

**MINISTERIO DE EDUCACIÓN  
ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA  
PÚBLICA DE JULIACA**



**TESIS:**

**“LA DANZA CARNAVAL DE CABANA EN EL DESARROLLO  
CINÉTICO CORPORAL DE LOS NIÑOS DEL SEGUNDO GRADO  
DE LA IE PRIMARIA N°70616 JOSÉ GÁLVEZ DE JULIACA - 2022”**

**YAQUELIN ALEJANDRINA ZAPANA MAMANI**

**PARA OPTAR EL TÍTULO  
PROFESIONAL DE LICENCIADA  
EN EDUCACIÓN ARTÍSTICA,  
ESPECIALIDAD: DANZA.**

**JULIACA – PERÚ**

**2022**

# ESCUELA SUPERIOR DE FORMACIÓN ARTÍSTICA PÚBLICA DE JULIACA

**“LA DANZA CARNAVAL DE CABANA EN EL DESARROLLO  
CINÉTICO CORPORAL DE LOS NIÑOS DEL SEGUNDO GRADO  
DE LA IE PRIMARIA N°70616 JOSÉ GÁLVEZ DE JULIACA - 2022”**

**YAQUELIN ALEJANDRINA ZAPANA MAMANI**

**PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE LICENCIADO EN  
EDUCACIÓN ARTÍSTICA, ESPECIALIDAD: DANZA**

**DICTAMEN DEL JURADO:**

**PRESIDENTE:**



---

Lic. Silverio Leonardo Gómez Apaza

**PRIMER MIEMBRO:**



---

Lic. Fanny Angélica Dávila Torres

**SEGUNDO MIEMBRO:**



---

Lic. Walvin Fuad Apaza Portillo

**ASESOR:**



---

Lic. Hélar Darío Calla Quispe

## **DEDICATORIA**

A mi pareja Koko y mi hijo Araf, por darme la fuerza para superar todos y cada uno de los retos que día a día se presentan, en el transcurrir de la vida, hasta alcanzar grandes metas.

A mi querida familia, que son mi motivación por dar sentido a mi vida, mi anhelo de salir adelante, progresar y culminar con éxito esta tarea investigativa.

A mi padre por ser una persona maravillosa, por darme la fuerza necesaria, para superar los peores momentos de mi vida.

Yaquelin

## **AGRADECIMIENTO**

Agradezco a Dios que guió mis pasos, me dio fuerzas para seguir adelante y no desmayar en los problemas que me se presentaban.

A la Escuela Superior de Formación Artística Pública de Juliaca por la oportunidad que me brindó para consolidarme como profesional en Educación Artística.

A los docentes de la ESFAP Juliaca, que con mucho esmero me brindaron sus conocimientos que me permitirán visualizar y ejercer la profesión docente desde una nueva perspectiva.

A la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez de Juliaca”, que con mucha benevolencia accedieron a mi solicitud de apoyo y oportunidad para que este estudio pudiera hacerse realidad y me proporcionaron la información.

A las personas que me han ayudado con sus sugerencias para la redacción y otros aspectos inherentes a la investigación.

Yaquelin

## ÍNDICE

Dedicatoria .....	ii
Agradecimiento .....	iii
Índice .....	iv
Lista de tablas .....	vi
Lista de gráficos .....	vii
Resumen .....	viii
Abstract .....	ix
Introducción .....	x
CAPÍTULO I .....	1
1.1 Descripción del problema.....	1
1.2 Formulación del problema .....	3
1.2.1 Problema general .....	3
1.2.2 Problemas específicos: .....	3
1.3 Limitaciones de la investigación .....	3
1.4 Delimitación del problema .....	4
1.4.1 Delimitación espacial.....	4
1.4.2 Delimitación temporal.....	4
1.5 Justificación del problema.....	4
1.6 Objetivos de la investigación.....	6
1.6.1 Objetivo general .....	6
1.6.2 Objetivos específicos .....	6
CAPÍTULO II .....	7
2.1 Antecedentes de la investigación .....	7
2.2 Bases teóricas.....	8
2.3 Marco conceptual .....	35
2.4 Hipótesis y variables.....	38
2.4.1 Hipótesis general .....	38
2.4.2 Hipótesis específicas.....	38
2.5 Operacionalización de variables.....	39
CAPÍTULO III .....	40
3.1 Tipo y diseño de investigación.....	40
3.2 Población y muestra .....	41

3.2.1	Población.....	41
3.2.2	Muestra.....	41
3.2.3	Muestreo.....	41
3.3	Ubicación y descripción de la población.....	41
3.4	Técnicas e instrumentos de recolección de datos.....	42
3.5	Plan de recolección de datos.....	42
3.6	Plan de tratamiento de datos.....	42
3.7	Diseño estadístico para la prueba de hipótesis.....	43
CAPÍTULO IV.....		44
4.1	RESULTADOS Y ANÁLISIS DE DATOS.....	44
4.2	CONTRASTACIÓN DE HIPÓTESIS.....	63
4.3	DISCUSIÓN DE RESULTADOS.....	64
4.4	CONCLUSIONES.....	65
4.5	SUGERENCIAS.....	66
4.6	BIBLIOGRAFÍA.....	67
4.7	ANEXOS.....	69

## LISTA DE TABLAS

Tabla 1 Desplazamiento Adecuado.....	46
Tabla 2 Representación coreográfica adecuada.....	47
Tabla 3 Expresión corporal adecuada.....	48
Tabla 4 Reconocimiento de los elementos.....	49
Tabla 5 Uso adecuado de la indumentaria.....	50
Tabla 6 Expresión del carácter de la música.....	51
Tabla 7 Sincronización rítmica – corporal.....	52
Tabla 8 Conocimiento del significado de la danza.....	53
Tabla 9 Actitud o interés por bailar.....	54
Tabla 10 Expresión facial.....	55
Tabla 11 Nivel de adaptación hacia la danza.....	56
Tabla 12 Nivel de regulación hacia la danza.....	57
Tabla 13 Uso adecuado del cuerpo.....	58
Tabla 14 Uso adecuado del sentido de la vista.....	59
Tabla 15 Uso adecuado del sentido del oído.....	60
Tabla 16 Nivel tónico – emocional.....	61
Tabla 17 Nivel sensorio – motor.....	62
Tabla 18 Nivel perceptivo – motor.....	63

## LISTA DE GRÁFICOS

Gráfico 1 Desplazamiento adecuado.....	46
Gráfico 2 Representación adecuada.....	47
Gráfico 3 Expresión corporal adecuada.....	48
Gráfico 4 Reconocimiento de los elementos.....	49
Gráfico 5 Uso adecuado de la indumentaria.....	50
Gráfico 6 Expresión del carácter de la música.....	51
Gráfico 7 Sincronización rítmica – corporal.....	52
Gráfico 8 Conocimiento del significado de la danza.....	53
Gráfico 9 Actitud o interés por bailar.....	54
Gráfico 10 Expresión facial.....	55
Gráfico 11 Nivel de adaptación hacia la danza.....	56
Gráfico 12 Nivel de regulación hacia la danza.....	57
Gráfico 13 Uso adecuado del cuerpo.....	58
Gráfico 14 Uso adecuado del sentido de la vista.....	59
Gráfico 15 Uso adecuado del sentido del oído.....	60
Gráfico 16 Nivel tónico – emocional.....	61
Gráfico 17 Nivel sensorio – motor.....	62
Gráfico 18 Nivel perceptivo – motor.....	63



## RESUMEN

El presente estudio que lleva por Título “La danza carnaval de Cabana en el desarrollo cinético corporal de los niños del Segundo grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 José Gálvez de Juliaca, 2022”; Desarrollo cinético, entendido como la búsqueda de posibilidades corporales, de sus límites, sensaciones, riesgos, desafíos en posturas y posiciones, tanto dinámicas (movilidad) como estáticas, para después poder expresarlos ante una situación en la vida personal y social práctica. Esto lleva a determinar que el desarrollo cinético es un factor importante para el éxito personal, ya que implica poner en juego una serie de destrezas, habilidades y técnicas corporales que se obtienen con el ejercicio y expresión del cuerpo que permiten alcanzar objetivo en nuestro entorno y sobre todo vivir saludable.

El desarrollo kinestésico corporal se logra a través de actividades corporales que se van adquiriendo a través del tiempo y permiten incrementar la capacidad de expresión corporal, de mejora en la capacidad intelectual y por ende de satisfacción personal y profesional.

Es evidente que un estudiante o persona con buenos hábitos de estudio durante el tránsito de su vida académica o social alcanzará logros significativos. Además, son herramientas poderosas que permiten gestionar adecuadamente los recursos necesarios y fundamentales para hacer de la danza autóctona Carnaval de Cabana, más que una danza, una actividad motivadora, generando mejores procesos mentales, conducentes a un desarrollo armónico tanto individual como social.

El presente trabajo se ha comprobado que la prueba de correlación de Pearson nos indica que existe una correlación moderada entre la danza carnaval de Cabana y el desarrollo cinético de los niños del 2do. Grado de la Institución Educativa donde se llevó a cabo el estudio.

**Palabras claves:** Kinestésico, carnaval, corporal, danza, cinético.

## ABSTRACT

The present study that bears the title "The native dance of the Cabana carnival in the kinetic development of children in the second grade of the Primary Educational Institution No. 70616 José Gálvez de Juliaca, 2022"; Kinetic development, understood as the search for bodily possibilities, its limits, sensations, risks, challenges in postures and positions, both dynamic (mobility) and static, to later be able to express them in a practical personal and social life situation. This leads to determine that kinetic development is an important factor for personal success, since it implies putting into play a series of bodily skills, abilities and techniques that are obtained with the exercise and expression of the body that allow us to achieve the objective in our environment. and above all live healthy.

Body kinesthetic development is achieved through bodily activities that are acquired over time and allow increasing the capacity for bodily expression, improvement in intellectual capacity and therefore personal and professional satisfaction.

It is evident that a student or person with good study habits during the transit of their academic or social life will achieve significant achievements. In addition, they are powerful tools that allow to adequately manage the necessary and fundamental resources to make the native Carnival of Cabana dance, more than a dance, a motivating activity, developing better mental processes, leading to a harmonious development, both individual and social.

The present work has verified that the Pearson connection test indicates that there is a moderate connection between the carnival dance of Cabana and the kinetic development of the children of the 2nd. Degree of the Educational Institution where the study was carried out.

**Keywords:** Kinesthetic, carnival, body, dance, kinetic.

## INTRODUCCIÓN

En cumplimiento a las normas vigentes, es que me permito presentar a vuestra ilustrada consideración los resultados de la investigación que lleva por Título: **LA DANZA CARNAVAL DE CABANA EN EL DESARROLLO CINÉTICO CORPORAL DE LOS NIÑOS DEL 2° GRADO DE LA I.E. PRIMARIA N° 70616 JOSÉ GÁLVEZ DE JULIACA, 2022**. Con el deseo de optar el título de Licenciado en Educación Artística.

La ejecución de las danza autóctono carnaval de Cabana no se pueden realizar si no se conoce nuestra identidad y raíz cultural, con mucha más razón en los niños estudiantes del nivel primario que están atravesando una etapa en su desarrollo psicomotriz y emocional, por qué no decirlo biológico.

Uno de estos aspectos es la práctica motriz corporal para que su vida social e intelectual sea ordenada.

Uno de los factores para la mejora del desarrollo cinético en los niños del nivel primario radica en la práctica sincrónica de los movimientos y ritmos de la danza que ayudan al desarrollo cenestésico corporal y es precisamente el objetivo del presente estudio relacionar esta práctica danzaría con el desarrollo cenestésico de los de niños del Segundo grado de la I.E. Primaria N° 70616 José Gálvez de Juliaca, 2022.

Este tema nace de la curiosidad por conocer una de las razones de la inhibición de parte de los niños(as) al relacionarse con niños de otras instituciones.

La presente tesis está organizada en cuatro capítulos; el primero denominado, problema de investigación que contiene; la descripción del problema, su definición, Limitaciones de la investigación, Delimitación del problema, así como la justificación del mismo; termina con la descripción de los objetivos.

En el segundo capítulo contiene el marco teórico que sostiene los antecedentes de la investigación, sustentación teórica de la danza autóctona, y lo referido al desarrollo cinético, Marco conceptual, Hipótesis y Variables.

El tercer capítulo, contiene los aspectos metodológicos de la investigación y se explica el tipo, diseño, la población y el diseño estadístico utilizado.

Finalmente, el cuatro capítulo da a conocer los resultados a los que se ha arribado luego de la aplicación de los instrumentos de investigación. Para dar a conocer las conclusiones y las sugerencias a las que se arribaron.

## **CAPÍTULO I**

### **EL PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN**

#### **1.1 Descripción del problema**

El proceso educativo en todos los niveles del sistema educativo nacional, están atravesando cambios de paradigmas en sus procesos, ya no se basa solo en la concepción de enseñanza aprendizaje como transmisión de los aprendizajes; en la actualidad, está orientada a un modelo más activo y más participativo, permitiendo aplicar a los docentes estrategias que no solo mejoren el aprendizaje, sino que también mejoren sus condiciones motrices en los niños estudiantes. Una condición necesaria para lograr mejorar los aprendizajes es que la metodología a utilizarse genere experiencias concretas y vivenciales con actividades lúdicas, que permitan a los estudiantes desarrollar su potencial motriz, su capacidad de análisis, de síntesis y pleno desarrollo físico; que el niño o estudiante viva, sienta y disfrute con plena libertad su existencia.

En el contexto educativo del departamento de puno, existe una concepción instrumental de la actividad lúdica, cuyas prácticas pedagógicas tienden a utilizar los lenguajes artísticos, como: el teatro, la música, la danza y las artes plásticas, en unos casos como estrategias para solucionar problemas motrices que perjudican o perturban los procesos de aprendizaje, la atención, la motivación, y que estas están relacionadas con la convivencia de los estudiantes en las instituciones educativas.

Considero que la tendencia actual, la práctica educativa debe ser, dar mayor énfasis a la actividad motriz lúdica, y considerarla parte fundamental en el desarrollo humano, no como una ciencia, ni una disciplina y mucho menos una nueva moda; sino una tendencia de forma de vida, frente a la cotidianidad; o sea, como una manera de interacción, de disfrute, a través de actividades artísticas como la danza. Durante la práctica docente realizada en la Institución Educativa primaria N° 70616 “José Gálvez” de Juliaca, he podido observar que muchos niños carecen de habilidades cinéticas, realizan movimientos corporales torpes a la propuesta de actividades lúdicas; los docentes se preocupan más en transferir conocimientos y como segunda opción están promover actividades cinéticas que acompañen a los procesos de aprendizaje. He observado que muchos niños y niñas carecen de capacidad de sincronización, ritmo en sus movimientos y expresiones corpóreas, y estos dificultan la interrelación con sus semejantes. Se ha podido observar también que los niños y niñas en vez de realizar actividades lúdicas coordinadas, realizan juegos violentos y agresivos, influenciados por los medios de comunicación y avances de la tecnología, y que incluso causan daño y lesiones físicas.

Considero que los niños en esa edad, por su naturaleza predominantemente activa, necesitan de la actividad cinética - lúdica para construir su propia identidad; a temprana edad, así como la incorporación de la danza como estrategia metodológica debe permitir el desarrollo de la motricidad, la estructuración de cuerpo y del espacio donde interactúa, así como el conocimiento y la comprensión progresiva de la realidad.

Considero que a través de la ejecución de danza autóctona carnaval de Cabana los niños irán descubriendo, conociendo y sobre todo mejorando su desarrollo cinético y consecuentemente la realización de sus actividades de aprendizaje con placer y con ganas de compartir con otros.

Los padres expresan su preocupación ante desarrollo cinético de sus hijos, al estar ellos más preocupados en el uso de tecnologías como el “celular”; tendiendo a reducir su participación en actividades lúdicas, y no se involucran con facilidad en la solución al problema, porque Juliaca es una ciudad comercial y los padres están más preocupados de sus actividades económicas; su participación activa, sería de grandes beneficios en el desarrollo cinético de los niños con debilidades en esta capacidad.

Por lo observado y por considerar los principios pedagógicos contemporáneos considero que ejecutar el presente proyecto descriptivo, utilizando como variable independiente a la danza autóctona de “Carnaval de Cabana” del distrito de Cabana, provincia de San Román, por la complejidad de sus movimientos en su ejecución, el ritmo y sincronización cenestésica; se puede mejorar el desarrollo cinético de los niños del segundo grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez” de Juliaca y que estos incidan en su madurez corpórea y sobre todo en su interacción con niños y niñas para así propiciar en los docentes del nivel una nueva forma de trabajo pedagógico, donde los protagonistas no sean únicamente los niños y el docente, sino también, se involucre a los padres y la comunidad, junto con ella se acentúe la identidad cultural.

## **1.2 Formulación del problema**

Para una adecuada y pertinente culminación de nuestro estudio, en cada etapa de la ejecución se ha pretendido responder a las siguientes interrogantes:

### **1.1.1 Problema general**

¿Cómo influye la Danza Carnaval de Cabana en el desarrollo cinético corporal de los niños del Segundo grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez” de Juliaca - 2022?

### **1.1.2 Problemas específicos:**

- a) ¿De qué manera la Danza Carnaval de Cabana influye en el desarrollo de la motricidad corporal de los niños del 2° grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez”?
- b) ¿De qué manera la Danza Carnaval de Cabana influye en el desarrollo de la coordinación viso motor de los niños del 2° grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez”?
- c) ¿De qué manera la Danza Carnaval de Cabana influye en el desarrollo de la psicomotricidad fina y gruesa de los niños del 2° grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez”?

## **1.3 Limitaciones de la investigación**

Las dificultades que se han presentado en la elaboración del presente trabajo de investigación fueron:

- La escasa existencia de material bibliográfico, lo poco que se pudo encontrar se encontraban desactualizados en relación al tema de investigación, sobre la relación danza autóctona y el desarrollo cinético del niño en edad escolar.
- El tipo de investigación requiere de inversión económica para su ejecución y mi condición de estudiante ha afrontado limitaciones en su proceso, consecuentemente la demora en la conclusión.

#### **1.4 Delimitación del problema**

Nuestro estudio cuyo propósito fue demostrar la mejora del desarrollo cinético a través de la danza carnaval de Cabana, involucró a los niños y niñas del segundo grado, durante el cuarto bimestre del año 2022, sin discriminación de su situación socioeconómica. Siendo así, está delimitado en el tiempo y espacio:

##### **1.1.3 Delimitación espacial**

La investigación se realizó en la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez” de Juliaca, perteneciente al distrito de Juliaca, Provincia de San Román, Departamento de Puno; Ubicado al Noreste de la ciudad de Juliaca.

##### **1.1.4 Delimitación temporal**

El presente trabajo se desarrolló durante el cuarto bimestre del año académico 2022.

#### **1.5 Justificación del problema**

Justificamos nuestra tesis en la necesidad de abordar diferentes situaciones a través de los siguientes fundamentos:

##### **Fundamento teórico**

La presente tesis tiene relevancia teórica, porque evidencia la existencia de teorías tales como la Teoría de Campo y la Teoría de la Gestalt, siendo aportes que le dan significancia al ambiente en el cual se desenvuelve un niño(a), considerando que se ha podido influir de forma directa en la conducta cinética del individuo. De igual manera nos hemos apoyado con teorías que aportan a este estudio, que consideran la conducta únicamente explicable dentro de un contexto y el desarrollo es el ambiente tal y como se percibe, muchas veces a través de un estímulo que provoca una respuesta.



Desde este punto de vista, en esta tesis que se presenta abarcamos puntos de interés para todo docente, cuya motivación fue aplicar actividades lúdicas a partir de la danza autóctona, para mejorar el desarrollo de la actividad cinética del niño, logrando con ello mejorar su autoestima, su personalidad y sobre todo su comportamiento durante la interacción con sus semejantes.

### **Fundamento práctico**

Partiendo del análisis del problema, donde los niños carecen de habilidades cinéticas, realizando movimientos corporales torpes a la propuesta de actividades lúdicas, ha sido necesario la ejecución de la presente tesis, con los niños de la Institución Educativa Primaria N° 70616 José Gálvez de Juliaca, quienes se ven afectados directa y negativamente en su desarrollo cinético y sobre todo en su proceso de aprendizaje e interacción con sus semejantes.

### **Fundamento metodológico**

La presente investigación, propone soluciones al problema que mejoren las acciones académicas e implementación de talleres de danza en la Institución, así minimizar los actos y actitudes contrarios al desarrollo cinético y con ello evitar los actos violentos que se suceden dentro de instituciones educativas y su entorno, así como apoyar en los procesos educativos, en la etapa de desarrollo y crecimiento de los niños en esta edad.

