

320825
27
2oj



UNIVERSIDAD DEL VALLE DE MEXICO

PLANTEL TLALPAN

ESCUELA DE PSICOLOGIA

**CON ESTUDIOS INCORPORADOS A LA UNIVERSIDAD
NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**DIFERENCIAS EN LA AUTOESTIMA ENTRE
GRUPOS SUBSIDIADOS E INDEPENDIENTES
QUE PRACTICAN PROFESIONALMENTE DANZA**

TESIS CON
FALLA DE CUBIERTA

**TESIS QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
LICENCIADO EN PSICOLOGIA**

PRESENTA

AURORA MARTINEZ MARTINEZ

DIRECTOR DE TESIS: LIC. JOSE MANUEL PEREZ Y FARIAS

REVISOR DE TESIS: LIC. VICTOR HUGO DORANTES GUTIERREZ

México, D. F.

1992



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis está protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

INDICE

INTRODUCCION	
MARCO TEORICO	2
METODOLOGIA	
Planteamiento del problema	4 5
Objetivo general	4 5
Objetivos específicos.....	4 5
Hipotesis	4 5
Variables	4 6
Definición conceptual	4 6
Definición operacional	4 6
Población	4 7
Muestra	4 8
Tipo de muestreo	5 0
Instrumentos	5 0
Proceso de recolección de datos	5 1
Tipo de investigación	5 2
Diseño	5 3
Análisis de datos	5 3
RESULTADOS	5 5
DISCUSION Y CONCLUSIONES	6 5
Alcances y Limitaciones	
BIBLIOGRAFIA	
ANEXOS	

INTRODUCCION

La danza es tan antigua como la existencia misma del hombre. "Un lenguaje expresado mediante gestos, un incentivo del deseo, la transfiguración rítmica de los actos de la vida humana, un rito y un encantamiento, la nostalgia de desaparecer a nuestra pesadez terrestre, la música en su estado primitivo, una alegría, una ofrenda, una adoración y todo lo que el hombre ha podido concebir para simbolizar el acto esencial de un ser supremo, que por su acción destruye o crea universos.....tal es la danza en sus mil facetas" (Hoorman, 1953).

"Quien inventa una danza por medio de su fantasía creadora, quien realiza un soñado trabajo que libera al hombre, es crear un estado de vida, es el placer que no se halla en los problemas rutinarios de la faena diaria" (Ruiz, 1987).

En los comienzos la danza, más que una manifestación artística era parte fundamental en la vida cotidiana del hombre primitivo, se bailaba en cualquier ocasión y por cualquier motivo. Posteriormente, la danza se convierte en un espectáculo cuando surge el ballet, ya que éste adquiere el carácter de representación teatral. Al devenir del tiempo se da una manifestación dancística que rompe el esquema del ballet clásico, dándole importancia a la improvisación y al descubrimiento del cuerpo-expresión, iniciando así lo que se conoce como danza contemporánea. A partir de este movimiento dancístico han surgido muchos grupos y escuelas con diferentes manifestaciones o estilos en la danza contemporánea, los cuales surgieron como grupos independientes para poder expresar su creatividad dancística, este movimiento ha seguido dándose constantemente hasta lo que actualmente se conoce como Danza-Teatro, a la cual no le interesa dominar una técnica dancística sino buscar un medio de expresión corporal para expresar vivencias cotidianas.

Todas estas manifestaciones dancísticas no sólo obedecen a una forma de expresión y coordinación rítmica de movimientos corporales sino a la necesidad de expresar las repercusiones culturales de una época.

Existen muchos escritos sobre la historia de la danza, sus manifestaciones, sus principales intérpretes, creadores o compañías; sin embargo muy poco se ha escrito e investigado sobre los aspectos psicológicos del bailarín a nivel mundial y mucho menos en México.

Es por eso la inquietud en investigar en dichas áreas, concretamente acerca de la autoestima en el bailarín. El interés por este aspecto es pensar que el bailarín, aún cuando se dedica a una disciplina tan poco reconocida, remunerativa y/o productiva, gusta y valora su trabajo, de tal manera que está satisfecho consigo mismo repercutiendo directamente en su autoestima, autoconcepto o *self*, el cual consiste en un conjunto de cogniciones y sentimientos que una persona tiene hacia sí misma. En este sentido se puede considerar como la propia satisfacción con el autoconcepto o autoimagen (Calvin, 1977).

Por lo tanto, también la autoestima de los bailarines está estrechamente relacionada con su imagen corporal, la cual podría pensarse que es favorable, ya que se trabaja directa y constantemente con el cuerpo por lo que es de esperarse que su autoestima sea alta.

Aún cuando Baker en 1990, afirma que las bailarinas eligen y se dedican a la actividad dancística, gracias a una auto-selección, la cual permite que tengan una vinculación muy fuerte con dicha actividad por presentar un perfil de personalidad estereotípico, se podría pensar que la diferencia en la estabilidad económica entre los grupos independientes y subsidiados puede afectar la satisfacción con la actividad que realizan y, por ende la satisfacción consigo mismos.

En general, se dice que la danza influye notablemente en el desarrollo de la personalidad, combinando factores kinéticos, cognitivos y afectivos.

El presente trabajo pretende saber la diferencia en la autoestima entre las mujeres que constituyen los grupos subsidiados e independientes que se dedican profesionalmente a la danza, dado que no se había hecho ningún estudio de este tipo, la investigación fue

exploratoria; para esto se utilizó un grupo de 2 muestras independientes, las cuales a su vez se dividieron en 4 grupos subsidiados y 17 grupos independientes. Asimismo, se aplicó la escala de autoestima de Lucy Reidl. Esta investigación se basó en la teoría de Kalliopuska 1983-84, la cual afirma que el bailarín al desarrollar un papel, en escena, debe ser capaz de mostrar al público lo esencial de ese papel y, para ser capaz de esto se requiere de una gran autoestima, el bailarín debe tener suficiente seguridad e intuir que lo hace bien.

La base para una autoestima sólida es apreciarse y respetarse uno mismo. De la misma manera Alter en 1984, afirmó que la autoestima de los bailarines era positiva y que siempre están motivados a obtener nuevos logros.

Los resultados indicaron que no existe una diferencia significativa en la autoestima entre los grupos subsidiados e independientes del sexo femenino; sin embargo, la autoestima en general de las bailarinas se encuentra en un nivel alto, no importando el grupo de pertenencia.

MARCO TEORICO

La danza como a la más humana de las artes, pues en ella se unen el espíritu y el cuerpo al servicio de la belleza. Es en un primer término, un arte vivo: el juego infinitamente variado de líneas, de formas y fuerzas, de direcciones y velocidades, concurre a la realización de perfectos equilibrios estructurales que obedecen tanto a leyes de la biología como a las ordenaciones de la estética. La danza puede ser el desencadenamiento de las fuerzas, el florecimiento de la alegría, la embriaguez del vuelo; pero, al mismo tiempo, puede describir penas y dolores, mediante atormentadas inflexiones de un cuerpo que se expresa. (Bougart, 1946)

Por otra parte, Gordon (1966), la define como una coordinación rítmica de movimientos corporales, los cuales se combinan en una composición coherente y dinámica para la expresión de una idea.

Posteriormente, Lifar (1968), propone "la danza es un arte emotivo, un arte cantante; cuando se dice que un cuerpo humano canta, el autor considera la expresión en un sentido real y no metafórico".

Según Le Boulich (1971), "la danza está conformada por dos aspectos, la expresión y la técnica, las cuales deben conciliarse para que pase de una mera expresión emocional a una comunicación, es decir, la transmisión de un mensaje estético".

Haskell en 1973, afirma que: "la danza es una forma original del arte, el primer medio de auto expresión que ha encontrado el hombre".

Por otra parte, Gaetner (1979), define a la danza "como una expresión corporal perfecta y elaborada, ya que exige la concordancia entre espacio y tiempo, concordancia que brota de la música que la acompaña y de la composición coreográfica, ya que traduce y simboliza con el mínimo de medios -dado que el cuerpo es el único instrumento-, pero con el máximo de intensidad, las emociones, las sensaciones y los actos".

Por otro lado, Fux (1981), afirma: " La danza ha sido siempre para mí, una necesidad de dar algo, de expresarme y encontrar un punto de vinculación con la vida que me rodea ".

González (1983), "la danza puede definirse como la actividad espontánea de los músculos bajo la influencia de alguna emoción intensa, como la alegría social o la exaltación religiosa. También puede definirse como combinaciones de movimientos armoniosos realizados sólo por el placer que ese ejercicio proporciona al danzante o a quien contempla, se trata de movimientos cuidadosamente ensayados que el danzante pretende representar acciones y pasiones de otras personas".

Sin embargo puede definirse a la danza en otros términos según del género dancístico de que se trate.

Por ejemplo, a la danza folklórica o popular Gaetner (1971), la define "como a una disciplina que está profundamente arraigada en las tradiciones de los pueblos, en relación constante con el medio geográfico. Obedece a leyes rigurosas y a menudo inmutables que se transmiten en general por vía oral de generación en generación. La danza folklórica encuentra su verdadera razón de ser sólo en la expresión de la vida familiar y social; sin embargo, también se da en la expresión de la vida espiritual de los pueblos de la que surgió (procesiones y fiestas religiosas)".

Asimismo, Obregón en 1987, asienta que la danza folklórica obedece a la expresión tradicional y popular, producto del ingenio y de la exquisita sensibilidad artística de nuestro pueblo.

Por otra parte, a la danza clásica o ballet se le ha considerado de muchas formas.

Love en 1953, señala que la danza clásica o ballet tradicional, se refiere específicamente a la técnica codificada del ballet que se consideraba pura, correcta y refinada.

Más tarde, Palmer en 1970, conceptualiza al ballet como una forma de danza y pantomima, expresa el espíritu de la gente en términos de movimientos y gesticulación. Revela carácter, aspiraciones, ideales, temores y frenesí, también fe. El ballet es una forma plástica de la poesía, es una expresión de la danza y la pantomima.

Por otra parte, Gaetner (1971), agrega "el ballet es ante todo, un espectáculo que se lleva al cabo en un lugar cerrado, este espectáculo obedece a leyes rigurosas: los que lo ejecutan son profesionales y, por otra parte, todas las artes concurren a la belleza del espectáculo: música, danza, canto, pintura y dibujo (decorados y vestuario)".

También Haskell en 1973, define al ballet como una combinación de las artes, la poesía, la música y la pintura. Considera que el ballet es un lenguaje dancístico universal desarrollado a través de los siglos en diferentes partes del mundo, el cual puede hablarse correctamente con muy variados acentos y se enriquece cada vez que echa raíces en un nuevo suelo.

De la misma forma, la danza moderna ha sido definida en diversas maneras.

En 1953, Love afirma que a la danza moderna se le ha otorgado también el término de danza abstracta ya que suele expresar un estado afectivo del ánimo más que un tema concreto, es el tipo de danza que opera con un movimiento puro para crear un estado de ánimo o transmitir una idea.

Asimismo, "la danza moderna es una forma de expresión corporal originada por la transposición que hace el bailarín, mediante una formulación personal de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento. Esta danza moderna se convierte así en un modo de ser para el hombre que quiere hablar con su cuerpo, bailando descalzo. Esto implica para el bailarín de danza moderna, la necesidad permanente de encontrar en sí mismo los principios de una técnica, que como la danza clásica, está sujeta a reglas. (Baril 1977)

Siguiendo esta línea Dallal en 1977, define a la danza contemporánea como una prolongación del tipo de danza que universalmente se conoce como moderna, la cual es un género dancístico que posee sus propias cualidades y características.

Sin embargo, se considera a la danza moderna en sus principios como a una manifestación orgánica del cuerpo y mente, en la que el torso centro y eje emocional del cuerpo dicta el origen del movimiento, y la acción de la pelvis se incorpora a la totalidad de la danza (Dirección de Capacitación y Superación del Ministerio de Cultura, la Habana Cuba, 1979).

Una vez definida lo que es la danza, resulta igualmente necesario hacer una revisión histórica, para poder entender la existencia de los grupos profesionales de danza.

Según Sanshs (1944), en la época primitiva, la danza formaba parte de la cultura, ya que se bailaba por cualquier motivo: nacimiento, enfermedad, muerte, guerra, victoria, paz, primavera, cosecha, entre otras cosas. Se considera que desde la prehistoria hasta la edad media toda la danza es similar en movimientos, tipos, temas y formas.

Posteriormente, en la época clásica, la danza empieza a tener una relación creativa con la música. En el renacimiento se modifican los lugares de diversión en lugares teatrales, de tal manera, que fue necesario crear profesionales por medio de una enseñanza escolar.

Es en los siglos XV y XVI, es cuando se fijan las reglas exactas de movimientos y pasos conviniendo en un tabulador de letras que se hizo internacional en Europa. Tabourot (1588), señaló que, La basse Dansé da el nombre a esa época, es la reina de los bailes y la más importante; sin embargo, aparecen otros bailes con mayor elaboración como son los bailes pantomímicos que marcan el comienzo del ballet, éstos muestran más inventiva y más talento en sus maestros de baile y, es en ese momento en 1581, cuando surge el ballet como una representación de

carácter teatral, el ballet Comique de la Reine de Luis XIV fue entonces el que comenzó con este género dancístico, el cual tenía como tema dominante la glorificación de la autoridad.

A finales del siglo XVII, Pierre Beauchamp tiene gran importancia en la historia del ballet, ya que bajo su dirección, el ballet se hace francés para continuar siendo francés. Fue, quién creó un primer método de notación, codificando los ejercicios básicos y a su vez definió las cinco posiciones fundamentales de los pies (base de la danza clásica).

Sanchs (1944), asegura que posteriormente en 1730, la carrera del bailarín profesional crea metas cada vez mas difíciles gracias a la dificultad técnica y a la transición de la danza de corte a la danza en el teatro. En ese momento surgen compañías por todas partes (Italia, Francia, Londres, Rusia). El ballet trata temas románticos como la pureza, inocencia, amor, heroísmo y sacrificio. La literatura, la música y la práctica teatral se funden perfectamente para favorecer una creación coreográfica inmortal que resume las maravillas de una escuela que ha llegado a la perfección. En Rusia, en el último decenio de los ochocientos, se produjeron tres ballets fundamentales (El Lago de los Cisnes, La Bella Durmiente y El Cascanueces) con los cuales se da un extremo perfeccionamiento de la coreografía clásica, la intervención definitiva del músico y el nacimiento de la escuela rusa. Sin embargo los temas continúan teniendo el argumento romántico característico del ballet.

