del producto o instrumento de evaluación obtenido. La investigación que presentamos, está siendo aplicada en la formación de formadores que realizamos desde los Estudios Superiores de Danza. Los futuros Pedagogos de la Danza, del Conservatorio Superior de Danza de Alicante (en adelante CSDA), han vivenciado, reflexionado, aplicado y se autoevalúan a través del Programa de Investigación del Movimiento obtenido, en materias tanto metodológicas (Didáctica y Metodologías para la Enseñanza de la Danza) como técnico-prácticas (Técnicas de la Danza y Movimiento). Al mismo tiempo, la investigación presenta como prospectiva, nuevas fases y ciclos de investigación-acción en los procesos seguidos en Estancias Coreográficas (2015).

**PALABRAS CLAVES:** Herramientas de improvisación, Competencias Específicas de Danza. Evaluación en Danza, Escala Likert.

## ABSTRACT

This paper is intended to show part of the results obtained in the research process undertaken by the dance company Compañía CienfuegosDanza and described in the doctoral thesis of Dr. Neco (2014). Our aim is to present the research conducted by the company and the usefulness of the conclusions for pedagogical purposes. We try to delimit how we have been able to develop technical dance skills (as well as appropriate assessment tools) from a research that comes from the artistic world, by showing that research (as a whole) allows to set a research programme of movement. As a pedagogical conclusion, our paper describes the assessment tool on the Likert scale that focuses on the tools for improvisation needed for a proper job placement. However, we highlight that the main goal is to show the transference from the artistic practice to the pedagogical reflection beyond the product or the assessment tool obtained. This research is being applied in training trainers at the Degree of Dance of the Conservatorio Superior de Danza de Alicante (CSDA from now on), where future dance educators of the CSDA can experience, reflect upon, apply, and self-assess through the Program in methodological seminars (Didáctica y Metodologías para la Enseñanza de la Danza), as well as in practical classes (Técnicas de la Danza y Movimiento). Our research also shows new action-oriented phases and cycles in the processes followed in Estancias Coreográficas (2015) to be applied prospectively.

KEYWORDS: Dance, movement, knowledge, internalization, externalization.

## 1. INTRODUCCIÓN

La investigación realizada en la Compañía CienfuegosDanza se inicia cuando el coreógrafo Yoshua Cienfuegos expone la necesidad de realizar cambios en el lenguaje de movimiento de la agrupación. A partir de este momento y tras diseñar la investigación, la compañía de danza se reúne en 2009 con la intención de investigar nuevas líneas de movimiento.

En el artículo exponemos cómo los bailarines/as de CienfuegosDanza realizamos esta búsqueda, y cómo recopilamos e interpretamos la información obtenida. Desde las conclusiones de la interpretación de los datos proporcionados por los bailarines/as, indicamos el proceso seguido para propiciar competencias específicas de la técnica *dancística*. Dichas competencias suponen el elemento nuclear del programa de investigación del movimiento que proponemos desde la investigación, ya que las consideramos acotaciones de nuevas indagaciones, tal y como establecemos en Ñeco (2016, diciembre).

El programa de investigación del movimiento obtenido desde la investigación, así como el instrumento de evaluación sobre las herramientas de improvisación del intérprete que presentamos en este artículo, sirve al efecto de su aplicación en el CSDA en la asignatura Técnicas de Danza I. La reflexión pedagógica que conlleva el programa y que detalla competencias específicas de la técnica de la danza contemporánea es utilizado en la Materia Didáctica y Metodologías para la Enseñanza de la Danza (Real Decreto 632/2010; Orden 25/2011).

Entendemos, al igual que Project Zero (2012), que la calidad en los estudios superiores de danza, se relaciona fuertemente con las vinculaciones artísticas que los centros logran, de forma que las aulas de enseñanza en arte, deben estar imbuidas de la realidad artística. (Seidel, Tishman, Winner, Hetland, y Palmer, s.f)

Contextualizamos el contenido de este artículo, en el puente que establecemos entre una investigación coreográfica y la repercusión de dicha búsqueda en diversas áreas de la pedagogía de

la danza. De entre las vinculaciones que hemos encontrado, queremos destacar las competencias específicas de la danza que hemos descrito, así como su derivación en el resto de componentes del currículum. Los componentes mencionados, suponen el sustento fundamental del programa de investigación del movimiento que concluye presentando a modo de síntesis instrumentos de evaluación de la técnica *dancística* en escala Likert.

## 2. MARCO TEÓRICO

Establecemos como eje vertebrador del marco teórico las competencias educativas y finalizamos nombrando brevemente personalidades del ámbito artístico que con sus tareas de investigación logran aportar valiosas informaciones al territorio educativo.

En relación a las competencias, abordamos en primer lugar su origen, como indica Lozano y Ramírez (2005) la competencia surge de manos de Noam Chomsky al final de la década de los 70, cuando describe la competencia lingüística. A efectos pedagógicos, la competencia resulta una clara conclusión de las tareas integradoras que establecen las corrientes constructivistas del aprendizaje. En este sentido una competencia en términos generales es un aprendizaje tan integrado en el educando, que logra emerger hacia la acción. Características psicopedagógicas globales, holísticas, experienciales y basadas en la acción, resultan fundamentales para entender el enfoque por competencias.