Tengamos en cuenta que este milenio demanda mayor efectividad en el hecho educativo y desde esta investigación se puede hacer aportes valiosos que de alguna manera incidan en la acción cinética de los niños.

### **Fundamento legal**

Se ha considerado la viabilidad y factibilidad de la presente tesis, cuyo objetivo primordial fue mejorar la capacidad cinético corporal de los niños de la Institución Educativa Primaria N° 70616 José Gálvez de Juliaca – 2022; por otro lado, cumplir con los requerimientos que nuestra alma máter exige, para el proceso de titulación como Licenciada en Educación Artística en la especialidad de Danza y de acuerdo a las normas internas que rige.

## **1.6 Objetivos de la investigación**

### **1.6.1 Objetivo general**

Demostrar la influencia de la Danza Carnaval de Cabana en el desarrollo cinético corporal de los niños del segundo grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 José Gálvez de Juliaca, 2022.

### **1.6.2 Objetivos específicos**

- a) Describir de qué manera la Danza Carnaval de Cabana influye en el desarrollo de la motricidad corporal de los niños del 2° grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez”.
- b) Describir de qué manera la Danza Carnaval de Cabana influye en el desarrollo de la coordinación viso motor de los niños del 2° grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez”.
- c) Describir de qué manera la Danza Carnaval de Cabana influye en el desarrollo de la psicomotricidad fina y gruesa de los niños del 2° grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez”.

## **CAPÍTULO II**

### **MARCO TEÓRICO**

#### **2.1 Antecedentes de la investigación**

Habiendo realizado una revisión de diferentes estudios, investigaciones, artículos, etc. Se presenta las siguientes investigaciones que guardan relación con nuestro tema de investigación:

Según la ecuatoriana (Quindi, 2017), en su tesis: Desarrollo de la inteligencia kinestésica corporal a través del juego de la escaramuza en el nivel inicial de 3 a 4 años de edad en la unidad educativa comunitaria intercultural bilingüe Quilloac, periodo 2016 – 2017; cuyo objetivo fue desarrollar la inteligencia kinestésica corporal del juego a través del juego de la escaramuza, llegó a la conclusión de que, el juego como actividad kinestésica corporal ha permitido revalorar las costumbres y tradiciones indígenas.

Según los colombianos (Ruales & Montenegro, 2020), en su tesis: La inteligencia kinestésica corporal en estudiantes de básica primaria, una perspectiva desde la educación física; cuyo objetivo fue identificar las habilidades asociadas a la inteligencia kinestésica corporal en los estudiantes del quinto grado y las perspectivas de los docentes sobre la incidencia de la práctica pedagógica de la educación física, llegó a la conclusión de que, la inteligencia kinestésica corporal es factible de ser potencializada con variedad acciones lúdicas, creativas, motoras y cognitivas, porque conllevan al niño a descubrir su cuerpo y tener un sentido de autocuidado.

Así también en el ámbito nacional (Laura, 2021), en su tesis el teatro en la inteligencia corporal kinestésica en niños y niñas de la Institución Educativa Inicial N°968 Yanachocce, Huancavelica 2020, tuvo como objetivo determinar cómo influye el teatro en la inteligencia corporal kinestésica de los niños y niñas, arribando a la conclusión de que la aplicación del teatro como estrategia influye en el desarrollo de la inteligencia kinestésica en los niños y niñas; demostrando además que la mayoría de los escolares han mejorado dimensiones de esta capacidad: control corporal, sensibilidad rítmica y creación propia de movimientos.

Así también (Urbina, 2020), en la tesis titulada: La Inteligencia Kinestésica Corporal y su Relación con el Aprendizaje en el área de Educación Física de los Estudiantes del III y IV ciclo de la Institución Educativa N° 0119 Canto Bello San Juan de Lurigancho, año 2018; cuyo objetivo fue determinar la relación que existe entre la Inteligencia Kinestésica Corporal y el Aprendizaje en el área de Educación Física de los Estudiantes del III y IV ciclo de la Institución Educativa N° 0119 Canto Bello San Juan de Lurigancho, año 2018; concluyendo que existe relación significativa entre la inteligencia kinestésica corporal y el aprendizaje en el área de educación física, destaca además que existe relación significativa entre la inteligencia kinestésica corporal, en su dimensión habilidades de motricidad fina y el aprendizaje en el área en mención.

Finalmente la tesista (Fernández, 2019) en su tesis Inteligencia corporal kinestésica en ámbito pre escolar, planteó el siguiente objetivo Determinar las características de la inteligencia corporal kinestésica en los niños preescolares y plantear actividades de estimulación para potenciar la inteligencia corporal kinestésica, arribó a las conclusiones de que El análisis sobre la Inteligencia corporal kinestésica permitió reconocer su importancia en el desarrollo integral del niño preescolar. Colocando a dicha inteligencia como una puerta para el aprendizaje y desarrollo de áreas importantes en el niño y el ejercicio físico ayuda a los niños a expresar sus emociones, a regular su energía y a perfeccionar su coordinación visomotora, con lo cual posteriormente, al realizar actividades como la lectura y la escritura, podrían concentrarse mejor.

## **2.2 Bases teóricas**

### **RESEÑA HISTÓRICA DE LA DANZA**

La danza está estrechamente vinculada al desarrollo social. Se tiene noticias de la existencia e de la necesidad del hombre de expresarse a través de ella Desde la Prehistoria, con fines religiosos, ceremoniales o puramente artísticos.

Pinturas rupestres encontradas en España y Francia, con una antigüedad de más de 10.000 años, muestran dibujos de figuras danzantes asociadas con ilustraciones rituales y escenas de caza, lo que da una idea de la importancia de la danza para el hombre.

## **LA DANZA EN LA ANTIGÜEDAD**

**En el antiguo Egipto**, las danzas ceremoniales fueron instituidas por los faraones. Estas danzas, que culminaban en ceremonias representando la muerte y la reencarnación del dios Osiris, se fueron haciendo cada vez más complejas, hasta el punto de que solo podían ser ejecutadas por profesionales altamente calificados.

Alrededor de Dionisos, el dios del vino y la embriaguez, grupo de mujeres llamadas ménades iban de noche a las montañas, donde bajo los efectos del vino, celebraban sus orgias con danzas extáticas.

Estas danzas incluían, eventualmente, música y distintas figuras de la mitología clásica que eran representados por actores y bailarines entrenados. A finales del siglo V a.c. estas danzas comenzaron a formar parte de la escena social y política de la antigua Grecia. Entre los romanos, la aceptación de la danza por parte de los poderes públicos fue decayendo.

**En la antigua Grecia;** La cristianización del Imperio Romano introdujo una nueva era en la que el cuerpo, la sexualidad y la danza se vincularon estrechamente siendo objeto de controversia y conflictos.

Grecia fue el primer lugar donde la danza fue considerada un arte, teniendo una musa dedicada a ella: Terpsícore. Los primeros vestigios provienen de los cultos a Dioniso (ditirambos), mientras que fue en las tragedias principalmente las de Esquilo donde se desarrolló como técnica, en los movimientos rítmicos del coro.

Los griegos conocieron este arte desde tiempo inmemorial, y en el octavo libro de La Odisea vemos que los feacios obsequiaron ya en aquellos remotos tiempos al hijo de Laertes recién llegado a la corte de Alcínoo con un baile ejecutado por

una tropa de jóvenes al son de la armoniosa lira de Demódoco, los que bailaron con tanto primor y ligereza que Ulises quedó arrebatado por la encantadora movilidad de sus pies. A las sabias leyes de Platón se debió el que este arte llegase al último grado de perfección entre los griegos, como que ateneo nos dice que los escultores más hábiles iban a estudiar y dibujar las varias actitudes de los bailarines, para copiarlas después en sus obras.

Platón reconoció tres especies de danzas, dos de «honestas» y una de «sospechosa»:

- La primera, de pura imitación, que con dignidad y nobleza se ajusta a las expresiones del canto y de la poesía.
- La segunda, destinada a procurar la salud, ligereza y buena gracia en el cuerpo.
- La tercera o sospechosa era de las bacantes y otras semejantes que con pretexto de cumplir con ciertos ritos religiosos imitaba la embriaguez y se abandonaban a toda suerte de excesos. Por esta razón, al paso que juzgó las dos primeras de la más grande utilidad para la república, desterró la última como contraria a la moral y buenas costumbres.

Los griegos introdujeron el baile en la escena, cuya invención se atribuye a Batilo de Alejandría y a Pílates: el primero lo unió a la comedia y, el segundo, a la tragedia. Esta diversión, que forma uno de los principales placeres de la juventud, no podía menos de gustar a los romanos y a los demás pueblos que les sucedieron.

Como es considerado el inventor de las danzas con que los griegos y romanos adornaron sus banquetes. Primero fueron como unos intermedios de aquellas comidas que la alegría y la amistad ordenaban en las familias, pero el placer, la glotonería y el vino dieron después mayor extensión a este divertimento, degenerando de su primitivo origen.

Sócrates es alabado por los filósofos que le sucedieron porque bailaba con primor. Platón mereció ser vituperado por haber rehusado bailar en un baile que daba un rey de Siracusa: y Severo Catón, que en los primeros años de su vida no cuidó de instruirse en un arte que ya se miraba entre los romanos como un objeto serio, creyó que debía sujetarse a los 59 años de edad a las ridículas instrucciones de un maestro de baile en Roma.

Los griegos y la mayoría de los pueblos antiguos introdujeron el baile en la mayor parte de sus ceremonias sagradas y profanas. El baile o danza sagrada es de todas la más antigua. Los judíos la practicaban en las fiestas mandadas por la Ley y para celebrar algún acontecimiento interesante. Después del paso del mar Rojo, Moisés y su hermana María bailaron en unión con otros hombres y mujeres y David hizo lo mismo delante del Arca en señal de alegría. La danza o baile astronómico inventado por los egipcios e imitado luego por los griegos se reducía a representar al son de tocatas armoniosas y por medio de pasos medidos y figuras bien diseñadas el movimiento y curso de los astros.

El baile armado o «danza pírrica», cuya invención se atribuye a Pirro hijo de Aquiles, que la ejecutó por primera vez delante de la tumba de su padre, se hacía con la espada, la lanza y el escudo. En medio de ella ejecutaban todas las evoluciones militares de aquellos tiempos, y formaba una parte de la educación de la juventud de Lacedemonia. Este baile se llamaba también por los griegos menfítico y se decía lo había inventado Minerva para celebrar la victoria de los dioses y el abatimiento de los titanes. Los espartanos iban al combate danzando. La danza de los festines se ejecutaba en los intermedios o después de los banquetes. El sonido de muchos instrumentos reunidos invitaba a los convidados a nuevos placeres: los poetas dicen que Baco inventó este baile cuando volvió de Egipto.

Se llamaba «baile de la inocencia» a una danza que se hacía en Lacedemonia por las doncellas de aquella ciudad enteramente desnudas delante del altar de Diana, con graciosas y modestas actitudes y con pasos lentos y graves. Helena se ejercitaba en este baile cuando fue vista por Paris, el que, enamorado, la robó. Licurgo, al reformar las leyes de los lacedemonios, conservó esta danza, la que probablemente no consideraría perjudicial a las buenas costumbres.

Los «bailes fúnebres» se ejecutaban en las exequias y funerales. En los de un rey de Atenas, por ejemplo, una escogida tropa vestida de largas ropas blancas rompía la marcha. Dos órdenes de jóvenes precedían al féretro circuido de otros dos coros de doncellas. Llevaban todas coronas y ramos de ciprés y formaban bailes graves y majestuosos al son de sinfonías lúgubres. Luego venían los sacerdotes de las diversas divinidades del Ática, adornados con los signos distintivos de su carácter. Caminaban lentamente y en cadencia, cantando himnos

en alabanza del difunto rey. Los bailes fúnebres de los particulares ejecutados sobre este modelo eran proporcionados a la dignidad de los muertos.

El inicio teatral antiguo se dividía en cuatro partes:

- Trágico. Era propio del trágico toda la seriedad y dignidad necesaria para inspirar la tristeza, la compasión, el terror y todos los sentimientos análogos a la acción que se quería representar.
- El baile cómico, llamado cordacio, era acompañado de las posiciones más indecentes y licenciosas, en tanto grado que Teofrasto dice que un hombre no se hubiera atrevido a bailar el cordacio sin haber perdido antes toda especie de pudor o sin estar embriagado.
- Satírico. La tercera especie de baile se llamaba attellanes y era lo que en la satírica griega se decía sykinnis, destinado a la burla y mordacidad.
- Pantomímico. La cuarta parte y la más famosa reunía el carácter de todas las demás: los pantomimos sin necesitar ni de la propia voz, ni del oído de los espectadores, daban a entender con la mayor claridad por medio de pasos y acciones expresivos cuanto querían.

**En la antigua Roma;** Los romanos se usaba una especie de danza que mejor debería llamarse pantomima en los entierros o funerales. Un hombre tomaba el vestido del difunto y, cubierta su cara con una máscara, iba delante de la pompa lúgubre remedando las costumbres y modales más conocidos del sujeto que representaba, de modo que venía a ser un orador fúnebre sin hablar una palabra, de todas las costumbres del muerto.

El baile o danza de los salíos fue instituido por Numa Pompilio, segundo rey de Roma, en honor de Marte, el que ejecutaban doce sacerdotes llamados salíos escogidos de las más ilustres familias de Roma.

El baile del Himeneo o «danza nupcial» estaba en uso entre los romanos. Se ejecutaba en los matrimonios de los antiguos por jóvenes y doncellas coronados de flores, que con sus figuras y con sus pasos expresaban la alegría que reina en una feliz unión. Con el tiempo este baile, tan sencillo en su origen, pasó a ser un vivo ejemplo y una pintura la más obscena de las funciones más secretas del matrimonio. La licencia y el libertinaje llegaron a tal punto que el Senado se vio precisado a echar de Roma a todos los danzarines y maestros de semejante baile.



Todos los pueblos, como hemos dicho, tuvieron sus bailes sagrados, que eran considerados como una parte del culto que debía tributarse a sus divinidades. Los galos, los españoles, los alemanes, los ingleses tenían sus danzas sagradas. En todas las religiones antiguas fueron los sacerdotes danzadores por estado. Si hemos de dar crédito a Scaligero, los obispos fueron llamados præsules en la lengua latina (a præsiliendo) porque ellas principiaban la danza sagrada. Así es que en casi todas las iglesias que se construyeron en los primeros tiempos se dejaba un terreno elevado al que se daba el nombre de coro; este era una especie de teatro separado del altar, tal como se ve aún en el día de hoy en las iglesias de san Clemente o de san Pancraccio de Roma, en el que se ejecutaban las danzas sagradas con la mayor pompa en todas las fiestas solemnes. Aunque estos bailes hayan sido sucesivamente desterrados de las ceremonias de la Iglesia, no obstante, se conservan todavía en algunos pueblos católicos en honor de los misterios más augustos de esta religión.

**La Danza en la Edad media;** La actitud de la iglesia cristiana hacia que la danza a partir del siglo IV y durante toda la Edad Media fuera ambivalente. Por un lado, encontramos el rechazo de la danza como catalizadora de la permisibilidad sexual, la lascivia u el éxtasis por líderes de la iglesia como San Agustín (354-430), cuya influencia continua durante toda la Edad Media. Por otro lado, algunas antiguas Padres de la iglesia intentaron incorporar al culto cristiano de las danzas propias de los celtas, anglosajones y galos entre otros pueblos.

### **LA DANZA EN EL RENACIMIENTO.**

El Renacimiento trajo una nueva actitud hacia el cuerpo, las artes y la danza.

Las cortes de Italia y Francia se convirtieron en los centros de innovación y evolución gracias a los mecenazgos, a los maestros de danza y a los músicos, que crearon grandes danzas a escala social permitiendo la proliferación de celebraciones y festividades. A l mismo tiempo la danza se convirtió en objeto de estudio sobre porte de un grupo de intelectuales autodenominados la Pléyade, que trabajo para recuperar el teatro de los antiguos griegos, combinando la música y la danza.

Poco a poco, este arte se volvió cada vez más complejo hasta exigir la presencia de maestros para poder realizarla. Esto también propicio el cambio de

espacios para su ejecución. En la corte, la danza paso de realizarse entre los espectadores sin un espacio específico, a interpretarse frente al público. Al establecerse esta diferencia, el danzante se enfocó al desarrollo de los pasos y la composición coreográfica, es decir, al reparto del espacio organizado.

Esta situación dio lugar a un nuevo espectáculo escénico, y con ello al establecimiento de escuelas y academias, a las que debía acudir cualquiera que aspira a ser bailarín, para aprender sus reglas, assimilar sus actitudes, familiarizarse con su repertorio. A ellas acudían jóvenes nobles y algunos monarcas inquietos. Se publicaron métodos de danza (el primero, el de Robert Copland) de la manera de bailar base dance según la costumbre de Francia en 1521; en 1581, el maestro Fabricio Caroso D. escribe "El bailarín"; y de 1588 es el compendio de Thoinot Arbeau llamado Orchesographie).

La influencia de las mascaradas e interludios italianos que se importaron de Italia y se introdujeron en la corte francesa gracias a Catalina de Medici (1519-1589), la esposa italiana de Enrique II, dieron al origen al ballet de cour, que consistía en una ouverture y terminaban con un gran ballet. En esta corte francesa nacieron las primeras formas de ballet de la mano del genial maestro Baltasar de Beaujoyeux (Belgiogioso), que unificó este tipo de representaciones dramatizando la danza al vincularla a la música, el canto, la poesía y la declamación, todo ello al servicio de un argumento. Así creó el Ballet Comique de la Royné en 1581.

**LA DANZA DURANTE EL BARROCO.** El ballet de Cour alcanzó su apogeo en la década de 1650 con Lully que lo transformó en la comedia-ballet con la colaboración de Moliere y después en la tragedia-lyrique. En 1661, Luis XIV de Francia autorizó el establecimiento de la primera Real Academia de Danza, bajo la dirección de Beauchamp, quien codificó las cinco posiciones básicas de los pies con el acompañamiento del Port de bras. Definió la terminología académica de la danza de la escuela y colaboró con Lully y Moliere en *Le mariage forcé*. A partir de la fundación de la Real Academia de Danza, los maestros franceses tuvieron un cuerpo de baile estable de profesionales. De este modo, el ballet de cour fue sustituido por el ballet teatral.

**ROMANTICISMO.** La danza romántica recuperó el gusto por los bailes populares, las danzas folklóricas, muchas de las cuales sacó del olvido. Surgió el

clásico vestuario de ballet (el tutú), aparecido por primera vez en el Ballet de las Monjas de Robert le Diable (1831), de Giacomo Meyerbeer. Se empezó a componer música puramente para ballet, destacando Coppélia (1870), de Léo Delibes. En el aspecto teórico, destacó la figura del coreógrafo Carlo Blasis, principal creador del ballet moderno en cuanto codificó todos los aspectos técnicos concernientes a la danza: en El código de Terpsícore (1820) relacionó la danza con las otras artes, efectuando estudios de anatomía y movimientos corporales, ampliando el vocabulario relativo a la danza, y distinguiendo varios tipos de bailarines según su físico. También introdujo el baile sobre las puntas de los pies, en el que destacaron Marie Taglioni y Fanny Elssler. En bailes populares, continuó la moda del vals, y aparecieron la mazurca y la polca.

**Representación de “El cascanueces”, de Piotr Chaikovski.** A mediados del siglo XIX, con el nacionalismo musical, el centro geográfico en cuanto a creación e innovación pasó de París a San Petersburgo, donde el Ballet Imperial alcanzó cotas de gran brillantez, con un centro neurálgico en el Teatro Mariinski y, posteriormente, en el Teatro Bolshói de Moscú. La figura principal en la conformación del ballet ruso fue Marius Petipa, que introdujo un tipo de coreografía narrativa donde es la propia danza la que cuenta la historia. Hizo ballets más largos, de hasta cinco actos, convirtiendo el ballet en un gran espectáculo, con deslumbrantes puestas en escena, destacando su colaboración con Piotr Chaikovski en tres obras excepcionales: La bella durmiente (1889), El cascanueces (1893) y El lago de los cisnes (1895). A nivel popular, el baile más famoso de la época fue el can-can, mientras que en España surgieron la habanera y el chotis.

