

“UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO”

**FACULTAD DE CIENCIAS HISTORICAS SOCIALES Y
EDUCACIÓN**

ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



TESIS

**Interpretación artística de las expresiones de bailes en las
representaciones pictóricas iconográficas de la cultura Mochica**

Presentada para obtener el Título Profesional de Licenciada en Arte,
especialidad en Danzas

Investigadora: Tapia Neira Geraldine Alexandra

Asesor : Dr. Percy Carlos Morante Gamarra

Lambayeque – Perú

2024

Interpretación artística de las expresiones de bailes en las representaciones pictóricas iconográficas de la cultura Mochica

Tesis presentada para obtener el Título Profesional de Licenciada en Arte,
especialidad en Danzas



Bach. Tapia Neira Geraldine Alexandra
Investigadora



Dr. Percy Carlos Morante Gamarra
Asesor

APROBADO POR:



Dr. Julio César Sevilla Exebio
PRESIDENTE



Dr. Carlos Ulices Vasquez Crisanto
SECRETARIO



Mg. Juan Carlos Granados Barreto
VOCAL



UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
FACULTAD DE CIENCIAS HISTÓRICO SOCIALES Y EDUCACIÓN
UNIDAD DE INVESTIGACIÓN



ACTA DE SUSTENTACIÓN DE TESIS
N° 024-2024

Siendo las 12.50 horas, del día 02 de febrero de 2024 en los Ambientes de la FACHSE: Escuela Profesional de Arte, por mandato de la Resolución N° 0245-2024-V-D-FACHSE de fecha 02 de febrero de 2024 que autoriza la reprogramación de la sustentación, se reunieron los miembros del Jurado designado según Resolución N° 1148-2021-V-D-NG-FACHSE de fecha 02 de setiembre de 2021; y su modificatoria la Resolución N° 1438-2023-V-D-FACHSE de fecha 10 de julio de 2023; Jurado integrado por los siguientes miembros:

| | |
|---------------|---------------------------------------|
| Presidente(a) | : Dr. Julio César Sevilla Exebio |
| Secretario(a) | : Dr. Carlos Ulises Vásquez Crisanto |
| Vocal | : M. Sc. Juan Carlos Granados Barreto |
| Asesor(es) | : Dr. Percy Carlos Morante Gamarra |



Con la finalidad de evaluar la(es) Tesis titulada(o): INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA DE LAS EXPRESIONES DE BAILES EN LAS REPRESENTACIONES PICTÓRICAS ICONOGRÁFICAS DE LA CULTURA MOCHICA. Presentada por TAPIA NEIRA GERALDYNE ALEXANDRA para obtener el Título profesional de Licenciado(a) en Arte, especialidad de Danzas.

Leída la resolución de autorización, se inicia el acto sustentación, al término del cual y de conformidad con el Reglamento General de Investigación de la UNPRG (Res. N° 184-2023-CU de fecha 24 de abril de 2023) y el Reglamento de Grados y Títulos de la UNPRG (Res. N° 267-2023-CU de fecha 20 de junio de 2023), los miembros del jurado realizaron la evaluación respectiva, haciendo las preguntas, observaciones y recomendaciones al/los sustentante(s), quien(es) respondió(eron) las interrogantes planteadas.

Dada la deliberación correspondiente por parte del jurado, se sucedió la valoración, obteniendo el calificativo de 17 en la escala vigesimal, que equivale a la mención de Buena. Siendo las _____ horas del mismo día, se dio por concluido el acto académico, con la lectura del acta y la firma de los miembros del jurado.


Dr. Julio César Sevilla Exebio
PRESIDENTE(A)


Dr. Carlos Ulises Vásquez Crisanto
SECRETARIO(A)


M. Sc. Juan Carlos Granados Barreto
VOCAL

OBSERVACIONES: _____

El presente acto académico se sustenta en el Reglamento General de Investigación de la UNPRG (Res. N° 184-2023-CU de fecha 24 de abril de 2023) los artículos 20º, 33º, 48º, 54º y 66º del Reglamento de Grados y Títulos de la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo (aprobado con Resolución N° 267-2023-CU de fecha 20 de junio del 2023 y su modificatoria aprobada por Resolución N° 385-2023-CU de fecha 11 de diciembre del 2023) y por la Resolución N° 403-2023-CU de fecha 27 de diciembre del 2023; ésta última que amplía el límite de las fechas de sustentación de proyectos aprobados del 2017 al 2020.

CONSTANCIA DE APROBACIÓN DE ORIGINALIDAD DE TESIS

Yo, Percy Carlos Morante Gamarra, Docente¹/Asesor de tesis²/Revisor del trabajo de investigación³, del (los) estudiante(s),
Geraldine Alexandra Tapia Neira

Titulada:

Interpretación artística de las expresiones de bailes en las representaciones pictóricas
iconográficas de la cultura Mochica

_____, luego de la revisión exhaustiva del documento constato que la misma tiene un índice de similitud de 10 % verificable en el reporte de similitud del programa Turnitin.

El suscrito analizó dicho reporte y concluyó que cada una de las coincidencias detectadas no constituyen plagio. A mi leal saber y entender la tesis cumple con todas las normas para el uso de citas y referencias establecidas por la Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo.

Lambayeque, 22 de Febrero del 2024

Dr. Percy Carlos Morante Gamarra

DNI: 17539240

Asesor

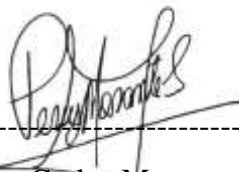
DECLARACION JURADA DE ORIGINALIDAD

Yo, Geraldine Alexandra Tapia Neira, investigadora principal, al lado del Dr. Percy Carlos Morante Gamarra, asesor del trabajo de investigación “Interpretación artística de las expresiones de bailes en las representaciones pictográficas iconográficas de la cultura Mochica”, declaramos bajo juramento que esta investigación no ha sido plagio, ni contiene información falsa. En caso se demostrara lo contrario, asumo responsablemente la anulación de este informe y por ende el proceso administrativo a que hubiera lugar. Que puede conducir a la anulación del título o grado emitido como consecuencia de este informe.

Lambayeque, 11 de Septiembre del 2023.



Bach. Tapia Neira Geraldine Alexandra
Investigadora principal



Dr. Percy Carlos Morante Gamarra
Asesor

DEDICATORIA

La presente tesis está dedicada a Dios, gracias a él logre concluir la carrera satisfactoriamente; sin duda dedico también este trabajo a mis padres por hacer de mí una persona responsable y trabajadora; por su constante apoyo y consejos que me han brindado en el transcurso de la vida.

A mi hermana, por estar siempre a nuestro lado apoyando y brindando su infaltable cariño confiando en nuestras capacidades y habilidades para desarrollar y hacer posible este gran proyecto.

Pero sobre todo a mi hija que se ha convertido en una pieza muy importante en mi familia, ella es mi motor y motivo, y es por eso que quiero avanzar en la vida y ser mejor cada día más.

AGRADECIMIENTO

Agradezco infinitamente a nuestro padre celestial por estar perenne en este periodo tan importante de mi vida, acompañando en cada momento de nuestra labor universitaria.

A mis queridos padres por mostrarnos el ánimo a la superación para la realización de nuestro trabajo, así mismo agradecerles por sus consejos y la labor que tienen.

También a la Universidad Nacional “Pedro Ruiz Gallo” por haber creado la escuela Arte en la cual estoy concluyendo los estudios satisfactoriamente en la especialidad de Danzas, posteriormente agradecemos a los distintos pedagogos que ofrecieron sus conocimientos y su soporte para seguir adelante día a día.

A mi asesora de Tesis el Dr. Percy Carlos Morantes Gamarra, por haber brindado una excelente enseñanza y conocimientos científicos a lo largo del desarrollo de nuestra investigación, así como también haber tenido toda la paciencia del mundo para guiarme durante todo el desarrollo de mi investigación.

Y para finalizar, también agradecer a nuestros compañeros de estudios que durante todos los ciclos de nuestra carrera han mostrado optimismo, apoyo moral, compañerismo y amistad sincera que han aportado en un alto porcentaje a nuestras ganas de superación en nuestra carrera profesional.

ÍNDICE

| | |
|--|-------------------------------|
| ÍNDICE DE TABLAS | ¡Error! Marcador no definido. |
| ÍNDICE DE FIGURAS | ¡Error! Marcador no definido. |
| RESUMEN | 11 |
| ABSTRACT | 12 |
| INTRODUCCIÓN | 13 |
| CAPITULO I: DISEÑO TEORICO | 16 |
| 1.1. Antecedentes | 16 |
| 1.2. Bases teóricas | 18 |
| 1.3. Enfoque teórico | 20 |
| 1.4. Definición de términos | 29 |
| CAPITULO II: METODOS Y MATERIALES | 32 |
| CAPITULO III: RESULTADOS Y DISCUSION | 34 |
| CAPITULO IV: CONCLUSIONES | 43 |
| CAPITULO V: RECOMENDACIONES | 44 |
| BIBIOGLAFIA REFERENCIADA | 45 |
| ANEXOS | 50 |

ÍNDICE DE TABLAS

| | |
|--|----|
| Tabla 1. <i>Uso de gestualidad facial, manos, extremidades, postura y movimiento</i> | 34 |
| Tabla 2. <i>Conocimiento del esquema corporal y la lateralidad</i> | 35 |
| Tabla 3. <i>Planimetrías de la danza (ubicaciones, desenvolvimiento, fluidez y formas) en la cultura Mochica</i> | 36 |
| Tabla 4. <i>Parafernalia (porras, estandartes, escudos o sogas) utilizadas en la cultura mochica</i> | 37 |
| Tabla 5. <i>Uso de símbolos como elementos de fauna marina, fauna silvestre y aves o elementos de tierra, aire, sol</i> | 38 |
| Tabla 6. <i>Construcción social de la cultura Mochica basada en rituales, creencias religiosas y cotidianidad</i> | 39 |
| Tabla 7. <i>Aspectos sociopolíticos de la cultura Mochica</i> | 40 |
| Tabla 8. <i>Representación de animales en la cultura Mochica</i> | 41 |
| Tabla 9. <i>Relación de la danza Mochica con la naturaleza en aspectos de sociedad, naturaleza y medio ambiente</i> | 42 |

ÍNDICE DE FIGURAS

| | |
|---|----|
| Figura 1. <i>Uso de gestualidad facial, manos, extremidades, postura y movimiento</i> | 34 |
| Figura 2. <i>Conocimiento del esquema corporal y la lateralidad</i> | 35 |
| Figura 3. <i>Planimetrías de la danza (ubicaciones, desenvolvimiento, fluidez y formas) en la cultura Mochica</i> | 36 |
| Figura 4. <i>Parafernalia (porras, estandartes, escudos o sogas) utilizadas en la cultura mochica</i> | 37 |
| Figura 5. <i>Uso de símbolos como elementos de fauna marina, fauna silvestre y aves o elementos de tierra, aire, sol</i> | 38 |
| Figura 6. <i>Construcción social de la cultura Mochica basada en rituales, creencias religiosas y cotidianidad</i> | 39 |
| Figura 7. <i>Aspectos sociopolíticos de la cultura Mochica</i> | 40 |
| Figura 8. <i>Representación de animales en la danza Mochica</i> | 41 |
| Figura 9. <i>Relación de la danza Mochica con la naturaleza en aspectos de sociedad, naturaleza y medio ambiente</i> | 42 |

RESUMEN

La investigación presente tiene como propósito interpretar artísticamente las expresiones del baile de las representaciones pictográficas de la cultura mochica y las características comunicacionales sobre aspectos de la identidad cultural de los peruanos. Se describe el lenguaje visual de las representaciones iconográficas de la cultura mochica, reconociendo aspectos de la identidad cultural que se muestra. Por ello, se consideró como referencia a los aspectos determinados por Kowalski (2002): Características Humanas que son universales incluyen emociones, valores y construcciones sociales como afiliaciones grupales. Se realizó un análisis del proceso de comunicación utilizando el modelo de Eco (1986), Los hallazgos permiten concluir que los estudios realizados y el grado de observación están de acuerdo entre sí. Tanto la danza de los muertos como la sogá tenían una completa relación con los instrumentos o transmitían mensajes socialmente políticos y religiosos al uso inteligente y eficaz de los componentes de la identidad cultural, se fortalece el mensaje y se logra la identificación completa del target audiencia gracias a una mirada optimista y exitosa.

Palabras claves: danzas, interpretaciones artísticas, representaciones pictográficas

ABSTRACT

The present research has a purpose to interpret artistically the dance expressions of the pictographic representations of the Mochica culture and the communicational characteristics about aspects of the cultural identity of the Peruvians. The visual language of the iconographic representations of the Mochica culture is described, recognizing aspects of the cultural identity that is shown. Therefore, it was considered as a reference to the aspects determined by Kowalski (2002): Human characteristics that are universal include emotions, values and social constructions as group affiliations. An analysis of the communication process was performed using the Echo model (1986). The findings allow concluding that the studies carried out and the degree of observation are in agreement with each other. Both the dance of the dead and the noose had a complete relationship with the instruments or transmitted socially political and religious messages to the intelligent and effective use of the components of cultural identity, the message is strengthened and the full identification of the target audience is achieved thanks to an optimistic and successful look.

