

320825
32
2ej



UNIVERSIDAD DEL VALLE DE MÉXICO

PLANTEL TLALPAN
ESCUELA DE PSICOLOGÍA

CON ESTUDIOS INCORPORADOS A LA
UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

**"DIFERENCIAS EN AUTOCONCEPTO ENTRE
BAILARINES DE DANZA CLÁSICA
Y DANZA MODERNA"**

TESIS QUE PRESENTA:
CARLOS MANUEL LACAUD NAVARRETE
PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN PSICOLOGÍA

DIRECTOR DE TESIS: LIC. JOSÉ MANUEL PÉREZ Y FARIÁS
REVISOR DE TESIS: LIC. VICTOR HUGO DORANTES GUTIÉRREZ

MÉXICO, D.F.

1993

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



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

	INTRODUCCIÓN	
CAPÍTULO I.	MARCO TEÓRICO	1
	La danza	2
	Danza Clásica	9
	Danza Moderna	16
	Autoconcepto	23
CAPÍTULO II.	METODOLOGÍA	47
	Problema	48
	Objetivo general	48
	Objetivos específicos	48
	Hipótesis	49
	Variables	49
	Definición conceptual	50
	Definición operacional	51
	Población	52
	Muestra	52
	Tipo de muestreo	53
	Instrumentos	54
	Procedimiento	56
	Tipo de investigación	57
	Diseño	58
	Análisis de datos	58
CAPÍTULO III.	RESULTADOS	60
CAPÍTULO IV.	DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES	73
	Alcances y limitaciones	76

BIBLIOGRAFÍA

ANEXO

INTRODUCCIÓN

La danza, como pocas actividades, es exigente de una entrega completa, es decir, la pasión debe estar ahí siempre presente, dedicación absoluta la del bailarín verdadero. Cómo no ver, ahí, en plena escena, la apasionada entrega de un cuerpo gozante, transformado en una pura expresión, en un objeto de la visión?

La danza es un acto fundamentalmente estético, hecho patente en la producción de una forma plástica, entrañablemente unida con la música, exigente siempre de un cuerpo bello, puesto en escena, en tanto se trata de un acto. Allí, se crea un espacio que es bordeado por una mirada, la del espectador, mirada múltiple y que, sin embargo es una sólo. Esa mirada fundamental que es ensayada, boceteada, anticipada, quizás por los espejos ó por el ojo del maestro, da, sin duda, una consistencia al acto.

En efecto, la pregunta que nos plantea el deseo del bailarín es quizás la que propicia un primer abordaje hacía la personalidad del danzante; una aproximación sería en conocer cómo se perciben a sí mismos, es decir, aquí se trataría de articular al portador de un cuerpo estético productor, en una escena, de un acto bello y el concepto de sí mismo.

Es propósito de este trabajo realizar una primera incursión en la particularidad psicológica del bailarín. No se pretende, como en otros estudios, señalar que la danza, por tratarse de una actividad física, produzca ciertos efectos psicológicos, ya que, sin duda, no puede ser idéntica la personalidad de aquel que practica aerobics ó gimnasia olímpica -desarrollando a su vez un cuerpo estético- con el que es bailarín.

De esta forma se optó, en principio, por seguir dos vertientes: primero, conocer los puntos comunes del danzante, es decir, de la danza en términos genéricos, y, segundo, conocer sus diferencias. Para ésto, se decidió hacer una comparación entre 2 tipos de danza. Por lo tanto, aquí encontraremos una convergencia y una divergencia de características entre los danzantes.

Una intención implícita en este trabajo es el poner en el horizonte una proposición que consista en realizar una penetración psicológica más profunda sobre la estructura del bailarín, ya sea éste clásico, moderno, folklórico, etc. Sólo adentrándonos en este espacio prácticamente virgen podremos, por medio de la articulación y discusión de investigaciones al respecto, poder aportar, desde nuestro campo, un cierto saber sobre el enigma, que sin duda, nos plantea el deseo del danzante.

Por tal motivo, la presente tesis pretende concretamente conocer las relaciones y diferencias de autoconcepto entre bailarines de danza clásica y moderna.

Para lo cual, se realizó un estudio con una muestra constituida por 79 bailarines de ambos sexos, de los cuales, 37 son de danza clásica y 42 de danza moderna, con una edad entre 15 a 40 años; se empleó un diseño experimental de 2 muestras independientes.

En términos generales, se concluyó que existen diferencias significativas entre ambos grupos de danza.

MARCO TEÓRICO

LA DANZA

El movimiento del cuerpo humano bajo un acompañamiento rítmico ha sido básico en la sociedad. Primitivamente, en aquellos ritos en los cuales la función de lo mímico prometía exitosas cazas o cosechas. Sanchs en 1944 ubica los orígenes de la danza con los orígenes del hombre, es decir, que en la época primitiva, la danza formaba ya parte de la cultura, ya que se bailaba por cualquier motivo: nacimiento, enfermedad, muerte, guerra, victoria, paz, primavera, cosecha, entre otras cosas. Y hasta podríamos agregar que ya era una manifestación de otro orden, pues si leemos a Bourgat (1946), para él 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.

Pero no deja de llamar la atención un aspecto que aparece en estos actos que consiste en que no era tan sólo suficiente danzar sino que había que hacerlo bien para asegurar la victoria y la comida y con ésto empieza a esbozarse el hecho de realizar un acto para otro. Así lo capta Gordon quien en 1966 señala que la danza es como una coordinación rítmica de movimientos corporales, los cuales se combinan en una composición coherente y dinámica para la expresión de una idea.

En la actualidad, dentro del desarrollo del ballet clásico, hay elementos de las danzas rituales que sobreviven. Los danzantes son ordenados en base a ciertas dotes físicas dentro de un riguroso régimen, convirtiéndose finalmente en un grupo profesional cuyo objeto último es hacer una representación, justamente una expresión plástica para otros, en una disposición y lugar específicos. Por otro lado, Lifar en 1968 define la danza como un arte emotivo, un arte cantante... Le Boulch es más preciso y va más allá, pues piensa que 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. Esto lo podemos complementar con la afirmación de Haskell (1973), que para él la danza es una forma original del arte, el primer medio de autoexpresión que ha encontrado el hombre.

Hace poco más de 50 años, Stéphane Mallarmé, crítico de la danza, a través de sus ojos de poeta, observó: *"la asombrosa pero fragmentaria extravagancia de la imaginación en las artes plásticas, de las cuales la danza, al menos, se distingue por la perfección de su técnica, sólo capaz, mediante su caligrafía concisa, de transformar lo efímero y abrupto en un absoluto concreto"*.

Es indudable que la danza ha conformado, quizás desde siempre, un sentido, una significancia humana, a partir de simples movimientos acrobáticos hasta organizarse por medio de la música y transformarse en un ambiente visual. La música es capital. En 1979, Gaetner pone de relieve al elemento musical dentro de lo dancístico, en otras palabras, para él la danza es 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.

Vemos emerger un elemento esencial en tanto producido en la danza: lo estético. Salazar (1949), reflexiona sobre ello de una manera que gira alrededor de lo que el cuerpo puede producir a través de una plasticidad, de gestos o posturas que hablan dentro de una coherencia y combinación de movimientos sostenidos, sin duda, por la música; en otras palabras, no es sólo un acto con una cierta intención práctica, sino que apunta a otra cosa: *El hombre que danza o que contempla la danza lo hace sumergido en el estado anímico que se entiende como sensación estética o sensación de belleza. La danza es una creación de belleza y es valedera por sí misma, como obra bella.* Sin duda para este autor, a

través de la danza, se perfila un horizonte que tiende hacia una manifestación espiritual, un éxtasis religioso y la expresión de las más fuertes emociones vitales del hombre.

Y aún cuando encontramos opiniones como la de Sanchs (1944) que consideran que toda la danza es similar en movimientos, tipos, temas y formas desde la prehistoria hasta la edad media, no es posible no dirigir la mirada hacia las fuentes griegas. Cómo disimular las actuales coreografías de sus orígenes griegos donde el *choros* es fundamental en las representaciones colmadas de frenesí; cómo no evocar las orgiásticas fiestas dionisíacas que marcan un tiempo irrecuperable, irrepetible e insuperable en el hombre que produce el nacimiento y muerte para siempre de la tragedia griega?

En el término griego *choros*, según Salazar (1949), -que hace un interesante seguimiento etimológico- está implícito un sentido dancístico; esto lo fundamenta en el análisis que hace del término *chorea* (ó la danza misma) que estaría derivado del vocablo *kara*, -según Platón- que significaría "la alegría". Si *kara* se asocia con el de *terpis*, que, por otra parte, remite a "lo que agrada", se puede encontrar la composición etimológica del nombre de aquella musa que preside las danzas en la antigüedad griega, Terpsícore. Pero, agrega en su análisis, el *choros* también tendría una relación, que es innegable, con un sentido musical, que es, sin duda alguna, un elemento fundamental de la danza. A ésto, continúa Salazar, la palabra melodía, que es un elemento estructural de la

música, es derivada del griego que remite no solamente a "lo dulce, a la miel", sino a aquello que está compuesto por fragmentos métricos musicales.

Pensar en lo griego como creación artística es hablar de la fusión entre dos divinidades griegas antagónicas Apolo y Dionisos para engendrar el arte griego tal como, en un primer momento, Friedrich Nietzsche en su obra de 1886, reflexiona alrededor de la singular visión dionisiaca del mundo, visión trágica de la existencia que sólo puede ser confrontada por la fuerza apolínea, fuerza que transfigura lo dionisiaco, produciéndose un amalgamamiento constituido por fuerzas contrarias: *Allí donde los poderes dionisiacos se alzan con tanto ímpetu como nosotros lo estamos viviendo, allí también Apolo tiene que haber ya descendido hasta nosotros, envuelto en una nube; sin duda una próxima generación contemplará sus abundantísimos efectos de belleza."*

Parece ser que la aparición de esa divinidad -Dionisos- marca un gran acontecimiento inédito en el mundo griego y que parece que se le ubica, con cierta precisión en la historia, después de los cánticos homéricos: Salazar (1949), lo comenta como aquel culto ofrecido a ese extraordinario dios, Dionisos, por medio de fiestas y cánticos conocidos por *ditirambo*, caracterizadas por las libaciones, los actos embriagadores y orgiásticos, junto con los gritos y disfraces

de animales no hacían mas que hacer un elogio a su divinidad. Del rito a Dionisos y del dítirambo, agrega lúcidamente Salazar, -y para confirmarlo no hay mas que leer "El nacimiento de la tragedia" de Nietzsche- nacen las dos ramas del gran teatro cantado y danzado helénico, la tragedia y la comedia y que para Salazar son la estructura fundamental de lo que, en nuestros días es vigente aún, es el modelo escénico.