Cabe destacar el movimiento de reforma global que fortalece el enfoque por competencias y que se denomina comúnmente “Plan Bolonia”. La reforma Bolonia, utiliza la competencia para unificar las enseñanzas universitarias; en este sentido, estamos hablando de un nuevo componente del currículum, de elevada valía didáctica, al que debemos sumar una cuantificación denominada European Credit Transfer System (en adelante *ects*) que ajuste el esfuerzo de profesor y alumno/a en la integración de determinadas competencias (Real Decreto 1125/2003; Decreto 69/2011). El enfoque competencial logra combinar acciones didácticas, curriculares, de diseño de planes de estudio y de su metodología, todo ello ensamblado en la competencia y el *ects* como puente, como nexo de

unión docente, como medida de comparación, movilidad, transferencia y garantía de calidad. Una competencia sería pues un componente curricular, que indica la capacitación del educando-egresado, y que se encuentra (desde la normativa legal) integrada en el diseño del plan de estudios, trabajada desde modelos colaborativos docentes, descrita en su metodología y en el cálculo de horas lectivas y autónomas que todo ello conlleva.

Sobre la legislación que aborda las competencias en los Estudios Superiores de Danza, establecemos prioritariamente el Real Decreto 632/2010 y en la Comunidad Valenciana, la Orden 25/2011. Como trabajo previo a esta reconversión de las Enseñanzas Artísticas Superiores destacamos el estudio realizado por el CSDA y denominado Proyecto de Grado en Danza, del Conservatorio Superior de Danza de Alicante (Gil, Neira, Ñeco, y Torregrosa, 2005). Con anterioridad a la legislación mencionada, destacamos el documento marco denominado Declaración de Bolonia (1999) y los Reales Decretos de las enseñanzas universitarias 1393/2007 y 1125/2003. Cabe mencionar los acuerdos del Proyecto Tuning Europa (2002) y en el ámbito artístico y de manos de la organización European Ligue of Institutes of Higher Education of Art (ELIA) citamos Tuning document dance education (2007). En el nivel elemental de las enseñanzas de danza, la Comunidad de Madrid (Decreto 8/2014) y la comunidad de Cantabria (Decreto 68/2014), establecen competencias sobre la etapa. En la Comunidad Valenciana encontramos el trabajo de los Conservatorios Profesionales de Música y Danza de la Comunidad Valenciana (Cabedo, Juncos, y Valero, 2015).

Resulta obvio indicar que aprendemos y conocemos en integración, de forma vinculada, si además hablamos de arte, entonces estamos como indica Vygotsky ante un proceso cognitivo superior (Col, John-Steiner, Scribner, Souberman, 2003), cercano al estado de flujo descrito en Csikszentmihalyi (1990, 1996, 1998), próximo al aprendizaje experiencial expuesto por Dewey (1934), y relacionado con las inteligencias múltiples descritas en Gardner (1994). De alguna forma la conclusión es que no se puede trabajar en la educación en arte sin incidir profundamente en la complejidad del artista-educando. Desde este posicionamiento, la pedagogía establece tareas “de producto”, cognitivas y

conductuales (de análisis, las partes) y tareas “de proceso” constructivistas y heurísticas (de síntesis, el todo). En este último punto, nacen las dimensiones competenciales, ya que logran converger, unir, relacionar. Pero esta relación, no sobrevive sin las tareas de análisis (desglosar, analizar, los árboles) que realizan los logros e indicadores de logro; y que devuelven a las dimensiones (unir, sintetizar, el bosque) una mejorada visión del proceso a seguir. En el Informe del Departamento de Educación, Universidades e Investigación del Gobierno Vasco (s.f.) indican que:

Cada competencia se estructura en grandes bloques o ámbitos que se han denominado dimensiones. (...) Cada una de estas dimensiones se concreta en una serie de subcompetencias. (...) Por último, para cada una de estas subcompetencias se señalan unos indicadores de evaluación, que son las tareas u operaciones observables que el alumno o alumna habría de ser capaz de desarrollar para demostrar el dominio de la competencia. (p. 11)

Lozano y Ramírez (2005) indican que “se entiende el indicador de logro como una producción o desempeño por medio del cual puede observarse algún nivel de logro” (p. 10) y añaden:

De este modo, los indicadores permiten ver los diferentes momentos o niveles de logro que constituyen una competencia determinada, ya que éstas son inestables, se transforman de acuerdo con las experiencias del individuo y con la incidencia que tienen los procesos de aprendizaje en su desarrollo. (p. 12)

En el presente artículo, presentamos el instrumento que contempla la dimensión “herramientas de improvisación”, la catalogación competencial, los logros e indicadores de logros que constan en el instrumento, establecen capacidades que viajan entre estados de conexión introspectiva que los intérpretes han de adquirir, hasta estados de búsqueda consciente y cognitiva. Al mismo tiempo, establecemos los logros a observar sobre la normativa fundamental de una acción de improvisación. Las tareas de investigación del movimiento permiten a los intérpretes incidir en aprendizajes de tipo intrapersonal, interpersonal, artístico y también cognitivo. A este respecto, destacamos el trabajo

realizado por DeLahunta y McGregor, ya que desde un trabajo colaborativo han desarrollado una extensa reflexión sobre la comprensión de procesos cognitivos y coreográficos (DeLahunta, Barnard, y Clarke, 2012). En Turner (2010) podemos encontrar reflejada la influencia de Steve Paxton en la técnica de contact improvisation. Así mismo nombramos a David Zambrano (2010) o la reciente técnica Gaga en Ghelman y Burbridge (2012).