Pasi (1980), señala que, de 1909-1929, Diaghilev empresario ruso llevó a Europa su compañía privada con Fokine, el coreógrafo, quién finalmente podía realizar sus ideas sobre el ballet moderno con el bailarín Valsav Nijiski, este movimiento dancístico provocó polémicas, iniciando así los principios del ballet neoclásico.

Sin embargo, también a principios del siglo XX, Isadora Duncan (bailarina norteamericana), se revela en contra de la danza clásica, creando una danza diferente a la que, en aquel entonces se le llamó danza libre ya que abandonó las zapatillas y le dio importancia a la

improvisación y a la expresión del cuerpo con movimientos naturales. Así también, en Alemania, otro de los iniciadores de la danza expresión o libre fue Rudolf Von Laban, quién le dio importancia a la expresividad de un cuerpo flexible en contraposición del torso rígido de la danza clásica. De él partió la danza en el período del expresionismo, unido a los nombres de Mary Wigman y Kurt Jooss, quién aportó a sus coreografías una observación exacta de la cotidianidad del individuo reflejando un fragmento de la realidad social. Bajo la dirección de Jooss se dio uno de los principales centros de la tradición de la danza expresiva, de lo que posteriormente seguirían los pioneros de la Danza-Teatro.

Por otra parte, Baril (1977), indica que en 1920, Ruth S. T. Denis y Ted Shawn, dieron impulso a este tipo de danza, ya que se basaron en la contemplación del pasado y el gusto por lo exótico.

Finalmente, Martha Graham (norteamericana), hacia 1930 convirtió el principio cinético de la danza expresiva en contracciones y relajamientos, dando lugar a una técnica que impulsó a lo que ahora se conoce como danza contemporánea.

Según Pasi (1980), a partir de Martha Graham, alrededor de la década de los sesentas y setentas, surgieron en Nueva York, muchos grupos y escuelas con diferentes manifestaciones y estilos en la entonces llamada danza moderna, los cuales surgieron como grupos independientes para poder expresar su creatividad dancística. Tales como: Merce Cunningham, Alwin Nikolais, Paul Taylor, Elit Feld, de Dollar, de Mille, Alvin Ailey, Twyla Tharp, Louis Falco, de Joffrey, de la Lang, los cuales son sólo una parte de la mayor constelación de autores-coreógrafos que se formaron en tan poco tiempo.

Servos (1982), señaló que Nueva York se convirtió en la capital del mundo de la danza y su ejemplo hizo escuela casi por doquier en Europa a excepción de la República Federal Alemana, la cual gracias a Rudolf Laban tenía una herencia dancística, de tal manera que en los setentas se inicia un nuevo género dancístico encabezado por Pina Bauch, Rinhild Hoffman, Susanne Linke, Gerhard Bohner y Johann Kresnik, al que se le

llamó Danza-Teatro, el cual hace una vinculación de la danza y el teatro, buscando un medio de expresión corporal sin recurrir a las técnicas dancísticas utilizadas como herramientas coreográficas.

Pasi en 1980, afirmó que, al mismo tiempo en esta misma década, el género de la danza clásica continúa desarrollándose con la creación de nuevas compañías como la del Royal Ballet (compañía inglesa) en la cual se destacaron bailarines como Alicia Markova, Helpmman, Ashton, Tudor, Dolin, Margor Fonteyn y Cranko. Con la llegada de Nureyev desde Rusia, el ballet inglés encuentra todo su esplendor y la pareja Fonteyn-Nureyev, se impone como la mejor en el mundo.

En Francia, en 1960, emergen coreógrafos como Roland Petit y Maurice Bejart, los cuales señalan una tercera vía entre la escuela americana y la escuela ruso-sovietica, en donde mezclan la danza clásica con la danza moderna dando lugar al ballet neoclásico. De tal manera que el Ballet del siglo XX de Maurice Bejart es una de las compañías representativas del neoclásico que hasta la fecha sigue vigente.

Todos estos géneros dancísticos (danza clásica, neoclásico, danza moderna posteriormente, danza contemporánea con sus diferentes estilos y danza-teatro), siguen incansablemente buscando a través del perfeccionamiento en el movimiento y la expresión corporal una manera de expresar lo mejor posible las emociones humanas por medio de ballets, compañías o grupos de danza.

El grupo o la formación del individuo en el grupo ha sido objeto de estudio en la psicología social. El individuo en el grupo, se refiere principalmente a la manera y al grado en que la conducta de un individuo es alterada por la presencia de otros. A partir de ésto han surgido varias definiciones.

Cooley en 1909 (citado por Klineberg 1954), fue el primero en definir la expresión grupo, entendiendo aquél que se caracteriza por una íntima asociación y cooperación cara a cara. Principalmente se

caracteriza por la formación de índole social y por los ideales del individuo. Al autor le interesaban principalmente los grupos que son prácticamente universales, que pertenecen a todos los tiempos y a todas las etapas del desarrollo.

Posteriormente, en 1945 Leighton (citado por Salazar 1979), afirma que no sólo el grupo pequeño se ve afectado por la mayor organización de que forma parte, sino que los individuos del grupo llevan a él reacciones que han sido influidas y continúan siéndolo, por el grupo más amplio al que pertenecen.

Homans en 1945 (citado por Klineberg 1954), considera al grupo como un número de personas que se comunican entre si, muchas veces durante determinado transcurso de tiempo, y que son tan pocas en número, que cada persona puede comunicarse con todas las demás, no por segunda mano, a través de otras personas, sino cara a cara.

Por otra parte Bales en 1950 (citado por Salazar 1979), define a un grupo pequeño, como cualquier número de personas dedicadas a la interacción en una sola reunión cara a cara o en una serie de reuniones, en las que cada miembro recibe alguna impresión o percepción de cada uno de los demás miembros, lo suficientemente clara para que, ya sea en ese momento o al ser interrogado posteriormente, pueda ofrecer cierta reacción frente a otros, como individuos, aunque esa reacción se limite a recordar que los demás personas estuvieron presentes.

Los estudios experimentales acerca del efecto del grupo en el individuo han demostrado la facilitación social, en la capacidad para soportar el dolor, en la liberación de energía y en la rapidez de la reacción, en la infinidad de situaciones.

Allport (1924), puntualizó que el efecto de la situación de grupo suele ser doble, es decir, suele haber una facilitación social directa, pero también puede intervenir el factor de la competencia. Diríase que gran parte del efecto de facilitación social obedece en realidad al factor facilitador de la competencia.

Un aspecto importante que se ha observado en el funcionamiento del grupo es su interacción.

En 1948, Benne y Sheats (citados por Klineberg, 1954), describieron tres categorías de funciones de grupo para su interacción : la primera incluye aquéllas relacionadas con la tarea de grupo, es decir las de aquéllos participantes que facilitan o coordinan el esfuerzo del grupo. Una segunda categoría se refiere a la construcción o a la conservación del grupo y al funcionamiento del grupo como grupo. En la tercera categoría se encuentran las funciones dirigidas hacia la satisfacción de las necesidades individuales de los participantes.

Una característica significativa del grupo es el grado hasta el que sus miembros se sienten identificados en él, trabajan al lado de otros por alcanzar una meta común, son leales a sus compañeros y están dispuestos a defenderlos y a defender al grupo contra todo ataque externo.

De tal manera que Summer en 1953, define la cohesión de grupo como aquél en que sus miembros individuales sienten que están en su medio.

Finalmente, Festiger en 1953 (citado por Klineberg 1954), indicó algunos de los motivos de atracción que los individuos pueden sentir hacia su grupo. Este puede contribuir a la realización de importantes fines individuales; pueden dedicarse a actividades que atraen a sus miembros; puede ayudar a satisfacer aquellas necesidades individuales que demandan relaciones personales con otra gente. Es de esperar que una persona se acerque -si puede- a grupos que satisfagan sus necesidades especiales y que se retire de esos grupos cuando ya no lo satisfagan.

Mientras más cohesivo sea el grupo, mayor será la presión que se ejerza sobre sus miembros para que se comuniquen entre sí.

Se puede entonces concluir que estas características que se presentan en los grupos como son las decisiones, la interacción, la cohesión y la comunicación, son aspectos que se encuentran en los grupos o compañías de danza, ya que los miembros que constituyen estos grupos, se sienten identificados por dedicarse a una actividad que va a satisfacer una necesidad en común.

No es sino hasta 1953, cuando Love define al grupo de concierto, como a una cierta cantidad de bailarines que ejecuta una única composición. Un grupo que trabaja bajo la dirección de un bailarín profesional y que actúa con él. En general, el grupo es a la danza moderna, como el cuerpo de baile al ballet clásico. Por otro lado, menciona que también se denomina así a un grupo que ejecuta una danza de grupo bajo la dirección de un coreógrafo profesional. Denominándose también compañía de danza.

El ballet, también es sinónimo de compañía o grupo profesional. Gash en 1955, precisa que debe entenderse por ballet, toda danza figurada ejecutada, por varias personas en un teatro.

Otro punto de vista sería el de Sack quien en 1975, (citado por Baker,1990) argumenta que las diferentes actividades (danza/atletismo) representan distintas subculturas y atmósferas que atraen a diferentes personas. Ejemplo: deporte y ballet requieren, hasta cierto grado, las mismas cualidades y habilidades. Ambos requieren de un entrenamiento físico exhaustivo, tiene que lidiar con consecuencias dolorosas y efectos secundarios de cada una, y ambos se desarrollan ante espectadores críticos. Sin embargo, es obvio que la subcultura del deporte es diferente a la del ballet. Por ejemplo; el corte de pelo, la apariencia física y comportamiento de los espectadores son distintos en ambos casos. En cada subcultura se encuentra gente con el mismo modo de pensar y, el ser miembro de esa subpoblación (danza/atletismo), produce cambios de personalidad y el proceso de aprendizaje social está en las raíces de las diferencias entre atletas y no atletas, así como entre bailarines y no bailarines.

La danza en México ha tenido el mismo proceso histórico, la cual ha permanecido ligada simultáneamente a la vida cotidiana, a la superestructura artística y cultural así como a la representación simbólica de las distintas épocas históricas del pueblo mexicano.

Desde hace siglos son notables las prácticas de danza. Primero, la imagen de la danza se encontraba dentro del conjunto de los dioses aztecas, antes de la llegada de los españoles todas las culturas que florecieron en el territorio nacional practicaban la danza. Hasta la fecha las actitudes indígena hacia la danza se dan con profundo respeto, atención y solemnidad religiosa. (Portilla, citado en Lecturas Mexicanas, 1983).

De la Cortina en 1943 (citado por Dallal 1986), dice que "durante el período colonial, los espectáculos teatrales y operísticos eran acompañados por números de danza y cuando al fin se crearon y establecieron compañías profesionales en la Nueva España, surgió la actividad dancística especializada ya que tenían una disciplina en su preparación en las rutinas coreográficas".

En 1928, se funda la primera escuela de Danza de la Secretaría de Educación Pública con Hipolito Zybines quién impartía clases de danza y formó un grupo de muchachas de la escuela Benito Juárez. Con esta acción se inician los primeros grupos de estudiantes de danza clásica. Posteriormente, en 1932, la Escuela Nacional de Danza formará parte como dependencia del entonces Departamento de Bellas Artes de la Secretaría de Educación Pública, la cual hace una presentación escénica de algunos ejercicios coreográficos de índole netamente pedagógico (Revista de Revistas, 1934).

Barros (1944), señala que no es, sin embargo, hasta 1940, cuando se crean las primeras compañías profesionales de danza, fundadas por dos norteamericanas, Waldeen y Anna Sokolow, con la creación de estos dos grupos se echa a andar el movimiento mexicano de danza moderna.

En 1943, las hermanas Campobello fundan el ballet de la ciudad de México (ballet clásico), este ballet queda disuelto en 1947, sin embargo continúa funcionando por mucho tiempo por medio de la Escuela Nacional de Danza (Diccionario de Escritores Mexicanos, 1967).

Según Dallal (1975), en 1946, cuando Waldeen, coreógrafa norteamericana decide irse del país, las integrantes Ana Mérida y Guillermina Bravo (bailarinas de la compañía), fundan el Ballet Waldeen, el cual permitió una nueva modalidad para una expresión directa de los elementos temas auténticamente nacionales.

Salazar (1948), menciona que en 1947, al convertirse el Departamento de Bellas Artes en el Instituto Nacional de Bellas artes, se organiza la Academia de la Danza Mexicana, la cual constituyó una alternativa a la Escuela Nacional de Danza. Las primeras directoras de la Academia de la Danza Mexicana fueron Guillermina Bravo y Ana Mérida.

Dallal afirma en 1983, que " Guillermina Bravo funda en 1948 el Ballet Nacional de México, la institución de danza moderna que desde entonces ha estado vigente. Por lo cual, Ana Mérida se queda bajo la dirección de la Academia de la Danza Mexicana aplicando un programa de adiestramiento que indicaba la aceptación definitiva de la técnica clásica como sustento básico de preparación".

Por otra parte Dallal en 1975, manifiesta que, en 1950, Miguel Covarrubias es nombrado jefe del Departamento de Danza del Instituto Nacional de Bellas Artes, quién abre las posibilidades de proporcionar una mejor enseñanza técnica, auspicia la creatividad de los bailarines mexicanos y llama a algunos maestros y artistas extranjeros para ofrecer muestras trascendentales de la danza moderna.

A partir de 1950, Xavier Francis (bailarín norteamericano), comienza a impartir cursos en la Academia de la Danza Mexicana y en el Ballet Nacional de México. Francis fue uno de los maestros importantes en la preparación técnica de muchos bailarines mexicanos. Como

artistas huéspedes aparecen, José Limón, Pauline Koner, Lucas Hoving y Betty Jones.

Figuroa afirma en 1982, "En 1954, Francis junto con Bodyl Genkel (bailarina sueca), organizan el Nuevo Teatro de Danza. Comenzó como un centro de enseñanza , y a partir de él se creó una compañía, la cual duró hasta 1960."

Así también en la década de los cincuentas se funda El Ballet Concierto, grupo de danza clásica auspiciado por Bellas Artes y dirigido por Felipe Segura y Sergio Unger. Anna Sokolow (coreógrafa de danza moderna), impartió clases e hizo coreografías al nuevo ballet de Bellas artes.

Tibol (1982), subraya que, al terminar la primera mitad de la década de los cincuentas, la figura y presencia de las bailarinas y coreógrafas mexicanas se destacaron definitivamente en el arte mexicano.