Y si aquí encontramos, aunque sin duda transformados por el paso del tiempo, los orígenes de la actual representación escénica en los ritos dionisíacos en tanto una manifestación frenética, embriagadora, orgiástica, musical, no es menos indiferente su otra cara, la que tiene que ver con la forma bella, aparente, onírica, a saber, lo apolíneo que se fusiona con lo dionisíaco, pero que a su vez es una fuerza contraria que nivela la otra, de lo cual tanto insiste Nietzsche (1886); para él lo apolíneo hace una suerte de contención, sin duda poderosa, de la fuerza totalmente irracional de lo dionisíaco, tempestuosa irrupción del nuevo dios que hace peligrar al mundo griego; la envuelve, dice Nietzsche, en su blanca túnica, casi sin rozarla, para hacerla semiprisionera. Sobre esta unión fraternal, Apolo y Dionisos, N. nos inunda de cientos de expresiones: el arte plástico, en tanto arte apolíneo, y la música, en tanto arte dionisíaco. De la música hablaré aquí de una manera especial, -pues recordemos en esas fechas su relación con Wagner- como aquello, que a diferencia de las otras artes, puede romper con los muros de la apariencia apolínea. Nos dice que del periodo más antiguo de la música permanecen juntos dos elementos contrarios que son el género dítirámico [excitante] y el género hesicástico [calmante].

Pero nos hace ver siempre que de esta lucha nunca sale un vencedor, no se trata de eso, sino de los efectos que se provocan con esta fusión. Dos visiones, una plena, sin movimiento, estática, aparente, y la otra, visión extática, horrorosa, embriagadora, irracional del mundo. Y aquí aparece esta idea capital del N. de esa época, donde se aprecia la presencia de lo bello, como apariencia, velo, de lo que hay detrás, aquello que apunta a la visión del ocaso doloroso de la existencia humana, su más sentido trágico. De manera que N. aludiendo a una exclamación con los brazos levantados hacia Apolo y en medio de una escena extraordinariamente bella escribe:

*"¡Dichoso pueblo de los helenos!
¡Qué grande tiene que haber sido entre
vosotros Dioniso, si el dios de Delos
considera necesarias tales magias para
curar vuestra demencia ditirámica!"*

DANZA CLÁSICA

Il balletto, nombre italiano del cual se deriva el término francés definitivo ballet, tiene su origen de una derivación de *Ballo*, término que designaba ciertas danzas suntuarias dentro de grandes salones especiales en Italia, y ante la pretensión de que estas grandes fiestas se desarrollaran en los salones cortesanos para diversión de las damas aristócratas, los *balli* tuvieron que reducirse en número, de tal manera que no podrían caber dentro de éstas, que a pesar de que eran grandes, no eran lo suficiente para albergar a los *balli*, como tales, en otras palabras había que reducir el número, el espacio y el espectáculo, y por lo tanto, también el nombre, de *ballo* a *balletto*. (Salazar, 1949).

No es difícil imaginarse en que época aparece, o en otro sentido podría decirse, reaparece, lo danzable como espectáculo, si tenemos en cuenta las prohibiciones llevadas a cabo por el cristianismo durante toda una época que quedó marcada, entre otras cosas, por un letargo de las manifestaciones humanísticas en cualquier campo; época donde el hombre tuvo, quizás, su mayor sometimiento en la historia por parte de la iglesia, la edad media. En el renacimiento tardío la danza aparece junto con una infinitud de expresiones artísticas de todo género, científicas y culturales: el renacimiento humanístico.

Tabourot J., (1964) afirmaba 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. Es en 1581, cuando surge el ballet como una representación de carácter teatral, el *ballet comique de la reine*. de Luis XIV quien fue entonces el que comenzó con este género dancístico, el cual tenía como tema dominante la glorificación de la autoridad.

Por otro lado, para complementar el parrafo anterior, Pasi M., (1979) hace coincidir el nacimiento del ballet con la extraordinaria representación en el Palais de Petit Bourbon en 1581, del Ballet comique de la reine, dejando por entendido que esto no significa que haya sido el primer ballet de la historia, en el sentido de representación teatral, pero que indudablemente sí es el primer ballet que aglutina las tres condiciones básicas para su conformación, que son la danza, la música y un tema determinado, es decir, una historia, que fue en esa representación la historia de Circe.

En este mismo año Knopf A., define el ballet como una síntesis de la anatomía humana, geometría sólida, y composición musical que comienza en los salones de baile durante el alto renacimiento en el norte de Italia, donde los bailes sociales adquirieron complejos planes de piso, crecientes *divertissements* para las fiestas principescas que eran muy competitivas. Al principio, los mismos invitados de la corte interpretaban los papeles principales y del coro, pero con el tiempo se van levantando grandes plataformas al final de las enormes salas de

banquetes; y tiempo después cuando los primeros teatros fueron construidos, los grandes maestros milaneses de la danza comenzaron a codificar reglas para la manera de interpretación dentro de exhibiciones de gala. Con el tiempo, cuando ya la corte de los Medici estaba situada in Fontainebleau, indicando el futuro del arte manierista franco-italiano que dominaría a Europa y al mundo, el ballet ya había formulado su propio lenguaje, terminología y estilo aristocrático. El desarrollo de la notación musical -armonía, contrapunto, polifonía, desde dances-suites dirigiéndose hacia grandes sinfonías- un complejo crecimiento desde canciones sencillas hasta poemas sinfónicos, fueron acompañando, paso a paso, el desarrollo de la danza académica. Hasta llegar a la realidad de *danse d'ecole*, y así se aseguraba su transmisión, por la fundación de la Real Academia de Música y Baile, bajo Luis XIV.

Esto último parece ser un gran acontecimiento para el futuro de la danza, así lo confirma Dodd, C., (1980), pues, para él, el más importante, y mejor recordado, ballet de cour tuvo lugar durante el reinado de Luis XIV, en el cual él personificó al Rey Sol, una imagen estrechamente asociada a él y su reinado. Luis es quizás el más importante personaje en la transición de la danza para entretenimiento de la corte hacia una ocupación profesional y daba así, a la naciente danza, la posibilidad de pasar de una particularidad a su universalización. La formalización y la transmisión; en esa época ya había un discurso subyacente que podría sustentarlo. De esta manera, aparece por primera vez la intención de formalizar al ballet, como una pretensión de dejar para siempre inscritos los

pasos que producen una estética, es decir, como toda formalización se pretende dejar en la memoria humana aquello que promete una transmisión.

Siguiendo el estudio de Salazar, (1949) la *Académie Royale de Musique et de la Danse* se convierte, en esa época, en la autoridad central de la transmisión de los preceptos básicos de la danza y la ópera y la formalización de su estructura; de tal manera, que esta formalización continuará, de alguna manera, vigente hasta nuestros días, siendo ésto justamente lo que le da sustancia a su nombre, es decir, la danza clásica como tal; una muestra de ello lo son las cinco posiciones básicas -definidas y reglamentadas por la autoridad de Pierre Beauchamp- cuya función fundamental consiste en que marca el punto de partida de cualquier movimiento y su punto final de llegada o descanso, en función a la correspondencia de cada posición con una actitud de cabeza, brazos y cuerpo.

Una persona a la que se le atribuye una importancia capital en la historia de la danza clásica es Pierre Beauchamp que innovó, institucionalizó y formalizó una gran parte de los preceptos principales del ballet clásico. Pasi, M., en este mismo año, comenta varios de ellos como la codificación de ejercicios básicos, las cinco posiciones fundamentales de los pies; propicia la aparición en escena, por primera vez en la historia de la danza, en 1681 en el escenario de la Opera, de bailarinas profesionales; llamado el creador del estilo noble, formador extraordinario de artistas de primer nivel; dentro de un contexto donde la supremacía del hombre era indiscutible, inventa a la gran protagonista, introduce

en el escenario a la gran bailarina -la primer reina sería la excepcional Lafontaine.

Sanchs en 1949 indica que una de las consecuencias del cambio de escenario - espacio cortesano al teatral- pero, sin duda también por la formalización de la danza, es el surgimiento de compañías en otras principales ciudades europeas, principalmente en países como Italia, Inglaterra, Rusia. El ballet trata temas románticos como la pureza, inocencia, amor, heroísmo y sacrificio. La literatura, 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 del siglo XIX, 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 abandonar los temas con argumento romántico característico del ballet.

Hay otro elemento que surge a partir del pasaje del espacio de la corte al espacio teatral: nace otro escenario y por lo tanto otro punto de vista que va tener efectos en la ordenación de los personajes y por lo tanto en la estética del cuerpo: Aunque básicamente hay una cara frontal común, la danza en escena presentará varias modalidades en lo que se refiere a las caras presentadas. La principal y más constante será la frontal, el personaje y el espectador cara a cara, por otro lado, la de perfil y la de espaldas, (Salazar, 1949). Es decir, el bailarín se sentirá

mirado por un gran ojo multiangular, de manera que la formalización de una cierta estética tendrá que ser pensada como una proyección hacia varios ángulos visuales.

Ante la instauración de esta nueva mirada, pero con varios puntos de vista, se modifica la disposición de los bailarines y, también, se busca optimizar la naciente formalización matemática de la danza por medio de la técnica. Love P., lo señala en 1953, al afirmar que la danza clásica o ballet tradicional, se refiere específicamente a la técnica codificada del ballet que se consideraba pura, correcta y refinada.

Otro aspecto importante para poder pensar a la danza es que dicha formalización de pasos esté regida por una función combinatoria. Denby, E. en 1949, expresa que la danza clásica es la mayor expresión del desarrollo de la danza rítmica, ya que ella constituye una larga continuidad (o frases) de movimientos que ofrecen a la audiencia variaciones de ímpetus corporales claramente dispuestas en relación a un espacio fijado; esas largas frases de movimiento transmiten el sentido específico del ballet -su drama. Así como el ímpetu de frases sucesivas de la música sugieren al oyente una particular cualidad de emociones y pensamientos, las sucesivas frases de un ballet sugieren al espectador una particular cualidad de *acción humana*.

El ballet para Palmer W., (1970): es como una forma de danza y pantomima, revela carácter, aspiraciones, ideales, temores y frenesí, también fé. El ballet es una forma plástica de la poesía, es una expresión de la danza y la pantomima.