### 3. METODOLOGÍA DE LA INVESTIGACIÓN

En relación a la metodología, nos situamos en una investigación-acción con el protocolo de Carr (2006). Establecemos como fase I la investigación realizada en agosto de 2009, momento en el que recopilamos los datos de investigación prioritarios, mediante los cuales iniciamos en 2010 un nuevo proceso de investigación con la Compañía Nacional de Danza de Costa Rica (ciclo III y fase de investigación II). La fase II proporciona como resultado la coreografía Leonardo (Placido, 2010). Dicho espectáculo nos posibilita una primera valoración escénica de los resultados. Desde el análisis de Leonardo, proponemos modificaciones en la siguiente: creación 1,618... da Vinci (CienfuegosDanza, 2011).

En relación a los interrogantes de investigación establecemos:

Interrogante 1: ¿Qué tipo de movimiento define el pasado y presente de la Compañía Cienfuegos Danza?

Interrogante 2: ¿Qué nuevos caminos acontecen como interesantes, para ser desarrollados en la futura producción coreográfica de la Compañía de Danza?

Interrogante 3: ¿Qué nuevos límites, riesgos y retos físicos, espaciales, temporales y artísticos pretende la Compañía de Danza hacia el movimiento?

Interrogante 4: ¿La exploración efectuada a este respecto de límite (sic) del dominio técnico-corporal, nos ayuda a delimitar construcciones globales de funcionamiento físico-corporal,

espacial y temporal? (Ñeco, 2014, p. 21)

El primer interrogante de investigación, se resuelve cercano a las categorías obtenidas en la codificación de datos y trata de indagar sobre el lenguaje de movimiento que la Compañía de Danza ha desarrollado en los diez años de creación coreográfica (actualmente 16). El segundo interrogante pretende describir la nueva línea de movimiento, la creación 1,618... da Vinci supone en este sentido, el resultado artístico de la investigación, de forma que es una propuesta escénica que proviene y sustenta la Tesis Doctoral. Como tercer interrogante resaltamos la necesidad de establecer nuevos límites, riesgos y retos en el lenguaje de movimiento de la compañía. Como veremos, esta intención ha permitido derivar hacia las competencias educativas y describir repercusiones hacia la técnica danzada.

Tras el universo artístico, delimitamos la repercusión didáctica de la investigación efectuada en interrogantes como “Interrogante 5: ¿Si indagamos en los límites corporales, espaciales y temporales acotados podemos determinar las dificultades técnicas que evidenciamos? Interrogante 6: ¿Si indagamos en los límites del dominio técnico-corporal podemos determinar competencias educativas?” (Ñeco, 2014, p. 22).

El interrogante número cinco, establece el primer puente que nos posibilita transitar de la investigación artística hacia la aplicación pedagógica, ya que a la vez que los bailarines/as investigamos sobre el movimiento, tratamos de exponer las dificultades técnicas que vamos encontrando.

### *3.1 El diseño de la investigación artística.*

La pretensión de este apartado es comunicar las características fundamentales del proceso de investigación, codificación y composición coreográfica realizado con la Compañía CienfuegosDanza. Posteriormente pretendemos exponer las características esenciales, de lo que en la interpretación de datos cualitativos se ha catalogado como “pasado” de movimiento de la Compañía CienfuegosDanza y los cambios obtenidos hacia el lenguaje de movimiento “presente” en la Compañía CienfuegosDanza.

Ambas categorías (pasado y presente), así como los códigos vinculados son interpretados a través del Programa para el análisis de datos Aquad 6.0. (Huber y Gürtler, 2004).

En el mes de mayo de 2009, comienzan las primeras reuniones para determinar el contenido a investigar con el director Yoshua Cienfuegos y la asistente de dirección Raquel Torrejón. Tras clarificar pretensiones, establecemos el diseño de la investigación así como los instrumentos de texto (narrativas de inicio y cierre, diario de campo, entrevistas estructuradas) que se precisarán para recopilar la información. En esas mismas reuniones, el coreógrafo Cienfuegos expone que el sustento artístico del proceso de investigación será el genio renacentista Leonardo da Vinci.

Durante las cuatro semanas de investigación en campo, contamos con bailarines/as contratados por CienfuegosDanza para investigar, así como becados de la compañía que realizan idénticas tareas de investigación. Los bailarines/as, a través de pautas de investigación, comenzamos a indagar pasando por fases de búsqueda libre, hasta tareas de codificación de secuencias de movimiento. Tras cada exploración recopilamos la información en soportes de texto, audio y vídeo.

Dos intenciones han resultado la clave de la investigación que defendemos, en primer lugar la intención de rozar los límites de la ejecución técnico corporal, que nos permiten aproximarnos a las competencias educativas y su vinculación con la técnica *dancística*. Es decir, desde la premisa de investigar con bailarines/as profesionales y en activo, conocedores de la variable técnica que han de implementar a cada acción gestual de movimiento, les solicitamos de forma explícita que la desafíen y arriesguen con la intención de valorar, reflexionar y plasmar cada dificultad que evidencian. **Límite y riesgo** sostienen la autenticidad artística del programa de investigación del movimiento.

### *3.2. La interpretación de datos cualitativos.*

Para el desarrollo del apartado confrontaremos la creación coreográfica Cisnes Negros, estrenada el 27 de julio de 2007 y la producción que recopila los resultados de la investigación 1,618... da Vinci estrenada en octubre de 2010.

En el contexto de la Compañía CienfuegosDanza, consideramos el espectáculo Cisnes Negros, como la producción que pone fin a un lenguaje de movimiento que pretendemos modificar con la ayuda de la investigación que exponemos.