## **DANZA CONTEMPORÁNEA**

La danza contemporánea se inició nuevamente con el liderazgo del ballet ruso adquirido a finales del siglo XIX: Mihail Fokin dio más importancia a la expresión sobre la técnica; su obra Chopiniana (1907) inauguraría el «ballet atmosférico» – solo danza, sin hilo argumental–. Sergéi Diágilev fue el artífice del gran triunfo de los Ballets Rusos en París, introduciendo la danza en las corrientes de vanguardia: su primer gran éxito lo obtuvo con las Danzas polovtsianas de El Príncipe Igor de Aleksandr Borodin (1909), al que siguieron El pájaro de fuego (1910), Petrushka (1911) y La consagración de la primavera (1913), de Igor Stravinski; por último, Parade (1917) fue un hito dentro de la vanguardia, con música de Erik Satie,

coreografía de Léonide Massine, libreto de Jean Cocteau y decorados de Pablo Picasso. En el grupo de Diágilev destacaron los bailarines Vaslav Nijinsky, Anna Pavlova y Tamara Karsavina. Con la Revolución soviética el ballet ruso pasó a ser un instrumento de propaganda política, perdiendo gran parte de su creatividad, aunque surgieron grandes bailarines como Rudolf Nureyev y Mihail Baryshnikov, y se produjeron obras memorables como *Romeo y Julieta* (1935) y *Cenicienta* (1945), de Sergei Prokofiev, y *Espartaco* (1957), de Aram Khachaturian. También alcanzó notoriedad el sistema pedagógico ideado por Agrippina Vagánova. (*Ballet ruso 1912, de August Macke, Kunsthalle, Bremen*).

La danza expresionista supuso una ruptura con el ballet clásico, buscando nuevas formas de expresión basadas en la libertad del gesto corporal, liberado de las ataduras de la métrica y el ritmo, donde cobra mayor relevancia la autoexpresión corporal y la relación con el espacio. Su principal teórico fue el coreógrafo Rudolf von Laban, quien creó un sistema que pretendía integrar cuerpo y alma, poniendo énfasis en la energía que emanan los cuerpos, y analizando el movimiento y su relación con el espacio. Este nuevo concepto quedaría plasmado con la bailarina Mary Wigman. De forma independiente, la gran figura de principios de siglo fue Isadora Duncan, que introdujo una nueva forma de bailar, inspirada en ideales griegos, más abierta a la improvisación, a la espontaneidad.

En el período de entreguerras destacaron las escuelas francesas y británica, así como el despuntar de los Estados Unidos. En Francia, el Ballet de la Ópera de París volvió al esplendor de la era romántica, gracias sobre todo a la labor de Serge Lifar, Roland Petit y Maurice Béjart. En Gran Bretaña destacaron figuras como Marie Rambert, Ninette de Valois, Frederick Ashton, Antony Tudor, Kenneth MacMillan, Margot Fonteyn, etc. En Estados Unidos, donde había escasa tradición, se consiguió en poco tiempo llegar a un alto nivel de creatividad y profesionalización, gracias en primer lugar a pioneras como Ruth Saint Denis, Martha Graham, Doris Humphrey y Agnes De Mille. El ruso George Balanchine – surgido de la compañía de Diágilev– se instaló allí en 1934, donde fundó la School of American Ballet, y produjo espectáculos que lo renombraron como uno de los mejores coreógrafos del siglo. En los años 1950 y 1960 destacó la actividad innovadora de Merce Cunningham que, influido por el expresionismo abstracto y la música aleatoria de John Cage, introdujo la danza basada en la casualidad, el caos,

la aleatoriedad (chance choreography). Otro gran hito de la época fue el West Side Story (1957) de Jerome Robbins.

### **LA DANZA EN EL SIGLO XVIII**

Ya en las postrimerías del reinado de Luis XIV. Empezó a delinearse una reacción al fasto recargado del barroco; todas las artes se ennoblecieron, languidecieron y perdiendo en potencia y profundidad se volvieron un poco amaneradas y remilgadas.

Los pintores prefirieron las tintas delicadas y los temas pastoriles; los muebles se cubrieron de flores lacadas; en las habitaciones prevalecieron los tonos claros y dorados y las mujeres se adornaron con cintas, encajes, perifollos y flores. La danza siguió la tendencia general ya la solemnidad majestuosa de las viejas danzas de corte ya su ceremonial demasiado severo, empezaron a preferirse danzas nuevas más graciosas, como el minué, la gavota y el passepied.

El minué, como indica su nombre que proviene de menu, pequeño, se componía de pequeños pasos y procedía del Poitou; originariamente era una danza campesina, no carente de una propia nobleza, sencilla y alegre, pero introducida en la corte de Luis XIV se volvió más lujosa y señorial, si bien continuó siendo la más donosa de todas las danzas practicadas a la sazón.

El maestro de baile. por Pietro Longhi. Academia de Venecia.

Parece que se debe al maestro de danza Pécour el hecho de que el minué reconquistase su primitiva elegancia y fuese acogido con entusiasmo por toda la sociedad parisién. Bajo el reinado de Luis XIV vino a ser la danza preferida y alcanzó su forma definitiva. Se bailaba por parejas sobre un movimiento moderado a tres tiempos; el paso era sencillo y trazaba una figura que en los primeros tiempos era una S y después, según la modificación de Pécour, una Z (que daba a la dama la posibilidad de mostrar su gracia al moverse, mientras con una mano sostenía el abanico y con la otra un pliegue del amplísimo traje. Fáciles y menudos pasos, saludos y reverencias del minué resultaban tan adaptados a las gracias empolvadas ya las ingenuas pelucas de la época que han permanecido casi como símbolo del frívolo y amanerado siglo XVIII.

La gavota, que nos retrotraía al siglo XVI y recordaba en la vivacidad los viejos branles franceses, se convirtió en el siglo XVIII en gala gadora y resbaladiza y más bien similar al minué. El movimiento era moderado y el ritmo binario. Desertó de los salones para aparecer en los escenarios de los teatros, pero fue puesta de moda, como danza de sociedad, por María Antonieta.

Las gavotas de aquella época, tiernas y graciosas, tienen muchos puntos de contacto con el minué. En efecto, en su Historia de la danza, escribe Fertiault que la gavota era «hija docta y agradable del minué, a veces alegre, pero con frecuencia lenta y tierna» y que, en ella, damas y caballeros cambiaban entre sí besos y flores.

Volvió a estar de moda después del terror y se convirtió en la danza preferida de las merveilleses (I). Durante el Directorio sus tres pasos fundamentales habían vuelto a ser similares a los del viejo e ingenuo branle. Después de un breve periodo de éxito volvió a la provincia.

También el passepied ya difundido antes, continuó en boga; era una danza más vivaz y rápida que el minué y los danzadores podían demostrar su habilidad cruzando y recruzando rápidamente los pies, uno sobre el otro.

Hacia la mitad del siglo, el maestro de baile Rameau, que no debe ser confundido con el compositor homónimo, introdujo en las danzas de escena la contradanza, de origen inglés y campesino, como lo indica su mismo nombre, que deriva de countrydance (country = campo), la cual pasó muy pronto a figurar también como danza de salón. Se bailaba, poco más o menos, como la cuadrilla y llevaba a los formularios bailes de corte un poco de gracia rústica. En Francia tomó el nombre de contre, para indicar la posición de los bailarines, colocados por parejas, uno frente al otro y se difundió por todas partes, combinándose con las danzas locales.

En el siglo XVIII alcanzaron también gran boga los bailes que se celebraban en la Ópera (I), inaugurados en el siglo anterior, durante los primeros días de la Regencia (1643); fueron acogidos con tal entusiasmo que se hicieron frecuentísimos, hasta el punto de que durante los carnavales se daban tres por semana. La orquesta estaba formada por treinta instrumentos, divididos en dos grupos de quince, uno en cada extremo de la sala de baile; dos buffets, bien provistos, separaban los palcos, lujosamente ornamentados e iluminados, de la

escena. Luis XVI y María Antonieta se divertían en participar de vez en cuando, de incógnito, permaneciendo anónimos bajo la máscara y el dominó.

De los maestros de danza y coreógrafos cuya obra influyó sobre el desenvolvimiento de la ópera ballet y del ballet, nos ocuparemos aparte; aquí mencionaremos solamente a Jean Balon (o Ballon), maestro de Luis XV ya Marcel.

*“El profesor Marcel (1759), adscrito a la Académie royale de musique desde 1710, recibía a sus discípulos, grandes señores y damas de corte que acudían desde todos los puntos de Europa, en su lujosísima mansión y hacía pagar sus lecciones a precios prohibitivos: desde una pequeña reverencia que costaba 6 francos, hasta los minués para bailar en las fiestas de gala, que costaban 300”.*

La danza de sociedad así concebida se convirtió en un ejercicio fatigoso y difícil, casi como una danza de escena, por lo que la contradanza campestre perdió parte de su fresca ingenuidad a causa de las complicaciones de los pasos.

## **DANZA EN EL SIGLO XIX**

Jane Avril bailando Jeu de Paume, por Toulouse Loutrec. Museo Jeu De Paume. París.

Después de la Revolución y de la difusión enorme de la danza en todos los estamentos sociales, decaídas las figuras fijas practicadas según un esquema preestablecido, formas fáciles y libres las sustituyeron: pasos sencillos y giros vertiginosos, fueron practicados sobre ritmos fuertemente marcados por parejas estrechamente abrazadas.

La única danza figurada que resistió en el siglo XIX fue la contradanza, bajo la variación llamada cuadrilla, todavía en uso en Italia a principios del siglo XX, pero el triunfador fue el vals, muy parecido, en la descripción que ThoinotArbeau hace en su Orchésographie ya mencionada, a la volta, definida por el autor saltatio duorum in gyrum. También otro francés, CatilBlaze, asegura que «el vals por nos otros tomado de los alemanes en 1795, era desde hacía cuatrocientos años una danza francesa), pero ciertamente la boga comenzó con el liindler, especie de vals lento llevado a la celebridad por Joseph Lanner (véase Música ligera). Esta danza estaba ya muy difundida en las regiones de la Alemania central y de Austria cuando los Strauss se apoderaron de ella y vigorizando y acelerando el ritmo, la

transformaron en el vals vienés que como una irresistible marea se extendió primero sobre Viena y después sobre toda Europa, a pesar de las críticas y de las reseñas morales de una parte de la sociedad.

También el galop, originario de los países germánicos" en dos tiempos y de movimiento veloz, estuvo muy en boga después de 1815. Junto a la cuadrilla, pero hacia 1840 ya había decaído y estaba relegado casi exclusivamente a los bailes de Carnaval. Sin embargo, la estrella del vals pareció palidecer cuando una nueva danza, la polka, apareció para disputarle la primacía.

Importada a París por fugitivos polacos, junto con las propias danzas nacionales, ésta. De origen bohemio, entusiasmó al instante al pueblo ya la burguesía y en poco tiempo llegó a vencer a los aristócratas que se mostraban reacios. A partir del momento en que una duquesa le abrió sus salones, la polka prevaleció por algún tiempo sobre todos los demás bailes, originando incluso ridículos episodios de fanatismo.

***El baile en BadenBaden. (1923) por Max Beck mann. Museo Nacional, Berlín.*** Varios maestros se disputaron el honor de introducir en París la nueva danza, entre los cuales se hicieron famosos Cellarius Markowski y Laborde. Irreconciliables rivales. Periódicos, revistas y opúsculos hablaban de la polka y de sus diversas escuelas y se censuraba el estilo cerrado, porque en lugar de dejar a esta danza «su simplicidad nacional y su gracia de origen), trataba a toda costa de convertirla en (Una danza convulsa, peligrosa para las articulaciones de los que la bailaban y para las partes sensibles de los espectadores).

Al principio fue ejecutada con figuras; después de algunos pasos, los danzadores se paraban, luego se aproximaban con las manos sobre las caderas y alguna vez giraban pasando uno bajo el brazo del otro (Desrat), pero después este estilo fue abandonado y prevaleció el de danzar por parejas enlazadas, el brazo derecho del caballero en torno al talle de la dama, el brazo izquierdo de ésta apoyado sobre la espalda de él y las manos libres de ambos, cogidas como en el vals.

La mazurca, de origen polaco, tenía un carácter atrevido y provocador y un ritmo muy incisivo, que los bailarines marcaban con gol pes de tacón. Convertida en baile de sociedad, en el siglo XIX, conservó su carácter vivaz y adquirió un aire



un poco popular. Todavía la bailan hoy los campesinos del Piamonte, que alternan menudos pasos con giros vertiginosos.

La polonesa se supone que en su origen pudo ser una procesión grave y solemne acompañada de música, como la que tuvo lugar en 1574 ante el rey Enrique III elegido al trono de Polonia, en la que desfilaron los nobles para rendir homenaje al soberano. En los siglos posteriores fue alguna vez acompañada de palabras, celebrando los fastos políticos del país, como ocurrió en la Polonesa de Kosciuszko, dedicada al célebre patriota y general polaco en 1792, pero después se transformó lentamente en una marcha destinada a abrir las danzas de la corte y de la nobleza.

A mediados del siglo XIX se había reducido a un simple paseo que Liszt describe así: «Era un desfile en el que, podríamos decir, la totalidad de los danzantes formaba la rueda y se complacía en la propia admiración viéndose tan bella, noble, fastuosa y cortesana.)

Chopin no se inspiró ciertamente en estas palabras, para componer sus polonesas, sino más bien en las de Wickiewicz que describe la cadena de los danzadores como «una enorme serpiente que ondula en millares de anillos. La danza se arremolina, la música es tonante y los aplausos y los vítores resuenan estruendosos. En los tiempos de Chopin ya no se practicaba el desfile y la polonesa despojada de toda grandeza, se había hecho familiar e íntima.

Hacia finales del siglo estuvo en boga el Boston, una especie de vals lento y el schottisch, de origen escocés e hizo su aparición el frenético cancan, que solamente se bailó en la escena, por ágiles y osadas profesionales, inmortalizadas por el trazo nervioso y satírico de Toulouse Lautrec.

Durante la Restauración volvieron a celebrarse los grandes bailes de la Opera, que continuaron bajo el Imperio y la República. Todas las cortes y las casas aristocráticas y ricas de Europa siguieron cultivando la tradición de los suntuosos bailes privados.

## **LAS DANZAS EN EL SIGLO XX**

El cambio de las costumbres y del gusto que se produjeron a fines del siglo XIX y se acentuaron en el xx, influyó naturalmente también sobre la danza. La polka,

el vals y la mazurka permanecieron en el repertorio de las orquestinas de baile pero otras danzas alcanzaron explosivo éxito. Como el tango de ritmo binario y movimiento lento. De carácter lánguido y sensual. Esta danza. Procedente de la Argentina fue acogida al principio en los escenarios de variedades, pero entró también muy pronto en las salas de baile, donde compartió el éxito con otras danzas que cada año aportaban ritmos nuevos a los apasionados del arte de Terpsícore: el doublé y triple Boston. La machicha el onestep y el twostep primera vanguardia de las danzas americanas que invadieron Europa después de la Primera Guerra Mundial.

Durante la guerra se desarrolló en los Estados Unidos de América el jazz que provocó el nacimiento de bailes completamente nuevos. Inspirados como la música en los pasos y los ritmos sincopados de los negros de América.

El primero fue el foxtrott en ritmo binario y allegro, al que siguieron el shimmy (1922). el endiablado charlestón (1926). El blackbot tom, sobre el ritmo del foxtrott pero de movimiento más lento y muchísimos blues pa-téticos y sollozantes y otros bailes que alcanzaron enorme favor, pero tuvieron vida efímera, como el cakewalk, el lambethwalk, el banana's slide, etc. \ A imitación de la música de los negros establecidos en los Estados Unidos se desarrolló también la de los negros de las Antillas que había adoptado una armonía más europea complicada con los ritmos africanos e indígenas. Las nuevas danzas que surgieron de la compleja elaboración. Alcanzaron gran éxito en América e inmediatamente también en Europa y fueron una variada especie de rumbas y cariocas.

Después de la Segunda Guerra Mundial. los ritmos que llegaron de América acompañados de las orquestinas de jazz llamadas jazz bands, se hicieron cada vez más convulsivos: el boogie woogie importado por los soldados americanos. blancos y negros. exigía tales evoluciones. saltos y sacudidas que solamente podía ser bailado por jovencísimos y bien adiestrados bailarines. A éste siguieron el bebop, también muy complicado y otros más fáciles y agradables como las sambas y mambos mexicanos y las beguines y boleros todos más o menos figurados, pero que raramente son danzados según las reglas de la edición original.

Entre las últimas danzas señalaremos todavía el chachacha y el rock and roll, ambos, como se advierte por sus nombres, importados de diversos puntos del

continente americano; el hullygulli, el twist, el shake y el womwom. Característica común a estos bailes de salón. es el ritmo frenético y las posiciones de los bailarines, que realizan figuras y pasos sin cogerse uno a otro, como, por ejemplo, en el vals, sino separados y relativamente independientes entre sí.

Conviene hacer observar que todas o casi todas estas danzas, en sus numerosísimas versiones musicales, van acompañadas por el canto; son las canciones bailables que por medio del disco, la radio, la televisión y el cinema han penetrado en los más remotos lugares del mundo, conquistando una popularidad de la que tal vez no gozó nunca ningún otro género musical.

El ciclo iniciado con las canciones para bailar de los siglos XIII Y XIV, se ha cerrado así con un retorno al uso antiguo, después de un periodo en el que la música para la danza de sociedad había sido casi exclusivamente instrumental. Este titulado. bolero., en compás de 4 por 4 y el llamado .bolero rítmico., también binario, pero más rápido, no deben ser confundidos con el gracioso y majestuoso bolero español, en compás de 3 por 4. El bolero de importación fue sustituido después por el lowrock.

## **LAS DANZAS AUTÓCTONAS DE PUNO**

La danza como la expresión del arte es practicado por multitudes “con la aparición del hombre sobre la tierra “vale decir, aproximadamente ase tres millones de años a.c.” así lo evidencian las pinturas rupestres de lauricocha, los gravados la cultura Mochica, Chimú y las muestras textiles de paracas en el Perú, y las pinturas rupestres de Tamrit y sefar en el africa y de Les Trois Francia”. (*AREGON MORALES, JOSE Y OREGON TAPIA, EVA COSSET. DANZAS NATIVAS DEL PERU*).

La danza originaria, expresión de un pueblo o lugar se denomina autóctono, considerada también como la danza originaria o folklórica. Las danzas autóctonas de Puno son la expresión artística en la conceptualización del hombre andino, en el alto nivel de reciprocidad entre Dioses.

“Los Dioses de la naturaleza son reconocidos: INTI, Dios sol; QUILLA a la diosa luna; la PACHAMAMA o a la madre tierra, APUS o fuertes conservadoras de vida que los hace dignos de veneración y culto por lo que la danza es utilizada en

ritos y ceremonias de campo, como símbolo de creencias del aborigen, del hombre andino, muy a pesar de las limitaciones o influencias planteadas por los conquistadores. El andino, nunca olvida sus creencias, costumbres y reviste a través del tiempo. (PANIAHUA LOZA, FELIX. Glosas de las Danzas del Altiplano).

## **LA DANZA CARNAVAL DE CABANA**

### **RESEÑA HISTÓRICA**

Género: Costumbrista, Carnavalesca y Amorosa

Origen: Sector quechua

Distrito: Cabana

Provincia: San Román

Departamento: Puno

Danza cuyo pasado se remonta a tiempos de la colonia y época republicana, danza netamente carnavalesca en donde se refleja la alegría y el jolgorio de sus danzarines, quienes con sus pasos, y saltos ágiles, demuestran la algarabía y el júbilo de las fiestas propias del carnaval.

Se inicia con el kaswa de san Sebastián, donde los pobladores realizan sus rituales como el pago a la tierra o “pachamama” como agradecimiento por los frutos que se les ha ofrecido, y que además la cosecha de este año sea mucho más mejor.

Damas y varones ejecutan el mismo paso y movimientos coreográficos, también se nota la presencia de las figuras que satirizan distintos oficios de la vida como del soldado y el minero pues todos se contagian de la fiesta del carnaval.

En la ejecución de los pasos se demuestra la entrada, tres saltos para adelante y tres para atrás, con parejas alejadas, era demostrado que se encuentran o se conoce una pareja en el camino.

El carnaval era y será el símbolo del amor furtivo, los tres saltos de izquierda a derecha era para prepararse y sujetar a la pareja mirándose fijamente a los ojos y así enamorarla.

Cuando realizan círculos tanto varones y mujeres solía ser para dialogar, plantear sus estrategias o declarar su amor a la otra pareja, luego los varones forcejeaban a ambos lados tomando de una sola mano y es donde triunfa el amor.