Más tarde Gaetner D., (1971) afirma que el ballet es, ante todo, un espectáculo que se lleva a cabo en un lugar cerrado, este espectáculo obedece a leyes rigurosas, los que la ejecutan son profesionales y, por otra parte, todas las artes concurren a la belleza del espectáculo.

Más recientemente en 1973, Haskell L., propone el ballet como una combinación de las artes, la poesía, la música y la pintura. Considera que éste es un lenguaje dancístico universal.

DANZA MODERNA

Love, P., en 1964, afirma que la danza moderna también se le ha conocido como danza abstracta, debido a que expresa, un estado anímico afectivo que un tema concreto, es decir, es un tipo de danza que opera con un movimiento puro para crear un estado de ánimo o la transmisión de una idea.

Baril, J., (1977) afirma que la danza moderna es una forma de expresión corporal que tiene origen en la transposición que hace el danzante, mediante una formulación personal de un hecho, una idea, una sensación o un sentimiento. De manera que la danza moderna se convierte 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 específicas.

Dodd, C., en 1980 menciona que la historia del ballet clásico sigue una trayectoria desde la danza cortesana hasta Diaghilev. En tanto que la danza siempre fue un arte aristocrático, representado tanto por y para las clases altas durante una gran parte de su historia. Solamente a partir de Diaghilev se fue convirtiendo en un verdadero arte público. En este seno surgiría la danza moderna, como aquella cuyas raíces provienen de varias direcciones: expresión individual, reacción contra lo *establishment*, reacción contra la formalidad del ballet clásico. No es casual que se constituyera fundamentalmente como un arte

americano, emergiendo dentro de una ciudad joven sin tradición de ballet clásico, con un fuerte sentido de independencia y con una considerable mezcla racial.

Para Pasi, M., en 1979, existen ciertas razones políticas que influyeron en la aparición de ciertos movimientos libres en Alemania, una vez concluida la primer guerra mundial, hace énfasis en el hecho de reconocer a Isadora Duncan y a su helenismo floral el papel de protagonista de una experiencia que le sobreviviría como modelo ideal. El largo camino iniciado por la Duncan -que dejó de lado los trajes de ballet, las zapatillas y dio privilegio a la improvisación- nos lleva directamente al descubrimiento del cuerpo-expresión, y de aquí, aunque involuntariamente, a la abstracción y a la destrucción del realismo.

Aquí aparece un punto fundamental en la constitución de este nuevo tipo de danza, la proposición primordial de la Duncan, el retorno a la belleza griega, inspiración en la naturaleza, en arte, en la divinidades griegas, por ejemplo.

Según Pasi, M., (1979), fue la Duncan quien señaló, con el más simple de los trajes, y por lo tanto con el desnudo, la máxima expresión de la nobleza artística, y sobre todo con el pie descalzo que, se sabe, nunca dejó de hacerlo.

Salazar, A., en 1949 describe claramente el protagonismo de Isadora que impresionó, por primera vez al mundo, con su túnica griega, libre de las trabas que caracterizaban a la mujer parisiense de esa época; sus pies desnudos, y una manera de improvisar su danza sobre música clásica con una sucesión de

movimientos que iban más allá de los rígidos preceptos clásicos; libertad en todos sus pasos que renovaba y destruía a todo un tiempo. Sin un plan preconcebido, sin escuela ni método, el arte de la Duncan vivía exclusivamente por su propia virtud, intransferible dentro de una formalidad, pero sin romper con una enseñanza que produce el ejemplo de la libertad. Quizá la Duncan no aportó estilísticamente ni técnicamente, sin embargo, contribuyó decisivamente a la formación de un nuevo estado de espíritu, sin el cual no habría podido nacer ni extenderse lo que se entiende hoy por danza moderna.

La leyenda de Isadora Duncan casi ha eclipsado el trabajo de sus contemporáneos. El drama de su vida -firmado por su absurda manera de morir- fue más grande que los dramas que expresó en el escenario. Ninguna de sus obras le sobrevivieron; su técnica fue limitada, sus temas simples, pero su pionero mensaje fue la inspiración para generaciones de bailarines, tanto clásicos como modernos. (Dodd, C., 1980)

Según Langer, G., (1985), por otro lado, en Alemania en la primera década del presente siglo, otro de los iniciadores de la danza expresión (libre) fue Rudolf Von Laban, quien 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 Joss, quienes aportaron a sus coreografías una observación exacta de la cotidianidad del individuo reflejando un fragmento de la realidad social. La eukinética de Mary Wigman la llevó a dos conclusiones: supresión de la música en la danza,

para la cual sería suficiente un sistema organizado de percusiones, y, como la percusión propende a la embriaguez cinética, el movimiento corporal sería presa de un paroxismo o hiperestesia lindantes con lo epiléptico. En la danza negra encontramos este punto.

Hay otras teorías sobre las raíces de la danza moderna. Pudo haber sido originada dentro de la forma dominante del teatro-danza; muchos grupos ya existían a finales del siglo XIX, especialmente en Europa central, en la que casualmente no predominaba la danza clásica. Jackson, G., en 1985, señala que la técnica *noble* fue usada con discriminación en poquísimos roles o para escasas escenas, de manera que sus bailarines de carácter empezarían a hacer los primeros ruidos de la danza moderna. Así, probablemente la Duncan, en sus años formativos, vería la coreografía de este tipo de presentaciones dentro de las compañías alemanas de ópera, importándolas después a su natal San Francisco.

Pasi, en 1979, menciona que otro personaje capital para la historia de la danza moderna fue Martha Graham. Afirma que ella dió un impulso fundamental a la danza moderna con su escuela y con su capacidad para ofrecer una nueva técnica, y realizando el sueño de un ballet que fuera típicamente americano, no sólo como actitud, sino también como cultura. La danza libre, rebautizada justamente por ella como danza moderna era un no al ballet académico. A partir de ella, alrededor de los años sesentas y setentas, surgieron en Nueva York, muchos grupos y escuelas de diferentes manifestaciones y estilos en la entonces llamada danza moderna.

Para Salazar, (1949), la influencia de la danza expresional de la Duncan llega a la Graham a través de Mary Wigman, haciéndose manifiesta en su geometrismo, cuya escuela de danza en Vermont, ha tenido una trascendencia notoria para la danza norteamericana.

Podríamos hacer una síntesis y depositar nuestra confianza en la descripción que da Norbert Servos (1986), quien sostiene que la danza moderna es una designación americana de la danza libre que, a semejanza de la danza expresiva alemana y considerablemente influida por esta, se concebía ante todo en contraposición al ballet clásico. La danza moderna experimentó su apogeo en los años treinta y cuarentas. Graham convirtió el principio cinético de la danza expresiva, de contracciones y relajamientos, en el primer estilo configurador anticlásico de la danza moderna. El *centro flexible* relevó los conceptos del movimiento del ballet clásico, caracterizados por una tradición feudal absolutista, a favor de una imagen humana antropocéntrica. En cuanto a su contenido, la danza moderna se interesaba primordialmente por los mitos, temas universales de la humanidad, pero también por la representación de la historia americana y de las luchas sociales. Tras la segunda guerra mundial, la danza moderna, ejerció un gran influjo sobre la escena europea de la danza, pero tuvo muy poco eco en Alemania, donde se fomentaba una reinstauración del ballet clásico.

Por otro lado, no se puede desviar la mirada de otros movimientos dancísticos que han surgido a partir de la danza moderna como lo es la danza contemporánea.

Dallal A. en 1977, entiende por danza contemporánea a un cierto género dancístico que posee sus propias cualidades y características. Estrictamente hablando, piensa a la danza contemporánea como una prolongación de la danza moderna. Afirma que a partir de esta danza inicia una nueva etapa que por sus particularidades, señala ya la determinación de un género dancístico independiente: la danza contemporánea. Algunas de las premisas fundamentales de este nuevo género serían: 1) constituye un ejercicio de libertad estética y técnica aun aprovechando los esquemas del ballet clásico; 2) va más allá de la recreación y del re-descubrimiento de las antiguas formas dancísticas, anecdóticas e históricas; 3) va más allá de las temáticas propias del arte y del espectáculo; 4) descubre las características y cualidades esenciales del cuerpo humano; 5) canaliza y tecnifica a los impulsos más profundos del cuerpo y la conciencia, los cuales hacen que ocurra el movimiento; 6) racionaliza; 7) da forma; 8) combina, organiza y 10) poetiza a los cuerpos del hombre, la mujer y al espacio en que éstos se mueven.

Hay otros movimientos menos importantes al anterior pero no por ello hay que dejarlos de lado. Servos N. (1986), menciona que la danza postmoderna surge como contramovimiento de la danza moderna, siendo su principal precursor Merce Cunningham, discípulo de la Graham, evitando cualquier forma de

expresión concreta, y concentrándose en la danza abstracta. También se encuentra la danza-teatro que se caracteriza por una vinculación de los instrumentos de la danza y el teatro, reanimando la tradición de la danza trivial (revista, vaudeville, music hall) y distinguiéndose del ballet clásico por una proximidad conciente a la realidad.

AUTOCONCEPTO

Es muy probable que sea William James, en 1890, el primer teórico en hablar del concepto de sí mismo. El afirmaba que las posibles fuentes de autoestima podrían ser las aspiraciones y valores humanos, los cuales tienen un papel esencial en determinar si nos consideramos a nosotros mismos de una manera positiva. 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, M., 1974)

Años más tarde, Huber (1934), indica que el autoconcepto es una imagen y un instrumento. Una imagen porque refleja las actitudes de otros, y un instrumento porque es usado para interpretar nuevas experiencias, a la luz de pasados hallazgos.

Lecky en 1945, señala al autoconcepto como el núcleo de la personalidad. El concepto del Yo lo define como lo que significa para sí mismo un individuo, cómo se percibe a sí mismo, su cuerpo, lo que posee, sus éxitos y fracasos, de este se deriva el autoconcepto que le permite tener una concepción de su autenticidad e integridad personal y cuanto más positivo sea el autoconcepto será más íntegra y estable la personalidad.

Posteriormente, Hilgard (1949), habla del self, afirmando que tiene dos aspectos: la continuidad y la autoevaluación o autocrítica.