Keywords: dances, artistic interpretations, pictographic representations

INTRODUCCIÓN

Las expresiones artísticas son la manera en la que las personas hacen uso del arte con el propósito de darle alegría y color a nuestras vidas. La danza es un estilo artístico que utiliza el movimiento del cuerpo, generalmente acompañado de música o de un ritmo definido, con fines artísticos, religiosos o creativos. Permite la interacción social, por lo que puede interpretarse como un enfoque de comunicación basado en el lenguaje corporal, expresando pensamientos o sentimientos a través de gestos y movimientos.

El término “arte” se origina en la palabra latina *ars*, que es la traducción de la palabra griega *techné*. Se entiende típicamente como una “capacidad humana creadora respecto del mundo” (Henckmann & Lotter, 1998, p.22); sin embargo, ni la antigüedad ni la época clásica pudieron ponerse de acuerdo sobre lo que significaba la práctica del arte. Si para Homero el arte fue transmitido a los hombres por los dioses, para Platón, el arte es un manual y copia de la capacidad, lo que significa que no tiene relación externa con la verdad de las ideas y nunca puede alcanzarla; en esta concepción, la promoción a la vida de la polis (poesía que solo tiene sentido si toma forma humana). Aristóteles, por su parte, cree que si bien el arte tiene una cualidad mimética, puede lograr su efecto simplemente idealizando los rasgos humanos básicos y presentando la forma en un material específico; esta idealización, realista o simbólica, no debe ser ridícula ni contradecirla y presentar la forma en un material específico; esta idealización, realista o simbólica, no debe ser ridícula ni contradecir la naturalidad de la noción.

Los estudios de danza se ocupan de la coreografía, la creación del arte de la danza, el desarrollo de especialistas en los campos teóricos, el conocimiento básico y la práctica de la danza y el arte, la ejecución de la danza, la fabricación, el montaje y la creación. La danza ha estado asociada al ser humano desde la antigüedad; es una de las artes más antiguas y nos ha acompañado en muchos periodos y ocupaciones. Desde la prehistoria, al formar el lenguaje de la vida cotidiana y de necesidades básicas como comer y beber, ha experimentado con bailes pagados y prohibidos de la Edad Media, así como con la mejora de los movimientos y gestos renacentistas y el cuestionamiento de la actualidad y tiempos híbridos.

La coordinación de los movimientos corporales, que puede considerarse una danza rudimentaria que aparece en los primeros testimonios gráficos de los que tenemos conocimiento (...)” (Salazar, 1997, pp. 9 - 18)

Esto ha acompañado al ser humano no solo desde el principio de los tiempos, sino también desde muy joven, ya que intenta comunicarse con el mundo moviéndose de una manera específica para comunicarse de una manera más efectiva, y a medida que crece, estos movimientos volverse más precisos y refinados, complementando la comunicación verbal.

La concepción de la danza como forma artística. Pensar en la danza escénica como un arte separado del cuerpo instrumento y movimiento de una primera apuesta. Esto tiene consecuencias específicas que nos obligan a considerar algunas cosas. Primero, esto no significa que la danza no sea arte, sino que es posible pensarla desde otro ángulo porque además de ser una práctica corporal, es una forma de arte. Nos interesa observar el conjunto de acciones que la danza supone como “modo de vida”, como forma, pero no desconocemos el trabajo del artista orientado a la producción de una obra de arte. Esto nos obliga a concentrarnos no tanto en la escena y la obra construida, sino en el “trabajo” por el cual el pensamiento y el cuerpo deben pasar para llegar a bailar, es decir, moverse de una manera.

El hombre es un ser simbólico por naturaleza, ha buscado en el devenir del tiempo explicar los fenómenos naturales que se presentaban en su vida diaria, para lo cual recreó un sin número de elementos que obedecen exclusivamente a su contexto histórico.

El Perú es considerado un país ancestral porque albergó civilizaciones que mantienen a la actualidad, arraigo cultural muy especial como por ejemplo la cultura Mochica que por su legado artístico podemos conocer su mundo real y también su pensamiento mágico religioso a través de sus representaciones pictóricas iconográficas.

En la cultura Mochica, una de las danzas más resaltantes es la danza de la sogá que realizaban los guerreros mochicas en una ceremonia vinculada con los combates rituales y con los sacrificios, en la cual los jefes vestían sus mejores vestimentas y adornos. (Larco, 2018)

Es decir, los mochicas nos han heredado un mundo real y mágico muy vasto y voluminoso que la arqueología mundial ha sabido aprovechar ubicando a Lambayeque como el

destino turístico en primer orden en nuestro país y ha generado grandes industrias culturales sustentables en la economía de nuestro país.

Sin embargo, en el plano artístico danzario, podemos observar que estas manifestaciones tienen ciertas limitaciones para su recreación por la falta de interpretación y poco aporte en la investigación. Esta situación ha generado en las agrupaciones de danzas de la zona, migren a otras manifestaciones danzarias regionales y a la vez falta de identidad artístico cultural.

En este trabajo de investigación se pretendió solucionar la problemática sobre ¿por qué las expresiones de bailes existentes en las representaciones pictóricas iconográficas de la cultura Mochica requieren de una interpretación artística danzaria?; para ello, se planteó como principal objetivo de investigación, interpretar artísticamente las expresiones del baile de las representaciones pictóricas iconográficas de la cultura Mochica.

Es relevante hacer mención de que en el argumento en el que se encuentran los bailes, es muy útil y sobre todo importante para que se pueda interpretar su significación o su importancia.

El estudio de esta investigación se desarrolló a través de una secuencia racional partiendo del fundamento teórico de la investigación, a la aplicación práctica que se presente de la siguiente manera:

En el Capítulo I, se expresó toda la investigación y fundamentación correspondiente al diseño teórico; en el Capítulo II, se detallaron los métodos y materiales que se usaron para la elaboración de este estudio; el Capítulo III, se expresaron y explicaron los resultados obtenidos por la aplicación del cuestionario, así como también se realizó una minuciosa discusión de los resultados apreciados; en el Capítulo IV se visualizan las conclusiones en base a los resultados de la aplicación del instrumento de evaluación; para que finalmente, en el Capítulo V se aprecien las recomendaciones expresadas con el fin de que esta investigación sea un respaldo y una importante base para futuras investigaciones, así como para los especialistas en danzas.

CAPITULO I: DISEÑO TEORICO

1.1. Antecedentes

Guardiam (2017), en su investigación titulada “La sociedad en el Egipto de los faraones” expresa que, artísticamente hablando, indica que al rastrear imágenes egipcias se puede observar el estilo de los rigidez evolucionando históricamente por las diversas dinastías. Sin embargo, los modelos y cañones se van repitiendo de acuerdo a algunas imágenes anteriores. Indica también la autora que, artistas visitaban tumbas para la inspiración al igual que plasmaban in situ lo que les interesaba reproducir las escenas cambiando ciertos detalles. Algunos modelos obedecen a la existencia de libros y modelos que contenían programas iconográficos o simbolismos que replicaba de las prácticas habituales lo que le servía como aprendizaje y entrenamiento. En cuanto a la danza en si, hemos visto que muchas bailarinas son representadas con uno de los talones levantados o con las rodillas flexionadas y las piernas separadas, lo que simboliza el movimiento de la danza. Esta expresión de movimiento se encuentra además reforzada por la representación del pelo, que al caer hacia delante o hacia atrás nos transmite dinamismo de una forma más realista. Además, esta caída del pelo hacia delante podría estar relacionada con la regeneración y el deseo de resucitación del difunto. En cualquier caso, se trata siempre de movimientos congelados, como fotografías, de una danza que probablemente fuera reconocible para los egipcios al ver la postura de los participantes.

Szulfer (2019), en su tesis titulada “Time and Space-Time in Moche Fineline Painting” señala que, en este trabajo se examina cómo los íconos Moche expresan las conceptualizaciones espacio-temporales de sus creadores y espectadores. Los “espectadores” de bellas pinturas abarcan milenios, desde los Moche hasta el público actual. Por lo tanto, comprender la forma en que la pintura expresa las asombrosas dimensiones del espacio y el tiempo está estrechamente relacionado con cómo los cercanos a la pintura entienden este asombroso fluir. Hasta ahora, la investigación

realizada por académicos que estudian el método narrativo de la iconología narrativa ha mostrado cómo la narrativa se desarrolla de manera lineal y ha señalado la ambigüedad en el análisis de los canales lineales del espacio-tiempo. A nivel de acción de un solo pase. El estudio examina el uso de líneas finas y detalles precisos en las pinturas Moche para sugerir movimiento, secuencia temporal y ubicación espacial, lo que ofrece una visión única de la percepción del tiempo y el espacio en la cultura Moche. Además, el autor analiza cómo estas representaciones artísticas reflejan la cosmovisión y las creencias de la sociedad Moche.

En resumen, el libro "Time and Space-Time in Moche Fineline Painting" proporciona una profunda exploración de la interconexión entre arte, tiempo y espacio en la cultura Moche, ofreciendo una nueva comprensión de esta antigua civilización a través de su arte visual.

Campana (2010), en su libro "Los elementos simbólicos en la iconografía Mochica" expone que, en el universo de la imagería andina, los mochicas tienen un lugar caracterizado y eminente. La gran cantidad de imágenes que nos han legado, ha inducido a los estudiosos a elaborar hipótesis diversas sobre su significado e intentos de comunicar gráficamente sus acciones cotidianas, creencias e ideas. Tal vez, el carácter figurativo y naturalista de sus imágenes, condujo a los investigadores a ordenar el mayor conjunto o corpus publicado, en torno a la iconografía andina. Nuestro interés pretende establecer las relaciones diferenciales entre hombres y deidades, es decir, entre lo cotidiano y eventual, entre el acaecer y el acontecer. Pues, éstas son las imágenes que encontramos en la imagería mochica, imágenes que son la representación de la vida cotidiana y la ceremonialidad que articula los niveles entre la esfera humana y la divina. En este universo de creencias, el artista mochica nos plantea su presencia como una constante capaz de testificar con sus dibujos y esculturas, la existencia de lo que le rodea y de lo que motiva sus actos. Es decir, cuándo el hombre es representado como tal, cuándo él representa a la deidad, cuándo se trata de un "evento" sacralizado y cuándo una imagen es la representación de una deidad.

Leiva (2014), en su tesis titulada "Los instrumentos musicales y sonoros Mochica y su representación iconográfica", presentada en la Universidad Pontificia Católica del Perú-Lima, infiere que es significativo el tener en cuenta que las imágenes y

representaciones que se exponen como material, debieron haber sido notables, inspirándose en los ritos y mitos existentes, reflejando la unión de los bailes, las procesiones y ceremonias involucrando la entrada al otro mundo, los muertos y divinidades; al igual que combates y desfile de prisioneros con las actividades mostrando en sí la importancia que tuvo. Asimismo, es importante indicar que la iconografía no precisa ni explica un suceso o la acción, sino nos da un rastro de lo que nos puede llegar a transmitir el significado de las prácticas o acciones de ceremoniales y rituales.

La investigación examina cómo los mochicas representaron una variedad de instrumentos musicales, como tambores, flautas, sonajeros y otros dispositivos sonoros en su arte. Además, se busca entender el contexto social, religioso y ritual en el que estos instrumentos eran utilizados, así como su simbolismo y su importancia en la sociedad mochica. En resumen, la tesis ofrece una visión detallada y profunda de los instrumentos musicales y sonoros en la cultura mochica, explorando su significado cultural, religioso y social a través de su representación iconográfica en el arte mochica

1.2. Bases teóricas

El presente estudio tuvo como base a las siguientes teorías:

La **Teoría de los Símbolos** bajo el enfoque de Erwin Panofsky, quien expone que la iconografía trata a la pintura como si fuera un medio de comunicación, es decir, la prioridad de la pintura no es la imagen sino el mensaje que está codificado dentro de esta, propone que las pinturas tienen lecturas específicas dadas por una clave que se consigue a leer la estructura. (González, 2012). La teoría de los símbolos de Erwin Panofsky es un enfoque importante en la historia del arte que se centra en el significado y el simbolismo de las obras de arte. Panofsky sostuvo que las obras de arte podían ser interpretadas a través de tres niveles de análisis: el nivel pre-iconográfico, que se centra en la forma y la percepción; el nivel iconográfico, que se centra en identificar y comprender los símbolos y temas representados en la obra de arte; y el nivel iconológico, que se enfoca en el contexto histórico, cultural y social en el que la obra fue creada.

Panofsky creía que al comprender estos niveles, se podía obtener una comprensión más profunda del significado de una obra de arte y de su importancia dentro de su contexto histórico. Su enfoque ha tenido una gran influencia en la forma en que los historiadores del arte y los críticos interpretan y analizan las obras de arte.