A modo de ejemplo de la codificación obtenida, Cisnes Negros es una creación de fuerte connotación interpretativa, con claros personajes en su desarrollo. Lo cual se relaciona con códigos de rango artístico como teatralidad y contenido-forma, que se oponen a la actual pretensión de neutralidad en los intérpretes y forma-contenido.

La tipología de movimiento presenta características tales como, movimiento curvado, de carácter global excéntrico, en su dominio espacial; fisicalidad eutónica en su dominio corporal, y unidad sonora en relación a su temporalidad. A su vez, destacamos el fuerte trabajo de suelo que los bailarines presentan, y las acciones de organicidad en carga.

Desde el análisis de la categoría pasado (Cisnes Negros) al análisis de la categoría presente (1,618... da Vinci), se pueden observar las diferencias del nuevo lenguaje de movimiento obtenido. A modo de ejemplo de los códigos: 1,618... da Vinci, pretende una presencia escénica neutra, un intérprete que re-investiga cada secuencia de movimiento, cargando de contenido y poética tras la propia investigación que efectúa. La velocidad gestual y total, es considerablemente más elevada. El carácter ligado, queda confrontado con la intención de contraste y acento en el movimiento. Las secuencias sustentadas en el camino al movimiento se contraponen a gestos detenidos. La intención de límite corporal, espacial y temporal, se establece como un *a priori* en cada ejecución. El diseño del movimiento y la línea influyen cada búsqueda y cada resultado.

La investigación parte desde necesidades de renovación artística en el seno de la compañía y la búsqueda de un nuevo camino, los resultados de tal motivación se traducen en un lenguaje de movimiento contextualizado en la compañía de danza. Dicho lenguaje *dancístico* se orienta hacia la acción pedagógica, de forma que dominios (de la codificación de datos) se resuelven en dimensiones

competenciales, categorías y códigos transcurren cercanos a traducción en competencias técnico-corporales. Éstas últimas han permitido el desarrollo de detallados instrumentos de evaluación *dancística*.

### 3.3. De los resultados de la interpretación de datos a las competencias técnico-dancísticas.

Desde la investigación artística (y la investigación cualitativa) hemos interpretado la información de los bailarines/as (investigadores participantes) en unidades de significado, dominios, categorías, códigos y subcódigos vinculados, concluyendo con una matriz de posibilidades de movimiento. Por ejemplo, en relación a la categoría organicidad, cuando preguntamos explícitamente sobre tal característica de movimiento, los bailarines/as indican: “Creo que se buscaba sobre todo la organicidad. Buscar el movimiento dentro del eje proporciona un movimiento en espiral ascendente y descendente que resulta cómodo y fluido” (Ñeco, 2014, p. 176). A su vez, el director expone: “El camino lógico en relación a peso, dimensiones, impulso y acople genera una organicidad en los cuerpos. El reto, es asumir una artificialidad para dar lógica a los cuerpos” (Yoshua Cienfuegos, citado en Ñeco, 2014, p. 177). Tras interpretar elementos como los citados, así como los datos de vídeo y audio, encontramos vinculaciones diversas que nacen relacionadas a esta categoría “organicidad de movimiento”.

Como código prioritario para lograr organicidad, y a modo de ejemplo, los bailarines/as-investigadores en sus reflexiones exponen: “Si mantenemos la energía, el movimiento se vuelve continuo. Este tipo de movimiento crea una dinámica fluida, uniforme de principio a fin. Requiere máximo control tanto de la energía como de la tonicidad muscular que debe ser continua también” (Ñeco, 2014, p. 186). Informaciones de los bailarines/as similares a las expuestas nos llevan a vincular fuertemente un trabajo técnico *dancístico* orgánico, con tareas de acción física eutónica.

Organicidad de movimiento, se define como categoría prioritaria que define el pasado de la compañía CienfuegosDanza y vinculado a códigos como unidad, curva y fisicalidad eutónica entre

otros. Como competencia sistémica (cuerpo-espacio-tiempo) la organicidad de movimiento contiene tales atributos.

#### 4. LA APLICACIÓN PEDAGÓGICA

La investigación obtiene como conclusión el diseño de un programa de investigación del movimiento que pueda servir en diferentes contextos educativos de carácter profesional.

##### *4.1. El Programa Educativo-Artístico.*

En relación al programa de investigación del movimiento destacamos que:

- Se trata de un Programa que aborda tareas de indagación, investigación, improvisación y codificación del movimiento. De forma que los caminos de investigación que los bailarines/as seguimos (en la investigación artística), se solicitan al discente durante el desarrollo del Programa (aplicación pedagógica).
- La aportación sobre las tareas de improvisación del programa conlleva algo de información sobre una acción necesaria para los futuros intérpretes, de gran divulgación en las aulas de danza contemporánea y sobre la que existe escasa literatura.
- Los dominios, las categorías, los códigos y los subcódigos obtenidos en la investigación artística sirven al efecto de una nomenclatura posible que entendemos viva y en permanente investigación y reconstrucción.

##### *4.2. Las competencias técnico-dancísticas.*

Como hemos indicado con anterioridad, organicidad de movimiento queda descrito en la interpretación de datos realizada como una característica de movimiento sumamente compleja. Cuando reflexionamos el código-artístico “organicidad” en su transferencia al Programa, dicha “organicidad” queda establecida como una competencia de naturaleza genérica hacia la técnica *dancística* y de

carácter sistémico. La catalogación sistémica a su vez, impone la necesidad corporal sobre la espacial y temporal; es decir, es una competencia sistémica del cuerpo (C), hacia el espacio (E), influenciando el tiempo (T); es por tanto una competencia sistémica (C/E/T).