Symonds en 1951, (citado por Hall, 1984), hace una descripción del autoconcepto como un grupo de procesos de percepción, pensamiento y recuerdo, los cuales desarrollan y ejecutan un plan de acción para alcanzar satisfacciones y tendencias internas. Propone 4 puntos que constituyen el sí mismo:

- 1) Cómo la persona se percibe a sí misma.
- 2) Lo que la persona piensa de sí misma.
- 3) Cómo se evalúa la persona a sí misma.
- 4) A través de varias acciones, cómo intenta engrandecerse o defenderse a sí misma.

En 1954, Maslow A., asevera que la autorrealización es una de las necesidades básicas del hombre, y que son pocos los que llegan a obtenerla completamente; las considera al mismo tiempo, como instintivas e invariables. El cree que el hombre es esencialmente bueno y que la propia sociedad en que se desarrolla le niega la opción de satisfacer sus necesidades innatas. Partiendo de todo esto, realmente no se puede dejar de hablar del impacto del autoconcepto en la conducta, se piensa que el valor asignado por uno mismo es determinante en la manera de ser de cada uno. Por lo tanto, para este autor, un autoconcepto alto, o positivo, va a dar como resultado que la persona llegue a tener éxito en sus

pretensiones dada la seguridad que éste genera. Sin embargo, quien posee un autoconcepto bajo o negativo, no será capaz de concluir sus trabajos, debido a su inseguridad o confusiones.

Por su lado, Erikson, en 1959, afirmará que el Yo será el sujeto y el sí mismo el objeto. El Yo como instrumento central y organizado se enfrenta durante el curso de su vida con un sí mismo cambiante, que es el resultado de todas las experiencias, sacando así una autodefinition y un reconocimiento social renovado y cada vez más realista. Este Yo valora la percepción, selecciona los recuerdos, dirige la acción de manera adaptativa e integra las capacidades de orientación y planteamiento; también da lugar a un significado de identidad en un estado de elevado bienestar. Para alcanzar un Yo bien integrado y completo, el individuo debe pasar por una serie de etapas a lo largo de su vida que van desde la formación de un sentido de confianza básica o desconfianza, hasta la integridad del Yo o la desesperación. De manera que si las relaciones que ha sostenido con su medio han sido satisfactorias, puede lograr la identidad de su Yo; es decir, intenso sentido de sí mismo aceptando la evaluación retrospectiva de su propia vida y sintiéndose satisfecho consigo mismo. En caso contrario, la muerte se convierte en una preocupación diaria y, de adulto, vive desarrollando una serie de sentimientos cuya base es la desesperación.

Para este autor la madurez inicia cuando la identidad ha sido establecida y ha surgido un individuo integrado e independiente, parado sobre sus propios pies, que no necesita usar a otros como muletas emocionales y que no repudia su

pasado; en suma, cuando ya no tiene que poner en tela de juicio, en todo momento, la propia identidad. De esta manera la identidad del Yo implica la integración total de ambiciones y aspiraciones vocacionales, junto con todas las cualidades adquiridas a través de identificaciones anteriores: imitación de los padres, enamoramientos, admiración de héroes, etc. Únicamente el logro de todos estos aspectos de la identidad del Yo, llamada integridad, permitirá la intimidad del amor sexual y afectivo, la amistad profunda y otras situaciones que requieren entregarse sin el temor de perder la identidad del Yo en la etapa evolutiva.

Más tarde, Fitts (1965), entiende por autoconcepto generalmente el aspecto positivo del sí mismo, o sea, la autoestima o el criterio que una persona tiene de ella misma. Afirma que hay tres componentes del autoconcepto: un componente perceptual, que es la forma de cómo se percibe cada persona; el componente conceptual, que se refiere a los conceptos que la persona tiene de sus propias características; y el componente de actitudes, que incluye sentimientos de sí mismo. Además, expresa que la autoimagen de un individuo tiene gran influencia en su conducta y está estrechamente relacionado con su personalidad y salud mental.

Allport, en este mismo año, señala que la base del sí mismo es el sentido de identidad corporal, el sentido de la identidad en sí, es la estima de sí mismo, dice que cuando el sí mismo o self es el objeto de conocimientos o sentimientos lo llama *propium*, que es donde se encuentra el autoconcepto. El ego representa el

acervo de valores en los cuales el sí mismo encuentra su seguridad y la posibilidad de éxito.

Por otro lado, en 1967, Coopersmith define la autoestima como un concepto más complejo que involucra evaluaciones de sí mismo, reacciones defensivas y otros correlatos, además que es un juicio personal sobre la dignidad de uno, expresado en las actitudes que el individuo mantiene hacia sí mismo y como la extensión que la persona cree ser capaz, significativa, exitosa y digna. Distingue dos aspectos en la autoestima: la autodescripción y autopercepción individual, y la expresión comportamental de la autoestima que el individuo pone a disposición de otros observadores. Los componentes del self son: 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 no que el individuo tiene hacia sí mismo.

Un año después, James, define al Yo como la corriente de pensamiento que constituyen el sentimiento propio de identidad personal. Además de que considera al sí mismo desde tres aspectos: sus elementos constituyentes, los sentimientos de sí mismo y las acciones destinadas a la búsqueda del sí mismo (material, social y espiritual).

En este mismo año, Cooley (1968), define el autoconcepto como la autoevaluación del individuo derivada en gran medida de la evaluación refleja, es decir, de su interpretación de las reacciones de otros frente a él con un proceso de comunicación, el individuo debe asumir el rol del otro en cierta medida, debe intentar verse como lo ven los otros, por lo que es aprendido a través de la relación que el individuo tiene en su medio social, por lo que percibe al sí mismo como un fenómeno social.

Epstein en 1973, afirma que el autoconcepto está incluido en la teoría del self el cual tiene como propósito optimizar el balance entre el placer y el dolor, así como facilitar el mantenimiento de la autoestima y organizar los datos de la experiencia de manera que pueda ser ligado con la afectividad.

En ese mismo año, Laing 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 de mí. Señala que a pesar de que realmente no puedo verme como los otros me ven, constantemente supongo que ellos me ven de una forma determinada 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 del otro, mi identidad sufre metamorfosis o alteraciones, en términos de los otros que yo llego a ser para los otros. Estas alteraciones de mi identidad, en la medida en que me convierto en otro para tí, en otro para él, en otro para ella, en otro para ellos, son reinteriorizadas por mí para

transformarse en multifacéticas o en las múltiples facetas de ese otro que supongo que soy para el otro.

Wells, en 1976, considera al autoconcepto como la forma en que una persona actúa en la realidad, se percibe y se estima, es comúnmente denominada sí mismo real.

Por su lado, Jersild en 1978, señala que si bien el autoconcepto tiene un desarrollo dinámico que se inicia con el nacimiento, la fase más propicia para estudiar este proceso es durante la adolescencia, debido a que es, particularmente, un período de conciencia y preocupación elevadas por la autoimagen. La adolescencia tardía, especialmente, resulta una etapa interesante para estudiar el autoconcepto, ya que el individuo cambia visiblemente.

En este mismo año, Shavelson define el autoconcepto como la percepción que el individuo tiene de sí mismo. Entendiendo que esta percepción está conformada de la experiencia, con una interpretación del ambiente y están específicamente influidas por los refuerzos y evaluaciones de otras personas que sean significativas. Además de que al autoconcepto lo describen como un factor organizado, multifacético, jerárquico y estable.

El mismo año, Rogers afirma que la estructura del sí mismo es una configuración organizada de las percepciones de sí mismo que son admisibles a la conciencia. Se compone de elementos tales como las percepciones de las propias

características y capacidades, los conceptos en relación con los demás y con el medio, las cualidades de valor que se perciben como asociados con las experiencias y con los objetos, y las metas e ideales que se perciben como poseyendo valor positivo o negativo. Esto a su vez, está basado en dos conceptos fundamentales de su teoría:

1) Psicológicamente el organismo es el sitio de toda experiencia, la cual incluye todo aquello que es potencialmente accesible a la conciencia y que está al alcance del organismo en cualquier momento. La totalidad de experiencia constituye el campo experimental ó el campo fenoménico.

2) El concepto de sí mismo es una parte del campo perceptual o fenoménico que se va diferenciando gradualmente, es un conjunto organizado y cambiante de percepciones que se refieren a características, atributos, cualidades, valores y relaciones que el sujeto conoce como descriptivas de sí mismo.

Por su lado, en 1980, Hunloch asevera que el núcleo del patrón de personalidad es el concepto que el individuo tiene de sí mismo como persona.

Ese mismo año, Mitre define el autoconcepto como un proceso psicológico cuyos contenidos se encuentran socialmente determinados, de manera que, la autoestima sería un fenómeno psico-social.

Para Beane y Lipka, (1980), el autoconcepto se define como la percepción que uno tiene de sí mismo, la cual está influenciada por la interacción con el medio ambiente. Sugieren que las percepciones de uno mismo pueden ser consideradas dentro de dos categorías:

1) El autoconcepto. Se define como la percepción que uno tiene de sí mismo en términos de atributos personales y los distintos papeles desempeñados o realizados por el individuo. Por ejemplo: un niño puede participar en escenarios sociales como hijo o hija, como compañero de juego de la escuela, como estudiante y otros papeles sociales más. En cada papel el individuo recibe e internaliza una retroalimentación acerca de la naturaleza y calidad de su función; así, el individuo puede desarrollar una percepción de sí mismo, la cual puede variar desde una definición simple del papel hasta un sentimiento de la cualidad del papel desempeñado. Un niño podría percibirse como un buen o mal jugador de pelota, o como un buen o mal estudiante. El autoconcepto entonces es la percepción descriptiva de uno mismo en varios papeles sociales.

2) La autoestima. Es la valoración de uno mismo con respecto a la satisfacción del papel o papeles desempeñados, expresa una actitud de aprobación o desaprobación e indica el grado en el que el individuo se cree capaz, importante, exitoso y valioso. Por ejemplo: un niño podría carecer de la habilidad necesaria para participar en un juego físico y describirse a sí mismo como un mal jugador, dependiendo de la evaluación personal que se le dé a esta carencia, será su autoestima sobre esta conducta.

Beane y Lipka, (1980), agregan que este proceso de evaluación es una función del contexto del medio ambiente, ya que el papel es juzgado de acuerdo con las percepciones de otros significativos a quienes el individuo reconoce como influyentes. Durante la niñez, los padres son los principales encarnadores de los otros significativos y con el crecimiento y la maduración otras personas como compañeros o maestros pueden ser significativos en situaciones específicas. La autoestima se aprende de la forma en que otros han estimado al individuo, cuando la persona es rechazada, aprende un rechazo de sí mismo.