Teoría Social del Aprendizaje Vygotsky. Reconociendo el principio básico de la importancia de aprender la lengua vygotskiana, el papel que juega el signo es que “las herramientas semióticas se enfrentan al mismo social, se enfrentan a otros, y tienen la característica de poder enfrentarse también a sí mismos y enfrentarse a sí mismos” (Barone, 2005, p. 308), después de experimentar el proceso interno, y luego exponerse a él en una relación cercana, la mediación juega un papel importante en el desarrollo del código corporal, primero desarrollándose en la sociedad transpsicológica y luego ingresando al individuo en el proceso, psicológicamente.

Esta persona retiene la impresión de su vida de manera organizada, porque la creación y la imaginación de Vygotsky son elementos importantes, y estos elementos también están relacionados con la experiencia emocional de responder a los procesos sociales. El cuerpo, el tema y la descripción del él. La conexión entre la realidad de su comportamiento y las emociones que carga y crea relacionadas con sus creencias o pensamientos. (Scribano, 2011)

En el aprendizaje motor, la teoría ha sido analizada y formulada como hipótesis proporcionando orientación. Sheffield ha estudiado los métodos de demostración más comunes y sencillos. Sheffield desarrollará la teoría de la representación simbólica para explicar cómo se produce el aprendizaje observacional en las habilidades motoras. “Las demostraciones observadas se codifican simbólicamente en formas imaginarias o verbales para formar una actuación mental que guiará la actuación y servirá como estándar para la corrección”. (Zubiaur-Carreño, 2005)

1.3. Enfoque teórico

Algunos autores, como Danto (2003), argumentan en las presunciones de la historia del arte, que enfatiza que el arte contemporáneo está ubicado en un lugar único porque simboliza a el fin del arte, así como a la institución del mismo como surgimiento ante la modernidad. El autor argumenta que la definición de este arte se basa en plantear interrogantes como: ¿qué ocasiona que algo sea considerado como una obra de arte?, ¿qué es el arte?, también preguntas como ¿qué podría diferenciar al arte de la realidad? Las respuestas hacia estas interrogantes involucran los métodos convencionales de creación y censura de la obra de arte, lo cual plantea la cuestión respecto al entorno en el que se usa el arte y cada género.

Además se aborda la cuestión de los límites y la conexión entre el arte y la vida, una tendencia que se presenta en las vanguardias históricas de siglo XX y que se consolida de forma significativa en los años 60 de ese mismo periodo.

Esta controversia tiene como objetivo demostrar, en particular, que no existe algún ámbito considerado “sagrado que ocasiones que un grupo de acciones particulares sea del mismo modo el arte y el fortalecimiento en un marco, la lógica institucional de la comprensión del fenómeno artístico: lo que genera que un grupo de acciones se considere como arte es el marco institucional en el que se desarrolla. Los textos que se refieren a la crítica y también a la historia son abundantes respecto al material específico respecto a la danza. A pesar de que hay pocos escritos referentes a la teoría artística de la danza, se puede afirmar que fundamentalmente se apartan de la perspectiva de la estética para pensar el arte y asimismo asumir significativamente la perspectiva institucionalista; del mismo modo, algunos autores escriben respecto a la función social del arte como punto de partida para sus desarrollos.

En este trabajo, se intenta evitar la idea de que la danza es arte y nos aleja de las perspectivas sociales, artísticas e institucionales especialmente respecto a la práctica. En el capítulo II, observamos que los autores que investigan la teoría del arte de la danza, explican que la perspectiva diferente que introduce a la teoría respecto a la estética que es lo que permite distinguir a la danza frente a la gimnasia. (Mc Fee, 1992; Adshead & Briginshaw, 1999)

Se supone que la danza no se considera objeto del arte que se vende en un mercado o en una institución de arte, pero creo que analizarla únicamente desde ese punto de vista dificulta comprender el cuerpo de la danza, que se produce a través de la práctica simbólica que la rodea. De hecho, como veremos más adelante, el análisis de la danza desde una perspectiva estética en lugar de artística ayuda a pensar el cuerpo y sus usos respecto a la constitución de la subjetividad.

Además, observamos cómo la integración de una perspectiva en las actividades física con una perspectiva estética nos acerca a ellos en lugar de distanciarnos de la gimnasia, el deporte o juego. Para comenzar, decimos que se articulan conceptos sobre práctica, técnica, forma y estilo de vida.

Tambutti (2008) sugiere una historia de la danza basada en su creciente independencia, considerando su estatuto artístico. En realidad, para pensar el arte, Tambutti (2008) utiliza la tesis de Arthur Danto (2003) en Después del fin del arte y la aplica al fenómeno artístico del modelo de Blidugsroman.

Su hipótesis de trabajo se basa en la definición de Mc Fee (1992), quien clasifica la danza y su enseñanza dentro de lo que se denomina “institución del arte” y busca diferenciarla incluso de los objetos que pueden caer en un registro estético porque el arte presenta un conjunto de determinaciones mayores que lo meramente estético. Como se mencionó anteriormente, esto implica primero comprender la danza como una obra de arte, lo que deja de lado muchos aspectos, incluido el aspecto físico de su práctica.

Sin embargo, desde la perspectiva institucionalista de Mc Fee, los objetos de arte pueden ser interpretados en relación con el contexto (lo que implica registrar y comprender los procesos de producción, circulación y recepción). Esto implica que la danza tiene el propósito de simbolizar algo cuando se presenta como obra de arte.

El significado se entiende como comunicación, y la danza, junto con otros elementos de la institución arte, es el medio por el cual se realiza esa comunicación. Mc Fee (1992) no se preocupa por el contenido a comunicar, pero sí enfatiza que el encuentro entre diferentes dentro de las posiciones de la institución (la coreografía, el intérprete y el público) es lo que construye el significado de la obra; en este sentido, cree que no hay una intención unidireccional que pase de un lado a otro, sino que el significado se construye intersubjetivamente como resultado de la multiplicidad original.

Finalmente, Pérez-Soto (2008) sugiere lecturas de la historia de la danza con el propósito de considerar el espacio del arte en los aspectos políticos contemporáneos; en realidad, su reconstrucción se centra en examinar el vínculo entre el arte y la política partiendo del caso particular de la danza. Su libro aborda la interrogante del cuerpo de forma radical, como espacio significativo, y su análisis puede comprenderse desde la perspectiva de una sociología de la danza como práctica artística. Según Pérez-Soto, el movimiento es el elemento o tema específico de la danza, y es este, además de la lengua, el significante más abstracto para relacionarlo con otros significantes. Esto le permite mantener que la danza es el lenguaje y que el cuerpo es el soporte material del lenguaje. Pérez-Soto ubica la danza en el ámbito de las consideraciones artísticas, al considerarla como un lugar para la creación de sensaciones y significados en relación con otras prácticas sociales.

Este autor también menciona la idea de que los coreógrafos, intérpretes y bailarines construyen la danza como una obra de arte a través de relaciones. Lo interesante, pero limitado, es que propone una concepción “no naturalista del movimiento”, que, aunque tiene como consecuencia una interpretación no biológica del cuerpo, involucra un radicalismo semejante a que, al ver la danza como un lenguaje corporal y una forma de comunicarse como el sustento material para los significativos movimientos, otorga independencia y autorreferencia a la constitución del cuerpo y el movimiento, lo que cree que no es factible ni debería suponer porque tiene dos consecuencias de las cuales nos distanciamos.

En una primera instancia, es que vuelve al cuerpo a la condición necesaria para la danza (en lugar de pensarlo como su producto), y en segundo lugar es que le da movimiento un significado casi mágico porque no se puede explicar cómo lo asume. Según esta tesis, si el movimiento puede ser significativo, esto se debe a que está

relacionado no solo con el lenguaje en sí, sino más específicamente con el discurso como sistema de lenguaje organizado, ya que nos ayuda a comprender qué tan similar es la configuración de movimiento es un saludo al sol en una situación y una entrada en calor en otra. Además, consideramos que la perspectiva práctica nos permite comprender la danza en otros aspectos que no se limitan a su identidad con el movimiento (Lepecki, 2006), lo que, al menos, puede aumentar la importancia de las cosas que pueden aparecer respecto a un discurso particular.

Podemos pensar que la danza como algo construido y codificado por el lenguaje, pero nunca como algo significativo o simbólico. En lugar de ser una representación conceptual de un concepto que ha sido construido por la sociedad, la danza adquiere significado a través de su articulación con el orden significante.

Las principales distinciones que queremos destacar en comparación con Pérez-Soto (2008) son estas, ya que también nos separan del concepto de cuerpo que utiliza. El autor se aleja de las perspectivas románticas y biológicas del cuerpo, pero sigue comprendiendo que el movimiento significativo es la construcción del cuerpo como soporte y condición necesaria para la danza.

Duncan (1902), expresó sobre el ballet que la escuela actual no respeta las leyes naturales de gravedad o la voluntad natural del individuo, y que su forma y movimiento están en conflicto con la naturaleza. Esto produce un movimiento inútil que no genera movimientos futuros, sino que muere mientras se realiza. Debido a que cada acción es un fin y ningún movimiento, pose o ritmo puede realizarse como una acción en sucesión; la degeneración, la muerte en vida, la expresión de la escuela de ballet moderna.

Debido a que no son naturales, todos los movimientos de nuestra escuela de ballet contemporánea son inútiles; su objetivo es dar la impresión de que la ley de gravedad no existe para ellos. Los principios fundamentales de la nueva escuela de baile deben ser el germen de todos los demás movimientos y, a su vez, dar a luz cada uno por separado a los otros en una secuencia sin fin hacia una expresión, pensamientos e ideas aún más grandes y hermosas. (Copeland & Cohen, 1983; p.68)

En esta referencia a “la danza del futuro”, Isadora se concentra en el movimiento y la expresión mediante el movimiento, aunque en realidad utiliza el cuerpo como un medio para expresarse y no como su principal preocupación.

Respectivamente, leemos sobre el cuerpo que “esta deformación que se ocasiona mediante el vestido y el movimiento inadecuado es la consecuencia de la práctica de ballet. (Copeland & Cohen, 1983, p.68); para dejar en claro más adelante, se sostiene que el cuerpo de la danza debe estabilizarse en su estado natural para poder expresarse, lo que lleva a su principal preocupación, la expresión artística a través del movimiento. En esta escuela, no enseñaré a las niñas a que imiten los movimientos que realizo, sino a crear sus propios movimientos. No las obligaré a estudiar movimientos específicos; en cambio, les ayudaré a desarrollar los movimientos que les son naturales”. (Copeland & Cohen, 1983, p.69)

En este ejemplo, se pueden ver claramente los elementos mencionados anteriormente en relación con el significado de comprender la danza como el arte y los límites que esto implica en relación con el cuerpo como objeto. Aún queremos hacer una referencia a Humphrey (1958) para demostrar la importancia que adquiere el aspecto expresivo y la idea de que el cuerpo es el medio de expresión, colocando al movimiento como materia de la danza: “Estoy dispuesto a afirmar que la danza no puede ser totalmente analizada sin comprometer su naturaleza y su derecho a su público [...] la comunicación en términos de movimiento no intelectual me parece la meta deseable”. (Humphrey, 1958, p.178)

También notamos que el cuerpo se reduce a una condición basada en la suposición de una cierta “naturalidad” del cuerpo mismo, que se nos otorga como esencia, más adelante leemos que “En sí, la danza debe ser extensamente soñada, ocasionando el movimiento por instinto y utilizando destellos y visiones para la seducción a la imaginación”. Por lo que, es de esperar que las consideraciones técnicas estrictas se encuentran en el subconsciente, lo que ayuda al coreógrafo a evitar cometer los peores errores. (Humphrey, 1958, p.180)

Por último, lo que se quiere es acentuar una referencia de Humphrey al tema del arte en la creación y la definición del baile contemporáneo que es: “Somos del siglo XX

y teneos algo que revelar sobre esto a la luz de la contemporánea experiencia; por lo que se dice que la danza es el arte de tanto alcance como lo es la literatura y se puede mencionar respecto al hombre moderno como lo son autores como también los poetas”. (Humphrey, 1958, p.189)

Sin embargo, los autores como Rudolf Von Laban (1975) y Merce Cunningham (2008) describen una tensión intrigante en el trabajo, lo que nos permite pensar el cuerpo como una práctica y llevar a cabo la transformación de punto de vista que buscamos. El primero pensó en la danza y el segundo en la educación, pero la danza solo llegó al cuerpo cuando el primero llegó a pensar en la educación y el segundo en la danza.

Con esto se quiere mencionar que la forma en como uno comprende el fenómeno se generó desde el punto de vista de evaluación que se utilizará. La mirada determina el objeto que surge. Von Laban (1975) y Cunningham (2008) muestran esta complicación en cuanto al conocimiento de la danza, ya sea que el primero o el segundo es superior. Nos encantaría hacer una breve referencia al primer pollo de tensión y ocuparse con alusión al segundo en el siguiente capítulo. Von Laban (1975) definió la danza como un esfuerzo de movimiento que permite no solo observar el movimiento sino también demostrar su existencia. Sin embargo, a pesar de que parece ser menos importante que la preocupación por el cuerpo o la expresión, este aspecto es significativo ya que revela el nivel de codificación que buscaba la danza contemporánea europea. Por lo tanto, para el autor, el hombre moderno debe desarrollar su propio arte de movimiento. Esto puede comenzar con los estilos de baile modernos que los estadounidenses y otras naciones de habla inglesa nombran como ”danza moderna”.