La indumentaria consiste en trajes muy elegantes, destacándose especialmente en las mujeres las hermosas polleras de color de las flores de la papa, llevan en la mano una bandera, símbolo de la pureza y de la paz, un wichiwichi característico provisto de membrillos y luqmas, sombreros negros por lo general, blusa blanca, ataviados con Ilijlla multicolor. Mientras tanto los varones llevan sombrero negro, camisas blancas, pantalón negro embozados con serpentinas de colores al cuello y en las manos porta das wichiswichis y a la vez un mantón en el cuello para efectuar su movimiento.

### **Indumentaria:**

#### Damas:

- Sombrero blanco de lana de oveja
- Saco checche (blanco y negro)
- Phullo nogal
- Lliclla multicolor
- Faja multicolor
- Pollera roja de bayeta
- Pistu de distintos colores
- Bandera blanca
- Wichi Wichi
- Descalzos

#### Varones:

- Chullo tejido de color rojo
- Almilla blanca de bayeta
- Chaleco negro
- Chalina multicolor
- Cuspa multicolor
- Faja
- Pantalón negro de bayeta

- Descalzos

### **La Música**

Danza ejecutada al son de instrumentos musicales nativos a base de pinquillos pentafónico de regular tamaño, tambor y un bombo.

## **LA EDUCACION PSICOMOTRIZ**

### CONCEPTO Y CONCEPCIONES DE LA PSICOMOTRICIDAD

#### **JOAN J. MUNTANER**

**El movimiento en el desarrollo infantil.** Cualquier observador que analice las primeras etapas del desarrollo infantil, señalará como un hecho clave de este periodo, que el niño mantiene un contacto con el exterior sirviéndose de su cuerpo y del movimiento del mismo.

Los tres campos que configuran las posibilidades de formación del niño son:

- Cognoscitivo
- Afectiva
- Psicomotor

Cada uno de ellos actúa de una manera autónoma, si bien funciona dentro de la globalidad del individuo, pues se hallan interrelacionadas entre sí.

Limitándonos al aspecto psicomotriz, sabemos que el movimiento constituye para el niño su medio de relación, de contacto y de conocimiento más primitivo, bien se trate de movimientos locomotores, estáticos o manipulativos. A través de éstos, y partiendo de su vivencia corporal, adquirirá las distintas nociones y conocimientos que posibilitan el posterior paso de la motricidad a la interiorización y de lo concreto a lo abstracto. Para alcanzar este objetivo se precisa un sustrato que viene dado por la maduración del sistema nervioso y por sus posibilidades.

**Perceptiva y de relación;** La psicomotricidad, se basa en cuatro puntos principales:

- La maduración del sistema nerviosa.
- La importancia del cuerpo en el proceso formativo.

- La labor del movimiento como medio de relación y conocimiento exterior.
- La unidad de la persona.

A partir de estas características podemos analizar el significado de la psicomotricidad. Esta enfoca la educación del niño como una globalidad, donde la formación del movimiento genera las funciones de la inteligencia (Molina de Costaiiat, 1977).

La psicomotricidad desempeña un papel clave para la preparación y educación de la psiquis infantil en un doble aspecto: dispone la adquisición de conocimientos y ayuda su formación real, pues como dice Rosse1 (1975, pag.15):

"La psicorotricidad mejora el sistema orgánico que realiza las funciones y perfecciona las cualidades inherentes a las mismas".

### **Concepto y definiciones.**

El concepto de psicomotricidad difiere notablemente de un autor a otro, ya que depende de la perspectiva de análisis que cada una de las distintas escuelas realiza, dando un mayor énfasis a uno u otro aspecto de los que configuran el sentido de psicomotriz.

De entre estas concepciones entresacamos dos, que por su origen e interés pueden darnos a entender lo que es la psicomotricidad.

Desde una perspectiva de la educación física encontramos la definición de L. Picq y P. Vayer (1977, pág. 9): "La educación psicomotriz es una educación psicológica y pedagógica que utiliza los medios de la educación física con el fin de normalizar o mejorar el comportamiento del niño".

Una perspectiva más psicológica y con mayor base neurológica la traen P. Martínez y J.A. Núñez (1978, pág. 33): "Podríamos definir la psicomotricidad como una concepción del desarrollo, según la cual se considera que existe una identidad entre las funciones neuromotrices del organismo y sus funciones psíquicas".

La psicomotricidad es una técnica y un método de educación que parte del cuerpo porque en él está el origen y el inicio de todo conocimiento; al respecto dice: P. Vayer (1977b, pag. 13): "No solamente el cuerpo es el origen de todo

conocimiento, sino que es en sí mismo el medio de relación y de comunicación con el mundo exterior".

De todo lo dicho, podemos enunciar las dos finalidades de la psicomotricidad:

- Normalizar o mejorar el comportamiento general del niño.
- Facilitar los aprendizajes escolares.

Los tres objetivos que se fija la psicomotricidad para conseguir estas finalidades son:

- Educar la capacidad sensitiva a partir de las sensaciones del propio cuerpo y del exterior.
- Educar la capacidad perceptiva; debemos estructurar la información recogida por las sensaciones en esquemas que le den unidad y sentido.
- Educar la capacidad representativa y simbólica; el sujeto debe interiorizar las percepciones para conseguir una imagen mental a través de la cual podrá adecuar sus movimientos y acciones sin necesidad de elementos externos.

La base para la consecución de estos objetivos es una correcta formación del llamado "Esquema corporal". La educación psicomotriz es el método más eficaz para conseguir una adecuada organización corporal. Y el esquema corporal es el centro organizativo de esta actividad corporal.

En este punto, definiremos la psicomotricidad como la educación global que parte del cuerpo para conseguir el desarrollo armónico de la personalidad del niño, contando con la maduración neurológica y la ayuda de unos métodos formativos adecuados.

### **ORIGEN Y EVOLUCIÓN DEL CONCEPTO DE PSICOMOTRICIDAD.**

El concepto de psicomotricidad tiene sus orígenes en la lucha contra el dualismo filosófico iniciado por Descartes, quien dividió al hombre en cuerpo y espíritu. De estas partes el cuerpo quedaba siempre relegado a un segundo plano, mientras que todos los esfuerzos se centraban en el desarrollo del psiquismo. La educación se preocupaba únicamente del intelecto y el cuerpo no era más un aspecto secundario, el recipiente sin ningún interés. La psicomotricidad pretende



acabar con esta línea educativa y restituir al cuerpo su valor y significación. Se pretende reintegrar la dimensión corporal en la educación del niño desde una perspectiva global y en una doble tendencia (Maigre, A. y Destrooper, J. 1976):

- Como reacción a la cultura dualista, dando el valor educativo que se merece al desarrollo corporal.
- La educación psicomotriz como medio de prevención y corrección de 10s trastornos en la relación y el aprendizaje.

La palabra psicomotricidad, etimológicamente, tiene un claro significado ya en su procedencia; se trata de una palabra compuesta por:

**Psico:** referente a una actividad psíquica, tanto afectiva como cognoscitiva.

**Motricidad:** referente a la función motriz, para la que el cuerpo dispone de una base neurofisiológica adecuada.

Se trata, en definitiva, de una interrelación entre los dos componentes del ser humano, que conforman su totalidad: desarrollo y formación del cuerpo como fundamentos de la estructura intelectual.

La psicomotricidad contó con dos esenciales colaboraciones para alcanzar su asentamiento definitivo:

- La aportación de la psicología genética, la partida psiquiatría y el psicoanálisis, que coinciden en dar al cuerpo el valor real que le corresponde.
- Las aportaciones de los distintos métodos y técnicas relacionadas con el cuerpo que apoyaron la educación psicomotriz.

Al llegar a esta situación, la educación psicomotriz comenzó a ser una especialidad aparte con sus propios medios, técnicas y especialistas, pueden consultarse para ampliar la evolución de la psicomotricidad.

## **TIPOS DE PSICOMOTRICIDAD**

Cuando hablamos de psicomotricidad nos referimos a la capacidad de los niños para dominar su cuerpo.

La psicomotricidad es una disciplina que, basándose en una concepción integral del sujeto, se ocupa de la interacción que se establece entre el conocimiento, la emoción, el movimiento y de su mayor validez para el desarrollo de la persona, de su corporeidad, así como de su capacidad para expresarse y relacionarse en el mundo que lo envuelve. Su campo de estudio se basa en el cuerpo como construcción, y no en el organismo en relación a la especie.

Este dominio consiste tanto en acciones que se realizan con la totalidad del cuerpo como caminar o saltar (psicomotricidad gruesa), como las acciones que requieren mayor precisión y para las cuales se precisa una coordinación óculo-manual como coger cosas con las gemas de los dedos, rasgar, picar, (Psicomotricidad fina)

**DESARROLLO MOTOR GRUESA.** Se refiere a todas aquellas acciones que realizamos con la totalidad del cuerpo como caminar, correr, saltar, girar, ... y para las que se requiere el control de nuestro cuerpo en relación a sí mismo y con los objetos y el espacio, así como la coordinación de las diferentes extremidades del cuerpo manteniendo el equilibrio, dirigida a todo el cuerpo en general, tratándose de movimientos globales y amplios, dividida en:

**a) Dominio corporal dinámico;** en este aspecto se desarrolla la:

**Coordinación general:** es el aspecto más global y conlleva que los niños hagan todos los movimientos generales, interviniendo en ello todas las partes del cuerpo.

**Equilibrio;** es la capacidad para vencer la acción de la gravedad y mantener el cuerpo en la postura que deseamos de pie, sentado o fija en un punto, sin ver.

**Ritmo;** está constituido por una serie de pulsaciones o bien de sonido separado de los medios de expresión; la palabra y el de incidir. Si el niño ha ejercitado cada uno de ellos su efecto a de incidir en el afinamiento el sentido rítmico.

**Coordinación viso motriz;** la maduración de nuestra coordinación visomotriz, conlleva una etapa de experiencia en las que no son necesarias cuatro elementos: el cuerpo, el sentido de la visión, el oído y el movimiento del cuerpo o del objeto.

**b) Dominio corporal estático;** son todas aquellas actividades motrices que llevaran al niño a interiorizar el esquema corporal, compuesto por los siguientes aspectos:

**Tonicidad;** el tono se manifiesta por grado de tensión muscular necesario para poder realizar cualquier movimiento, adaptándose a las nuevas situaciones de acción que realiza la persona, como es el andar, coger un objeto, estirarse, relajarse, etc.

**Autocontrol;** es la capacidad de encarrillar la energía tónica para poder realizar cualquier movimiento. Es muy necesario que el niño tenga un buen dominio muscular para obtener así un control de su cuerpo en movimiento y en una postura determinada.

**Respiración;** es una función mecánica y su misión es de asimilar el oxígeno del aire necesario para la nutrición de nuestros tejidos y desprender el anhídrido carbónico, producto de la eliminación de los mismos. La respiración se da de dos tiempos: Inspiración y Expiración.

**Relajación;** es la reducción voluntaria del tono muscular como, el descanso después de una actividad motriz, dinámica. Tomar conciencia global y rítmica con el cuerpo. preparación y fin de una actividad. (coste. 1983:120).

## **DESARROLLO MOTOR FINO**

Se refiere a todas las actividades o acciones que realizamos específicamente con las manos, y para las cuales debe tener control óculo-manual como son:

- Escribir, dibujar, pintar,
- Punzar,
- Rasgar, cortar,
- Usar herramientas,
- Coser,
- Hilvanar,
- Coger los cubiertos,
- Amasar, moldear.

La motricidad fina es fundamental en el desarrollo de las habilidades por lo tanto, es importante estimular dicho desarrollo.

## **NIVELES DE LA PSICOMOTRICIDAD.**

### **Cinco niveles de la psicomotricidad:**

**1ro. Nivel tónico-emocional:** en este nivel se pretenden desarrollar actividades que ayuden al niño a mejorar los cauces de relación consigo mismo y con los demás, utilizando objetos cálidos, blandos... como un elemento importante de apoyo fundamental, siendo intermediario de la comunicación.

Trabajaremos la tensión, distensión y el diálogo tónico como base del intercambio comunicativo, tensiones, acuerdos y situaciones fusionales, para llevar luego a los niños a una distensión tónica y la consiguiente relajación y sensación de bienestar. En este nivel es donde se desarrollan actitudes de escucha hacia uno mismo y los demás, comenzando a desarrollar respuestas ajustadas, favoreciendo la propia iniciativa de los niños y confianza en sí mismos, canalizando las frustraciones a través de diálogos tónico - emocionales, satisfactorios. El placer comunicativo se pone en juego, favoreciendo todo tipo de comunicación: verbal y no verbal, potenciando el acercamiento a los otros, y el deseo de actuar, pudiendo llegar a ajustar situaciones de fusión con los demás. Todo este proceso, repetido una y otra vez, posibilitará que el bebé construya un determinado tono emocional de fondo, pues tono y emoción serán los que manifiesten corporalmente su estado, retroalimentándose ambos de modo continuo. En este nivel se construye el tipo de "apego", el vínculo que le da más o menos seguridad y lo habrá echo con unas cualidades determinadas. Para que sea sano la figura de apego ha de estar equilibrada de modo que no busque en las propuestas hacia la criatura o en la situación de fusión una recompensa a sus propias carencias, que tenga claro que los intercambios y acuerdos se producen porque la criatura precisa exteriorizar sus pulsiones para comunicar sus necesidades y resolverlas en el encuentro con el otro, para crecer sanamente. Esto llevará a que le ofrezca la seguridad necesaria para la acción y la autonomía del bebé sea vivida con deseo alegre por parte de ambos.

**2do. Nivel sensorio-motor:** este nivel representa el placer de sentir el movimiento del propio cuerpo y las diversas sensaciones que produce. Se produce la evolución desde movimiento descontrolado hasta el gusto por el control.

Es la búsqueda de las posibilidades corporales, de sus límites, sensaciones, riesgos y desafíos en posturas y posiciones, tanto dinámicas (movilidad) como estáticas. En este nivel, trabajaremos aspectos como las sensaciones propioceptivas, a través de situaciones de tensión, relajación (cinestésicas), equilibrio, desequilibrio, reequilibración; y las posiciones estáticas y dinámicas (posturales). Abordaremos el sistema postural (postura, posición, actitud), tono equilibrio y ejes; la conciencia corporal (esquema, imagen y concepto) y las grandes coordinaciones (giros, saltos, desplazamientos). Los objetos que se utilizan son: colchonetas de distintos grosores, módulos de goma espuma, pelotas grandes o cajas... Son los que permiten realizar grandes movimientos como rodar, saltar, subir, bajar... Podemos encontrar bastante dependencia de los procesos tónico - emocionales.

**3ro. Nivel perceptivo-motor:** en este nivel, descubren el placer del movimiento intencionado, con una funcionalidad, implica percibir el espacio exterior, proyectarlo internamente y saber moverse en él. Esta actuación sobre los objetos y con el cuerpo para descubrir sus cualidades implica investigar sus reacciones para apropiarse de ellos y poderlos controlar. Ese control requiere hacerlo en un espacio (interior y exterior) que hay que construir investigando cómo reacciona el objeto o el cuerpo con y en él (vivenciarlo y recorrerlo, orientarse...); pero también supone hacerlo durante un tiempo, percibiendo las consecuencias que las modificaciones y adecuaciones de velocidad, ritmo, intensidad y duración..., imprimidas a los objetos o al propio cuerpo en el espacio, tienen para obtener su control. Es un proceso fundamental que es preciso enriquecer posibilitando gran cantidad de experiencias. Esas cualidades podrán así ser identificadas en gamas de circunstancias cada vez mayores y podrán ser proyectadas con posterioridad, cuando se alcance el nivel representacional simbólico.

**4to. Nivel proyectivo-simbólico:** en este nivel se desarrolla la actividad mental como resultado de la motora, apoyada en la realidad. El acto, ligado a la representación permite realizar proyecciones, ideadas, sobre las cosas.

El propio cuerpo, su expresividad y su movimiento se convierte en simbología.

El niño/a progresivamente va formando imágenes mentales, siendo capaz de recrear las propiedades de las cosas, seres, objetos, y evocarlos, abriéndose al

mundo exterior, dotándoles de distintos significados. Va elaborando su mundo junto a otros, socializándose, creando proyectos en común, utilizando como herramientas los lenguajes. Se canaliza al máximo la comunicación del niño/a, valiéndose de la expresividad psicomotora. Trabajaremos imitaciones, praxis, juegos de imitación, evocación, escenificación, de fantasía, reglados, rituales...; utilizaremos elementos como palos, telas, cajas... para construir espacios, objetos, dramatizar... En él se estaría favoreciendo la evolución, desde las acciones con significados más sencillos hasta la recreación del juego simbólico, en toda su intensidad, que viene posibilitado por la conexión que el niño/a establece entre significado y significantes de objetos, seres y acciones diversas.

**5to. Nivel de signos-significados:** se desarrolla una relación arbitraria, entre los significados y los significantes. Los educadores, introducimos los signos de los diferentes lenguajes (musical, lógico matemático, plástico...) como una forma de comunicar, ideas, sentimientos, realidades... En este nivel los signos no guardan ninguna relación analógica con la acción, pero sin embargo la determinan. Tenemos que tener en cuenta que muchas de las situaciones que se dan en la escuela, en la vida..., son de carácter sígnico, estamos rodeados de signos que los niños/as conocen y manejan. En él se produce una evolución, desde las situaciones simbólicas hacia las conceptuales.

### **FACTORES QUE INTERVIENE EN EL DESARROLLO CINÉTICO.**

La mayor parte de los psicólogos están de acuerdo en considerar que nos convertimos en quienes somos a través de la interacción de la herencia con el entorno, nuestra predisposición genética afecta a nuestro entorno y éste a su vez influye en nuestra predisposición heredada.

La meta de los investigadores del desarrollo cinético es comprender los cambios relacionados con la edad, que suceden en un ciclo de vida, que va desde el óvulo fecundado hasta la vejez; a este proceso de cambios a lo largo de la vida le denominamos desarrollo y es el resultado de la interacción.

Ya hemos dicho que el desarrollo es un proceso de cambios en el comportamiento, en el pensamiento, en la afectividad, relacionados con la edad y con las diferentes formas de organizar la actividad, y que estos cambios son relacionados de la interacción herencia – entorno.

Algunas características del proceso de desarrollo son:

**El Desarrollo es continuo;** es decir, acontece a lo largo de la vida, en todos los momentos, en el transcurso de los días, semanas, meses y años.

**Es acumulativo;** esto explica que la capacidad de aprender depende en parte de las experiencias previas a situaciones semejantes.

**Es discrecional;** es decir, va de menor a mayor complejidad. Así podemos observar como la habilidad del niño para coger y soltar un juguete se perfecciona y se vuelve precisa en los primeros años.

**El desarrollo es organizado;** las acciones de los niños se van organizando poco a poco, tanto en la motricidad gruesa como en motricidad fina. La coordinación, precisión, rapidez y fuerza para correr, saltar, coger y soltar supone interacción y organización de acciones de diferentes músculos y funciones sensoriales.

**Es diferenciado;** esto significa que las acciones de los niños al principio son globales y poco a poco van haciendo diferenciaciones cada vez más precisas en lo que perciben, sienten, piensan y hacen.

El desarrollo es holístico; es decir que las adquisiciones diversas están siempre integradas y/o aisladas. Los diferentes aspectos del desarrollo cognitivo, social, motriz y lingüístico están relacionados, dependen unos de otros.

Los psicólogos del desarrollo, estudian a lo largo del tiempo, pueden observar que la conducta de un sujeto depende tanto de su naturaleza como de las normas de crianza.

Unos autores creen que en nuestra personalidad y en nuestras acciones influyen más los factores biológicos; otros, por el contrario, opinan que las experiencias del ambiente son más decisivas; según esto podemos hablar de determinantes biológicos y de determinadas ambientales.

## **2.3 Marco conceptual**

### **DANZA**

La danza es una expresión artística, mediante ella se identifica con su pueblo o población, por medio de la praxis de las costumbres, tradiciones, creencias, que cada pueblo tiene.

Según RAÉZ MENDIOLA, Ernesto, conceptualiza como “El Arte del Movimiento Corporal, en todas sus posibilidades” ... con intención estética y no es cotidiano”.

### **DANZA AUTÓCTONA**

Según el diccionario de la Real Academia de la Lengua. “Las danzas que aún se practican en muchas comunidades del mundo y que se han conservado durante varios siglos o periodos del tiempo considerable.

### **IDENTIDAD**

Según el diccionario SOPENA refiere: “Son aquellos elementos que permiten identificarnos, caracterizarnos, mostrar qué es lo que se tiene y qué nos diferencia de otros pueblos.