Fisicalidad eutónica, queda recogido en la interpretación de datos como una acción sumamente corporal. Dicha característica, aconseja una catalogación competencial de carácter instrumental corporal (C). Es decir, es una habilidad integrada, como toda competencia, pero conserva una definición básica, tan rotunda como necesaria para que un intérprete ejecute en forma orgánica, apoyado en su arquitectura anatómica, sin resistencia al peso, ni anticipación muscular de su acción-gesto.

A través de idéntico camino mencionado, es decir, derivando las informaciones artísticas hacia su consecuencia competencial, hemos detallado competencias de la técnica *dancística* de catalogación:

- Competencia Instrumental Corporal (C).
- Competencia Instrumental Espacial (E).
- Competencia Instrumental Temporal (T).
- Competencia Sistémica Cuerpo-Espacio (C/E).
- Competencia Sistémica Espacio-Cuerpo (E/C).
- Competencia Sistémica Cuerpo-Tiempo (C/T).
- Competencia Sistémica Espacio-Tiempo (E/T).
- Competencia Sistémica Integrada Cuerpo-Espacio-Tiempo (C/E/T).
- Competencia Sistémica Integrada Espacio-Cuerpo-Tiempo (E/C/T).
- Competencias Interpersonales.

- Competencias Artísticas.
- Competencias Transversales.

La catalogación competencial que la investigación artística ha permitido, facilita las subdivisiones que a continuación expondremos en logros, e indicadores de logro, y a su vez, permite establecer las siguientes dimensiones que vuelven a sintetizar y recoger la información:

- Dimensión Corporal.
- Dimensión Espacial.
- Dimensión Temporal.
- Dimensión Artística.
- Dimensión Transversal.
- Dimensión Herramientas de Improvisación.

Cuando una competencia queda descrita como instrumental corporal (C), podemos seguir subdividiéndola en indicadores de logro referidos a cuerpo. Estos indicadores de logro pasan a formar parte de la Dimensión Corporal, y de esta forma vamos construyendo el Instrumento de Evaluación en Dimensión Corporal.

Cuando una competencia se cataloga como sistémica cuerpo, espacio, tiempo (C/E/T), desarrollamos los indicadores de logro referentes a su importancia corporal, y los derivamos a la dimensión e instrumento de evaluación corporal; e idéntico camino seguimos para su faceta espacial y temporal, llevando los indicadores a sus instrumentos de evaluación respectivos. Lo que incluye realizar vinculaciones sistémicas que pasan a formar parte del instrumento corporal; ya que al iniciar indicando cuerpo, espacio, tiempo, estamos priorizando en la importancia del cuerpo, al espacio y al tiempo. Idéntico camino seguimos si la competencia es de preponderancia espacial, corporal,

temporal (E/C/T).

## 5. LOS INSTRUMENTOS DE EVALUACIÓN DEL PROGRAMA DE INVESTIGACIÓN

Como principal conclusión de la investigación efectuada en su aplicación pedagógica, presentamos en la Tesis Doctoral, instrumentos de evaluación que recopilan a efectos pedagógicos los resultados artísticos. Dichos instrumentos, están siendo utilizados en los Estudios Superiores de Danza del Conservatorio Superior de Danza de Alicante, como una autoevaluación discente. Los alumnos/as de Técnicas de Danza I (primer curso contemporáneo), tras vivenciar el Programa de Investigación, se autoevalúan con los instrumentos que a continuación se exponen. Posteriormente en la asignatura Metodologías y Didáctica de la Danza Contemporánea III (segundo curso, contemporáneo), el Programa y los Instrumentos sirven a efectos de ejemplificar los principales componentes del Diseño Curricular. Los instrumentos que constan en la Tesis Doctoral de Ñeco (2014, pp. 459-501) son:

- Instrumento de evaluación de la técnica *dancística* en su dimensión corporal
- Instrumento de evaluación de la técnica *dancística* en su dimensión espacial.
- Instrumento de evaluación de la técnica *dancística* en su dimensión temporal.
- Instrumento de evaluación de la técnica *dancística* en su dimensión artística.
- Instrumento de evaluación de las herramientas de improvisación del intérprete.
- Instrumento de evaluación transversal.
- Instrumento de evaluación del Programa en su diseño y desarrollo.

A modo de ejemplo presentamos el instrumento de evaluación de las herramientas de improvisación del intérprete.

## INSTRUMENTO DE EVALUACIÓN

### I.E.PrO-M.Improv. Intensivo

#### HERRAMIENTAS DE IMPROVISACIÓN

Ejercicios de improvisación grupal en los que se valora la capacidad del intérprete hacia la comunicación intrapersonal con el grupo y la capacidad y valía de lo efectuado en atención a la mirada escénica:

- Capacidad de introspección.
- Capacidad de visualización.
- Capacidad de ejecución técnica cognitiva.
- Capacidad de adaptación a la propia personalidad.
- Capacidad de comunicación grupal.
- Capacidad de comunicación escénica.

**Ejercicio 10:** Acción improvisada grupal sin materiales codificados. 10 minutos.

Solicitamos a los intérpretes que accedan al espacio global a ocupar incidiendo en el resultado artístico global de los 10 minutos a construir y defender. Incidiendo en las herramientas trabajadas durante el proceso PrO-M:

- Variables comunicativas con los intérpretes.
- Variables de ocupación espacial.
- Variables temporales de la acción total.
- Variables de decisión artística: liderazgo-propuesta vs. Escucha-reacción.