De acuerdo a Dallal (1986), en 1963, surge el Ballet Clásico de México, siendo jefa del Departamento de Danza Ana Mérida y como resultado de la fusión de dos grupos independientes: El Ballet Concierto dirigido por Felipe Segura (1954-1963) y el Ballet de Cámara dirigido por Nelli Happe y Tulio de la Rosa (1958-1963). Desde su fundación, se decidió que fuera una compañía cuyo repertorio abarcara tanto los ballets tradicionales como las obras contemporáneas de coreógrafos mexicanos y extranjeros. Posteriormente, en 1973, se convierte en la Compañía Nacional de Danza, la cual durante muchos años recibiría la asesoría cubana. Desde 1977, la compañía es oficial por decreto presidencial y su sede está en la Unidad Artística y Cultural del Bosque perteneciente a Bellas Artes. La Compañía ha continuado con importantes avances como la temporada anual de el Lago de los Cisnes en el lago de Chapultepec.

En los sesentas ocurre también una especie de simbiosis entre las compañías de danza clásica y moderna, ya que se presentaron en espectáculos conjuntos y organizaron festivales y talleres en los que se intentó difundir la enseñanza de ambas técnicas.

Además, en esta década surgen y se desarrollan nuevos coreógrafos en el ámbito del Ballet Nacional de México: Rossa Filomarino, Federico Castro y Luis Fandiño. El grupo asimila la técnica Graham mediante múltiples viajes a Nueva York.

Morales afirmó en 1983, "En 1966, Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco inician las actividades del Ballet Independiente, abandonando las prácticas del Ballet Nacional de México de Guillermina Bravo". Esté será sólo el comienzo de la manifestación de grupos independientes que más tarde surgieron en México.

Entendiéndose por grupos independientes a aquéllos que obtienen ingresos de manera irregular a diferencia de los grupos subsidiados, los cuales obtienen ingresos periódicamente.

García (1982), señala que desde 1971, Gloria Contreras fundó el Taller Coreográfico de la UNAM, el cual asumió el género de la danza neoclásica apoyada en los fundamentos de George Balanchine (coreógrafo francés).

Según Dallal (1977), en 1977, Lidia y Rosa Romero, integrantes del Ballet Nacional, fundan el grupo independiente Forion Ensemble. Con una basta experiencia en Ballet Nacional, estas bailarinas junto con Jorge Domínguez y Eva Zapfe, logran romper algunos de los moldes rígidos de la técnica Graham, que limitaban la espontaneidad dancística buscando nuevos territorios coreográficos.

Dallal en 1986, dice que "En 1975, Luis Fandiño abandona el Ballet Nacional dedicándose sólo a la docencia y, en 1979, funge como director del grupo Alternativa, creando coreografías basadas en la técnica de Xavier Francis, en las cuales trata de plasmar espacios, relaciones, más

que figuras lo que en algunos casos de la danza llegan a ser escultóricos".

En el mismo año se fundó el Ballet Teatro del Espacio a partir de la escisión ocurrida en el Ballet Independiente de Raúl Flores Canelo y Gladiola Orozco. Sus fundadores Gladiola Orozco y el francés Michel Descombey, recibieron de inmediato apoyo gubernamental lo cual permitió el desarrollo de una compañía moderna profesional.

A su vez, el grupo Danza Libre Universitaria surge en 1979, a partir del Taller Coreográfico de Gloria Contreras, encabezado por Cristina Gallegos, la cual se inclina por la danza moderna dejando a un lado el neoclásico.

A partir de 1983, Bernardo Benitez, integrante del Ballet Teatro del Espacio como bailarín y coreógrafo, funda el grupo independiente Ballet Danza Estudio, el cual ha realizado ininterrumpidamente presentaciones en diferentes foros de la Ciudad de México.

Actualmente, este movimiento dancístico sigue incansablemente manifestándose en todas sus modalidades y géneros, gracias a la creación de grupos y compañías de danza que tienen la inquietud de expresar a través de su talento, su disciplina y su búsqueda constante en el movimiento, diferentes emociones, preocupaciones y experiencias cotidianas.

Por otra parte, Dallal en 1986 aseveró, "Se comienza a valorar la danza de otra manera; a través de un archivo de las manifestaciones dancísticas, de tal forma que en 1973, se crea por iniciativa del presidente Luis Echeverría, El Fondo Nacional para el Desarrollo Popular Mexicano (FONADAN), fundado y dirigido hasta la fecha por Josefina Lavalle, cuyo objetivo es registrar y recopilar el acervo de las danzas autóctonas y regionales, pues éstas paulativamente se van perdiendo, mistificando y tergiversando a lo largo y a lo ancho del territorio nacional".

Más tarde, en 1983, se crea el Centro de Información y Documentación de la Danza (CID), con el fin, de despertar inquietudes para la investigación en la danza por medio de coloquios, encuentros, entrevistas, pláticas o conferencias de danza, en donde los interesados (bailarines, coreógrafos y maestros), han expuesto ponencias acerca de sus inquietudes en torno a la danza.

Ya Gordon en 1966, había realizado una tesis sobre los aspectos psicológicos del bailarín, en donde habló sobre el comportamiento emocional del bailarín en escena afirmando que; El mérito básico de un verdadero bailarín, es darle vida al papel como desea el coreógrafo, pero poniendo su personalidad, temperamento, proyección, y desde luego una buena técnica. Por otra parte, la perfección en la danza se adquiere por el estudio y la práctica constante; sin embargo, cada bailarín debe tener un estilo propio como resultado de un buen manejo de su sensibilidad y espontaneidad, la cual muchas veces se pierde por el dominio de la técnica.

Muchas veces el bailarín, al interpretar un papel, se encuentra en un estado tensional el cual produce una falta de control en gran parte del cuerpo especialmente en las piernas.

Ciertos bailarines sufren cólicos, diarrea y nauseas y, en medio de ese desorden funcional de su organismo, es de comprender que en algunas ocasiones, el artista pierda el dominio de sí mismo, produciendo que sus movimientos sean bruscos y torpes.

A veces, las manifestaciones psicósomáticas experimentadas en escena, no cesan al bajar el telón o cuando el bailarín sale del escenario. Esto se debe a la influencia de los sentimientos personales sobre los sentimientos escénicos.

Sin embargo, la mayor parte de las veces, al entrar en escena y tomar posesión del personaje, estos síntomas tensionales desaparecen tras haber experimentado un momento de tormento. Es importante mencionar los dos tipos de alteraciones que la emoción escénica produce

en el artista: en un tipo, el bailarín tiene desgaste físico exagerado y en otro es apenas moderado.

Por otra parte, la importancia del estado preparatorio a la entrada de la escena, varía evidentemente según el papel, o la dificultad del baile.

En términos generales el bailarín trata de concentrarse unos instantes, si no, siempre le es necesario meditar profundamente durante largo rato. Cuando entra en escena, un bailarín tiene perfecta conciencia de hallarse en presencia de un público, de tener que expresar sentimientos, al hacerlo, no sólo experimenta la satisfacción de una realización técnica de un esfuerzo logrado, sino que obtiene una sensación de enriquecimiento producido por la expresión misma.

Concluye pues, que el bailarín se libera de su cuerpo haciendo de él un instrumento dócil. Cuanto más dueño sea de él, más fácil le será la vigilancia de su emoción y, por lo mismo, le será más sencillo, llegar a la actuación de su personaje.

Por otra parte, Roman (1983), expuso en el 1er. Coloquio Nacional de Danza y Medicina, organizado por el CID, una ponencia sobre el papel de la danza en el desarrollo motriz y humano, en el cual aborda los aspectos funcionales de la psicomotricidad como parte importante dentro de la danza, afirmando que: "La motricidad se refiere al movimiento en general, a los mecanismos corporales reflejos senso anatómicos y voluntarios".

Asimismo, refiere que en la estructura cerebral se encuentran las áreas motoras y perceptuales del pensamiento, las cuales están estrechamente relacionadas con el movimiento, y la danza en su acción física proviene del hemisferio derecho (equilibrio, manejo de espacio, percepción melódica musical y la interpretación del esquema corporal). También afirma que en la danza hay relaciones aparentes y profundas de la psicomotricidad, la cual se refiere a la psique y al cuerpo en relación con el medio, la cultura, la genética, etc.

Finalmente, concluye que en la danza únicamente se enseña a bailar con modelos precisos, pero el método no deja hablar a los alumnos en su propio lenguaje.

Asimismo, González (1983), participó en el 1er. Coloquio Nacional de Danza y Medicina, donde presentó una ponencia sobre la danza educativa, señalando la importancia de la orientación y estructuración espacio-temporal en la danza educativa afirmando que: el movimiento del cuerpo es el material de la danza con el cual traza sus diseños en el espacio y en el tiempo.

Establece pues, que la danza educativa persigue por medio de su acción sobre actitudes y movimientos corporales favorecer el desarrollo y lograr un ser humano capaz de ubicarse y actuar en un mundo de constantes transformaciones por medio de: Un mejor conocimiento, aceptación de sí mismo, autonomía y promoción de sus facultades de modo que su sensibilidad pueda auxiliario en nuevas formas de comunicación.

Afirmado que este método pedagógico toma en cuenta a la educación psicomotriz como recurso importante para la danza educativa aplicada a niños hasta los 12 años, la educación del niño debe ser pensada en función de su edad y de sus intereses. La educación psicomotriz indica que para que exista una adaptación al medio es primordial adquirir un ajuste motor, un ajuste postural y un ajuste perceptivo.

Afirma pues que para la danza educativa, el ajuste perceptivo es importante, ya que por medio de este, se da por una parte, el conocimiento y percepción del propio cuerpo con miras a la estructuración del esquema corporal y por la otra, la percepción temporal y orientación en el espacio con miras a la estructuración espacio-temporal.

Propone que, los ejercicios de educación psicomotriz sobre lateridad y orientación del esquema corporal favorecen la concientización interna del propio cuerpo en dos formas, una sobre las sensaciones dirigidas a una parte del cuerpo y la otra sobre la conciencia global del cuerpo. Y que la educación sobre la percepción temporal es importante, ya que no sólo activa a nivel perceptivo sino que cumple una función en la ejecución de coordinación motriz.

Un elemento importante que se ha investigado en la danza, ha sido la habilidad imaginaria. Todd en 1937, Sweigard en 1974, y Hays en 1981 (citados por Overy 1990), reportaron que la imaginación se utiliza frecuentemente como herramienta en la enseñanza de la danza.

Por otra parte, Hawkins en 1964, Hayes en 1964, Sherbon en 1975, y Hays en 1981 (citados por Overy 1990), señalaron que la danza sirve para estimular la percepción kinestésica.

Además Humphrey en 1959, Ellfeldt en 1971 (citados por Overy 1990), encontraron que la danza sirve para facilitar posiciones y fomentar la creatividad de los movimientos. También sirve para entrenar a los bailarines en el movimiento de diferentes partes de su cuerpo basándose en una imagen interna, Todd, 1937; Sweigard, 1974, y Hays, 1981 (citados por Overy 1990).

Hawkins (1964), Sherbon (1975) y Hays (1981), señalaron que otra área donde se complementa la habilidad imaginaria con la técnica dancística es la danza moderna, la cual exalta la percepción kinestésica del movimiento de los alumnos (citados por Overy 1990).

Humphrey en 1959, Ellfelt en 1971, encontraron que en coreografía también se combina la danza con la habilidad imaginaria, la cual juega un papel importante, independientemente del estilo dancístico. Para aprender coreografía es necesaria la creatividad, la cual se basa en la investigación del movimiento (citados por Overy 1990).

Por otra parte, Overy (1990), realizó una investigación sobre la habilidad imaginaria de bailarines principiantes y expertos, estudiando diferentes tipos de habilidad imaginaria (imagen corporal, imaginación cognitiva, imaginación del movimiento e imaginación espacial). Encontró que la experiencia dancística, se relaciona con el desarrollo de la imagen corporal, así como con el desarrollo de la habilidad espacio-visual y, finalmente, con la tendencia a nivelar procesos visuales y verbales de información en términos equitativos.

Apoyado en lo anterior, podemos ver como la danza requiere de una habilidad espacial, así como de otros atributos como son ; la sensibilidad artística, musical y un cuerpo tanto flexible como fuerte. Se han hecho algunas investigaciones acerca del campo espacial de acción independiente-dependiente (coordinación espacial), que sería definido en términos de estilo perceptual.

Gruen (1955), indicó que no existían diferencias significativas en el campo de acción independiente, en un grupo de bailarines de ballet de ambos sexos comparados con un grupo que no practicaba ballet. De la misma manera, Loader (1982), encontró que no hay diferencia significativa en el campo de acción independiente en los jugadores y no jugadores de basketball, los mismos resultados encontró Goulet (1988) con jugadores de hockey y con un grupo de hombres y mujeres con condición física alta y baja, el grupo de mujeres con condición física baja fueron significativamente más dependientes en su campo de acción.

Por otra parte, Corsi y Gutiérrez (1991), investigaron, la relación entre la habilidad espacial (orientación corporal y conciencia corporal) y el estilo perceptual (campo de acción dependiente-independiente) de bailarines de ballet de la Academia de Ballet de San Angel Inn. Encontraron que no había una correlación significativa entre el estilo perceptual y la habilidad espacial, los resultados fueron inesperados ya que demostraron que aún cuando se da un entrenamiento largo de ballet (orientación alrededor del espacio), no se relaciona con la destreza requerida para manipular un espacio representado abstractamente.

Las investigaciones o ponencias que se han hecho de la danza no sólo tienen como tema de interés las destrezas o aptitudes que un bailarín debe tener o desarrollar para que realice una buena ejecución.

Tamayo (1983), en el 1er. Coloquio de Danza y Medicina, organizado por el Centro de Información de la Danza (CID), expuso una ponencia sobre "El cuerpo y la Función del Otro", en el cual abordó algunas de las concepciones que tiene el psicoanálisis francés sobre el cuerpo para relacionarlo con el cuerpo en la danza.

Comienza pues, con la descripción del desarrollo de la imagen corporal, hablando sobre la concepción del estadio del espejo como formador de la función del yo (es con la presencia del otro, que el niño se identifica con él, por ser su primer modelo de identificación). Este principio, lo traslada a la imagen corporal del grupo, en el cual, se establece una identificación una proyección y una depositación.

Finalmente, afirma que lo mismo ocurre entre el espectador y el bailarín, pues el bailarín antepone su imagen para que el otro comparta el mismo código, reglas y no sea impredecible. Ya que el cuerpo del espectador es proyectado al bailarín, gracias al movimiento del bailarín que rompe de manera constante con su imagen.