### **PSICOMOTRICIDAD**

El término “psicomotricidad” se da a conocer en un congreso de París, Francia, en 1920 por el Dr. Ernest Dupréé, quien le da un enfoque terapéutico. Por otra parte, un monje nómada, L'epep, reunía niños, con problemas de aprendizaje a través de actividades físicas (sin nombre), aprovechaba los beneficios del movimiento para favorecer el aprendizaje, que es lo que hoy en día el psicomotricista en la educación primaria, pide al profesor su programa académico y favorece el cálculo, lenguaje, socialización, etc. a través de métodos y técnicas que cumplen con dicho rol.

### **JUEGO MOTRIZ**

Es la combinación de competencias físicas y mentales en la que intervienen las destrezas motoras, el cual es imprescindible en el desarrollo del niño.

### **MOTRICIDAD**

Propiedad que poseen los centros nerviosos de provocar la contracción muscular.



## **DESARROLLO DE LA MOTRICIAD**

Desde el principio el organismo es dinámico, antes de la aparición del sistema neuromuscular. Este dinamismo vital, específicamente auto regulado, procede por diferenciación e integración anatómica y funcional de las fases iniciales. La motricidad espontanea en la vida diaria del niño va siendo cada vez más adaptada y regulada.

## **TEST DE MOTRICIDAD**

Prueba que dan la medida de una capacidad motriz, cuando se les considera desde el punto de vista, del grado de maduración o de la integridad funcional de los aparatos anatómicos sobre todo del sistema nervioso.

## **ESTIMULACIÓN MOTRIZ**

La motricidad o la educación motriz, es una disciplina que pretende establecer la unidad funcional de la actividad motriz y psíquica a través del movimiento del proceso de enseñanza – aprendizaje para formar la conducta motora básica en el niño, logrando un equilibrio de personalidad y su plena socialización a una realidad determinada.

Georges La grande, dice: “que la educación motriz no es pues, un adiestramiento que apunta a la automatización, a la robotización, al acondicionamiento del niño. Es una educación global que, al asociar las potencialidades intelectuales, afectiva, sociales, motores y psicomotores del niño le da seguridad, equilibrio y permite su desenvolvimiento al organizar de manera correcta sus relaciones con los diferentes medios en los que está llamado a evolucionar. Es una preparación para la vida de adulto. Debe liberarte el espíritu de las trabas de un cuerpo molesto, que se convierte en fuente de conocimiento” (La grande: 1999).

Beatriz Polaco Díaz, afirma que; “es la disciplina científica que pretende restablecer la unidad funcional de la actividad motriz y psíquica como técnica de la redacción pedagógica, mediante el entrenamiento del movimiento, influencia y estructura en conjunto de la personalidad del niño, y corrige los trastornos psicomotores que derivan de problemas serios de los procesos de enseñanza y aprendizaje”. (Polaco: 1999).

Naville, dice: “que es una técnica reeducativa de psicopedagogía, que por medio del movimiento influencia y estructura el conjunto de la personalidad del niño y corrige los trastornos psicomotores.”

## **DESARROLLO MOTOR**

Los humanos tenemos una gran capacidad, para aprender y dominar una gran cantidad de actividades que muchos mostrados ante los demás como forma única y que muchas veces es preponderante para la vida futura. Indudablemente que estos aprendizajes no son frutos de la casualidad ni de la suerte, sino más bien de consecuentes constructores de esquemas, de ahí por ejemplo que podemos recordar lanzar un balón de baloncesto no es tan sencillo como nos lo pintan o como caminar sobre una riel de esquemas.

## **COORDINACIÓN VISO MOTOR**

La maduración de nuestra coordinación viso – motriz, conlleva una serie de experiencias en las que son necesarias cuatro elementos:

- El cuerpo,
- El sentido de la visión,
- El oído y
- El movimiento del cuerpo.

## **2.4 Hipótesis y variables**

### **2.4.1 Hipótesis general**

La Danza Carnaval de Cabana influye significativamente en el desarrollo cinético corporal de los niños del segundo grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 José Gálvez de Juliaca, 2022.

### **2.4.2 Hipótesis específicas**

- a) La Danza Carnaval de Cabana favorece el desarrollo de la motricidad corporal de los niños del 2° grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez”.
- b) La Danza Carnaval de Cabana beneficia al desarrollo de la coordinación viso motor de los niños del 2° grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez”.

c) La Danza Carnaval de Cabana contribuye con el desarrollo de la psicomotricidad fina y gruesa de los niños del 2° grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez”.

## 2.5 Operacionalización de variables

VARIABLES	DIMENSIONES	INDICADORES	ÍNDICE
<b>VARIABLE INDEPENDIENTE</b> DANZA CARNAVAL DE CABANA.	1. Ejecución	1.1. Desplazamiento adecuado 1.2. Representación coreográfica 1.3. Expresión corporal adecuada	a) Siempre b) generalmente c) a veces d) Nunca
	2. Indumentaria	2.1. Conocimiento de los elementos 2.2. Adecuado uso	a) Siempre b) generalmente c) a veces d) Nunca
	3. Música	3.1. Expresión del carácter 3.2. Sincronización rítmica	a) Siempre b) generalmente c) a veces d) Nunca
	4. Identidad	4.1. Conocimiento del significado 4.2. Actitud o interés por bailar 4.3. Expresión facial	a) Siempre b) generalmente c) a veces d) Nunca
<b>VARIABLE DEPENDIENTE</b> DESARROLLO CINÉTICO CORPORAL	1. Motricidad corporal	1.1. Nivel de adaptación 1.2. Nivel de regulación	a) Siempre b) generalmente c) a veces d) Nunca
	2. Coordinación viso motor	2.1. Uso adecuado del cuerpo 2.2. Uso adecuado del sentido de la vista 2.3. Uso adecuado del oído	a) Siempre b) generalmente c) a veces d) Nunca
	3. Psicomotricidad fina y gruesa	3.1. Nivel tónico – emocional 3.2. Nivel sensorio – motor 3.3. Nivel perceptivo – motor	a) Siempre b) generalmente c) a veces d) Nunca

## **CAPÍTULO III**

### **DISEÑO METODOLÓGICO DE LA INVESTIGACIÓN**

#### **3.1 Tipo y diseño de investigación**

##### **Enfoque, tipo y diseño de investigación**

**Enfoque**, cuantitativo, por su carácter de aplicación de las estrategias y la recolección de datos.

**Tipo de Investigación**, la presente tesis es de tipo descriptivo relacional, por cuanto las conclusiones alcanzadas describen las correlación entre la danza carnaval de Cabana y el desarrollo cinético corporal de los estudiantes.

**Diseño de la Investigación**, durante todo el proceso de ejecución de este proyecto de investigación, hoy tesis, se ha utilizado el diseño descriptivo-relacional, ya que presentamos la descripción y análisis de hechos de la variable independiente en la variable dependiente.

### 3.2 Población y muestra

#### 3.2.1 Población

La población está conformada por los estudiantes matriculados de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez de Juliaca en el año 2022, como se aprecia en el siguiente cuadro:

**Cuadro N° 01**  
**Población de estudio**

GRADO	SECCIÓN	ESTUDIANTES	%
1º	A	30	13.6
1º	B	28	12.7
2º	Única	32	14.4
3º	Única	33	14.9
4º	Única	30	13.6
5º	Única	31	14.0
6º	Única	34	15.4
Total:		<b>221</b>	<b>100%</b>

Fuente: nómina de matrícula 2022.

#### 3.2.2 Muestra

La muestra está constituida por los alumnos del segundo grado sección única que hace un total de 32 alumnos siendo el 14.4% de la población estudiantil total.

#### 3.2.3 Muestreo

Para la determinación del tipo de muestreo, esta corresponde al muestreo no probabilístico por conveniencia, en vista de haber seleccionado de forma premeditada solo una sección y grado.

### 3.3 Ubicación y descripción de la población

- Nombre de I.E. : N° 70616 “José Gálvez”

- Nivel : Primaria
- Dirección : Jr. Panamá con Argentina y Paraguay
- Centro Poblado : Amauta
- Distrito : Juliaca
- Provincia : San Román
- Región : Puno
- Teléfono : 321781
- UGEL : San Román – Juliaca.

### 3.4 Técnicas e instrumentos de recolección de datos

Las técnicas e instrumentos que permitirán consolidar la ejecución de nuestro estudio son las siguientes:

TÉCNICAS	INSTRUMENTOS
✓ Observación	✓ Fichas de observación
✓ Taller de danza	✓ Sesiones estructuradas

### 3.5 Plan de recolección de datos

Durante el proceso y conforme al cronograma establecido, se ha procedido con la ejecución del siguiente plan de acciones:

- Elaboración de instrumentos de recolección de datos
- Solicitud a la Institución Educativa primaria
- Autorización escrita de la IE
- Coordinación para la aplicación de instrumentos
- Aplicación de instrumentos

Debemos destacar que previamente se ha desarrollado diez sesiones de trabajo efectivo en el taller de aprendizaje de la danza Carnaval de Cabana,

### 3.6 Plan de tratamiento de datos

Posterior a la recolección de datos, a esta etapa la consideramos como una de las más importantes, donde se ha procedido con la revisión y análisis minucioso de los datos siguiendo el siguiente plan:

- Ordenamiento y sistematización de los instrumentos acopiados.

- Tabulación de datos con apoyo del programa Excel.
- Tratamiento de datos utilizando el software SPSS versión 25, la misma que nos permitió elaborar cuadros y gráficos estadísticos.
- Interpretación de resultados.
- Aplicación del diseño estadístico para validar las hipótesis.

### **3.7 Diseño estadístico para la prueba de hipótesis**

Para la comprobación de la hipótesis, se ha procedido con validar o rechazar la hipótesis planteada a través de la utilización del valor de Rho de Spearman para lo cual nos hemos apoyado con el programa SPSS en base a los datos obtenidos de los investigados, estudiantes del 2do. Grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez” de Juliaca.

#### **COMPROBACIÓN DE LA HIPÓTESIS**

##### **HIPÓTESIS NULA**

Ho - No existe mejora en el desarrollo cinético corporal en los estudiantes del 2do. Grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez” 2022.

##### **HIPÓTESIS ALTERNATIVA**

H1 – Existe mejora en el desarrollo cinético corporal de los estudiantes del 2do. Grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez” a través de la práctica de la danza carnaval de cabana.

Según (Elliot, 1991), la validez de las teorías e hipótesis que genera una investigación, no depende tanto de pruebas científicas, sino de su utilidad para ayudar a las personas a actuar de modo más inteligente y acertado. Se validan a través de la práctica, no independientemente de ella.

## **CAPÍTULO IV**

### **ANÁLISIS, INTERPRETACIÓN Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS**

#### **4.1 RESULTADOS Y ANÁLISIS DE DATOS**

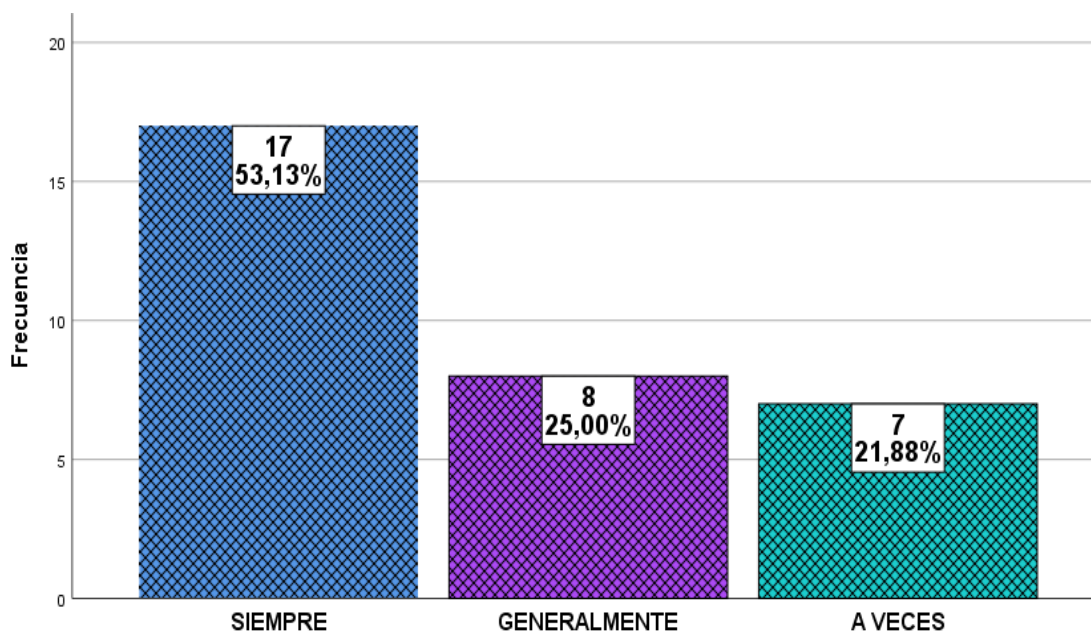


## EJECUCIÓN DE LA DANZA CARNAVAL DE CABANA

Tabla 1 Desplazamiento Adecuado

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	17	53,13	53,13	53,13
	GENERALMENTE	8	25,03	25,03	76,06
	A VECES	7	21,88	21,88	100,00
	Total	32	100,0	100,0	

Gráfico 1 Desplazamiento adecuado



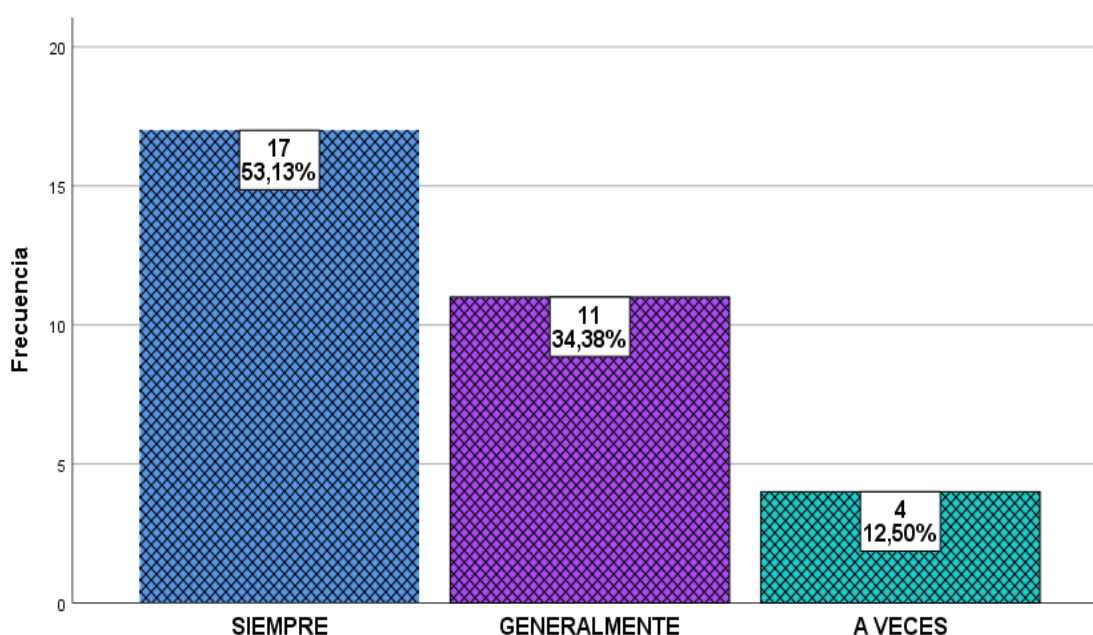
**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que durante la ejecución de la danza, 17 estudiantes que representan el 53.13% se ubican en siempre, es decir han desarrollado adecuadamente el desplazamiento, por otro lado 8 estudiantes que representan el 25% generalmente demuestran un dominio del desplazamiento, mientras que 7 estudiantes que representan el 21.88% solo de desplazan adecuadamente a veces.

**CONCLUSIÓN:** 25 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente un desplazamiento adecuado.

**Tabla 2 Representación coreográfica adecuada**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	17	53,13	53,13	53,13
	GENERALMENTE	11	34,38	34,38	86,87
	A VECES	4	12,50	12,50	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

**Gráfico 2 Representación adecuada**



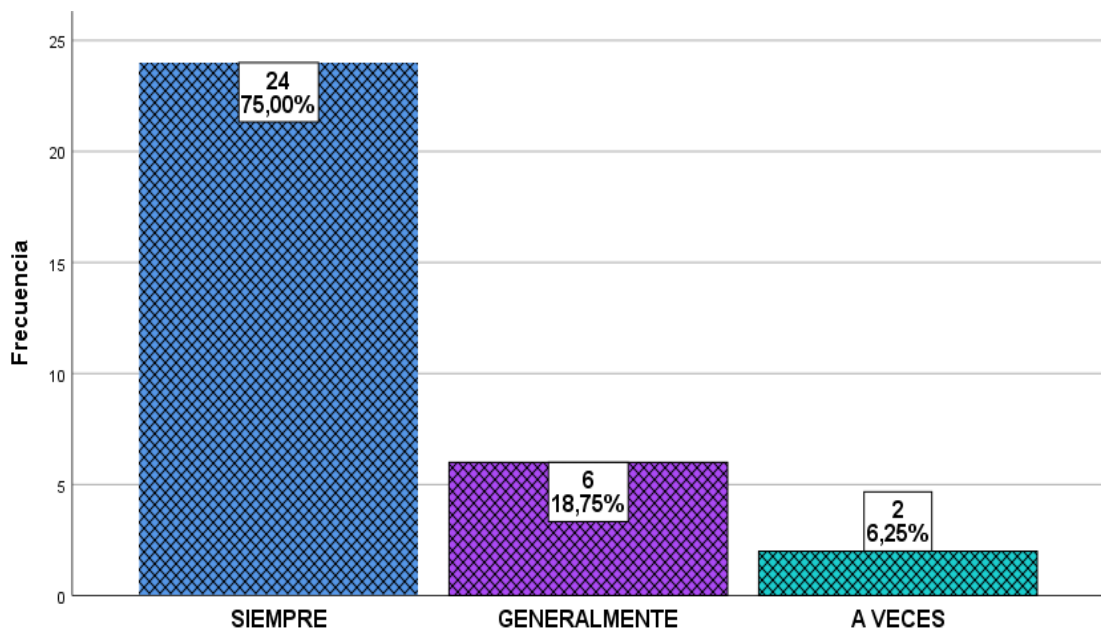
**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que durante la representación coreográfica, 17 estudiantes que representan el 53.13% se ubican en siempre, es decir han desarrollado una representación adecuada, por otro lado 11 estudiantes que representan el 34.38% se ubican en generalmente es decir, han desarrollado un desplazamiento aceptable, mientras que 4 estudiantes que representan el 12.50% solo a veces demostraron este dominio.

**CONCLUSIÓN:** 28 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente una representación coreográfica.

**Tabla 3 Expresión corporal adecuada**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	24	75,00	75,00	75,00
	GENERALMENTE	6	18,75	18,75	93,75
	A VECES	2	6,25	6,25	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

**Gráfico 3 Expresión corporal adecuada**



**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en la expresión corporal, 24 estudiantes que representan el 75.00% se ubican en siempre, es decir han desarrollado una expresión corporal adecuada, por otro lado 6 estudiantes que representan el 18.75% se ubican en generalmente es decir, han desarrollado una expresión corporal aceptable, mientras que 2 estudiantes que representan el 6.25% solo a veces demostraron esta cualidad.

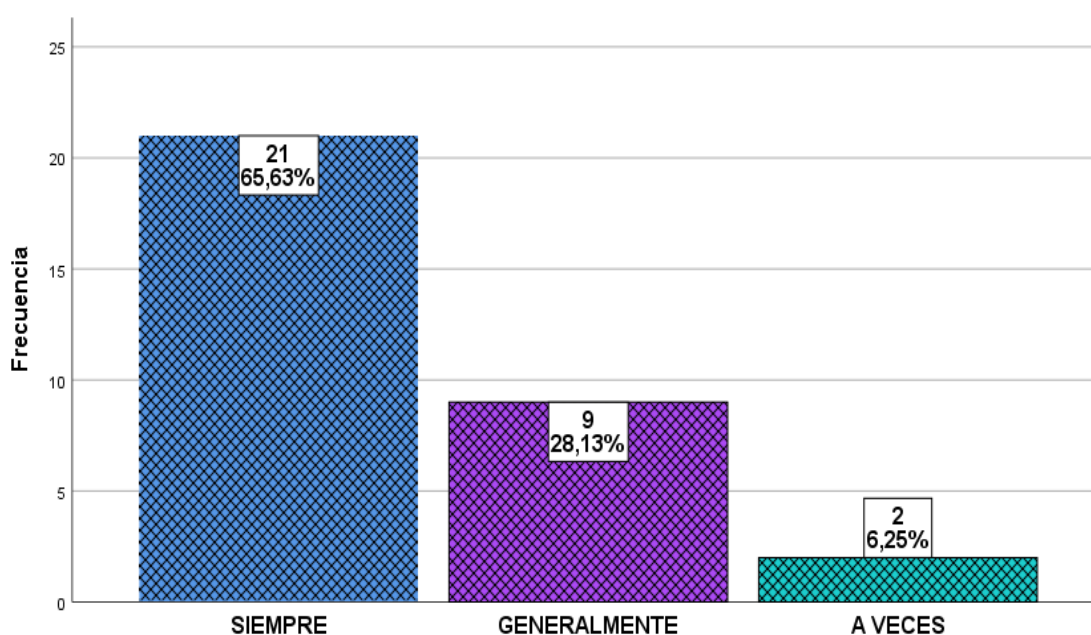
**CONCLUSIÓN:** 30 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente una expresión corporal.