Hurlock, en 1982, menciona que el concepto de sí mismo es un compuesto de pensamientos que constituyen la conciencia que tiene la persona de su existencia individual; el autoconcepto se forma a través de los distintos conceptos de sí, los cuales son el resultado de la interacción entre el individuo y su específico ambiente sociocultural. Ahora bien, los conceptos que sobre uno mismo se desarrollan tienen una jerarquía; el primero es el autoconcepto primario, que se basa en las experiencias del niño en sus relaciones familiares; posteriormente se desarrolla el autoconcepto secundario, el cual se adquiere en ambientes fuera del hogar, y se encuentra relacionado con el modo en que se ve él mismo a través de los ojos de los demás. Cinco años más tarde, este autor va a añadir que el autoconcepto podría empezar a situarse en la adolescencia, aunque a menudo se modifica cuando se tienen nuevas experiencias personales y sociales; menciona que algunos de los factores que influyen en el desarrollo del autoconcepto son:

a) Estructura corporal: El individuo sabe que su cuerpo, en particular su tamaño, su adecuación al sexo y atractivo personal llama la atención de otras personas y afecta sus relaciones hacia él y, a su vez, afecta su actitud hacia sí mismo.

b) Defectos físicos: No es la imperfección en sí lo que afecta el autoconcepto de un individuo, sino más bien las frustraciones y los resentimientos que sufre en razón de ese defecto; cuando el individuo debe ser separado de sus amistades y del medio en el que desarrolla sus actividades, la desconfianza será mayor y tendrá actitudes negativas no sólo hacia sí mismo, sino también hacia las personas del grupo que toman parte en las actividades de las que él está excluido.

c) Condición física: El estado de salud afecta tanto a la apariencia personal como la disposición anímica y esto influirá en el autoconcepto y se reflejará en la clase de adaptación que realice el individuo en relación con la vida.

d) Química glandular: Esta química o estado glandular, producto de las hormonas provenientes del sistema endócrino, tiene influencia sobre la personalidad provocando emociones o reacciones.

e) Vestimenta: Las prendas de vestir son un símbolo del status y por ello tienen un profundo efecto sobre el autoconcepto de un individuo, ya que la apariencia personal afecta la aceptación social, el individuo puede evitar el rechazo social usando ropas que mejoren su presentación y aumenten la confianza en sí mismo.

f) Nombres y apodos: La manera de sentir del individuo respecto de su nombre o apodo determinará el efecto de éstos sobre su autoconcepto, y esa manera de sentir estará influída por las actitudes de personas significativas o por lo que él cree que son esas actitudes. Cuando un individuo gusta de su nombre y cree que es aceptado por los demás del grupo social en el que se identifica, se sentirá con un sentimiento de superioridad y determinará el aumento de la confianza en sí mismo.

g) Inteligencia: Si un individuo es incapaz de cumplir con una tarea, probablemente se desarrollen en él sentimientos de inadecuación e inferioridad. La inteligencia promedio o superior al promedio permite al sujeto adaptarse más fácilmente a la sociedad, aumentando su autoconfianza.

h) Niveles de aspiración: El nivel de aspiración de logro influye en el autoconcepto y determinará si el sujeto se ve a sí mismo como triunfante o fracasado.

i) Emociones: Los juicios sociales sobre la conducta tienen un efecto sobre el autoconcepto, la forma como se manejen las emociones mejorará o empeorará la personalidad del sujeto.

j) Patrones culturales: Cada cultura cuenta con su propio patrón aprobado para la conducta de sus miembros y se espera que cada individuo desarrolle un patrón de personalidad dentro de los límites aprobados culturalmente, si se niega a aceptar

los valores del grupo, el sujeto se convertirá en un inadaptado cultural, siendo mayor la desaprobación cultural y ésto dañará su autoconcepto.

k) Nivel escolar: La educación escolar es una fuerza secundaria en importancia después del hogar, para el desarrollo de la personalidad, cuando se tienen experiencias desagradables, el sujeto se sentirá inadecuado, inseguro y ésto influirá en su autoconcepto.

l) Status social: Ciertas características de la personalidad están vinculadas con determinados status sociales. Las personas que son populares se hacen extrovertidas, confiadas en sí misma y ésto hace que su autoconcepto se incremente.

m) Influencias familiares: Las actitudes y la conducta de los padres dan forma a la naciente personalidad del individuo y causan efecto sobre el autoconcepto del hijo, provocando seguridad o inseguridad en ellos. Si bien existe una diferenciación en términos estrictos entre autoconcepto y autoimagen, para Hurlock (1987), estos no pueden dissociarse, ya que están íntimamente relacionados, por lo cual, él divide la autoimagen en 4 puntos:

1) Autoimagen física: Comprende cualidades como la altura, obesidad, adecuación al sexo pertinente, las imperfecciones, etc.

2) Autoimagen psicológica: Se constituye por rasgos psicológicos como la honradez, independencia, agresividad, desvalidez, etc.

3) Autoimagen real: Lo que la persona cree que las personas que importan en su vida (padres, hermanos, maestros) piensan de él tanto física como psicológicamente. Según el trato y evaluación que tenga de ellos, la persona determinará en grado considerable su propia estimación.

4) Autoimagen ideal: Es lo que a la persona le gustaría ser en lo físico y en lo psicológico; sirve como norma internalizada compuesta de sus esperanzas y aspiraciones basadas en lo que conforme a su conocimiento, el grupo social tiene en alta estima.

En 1983, Ausubel señala que el autoconcepto es una abstracción de las características esenciales y distintivas del sí mismo que establecen una diferencia entre la existencia conciente del individuo, por una parte, y el ambiente y otros sí mismos, por la otra.

Mientras que para Horrocks (1984) la autoimagen es la parte central para la vida subjetiva del individuo y determina en gran medida su pensamiento y su conducta, siendo esta autoimagen, al mismo tiempo, producto tanto de sus emociones como de su intelecto. Una persona es lo que percibe ser.

Un año más tarde, Byrne, al igual que La Rosa, señala que el autoconcepto es nuestra percepción de nosotros mismos; en términos específicos, son nuestras actitudes, sentimientos y conocimientos respecto a nuestras capacidades, habilidades, apariencia y aceptabilidad social. En este mismo año Schwarser concibe al autoconcepto como la información total de autoreferencia que el individuo procesa, almacena y organiza de manera sistemática, es el conocimiento organizado de uno mismo.

Rosenberg, en 1986, define a la autoestima global como un sentimiento hacia uno mismo; es decir, es la totalidad de los pensamientos individuales y sentimientos con referencia al sí mismo como objeto.

Un año más tarde, García define al autoconcepto como el criterio que tiene una persona de sí misma, es la descripción más completa que puede dar de sí misma en un momento dado. No considera al autoconcepto estático, ya que va cambiando en función del medio ambiente, sobre todo en la influencia de la adolescencia, se formará más estable y sólo sufre cambios en la adultez.

Por otro lado, Tuttle en 1987, afirma que la gente se porta de manera congruente con su autoconcepto, si el autoconcepto y la estructura de la personalidad de un individuo son adecuadamente desarrolladas en la vida temprana y permanecen relativamente constantes a lo largo de toda su vida, entonces el individuo tendrá

una autoestima alta, ya que ésta última depende de la situación social en la que se encuentre el sujeto.

Mientras que en 1988, Serafino señala que el autoconcepto es la idea interna o personal de las características propias, éstas incluyen los rasgos físicos, el sexo, las tendencias conductuales, las disposiciones emocionales, las habilidades, los intereses y los objetivos de la persona; este concepto comprende dos elementos:

1) La autoimagen. Es la percepción o idea que la persona tiene de sí misma, se va formando a partir de datos que tiene de otros, y el valor positivo y negativo que se asocie a tal imagen dependerá también de esa interacción; es la noción interna de si una persona posee características y hasta que grado las posee, manifestándose por las descripciones que hace de sí mismo

2) La autoestima; Es la evaluación personal de los méritos o cualidades en base a su autoimagen y en la conciencia de los valores de la sociedad y esta autoestima cambia conforme a la persona aprende que las personas que son importantes en su vida valoran o descartan esas cualidades.

Por otro lado, se han encontrado pocas investigaciones previas en relación al autoconcepto y las bailarinas, sin embargo, habrá que abordarlas.

En 1971, Collingwoow T., sometió a un grupo de adolescentes obesos a un entrenamiento físico especial, reportando que el autoconcepto de éstos se había incrementado positivamente. Un año más tarde, este mismo autor, señaló que se

dieron cambios favorables en el autoconcepto de hombres adultos durante el proceso de rehabilitación.

Asimismo, Hanson y Nedde, en 1974, reportaron que después de un entrenamiento físico sometido a un grupo de mujeres adultas, se encontró un mejoramiento en su autoconcepto.

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

Por su parte, Folkins y Sime en 1981, relacionaron positivamente el entrenamiento físico y la salud mental, comprobando que el entrenamiento físico mejora el autoconcepto.

En 1988 Blackman, Hunter, Hiyer y Harrison, realizaron un estudio sobre los efectos de la condición física y el autoconcepto directamente sobre 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 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.

El grupo control solamente se examinó una vez, en cambio el experimental se examinó 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 deberse 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 periodo de 4 meses es realmente poco tiempo para observar cambios significativos en el autoconcepto.

Por otra parte, Ford, Puckett, Blessing y Tucker, en 1989, realizan 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 difieren con aquellos que no hacían ninguna actividad en cuanto a la autoestima y la actitud hacia el cuerpo.

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

Por su lado, en 1990 Salokun, realizó una comparación entre atletas y no atletas en relación al autoconcepto, encontrando que los primeros obtuvieron resultados significativamente altos en todos los aspectos del autoconcepto.

Cabe aclarar que se han reportado otros estudios realizados en relación con la creatividad, la autoestima y la danza. Trigg en 1978, 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.

En 1984, Carr A. 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 J., en ese mismo año, 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.

Por otro lado, Kalliopuska M., (1989), destaca que la empatía es una arma importante para el bailarín, ya que al desarrollar un buen papel debe mostrar al espectador lo esencial de ese papel, de manera que, para ser capaz de esto se requiere de una gran autoestima, es decir, 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. Estas conclusiones se basan en un estudio que realizó sobre los efectos de la danza en la empatía, autoestima, creatividad y elección de hobbies en comparación de dos grupos, uno de estudiantes y otro de beisbol.