**Ejercicio 11:** Acción improvisada grupal con materiales codificados. 10 minutos.

El ejercicio de improvisación es de idéntica normativa que la reseñada con anterioridad, a excepción de la inserción de los materiales codificados obtenidos en el ejercicio 3, 6 y 9.

**Ejercicio 12:** Acción improvisada libre: hacia el verdadero movimiento. 10 minutos.

Los intérpretes invaden el espacio escénico desde el carácter no comunicativo-grupal. Deberán favorecer un crescendo energético y físico que les acerque a la movilización no cognitiva.

Figura 1: Instrumento de Evaluación



2. Muestra curiosidad hacia la indagación.	1	2	3	4
3. Muestra autenticidad en la indagación.	1	2	3	4
4. Muestra madurez indagadora.	1	2	3	4
5. Muestra generosidad artística hacia el grupo-aula.	1	2	3	4
6. Muestra capacidad de diálogo grupal.	1	2	3	4
7. Demuestra estilo artístico propio.	1	2	3	4
8. Demuestra integración cognitiva de las pautas a la propia identificación.	1	2	3	4
9. Moviliza desde el verdadero movimiento.	1	2	3	4
10. Muestra valentía creativa.	1	2	3	4
<b>Improvisación cognitiva</b>				
11. Demuestra estado de búsqueda consciente y conectado	1	2	3	4
12. Muestra capacidad de diálogo grupal por contaminación.	1	2	3	4
13. Muestra capacidad de diálogo grupal externo y pretendido	1	2	3	4
14. Muestra capacidad comunicativa en percepción del espectador.	1	2	3	4
15. Muestra capacidad de decisión.	1	2	3	4
16. Muestra calidad artística en las decisiones realizadas.	1	2	3	4
17. Muestra sensibilidad artística en las propuestas efectuadas.	1	2	3	4
18. Muestra capacidad de liderazgo y autoridad en las decisiones realizadas.	1	2	3	4
19. Muestra capacidad de escucha en las decisiones de otros intérpretes.	1	2	3	4
20. Demuestra entendimiento de acción y reacción.	1	2	3	4
21. Demuestra entendimiento de diálogo sobre el movimiento.	1	2	3	4
22. Muestra versatilidad corporal hacia el movimiento.	1	2	3	4
23. Demuestra integración de las calidades de movimiento corporales.	1	2	3	4
24. Adapta al propio estilo las calidades de movimiento corporales.	1	2	3	4
25. Muestra integración de las calidades de movimiento espaciales.	1	2	3	4
26. Adapta al propio estilo las calidades de movimiento espaciales.	1	2	3	4
27. Muestra integración de las calidades de movimiento temporales.	1	2	3	4
28. Adapta las calidades de movimiento temporales.	1	2	3	4
<b>Improvisación no cognitiva</b>				
29. Muestra silencio psicofísico de inicio de trabajo indagador.	1	2	3	4
30. Muestra dominio de conexión psicofísica inducida.	1	2	3	4
31. Muestra dominio de conexión psicofísica directa.	1	2	3	4
32. Muestra autenticidad en la conexión psicofísica.	1	2	3	4
33. Modula tipos de conexión psicofísica: del flujo a la mirada escénica.	1	2	3	4
34. Incorpora diferentes tiempos hacia la conexión de inducida a directa.	1	2	3	4
35. Muestra escucha personal en inhibición máxima del exterior.	1	2	3	4
36. Muestra capacidad de visualización.	1	2	3	4
<b>Improvisación composición</b>				
37. Demuestra capacidad de improvisación hacia la composición.	1	2	3	4
38. Muestra calidad en las secuencias codificadas encontradas	1	2	3	4
39. Demuestra capacidad de aprendizaje de las secuencias codificadas	1	2	3	4
40. Demuestra generosidad en la aportación de materiales	1	2	3	4
41. Demuestra dominio de la esencia dinámica del material aportado.	1	2	3	4
<b>Improvisación mirada escénica</b>				
42. Demuestra presencia escénica.	1	2	3	4
43. Utiliza la presencia escénica desde la sinceridad de ser observado.	1	2	3	4
44. Se muestra sincero.	1	2	3	4
45. Demuestra significatividad interpretativa.	1	2	3	4
46. Demuestra profunda neutralidad como punto de partida.	1	2	3	4
47. Demuestra valentía creativa.	1	2	3	4
<b>Improvisación indagación-investigación</b>				
48. Muestra emergentes caminos de improvisación sobre el movimiento.	1	2	3	4
49. Demuestra técnica de pasos secuenciales de investigación sobre el movimiento.	1	2	3	4
50. Muestra futuros caminos de investigación hacia el movimiento.	1	2	3	4