La “danza moderna” es más rica y más libre en sus gestos y pasos que las reliquias de las danza folklóricas medievales y los estilos de transporte durante la monarquía absolutista. El vínculo entre los nuevos modelos de término de la danza y los patrones de movimiento del hombre actual es un segunda cualidad destacada de la obra de arte del movimiento contemporáneo (Von Laban, 1975, p.15).

En este antecedente observamos una idea evolutiva de la danza, que continúa poco a poco a los pasos de la “civilización”: la danza contemporánea que, en algunos aspectos, Rudolf Von Laban (1975) es mucho más libre, pero está condenado y

expresa el movimiento del individuo contemporáneo. De hecho, porque la modernidad es fluida, esa expresión tiene que responder una técnica que se puede ver en el flujo, pero debe realizarlo partiendo de una nueva técnica (101 y ss.).

Von Laban (1975) afirma que el movimiento de la danza libre es expresivo en la medida en que produce mentalidades y indemniza de manera positiva y liberadora las maneras de pensamientos crueles de movimiento laboral. Observamos que no se encuentra ninguna remisión al cuerpo en este caso. Sin embargo, lo hace cuando analiza la enseñanza de los fundamentos de este baile y su propósito más allá del arte.

Finalmente, mencionando a Cunningham, quien fue uno de los líderes de la danza estadounidense en 1960 y quien aportó más innovaciones a la disciplina. Sin embargo, nos presenta una descripción del trabajo diario del bailarín con la danza que es completamente similar a la representación de las clases de ballet, a la que los bailarines y coreógrafos originales de la danza contemporánea respondieron.

Inclusive se menciona el procedimiento que tuvo que seguir para convertirse en una pieza de video, comenta que el método fue “volver a la clase técnica” (Lesschaeve & Cunningham, 2009, p. 184), ya que allí señalaba qué movimiento debía transfigurarse y en qué sentido, por ejemplo, pasar de una segunda ubicación a una cuarta ubicación en el estilo coreográfico para que se mostrara enorme frente a la cámara.

Aquí observamos la inflexibilidad del trabajo del bailarín y la relevancia del entrenamiento técnico en la danza moderna, así como que la idea de libertad que se utiliza con frecuencia, incluso se menciona el procedimiento que tuvo que atravesar para convertirse en representación. La idea de que la libertad sea un tema de danza, una cuestión o inclusive un grupo es cuestionada por el análisis de la práctica y la misma práctica.

Una enunciación establece los límites de una anomalía o acción y especifica si es que se puede o no se puede ser considerado como tal; en esta situación, la definición esta referida a los elementos fundamentales o componentes esenciales que deben converger para que la anomalía conocida como danza vaya existiendo, haciéndose o surgiendo en la realidad. Simultáneamente, la lista de estos componentes muestra la esencia del fenómeno. Al asegurar que los ocho componentes tienen que surgir para que la danza sea completa, no necesitamos decir que cada uno de ellos pueda ser

ejecutado por sí solo; los separamos únicamente para investigarlos y describirlos, sin embargo sabiendo que cualquier experiencia dancística contiene simultáneamente estos ocho elementos. Al enumerarlos, queremos examinarlos de manera independiente, es decir, cortamos o ignoramos las relaciones que guardan entre sí.

Quizás sea difícil identificar la razón física o mental de sus movimientos que ejecuta un niño que apenas ha aprendido a caminar y a mantener el equilibrio cuando se pone a “bailar con alegría”.

El niño no puede explicar, pero esta interpretación de la danza infantil responde a un anhelo de comunicarse de esa forma; sus acciones fueron impulsivos o surgieron de un deseo. Solo podemos percibir la manifestación y podemos inferir la naturaleza del impulso por la forma de estos movimientos: felicidad, regocijo, bienestar, actividad mecánica, satisfacción, desagrado, rabietta, y así sucesivamente. El mecanismo de ese acto es echado a andar por las relaciones internas, las cuales, incluso involuntariamente, tomamos en cuenta para comprender ¿qué tipo de danza practica el bailarín recién iniciado?.

La tesis "Optimización en procesos cognitivos y su repercusión en el aprendizaje de la danza" se centra en investigar cómo mejorar los procesos cognitivos puede influir en el proceso de aprendizaje de la danza. El autor explora la relación entre la optimización de habilidades cognitivas, como la atención, la memoria y la percepción, y la mejora del rendimiento en la adquisición de habilidades en el ámbito de la danza.

La investigación examina diferentes estrategias y técnicas para fortalecer y mejorar los procesos cognitivos, con el objetivo de identificar cómo estas mejoras pueden impactar positivamente en la capacidad de aprender y ejecutar movimientos, secuencias y coreografías en el contexto de la danza.

En resumen, la tesis proporciona una visión detallada sobre la importancia de los procesos cognitivos en el aprendizaje de la danza, y cómo la optimización de estos procesos puede tener un impacto significativo en la adquisición de habilidades y el rendimiento artístico en este campo.

El libro "Danza educativa moderna" de Rudolf Laban es una obra fundamental que explora la danza como una forma de expresión y comunicación, así como un medio para el desarrollo personal y educativo. Laban presenta un enfoque innovador que integra elementos del movimiento, la música y la expresión artística en un sistema práctico y teórico. El libro proporciona una visión profunda de la filosofía detrás de la danza educativa moderna, incluyendo conceptos de espacio, tiempo, cuerpo y forma, y ofrece numerosas ideas y ejercicios que pueden ser aplicados en el ámbito educativo y artístico. En resumen, "Danza educativa moderna" es una obra imprescindible que proporciona herramientas y perspectivas valiosas para comprender y enseñar la danza de una manera integral y creativa.

El libro "Dance: A Creative Art Experience" de Margaret N. H'Doubler es una obra influyente que explora la danza como una experiencia artística creativa y educativa. H'Doubler presenta una visión integral de la danza, abordando su papel en la expresión personal, el desarrollo físico y emocional, así como su importancia en el contexto cultural y educativo. La autora enfatiza la importancia de la danza como una forma de arte accesible para todas las personas, y proporciona una serie de ejercicios y actividades prácticas para fomentar la apreciación y comprensión de la danza. Además, H'Doubler discute la relación entre la danza y otras disciplinas artísticas, y ofrece ideas para la integración de la danza en el currículo educativo. En resumen, "Dance: A Creative Art Experience" es una obra inspiradora que destaca el valor de la danza como una forma de arte enriquecedora y su potencial para fomentar la creatividad y el crecimiento personal.

El libro "The Intimate Act of Choreography" de Lynne Anne Blom es una guía integral que aborda el proceso creativo y técnico de la coreografía. La autora explora las complejidades y desafíos de la creación de danza, ofreciendo tanto reflexiones personales como consejos prácticos para los coreógrafos en formación. Blom examina en profundidad diferentes aspectos de la coreografía, desde la concepción de ideas y la inspiración hasta la realización práctica de la visión coreográfica. También explora temas como la relación entre el coreógrafo y los bailarines, así como el papel del espacio, la música y el tiempo en la creación coreográfica. A lo largo del libro, Blom comparte ideas valiosas sobre el desarrollo de un lenguaje coreográfico personal, la superación de bloqueos creativos y el proceso de comunicar la visión artística. En resumen, "The Intimate Act of Choreography" es una obra que

combina la introspección artística con consejos prácticos, ofreciendo una perspectiva enriquecedora sobre el arte de la coreografía.

1.4. Definición de términos

Danza. Para Pérez & Merino (2021), la danza se origina en la prehistoria, cuando las personas recurrían a la danza como una parte primordial de sus rituales relacionados con la fecundidad y con la guerra; por lo que se puede decir que es la acción o la forma en que se realiza un baile. Una de las primeras formas de arte en la historia del ser humano es la danza porque implica la ejecución de movimientos corporales al ritmo de la música que permite la expresión de emociones y sentimientos.

Iconografía. Según Silva (2021), la iconografía es el análisis y la interpretación de símbolos, imágenes y de atributos que se presentan en las obras de arte. Principalmente, al analizar una obra de arte, se puede distinguir la iconografía entendida o pretendida, de la iconografía interpretativa.

Representación pictórica. Este tipo de representación se usaba bastante cuando no existía la cámara fotográfica; es aquella representación que ha sido creada mediante la pintura, la cual representa a lo pictórico. También, se puede decir que una representación pictográfica es un aspecto del desarrollo cognitivo, el cual permite que las personas interpreten y comprendan la información sensorial. (Pérez, 2017)

Cultura Mochica. La Cultura Mochica o Moche, sobresale en su alfarería considerada como la mejor del Perú antiguo del mismo modo que en su ingeniería direccionada en la Huaca del Sol y de la Luna, fue una cultura sudamericana, con comunidades urbanas, santuarios, canales y ranchos situados en el marco de la costa reseca en una franja angosta entre el Océano Pacífico y la Cordillera de los Andes de Perú. La cultura Mochica nació en el Intermedio Temprano, entre los años 100 y 800 d.C. creado en el norte del Perú. Los Moche son posiblemente más populares por su artesanía en cerámica: sus vasijas incorporan cabezas de personas con imágenes de tamaño natural (representaciones de huacos) y representaciones de criaturas e individuos en tres capas. Un gran número de estas vasijas fueron saqueadas hace algún tiempo en localidades Moche, las cuales se pueden rastrear en centros históricos de todo el mundo. (López & Aguilar, 2012)

Rituales. Para Álvarez (2007), los rituales son prácticas sociales emblemáticas que pretenden reproducir el territorio local, uniéndolo en la fiesta de una ocasión. La costumbre resucita la unión de la reunión y, en consecuencia, también se suma al desarrollo de su carácter. Las ceremonias se pueden reconocer a partir de los horarios en que la última opción parece funcionar para la economía, ya que básicamente están programadas. Los rituales se han caracterizado como ejemplos verbales monótonos y estandarizados, inicialmente refrescados y en su mayor parte con propósitos estrictos, una de cuyas capacidades es la pauta de circunstancias pasajeras, por ejemplo, nacimiento, matrimonio, fallecimiento o inicio que ayudan a soportar sensaciones de pavor e incertidumbre que surge de la circunstancia lábil de las etapas de entrada.

Aprendizaje motor. La enseñanza motriz ha experimentado varias enunciaciones en los últimos veinte años. El aprendizaje motor se centra en la comprensión de la autoridad de desarrollo previamente obtenida. Por otra parte, el aprendizaje motor está compuesto por un montón de pensamientos conceptuales sobre la forma en que se obtienen o se modifican potencialmente las cosas. En este sentido, ofrece una mirada mundana centrada en las cualidades de la experiencia educativa. El aprendizaje motor intenta responder a preguntas, por ejemplo, pensamientos relacionados con cómo estructurar medicamente para mejorar los resultados, animar el intercambio de aprendizaje o el plan de ejercicios fundamentales en el ciclo de recuperación. (Sánchez, 2021)

Aprendizaje observacional. Para Torres (2017), el aprendizaje observacional es identificado por la muchos autores, entre ellos Albert Bandura, como un aprendizaje social; es así que, dentro del aprendizaje observacional se puede englobar tipos de aprendizajes producidos mediante el resultado de la reflexión sobre cómo se comportan otros seres vivos y de contingencias por la aparición de castigos y refuerzos, es decir de las consecuencias que trae. Este tipo de aprendizaje se ocasiona sin que el individuo se esfuerce para obtener el aprendizaje.

Habilidades motoras. Cidoncha & Díaz (2010), refieren que las habilidades motoras son las adquisiciones de patrones motores determinados que tienen inicio en la motricidad natural propia de las personas, propiciando su uso en circunstancias cuantitativas y cualitativas, permitiendo que se pueda realizar nuevos aprendizajes.

Estas habilidades se desarrollan creando situaciones de aprendizaje que puedan permitir a los niños la exploración de las posibles respuestas. Estas habilidades incluyen la mayor eficacia en el desarrollo de las habilidades básicas.

CAPITULO II: METODOS Y MATERIALES

En este capítulo se describieron los métodos y materiales de la investigación con el propósito de que se explique la interpretación artística de las expresiones de los bailes en las representaciones pictóricas iconográficas de la cultura Mochica.

2.1. Línea de investigación

Arte de la representación

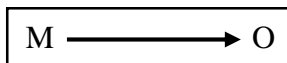
De acuerdo al problema de investigación planteado, este postulado está centrado en estudiar la interpretación artística de las expresiones de bailes en las representaciones pictóricas iconográficas de la Cultura Mochica.

2.2. Tipo de investigación

La investigación es de tipo cuantitativa porque está centrada en los datos, es decir, en la información cuyo resultado se puede expresar numéricamente mediante porcentajes, proporciones o cifras exactas; puesto que, a partir del análisis que realice a los datos obtenidos, se podrá conseguir las conclusiones esperadas.