Contreras (1985), presentó en el 1er Encuentro Internacional sobre Investigación de la Danza, una ponencia sobre "La imagen del cuerpo en la danza contemporánea mexicana", abordando los factores sociales y culturales, en la que afirma que la danza es socialmente considerada como una actividad no sólo de mujeres, si no femenina y ésta reafirma los cañoneos de belleza. Para el común de la gente, lo propio de las bailarinas y los bailarines es su belleza y su aspecto estético contrario a lo que pretende la danza contemporánea ya que los iniciadores querían romper con la belleza de la danza clásica.

Por lo tanto, considera que hay una contradicción en los criterios de belleza de la danza contemporánea, ya que los bailarines consideran,

primero que, no existe un modelo ideal corpóreo y después que lo mejor es tener un cuerpo como lo exige la danza, bien construido, delgado, de piernas largas. Hasta en la danza folklórica, los bailarines están limitados por su constitución corporal, ya que para bailar en una compañía es necesario que cumplan con una determinada estatura.

La danza sólo es reconocida como espectáculo estético, como entidad visible y nada quiere saberse de lo que sostiene materialmente ese trabajo. Además se considera que el bailarín únicamente sabe bailar pero no pensar.

Por otra parte, afirma que la práctica dancística está apoyada en el narcisismo que posteriormente trascendió, es decir, primero los bailarines están trabajando frente al espejo disfrutando de su cuerpo; sin embargo, el hecho de querer alcanzar un modelo de movimiento hace que el bailarín esté en constante inconformidad con su cuerpo.

Lo anterior indica, la forma en que los factores sociales influyen en todos los ámbitos incluyendo la danza. Ya Boudiu en 1979 (citado por Maisonneuve, 1981), había abordado los aspectos sociales en relación al cuerpo. Afirmando que el cuerpo percibido es esencialmente un producto sociocultural y la relación con el propio cuerpo no corresponde directamente a la imagen que de él nos ofrecen los demás, sino a ciertos modelos del cuerpo que rigen la evaluación de esa imagen en función de la posición que el sujeto ocupa en la estructura social.

Licona (1987), en El ciclo de mesas redondas (los usos del cuerpo y danza) organizado por el CID, desarrollo una ponencia sobre "Los cuerpos dóciles o relación consigo mismo", basándose en la concepción teórica de Michel Foucault. Afirmó, que la danza es un sistema disciplinario de creación de cuerpos dóciles, estéticamente bellos, capaces de ejecutar las más complejas secuencias del movimiento en base al lenguaje aprendido, está ligado a su vez con los nuevos modos de producción estética y coreográfica.

Por la experiencia cotidiana de la danza se sabe que la disciplina se marca en el cuerpo: por el trabajo analítico del cuerpo, por la descomposición en partes, por el grado de combinación entre ellas cada vez más complejo. En esta construcción el maestro de danza es un elemento indispensable, ya que bajo su mirada, el cuerpo se tensa, trabaja mucho más que si no se le observara, funciona, y al funcionar para otro el cuerpo pierde la oportunidad de trabajar para sí.

Esto es lo que hace de la disciplina, una tecnología de cuerpos dóciles, ya que trabaja para otro. Sin embargo, no cabe duda de que la disciplina genera sensaciones y satisfacciones aunque éstas hayan sido motivadas por otro.

Finalmente, propone que, de lo que se trata no es de acabar con el método disciplinario de la danza sino que el bailarín debe ponerse en contacto con sus propios deseos y necesidades para estar en relación y contacto con su propio cuerpo.

Wenner en 1974 y Griffith en 1975 señalaron que la literatura sobre danza, explica que por medio de la experiencia dancística uno se pone en contacto con su propio cuerpo gracias a la sensación que produce el movimiento (citados por Poretz 1982).

Por lo tanto se han hecho investigaciones sobre la relación entre imagen del cuerpo y danza, ya que ésta disciplina hace que el sujeto se ponga en contacto con su propio cuerpo y es de esperarse que el bailarín se perciba de una manera favorable.

La imagen del cuerpo está construida a partir de sentimientos y actitudes, las cuales son básicamente inflexibles, incambiables y centradas en características persistentes a largo plazo (Fisher y Cleveland 1968), esto se contrapone con aquellos como Head (1926), quien argumenta que la imagen corporal es plástica y transitoria (citado por Poretz 1982).

Por otra parte, Shilder (1935), aseguró que son necesarias las sensaciones de danza para que tengan un impacto visual, lo cual permite una plasticidad en la imagen del cuerpo.

Alperson (1974), encontró, que como consecuencia de la experiencia del movimiento se incrementa la vitalidad, la conciencia de sí mismo, la individualidad, la integración y una mejor relación con el medio ambiente (citado por Puret 1982).

Asimismo, Dash (1978), reportó en un estudio que una buena ejecución en la danza se asocia a una actitud positiva hacia su propio cuerpo y a un locus de control interno.

Por otra parte, Puret (1978), después de realizar un estudio concluyó, que la participación en danza moderna no cambia la imagen del cuerpo, contrario a lo que la literatura de danza afirma; Que gracias a la experiencia de la danza existen efectos positivos en la imagen corporal (Hawkins 1964, Smith 1968 y Alperson 1974). Puret señaló que está baja relación es debido a que se necesita más de un semestre para que existan cambios en la imagen corporal.

Asimismo, Tette en 1981 (citado por Overy 1990), encontró que en un estudio realizado a alumnos de danza moderna en un curso de 21 semanas, las diferencias fueron mínimas en el pre-post test.

Puret (1982), reinvestigó el efecto de la danza moderna sobre la imagen corporal, encontrando que no solamente no hay un mejoramiento como resultado de las experiencias en la danza moderna sino que entre más clases de danza moderna se tomen, la imagen corporal se empobrece. Esto es debido a que cualquier mejoría en la danza muchas veces es disminuida por los requisitos para continuar en cursos avanzados de danza. Finalmente concluye que una mejoría importante en la técnica, puede significar una mayor conciencia de los errores y un incremento en la preocupación por la habilidad técnica.

Bakker en 1988, reportó que las bailarinas demostraron resultados positivos en motivación de logro y expresaron auto-actitudes menos favorables que las no bailarinas. Esto se debe a que la atmósfera de la escuela profesional de ballet es crítica en cuanto al aspecto corporal y la habilidad física, por lo tanto este puede ser el factor que provoque auto-actitudes desfavorables en los bailarines.

Por otra parte, Cole (1991), realizó un estudio sobre la condición física, imagen corporal y locus de control en bailarines y no bailarines, encontrando que no hay una correlación entre la experiencia dancística, condición física, imagen corporal y locus de control, además no hubo una diferencia entre los bailarines y no bailarines en lo que se refiere a apariencia física (imagen corporal), esto se debe a que como las clases de danza son frente a un espejo, los bailarines están más al pendiente de su cuerpo y por lo tanto son más críticos de las imperfecciones en la línea corporal.

Sin embargo, se encontró que los bailarines, tenían una mejor condición física, una mejor salud y un locus de control interno, además obtuvieron un beneficio adicional desarrollando una mejor conciencia de salud.

Esta gran preocupación del bailarín por su cuerpo, en relación al dominio de una técnica y a su línea corporal, dan como resultado una sobrevaloración y preocupación excesiva por el volumen y peso de su cuerpo, de tal manera que estos comportamientos y actitudes se relacionan con la anorexia nerviosa. Por lo tanto, algunos investigadores les ha interesado estudiar la relación entre la danza y la anorexia nerviosa.

Garner y Garfinkel (1980), efectuaron un estudio comparando un grupo de bailarinas, modelos, estudiantes de música y un grupo de pacientes anoréxicas. Encontrando que, las bailarinas y modelos tienen mayor riesgo de presentar anorexia nerviosa. Concluyen que esto obedece a que en este tipo de actividades genera mayor preocupación hacia una figura delgada.

Asimismo, Ordeig (1989), en un estudio de actividades de riesgo para la anorexia nerviosa, encontró que las personas que realizan actividades relacionadas con un cuerpo esbelto, están más delgadas que las que no realizan tales actividades. No siendo la única característica que las diferencia, pues la restricción de alimentos con el fin de perder peso, es también un comportamiento mucho más frecuente en este grupo. Dentro del subgrupo de actividades supuestamente de riesgo, las que sobresalen por su alta incidencia de comportamiento restrictivo frente a la alimentación son las bailarinas.

Finalmente, concluye que, las estudiantes de danza se caracterizan por exhibir las mismas actitudes y comportamientos de las pacientes anoréxicas. Es decir, que los pensamientos, conductas y percepciones de sí mismas van más allá de las habituales encontradas en personas que desean perder peso.

Apoyado en lo anterior, el atractivo físico es de suma importancia ya sea para uno mismo como para los demás, en el siglo XX, se lleva al cabo una considerable manipulación de nuestra apariencia, la cual tiene como finalidad la estética. De manera que las personas aprenden a percibirse según las perciben los demás y en virtud de una internalización progresiva de la imagen estereotipada, se ajustan a las expectativas y se adaptan por fin a los objetivos que su ambiente les asigna (éxito escolar, social y profesional). (Maisonneuve y Bruchon 1984).

Esto también se relaciona con la danza, ya que existen estereotipos sociales bien delimitados en cuanto al gusto y dedicación de dicha actividad.

Chezes (1983), en su participación en el 1er. Coloquio Nacional de Danza y Medicina, organizado por el Centro de información de la Danza (CID), presentó una ponencia sobre la implicación de ser bailarín hombre en cuanto a su masculinidad y su feminidad.

Explicando que hay casi una ausencia total de bailarines hombres en las diferentes academias de danza. Debido a que la sociedad enfatiza las diferencias existentes entre los hombres y las mujeres, estableciendo criterios para definir que es masculino y que es femenino; estas características son transmitidas a través del proceso de socialización, otorgándole así al individuo, una sensación de identidad sexual, la cual lo prepara para desempeñar determinado rol o papel sexual.

Por lo tanto el deporte ha sido considerado como masculino ya que implica competencia, logros, agresividad y fuerza; por otro lado, el dedicarse a la danza es un campo mucho más exclusivo para las mujeres. La sociedad no fomenta el que los hombres se involucren en esta disciplina desde edad temprana. Sólo aquellos varones que su vocación dancística es muy fuerte y que logran enfrentarse a presiones familiares y sociales, llegan, en ocasiones ya muy tarde a tomar clases de danza.

El autoconcepto que tienen los bailarines hombres en cuanto a su estereotipo sexual es que se sienten un poco más masculinos de lo que la gente cree; sin embargo, también se sienten más femeninos de lo que la gente cree.

Con respecto al autoconcepto de las bailarinas, ellas se sienten tan femeninas como la gente espera de ellas; sin embargo, se sienten mucho menos masculinas de lo que la gente las percibe. Probablemente se deba a que piensan que ellas deben demostrar alto grado de competencia, rivalidad, independencia y ambición características netamente masculinas.

Se afirma pues que, el deporte desarrolla la masculinidad y la danza la femineidad, o bien por poseer características masculinas uno escoge el deporte como actividad central y por poseer características femeninas uno tiende más a acercarse a la danza.

Además el hecho de dedicarse a una profesión que va o no de acuerdo al estereotipo sexual y que, por dedicarse a algo que la sociedad no acepta y fomenta, así como por las dificultades económicas y sociales de que son objeto, los bailarines tienden a mantenerse alejados de los diferentes grupos sociales que tienen diferentes intereses y valores. De lo anterior concluye que el dedicarse al deporte o a la danza, está lejos de ser masculino o de femenino.

Se puede entonces observar que el bailarín, cuenta con un autoconcepto o autoestima muy firme, ya que se dedica a una disciplina poco reconocida socialmente.

La autoestima se relaciona estrechamente con el autoconcepto o *self*, puesto que se puede decir que toda persona tiene un conjunto de cogniciones y sentimientos hacia sí misma que es lo que constituye el concepto personal, autoconcepto o autoimagen. El concepto de sí mismo *self*, se define como las actitudes, los sentimientos y las percepciones que tiene una persona hacia sí misma (Calvin 1977).

El concepto de sí mismo ha sido estudiado bajo el punto de vista clínico ya que facilita el estudio de la personalidad y desde el punto de vista social en relación al tema de actitudes, de la teoría del rol, de la motivación, de la toma de decisiones, por mencionar algunos.

Desde el punto de vista social, el primer teórico que se ocupa del estudio del sí mismo y del yo, y del cual se deriva la mayoría de los trabajos del sí mismo fue William James (1890), quién asentó como posibles fuentes de autoestima, las aspiraciones y valores humanos, los cuales tienen un papel esencial en determinar si nos consideramos de manera favorable. En cualquier área nuestras ejecuciones son equiparadas con nuestras aspiraciones, si se juntan o se aproximan, la autoestima es favorable. Por el contrario si estas ejecuciones no se aproximan con las aspiraciones, la autoestima es desfavorable. (citado por Deutsch 1974).

Mead en 1934 (citado por Salazar 1979), establece que el concepto de sí mismo es el producto del desarrollo de los individuos en sociedad, pues se forma a través de la experiencia y de la propia actividad, inherente al proceso de interacción. El sí mismo debe ser capaz de autoanalizarse, de poder verse desde la perspectiva de otros individuos del mismo grupo social. Así, el concepto de mí mismo, es mediado por el otro generalizado, que es la comunidad organizada o grupo social que da al individuo su unidad de sí mismo. La actitud del otro generalizado es la actitud de toda la comunidad, que al ser interiorizada por la persona da origen a la formación de mí.

Fromm en 1947 (citado por Calvin 1977), pone énfasis en los efectos del aislamiento social. El individuo puede buscar su independencia o la seguridad del grupo, ello depende de la presencia de un marco de referencia estable y consistente que le permita ver su mundo, la posibilidad de establecer relaciones amorosas caracterizadas por el entendimiento y respeto mutuo y la certeza de que las relaciones sociales pueden desarrollarse en un clima de confianza y camaradería.

Estas características han sido relacionadas teóricamente con la autoestima y se forman por condiciones sociales caracterizadas por la aceptación, respeto, libertad de expresión e independencia.

Horney en 1950 (citado por Calvin 1977), enfoca los procesos interpersonales como un aspecto importante para la autoestima. Menciona que hay una serie de factores que pueden producir sentimientos de abandono y de aislamiento a lo que llamó "ansiedad básica", que es la causa de infelicidad y baja efectividad personal. Señala que un método para reducir la ansiedad es la formulación de una imagen idealizada de sus capacidades y valores; este ideal tiene el efecto de sostener la autoestima. Por tanto, esta imagen idealizada juega un papel importante en como un individuo se valora.

Rogers en 1951 (citado por Calvin 1977), desarrolla su teoría de la Personalidad a partir del método psicoterapéutico, basándose en el concepto de sí mismo como construcción explicativa.