Figura 3: Instrumento de Evaluación p.3

<b>Improvisación normativa espacial</b>				
51. Demuestra dominio de las formaciones espaciales en geometría estática.	1	2	3	4
52. Muestra dominio de las formaciones espaciales en geometría dinámica.	1	2	3	4
53. Muestra dominio de interesantes desplazamientos totales	1	2	3	4
54. Muestra dominio del espacio total desde su uso individualizado.	1	2	3	4
55. Muestra dominio de la formación individual.	1	2	3	4
56. Muestra dominio de la formación espacial dual.	1	2	3	4
57. Muestra dominio de la formación espacial en trío, cuartetos otros	1	2	3	4
<b>Improvisación normativa temporal</b>				
58. Muestra dominio de la propia temporalidad que aporta a la acción grupal.	1	2	3	4
59. Muestra dominio en la regulación de la temporalidad total de la acción improvisada.	1	2	3	4
60. Muestra dominio de conformación en unísono de movimiento	1	2	3	4
61. Demuestra entendimiento enriquecido sobre tareas de unísono corporal	1	2	3	4
<b>Improvisación grupal con materiales codificados</b>				
62. Demuestra integración de la normativa espacial y temporal.	1	2	3	4
63. Integra herramientas inter e intrapersonales.	1	2	3	4
64. Muestra solvencia creativa.	1	2	3	4
65. Demuestra madurez en su criterio artístico.	1	2	3	4
<b>Improvisación grupal sin materiales codificados</b>				
66. Muestra capacidad de escucha intrapersonal.	1	2	3	4
67. Demuestra sensibilidad hacia la defensa de las secuencias codificadas.	1	2	3	4
68. Muestra decisiones óptimas a la secuencia coreográfica accionada.	1	2	3	4

**Puntuación 1.** [0, 1, 2´9]: Indica la no consecución del logro técnico. **Puntuación 2.** [3, 4, 4´9]: Indica un primer acercamiento al logro técnico. **Puntuación 3.** [5, 6, 7´9]: Indica grado técnico integrado y con demostración de las competencias esperadas. **Puntuación 4.** [8, 9, 10]: Indica ejecución técnica en improvisación en calidad y excelencia.

MEDIA PONDERADA 68 ítems.	Número de respuestas del intérprete:	En Intervalo de puntuación:
Número de respuestas 1		[0, 2´9]
Número de respuestas 2		[3, 4´9]
Número de respuestas 3		[5, 7´9]
Número de respuestas 4		[8, 10]

$$\frac{(n^{\circ} 1 \times 1) + (n^{\circ} 2 \times 2) + (n^{\circ} 3 \times 3) + (n^{\circ} 4 \times 4)}{68} = \text{---} -$$

Figura 4: Instrumento de Evaluación p.4

## REFERENCIAS

- Cabedo, C., Juncos, R., y Valero, J.P. (2015). Las enseñanzas de música y danza en la comunidad Valenciana. Marco Teórico para su evaluación desde un modelo de cohesión social. Universidad de Valencia. Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Recuperado de [http://mestreacasa.gva.es/c/document\\_library/get\\_file?folderId=500012537423&name=DLFE-676317.pdf](http://mestreacasa.gva.es/c/document_library/get_file?folderId=500012537423&name=DLFE-676317.pdf)
- Carr, W. (2006). Philosophy, Methodology and Action Research. [Wiley Online Library]. *Journal of Philosophy of Education*, 40(3), 421–435. doi: 10.1111/j.1467-9752.2006.00517
- CienfuegosDanza (2011, junio). 1,618... da Vinci. CienfuegosDanza. [youtube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=DDyGNEDOLYk>
- Cole, M., John-Steiner, V., y Scribner, S. (2003). Lev S. Vygotski. *El desarrollo de los procesos psicológicos superiores*. Barcelona: Crítica.
- Csikszentmihalyi, M. (1990). *Flow: The Psychology of Optimal Experience*. New York: Harper & Row
- Csikszentmihalyi, M. (1996). *Creativity: Flow and the Psychology of Discovery and Invention*. New York: Harper Perennial.
- Csikszentmihalyi, M. (1998). *Finding Flow: The Psychology of Engagement With Everyday Life*. Basic Books.
- David Zambrano (2010). *Fifty days. David Zambrano. Costa Rica 2010*. [youtube] Recuperado de [https://www.youtube.com/watch?v=VQA\\_BSld37I](https://www.youtube.com/watch?v=VQA_BSld37I)
- Declaración de Bolonia (1999). La integración del sistema universitario español en el Espacio Europeo de Enseñanza Superior. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Recuperado de <http://eees.umh.es/contenidos/Documentos/DeclaracionBolonia.pdf>
- Decreto 8/2014, de 30 de enero, del Consejo de Gobierno, por el que se establece el currículo y la

organización de las enseñanzas elementales de danza en la Comunidad de Madrid. [http://www.bocm.es/boletin/CM\\_Orden\\_BOCM/2014/02/04/BOCM-20140204-3.PDF](http://www.bocm.es/boletin/CM_Orden_BOCM/2014/02/04/BOCM-20140204-3.PDF)

Decreto 69/2011, de 3 de junio, del Consell, por el que se regula el reconocimiento y la transferencia de créditos para las enseñanzas artísticas superiores. [2011/6526]. [http://www.docv.gva.es/datos/2011/06/06/pdf/2011\\_6526.pdf](http://www.docv.gva.es/datos/2011/06/06/pdf/2011_6526.pdf)

Decreto 68/2014, de 6 de noviembre, que establece la organización y el currículo de las enseñanzas elementales de danza en la Comunidad Autónoma de Cantabria. <https://boc.cantabria.es/boces/verAnuncioAction.do?idAnuBlob=277006>

DeLahunta, S., Barnard, P., y Clarke, G. (2012). A Conversation about Choreographic Thinking Tools. *Journal of Dance and Somatic Practices* 3(1-2), 243-259. Recuperado de [http://dx.doi.org/10.1386/jdsp.3.1-2.243\\_1](http://dx.doi.org/10.1386/jdsp.3.1-2.243_1)

Dewey, J. (1934). *Arts as experience*. New York: Penguin Putnam Inc.