## INDUMENTARIA DE LA DANZA CARNAVAL DE CABANA

Tabla 4 Reconocimiento de los elementos

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	21	65,63	65,63	65,63
	GENERALMENTE	9	28,13	28,13	93,76
	A VECES	2	6,25	6,25	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

Gráfico 4 Reconocimiento de los elementos



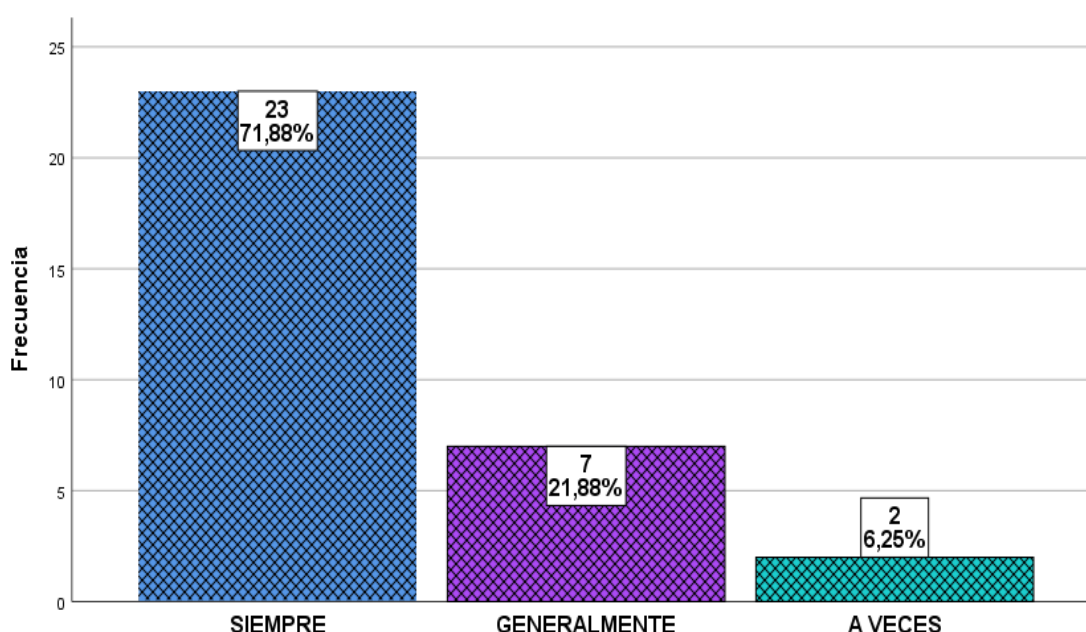
**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en el reconocimiento de los elementos de la indumentaria correspondiente a la danza, 21 estudiantes que representan el 65.63% se ubican en siempre, es decir reconocen con seguridad los elementos de la indumentaria correspondiente a la danza, por otro lado 9 estudiantes que representan el 28.13% se ubican en generalmente es decir, reconocen aceptablemente la indumentaria, mientras que 2 estudiantes que representan el 6.25% solo a veces demostraron esta cualidad.

**CONCLUSIÓN:** 30 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente el reconocimiento de la cada elemento de la indumentaria.

**Tabla 5 Uso adecuado de la indumentaria**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	23	71,88	71,88	71,88
	GENERALMENTE	7	21,88	21,88	93,76
	A VECES	2	6,25	6,25	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

**Gráfico 5 Uso adecuado de la indumentaria**



**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en el uso adecuado de la indumentaria, 23 estudiantes que representan el 71.88% se ubican en siempre, es decir utilizan adecuadamente los elementos de la indumentaria correspondiente a la danza, por otro lado 7 estudiantes que representan el 21.88% se ubican en generalmente es decir, utilizan aceptablemente la indumentaria, mientras que 2 estudiantes que representan el 6.25% solo a veces demostraron esta cualidad.

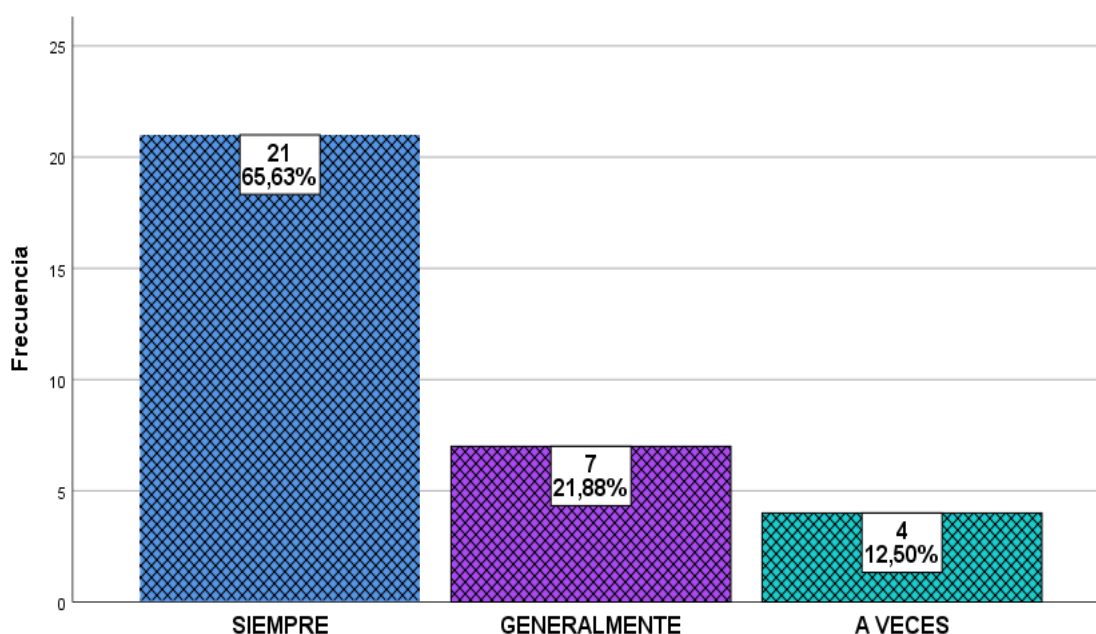
**CONCLUSIÓN:** 30 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente la utilización de cada elemento de la indumentaria correspondiente a la danza estudiada.

## LA MÚSICA DE LA DANZA CARNAVAL DE CABANA

Tabla 6 Expresión del carácter de la música

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	21	65,63	65,63	65,63
	GENERALMENTE	7	21,88	21,88	87,51
	A VECES	4	12,50	12,50	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

Gráfico 6 Expresión del carácter de la música



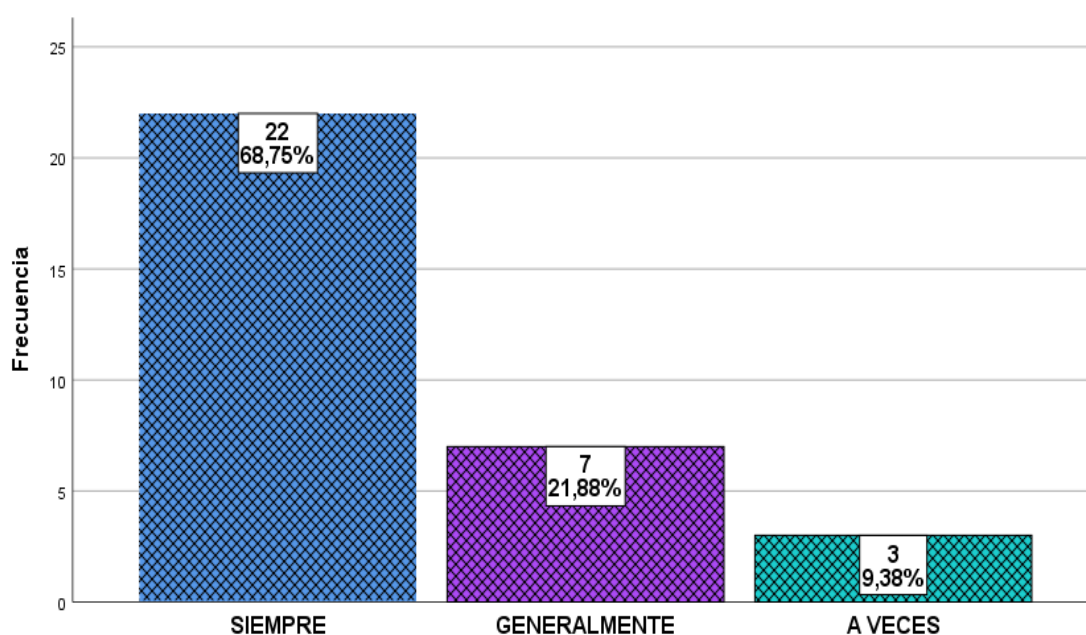
**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en la expresión del carácter de la música, 21 estudiantes que representan el 65.63% se ubican en siempre, es decir expresan adecuadamente el carácter de la música, por otro lado 7 estudiantes que representan el 21.88% se ubican en generalmente es decir, la expresión del carácter de la música se da en la mayoría de las ocasiones, mientras que 4 estudiantes que representan el 12.50% solo a veces demostraron esta cualidad.

**CONCLUSIÓN:** 28 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente una expresión del carácter de la música correspondiente a la danza estudiada.

**Tabla 7 Sincronización rítmica – corporal**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	22	68,75	68,75	68,75
	GENERALMENTE	7	21,88	21,88	90,53
	A VECES	3	9,38	9,38	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

**Gráfico 7 Sincronización rítmica - corporal**



**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en la sincronización rítmica – corporal durante la expresión corporal, 22 estudiantes que representan el 68.75% se ubican en siempre, es decir desarrollaron con gran precisión una sincronización rítmica - corporal, por otro lado 7 estudiantes que representan el 21.88% se ubican en generalmente es decir, sincronizan aceptablemente el ritmo con el cuerpo, mientras que 3 estudiantes que representan el 9.38% solo a veces demostraron el dominio de esta cualidad.

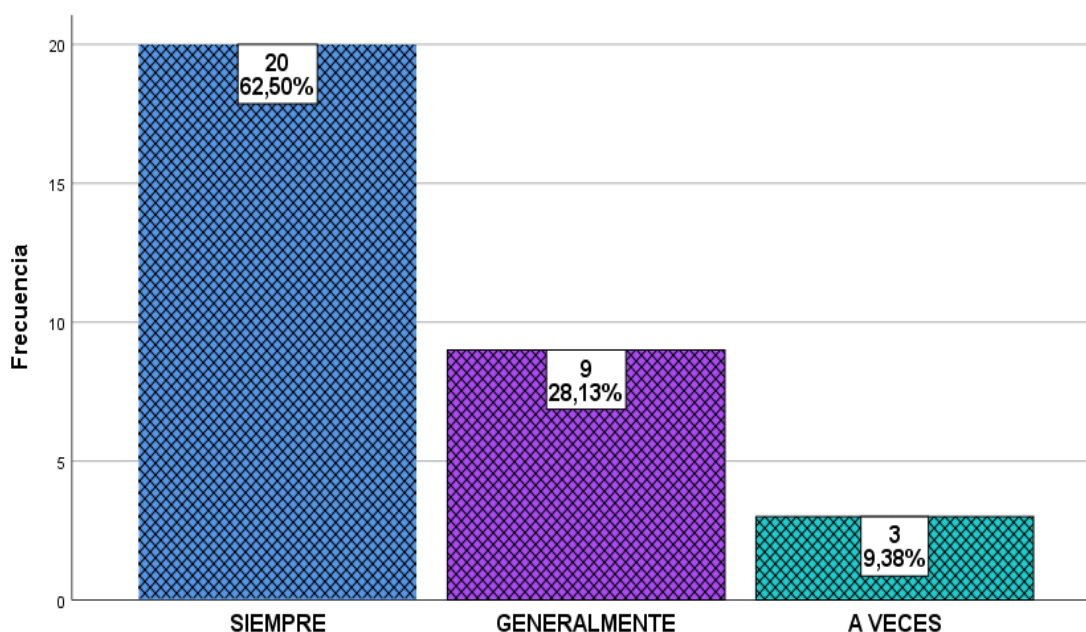
**CONCLUSIÓN:** 29 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente la sincronización rítmica corporal correspondiente a la danza estudiada.

## IDENTIFICACIÓN CON EL CONTENIDO Y MENSAJE DE LA DANZA

Tabla 8 Conocimiento del significado de la danza

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	20	62,50	62,50	62,50
	GENERALMENTE	9	28,13	28,13	90,63
	A VECES	3	9,38	9,38	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

Gráfico 8 Conocimiento del significado de la danza



**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en cuanto al conocimiento del significado de la danza, 20 estudiantes que representan el 62.50% se ubican en siempre, es decir conocen a satisfacción el significado de la danza, por otro lado 9 estudiantes que representan el 28.13% se ubican en generalmente es decir, conocen medianamente el significado correspondiente, mientras que 3 estudiantes que representan el 9.38% solo a veces o muy poco conocimiento de esta cualidad.

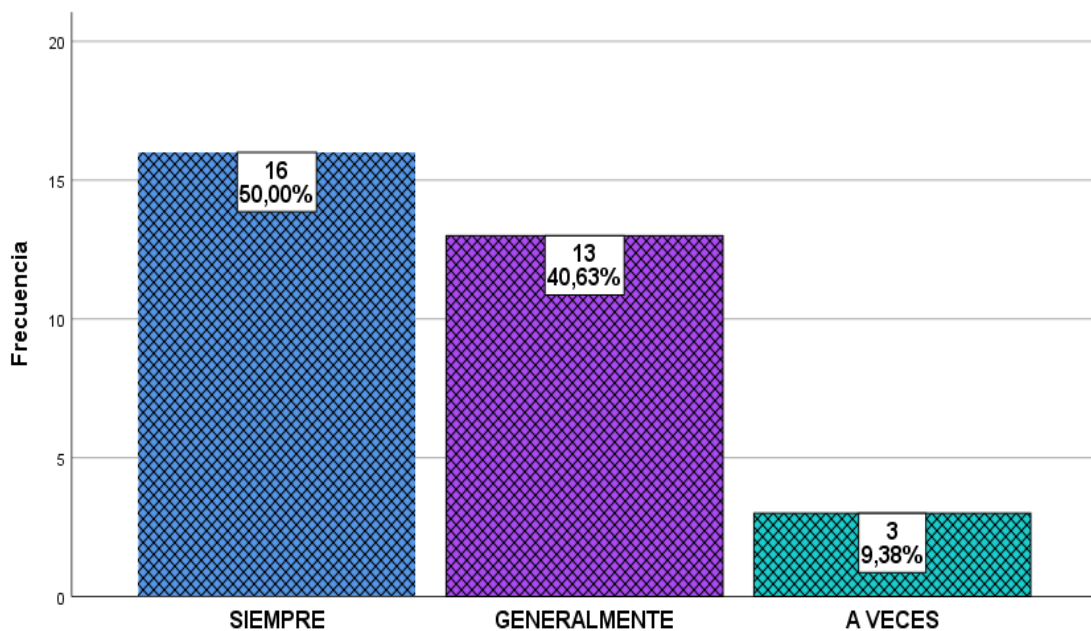
**CONCLUSIÓN:** 29 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han indicado a satisfacción conocer el significado de la danza estudiada.



**Tabla 9 Actitud o interés por danzar**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	16	50,00	50,00	50,0
	GENERALMENTE	13	40,63	40,63	90,63
	A VECES	3	9,38	9,38	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

**Gráfico 9 Actitud o interés por danzar**



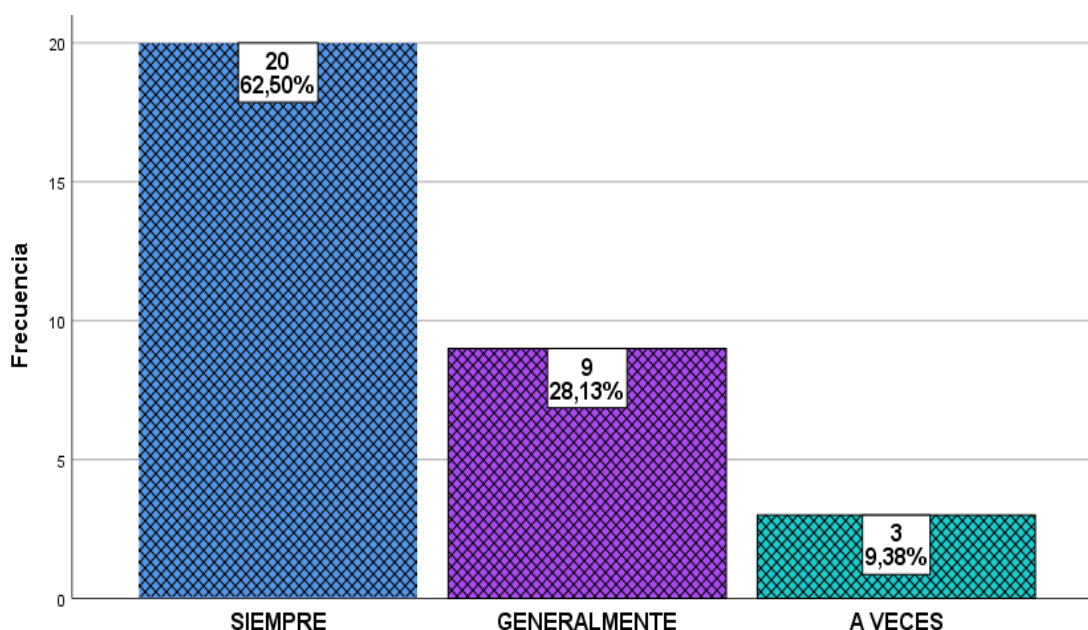
**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en la actitud o interés por danza, 16 estudiantes que representan el 50.00% se ubican en siempre, es decir expresaron satisfacción y disfrute durante los talleres desarrollados, por otro lado 13 estudiantes que representan el 40.63% se ubican en generalmente es decir, se interesaron aceptablemente por danzar, mientras que 3 estudiantes que representan el 9.38% solo a veces demostraron el deseo por danzar.

**CONCLUSIÓN:** 29 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han demostraron satisfacción por danzar el carnaval de Cabana.

**Tabla 10 Expresión facial**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	20	62,50	62,50	62,50
	GENERALMENTE	9	28,13	28,13	90,63
	A VECES	3	9,38	9,38	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

**Gráfico 10 Expresión facial**



**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en la expresión facial durante la ejecución de la danza, 20 estudiantes que representan el 62.50% se ubican en siempre, es decir lograron reflejar adecuadamente estados de ánimo en su rostro, por otro lado 9 estudiantes que representan el 28.13% se ubican en generalmente es decir, expresan estados de ánimo aceptablemente, mientras que 3 estudiantes que representan el 9.38% solo a veces demostraron el dominio de esta cualidad.