Describe el punto final del desarrollo de la personalidad como una congruencia básica entre el campo fenoménico de la experiencia y la estructura conceptual de sí mismo, situación que, si se logra significa, librarse de tensión, y ansiedad internas, y librarse de tensiones potenciales: representa el grado máximo de una adaptación orientada realísticamente; el establecimiento de un sistema de valores individualizado, parecido en grado considerable al sistema de valores de cualquier otro miembro de la raza humana igualmente bien adaptado.

Dos construcciones son importantes para el desarrollo de la personalidad, el organismo y el sí mismo, que pueden manifestarse en forma congruente o incongruente. En el primer caso la persona está bien ajustada y ha alcanzado la madurez. Además del sí mismo tal como es, existe un sí mismo ideal que representa a lo que la persona desearía ser. Rogers propone que todas las personas desarrollan una autoimagen de ellas mismas que sirve para guiar y mantener su ajuste o adaptación al medio externo. Comenta que una atmósfera permisiva que permita la libre expresión de ideas y afectos y no recurra a frecuentes evaluaciones comparativas, capacita al individuo para su conocimiento y aceptación.

Sullivan en 1953 (citado por Calvin), postula fundamentalmente que el individuo es consciente de sí mismo en base a pertenecer a la sociedad. Así el niño, desde su nacimiento, está sumergido en un medio sociocultural determinado, los papeles que asume en el proceso de formación de su individualidad son aquéllos que el ambiente le dá; así introyecta las pautas culturales que son propias; peculiares de la sociedad en la que se está formando como persona; esta internalización de papeles va formando la conciencia de sí mismo o concepto de sí mismo. La pérdida de autoestima de un individuo le produce sentimientos de aflicción que pueden terminar en ansiedad. Señala la importancia de las experiencias tempranas en la familia y el minimizar los eventos desagradables para mantener una alta autoestima.

Cooley en 1956 (citado por Secord 1979), comparó las percepciones de como nos ven los otros con las reflexiones de un espejo: "Así como vemos nuestra cara, cuerpo y vestido en el espejo, y nos

interesamos en ellos porque son nuestros, y nos gustan o no porque están de acuerdo o no con lo que nos gustaría que fueran, de la misma manera en la imaginación percibimos las mentes de otros individuos con sus pensamientos de nuestra apariencia, nuestras maneras, objetivos, acciones, carácter, etc., y éstas nos afectan en nuestra forma de actuar".

Atkinson en 1957 (citado por Salazar 1979), subraya que la estimación de los éxitos y fracasos presumiblemente reflejados en la convicción del individuo de que es o no capaz de lidiar con las situaciones que se le presentan, va relacionado con la toma de riesgo, la toma de decisiones y las estrategias adoptadas en la solución de problemas.

Wylie en 1961 (citado por Reidl 1981), aseveró que, la autoestima se encuentra significativamente relacionada con la satisfacción y el funcionamiento personal eficiente.

Rosenberg (1965), señaló que, la clase social está poco relacionada con la autoestima y la afiliación del grupo ético no está relacionada con la autoestima. Por ésto se puede decir que el contexto social abierto no juega un importante papel en interpretar el propio valor. La cantidad de atención e interés paternal está significativamente relacionado con la autoestima.

Fitts (1965), considera que la autoestima se determina por la acción de otros elementos: el yo físico, el ético-moral, el personal, el familiar, el social, la identidad, la autoaceptación, el comportamiento y la autocrítica.

Sherif (1966), manifiesta que el proceso de desarrollo del yo se da de la siguiente manera: la mente del niño se inicia en un estado indiferenciado dominado por el autismo y gobernado por la satisfacción momentánea e inmediata de necesidades; a medida que el niño se enfrenta a resistencias externas, como serían las normas sociales de su grupo, se adaptaría a la realidad en forma gradual y de esta manera desarrolla el yo.

Coopersmith (1967), determinó que las personas con alta autoestima se acercan a las tareas y a las personas con la expectativa de que tendrán éxito y serán bien recibidas; confían en sus percepciones, juicios y creen que sus esfuerzos los llevarán a soluciones favorables; aceptan sus propias opiniones, creen y confían en sus reacciones y conclusiones, esto les permite sostener sus ideas y puntos de vista cuando hay diferencias de opinión; conducen al individuo a una gran independencia social, a mayor creatividad condicionándolo también a acciones sociales más asertivas y vigorosas. Propone como variables determinantes de la autoestima las siguientes: éxito, valores, aspiraciones y defensas.

De acuerdo con esto, el proceso de autojuicio deriva a un juicio subjetivo de éxito, al que se le da peso de acuerdo al valor dado en diferentes áreas de capacidad y ejecución, medidas de acuerdo a metas y a estándares personales y filtrados a través de su habilidad para defenderse de preguntas hacia el fracaso.

Los componentes del *self* para el autor son: primero, un aspecto cognitivo que viene a ser el autoconcepto, un aspecto afectivo que se equipara con la autoevaluación y el aspecto conativo que se representa en la conducta que se dirige hacia uno mismo. La autoevaluación se refiere a un proceso de juicio en el cual el individuo examina su actuación, sus capacidades y sus atributos de acuerdo a sus estándares y valores personales y llega a una decisión de su propio valor. Así, la autoestima es la actitud favorable o desfavorable que el individuo tiene hacia sí mismo.

Migra en 1970 (citado por Deutsch 1974), aseguró que una persona con alta autoestima mantiene una imagen más o menos constante al respecto de sus capacidades e individualidad como persona y que en la medida en que los sujetos perciben como menos constantes sus habilidades se conforma más a las normas de un grupo.

Laing (1973), plantea que la autopercepción está formada por la visión directa de mí mismo (ego), del otro (alter) y lo que él llama metaperspectivas, que es mi visión de la visión que el otro (tú, él, ella, ellos) tienen en mí. Señala que a pesar de que realmente no puedo verme como los otros me ven, constantemente supongo que ellos me ven de una determinada forma y actúo de acuerdo a las actitudes, opiniones, necesidades, etc., reales o supuestas que el otro tiene con respecto a mí. Mi identidad es refractada por medio de las distintas inflexiones de el otro, mi identidad sufre metamorfosis o alteraciones, en términos de los otros que yo llevo a ser para los otros.

Estas alteraciones de mi identidad, en la medida en que me convierto en otro para ti, en otro para él, en otro para ella, en otro para ellos, son reinteriorizadas por mí para transformarse en multifacéticas metaidentidades, o en las múltiples facetas de ese otro que supongo que soy para el otro. Se afirma entonces, que mi autoestima está constituida por el propio valor que tengo de mí mismo y por mi perspectiva del valor que los otros tienen en mí, es decir como yo creo que los demás me valoran. Así la estimación que (x) tiene de sí mismo se relaciona con lo que (x) piensa que (y) piensa de él, es decir, con la metaperspectiva y la metaidentidad de (x).

Deutsch y Krauss (1974), consideran que el individuo experimenta un sentimiento de sí mismo a medida que se define como consecuencia de los papeles que desempeña; es éste sentido, el concepto de sí mismo, es una estructura cognitiva que surge de la interacción del organismo humano y su ambiente social.

Wilson y Wilson (1976), señalaron que hay diferencias sexuales en las fuentes de autoestima. La autoestima masculina se deriva principalmente del éxito vocacional-ocupacional, teniendo posiciones de poder y éxito en actitudes competitivas. La autoestima en las mujeres se deriva en el logro de objetivos personales, apariencia personal, relaciones interpersonales y familiares. Estas diferencias sexuales de la autoestima, parecen basarse en los patrones de socialización para cada rol sexual.

Lingren (1977), define el concepto de sí mismo como una manera abreviada de decir las actitudes e ideas que el individuo tiene sobre sí mismo y afirma que el valor total que atribuimos a nuestro yo constituye nuestra estima.

Al igual que el *self* lo aprendemos de los demás y se convierte en un reflejo del modo en que los otros nos consideran, es decir, el valor que pretendemos que los otros nos den, el componente del individuo refleja su autoestima, estableciéndose una interacción entre la autoestima de la persona y la estimación que le demuestran los demás.

La autoestima es un juicio personal de valor expresado en las actitudes que el individuo tiene hacia sí mismo. Es una expresión subjetiva que el individuo transmite a otros por medio de reportes verbales y expresiones corporales.

Secord y Backman (1979), mencionan, que las teorías del autodesarrollo dan importancia a la percepción que el individuo tiene de como las otras personas lo consideran a él, centrando su atención en el proceso por el cual, él compara sus ideas sobre sí mismo con las normas sociales, es decir, con las expectativas que cree que las otras personas tienen sobre lo que él debe hacer, y sobre lo que él es.

Hamacheck (1981), precisa que la autoestima como termino afín, a la dimensión afectiva, e indica al grado de valor que se concede al yo. El "yo" es aquel que conocemos de nosotros mismos, el concepto de sí mismo, lo que pensamos de nuestra persona, y la autoestimación, lo que sentimos hacia nosotros.

Resumiendo de todas las teorías revisadas, se puede concluir que existen cuatro factores relevantes que contribuyen al desarrollo de la autoestima :

El primero y el más relevante es la cantidad de respeto, aceptación e interés que un individuo recibe de las personas que son importantes para él. Así, nos evaluamos como somos evaluados.

Un segundo factor que contribuye a la autoestima es la historia de triunfos y el status que se alcanza; generalmente los triunfos brindan reconocimiento y son derivados del status que se tiene en la comunidad. Tercero, el individuo obtiene autoestima únicamente, en las áreas que personalmente les son significativas. Así, las experiencias son interpretadas y modificadas de acuerdo con los valores y aspiraciones individuales.

El cuarto factor se refiere al control y defensa, que son las capacidades individuales para definir un evento con consecuencias e implicaciones negativas de tal manera que disminuya su valor. En este sentido el individuo puede minimizar, distorsionar o suprimir las acciones degradantes provenientes de los que lo rodean, así como las fallas o fracasos de sí mismo. Así, puede rechazar el juicio de otros o inversamente ser muy sensible a los juicios de otra persona.

Sin embargo, la estima de uno mismo se relaciona también a la percepción del propio cuerpo (imagen corporal), la cual parece jugar un rol moderador sobre las percepciones corporales de tipo espacial y con mayor razón sobre las percepciones corporales de tipo evaluativo (Bruchon-Schweitzer, 1984).

Se han hecho varios estudios sobre autoconcepto o autoestima en relación a las actividades físicas o a la danza.

Collingwood y Willett (1971), reportaron que el entrenamiento físico mejoró positivamente el autoconcepto en adolescentes obesos. Así también, Collingwood (1972), señaló que se dieron cambios favorables en el autoconcepto de hombres adultos durante el proceso de rehabilitación.

De la misma manera, Hanson y Nedde (1974), en un estudio con mujeres adultas, indicaron que después de un entrenamiento físico, mejoró su autoconcepto.

Por lo tanto, Heaps (1978), Leonardson y Gargiulo (1978), subrayaron que es posible que estos cambios se asocien con la percepción del mejoramiento corporal más que a la mejoría de la condición física.

Hilyer y Mitchell (1979), determinaron que hubo cambios favorables en el autoconcepto de hombres de bachillerato tras un entrenamiento físico.

Igualmente, Folkins y Sime (1981), relacionaron positivamente el entrenamiento físico y la salud mental, utilizando poblaciones normal y clínica, con este estudio comprobaron que el entrenamiento físico mejora el autoconcepto.

Algunos investigadores les ha interesado estudiar la danza por ser una actividad vigorosa y porque pueda tener algún efecto en el autoconcepto, de tal manera que Blackman, Hunter, Hiyer y Harrison (1988), hicieron un estudio sobre los efectos en la condición física y el autoconcepto al participar en un grupo de danza.

Se escogieron 16 mujeres de 14 años de edad, 8 mujeres componían el grupo experimental, el cual participó en clases de danza durante cuatro meses, el grupo control fue también constituido por 8 mujeres, las cuales participaron en educación física durante el mismo tiempo que el grupo experimental. Se compararon los grupos en cuanto a edad, peso, altura, grado y raza.

Se les aplicaron las siguientes pruebas fisiológicas: Cardiovascular, flexibilidad, fuerza muscular, composición en porcentaje de grasa, la cual se determinó por el peso hidrostático.

Los sujetos control solamente se examinaron una vez, en cambio los experimentales se examinaron antes y después del entrenamiento. Las pruebas psicológicas fueron: El inventario de autoestima de Coopersmith (1968), la escala de autoconcepto de Tennessee y la escala de catexia corporal de Secord y Journal (1953).

Los resultados indicaron que los bailarines incrementaron su capacidad aeróbica, adquirieron más fuerza y redujeron la grasa corporal.

En la escala de autoconcepto de Tennessee, los bailarines mejoraron en las áreas física y social. Sin embargo, no hubo cambios significativos en el autoconcepto, esto indica que los pequeños cambios que se presentaron pudieron haberse debido a otros factores como la maduración o la escuela. Así también se presentó un pequeño cambio en la actitud hacia el cuerpo, ya que la danza no es un gran apoyo para el mejoramiento del yo físico debido a que los bailarines desarrollan una actitud más crítica hacia sus propios cuerpos como consecuencia de las ejecuciones dancísticas.

Finalmente, concluyen que no hubo diferencias significativas en la autoestima ya que un período de cuatro meses es realmente poco tiempo para observar cambios significativos en el autoconcepto.

Por otra parte, Ford, Puckett, Blessing y Tucker (1989), en un estudio sobre los efectos de la participación de actividades físicas (danza aeróbica, trote, natación, salvavidas y entrenamiento de pesas) en el autoconcepto y la actitud hacia el cuerpo, encontraron que ninguno de estos grupos difirieron con aquéllos que no hacían ninguna actividad en cuanto a la autoestima y la actitud hacia el cuerpo.

Sin embargo, Brone, Reznikoff (1989), investigaron sobre el aumento de fuerza muscular y los cambios de autoconcepto y locus de control en jugadores de football relacionados a un programa de entrenamiento de pesas, encontrando un incremento en la fuerza muscular y cambios positivos en el autoconcepto.

De la misma manera, Salokun (1990), hizo una comparación entre atletas y no atletas en relación al autoconcepto, encontrando que los atletas obtuvieron resultados significativamente altos en todos los aspectos del autoconcepto.

Por otra parte, se han hecho estudios sobre danza y creatividad en relación a la autoestima.

Trigg en 1978 (citado por Kalliopuska 1989), estudió a 41 estudiantes de danza moderna y notó que no existía en ellos la suficiente creatividad y autoestima, y que, inclusive la danza moderna no aumenta su autoestima.