La muestra consistió en 62 bailarines de 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 Coopersmith. 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. Se encontró que el ballet clásico promueve el desarrollo de la autoestima, autorrespeto 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 más oportunidad de autoexpresión, manejan mejor el trabajo normal de escuela que el promedio de los demás. Se desarrollan en ricos y mejores instrumentos para sobrellevar experiencias personales. Esta tarea requiere de ambas demandas entre madurez psíquica y autoestima.

Poco tiempo después en 1990, Bakker F., efectuó un estudio longitudinal sobre la personalidad de las 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 esta 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 de 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 se 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 autoelección a dichas actividades, ya que la hipótesis de autoelección, 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 que las otras.

Según Kalliopuska, M., en 1989, en tanto que la danza es un medio de expresión y creatividad, se ha demostrado que los bailarines tienen suficiente seguridad al interpretar un papel gracias a la autoestima sólida que poseen. Sin embargo, la danza ha sido 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.

Finalmente, Martínez A., en 1992, realiza un estudio sobre las diferencias en la autoestima entre grupos subsidiados e independientes de danza profesional. Esta investigación se basa en la afirmación de Kalliopuska, (1983), en la cual indica que para que un bailarín puede efectivamente ejecutar su papel, en escena, lo que implica poder transmitir al espectador su esencia, debe contar con una autoestima sólida y consistente.

La muestra quedó constituida por 21 grupos de danza, de los cuales 4 son subsidiados y 17 de grupos independientes, arrojando un total de 107 bailarinas, de las cuales, a su vez, 62 pertenecen a los grupos subsidiados y 45 a los grupos independientes. El tipo de investigación fue exploratorio de campo, aplicándose, como instrumento, la Estructura factorial de la autoestima de Lucy Reidl, (1980). Los resultados indicaron que no existe una diferencia significativa entre ambos grupos de danza, sin embargo la media del grupo de subsidiados es mayor al

grupo de independientes. Esto no desalienta el estudio, debido a que se encontró que, en general, las bailarinas tienen un nivel alto en la autoestima, y que, por lo tanto, ésta no es determinada por el grupo de pertenencia. De manera que esto hace pensar en alguna relación entre la autoestima y el ejercicio dancístico

Esta última investigación es una de las que ejercieron una cierta influencia en la determinación para realizar la presente tesis, debido, sobretodo, a una posible relación entre la autoestima y la danza, en la medida que ésta tiene que ver, indudablemente, entre otras cosas, con una función estética, cuyo único instrumento es el propio cuerpo. De tal manera que, en el presente estudio, se piensa, si partimos de la suposición de que hay una relación entre una autoestima alta y la danza, si existiría diferencia entre grupos de diferente modalidad dancística, en este caso, clásica y moderna, cambiando, además, la variable de estudio, puesto que ya podríamos preveer el resultado con la autoestima; así se decidió por otra diferente, aunque similar, que es el autoconcepto.

METODOLOGÍA

METODOLOGÍA

2.1 PROBLEMA

¿Qué diferencias existen en el autoconcepto entre bailarines de danza clásica y bailarines de danza moderna?

2.2 OBJETIVO GENERAL

La presente investigación tiene como objetivo general establecer las diferencias existentes de autoconcepto entre bailarines de danza clásica y danza moderna.

2.3 OBJETIVOS ESPECIFICOS

- a) Determinar el autoconcepto entre bailarines de danza clásica.
- b) Determinar el autoconcepto entre bailarines de danza moderna.
- c) Determinar si existen diferencias en el autoconcepto dependiendo de la edad entre bailarines de danza clásica y moderna.
- d) Determinar si existen diferencias en el autoconcepto dependiendo de los años de práctica entre bailarines de danza clásica y moderna.
- e) Determinar si existen diferencias en el autoconcepto dependiendo del sexo.

2.4 HIPOTESIS

Hipótesis de trabajo (Ht)

Existen diferencias en el autoconcepto entre bailarines de danza clásica y danza moderna.

Hipótesis Nula (Ho)

No existe relación entre variables.

H₁

Existen diferencias entre ambos grupos dependiendo de la edad.

H₀₁

No existen diferencias entre ambos grupos dependiendo la edad.

H₂

Existen diferencias entre ambos grupos dependiendo de los años de práctica.

H₀₂

No existen diferencias entre ambos grupos dependiendo de los años de práctica.

H₃

Existen diferencias entre ambos grupos dependiendo del sexo.

H₀₃

No existen diferencias entre ambos grupos dependiendo del sexo.

2.5 VARIABLES

Variable Dependiente:

Autoconcepto

Variables Independientes:

Bailarines de danza clásica

Bailarines de danza moderna

Edad

Años/Práctica

Sexo

2.6 DEFINICION CONCEPTUAL

Autoconcepto: es la percepción de nosotros mismo, de acuerdo a nuestras actitudes, sentimientos y conocimientos respecto a nuestras capacidades, habilidades, apariencia y aceptabilidad social. (Byrne, 1985)

Edad: Tiempo transcurrido desde el nacimiento. (García-Pelayo, 1985)

Sexo: Son las características anatómicas y fisiológicas de un individuo que lo define como masculino o femenino. (La Rosa, 1986)

Grupo de danza clásica: Son aquellos sujetos que practican aquel estilo que consiste en una danza rítmica constituida por una larga continuidad de fraseo o movimientos dispuestos en relación a un espacio fijado. (Denby, 1949)

Grupo de danza moderna: Son aquellos sujetos que practican aquel estilo dancístico que consiste en una forma de expresión corporal que tiene origen en la transposición que hace el danzante mediante una formulación personal de un hecho, idea, sensación o sentimientos. (Baril, J., 1977)

2.7 DEFINICION OPERACIONAL

Autoconcepto: estará definido por las respuestas al cuestionario de la Escala de Autoconcepto de La Rosa (1986) que trata del concepto que uno tiene de sí mismo.

Grupo de danza clásica: son aquellos sujetos que practican activamente la danza clásica.

Grupo de danza moderna: son aquellos sujetos que practican activamente la danza moderna.

Edad: sujetos entre 15 y 40 años.

Práctica profesional: años ejerciendo activamente la actividad dancística.

Sexo: masculino o femenino.

2.8 POBLACION

Los sujetos fueron extraídos de diferentes grupos de danza de la Ciudad de México.

Los sujetos de danza clásica pertenecen a:

Compañía Nacional de Danza

Academia de Ballet San Angel Inn

Los de danza moderna:

Ballet Teatro del Espacio

Ballet Independiente

Hydra

Ballet Danza Estudio

Teatro del Cuerpo

2.9 MUESTRA

Quedó constituida por 7 grupos de danza: 2 de clásica y 6 de moderna, con una totalidad de 79 bailarines, de las cuales 37 pertenecen a la danza clásica y 42 a la danza moderna.

Grupo danza clásica:	Sujetos
Compañía Nacional de Danza	25
Academia de Ballet San Angel Inn	12

Grupo danza moderna:	
Ballet Teatro del Espacio	12
Ballet independiente	15
Hydra	7
Ballet Danza Estudio	5
Ballet Teatro del Cuerpo	3

2.10 TIPO DE MUESTREO

Se utilizó un tipo de muestreo No probabilístico, en tanto es un muestreo que se basa en las apreciaciones del investigador, (Pick, 1992). Intencional, en la medida en que se caracteriza por el empleo del criterio y de un esfuerzo deliberado para obtener muestras representativas mediante la inclusión de áreas típicas o grupos supuestamente típicos en la muestra, (Kerlinger, 1980). Y por cuota, en tanto es un muestreo estratificado en el cual la selección dentro de los estratos es accidental, (Pick, 1992).

2.11 INSTRUMENTOS

a) Ficha de identificación con el siguiente contenido:

Nombre, sexo, edad, tipo de danza y años de actividad dancística.

b) La escala de Locus de Control y Autoconcepto: construcción y validación de La Rosa (México, 1986).

En esta Escala La Rosa ha identificado 4 dimensiones fundamentales que son la social, emocional, ocupacional y la ética de las cuales las subdivide de la siguiente manera: La dimensión social en sociabilidad afiliativa, expresiva y accesibilidad. La dimensión emocional en estados de ánimo, sentimientos interindividuales y salud emocional. (La Rosa, 1986).

Para lo cual el autor realizó 5 estudios piloto que consistieron en lo siguiente:

Estudio piloto 2: Identificación de las dimensiones importantes del autoconcepto.

Estudio piloto 3: Búsqueda de los adjetivos adecuados para describir y evaluar al individuo en las dimensiones propuestas.

Estudio piloto 4: Búsqueda de los adjetivos antónimos e identificación de las valencias de los adjetivos ambiguos.

Estudio piloto 5: Una estrategia alternativa para encontrar los adjetivos antónimos, o sea, utilización de las correlaciones negativas de los adjetivos en una situación de autoevaluación.

Estudio piloto 6: Aplicación del cuestionario para medir autoconcepto.

El cuestionario consta de 72 pares de adjetivos antónimos dispuestos cada uno en un extremo separados entre sí por siete espacios que definen la respuesta en función a la proximidad con respecto a uno de los 2 adjetivos. (Ver anexo).

La técnica utilizada para identificar las dimensiones importantes del autoconcepto fue la de "Brainstorming" o tormenta de ideas. En donde los sujetos manifestaron verbalmente los aspectos que consideraban importantes cuando piensan en sí mismos, y de los cuales depende su felicidad y realización.

Se realizaron pruebas *t* de Student para verificar el poder discriminativo de los reactivos ($p=0.001$), análisis factoriales para verificar la validez del constructo, y cálculos de consistencia interna (alpha de cronbach) .94 autoconcepto global.

Las respuestas están representadas por 9 factores dispuestos de la siguiente manera:

F1: Social 1 (Afiliativa)

F2: Emocional 1 (Intraindividual)

F3: Social 2 (expresiva)

F4: Emocional 2 (Interindividual)

F5: Ocupacional

F6: Emocional 3 (Salud emocional)

F7: Etico

F8: Iniciativa

F9: Social 3 (Accesibilidad)

2.12 PROCEDIMIENTO DE RECOLECCION DE DATOS

Convocando a los sujetos en su propio campo de trabajo se les manifestó el deseo y propósitos generales de la investigación, pidiéndoles su participación en la investigación con la condición de que estuvieran convencidos de la legitimidad del estudio. Las instrucciones concretas fueron las siguientes:

"Hay que llenar primero la ficha de identificación que viene en la parte superior del cuestionario. A continuación hay que contestar el cuestionario de acuerdo a las instrucciones anotadas en el mismo. No hay tiempo limitado. Agradeciéndoles que respondan los más sinceramente posible."