2.3. Diseño de investigación

Por otro lado, el diseño utilizado para el desarrollo de esta tesis es descriptivo simple no experimental, haciendo uso del método de estudio científico analítico – sintético, inductivo – deductivo y el método de análisis de datos. Dada una muestra se realiza la siguiente observación:



Donde:

M = Muestra

O = Observación

Descriptivo: Se logrará describir sobre el tema que se ha trabajado.

2.4. Materiales, técnicas e instrumentos de recolección de datos

2.4.1. Técnica

Como técnicas de encuestas y entrevistas no estructuradas, aplicando los instrumentos a la muestra seleccionada. Posteriormente se procederá a desarrollar el análisis y proceso de los contenidos para arribar a las conclusiones.

| MÉTODOS | PROCEDIMIENTOS |
|------------------|--|
| Histórico lógico | <ul style="list-style-type: none">- Análisis- Analizar tendencias |

2.4.2. Instrumentos de recolección de datos

Para la recopilación de datos se utilizó como instrumento:

El Cuestionario. Se trata de un conjunto de preguntas orales y libres, organizadas y aplicadas en función de las dimensiones en cada variable durante las actividades realizadas.

2.5. Población y muestra

Población:

La cultura mochica

Muestra:

Investigadores, arqueólogos, danzantes y músicos del distrito de la ciudad de Chiclayo y Lambayeque.

CAPITULO III: RESULTADOS Y DISCUSION

3.1. Análisis y discusión de resultados

3.1.1. Resultados de encuesta aplicada a investigadores, músicos y danzantes de la Región Lambayeque

De acuerdo con los datos obtenidos de la encuesta aplicada y en conjunto con el análisis gráfico, se puede agrupar los siguientes resultados en dos variables, analizándose por las dimensiones consideradas para este estudio.

Resultados del análisis de la variable “interpretación artística”

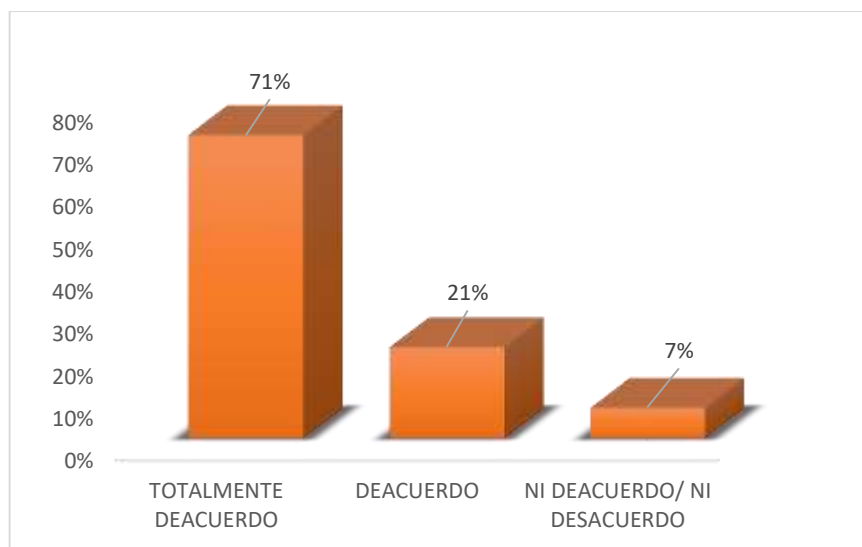
- Dimensión: Lenguaje y expresión corporal

Tabla 1. *Uso de gestualidad facial, manos, extremidades, postura y movimiento*

| Respuesta | N° Entrevistados | % |
|-----------------------------|------------------|-------------|
| TOTALMENTE DEACUERDO | 30 | 71% |
| DEACUERDO | 9 | 21% |
| NI DEACUERDO/ NI DESACUERDO | 3 | 7% |
| Total | 42 | 100% |

Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

Figura 1. *Uso de gestualidad facial, manos, extremidades, postura y movimiento*



Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

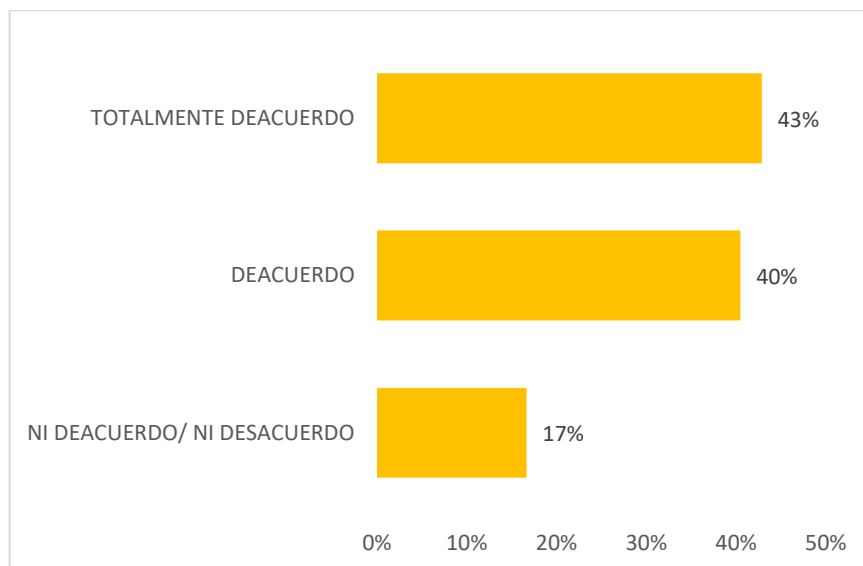
En base a lo observado en la tabla e ilustración N°1, el 71% de los expertos encuestados consideran necesario el uso de la gestualidad facial, manos, extremidades, postura y movimiento para un adecuado desenvolvimiento en danzas. Es así que, Cañal & Cañal (2001) refieren que mediante la actividad motriz consciente, los niños construyen su propio esquema corporal y así conocer su cuerpo utilizándolo como un vehículo de expresión, experimentando la realidad temporal y la organización rítmica de sus acciones, tomando conciencia del mundo exterior en el que vive y del espacio que comparte en armonía con los demás.

Tabla 2. *Conocimiento del esquema corporal y la lateralidad*

| Respuesta | N° Entrevistados | % |
|-----------------------------|---------------------|-------------|
| NI DEACUERDO/ NI DESACUERDO | 7 | 17% |
| DEACUERDO | 17 | 40% |
| TOTALMENTE DEACUERDO | 18 | 43% |
| Total | 42 | 100% |

Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

Figura 2. *Conocimiento del esquema corporal y la lateralidad*



Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

En la Tabla e ilustración N°2, se aprecia que más del 80% considera que es necesario que en danzas se conozca el esquema corporal y la lateralidad para el adecuado desenvolvimiento en todo tipo de danzas. Así como Muñoz (2020) menciona en su artículo de la revista PsiME, a través del conocimiento de nuestro cuerpo se incorpora nuestro aprendizaje, conducta y la interacción, desarrollando procesos de psicomotricidad como el esquema corporal y la

coordinación, los cuales se desarrollan por medio de la actividad física y la condición de la persona, siendo los responsables del moldeamiento del estilo de vida y de la salud del individuo.

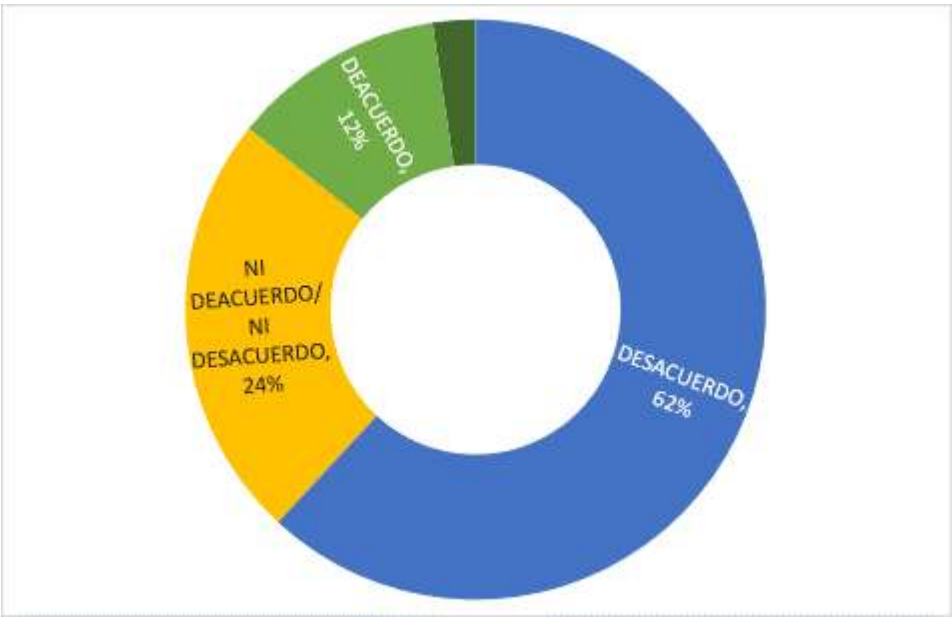
- Dimensión: Movimientos y espacios coreográficos

Tabla 3. *Planimetrías de la danza (ubicaciones, desenvolvimiento, fluidez y formas) en la cultura Mochica*

| Respuesta | N° Entrevistados | % |
|-----------------------------|------------------|-------------|
| DEACUERDO | 5 | 12% |
| DESACUERDO | 26 | 62% |
| NI DEACUERDO/ NI DESACUERDO | 10 | 24% |
| TOTALMENTE DESACUERDO | 1 | 2% |
| Total | 42 | 100% |

Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

Figura 3. *Planimetrías de la danza (ubicaciones, desenvolvimiento, fluidez y formas) en la cultura Mochica*



Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

En la tabla e ilustración N°3, se observa que el 62% los expertos encuestados (investigadores, arqueólogos, músicos y danzantes), considera que en la cultura Mochica no tenían consideración por las planimetrías en sus danzas, por lo que no tenían en cuenta sus

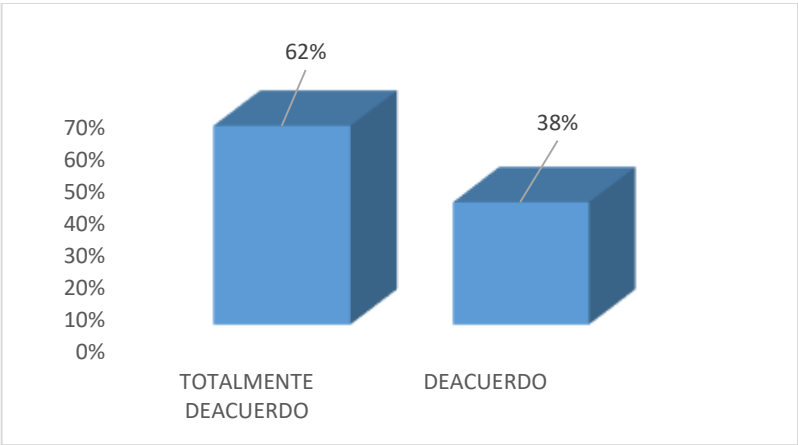
ubicaciones, desenvolvimiento, su fluidez y formas- Sin embargo, lo expuesto por La Chioma (2019), refiere que el corpus iconográfico de la cultura mochica está conformada por vasijas de asa estribo, asa lateral y de cántaros, en los cuales se destaca en relieve a los personajes muertos de dicha cultura involucrados en una danza la cual se denomina la danza del inframundo, donde se presente las cuestiones más significativas de las ontologías mochicas como lo es la música, el baile, la muerte y la fertilidad. Asimismo, La Chioma refiere que estos personajes mochicas buscan reducir la rigidez con la que la iconografía mochica fue tratada en distintas ocasiones, enfocandose en la fluidez propia de las relaciones espacio-temporales de la cosmovisión registrada en la cerámica ritual.