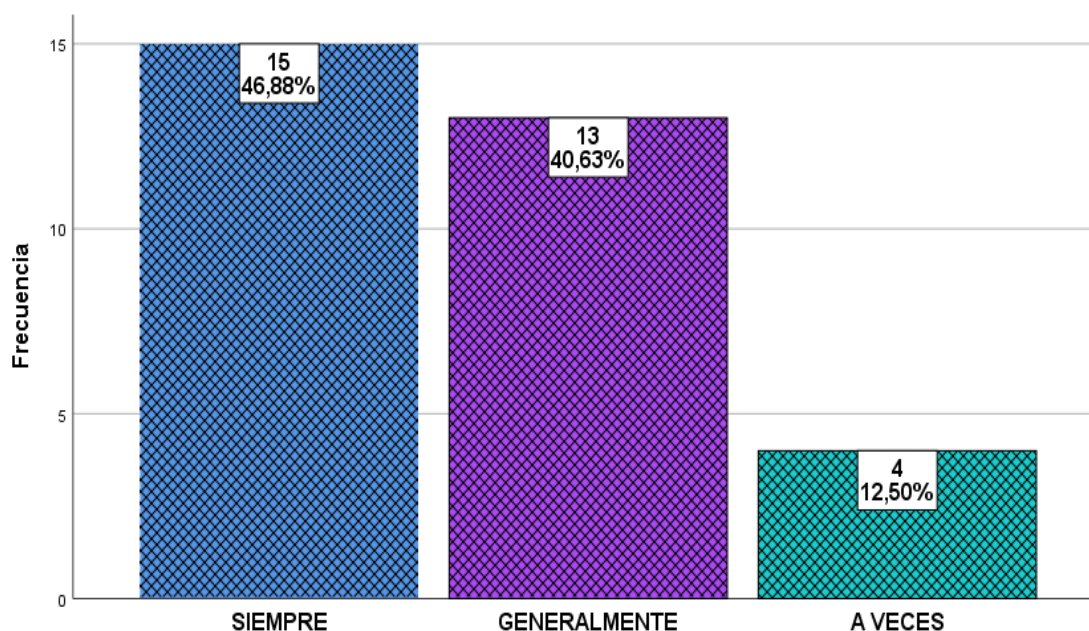
**CONCLUSIÓN:** 29 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente sincronizar y expresar estados de ánimo en relación a la danza practicada.

## MOTRICIDAD CORPORAL

Tabla 11 Nivel de adaptación hacia la danza

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	15	46,88	46,88	46,88
	GENERALMENTE	13	40,63	40,63	87,51
	A VECES	4	12,50	12,50	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

Gráfico 11 Nivel de adaptación hacia la danza



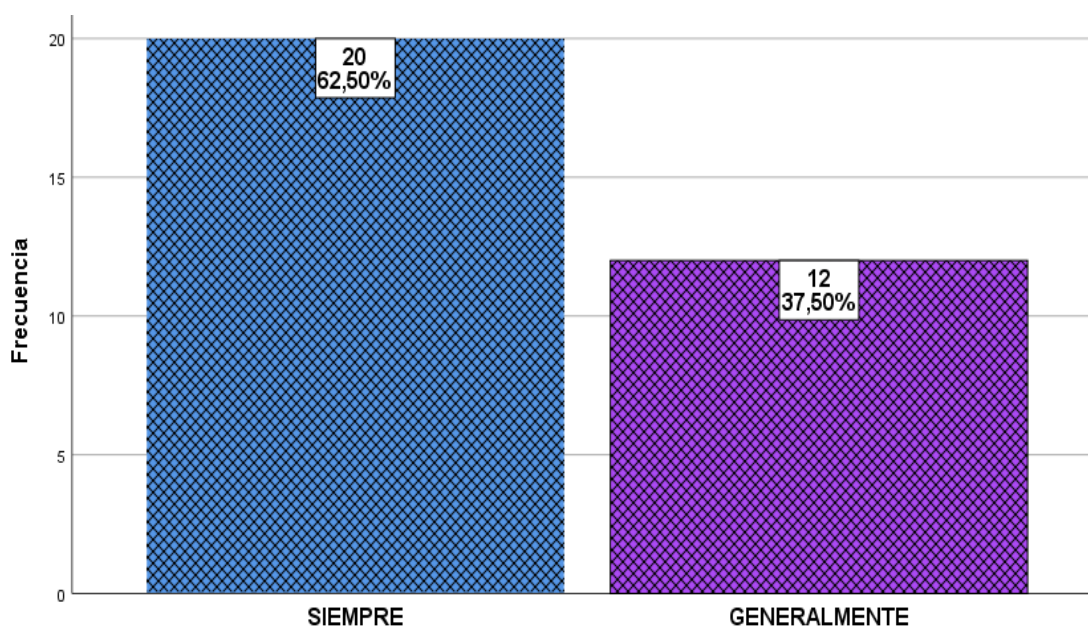
**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en el nivel de adaptación hacia la danza durante los talleres, 15 estudiantes que representan el 46.88% se ubican en siempre, es decir lograron adaptarse con facilidad y gran precisión a los requerimientos de la danza, por otro lado 13 estudiantes que representan el 40.63% se ubican en generalmente es decir, demostraron alguna dificultad en esta práctica, mientras que 4 estudiantes que representan el 12.50% solo a veces demostraron el dominio de esta capacidad.

**CONCLUSIÓN:** 28 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado un nivel satisfactorio de adaptación hacia la danza estudiada.

**Tabla 12 Nivel de regulación hacia la danza**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	20	62,50	62,50	62,50
	GENERALMENTE	12	37,50	37,50	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

**Gráfico 12 Nivel de regulación hacia la danza**



**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en cuanto al nivel de regulación hacia la danza, 20 estudiantes que representan el 62.50% se ubican en siempre, es decir desarrollaron una gran nivel de regulación hacia el desarrollo de la danza, por otro lado 12 estudiantes que representan el 37.50% se ubican en generalmente es decir, su nivel de regulación hacia la danza se da en la mayoría de las oportunidades.

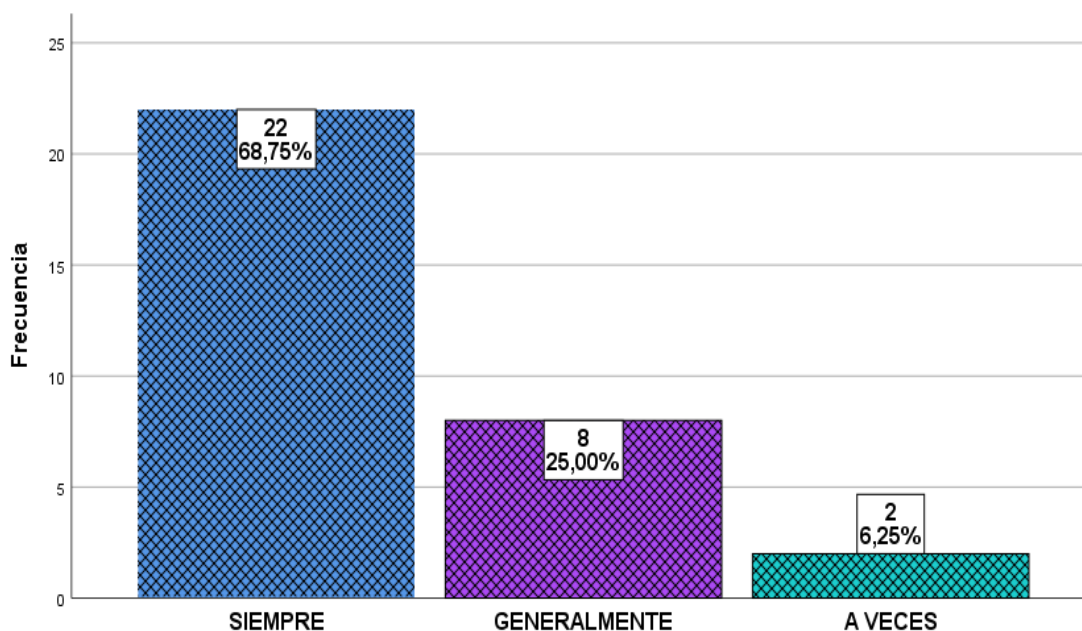
**CONCLUSIÓN:** Todos los estudiantes por estar ubicados en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente un nivel de regulación hacia la danza estudiada.

## COORDINACIÓN VISO - MOTOR

Tabla 13 Uso adecuado del cuerpo

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	22	68,75	68,75	68,75
	GENERALMENTE	8	25,00	25,00	93,75
	A VECES	2	6,25	6,25	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

Gráfico 13 Uso adecuado del cuerpo



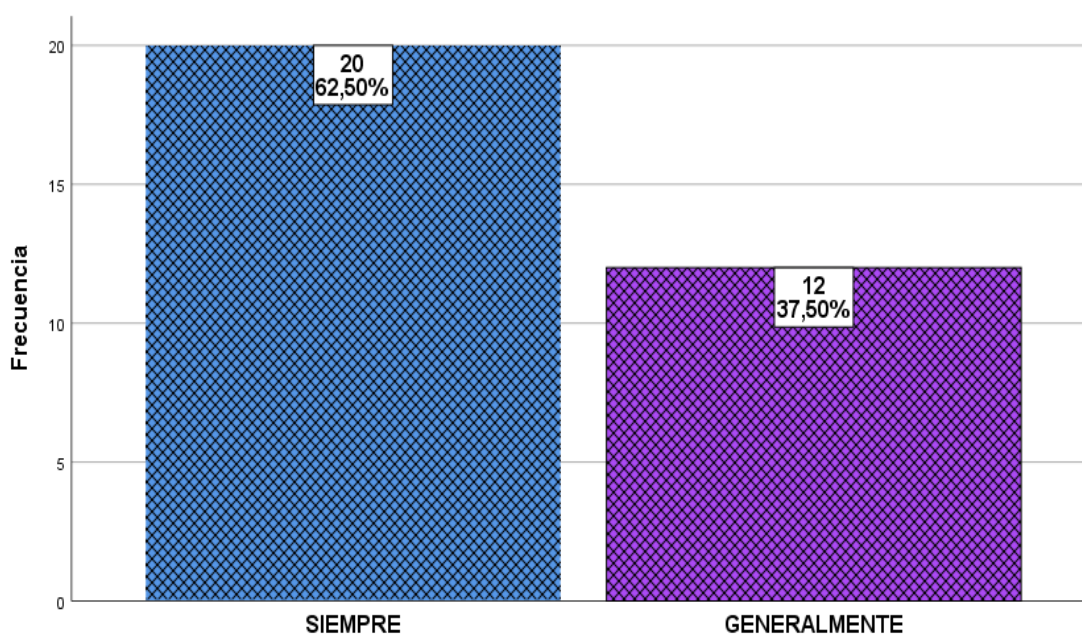
**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en el uso adecuado del cuerpo, 22 estudiantes que representan el 68.75% se ubican en siempre, es decir utilizan a satisfacción su cuerpo como elemento fundamental de la danza, por otro lado 8 estudiantes que representan el 25.00% se ubican en generalmente es decir, utilizan su cuerpo adecuadamente en la mayoría de situaciones, mientras que 2 estudiantes que representan el 6.25% solo a veces demostraron el dominio de esta cualidad.

**CONCLUSIÓN:** 30 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente el uso de su cuerpo durante las prácticas realizadas.

**Tabla 14 Uso adecuado del sentido de la vista**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	20	62,50	62,50	62,50
	GENERALMENTE	12	37,50	37,50	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

**Gráfico 14 Uso adecuado del sentido de la vista**



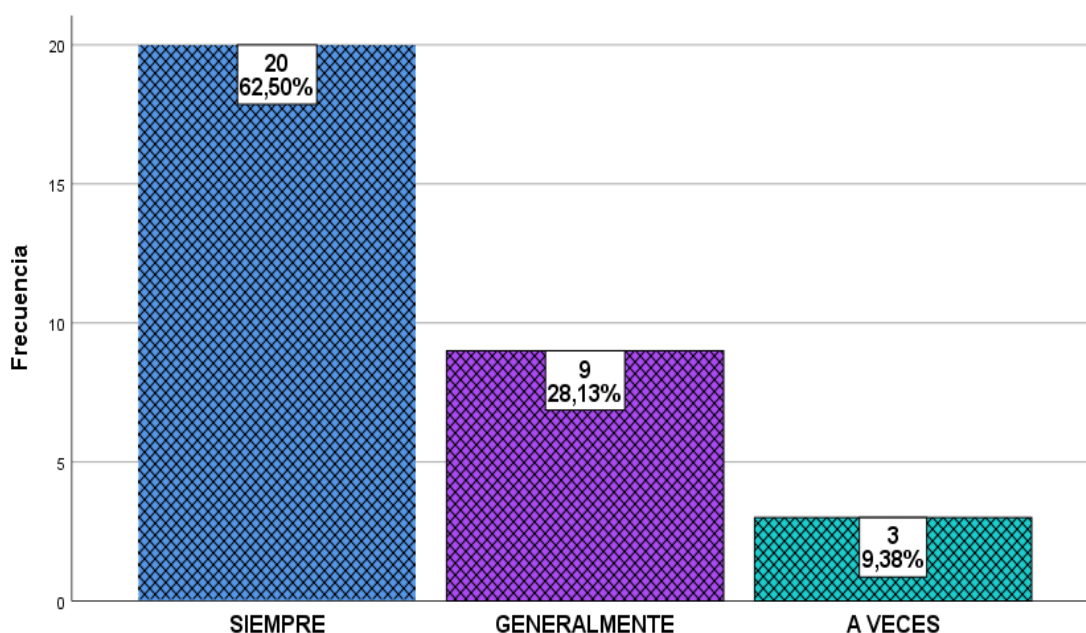
**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en el uso adecuado del sentido de la vista, 20 estudiantes que representan el 62.50% se ubican en siempre, es decir ha desarrollado a satisfacción el uso de la vista para una sincronización de los movimientos corporales, por otro lado 12 estudiantes que representan el 37.50% se ubican en generalmente es decir, en la mayoría de las situaciones utilizan al vista como apoyo para lograr la sincronización entre danzantes.

**CONCLUSIÓN:** 32 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente la sincronización rítmica corporal a través del uso del sentido de la vista.

**Tabla 15 Uso adecuado del sentido del oído**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	20	62,50	62,50	62,50
	GENERALMENTE	9	28,13	28,13	90,63
	A VECES	3	9,38	9,38	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

**Gráfico 15 Uso adecuado del sentido del oído**



**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en el uso adecuado del sentido del oído, 20 estudiantes que representan el 62.50% se ubican en siempre, es decir desarrollaron una audición satisfactoria para la sincronización rítmica - corporal, por otro lado 9 estudiantes que representan el 28.13% se ubican en generalmente es decir, utilizan el oído en la mayoría de las situaciones presentadas, mientras que 3 estudiantes que representan el 9.38% solo a veces demostraron el dominio de esta capacidad.

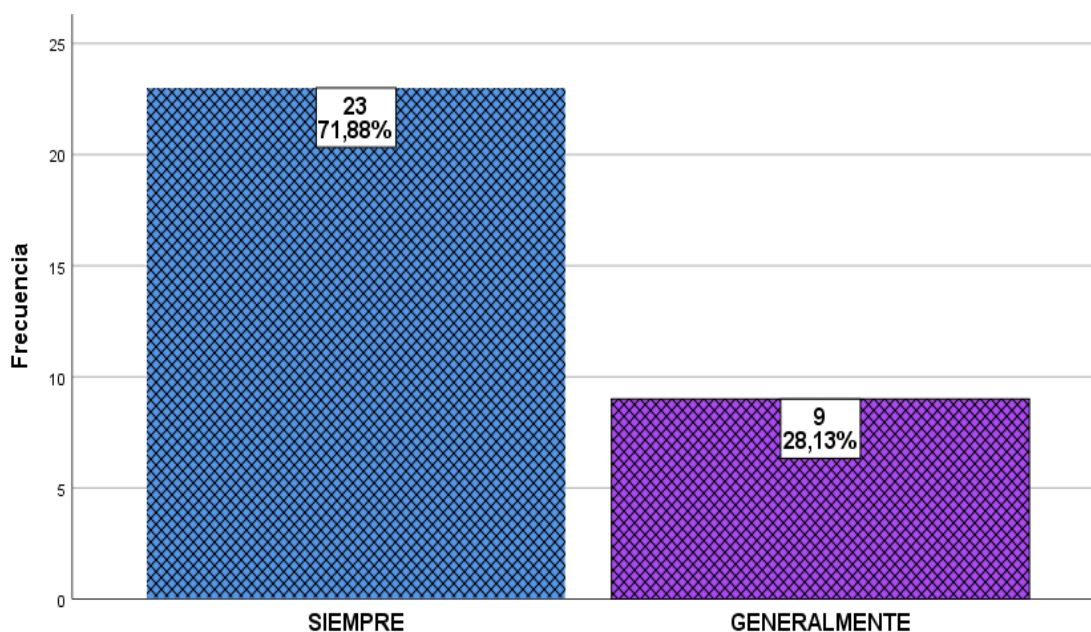
**CONCLUSIÓN:** 29 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado una audición satisfactoria que le permite perfeccionar la sincronización rítmica corporal correspondiente a la danza estudiada.

## PSICOMOTRICIDAD FINA Y GRUESA

Tabla 16 Nivel tónico – emocional

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	23	71,88	71,88	71,91
	GENERALMENTE	9	28,13	28,13	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

Gráfico 16 Nivel tónico - emocional



**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que, en el nivel tónico – emocional durante la expresión corporal, 23 estudiantes que representan el 71.88% se ubican en siempre, es decir desarrollaron con gran precisión el nivel tónico - emocional, por otro lado 9 estudiantes que representan el 28.13% se ubican en generalmente es decir, sincronizan aceptablemente el nivel emocional, demostraron el dominio de esta cualidad.

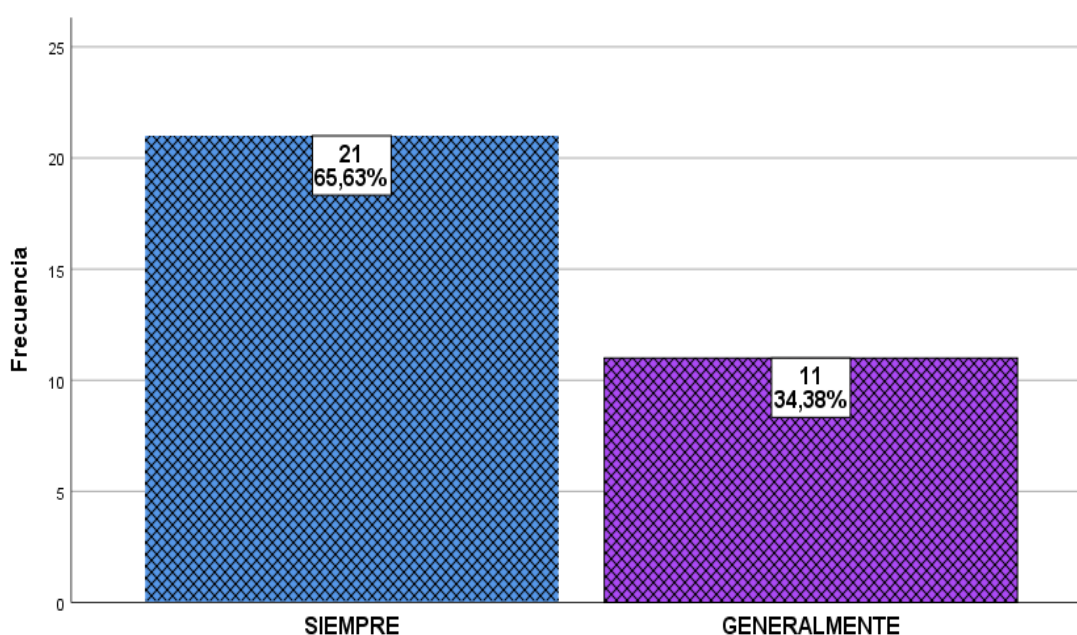
**CONCLUSIÓN:** 32 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente el nivel tónico – emocional correspondiente a la danza estudiada.



**Tabla 17 Nivel sensorio – motor**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	21	65,63	65,63	65,61
	GENERALMENTE	11	34,38	34,38	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

**Gráfico 17 Nivel sensorio - motor**



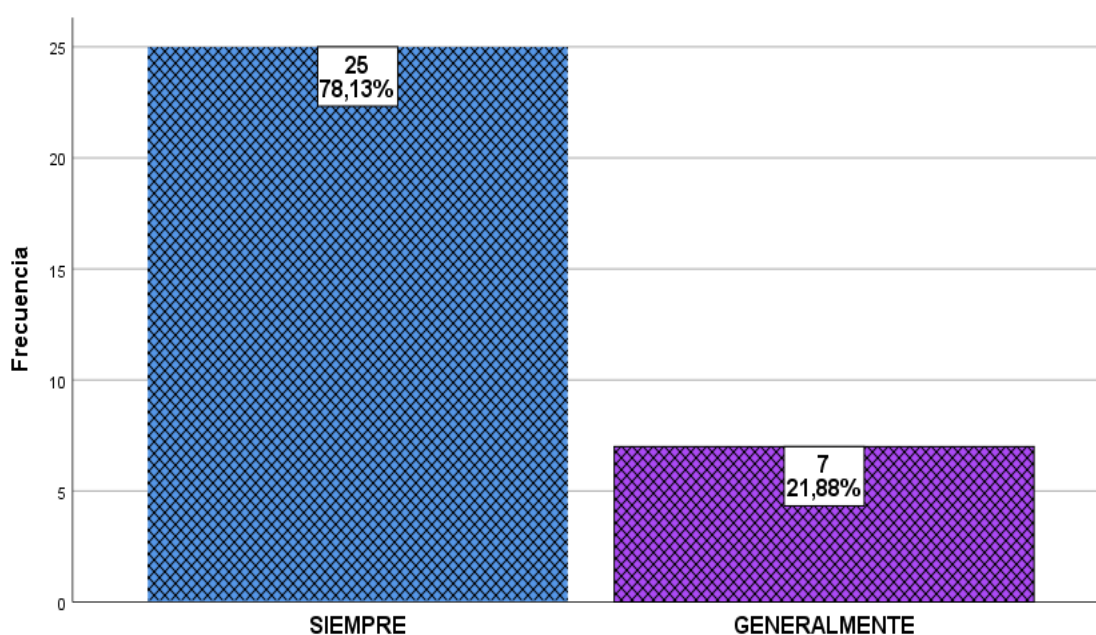
**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en el nivel sensorio – motor durante la expresión corporal, 21 estudiantes que representan el 65.63% se ubican en siempre, es decir desarrollaron con gran precisión el nivel sensorio – motor , por otro lado 11 estudiantes que representan el 34.38% se ubican en generalmente es decir, que se desarrolla aceptablemente el nivel sensorio motor .