Folkins y Sime en 1981, afirmaron que la autoestima y las actitudes (actitud hacia su cuerpo), de los bailarines cambian bajo condiciones de ambiente propicias.

Carr (1984), definió las metas de la educación dancística: desarrollar capacidades y técnicas, enseñar formas tradicionales de danza, aprender ciertos movimientos y series, promover reacciones independientes basadas en técnicas dancísticas, desarrollar la imaginación y aprender a jugar uno mismo con sus propios logros.

Alter (1984), estudió la personalidad y creatividad en 79 estudiantes de danza y los comparó con un grupo de estudiantes de inglés, los bailarines habían desarrollado más su inteligencia creativa, su autoestima era positiva y eran motivados a obtener nuevos logros.

Asimismo, Kallipuska en 1983 (citado por Kallipuska 1989), aseveró que la empatía es una arma importante para el bailarín, al desarrollar un papel el bailarín debe de mostrar al público lo esencial de ese papel, para ser capaz de esto se requiere de una gran autoestima, el bailarín debe tener suficiente seguridad e intuir que lo hace bien. La base para una autoestima sólida es apreciarse y respetarse uno mismo,

conociéndose a uno mismo es como se puede acercarse a los demás y aceptar a los demás.

Tschakert en 1986, (citado por Bakker, 1990) señaló que la autoestima y la actitud hacia el cuerpo de las bailarinas cambia favorablemente dependiendo del ambiente propicio.

Posteriormente, Kallipuska (1989), realizó un estudio sobre los efectos de la danza en la empatía, autoestima, creatividad y elección de hobbies en comparación con dos grupos, uno de estudiantes y otro de base ball.

La muestra consistió en 62 bailarines del Finnish National Opera Junior Ballet, 44 niñas y 18 niños de 9 a 17 años de edad. Se aplicaron cuatro cuestionarios de autoestima: El inventario de autoestima de Battle, versión B, jóvenes bailarines., versión AD, viejos bailarines. La escala de autoconcepto de Tennessee, dos factores derivados del inventario de autoestima de Coopersmiths. La escala de Rosenberg, la escala de empatía de Mehrabian y Epstein el test de Rorcharch y una parte del test de creatividad de Torrance.

Encontró que el ballet clásico promueve el desarrollo de la autoestima, autorespeto positivo, incremento de la seguridad en los jóvenes. También promueve el desarrollo de la sensibilidad y la empatía.

Finalmente concluye que, el ballet clásico como hobby, promueve el desarrollo de la sensibilidad personal y la empatía porque ésta última se expresa a través de emociones, expresiones kinestésicas y entendimiento intelectual. Estos tienen más hobbies que los demás de su edad. Los hobbies más populares ofrecen una oportunidad de autoexpresión, manejan mejor el trabajo normal de escuela que el promedio de los demás. Se desarrollan en ricos y diversos instrumentos para sobrellevar experiencias personales. Esta tarea requiere de ambas demandas entre madurez psíquica y autoestima.

Posteriormente Bakker en 1990, realizó un estudio longitudinal sobre la personalidad de los bailarinas, específicamente sobre el temperamento (emocionalidad, impulsividad y extroversión social), motivación de logro y auto-actitudes (actitud hacia la apariencia física, actitud hacia las habilidades y autoestima), asimismo quiso averiguar si ésta elección a la actividad dancística fue por selección, auto-elección o por un aprendizaje social. La muestra fue constituida por 52 bailarinas (sin experiencia y con experiencia). Se les examinó en 2 ocasiones con 2 años de diferencia.

La primera prueba la conformaron 52 bailarinas, 35 tenían entre 11 y 12 años, las cuales habían cursado 2 años de danza, 17 tenían entre 15 y 16 años, las cuales habían cursado 4 años danza. Dos años después de la primera prueba, las bailarinas volvieron a contestar los cuestionarios, de las 52 bailarinas, 15 bailarinas suspendieron sus estudios de danza. Los cuestionarios que se aplicaron fueron los siguientes : Actitud hacia la apariencia física de Bakker (1988), Actitud hacia las habilidades físicas, Autoestima Bakker (1990), La escala de motivación de logro de Hermans (1969) y una lista de aspectos temperamentales en adolescentes de Feij y Kuiper (1984).

Los resultados indicaron que no hay diferencias entre la primera y segunda prueba, demostrando que las bailarinas son muy emocionales, relativamente introvertidas, con gran motivación de logro y presentan auto-actitudes más o menos desfavorables. La actitud hacia la auto-apariencia y autoestima son, en general menos positivas que las que suspendieron sus estudios de danza. La actitud hacia las capacidades físicas no difieren entre ambas. Esto sugiere que el grupo, conservó el perfil estereotípico de bailarinas establecido en la primera prueba.

Finalmente concluye que la diferencia entre bailarinas y no bailarinas, en emocionalidad, introversión, auto-actitudes y motivación de logro, posiblemente se debe a las diferencias en la auto-elección a dichas actividades, ya que la hipótesis de auto-elección, afirma que el perfil de personalidad estereotípica de bailarinas es de alguna manera

preferente, y que las bailarinas que más presentan este perfil probablemente continuarán al contrario de las otras.

Algunas de las investigaciones anteriores comprueban la relación entre la autoestima y la danza, ya que ésta contribuye en mayor o menor medida al mejoramiento físico y social del autoconcepto (Blackman y col.,1988).

Siendo la danza un medio para la creatividad y expresividad, se ha demostrado que los bailarines tienen suficiente seguridad al interpretar un papel gracias a la autoestima sólida que poseen (Kalliopuska,1983-1984). Asimismo Alter (1984), afirma que los bailarines poseen una autoestima positiva y que están motivados a obtener nuevos logros.

Sin embargo, la danza ha sido también relacionada con una buena condición física, con el desarrollo de la sensibilidad, creatividad y la empatía, ya que ésta última se expresa a través de las emociones y expresiones kinestésicas (Kalliopuska,1989).

La danza favorece el desarrollo de la autoestima, y dependiendo del tiempo de práctica la autoestima puede mejorar (Hiyer y Harrison, 1988).

Por otra parte, Bakker en 1990, asevera que las bailarinas eligen la actividad dancística gracias a la auto-selección, la cual permite que tengan una vinculación muy fuerte con la danza por presentar un perfil de personalidad estereotípico.

Partiendo de lo antes expuesto en el marco teórico, esta investigación pretende saber la diferencia en la autoestima entre grupos subsidiados e independientes que practican profesionalmente danza, ya que por una parte existen diferencias en el tiempo de práctica de estos grupos, por otra parte, es pensar que, el bailarín esta satisfecho consigo mismo, aún cuando se dedican a una actividad poco reconocida socialmente, pues aun cuando parezca una actividad a la vista de otros,

muy estética y bonita, es a la vez una pérdida de tiempo dedicarse a una actividad poco remunerativa.

Esta investigación podría estar encaminada a hacer futuras investigaciones sobre los aspectos psicológicos del bailarín, ya que poco se ha hecho al respecto. Ya que dichas investigaciones serían de igual importancia a otras, para poder explicar y entender el comportamiento humano.

METODOLOGIA

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA:

¿Cuál es la diferencia en la autoestima entre grupos subsidiados e independientes del sexo femenino, entre 18-42 años que practican profesionalmente danza en la Ciudad de México?

OBJETIVO GENERAL :

La presente investigación pretende determinar que sí existe una diferencia en la autoestima entre grupos subsidiados e independientes del sexo femenino, entre 18-42 años que practican profesionalmente danza en la Ciudad de México.

OBJETIVOS ESPECIFICOS :

- Determinar la diferencia de autoestima en grupos subsidiados e independientes, dependiendo de la escolaridad y el estado civil.
- Establecer la correlación entre la autoestima, la edad y los años de práctica profesional.

HIPOTESIS:

H.T.: Existen diferencias en la autoestima entre grupos subsidiados e independientes del sexo femenino, entre 18-42 años, dependiendo de la escolaridad y el estado civil.

H.O. No existen diferencias en la autoestima entre grupos subsidiados e independientes del sexo femenino, entre 18-42 años, dependiendo de la escolaridad y el estado civil.

HIPOTESIS ALTERNA:

H1: Existe correlación entre la autoestima, la edad y los años de práctica profesional.

H.O: No existe correlación entre la autoestima y los años de práctica profesional.

VARIABLES :

Variables Independientes:

- Grupos subsidiados
- Grupos Independientes
- Edad
- Escolaridad
- Estado Civil
- Años de Práctica Profesional

Variable Dependiente: -Autoestima

DEFINICION CONCEPTUAL:

Autoestima: Se relaciona estrechamente con el autoconcepto o *self*, el cual se define como las actitudes, los sentimientos y las percepciones que tiene una persona hacia sí misma (Calvin, 1977).

DEFINICION OPERACIONAL:

Autoestima: Es una actitud hacia el *self* con las dimensiones positiva y negativa de evaluación de la escala de Lucy Reidl, considerándose una autoestima alta a un puntaje de 3 y baja a un puntaje de 1.

Grupos Subsidiados: Son aquéllos que obtienen ingresos periódicamente por parte de instituciones públicas y privadas.

Grupos Independientes: Son aquéllos que obtienen ingresos de manera irregular, dedicándose a la actividad dancística por cuenta propia.

Edad: Sujetos entre 18 y 42 años.

Escolaridad: Haber cursado algún grado escolar: Primaria, Secundaria, Preparatoria, Profesional y Maestras Normalistas.

Estado Civil: Se considera al número de sujetos solteras, casadas, divorciadas o unión libre.

Ocupación: Número de sujetos que reporten dedicarse a: bailarina, maestra de danza, maestra y bailarina, coreógrafa y maestra, maestra de gimnasia, ventas, relaciones públicas y estudiante.

Años de Práctica Profesional: Número de años ejerciendo profesionalmente la actividad dancística.

POBLACION:

Los grupos profesionales de Danza de la Ciudad de México están conformados por bailarinas que pertenecen a los siguientes grupos:

- Compañía Nacional de Danza.
- Taller Coreográfico de la UNAM.
- Ballet Teatro del Espacio.
- Ballet Independiente.
- Contempodanza.
- Hydra.
- Teatro del Cuerpo.
- Purpura.
- Ikaro.
- Espacio del Alba.
- Ballet Danza Estudio.

- Barro Rojo.
- Cuerpo Mutable.
- En Movimiento.
- M de Mar.
- Mandinga.
- UX Onodanza.
- En Proceso.
- Caverna 7.
- Aksenti.
- Tiempo de Bailar.

MUESTRA:

La muestra quedó constituida por 21 grupos de danza, 4 grupos subsidiados y 17 grupos independientes, con un total de 107 bailarinas, las cuales 62 pertenecen a los grupos subsidiados y 45 a los grupos independientes.

Grupos Subsidiados	Total de bailarinas
• Compañía Nacional de Danza	34
• Taller Coreográfico de la UNAM	11
• Ballet Teatro del Espacio	11
• Ballet Independiente	6
	62

Grupos Independientes :

• Contempodanza	6
• Hydra	5
• Teatro del Cuerpo	4
• Purpura	4
• Ikaro	3
• Espacio del Alba	3
• Ballet Danza Estudio	3
• Barro Rojo	3
• Cuerpo Mutable	2
• En Movimiento	2
• M de Mar	2
• Mandinga	1
• UX Onodanza	1
• En Proceso	1
• Caverna 7	1
• Aksenti	1
• Tiempo de Bailar	1
	45

Para este estudio no se controló la variable danza contemporánea ni clásica como factor influyente en la autoestima; sin embargo, contemplando esta clasificación la muestra quedó como sigue :

Danza Clásica:

- Compañía Nacional de Danza.
- Taller Coreográfico de la UNAM.

Danza Contemporánea:

- Ballet Teatro del Espacio.
- Ballet Independiente.
- Contempodanza.
- Hydra
- Teatro del Cuerpo.
- Purpura.
- Ikaró.
- Espacio del Alba.
- Ballet Dana Estudio.
- Barro Rojo.
- Cuerpo Mutable.
- En Movimiento.
- M de Mar.
- Mandinga.
- UX Onodanza.
- En Proceso.
- Caverna 7.
- Aksenti.
- Tiempo de Bailar.

TIPO DE MUESTREO:

Se utilizó un muestreo no probabilístico por cuota, ya que se conoce a la población estudiada, y se realizó una clasificación por estratos de acuerdo a los objetivos específicos del estudio en donde no fue necesario tomar una proporción representativa de cada estrato, ya que la muestra no fue homogénea (Pick, 1979).

INSTRUMENTOS:

- Ficha de identificación, la cual, contiene: Grupo, nombre, edad, estado civil escolaridad, ocupación, años de práctica profesional ya sea en este grupo o en otro.

- Estructura factorial de la Autoestima de Lucy Reidl de Aguilar (1980) . Es un cuestionario autoadministrable, cerrado y consta de 20 afirmaciones hacia sí mismo (*self*), las cuales, se refieren a cualidades y defectos personales, seguridad al enfrentarse a otros, opiniones de otras personas acerca del sujeto, de dependencia-independencia, y sentimientos generales hacia sí mismo. Las dimensiones que comprende esta autoevaluación del *self*, son igual que en las actitudes, dos: una que se refiere a aspectos negativos o indeseables para la persona, Factor I, el cual abarca las afirmaciones: 2, 3, 5, 11, 12, 14, 18, 19, y otra que se refiere a aspectos positivos o deseables para el individuo, Factor II, el cual comprende las afirmaciones; 1, 6, 7, 8, 13, 15. Se tienen también otras 6 afirmaciones (4, 9, 10, 16, 17, 20), las cuales se refieren a ambos factores, a excepción de la afirmación 20, que carga al Factor I en forma positiva y al II en forma negativa. La escala es de tipo Likert, de tres opciones de respuesta, dando un peso de tres a la opción que manifiesta una autoestima alta, y el uno a la opción que manifiesta una autoestima más baja. La escala tiene una Alpha de Cronbach = 0.79, lo cual es significativa, más allá de $p = 0.01$.

PROCESO DE RECOLECCION DE DATOS:

Se asistió al lugar de trabajo de cada uno de los grupos, en donde se les dijo el interés de realizar un estudio relacionado con la danza y sobre todo se recalcó la importancia que tiene dicho estudio, ya que desafortunadamente no se ha realizado en México. Por lo tanto se les pidió cooperación para que contestaran el cuestionario diciéndoles *"Tienen que contestar una ficha de identificación y un cuestionario, toméense el tiempo que crean necesario. Las instrucciones están en la parte superior de la primera hoja del cuestionario si tienen alguna duda de cómo contestar el cuestionario pueden preguntarla y les pido que, al responder lo hagan lo más honestamente posible, de antemano les doy las gracias"*.