Tabla 4. *Parafernalia (porras, estandartes, escudos o sogas) utilizadas en la cultura mochica*

| Respuesta | N° Entrevistados | % |
|----------------------|------------------|-------------|
| TOTALMENTE DEACUERDO | 26 | 62% |
| DEACUERDO | 16 | 38% |
| Total | 42 | 100% |

Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

Figura 4. *Parafernalia (porras, estandartes, escudos o sogas) utilizadas en la cultura mochica*



Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

Según lo apreciado por los resultados del cuestionario reflejados en la Tabla e Ilustración N°4, los 42 expertos encuestados afirman que en el corpus iconográfico mochica se refleja que en la danza de esta cultura se hacía uso de parafernalia para su desarrollo, específicamente las sogas, las cuales se consideran para casi todas las danzas de los

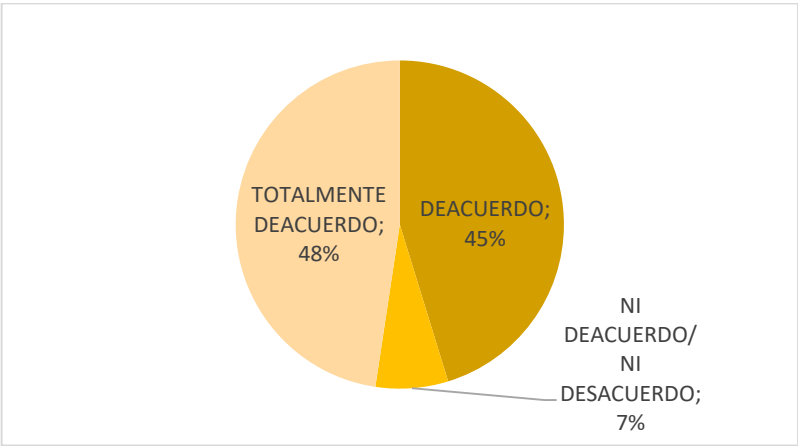
mochicas; sustentando este resultado en lo referido por Huaman (2014) al mencionar que los mochicas fabricaron herramientas, armas, atuendos, emblemas, ornamentos y toda una variada y rica parafernalia ritual; también el Museo Larco (2018) afirma que, la danza con sogas era una ceremonia en la cual los jefes guerreros participaban con sus mejores adornos y vestidos, la celebración más reconocida vinculada a los combates rituales y sacrificios, siendo una danza representada en el arte de las distintas culturas del antiguo Perú, desde a cultura Mochica hasta la cultura Inca.

Tabla 5. *Uso de símbolos como elementos de fauna marina, fauna silvestre y aves o elementos de tierra, aire, sol*

| Respuesta | N° Entrevistados | % |
|-----------------------------|---------------------|-------------|
| DEACUERDO | 19 | 45% |
| NI DEACUERDO/ NI DESACUERDO | 3 | 7% |
| TOTALMENTE DEACUERDO | 20 | 48% |
| Total | 42 | 100% |

Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

Figura 5. *Uso de símbolos como elementos de fauna marina, fauna silvestre y aves o elementos de tierra, aire, sol*



Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

En la tabla e ilustración N°5, se puede apreciar que el 93% de expertos encuestados indicaron que en la danza Mochica, se utilizaban símbolos como elementos de fauna marina, fauna terrestre y aves o elementos de tierra, aire y sol, específicamente mencionan que en la cultura mochica se consideraban a la luna, variedad de animales que representaban actividades de la cultura como son la pesca, caza, sembríos, cosechas, casamientos y actos sexuales, están representaciones fueron reflejadas en sus cerámicas. Avalado por el arqueólogo Ocas (1997),

quien menciona que en la cerámica de los Moche se representan escenas de músicos y danzantes con instrumentos y atuendos de características singulares; los mochicas tuvieron mucha afición por la música, canto y baile, practicándolo desde muy temprana edad tanto hombres como mujeres y niños, lo cual se puede observar en la iconografía, cuyas escenas son de color marrón sobre crema, representadas alrededor de vasijas y vasos ceremoniales pictográficos. Según el arq. Ocas, la música y la danza de la época mochica fueron manifestaciones presentes en todas las actividades cotidianas del hombre, dadas por las victorias y derrotas de cruentas batallas, al inicio o fin de sus actividades como son la pesca, la caza, los sembríos, las cosechas, casamientos y los actos sexuales.

Resultados del análisis de la variable “representación iconográfica de los bailes de la cultura mochica”

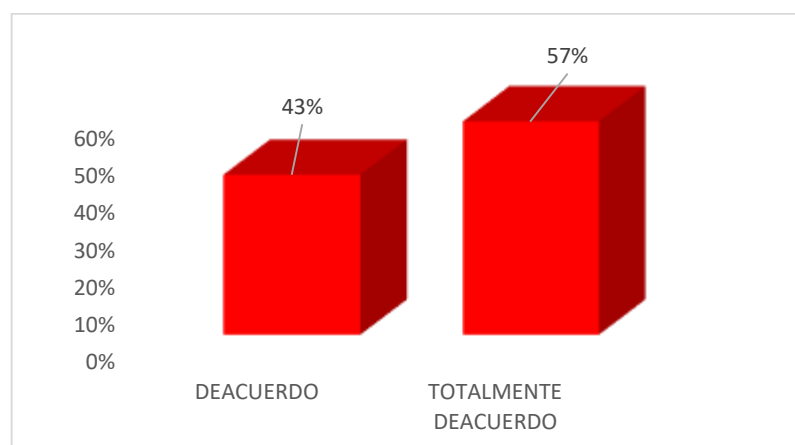
- Dimensión: Antropológico cultural

Tabla 6. *Construcción social de la cultura Mochica basada en rituales, creencias religiosas y cotidianidad.*

| Respuesta | N° Entrevistados | % |
|----------------------|------------------|-------------|
| DEACUERDO | 18 | 43% |
| TOTALMENTE DEACUERDO | 24 | 57% |
| Total | 42 | 100% |

Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

Figura 6. *Construcción social de la cultura Mochica basada en rituales, creencias religiosas y cotidianidad*



Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

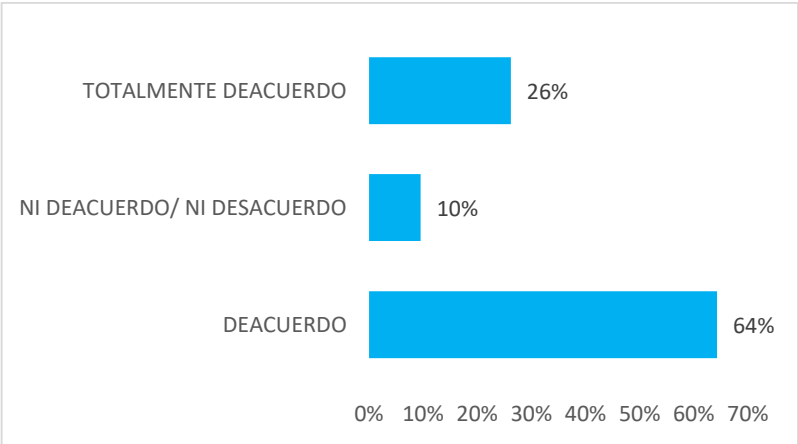
En la tabla e ilustración N°6, se observa que el total de expertos encuestados consideran que la construcción social de la cultura Mochica está basada en rituales, creencias religiosas y en la cotidianidad de sus actividades, lo cual puede apreciarse en la iconografía de sus cerámicas. Asimismo, Tinoco (2021) afirma que la cultura moche fue un estado monolítico, al construir complejos religiosos y administrativos de carácter monumental, compuesto por palacios y templos; la organización social de la cultura mochica esta basada en rituales y en creencias religiosas, evidenciadas en cerámicas y grandes murales en donde se plasmaron dioses, mitos, leyendas y toda la cosmovisión cultural.

Tabla 7. Aspectos sociopolíticos de la cultura Mochica

| Respuesta | N° Entrevistados | % |
|-----------------------------|------------------|-------------|
| DEACUERDO | 27 | 64% |
| NI DEACUERDO/ NI DESACUERDO | 4 | 10% |
| TOTALMENTE DEACUERDO | 11 | 26% |
| Total | 42 | 100% |

Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

Figura 7. Aspectos sociopolíticos de la cultura Mochica



Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

En la tabla e ilustración N°7, el 90% de expertos encuestados asegura que en la danza Mochica se muestran aspectos sociopolíticos de su cultura tales como aspectos políticos, económicos y sociales; lo cual se puede avalar en lo expuesto por Museo Larco (2018) donde se menciona que los Mochicas hacían una danza con sogas como parte de una ceremonia en la que los jefes de los guerreros participaban con sus mejores atuendos, esta danza vinculada a los combates rituales y a los sacrificios. Del mismo modo, La Chioma (2019) refiere que en la danza mochica se expresa aspectos de la organización sociopolítica moche en el cual

las élites de los valles de Moche y Chicama pasan a tener mayor control respecto a la producción material de la cultura.

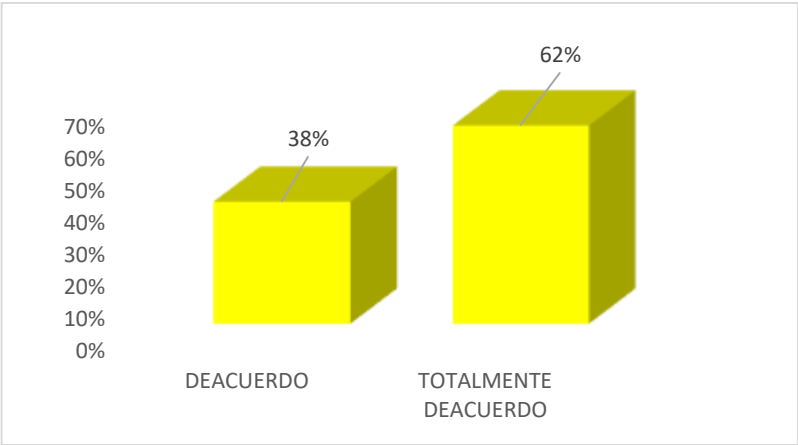
- Dimensión: Contexto natural

Tabla 8. *Representación de animales en la cultura Mochica*

| Respuesta | N° Entrevistados | % |
|----------------------|---------------------|-------------|
| DEACUERDO | 16 | 38% |
| TOTALMENTE DEACUERDO | 26 | 62% |
| Total | 42 | 100% |

Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

Figura 8. *Representación de animales en la danza Mochica*



Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

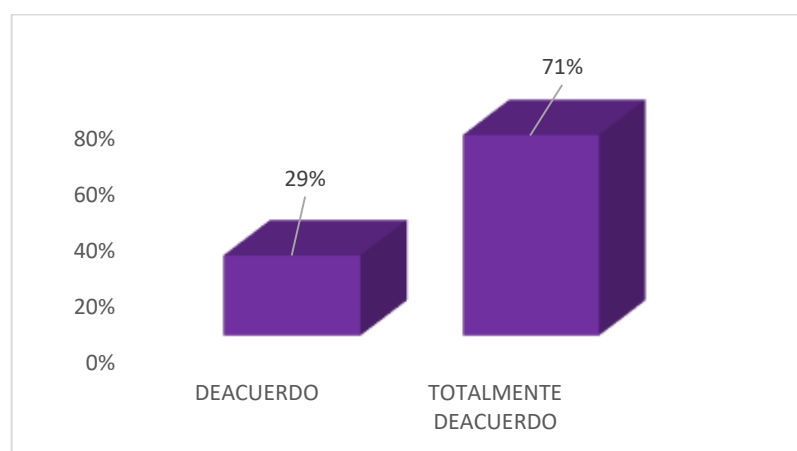
Referente al contexto natural, en la tabla e ilustración N°8 se observa que los 42 expertos encuestados consideran que en la danza de la cultura Mochica se muestran los aspectos sociopolíticos de la cultura, siendo los más representativos los aspectos políticos, económicos y sociales; dato que lo confirma el sitio web El Brujo (2022) donde se expresa que en la iconografía mochica la representación animal se agrupa en animales terrestres como servidos, primates, felinos, ofidios (serpientes), reptiles (cañanes), caracoles, camélidos, anuros (sapos y ranas) y camélidos; animales aéreos como patos, cormoranes y lechuzas; y animales acuáticos como crustáceos, lobos marinos, cangrejos, peces y camarones.

Tabla 9. *Relación de la danza Mochica con la naturaleza en aspectos de sociedad, naturaleza y medio ambiente.*

| Respuesta | N° Entrevistados | % |
|----------------------|------------------|-------------|
| DEACUERDO | 12 | 29% |
| TOTALMENTE DEACUERDO | 30 | 71% |
| Total | 42 | 100% |

Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

Figura 9. *Relación de la danza Mochica con la naturaleza en aspectos de sociedad, naturaleza y medio ambiente.*



Fuente: Cuestionario / Elaboración: Propia

En la tabla e ilustración N°9 se puede apreciar que, por unanimidad, los expertos encuestados refieren que la danza Mochica guarda relación con la naturaleza en los aspectos sociales, naturales y de medio ambiente, o cual puede apreciarse también a través de su cerámica y murales cuya iconografía pictográfica muestra todas las actividades y creencias de la cultura Mochica. Es así que, el arqueólogo Ocas (1997) en el portal web DePeru.com refiere que, la música y la danza de los Mochicas son manifestaciones originadas en la naturaleza como en los sonidos de los ríos, las caídas de las gotas de agua de lluvia, en las pacchas, así como también en los vientos que rozan con las plantas, en el bullicio de los animales y en todo fenómeno natural.

CAPITULO IV: CONCLUSIONES

Se aplicó el cuestionario en escala de Likert a 42 expertos entre los que se encuentran arqueólogos, músicos, investigadores y danzantes, con el propósito de interpretar artísticamente las expresiones del baile de las representaciones pictográficas iconográficas de la cultura Mochica y las características comunicacionales respecto a los elementos de la identidad cultural peruana. De este modo, se describió el lenguaje visual de las representaciones iconográficas de la cultura mochica, identificando los elementos de identidad cultural presente.