Las instrucciones de la prueba son las siguientes:

"A continuación encontrarás un conjunto de adjetivos que sirven para describirte. Por favor marca tu respuesta pensando en cómo eres tú, y no en cómo te gustaría ser. Deberás dar una única respuesta, en cada renglón y solamente una poniendo una "X" en el espacio que corresponde a tu autodescripción. Si te crees muy obeso, pondrás la "X" en el espacio más cercano de la palabra obeso, si te sientes bastante flaco pondrás la "X" en el espacio de enmedio que está igualmente distante de los adjetivos obeso y flaco. Los espacios cuanto más se aproximen a un adjetivos, indican un grado mayor en que se posee dicha característica. Contesta en los renglones de abajo, como en el ejemplo de arriba, y tan rápido como te sea posible, sin ser descuidado, contesta todos los renglones. Gracias."

2.13 TIPO DE INVESTIGACION

Exposfacto de campo. Debido a que no hay un control directo sobre las variables independientes en la medida que ya acontecieron sus manifestaciones, (Kerlinger, 1980) y porque se ha realizado en el medio natural que rodea a la

muestra, (Pick, 1992); además, el hecho que sea un estudio de campo aporta la ventaja de que los resultados se pueden generalizar a la población, (Pick, 1992).

Exploratorio. En tanto que se trata de un fenómeno que no se ha investigado previamente, (Pick, 1992).

Transversal. Porque interesa el fenómeno en momento presente. (Pick, 1992)

2.14 DISEÑO

Se determinó un grupo de 2 muestras independientes. Porque de acuerdo a Pick S. y López A., (1992), este diseño se utiliza cuando poseemos 2 grupos diferentes de sujetos de poblaciones diferentes, y además, por tratarse de un estudio de campo.

2.15 ANÁLISIS DE DATOS

Se dividió en dos partes:

Descriptiva. Consistió en la descripción general de la muestra por medio de la distribución de frecuencia. Para determinar el punto de concentración de los puntajes se aplicaron las medidas de tendencia central, la media que se define como la suma de puntajes divididas entre el número total de casos estudiados o

el promedio, (Pick, 1992), y la moda, que es la calificación o calificaciones que aparecen con la mayor frecuencia en estudio, (Pick, 1992). Con el objeto de determinar el grado de diseminación de las calificaciones con respecto al centro de distribución se aplicó la medida de dispersión, la desviación estándar.

Inferencial. Con el objetivo de conocer la medida exacta de la fuerza y dirección de la correlación de variables de la muestra, se aplicó la correlación Producto-Momento de Pearson. Finalmente, con la intención de verificar las hipótesis estadísticas sobre la significancia de la diferencia entre las medias, se aplicó un análisis de varianza.

RESULTADOS

RESULTADOS

Para obtener los resultados estadísticos en la presente investigación se aplicó el paquete estadístico aplicado a las ciencias sociales, el S.P.S.S., V. 3, (Nie, Hull y Jenkins, 1975).

El análisis de la información recabada se realizó en dos partes:

La parte descriptiva y la inferencial. La primera se refiere a la descripción general de la muestra por medio de una distribución de frecuencia con el objeto de agrupar y resumir la información. Para establecer el punto de concentración de los puntajes en dicha distribución, se optó por aplicar 2 medidas de tendencia central, la media y la moda. Finalmente se aplicó la medida de dispersión (desviación estandar) con el objeto de establecer el grado de diseminación de los puntajes con respecto al centro de distribución. Con respecto a la segunda parte, la inferencial, el objetivo era obtener la generalización de diversas características de la muestra. Para ésto, se utilizó la correlación Producto-Momento de Pearson, con la intención de establecer la medida exacta de la fuerza y dirección de la correlación entre las variables de la muestra. Asimismo, se aplicó un análisis de varianza con el objeto de verificar las hipótesis estadísticas sobre la significancia de la diferencia entre las medias.

I. ESTADÍSTICA DESCRIPTIVA.

Con respecto a la edad se encontró un rango que va desde los 15 hasta los 40 años, arrojando, una desviación estandar de 5.897; se reportó una media de 25.063, que nos indica el promedio de edad y una moda de 26 (10.1%), es decir, que la mayoría de los sujetos tienen esta edad. (Ver tabla 1)

En relación al sexo se encontró que los sujetos de sexo masculino presentan una frecuencia de 52 (65.8%) mientras que los de sexo femenino tienen una de 27 (34.2%). Como se puede observar en esta muestra en particular la mayoría son hombres. (Ver tabla 2)

En cuanto a los dos grupos de tipo de danza estudiados, se encontró que los sujetos pertenecientes a la danza clásica presentan una frecuencia de 37 (46.8%), mientras que los pertenecientes a la danza moderna tienen una de 42 (53.2%). (Ver tabla 3)

Por último, referente a los años de actividad dancística, se reportó un rango de 1 a 20 años de práctica, de los cuales se extrae una media de 5.24, una moda de 1 y una desviación estándar de 4.24, esto permite leer que la mayoría (20.3%) ha practicado la danza durante 1 año. (Ver tabla 4).

TABLA 1. DISTRIBUCION DE EDAD.

EDAD	FRECUENCIA	PORCENTAJE
15	1	1.3
17	4	5.1
18	5	6.3
19	4	5.1
20	7	8.9
21	6	7.6
22	5	6.3
23	3	3.8
24	5	6.3
25	6	7.6
26	8	10.1
27	1	1.3
28	1	1.3
29	3	3.8
30	5	6.3
31	3	3.8
32	3	3.8
33	1	1.3
35	2	2.5
36	1	1.3
37	4	5.1
40	1	1.3
TOTAL	79	100.0
$\bar{X} = 25.06$	MO = 26	DS = 5.89

La 1a. columna se refiere a la edad de los sujetos, la 2a. es la frecuencia, es decir, el total de sujetos y la 3a. es la frecuencia en términos porcentuales.

TABLA 2. DISTRIBUCION DE SEXO.

SEXO	CLAVE	FRECUENCIA	PORCENTAJE
MASCULINO	1	52	65.8
FEMENINO	2	27	34.2
TOTAL		79	100.0

La 1a. columna se refiere al sexo practicada de los sujetos, la 2a. es el código de clasificación del sexo, la 3a. es la frecuencia, es decir, el total de sujetos y la 4a. es la frecuencia en términos porcentuales.

TABLA 3. DISTRIBUCION POR TIPO DE DANZA

DANZA	CLAVE	FRECUENCIA	PORCENTAJE
CLASICA	1	37	46.8
MODERNA	2	42	53.2
TOTAL		79	100.0

La 1a. columna se refiere al tipo de danza practicada por los sujetos, la 2a. es el código de clasificación del tipo de danza, la 3a. es la frecuencia, es decir, el total de sujetos y la 4a. es la frecuencia en términos porcentuales.

TABLA 4. DISTRIBUCION DE AÑOS DE PRACTICA.

AÑOS	FRECUENCIA	PORCENTAJE
1	16	20.3
2	10	12.7
3	10	12.7
4	6	7.6
5	6	7.6
6	8	10.1
7	2	2.5
8	6	7.6
9	2	2.5
10	6	7.6
12	1	1.3
13	1	1.3
14	2	2.5
15	1	1.3
18	1	1.3
20	1	1.3
TOTAL	79	100.0
$\bar{X} = 5.24$	MO = 1	DS = 4.24

La 1a. columna se refiere a los años de práctica de los sujetos, la 2a. al total de sujetos y la 3a. a la frecuencia en términos porcentuales.

II. ESTADÍSTICA INFERENCIAL.

a) Correlación Producto-Momento de Pearson.

En términos generales se encontró que el factor F1 de autoconcepto referente a la sociabilidad afiliativa, tiene una relación significativamente positiva con la mayoría de los otros factores. De manera que en la medida que estos sujetos se relacionan mejor con sus semejantes, se tornan más alegres, románticos, capaces, generosos, leales y accesibles. Por otro lado, no se encontró ninguna relación con los años de práctica, la edad, ni tampoco con F3 (Social Expresiva) ni con F8 (Iniciativa). (Ver tabla 5, columna 1)

Con respecto al factor F2 que representa lo emocional intraindividual, se encontró que existe una relación significativa y positiva con el resto de los factores, es decir, que en tanto los sujetos poseen un estado anímico alto se presentan más desenvueltos, sentimentales, trabajadores, tranquilos, rectos, activos y comprensivos. Con respecto a la edad, se encontró que existe una relación significativa positivamente, en otras palabras, entre más edad mayor autoconcepto. Sin embargo no se encontró relación alguna con los años de práctica. (Ver tabla 5, columna 2)

En relación al factor F3 que nos indica el grado de sociabilidad expresiva, se reportó que sólo existe una relación significativamente positiva con los factores

F8 (Iniciativa) y la F9 (Social 3) expresando con ésto que en la medida en que los sujetos manifiestan una comunicación positiva con los otros, se muestran más audaces y agradables. Con el resto de los factores no se encontró relación. Asimismo con los años de práctica y la edad no se encontró relación alguna. (Ver tabla 5, columna 3)

Por otro lado, en relación al factor F4 (emocional 2) que indica la emotividad interindividual, se encontró que está relacionado significativamente en forma positiva con los factores F7 (Etico) y F9 (accesibilidad), es decir, que cuando estos sujetos tienen relaciones sentimentales con los demás en forma positiva se presentan más honestos y tratables. Por otro lado, no se reportó relación con los demás factores de autoconcepto, ni con los años de práctica ni con la edad. (Ver tabla 5, columna 4)

En cuanto al factor ocupacional (F5) los datos arrojados muestran una relación significativa con los factores F6 (Salud emocional) y el F7 (Etico), es decir, que en cuanto estos sujetos se presentan más habilidosos y eficaces con respecto a su profesión son más reflexivos y sinceros. No se encontró relación con los demás factores, ni con los años de práctica, ni con la edad. (Ver tabla 5, columna 5)

Analizando el F6 que corresponde a la salud emocional, se observó que existe una correlación significativa en forma positiva con los factores F7 (Etico) y el F9 (Accesibilidad) lo que significa que estos sujetos al manifestar una emotividad saludable se tornan más honestos y accesibles. No se encontró relación alguna

con los demás factores del autoconcepto, ni con los años de práctica, ni con la edad. (Ver tabla 5, columna 6)

Con respecto al factor F7 (Etico) se encontró relacionado significativamente sólo con el factor F9 (Accesibilidad), es decir, que estos sujetos al manifestar valores morales positivos se muestran más comprensivos, sin embargo, no se reportó relación alguna con los años de práctica ni con la edad, ni tampoco con el factor F8 (Iniciativa). (Ver tabla 5, columna 7)