**CONCLUSIÓN:** 32 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente en el nivel sensorio – motor correspondiente a la danza estudiada.

**Tabla 18 Nivel perceptivo – motor**

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válido	SIEMPRE	25	78,13	78,13	78,13
	GENERALMENTE	7	21,88	21,88	100,0
	Total	32	100,0	100,0	

**Gráfico 18 Nivel perceptivo - motor**



**INTERPRETACIÓN:** De acuerdo a los resultados que se presenta, podemos apreciar que en el nivel perceptivo – motor durante la expresión corporal, 25 estudiantes que representan el 78.13% se ubican en siempre, es decir desarrollaron con gran precisión el nivel perceptivo - motor, por otro lado 7 estudiantes que representan el 21.88% se ubican en generalmente, es decir, desarrollaron aceptablemente en el nivel perceptivo - motor en el dominio de esta cualidad.

**CONCLUSIÓN:** 32 estudiantes por ubicarse en los niveles siempre y generalmente, han desarrollado satisfactoriamente el nivel perceptivo - motor correspondiente a la danza estudiada.

## 4.2 CONTRASTACIÓN DE HIPÓTESIS

Para la comprobación de la hipótesis se procedió con validar y rechazar las hipótesis planteadas a través de la utilización del valor de Rho de Spearman para lo cual se ha utilizado el programa SPSS V25 en base a los datos obtenidos de los investigados, estudiantes del 2do. Grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez” de Juliaca.

### COMPROBACIÓN DE LA HIPÓTESIS

#### HIPÓTESIS NULA

Ho - No existe mejora en el desarrollo cinético corporal en los estudiantes del 2do. Grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez” 2022.

#### HIPÓTESIS ALTERNATIVA

H1 – Existe mejora en el desarrollo cinético corporal de los estudiantes del 2do. Grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez” a través de la práctica de la danza carnaval de Cabana.

#### Correlación Rho de Spearman

		Ejecución de la danza carnaval de Cabana		Desarrollo cinético corporal	
Rho de Spearman	Ejecución de la danza carnaval de Cabana	Coeficiente de correlación	1,000	,376*	
		Sig. (bilateral)	.	,034	
		N	32	32	
	Desarrollo cinético corporal	Coeficiente de correlación	,376*	1,000	
		Sig. (bilateral)	,034	.	
		N	32	32	

\*. La correlación es significativa en el nivel 0,05 (bilateral).

Según (Elliot, 1991), la validez de las teorías e hipótesis que genera una investigación, no depende tanto de pruebas científicas, sino de su utilidad para ayudar a las personas a actuar de modo más inteligente y acertado. Se validan "a través" de la práctica, no independientemente de ella.

En ese entender de acuerdo con el análisis de correlación Rho de Spearman realizado de la sumatoria de resultados de las tablas 1 al 8 que representan la variable Carnaval de Cabana en relación a los resultados de las tablas 11 al 18 que

representan la variable desarrollo cinético corporal, tal como se muestra en la tabla, la correlación es significativa en el nivel 0,05 (bilateral), por lo tanto se rechaza la hipótesis nula y se acepta la hipótesis alternativa.

#### **4.3 DISCUSIÓN DE RESULTADOS**

Según Ruales y Montenegro (2020), la inteligencia cinestésica corporal es factible de ser potencializada con una variedad de acciones lúdicas, creativas, motoras y cognitivas, porque conllevan al niño a descubrir su cuerpo y tener un sentido de autocuidado.

Así también Laura (2021), ha demostrado que la aplicación del teatro como estrategia influye en el desarrollo de la inteligencia kinestésica en los niños y niñas; demostrando además que la mayoría de los escolares han mejorado dimensiones de esta capacidad: control corporal, sensibilidad rítmica y creación propia de movimientos.

Por otro lado Urbina (2020), ha demostrado que existe relación significativa entre la inteligencia cinestésica corporal y el aprendizaje en el área de educación física, destaca además que existe relación significativa entre la inteligencia cinestésica corporal, en su dimensión habilidades de motricidad fina y el aprendizaje en el área en mención.

Finalmente Fernández (2019), también ha demostrado que el análisis sobre la Inteligencia corporal kinestésica permitió reconocer su importancia en el desarrollo integral del niño preescolar. Colocando a dicha inteligencia como una puerta para el aprendizaje y desarrollo de áreas importantes en el niño y el ejercicio físico ayuda a los niños a expresar sus emociones, a regular su energía y a perfeccionar su coordinación visomotora, con lo cual posteriormente, al realizar actividades como la lectura y la escritura, podrían concentrarse mejor.

En ese entender como investigadores que hemos puesto en práctica sesiones específicas propias para el aprendizaje de la danza carnaval de Cabana, podemos afirmar con seguridad que esta tarea nos ha permitido demostrar que los la danza influye significativamente en la capacidad cinética corporal, desenvolvimiento motriz y por ende en la mejora del aprendizaje en otras áreas curriculares, se debe señalar también que la actitud en relación a la identidad cultural, educativa y personal social han sido favorecidos enormemente.

#### **4.4 CONCLUSIONES**

1. Acorde al primer objetivo, demostrar la influencia de la Danza Carnaval de Cabana en el desarrollo cinético corporal de los niños del segundo grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 José Gálvez de Juliaca, 2022, en ese entender, los resultados nos muestran que después de desarrollar las actividades de sesiones de aprendizaje del taller de danza, los niños han mejorado considerablemente su capacidad cinética, cuyo desenvolvimiento motriz mejoró su actitud de aprendizaje en las otras áreas curriculares.
2. La práctica y conocimiento de la danza carnaval de Cabana, permite a los estudiantes de la Institución Educativa Primaria N° 70616 “José Gálvez” desarrollar la motricidad corporal de los niños y a través de ella mejorar y desarrollarse cinéticamente que conllevan a mejorar su actitud educativa y personal.
3. La ejecución e interpretación de la danza carnaval de Cabana en el trabajo conjunto, han permitido mejorar el nivel de coordinación viso motor así como entrelazar mejor su autoestima, consecuentemente mejorando la solidaridad y compañerismo entre estudiantes.
4. El ritmo, los movimientos, equilibrio y sobre todo la forma de ejecución de la danza carnaval de Cabana mejoran considerablemente la psicomotricidad fina y gruesa de los niños del segundo grado de la Institución Educativa Primaria N° 70616 ejecutando la danza carnaval de Cabana, dado que las posturas, inclusive la forma de escritura en comparación al inicio del proceso de estudio en su mayoría han mejorado sustancialmente.

#### **4.5 SUGERENCIAS**

**PRIMERA:** A través del presente trabajo de investigación realizada se sugiere a los docentes incorporar en su metodología de enseñanza, actividades lúdicas permanentes o ejecución de danzas autóctonas que permitan mejorar el desarrollo cinético de los estudiantes en edad escolar aprovechando las bondades y características de la música de su pueblo.

**SEGUNDA:** A los docentes y estudiantes de la institución educativa les propongo cultivar las manifestaciones culturales – artísticas, para así difundir su arte a todo nivel, para hacer conocer a los demás y a otras generaciones, manteniendo viva nuestra identidad cultural.

**TERCERA:** A la institución superior, en este caso a la ESFAP de Juliaca, se sugiere que este tipo de trabajos de investigación se promuevan con mayor frecuencia y sean difundidos adecuadamente.

**CUARTA:** De acuerdo a las observaciones e investigaciones realizadas en los últimos tiempos tenemos la necesidad de valorar nuestras tradiciones y costumbres por ende nuestra identidad, que mejoren la psicomotricidad de los individuos con la cooperación de diversas instituciones educativas y sociales.

#### **4.6 BIBLIOGRAFÍA**

Aregon, José y Tapia Cosset; “danzas nativas del Perú”

Condori Karen y Guerrero Nazalyd; tesis: “La danza contemporánea en el desarrollo de la inteligencia cenestésica corporal en el área de arte” Juliaca 2011.

Fernández, L. Inteligencia corporal kinestésica en ámbito Pre Escolar [Tesis de segunda especialidad, Universidad Nacional de Tumbes]. Repositorio Institucional.

Laura, E. El teatro en la inteligencia corporal kinestésica en niños de la Institución Educativa Inicial N°968 Yanachocce, Huancavelica 2020 [Tesis de Titulación. Universidad Los Ángeles de Chimbote]. Repositorio Institucional.

Lagrange. G; 1976; Educación Psicomotriz”; fontanela- Barcelona

Paniagua Loza, Félix; “Glosas de la Danza del altiplano peruano” I Edic. ARIUS S.A. 1987 Puno – Perú.

Quindi, N. Desarrollo de la inteligencia kinestésica corporal a través del juego de la escaramuza en el nivel inicial de 3 a 4 años de edad en la unidad educativa comunitaria intercultural bilingüe Quilloac [Tesis de titulación, Universidad Politécnica Salesiana]. Repositorio Institucional.

Ruales, R., & Montenegro, K. La inteligencia kinestésica corporal en estudiantes de básica primaria, una perspectiva desde la educación física [Tesis de titulación, Universidad Mariana de Pasto]. Repositorio Institucional.

SARCH, Curt; “Historia Universal de la danza”; Bs. As., Centurión 1944.

TUSUY NINCHIS; antología de las danzas del altiplano.

Urbina, M. La inteligencia cinestésica corporal y su relación con el aprendizaje en el área de Educación Física en los estudiantes del III y IV ciclo de la IEP N°0119 Canto Bello San Juan de Lurigancho [Tesis de Maestría. Universidad Nacional de Educación]. Repositorio Institucional.

#### **Revistas:**

Walvin, Edit. Antawi (2001) “La pandilla puneña” año 1, N° 1.

Walvin, “La danza en Puno, patrimonio y cultura viva”, edit. Antawi.

#### **REFERENCIAS ELECTRÓNICAS**

[https://es.wikipedia.org/wiki/historia\\_de\\_la\\_danza](https://es.wikipedia.org/wiki/historia_de_la_danza)

<https://artescenicass.wordpress.com/2010/10/15/historia-de-la-danza-2-siglo-xviii/>

<https://entronoseducativos-barruntica.blogspot.pe/2009/037diferentes-niveles.psicomotrices.html>.

<https://tanita.serrano.blogspot.pe/2010/04/clases-de-motricidad-htm>

<https://www.raco.cat/index.php/educacioCultura/article/viewFile/70218/96380>



## **ANEXOS**

## Anexo 1

### FICHA DE OBSERVACIÓN NO ESTRUCTURADA

#### I. DATOS INFORMATIVOS:

**OBJETIVO:** Demostrar la influencia de la danza Carnaval de Cabana en la mejora del desarrollo cinético corporal en los niños del 2° grado de Institución Educativa Primaria N° 70616 José Gálvez de Juliaca.

- |     |                        |                                      |
|-----|------------------------|--------------------------------------|
| 1.1 | <b>EJECUTOR</b>        | : Yaquelin Alejandrina ZAPANA MAMANI |
| 1.2 | <b>I.E. Primaria</b>   | : “José Gálvez” N° 70616             |
| 1.3 | <b>LUGAR</b>           | : Juliaca.                           |
| 1.4 | <b>CICLO</b>           | : III                                |
| 1.5 | <b>GRADO Y SECCIÓN</b> | : 2do “Único”                        |
| 1.6 | <b>FECHA</b>           | : 20/10/2022                         |

#### II. ASPECTOS DE OBSERVACIÓN.

- Observación del ámbito de estudio.
- Reconocimiento de los estudiantes que tiene dificultades con su psicomotricidad.
- Interés del estudiante durante los talleres de danza
- La atención de los estudiantes en el proceso de ejecución de la danza
- Nociones sobre el uso del movimiento rítmico.
- Diferenciar la música y las expresiones corporales.
- Interés del estudiante por la danza carnaval de Cabana.
- Observar las destrezas de los estudiantes para lograr la mejora de su expresión corporal, las acciones lúdicas que realizan con los movimientos de la danza
- Observar el comportamiento de los niños.
- Observar si los niños (as) cooperan con los profesores.
- Captar en el estudiante la práctica de los valores.
- Observar la participación activa del alumno (a).
- Observar si valoran los niños la danza carnaval de Cabana durante la ejecución de los talleres de práctica dancística

## GUÍA DE OBSERVACIÓN ESTRUCTURADA PARA LOS ALUMNOS

**OBJETIVO:** Ejecutar la danza Carnaval de Cabana para mejorar del desarrollo cinético corporal de los estudiantes del 2do grado.

**2.1 EJECUTOR** : Yaquelin Alejandrina ZAPANA MAMANI  
**2.2 I.E. Primaria** : “José Gálvez” N° 70616  
**2.3 LUGAR** : Juliaca.  
**2.4 CICLO** : III  
**2.5 GRADO Y SECCIÓN** : 2do “Único”  
**2.6 FECHA** : 20/10/2022

INDICADORES	SI	Mas o menos	No
1. Reconocen la danza carnaval de Cabana			
2. Conocen la vestimenta que se utiliza en la danza carnaval de Cabana			
3. Identificas la música de la danza carnaval de Cabana			
4. Puedes diferenciar que es una danza autóctona			
5. Te gustaría danzar			
6. Sincronizan movimiento con sus compañeros			
7. Muestran Ritmo al danzar			
8. Demuestran tener Equilibrio en sus movimientos			
9. Expresan empatía corporal al danzar			
10. Se interesan por los juegos lúdicos (psicomotricidad), antes de danzar.			
11. Expresan su tolerancia hacia sus compañeros			
12. Ejecutan adecuadamente la danza carnaval de Cabana			
13. Demuestran responsabilidad y puntualidad en los talleres de danza y sus labores educacionales			

## GUIA DE OBSERVACIÓN ESTRUCTURADA PARA LOS ALUMNOS

**OBJETIVO:** Ejecutar la danza Carnaval de Cabana para mejorar del desarrollo cinético corporal de los estudiantes del 2do grado.

2.1 **EJECUTOR** : Yaquelin Alejandrina ZAPANA MAMANI  
 2.2 **I.E. Primaria** : "José Gálvez" N° 70616  
 2.3 **LUGAR** : Juliaca.  
 2.4 **CICLO** : III  
 2.5 **GRADO Y SECCIÓN** : 2do "Único"  
 2.6 **FECHA** : 20/10/2022

INDICADORES	SI	Mas o menos	No
1. Reconocen la danza carnaval de Cabana		X	
2. Conocen la vestimenta que se utiliza en la danza carnaval de Cabana		X	
3. Identificas la música de la danza carnaval de Cabana		X	
4. Puedes diferenciar que es una danza autóctona			X
5. Te gustaría danzar	X		
6. Sincronizan movimiento con sus compañeros			X
7. Muestran Ritmo al danzar			X
8. Demuestran tener Equilibrio en sus movimientos			X
9. Expresan empatía corporal al danzar		X	
10. Se interesan por los juegos lúdicos (psicomotricidad), antes de danzar.	X		
11. Expresan su tolerancia hacia sus compañeros	X		
12. Ejecutan adecuadamente la danza carnaval de Cabana		X	
13. Demuestran responsabilidad y puntualidad en los talleres de danza y sus labores educacionales		X	

## GUIA DE OBSERVACION ESTRUCTURADA PARA LOS ALUMNOS

**OBJETIVO:** Ejecutar la danza Carnaval de Cabana para mejorar del desarrollo cinético corporal de los estudiantes del 2do grado.

2.1 **EJECUTOR** : Yaquelin Alejandrina ZAPANA MAMANI  
 2.2 **I.E. Primaria** : "José Gálvez" N° 70616  
 2.3 **LUGAR** : Juliaca.  
 2.4 **CICLO** : III  
 2.5 **GRADO Y SECCIÓN** : 2do "Único"  
 2.6 **FECHA** : 04/11/2022

INDICADORES	SI	Mas o menos	No
1. Reconocen la danza carnaval de Cabana	X		
2. Conocen la vestimenta que se utiliza en la danza carnaval de Cabana	X		
3. Identificas la música de la danza carnaval de Cabana	X		
4. Puedes diferenciar que es una danza autóctona	X		
5. Te gustaría bailar	X		
6. Sincronizan movimiento con sus compañeros	X		
7. Muestran Ritmo al bailar	X		
8. Demuestran tener Equilibrio en sus movimientos	X		
9. Expresan empatía corporal al bailar	X		
10. Se interesan por los juegos lúdicos (psicomotricidad), antes de bailar.	X		
11. Expresan su tolerancia hacia sus compañeros	X		
12. Ejecutan adecuadamente la danza carnaval de Cabana	X		
13. Demuestran responsabilidad y puntualidad en los talleres de danza y sus labores educacionales	X		

## Anexo 2

### ACTIVIDADES TALLER DE APRENDIZAJE

PARA DESARROLLAR CON LOS ESTUDIANTES DEL 2do. GRADO DE LA INSTITUCION EDUCATIVA PRIMARIA N° 70616 JOSÉ GÁLVEZ DE JULIACA.

DOCENTE INVESTIGADOR: Yaquelin Alejandrina ZAPANA MAMANI

TEMAS A DESARROLLAR	FECHAS
<b>Sesión 01:</b> La danza	20/10/2022
<b>Sesión 02:</b> Elementos de la danza	21/10/2022
<b>Sesión 03:</b> Danza “carnaval de cabana” origen	24/10/2022
<b>Sesión 04:</b> Movimientos, ritmo y coordinación de la danza “carnaval de cabana”	25/10/2022
<b>Sesión 05:</b> Vestimentas de la danza “carnaval de cabana”	26/10/2022
<b>Sesión 06:</b> Coreografía	27/10/2022
<b>Sesión 07:</b> Desplazamientos	28/10/2022
<b>Sesión 08:</b> Ejecución coreográfica de la Danza.	03/11/2022
<b>Sesión 09:</b> Evaluación y aplicación cinética.	04/11/2022

## ACTIVIDADES TALLER DE SESIÓN DE APRENDIZAJE

**PARA DESARROLLAR CON LOS ESTUDIANTES DEL 2do. GRADO DE LA INSTITUCION EDUCATIVA PRIMARIA N° 70616 JOSÉ GÁLVEZ DE JULIACA.**

**DOCENTE INVESTIGADOR:** Yaquelin Alejandrina ZAPANA MAMANI

ESTRATEGIAS	MEDIOS Y MATERIALES	TIEMPO
<p><b>INICIO:</b> Se invita a los niños y niñas a realizar una sesión de calentamiento, acompañado de la música de la danza; seguidamente se da las indicaciones respectivas a la actividad dadas por un títere de conejo.</p>		
<p><b>PROCESO:</b> los niños escuchan una música costumbrista y así ingresar imaginariamente en la música con el fin de llevar la actividad según el ritmo musical que consiste en:</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• Colocar una cuerda atada a dos extremos y en el piso ula ulas, en dos filas cada ula ula y al final una cuerda atada a dos extremos.</li> <li>• Al sonido del silbato los niños saltan con los dos pies la cuerda para luego seguir saltando llegar al otro extremo pasando por cada ula ula.</li> <li>• Al culminar , los niños se acostarán en el piso y con el acompañamiento de una música suave se relajaran poco apoco</li> </ul>	<p>Títere</p> <p>Equipo de sonido</p> <p>Cds</p> <p>Silbato</p> <p>patio</p>	45 minutos
<p><b>REFLEXIÓN Y VALORACIÓN.</b> Se les pregunta a los niños, ¿cómo se sintieron en la actividad? ¿Qué les ha agradado de la actividad?</p>		

Anexo 3