Estancias Coreográficas (2015, agosto). [facebook] <https://www.facebook.com/profile.php?id=100009984577377&fref=ts>

European League of Institutes of the Art (ELIA). <http://www.elia-artschools.org/>

Gardner, H. (1994). *Educación artística y desarrollo humano*. (Ferran Meler-Ortin, trad.). Barcelona: Paidós. (Obra original 1990).

Ghelman, D., y Burbridge, V. (2012). Ohad Naharin. Y la Compañía de Danza Batsheva de Israel. *Revista de Artes*, 32. Buenos Aires, Argentina.

Gil, F., Neira, T., Ñeco, L., yTorregrosa, E. (2005). *Proyecto de Grado en Danza, del Conservatorio Superior de Danza de Alicante*. Inscrito en el Registro de la propiedad intelectual de la Generalitat Valenciana, Conselleria de Cultura, Educació i Esport, con nº de asiento 09/2005/1829 de 31 de

marzo.

Huber, G. L. y Gürtler, L. (2004). *Manual del Programa para Analizar Datos Cualitativos*. Tübingen, Alemania: Ingeborg Huber Verlag.

Informe Departamento de Educación Universidades e Investigación del Gobierno Vasco. (s.f.). Las competencias básicas en el sistema educativo del C.A.P.V. Recuperado de [http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/dig\\_publicaciones\\_innovacion/es\\_curricul/adjuntos/14\\_curriculum\\_competencias\\_300/300002c\\_Pub\\_BN\\_Competiciones\\_Basicas\\_c.pdf](http://www.hezkuntza.ejgv.euskadi.eus/contenidos/informacion/dig_publicaciones_innovacion/es_curricul/adjuntos/14_curriculum_competencias_300/300002c_Pub_BN_Competiciones_Basicas_c.pdf)

Lozano, I., y Ramírez, J.L. (2005, marzo). Competencias, logros e indicadores de logros: una distinción y una relación necesaria. Recuperado de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4782176>

Ñeco, L. (2014). *Programa de Optimización del Movimiento (PrO-M): Compañía Cienfuegos Danza*. (Tesis doctoral). Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación. Valencia.

Ñeco, L. (2016, diciembre). Estancias Coreográficas II Asturias 2015: Encuentro coreográfico para la investigación del movimiento. *El Artista*. [en prensa]

Orden 25/2011, de 2 de noviembre, de la Conselleria de Educación, Formación y Empleo, por la que se establecen y autorizan los planes de estudio de los centros de enseñanzas artísticas superiores de danza dependientes del ISEACV, conducentes a la obtención del título de Graduado o Graduada en Danza. [2011/11321]. [http://www.docv.gva.es/datos/2011/11/10/pdf/2011\\_11321.pdf](http://www.docv.gva.es/datos/2011/11/10/pdf/2011_11321.pdf)

Placido (2010, junio). Leonardo. Compañía de danza de Costa Rica. [youtube]. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=HgebSNHZvv0>

Project Zero (2012). *Perspectives on Learning*. Catálogo de investigaciones de Project Zero. Harvard Graduate School of Education. Recuperado de <http://www.pz.gse.harvard.edu>

Proyecto Tuning Europa (2002). Recuperado de [http://calidad.ugr.es/pages/secretariados/form\\_apoyo\\_calidad/programa-de-formacion-permante/evaluacioncompetencias2/sesion4a7/](http://calidad.ugr.es/pages/secretariados/form_apoyo_calidad/programa-de-formacion-permante/evaluacioncompetencias2/sesion4a7/)

Real Decreto 1125/2003, de 5 de septiembre, por el que se establece el sistema europeo de créditos y el sistema de calificaciones en las titulaciones universitarias de carácter oficial y validez en todo el territorio nacional. (BOE 18 septiembre 2003) <http://www.boe.es/boe/dias/2003/09/18/pdfs/A34355-34356.pdf>

Real Decreto 1393/2007, de 29 de octubre, por el que se establece la ordenación de las enseñanzas universitarias oficiales. (BOE 30 octubre 2007) <https://www.boe.es/boe/dias/2007/10/30/pdfs/A44037-44048.pdf>

Real Decreto 632/2010, de 14 de mayo, por el que se regula el contenido básico de las enseñanzas artísticas superiores de Grado en Danza establecidas en la Ley Orgánica 2/2006, de 3 de mayo de Educación. En BOE No. 137, pp. 48501-48516, de 5 de junio.  
<http://www.boe.es/boe/dias/2010/06/05/pdfs/BOE-A-2010-8956.pdf>

Seidel, S., Tishman, S., Winner, E., Hetland, L., y Palmer, P. (s.f). *The Qualities of Quality. Understanding Excellence in Arts Education*. [Informe de investigación]. Project Zero. Harvard Graduate School of Education. Recuperado de <http://www.wallacefoundation.org/knowledge-center/arts-education/arts-classroom-instruction/Documents/Understanding-Excellence-in-Arts-Education.pdf>

Tuning document Dance Education (2007). Inter}Artes themathicnetwork. Recuperado de [http://www.eq-arts.org/images/Tuning\\_Dance.pdf](http://www.eq-arts.org/images/Tuning_Dance.pdf)

Turner, R. (2010). Steve Paxton's "Interior Techniques": Contact Improvisation and Political Power.

*TDR: The Drama Review*, 54(3). 123-135.