Se reconoció que, para un buen desenvolvimiento en danzas, es necesario que se utilice los gestos faciales, movimiento de manos, extremidades, una adecuada postura y que el movimiento será el indicado para el desarrollo de las danzas; asimismo, en danzas es necesario que los danzantes conozcan su esquema corporal y lateralidad. Respecto a los movimientos y espacios coreográficos se determinó que en la cultura Mochica no se consideraba a la planimetría para el desenlace de sus danzas; por otro lado, en el corpus iconográfico y en las danzas de los Mochica si se hacía uso de parafernalia para su desarrollo, específicamente las sogas, las cuales se consideran para casi todas sus danzas, especialmente para la danza de los guerreros mochicas.

Se corroboró que en los Mochicas tuvieron mucha afición por la música, el canto y el baile, practicado desde muy temprana edad, en esta cultura se utilizaron muchos símbolos que se manifestaban en todas sus actividades cotidianas del hombre, dadas por las victorias y derrotas de sus batallas, así como al inicio y al fin de sus actividades como la pesca, caza, sembríos, cosecha y casamientos, estos símbolos eran representados por la fauna marina, terrestre y aves así como por elementos de tierra, aire y sol.

Por lo que se concluye que, la danza era una característica muy presente para la cultura Mochica, en la que se evidenciaba mediante murales y cerámicas pictóricas iconográficas, donde se representaba la danza de los mochicas quienes empleaban muchos símbolos y parafernalia para transmitir mediante la danza sus actividades cotidianas, guerreras, creencias religiosas, rituales, y actividades como pesca y caza.

CAPITULO V: RECOMENDACIONES

Se recomienda catalogar los elementos pictóricos de la cultura Mochica, indicando sus afinidades con el naturalismo y con los ideales renacentistas de esta cultura involucrada totalmente con la danza en su historia.

Se recomienda involucrar más a la actual y a la nueva generación educativa, con nuestra historia peruana, que se incentive a conocer y apreciar la danza de nuestros antepasados, ya que muchas culturas mediante la danza transmitían y heredaban todos los hechos ocurridos en su tiempo.

Se recomienda que tanto como el Gobierno Regional en coordinación con la Casa de la Cultura de Lambayeque, museos y las Municipalidades de Chiclayo y Lambayeque, consideren formar una comunidad de arte, invitando a niños y jóvenes estudiantes, así como a adultos que se interesen por la danza y culturas de nuestra Región.

BIBIOGLAFIA REFERENCIADA

Adshead, J., & Briginshaw, V. (1999). *Teoría y práctica del análisis coreográfico*. España: Generalitat Valenciana.

Álvarez, A. (2007). Corterís y descortesía: teoría y praxis de un sistema de significación. *Estudios de Lingüística del Español*, 25, 88-89. Obtenido de http://elies.rediris.es/elies25/alvarez_cap6_2.htm#:~:text=Los%20rituales%20son%20pr%C3%A1cticas%20sociales,la%20construcci%C3%B3n%20de%20su%20identidad.

Barone, M. (2005). *A History of the English-Speaking Peoples since 1900*. New York: Mantoux.

Campana, C. (2010). *Los elementos simbólicos en la iconografía mochica*. Obtenido de <https://1library.co/document/yng8mxj0-los-elementos-simb%C3%B3licos-en-la-iconograf%C3%ADa-mochica.html>

Cañal, F., & Cañal, M. (2001). *Música, Danza y Expresión Corporal en Educación Infantil y Primaria* (Vol. 1). Andakucía, España: Consejería de Educación y Ciencia. Obtenido de https://www.observatoriodelainfancia.es/ficherosoia/documentos/1155_d_69805bc7f_musicadanza.pdf

Cidoncha, V., & Díaz, E. (2010). Aprendizaje motor. Las habilidades motrices básicas: coordinación y equilibrio. *EfDeportes*, 15(147), 11-15. Obtenido de EfDeportes: <https://efdeportes.com/efd147/habilidades-motrices-basicas-coordinacion-y-equilibrio.htm>

Copeland, R., & Cohen, M. (1983). *What is dance?: Readings in theory and criticism* (1er ed.). Oxford: Oxford University Press.

Cunningham, M. (2008). *Merce Cunningham: Dancers, Artworks, and people in the galleries*. New York: Artforum.

Dallal, A. (2007). *Elementos de la danza*. México, México DF: UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO.

Danto, A. (2003). *The Abuse of Beauty: Aesthetics and the Concept of Art*. Chicago and La Salle, Illinois: Open Court.

Duncan, I. (1902). *El arte de la danza y otros*.

Eco, U. (1986). *Cómo se hace una tesis*. Obtenido de http://www.upv.es/laboluz/master/metodologia/textos/umberto_eco.pdf

El Brujo. (14 de septiembre de 2022). *El Brujo Complejo Arqueológico*. Obtenido de ¿Animales en el arte mochica? Conoce cómo la fauna tuvo influencia en la iconografía moche: <https://www.elbrujo.pe/blog/animales-arte-mochica-como-la-fauna-tuvo-influencia-en-la-iconografia-moche#>

Escudero, M. (2013). *Cuerpo y danza: Una articulación desde la educación corporal*. Buenos Aires, Argentina: Universidad Nacional de La Plata.G

González, C. (2012). *Métodos iconográficos. Warburg, Panofsky, Gombrich*. Málaga, España: Universidad de Málaga.

Guardiam, M. (2017). *La sociedad en el Egipto de los faraones*. Oviedo.

Henckmann, W., & Lotter, C. (1998). *Diccionario de estética*. Barcelona: Crítica.

Huaman, Y. (2014). *Cultura Mochica*. New York, EEUU: StuDocu University. Obtenido de <https://www.studocu.com/en-us/document/studocu-university/historia/cultura-mochica-lecture-notes-1/13360334>

Humphrey, D. (1958). *Bailarina, coreógrafa, directora y leyenda de la danza*. Illinois: Danza.es.

Hocquenghem, Anne Marie 1989 *Iconografía Mochica*. Lima: PUCP.

<

Kowalski, R. (19 de Agosto de 2002). Whining, griping, and complaining: Positivity in the negativity. *Journal of Clinical Psychology*, 58(9), 1023-1035. doi:<https://doi.org/10.1002/jclp.10095>

- La Chioma, D. (2019). Las danzas del inframundo en el arte Mochica. *ResearchGate*, 4(1), 183 - 228. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/334494565_Las_Danzas_del_Inframundo_en_el_Arte_Mochica
- Larco. (2018). *Danza de los guerreros Mochica*. Obtenido de Museo Larco: <https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/exposicion-en-linea/guerra-ritual-y-musica/danza-de-los-guerreros-mochica/#:~:text=La%20Danza%20con%20Soga%20era,la%20Mochica%20hasta%20la%20Inca.>
- Leiva, C. (2014). *Los instrumentos musicales y sonoros mochica y su representación iconográfica*. Lima: Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Lepecki, A. (2006). *Exhausting Dance: Performance and the politics of movement*. EE.UU.: Routledge.
- Lesschaeve, J., & Cunningham, M. (2009). *El bailarín y la danza: Conversaciones de Merce Cunningham con Jacqueline Leeschaeve (sobre danza)*. Madrid: Global Rhythm Press.
- López, C., & Aguilar, J. (5 de septiembre de 2012). *Cultura Mochica*. Obtenido de Historia del Perú: <https://historiaperuana.pe/periodo-autoctono/cultura-mochica>
- Mc Fee, G. (1992). *Understanding Dance*. Londress: Routledge. Traducción mecanografiada de Susana Tambutti.
- Muñoz, E. (12 de marzo de 2020). La danza clásica como promotor del desarrollo del esquema corporal y coordinación en niños de nivel primaria y sus beneficios. *Revista Psicomotricidad Movimiento y Emoción (PsiME)*, 6(1), 1-18. Obtenido de <https://cies-revistas.mx/index.php/Psicomotricidad/article/view/129/Danza%2C%20coordinacion%20educacion>
- Museo Larco. (2018). *Danza de los guerreros Mochica*. *Museo Larco ORG*. Obtenido de <https://www.museolarco.org/exposicion/exposicion-permanente/exposicion-en-linea/guerra-ritual-y-musica/danza-de-los-guerreros-mochica/>

- Ocas, J. (1997). Música y danza mochica. *Sian*, 7. Obtenido de <https://www.deperu.com/arqueologia/musica.php>
- Pérez, J. (02 de enero de 2017). *Representaciones pictóricas*. Obtenido de Prezi: https://prezi.com/_p_mdbsfajqr/representaciones-pictoricas/
- Pérez, J., & Merino, M. (2021). *Danzas*. Obtenido de Definicion.de: <https://definicion.de/danza/>
- Pérez-Soto, C. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago de Chile: Lom Ediciones.
- Salazar, A. (1997). *La danza y el ballet: Introducción al conocimiento de la danza y el ballet*. México DF: 3° Ed.
- Sánchez, Á. (29 de octubre de 2021). *El aprendizaje motor: qué es, factores, metodología y objetivo*. Obtenido de neuronup: <https://www.neuronup.com/estimulacion-y-rehabilitacion-cognitiva/dano-cerebral-adquirido/el-aprendizaje-motor-que-es-factores-metodologia-y-objetivo/>
- Scribano, A. (abril - sept. de 2011). Vigotsky, Bhaskar y Thom: Huellas para la comprensión (y fundamentación) de las unidades de Experienciación. *Revista Latinoamericana de Metodología de la Investigación*, 1(2), 21 - 35.
- Silva, C. (2016). *La danza y la ciencia de la física*. Santiago, Chile: Universidad Academia de Humanismo Cristiano. Obtenido de <http://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/bitstream/handle/123456789/4260/TDAN%20120.pdf?sequence=1>
- Silva, Y. (2021). *¿Qué es iconografía? una herramienta importante para la interpretación de obras de arte*. Obtenido de citaliarestauro: <https://es.citaliarestauro.com/que-es-iconografia-interpretacion-de-arte/>
- Szulfer, A. (2019). *Time and Space-Time in Moche Fineline Painting*. Oceanía: University of East Anglia.
- Tambutti, S. (2008). *Itinerarios teóricos de la danza*. Santiago de Chile: Pontificia Universidad Católica de Chile.

Tinoco, I. (2021). *El descubrimiento e invención de los mochicas, una cultura arqueológica de la costa norte del Perú*. Madrid, España: Universidad Complutense de Madrid. Obtenido de <https://eprints.ucm.es/id/eprint/65295/1/T42275.pdf>

Torres, A. (18 de septiembre de 2017). *Aprendizaje observacional: definición, fases y usos*. Obtenido de Psicología y mente: <https://psicologiaymente.com/psicologia/aprendizaje-observacional>

Von Laban, R. (1975). *Danza educativa moderna* (Vol. 2). Paidós.

Zubiaur-Carreño, F. (2005). El cine como fuente de la historia. *Depósito académico digital*, 205-219.

Golte, J. (2009). *Moche: Cosmología y sociedad. Una interpretación iconográfica*.

ANEXOS

Anexo N°1. Cuestionario

CUESTIONARIO

“Interpretación artística de las expresiones de bailes en las representaciones pictóricas iconográficas de la cultura Mochica”

INSTRUCCIONES. - Estimados colaboradores, la presente encuesta ha sido elaborada para fines educativos y de investigación universitaria, la cual será aplicada en total anonimato, protegiendo la identidad del encuestado. Agradecemos su gentil colaboración.