TIPO DE INVESTIGACION:

- **Exposfacto:**

La investigación exposfacto es una búsqueda sistemática empírica, en la cual el científico no tiene control directo sobre las variables independientes, porque ya acontecieron sus manifestaciones o por ser intrínsecamente no manipulables. Se hacen inferencias sobre las relaciones de ellas, sin intervención directa, a partir de la variación concomitante de las variables independientes y dependientes (Kerlinger, 1975). En este caso la variable autoestima no fue manipulada, ya que se infirió que, la danza o concretamente el pertenecer a un grupo de danza, influye en la autoestima.

- **Estudio Exploratorio:**

Se utiliza cuando un fenómeno no ha sido investigado previamente o no ha sido estudiado en la población específica de interés para el estudio (Pick, 1979). En este caso, no se han hecho estudios en relación a los grupos de danza y autoestima.

- **Estudio de Campo:**

Consiste en estudiar un determinado grupo de personas para conocer su estructura y sus relaciones sociales, además se realiza en el medio natural del individuo, y puede o no ser experimental (Pick, 1979). En este caso, se evaluó la autoestima de los grupos de danza en su lugar de trabajo.

- **Transversal:**

Su objetivo principal es estudiar el fenómeno en un momento determinado, es decir, en el presente (Pick, 1979). En este caso, el interés fue estudiar la autoestima de los grupos de danza en el momento actual.

DISEÑO:

- Grupo de dos muestras independientes.

ANALISIS DE DATOS:

Se utilizó un estudio descriptivo con las frecuencias y medidas de tendencia central (Moda y Media) y dispersión (Desviación Estandar), para determinar la distribución de frecuencia de los grupos, de la edad, del nivel escolar, del estado civil, de la ocupación y de los años de práctica profesional de las bailarinas.

Por otra parte se utilizó el estudio inferencial, con el coeficiente de correlación de Pearson y la prueba T de Student, ya que se trata de dos muestras independientes y el cuestionario utilizado para la autoestima consiste en una escala intervalar (Siegel, 1970). Se utilizó el estudio inferencial, con el coeficiente de Pearson, para determinar la relación de la autoestima con la edad, y los años de práctica, por otra parte, se utilizó la prueba T con un nivel de significancia de $P=.01$, para conocer las diferencias en la autoestima entre grupos subsidiados e independientes, así como las diferencias por escolaridad y estado civil.

RESULTADOS

Los resultados se obtuvieron a través del paquete estadístico aplicado a las Ciencias Sociales (SPSS), se aplicaron 3 programas, el primero de ellos fue de tipo descriptivo, en el cual se obtuvieron frecuencias y medidas de tendencia central y dispersión. Los dos últimos fueron de tipo inferencial, el coeficiente de correlación de Pearson y la prueba T de Student.

Con respecto al tipo de grupo el 57.9 %, fueron subsidiados y el 42.1 %, independientes. (ver tabla 1).

Tabla 1. DISTRIBUCION POR GRUPO

La tabla comprende en la primera columna, la totalidad de los grupos subsidiados e independientes, los cuales están representados por los números 1 y 2, en la columna dos, se indica la cantidad de bailarinas que pertenecen a cada grupo y la tercera columna corresponde al porcentaje de los grupos.

	GRUPO	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Subsidiados	1	62	57.9
Independientes	2	45	42.1
TOTALES		107	100.0

En relación a la edad, se encontró un rango de 18 a 42 años. Con una media de 26.4 años, observando que la mayoría tenía 25 años y una desviación de 5.3, que indica una muestra heterogénea. (ver tabla 2).

Tabla 2. DISTRIBUCION POR EDAD

La tabla comprende en la primera columna la distribución de las edades, la columna dos contiene el número de bailarinas que corresponden a la edad indicada y en la tercera columna se muestra el tanto por ciento del total que tienen dicha edad.

EDAD	FRECUENCIA	PORCENTAJE
18	2	1.9
19	4	3.9
20	9	8.4
21	6	5.6
22	5	4.7
23	7	6.5
24	10	9.3
25	11	10.3
26	9	8.4
27	5	4.7
28	7	6.5
29	7	6.5
30	5	4.7
31	2	1.9
32	1	.9
33	2	1.9
34	4	3.7
35	3	2.8
36	3	2.8
37	2	1.9
39	1	.9
41	1	.9
42	1	.9
TOTALES	107	100.0

Con respecto a la escolaridad el 57.9 %, fueron de nivel preparatoria, y el 37.4 %, de nivel profesional. (ver tabla 3).

Tabla 3. DISTRIBUCION POR ESCOLARIDAD

La tabla comprende en la primera columna el grado escolar representado por un valor numérico el cual corresponde al grupo, la segunda columna contiene el número de bailarinas que corresponden al grado escolar indicado y en la tercera columna se muestra el tanto por ciento del total que corresponde al grado escolar.

	GRUPO	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Secundaria	2	3	2.8
Preparatoria	3	62	57.9
Profesional	4	40	37.4
Maestra de Primaria	5	2	1.9
	TOTALES	107	100.0

En relación al estado civil, el 58.9 %, fueron solteras, y el 33.6 %, fueron casadas. (ver tabla 4).

Tabla 4. DISTRIBUCION POR ESTADO CIVIL

La tabla comprende en la primera columna el estado civil representado por un valor numérico el cual corresponde al grupo, la segunda columna indica el número de bailarinas que corresponden al grupo de estado civil y la tercera columna muestra el tanto por ciento del total que corresponde al estado civil.

	GRUPO	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Solteras	1	63	58.9
Casadas	2	36	33.6
Divorciadas	3	5	4.7
Unión libre	4	3	2.8
TOTALES		107	100.0

Con respecto a la ocupación, el 75.7 % son bailarinas y el 8.4 %, son maestras y bailarinas. (ver tabla 5).

Tabla 5. DISTRIBUCION POR OCUPACION

La tabla comprende en la primera columna la ocupación de las bailarinas, representada por un valor numérico, la cual corresponde al grupo, la segunda columna indica el número de bailarinas que corresponde a la ocupación indicada y la tercera columna muestra el tanto por ciento del total que se dedican a dicha ocupación.

	GRUPO	FRECUENCIA	PORCENTAJE
Bailarina	1	81	75.7
Maestra de danza	2	4	3.7
Maestra y bailarina	3	9	8.4
Coreógrafa y maestra	4	4	3.7
Maestra de gimnasia	5	2	1.9
Ventas	6	4	3.7
Relaciones Públicas	7	1	.9
Estudiante	8	2	1.9
	TOTALES	107	100.0

En relación a los años de práctica profesional, se encontró un rango de 1 a 22 años con una media de 6.9 años, observando que la mayoría tenía 4 años de práctica y una desviación de 4.9, lo cual indica una muestra heterogénea. (ver tabla 6).

Tabla 6. DISTRIBUCION POR AÑOS DE PRACTICA PROFESIONAL.

La tabla comprende en la primera columna los años de práctica profesional, la segunda columna muestra el número de bailarinas que corresponden a los años de práctica indicados y la tercera columna muestra el tanto por ciento del total de los años de práctica.

AÑOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1	10	9.3
2	14	13.1
3	8	7.5
4	16	15.0
5	6	5.6
6	3	2.8
7	4	3.7
8	11	10.3
9	3	2.8
10	8	7.5
11	2	1.9
12	7	6.5
13	5	4.7
14	2	1.9
15	1	.9
16	2	1.9
18	1	.9
19	1	.9
20	2	1.9
22	1	.9
TOTALES	107	100.0

Posteriormente, se aplicó la prueba T, para conocer si existían diferencias en la autoestima entre grupos subsidiados e independientes, así como diferencias por escolaridad y estado civil.

Los resultados indicaron que, no existe una diferencia estadísticamente significativa en la autoestima, entre grupos subsidiados e independientes que practican profesionalmente danza. Sin embargo, se encontró que la media de los grupos subsidiados ($\bar{x} = 2.43$), es mayor a la media de los grupos independientes ($\bar{x} = 2.37$), es decir, la autoestima de los grupos subsidiados tiende a ser más alta que la de los independientes.

Asimismo, no se encontró una diferencia significativa entre la escolaridad y la autoestima. Sin embargo, la media del nivel preparatoria ($\bar{x} = 2.4153$), es mayor a la media del nivel profesional ($\bar{x} = 2.3900$), lo cual indica que la autoestima de las bailarinas que se encuentra en nivel preparatoria tiende a ser más alta que aquéllas que están en un nivel profesional.

Además, no se encontró una diferencia estadísticamente significativa entre el estado civil y la autoestima. Sin embargo, la media del grupo de bailarinas casadas ($\bar{x} = 2.4569$), es mayor al grupo de bailarinas solteras ($\bar{x} = 2.3857$), es decir, la autoestima de las casadas es más alta que la autoestima de las solteras. (ver tabla 7).

Tabla 7. DIFERENCIAS SIGNIFICATIVAS A TRAVES DE LA PRUEBA T, EN LA AUTOESTIMA POR GRUPOS (SUBSIDIADOS E INDEPENDIENTES), ESCOLARIDAD Y ESTADO CIVIL.

La tabla comprende en la primera columna la variable independiente representada por los grupos de danza, el grado escolar y el estado civil, la segunda columna indica el resultado de las medias que corresponde a cada una de las variables, la tercera columna indica los resultados de la prueba T indicando las diferencias entre las variables y la cuarta columna indica el nivel de significancia de estas diferencias.

VARIABLE INDEPENDIENTE		MEDIAS	T	P
Grupo	Independientes	2.37	-1.32	.19
	Subsidiados	2.43		
Escolaridad	Preparatoria	2.41	.52	.60
	Profesional	2.39		
Estado Civil	Casadas	2.45	87.7	.11
	Solteras	2.38		

Finalmente, se aplicó el coeficiente correlación de Pearson, para conocer cual era la relación de la autoestima y la edad, y la autoestima y los años de práctica profesional.

En general se observa que no hubo relación entre la autoestima y la edad, y entre años de práctica profesional. (ver tabla 8).

Tabla 8. ANALISIS DE CORRELACION

La tabla indica en la primera columna la correlación de la autoestima, con la edad y con los años de práctica, la segunda columna corresponde al resultado de la correlación de la autoestima con la edad y en la tercera columna se indica el resultado de la correlación de los años de práctica con la autoestima.

CORRELACION	EDAD	AÑOS DE PRACTICA
Autoestima	-.1085	.0756

Por otra parte, observando las medias de autoestima por grupo, se encuentra que la media general en las bailarinas fue de 2.35, lo cual nos habla de un nivel alto de autoestima en las bailarinas, debido a que el rango utilizado fue de 1 a 3; donde 1 es autoestima baja, 2 autoestima media y 3 alta, de acuerdo a la siguiente gráfica se observa la posición de la media en autoestima de las bailarinas.



DISCUSION Y CONCLUSIONES

En relación a los resultados obtenidos, se determina que no existen diferencias significativas entre grupos subsidiados e independientes. Asimismo, no se observó diferencias significativas entre la escolaridad y la autoestima, y tampoco entre el estado civil y la autoestima. Por otra parte no hubo relación entre la autoestima y la edad, y entre años de práctica y autoestima. Lo cual se contrapone con lo que señala Hiyer y Harrison (1988) en términos de que se pueden observar cambios significativos en el autoconcepto, si el período de práctica es mayor a cuatro meses. Sin embargo, en general las bailarinas tienen un nivel alto en la autoestima y se observa, que ésta no se determina según el grupo de pertenencia.

Lo anterior coincide con lo que afirma Kallipuska (1989), que la danza promueve el desarrollo de la autoestima, el autorespeto y la seguridad de los bailarines, ya que el bailarín al interpretar un papel debe tener suficiente seguridad e intuir que lo hace bien. Asimismo Alter (1984), señaló que los bailarines tenían una autoestima positiva; sin embargo, Trigg (1978), afirmó, que la danza moderna no aumenta la autoestima. De la misma manera, Hiyer y Harrison (1988), indicaron que tras un entrenamiento dancístico no se encontraron cambios significativos en el autoconcepto resultados que concuerdan con esta investigación. También Bakker en 1990, en un estudio longitudinal, sobre temperamento (emocionalidad, impulsividad, extroversión social), motivación de logro y auto-actitudes (actitud hacia la apariencia física, actitud hacia las habilidades y autoestima), en bailarinas, encontró que la actitud hacia la auto-apariencia y autoestima son, en general, menos positivas en bailarinas que continuaron sus estudios de danza, que aquellas que suspendieron sus estudios, en ese sentido la única variable que se tomó para este trabajo fue el tiempo de actividad dancística, el cual, correlacionó con la autoestima, arrojando como resultado que no hubo correlación.

Por otra parte, el hecho de realizar una actividad física mejora el autoconcepto. Esto fue comprobado por Collingwood y Willett (1971), en una investigación realizada con adolescentes obesos, así también Collingwood (1972), afirmó, que tras un proceso de rehabilitación mejoró el autoconcepto en hombres adultos. Siguiendo esta línea Hanson y Nedd (1974), indicaron que después de un entrenamiento físico mejoró el autoconcepto de mujeres adultas. Asimismo Heaps (1978), Leonardson y Gargiulo (1978), afirmaron que estos cambios se asocian con la percepción del mejoramiento corporal más que a la mejoría de la condición física. De la misma manera Hilyer y Mitchel (1979), comprobaron que hubo cambios favorables en el autoconcepto de hombres de bachillerato tras un entrenamiento físico.

Además Folkins y Sime (1981), afirmaron que existe una relación entre el entrenamiento físico y la salud mental, ya que en un estudio utilizando poblaciones normal y clínica comprobaron que el entrenamiento físico mejora el autoconcepto.

Por otra parte Brone y Reznikoff (1989), encontraron que hubo un incremento en la fuerza muscular y cambios positivos en el autoconcepto tras un entrenamiento de pesas en jugadores de football. Sin embargo, Ford, Puckett, Blessing y Tucker en 1989, encontraron que ningún grupo que realizaba actividades físicas (danza aeróbica, trote, natación, salvavidas y entrenamiento de pesas), difería con aquéllos que no hacían ninguna actividad en cuanto a la autoestima y la actitud hacia el cuerpo.

Por otra parte Salokun en 1990, comparando atletas y no atletas, señaló que los atletas obtuvieron resultados significativamente altos en el autoconcepto.

Se concluye finalmente, que el realizar una actividad física, ayuda a mejorar la autoestima o autoconcepto, y no es exclusivamente la realización de una actividad dancística lo que contribuye a tener una alta autoestima, es decir, no es la danza en si lo que ayuda a tener una

autoestima sólida, sino que es la actividad física sea cual sea su disciplina, la que contribuye a obtener una autoestima sólida.