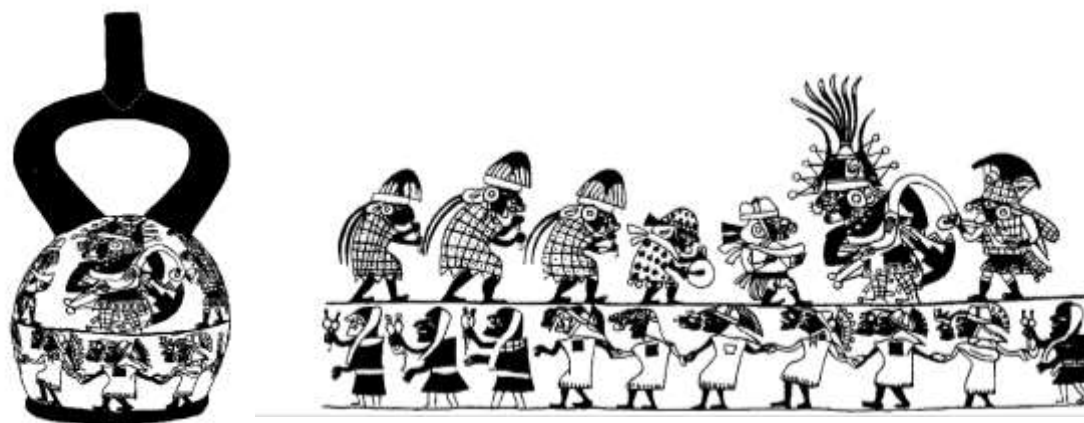
1: Totalmente Desacuerdo (TD) **2:** Desacuerdo (D) **3:** Ni de acuerdo/Ni desacuerdo (N/N) **4:** De Acuerdo (A) **5:** Totalmente De Acuerdo (TA)

| VARIABLE I. INTERPRETACIÓN ARTÍSTICA | | | | | | |
|--|--|---------|--------|----------|--------|---------|
| N° | DIMENSIÓN I: LENGUAJE Y EXPRESIÓN CORPORAL | 1 TD | 2 D | 3 N/N | 4 A | 5 TA |
| 01 | En danzas ¿considera necesario el uso de la gestualidad facial, manos, extremidades, postura y movimiento? | | | | | |
| 02 | En danzas es necesario conocer el esquema corporal y la lateralidad | | | | | |
| DIMENSIÓN II: MOVIMIENTOS Y ESPACIOS COREOGRÁFICOS | | | | | | |
| 03 | En la cultura Mochica, ¿consideraban las planimetrías de la danza (ubicaciones, desenvolvimiento, fluidez y formas)? | | | | | |
| 04 | En la danza Mochica se utilizaba parafernalia como porras, estandartes, escudos o sogas | | | | | |
| 05 | Para la danza Mochica se usaban símbolos como elementos de fauna marina, fauna terrestre y aves o elementos de tierra, aire, sol | | | | | |
| VARIABLE II. REPRESENTACIÓN ICONOGRÁFICA DE LOS BAILES DE LA CULTURA MOCHICA | | | | | | |
| N° | DIMENSIÓN I: ANTROPOLOGICO CULTURAL | 1 TD | 2 D | 3 N/N | 4 A | 5 TA |
| 06 | La construcción social de la cultura Mochica está basada en rituales, creencias religiosas y cotidianidad | | | | | |
| 07 | La danza Mochica muestra aspectos sociopolíticos de su cultura (político, económico y social | | | | | |
| DIMENSIÓN II: CONTEXTO NATURAL | | | | | | |
| 08 | En la danza Mochica se representan animales como anfibios, aves o mamíferos | | | | | |
| 09 | La danza Mochica guarda relación con la naturaleza en aspectos de sociedad, naturaleza y medio ambiente. | | | | | |

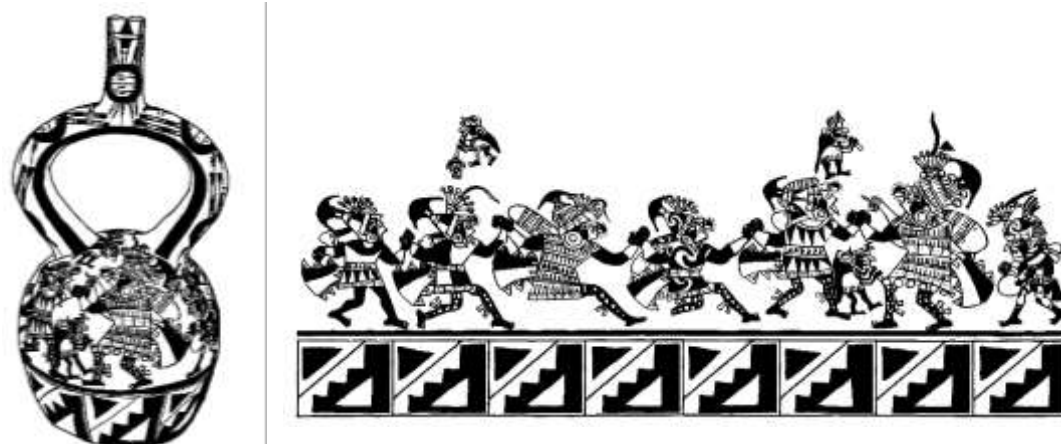
Anexo N°2. Lenguaje y expresión corporal: Representación de la danza Mochica



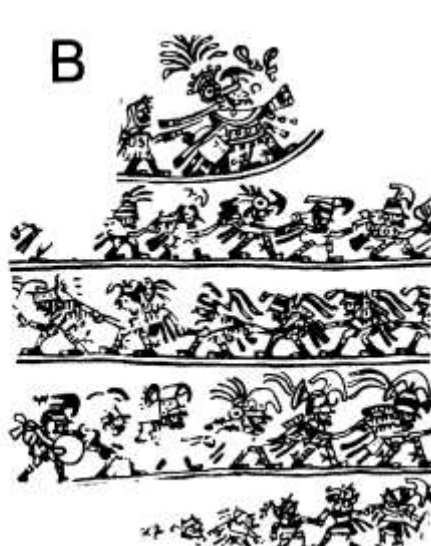
Descripción: *Iconografía de los Guerreros Mochicas esculpidos en cántaros pictóricos bicromos*



Descripción: *Representación de un baile de mujeres y curanderas (Lavalle 1985:58)*



Descripción: *Representación de la danza con soga (parafernalia típica) de los guerreros de la Cultura Mochica*



Descripción: Las caras Ay B de la botella con el baile de la sog, el dibujo de McClelland en Donnan y McClelland 1999:164)



Descripción: La representación del baile con danzantes de pelo suelto (dib. de botella según foto en Donnan y McClelland 1999:263, dib. plano redib. Según dib. de McClelland).

Anexo N°3. Antropológico Cultural



Descripción: *La entrega de Strombus al Dios Intermediador por su ayudante !guana (Museo de América, Madrid) (dib. Golte)*



Descripción: *Una representación del baile de la soga en el borde interior de una vasija acampanada (Museo Cassinelli, Trujillo) (dib. Golte).*





Descripción: *Representación del baile de la soja en el anverso de un "canchero" (Museo de la Nación, Lima) (dib. Golte).*

Anexo N°4. Danza de los muertos de la Cultura Mochica



Descripción: *Cerámica escultórica de la cultura Mochica con representación de la danza de los muertos.*

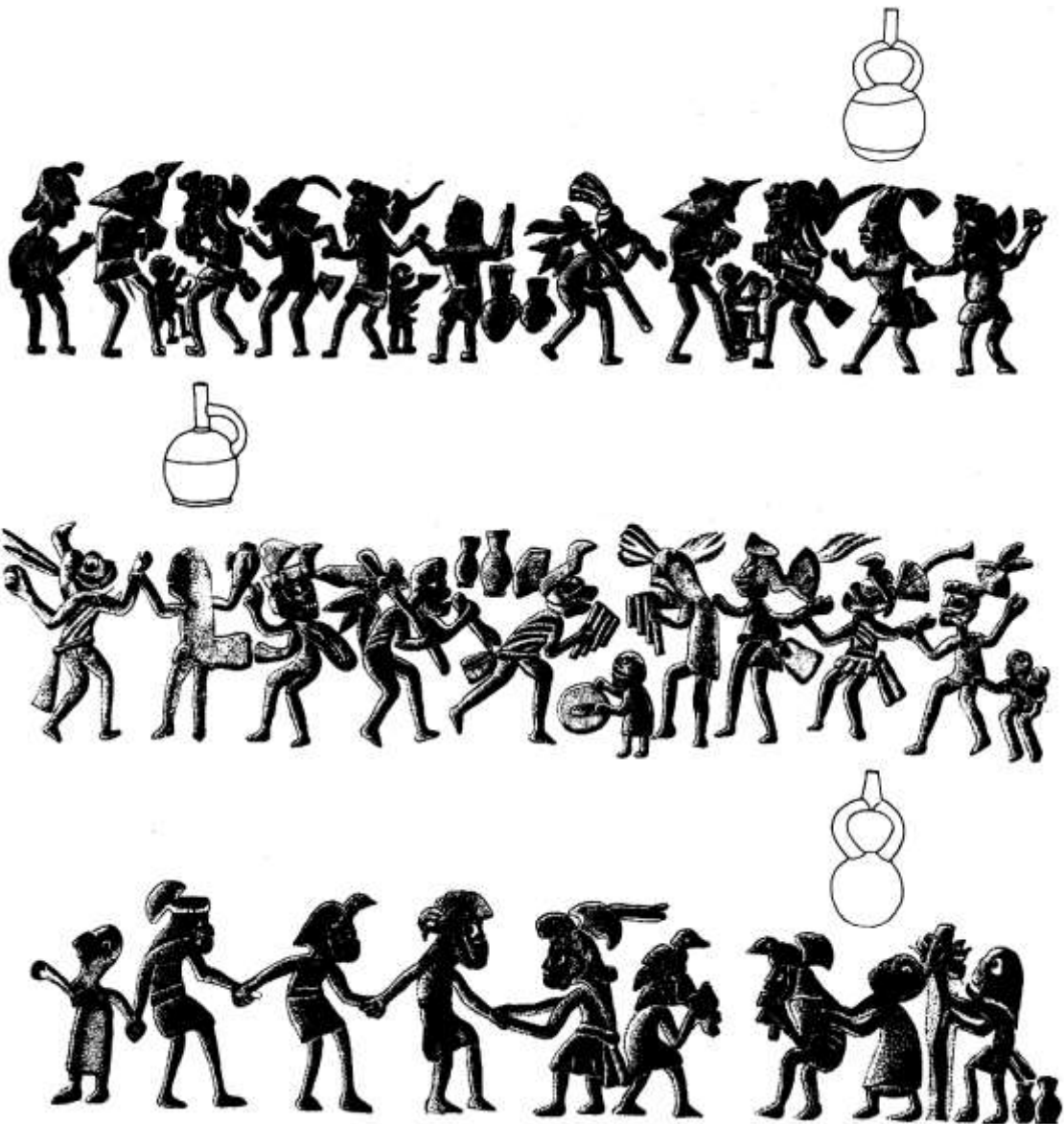




Descripción: *Cerámica escultórica de la cultura Mochica con representación de las danzas del inframundo en el arte Mochica*



Descripción: *Perros muertos bailando agarrándose las muñecas entre vasijas de líquidos ofrendados y enmarcados por las piramides del mundo subterráneo (ME, Berlin VA 7 7643).*



Descripcion: *Baile de muertos* (Vergara y Sanchez 1996: Lam. 119).



Descripción: *Baile de muertos* (Kutscher 1954: Lam. 32 B).



Recibo digital

Este recibo confirma que su trabajo ha sido recibido por Turnitin. A continuación podrá ver la información del recibo con respecto a su entrega.

La primera página de tus entregas se muestra abajo.

| | |
|------------------------------|---|
| Autor de la entrega: | Geraldine Alexandra Tapia Neira |
| Título del ejercicio: | TESIS DE PREGRADO |
| Título de la entrega: | Interpretación artística de las expresiones de bailes en las r... |
| Nombre del archivo: | ACIONES_PICT_RICAS_ICONOGRAFICAS_DE_LA_CULTURA_MOC... |
| Tamaño del archivo: | 389.77K |
| Total páginas: | 48 |
| Total de palabras: | 10,618 |
| Total de caracteres: | 59,579 |
| Fecha de entrega: | 12-ago.-2023 07:48p. m. (UTC-0500) |
| Identificador de la entre... | 2144894161 |

UNIVERSIDAD NACIONAL PEDRO RUIZ GALLO
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS SOCIALES Y
EDUCACIÓN
ESCUELA PROFESIONAL DE ARTE



TESIS

Interpretación artística de las expresiones de bailes en las
representaciones pictóricas iconográficas de la cultura Mochica

Presentada para obtener el Título Profesional de Licenciado en Arte

Investigadora: Geraldine Alexandra Tapia Neira
Asesor: Dr. Pedro Carlos Viqueza Quintana

Licenciatura: Artes
2023

Interpretación artística de las expresiones de bailes en las representaciones pictóricas iconográficas de la cultura Mochica

INFORME DE ORIGINALIDAD

| | | | |
|---------------------|---------------------|---------------|-------------------------|
| 10% | 10% | 0% | 3% |
| INDICE DE SIMILITUD | FUENTES DE INTERNET | PUBLICACIONES | TRABAJOS DEL ESTUDIANTE |

FUENTES PRIMARIAS

| | | |
|---|--|----|
| 1 | doi.org Fuente de Internet | 3% |
| 2 | hdl.handle.net Fuente de Internet | 1% |
| 3 | repositorio.unprg.edu.pe Fuente de Internet | 1% |
| 4 | historiaperuana.pe Fuente de Internet | 1% |
| 5 | Submitted to Universidad Nacional Pedro Ruiz Gallo Trabajo del estudiante | 1% |
| 6 | www.researchgate.net Fuente de Internet | 1% |
| 7 | www.unitru.edu.pe Fuente de Internet | 1% |
| 8 | repositorio.uta.edu.ec Fuente de Internet | 1% |

| | | |
|----|---|------|
| 9 | www.monografias.com Fuente de Internet | 1 % |
| 10 | Submitted to Universidad Del Magdalena Trabajo del estudiante | <1 % |
| 11 | dl.dropboxusercontent.com Fuente de Internet | <1 % |
| 12 | Submitted to Universidad Cesar Vallejo Trabajo del estudiante | <1 % |
| 13 | repositorio.ucv.edu.pe Fuente de Internet | <1 % |
| 14 | repository.uniminuto.edu Fuente de Internet | <1 % |
| 15 | Submitted to Universidad Señor de Sipan Trabajo del estudiante | <1 % |

Excluir citas

Activo

Excluir coincidencias < 15 words

Excluir bibliografía

Activo

///



Dr. Percy Carlos Morante Gamarra

Asesor