Por otra parte el hecho de que no existan diferencias en la autoestima entre grupos subsidiados e independientes, siendo ésta alta y no importando el grupo de pertenencia, y las diferencias en la estabilidad económica probablemente se deba como lo indica Bakker (1990), a que las bailarinas realizan dicha actividad por una auto-elección, y esto es debido a que tienen un perfil de personalidad estereotípico (introvertidas, emocionales y con fuerte motivación de logro), lo cual hace que se sientan atraídas a esta actividad y además permite que continúen ininterrumpidamente, ya que se sienten identificadas en la actividad dancística.

ALCANCES Y LIMITACIONES

La presente investigación es la primera aportación que se realiza acerca del nivel de autoestima en las bailarinas, ya que hasta el momento no se había realizado ningún estudio de este tipo. Por otra parte, este estudio contribuye a que se realicen futuras investigaciones acerca de muchos más aspectos psicológicos del bailarín que desafortunadamente no se abarcaron en este estudio.

Asimismo, dicho estudio fue limitado, primero por no abarcar a bailarines del sexo masculino, lo cual impide conocer el nivel general de la autoestima de los bailarines, en segundo lugar el no haber evaluado a personas que no se dedican a la danza nos limita en contrastar la autoestima, para así concluir que la autoestima de las bailarinas es realmente alta en comparación con los demás. Finalmente, el hecho de no evaluar la autoestima antes y después de la práctica dancística, nos limita en determinar si la práctica constante de danza contribuye al mejoramiento de la autoestima.

BIBLIOGRAFIA

- Allport W. (1969). El conocimiento de sí mismo y de los demás. Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina.
- Alter J. B. (1984). "Creativity profile of university and conservatory dance student". Journal of personality assessment, 48, 153-158.
- Bakker F. C. (1988). "Personality differences between young dancers and non-dancers". Personality and individual differences, 9, 121-131.
- Bakker F. C., Frank R. (1990). "Development of personality in dancers: A longitudinal study". Personality and individual differences, 12 (17), 671-181.
- Baril J. (1977). La danza moderna. Ed. Paidós. México.
- Barros S. J. (1940, Noviembre). "Hacia un ballet mexicano". Romance, año 1 (18), 30-35.
- Blackman L., Hunter G., Hilyer J., Harrison P. (1988). "The effects of dance team participation on female adolescent physical fitness and self-concept". Adolescence, XXIII (90), 437-448.
- Bourgat M. (1966). Técnica de la danza. Ed. Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), Argentina.
- Brone R., Reznikoff M. (1989). "Strength gains, locus of control, and self-description of college football players". Perceptual and motor skills, 69, 483-493.
- Calvin S., Hally L. G. (1977). La teoría de sí mismo y la personalidad. Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina.
- Carr D. (1984). "Dance education, skill and behavioral objectives". Journal of aesthetic education, 18, 67-76.
- Colwey P. S. (1991). "Physical fitness, body image, and locus of control in college women, dancers and nondancers". Perceptual and motor skills, 72 (1), 91-95.

- Collingwood T. R., Willett L. (1971). "The effects of physical training upon self-concept and body attitudes". Journal of clinical psychology, 27, 411-412.
- Collingwood T. R. (1972). "The effects of physical training upon behavior and self attitudes". Journal of clinical psychology, 28, 583-585.
- Contreras V. J. (1985). Ponencia : "La imagen del cuerpo en la danza contemporánea mexicana". Primer encuentro internacional sobre la investigación de la danza (CID-DANZA). México.
- Coopersmith S. (1976). The antecedents of self-esteem. Ed. W. H., Freeman and Company. San Francisco, USA.
- Corsi C., Gutiérrez L. (1991). "Spatial ability in classic dancers and their perceptual style". Perceptual and motor skills, 72, 399-402.
- Chezes F. B. (1983). Ponencia : "¿Qué implica el ser bailarín hombre en cuanto a su masculinidad y a su femeneidad?". Primer encuentro nacional de danza y medicina (CID-DANZA), México.
- Dallal A. (1975). La danza moderna en el mundo y en México. Ed. Fondo de cultura económica, México.
- Dallal A. (1977, junio). "Danza contemporánea". Danza año 1 (3), 12-15, México.
- Dallal A. (1983, junio). "Los 35 años del Ballet Nacional de México". Excélsior, sección cultural, México.
- Dallal A. (1986). La danza en México. Universidad Autónoma de México, México.
- Dasch C. S. (1978). "Relation of dance skills to body cathexis and locus of control orientation". Perceptual and motor skills, 46, 465-466.
- Deutsch M., Krauss R. (1974). Teorías en psicología social. Ed. Paidós. Buenos Aires, Argentina.
- Diccionario de Escritores Mexicanos (1967). UNAM.

- Figueroa V. (1982, enero-febrero). "La tendencia al erotismo, imitación extranjera". Balletomania, 1 (3), México.
- Fisher S., Cleveland S. (1968). Body image and personality. Doverpress, Nueva York
- Fitts W. Tennessee. (1965). Self concept scale. Manual Nashville Counselor Recording.
- Folkins C. H., Sime E. S. (1981). "Physical fitness training and mental health". American Psychologist, 36, 373-389.
- Ford T., Puckett J., Blessing L., Tucker L. (1989). "Effects of selected physical activities on health-related fitness and psychological well-being". Psychological Reports, 64, 203-208.
- Fux M. (1981). Danza experiencia de vida. Ed. Paidós, México.
- Gaetner R. (1981). Terapia Psicomotriz y Psicosis. Ed. Paidós, México.
- García F. M. (1982). Aproximaciones y Reintegros. Difusión Cultural, UMAM, México.
- Garner D. M., Garfinkel P. E. (1980). "Sociocultural factors in the development of anorexia nervosa". Psychological Med, 10, 647-656.
- Gasch S. (1955). Diccionario del Ballet y de la Danza. Ed. Argos, Barcelona.
- González J. (1983). Ponencia : "La danza educativa". Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina (CID-DANZA), México.
- Gordon V. J. (1966). Tesis: Aspectos elementales psicológicos del bailarín. Academia de la Danza Mexicana, Instituto nacional de Bellas Artes. Secretaría de Educación Pública. México.
- Goulet C., Talbot S., Drowin D., Trudel P. (1986). "Effect of structured ice hockey on scores on field-dependence/independence". Perceptual and motor skills, 66, 175-181.

- Gruen A. (1955). "The relation of dancing experience and personality to perception". Psychological monographs general and applied, 69 (6), 135-140.
- Hamacheck E. (1981). Encuentros con el yo. Ed. Nueva Interamericana, México.
- Hanson J. S., Nedde W. H. (1979). "Long physical training effect in sedentary females". Journal of applied physiology, 37, 112-116.
- Haskell L. A. (1973). Qué es el ballet. Instituto Cubano del Libro, año XX aniversario, Cuba.
- Heaps R. A. (1978). "Relating physical and psychological fitness". Journal of sports medicine and physical fitness, 18, 399-400.
- Hiyer J., Mitchell W. (1979). "Effect of systematic physical fitness training combined with counseling on the self-concept of college students". Journal of counseling psychology, 26, 427-236.
- Historia Universal de la Danza (1979). Dirección de capacitación y superación del Ministro de Cultura. Ed. Pueblo y Educación, La Habana Cuba.
- Hoorman P. (1960). La danza a través de los tiempos. Ed. Novara, México.
- Kalliopuska M. (1989). "Empathy, self-esteem and creativity among junior ballet dancers". Perceptual and motor skills, 69, 1227-1234.
- Kerlinger F.N. (1975). Investigación del comportamiento. Ed. Interamericana, México.
- Klineberg O. (1963). Psicología social. Ed. Fondo de cultura económica, México.
- Laing R. D., Phillipson H. R. (1973). Percepción Interpersonal. Ed. Amorrorto Ediciones, Buenos Aires, Argentina.
- Le Boulch J. (1972). Hacia una ciencia del movimiento humano. Ed. Paidós, México.

- Lecturas Mexicanas (1983). Secretaría de Educación Pública, México.
- Leonardson G. R., Gargiulo R. M. (1978). "Self-perception and physical fitness". Perceptual and motor skills, 46, 338.
- Licona I. H. (1987). Ponencia: "Cuerpos dóciles o relación consigo mismo: Una reflexión sobre el cuerpo danzante a partir del pensamiento de Michel Foucault". Ciclo de mesas redondas, los usos del cuerpo y la danza (CID-DANZA), México.
- Lifar Sergio (1968). Historia de la danza. Ed. Centurion, Buenos Aires, Argentina.
- Lindgren H. C. (1977). Introducción a la psicología social. Ed. Trillas, México.
- Loader E. C., Edwards S. W., Henchen K. P. (1982). "Field-dependent/field-independent Characteristics of male and female basketball players". Perceptual and motor skills, 55, 883-390.
- Love P. (1964). Terminología de la danza moderna. Ed. Universitaria de Buenos Aires (ENDEBA), Argentina.
- Maisonnve J., Schweitzer B. (1984). Modelos del cuerpo y psicología estética, Ed. Paidós, México.
- Morales S. (1983, Septiembre). "25 años de Raúl Flores Canelo en el Universo Coreográfico". Proceso, México.
- Obregón A. F. (1987). Ponencia: "Consideraciones sobre el aspecto folklórico". Segundo Coloquio Nacional de Danza. (CID-DANZA), México.
- Ordeig M. T. (1989). "Actividades de riesgo para la anorexia nerviosa". Revista de psiquiatría fac. medicina, 16 (1), 13-26, Barcelona.
- Overby L. Y. (1990). "A comparison of novice and experienced dancers imagery ability". Journal of Mental Imagery, 14 (3,4), 173-184.

- Palmer W. (1981). La danza teatral. Editores Asociados Mexicanos (ENDAMEX), México.
- Pasi M. . (1980). El ballet. Enciclopedia del Arte Coreográfico, Aguilar, México.
- Pick S., Lopez A. (1979). Cómo investigar en las ciencias sociales. Ed. Trillas, México.
- Puretz L. S. (1982). "Modern Dancers effects on the body image". International Journal of Sport Psychology, 13 (3), 176-186.
- Reidel de Aguilar L. (1981). "Estructura factorial de la autoestima de mujeres del sur del Distrito Federal". Revista de la Asociación Latinoamericana de Psicología, 1 (2), 273-280.
- Revista de Revistas (1934, Noviembre). Año XXIV, núm 1280, México.
- Roman G. G. (1983). Ponencia: "El papel en el desarrollo motriz y humano". Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina, (CID-DANZA), México.
- Rosenwberg M. (1975). La autoimagen del adolescente y la sociedad. Ed. Paidos, Argentina.
- Ruiz B. L. (1987). Ponencia: "Psicología de la fantasía para la danza". Segundo Coloquio Nacional de Danza (CID-DANZA), México.
- Salazar A. (1948, Noviembre). "La academia de la danza mexicana". México en el Arte, 5, 10-15, México.
- Salazar J. (1979). Psicología Social. Ed. Trillas, México.
- Salokun S. O. (1990). "Comparison of nigerian high scholl male athletes and nonathletes on self-concept". Perceptual and motor skills, 70, 865-866.
- Sanchs C. (1944). Historia Universal de la Danza. Ediciones Centurion, Buenos Aires, Argentina.
- Secord P., Blakman C. (1979). Psicología Social. Ed. Mc. Grawhill, México.

- Servos N. (1982-87). "El bello bastardo". Teatro del Lenguaje Alemán, 11, 17-23, Centro de la República Federal de Alemania.
- Sherif M. Sherif C. (1975). Psicología Social. Ed. Harla, México.
- Schilder P. (1989). Imagen y Apariencia del Cuerpo Humano. Ed. Paidós, México.
- Sidney S. (1985). Estadística no Paramétrica. Ed. Trillas, México.
- Summers G. (1976). Medición de Actitudes. Ed. Trillas, México.
- Tabourot J. (1964). Tratado sobre Danzas en Forma de Diálogo. Editorial Universitaria de Buenos Aires (EUDEBA), Argentina.
- Tamayo P. L. (1983). Ponencia: "El cuerpo y la función del otro". Primer Coloquio Nacional de Danza y Medicina (CID-DANZA), México.
- Tibol R. (1982). "Guillermina Bravo en Pasos en la Danza Mexicana". Textos de Danza, 5, 12-15, Difusión Cultural, UNAM, México.
- Wilson J., Wilson S. (1976). "Sources of self-esteem and the person situation controversy". Psychological Reports, 38, 355-358.

FICHA DE IDENTIFICACION

GRUPO: _____

NOMBRE: _____

EDAD: _____

ESTADO CIVIL: _____

OCUPACION: _____

AÑOS DE PRACTICA PROFESIONAL: _____

CUESTIONARIO

Instrucciones: Va a leer una serie de afirmaciones; quiero que las lea atentamente y marque con una "X" si está Usted de acuerdo (A), en desacuerdo (D) o le es neutro (N) cada una de las siguientes afirmaciones.

1. Soy una persona con muchas cualidades.
A N D
3 2 1
2. Por lo general, si tengo algo que decir, lo digo.
A N D
3 2 1
3. Con frecuencia me avergüenzo de mi misma.
A N D
1 2 3
4. Casi siempre me siento segura de lo que pienso.
D N A
1 2 3
5. En realidad no me gusto a mi misma.
A N D
1 2 3
6. Rara vez me siento culpable de cosas que he hecho.
D N A
1 2 3
7. Creo que la gente tiene buena opinión de mí.
A N D
3 2 1
8. Soy bastante feliz.
A N D
3 2 1
9. Me siento orgullosa de lo que hago.
A N D
3 2 1

10. Poca gente me hace caso.
A N D
1 2 3
11. Hay muchas cosas de mí que cambiaría si pudiera.
D N A
3 2 1
12. Me cuesta mucho trabajo hablar delante de la gente.
A N D
1 2 3
13. Casi nunca estoy triste.
D N A
1 2 3
14. Es muy difícil ser uno mismo.
A N D
1 2 3
15. Es fácil que yo le caiga bien a la gente.
D N A
1 2 3
16. A veces desearía ser más joven.
A N D
1 2 3
17. Por lo general, la gente me hace caso cuando le aconsejo.
D N A
1 2 3
18. Siempre tiene que haber alguien que me diga qué hacer.
A N D
1 2 3
19. Con frecuencia desearía ser otra persona.
A N D
1 2 3
20. Me siento bastante segura de mí misma.
A N D
3 2 1