En cuanto al factor F8 (Iniciativa) no se relaciona con el factor F9 (accesibilidad), con los años de práctica, ni con la edad. (Ver tabla 5, columna 8)

Así mismo, el factor F9 (accesibilidad), no tiene relación ni con los años de práctica dancística, ni con la edad. (Ver tabla 5, columna 9)

Finalmente, con respecto a los años de practicar podemos inferir que tiene una relación significativamente positiva con la edad, interpretando que a mayor años de práctica dancística, mayor edad. (Ver tabla 5, columna 10)

TABLA 5. ANALISIS DE CORRELACION

	F1	F2	F3	F4	F5	F6	F7	F8	F9	AÑOS
F1										
F2	.4812**									
F3	.2219	.4358**								
F4	.5942**	.3239*	.1579							
F5	.5816**	.3467**	.1770	.2209						
F6	.5410**	.3687**	-.0789	.1490	.4335**					
F7	.6635**	.3809**	.2039	.3818**	.6160**	.3342*				
F8	.1070	.4555**	.6264**	.0901	.2341	-.0479	.1729			
F9	.6006**	.4511**	.2927*	.4947**	.2396	.3058*	.3806**	.1847		
AÑOS	-.0921	.1243	.0215	.0277	-.1551	-.1593	-.0403	.0616	.0599	
EDAD	-.0586	.2938*	.1369	.0837	-.1848	-.2115	-.0556	.0984	.1380	.8246**

* $p < .01$

Las columnas se refieren a los índices encontrados de la correlación del momento-producto de Pearson referentes a las 9 dimensiones de la escala de La Rosa: F1 (Social 1), F2 (Emocional 1), F3 (Social 2), F4 (Emocional 2), F5 (Ocupacional), F6 (Emocional 3), F7 (Etico), F8 (Iniciativa) y F9 (Social 3).

** $p < .001$

b) Análisis de varianza

En cuanto al factor F1 (Sociabilidad afiliativa), se encontró diferencia significativa en la interacción de sexo y danza, ya que se reporta un valor de $f = 6.34$ y una probabilidad de .01, lo cual indica que las mujeres de danza clásica tienen un mayor autoconcepto ($X = 2.92$) que los hombres de danza moderna ($X = 2.40$), es decir, éstas son más respetuosas, amables, decentes y simpáticas que ellos. Asimismo, los sujetos del sexo femenino en relación a la danza moderna tienen mayor autoconcepto ($X = 2.29$) que los del sexo masculino de danza clásica ($X = 2.01$), mostrándose las primeras tanto como las segundas más altas en cuanto al sexo opuesto. Por otro lado, no se encontró diferencia significativa entre el tipo de danza (clásica, moderna) y el sexo (femenino, masculino), respectivamente.

En el F2 (Sentimientos intraindividuales), los resultados reportan una diferencia significativa en cuanto al tipo de danza (clásica, moderna), ya que encontramos una $f = 6.13$ y una probabilidad de .01, interpretándose esto de la siguiente manera: Los sujetos de danza moderna tienen un mayor autoconcepto ($X = 2.97$) que los sujetos de danza clásica ($X = 2.50$), es decir, los primeros se manifiestan más animados, felices, realizados y joviales que los segundos. En cuanto al sexo, y a la interacción de éste con el tipo de danza, no se reportó relación alguna.

De esta misma manera, en el factor F5 (Ocupacional) se halló una diferencia significativa en cuanto a la interacción del sexo con el tipo de danza (clásica,

moderna), ya que se encontró un valor de $f = 5.012$ y una probabilidad de $.02$. De esto se deduce que los sujetos del sexo femenino pertenecientes a la danza clásica tienen un mayor autoconcepto ($X = 2.86$) que los sujetos del sexo masculino de danza moderna ($X = 2.27$), es decir, las mujeres de danza clásica son más cumplidas, estudiosas, capaces, inteligentes que los hombres de danza moderna. En cuanto a la danza clásica, los hombres presentan un autoconcepto similar ($X = 2.13$) a las mujeres de danza moderna ($X = 2.13$), afirmando que son igualmente responsables, eficientes, puntuales y trabajadores. No se encontró relación con el sexo y la danza.

En el factor F7 referente a lo ético, se reporta una diferencia significativa en cuanto al sexo, indicando un valor de $f = 4.60$ y una probabilidad de $.03$. Esto señala que las mujeres tienen un mayor autoconcepto ($x = 2.44$) que los hombres ($X = 2.01$), es decir, las primeras se muestran más verdaderas y honradas que los segundos. Por otro lado no se encontró relación con la danza ni en la interacción de ésta con el sexo.

Por último, se observó que los factores restantes del autoconcepto no presentan diferencias significativas en relación al sexo, ni al tipo de danza, ni en la interacción de éstos.

TABLA 6. DIFERENCIAS EN LAS MEDIAS ENTRE VARIABLES

FACTOR	VI	F	p
SOCIABILIDAD AFILIATIVA	SEXO	2.172	.145
	DANZA	.136	.713
	SEXO-DANZA	6.342	.014**
SENTIMIENTOS INTRAINDIVIDUALES	SEXO	.984	.324
	DANZA	6.139	.015**
	SEXO-DANZA	2.428	.123
SOCIABILIDAD EXPRESIVA	SEXO	.495	.484
	DANZA	2.350	.130
	SEXO-DANZA	.733	.395
SENTIMIENTOS INTERINDIVIDUALES	SEXO	.006	.938
	DANZA	1.574	.213
	SEXO-DANZA	.146	.704
OCUPACIONAL	SEXO	1.193	.278
	DANZA	.554	.459
	SEXO-DANZA	5.012	.028**
SALUD EMOCIONAL	SEXO	1.303	.257
	DANZA	.118	.732
	SEXO-DANZA	1.889	.173
ETICO	SEXO	4.600	.035**
	DANZA	.030	.864
	SEXO-DANZA	.333	.565
INICIATIVA	SEXO	.001	.981
	DANZA	.801	.374
	SEXO-DANZA	1.033	.313
ACCESIBILIDAD	SEXO	.181	.671
	DANZA	2.253	.138
	SEXO-DANZA	.325	.570

** $p \leq .05$

La 1a. columna corresponde a las 9 dimensiones de la escala de La Rosa, la 2a. a la interacción de las variables de sexo y danza, la 3a. a los puntajes de Fisher y la 4a. a la probabilidad.

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

En general, de acuerdo a los resultados obtenidos, se observó que el autoconcepto de los bailarines pertenecientes a ambos tipos de danza es alto. Ésto congenia con la investigación de Martínez A. (1992), quien reporta un nivel alto de la autoestima entre bailarines procedentes de dos grupos diferentes de pertenencia.

Asímismo, el presente reporte no contradice las conclusiones de Alter J. (1986), quien encontró, entre un grupo de estudiantes de danza, que su autoestima era alta, junto con rasgos de inteligencia creativa y motivación a nuevos logros.

También, con las conclusiones de Kalliopuska M. (1989), quien señala que un nivel alto de autoestima es esencial en la estructura psicológica de los bailarines.

Por otra parte, en esta investigación se encontraron ciertas diferencias significativas entre ambos grupos; en la interacción del sexo y el tipo de danza, las mujeres practicantes de danza clásica tienen un mayor autoconcepto que los hombres practicantes de danza moderna en las áreas de sociabilidad afiliativa y el área ocupacional. De la misma manera, las mujeres practicantes de danza moderna tienen un autoconcepto más positivo que los hombres practicantes de danza clásica.

Por otro lado, se reportó la existencia de un nivel más alto de autoconcepto en las mujeres de ambos tipos de danza que los hombres practicantes de ambos tipos de danza en relación al área ética.

También se apreció que los sujetos de ambos sexos pertenecientes a la danza moderna manifiestan un nivel más alto de autoconcepto que los sujetos de danza clásica en el área de sentimientos intraindividuales.

Por último, con respecto a la edad se encontró entre los bailarines una relación significativa con el autoconcepto, es decir, que a mayor edad mayor autoconcepto.

Y a pesar de que existen investigaciones, muchas no son, sobre el nivel de autoconcepto y autoestima entre bailarinas, realmente no ha habido un estudio psicológico concreto y comparativo entre la danza clásica y moderna. A lo sumo, se han encontrado intentos por relacionar el autoconcepto y ciertas actividades físicas en bailarines, es decir, la práctica dancística pensada como un ejercicio físico, tal como lo han reportado Carr, A. (1984), Blackman, Hunter, Hiyer y Harrison (1988), Ford, Puckett, Blessing y Tucker (1989)

Y aunque no se trata aquí de descartar que la actividad física incremente el nivel positivo del autoconcepto, como una de las conclusiones generales de la investigación de Martínez A. (1992), ésta no es la intención del presente trabajo; es decir, aquí se pretende relacionar la particularidad, la singularidad de lo dancístico con el autoconcepto.

ALCANCES Y LIMITACIONES

Este estudio en su carácter de exploratorio sugiere una línea de investigación para nuevos estudios que aborden otras variables de estudio, recomendándose que se tome en cuenta la falta de investigaciones precedentes referentes a este tema, ya que ese fue el principal obstáculo que se encontró para realizar el presente trabajo.

Por otro lado, otras de las proposiciones que surgen a partir de esta tesis es la de realizar un estudio comparativo de autoconcepto entre ejecutantes de ciertas actividades físicas y bailarines de danza para poder discernir sus características, ya que, en mi concepto, hay una diferencia esencial entre la danza y cualquier actividad de orden físico, a saber, la estética y el espacio escénico.

También se sugiere realizar un estudio psicológico más penetrante con respecto a los bailarines, en donde pudieran utilizarse otros instrumentos que puedan dar

cuenta de aspectos más cualitativos de la personalidad del danzante; donde pudiera ampliarse la muestra en número y hacia otras áreas de la danza, como la folklórica o el teatro-danza.

Finalmente, en la medida de que ésta es una investigación exploratoria, el hecho de haberse encontrado ciertas diferencias significativas entre ambos tipos de danza, marca, por un lado, el momento de concluir, y por otro, dejar un espacio abierto, es decir, una proposición para abordar los aspectos psicológicos más particulares, esta vez más profundos, de los bailarines, una mayor aproximación a la personalidad, a la estructura psíquica del danzante.

BIBLIOGRAFIA

Allport W. (1969). *El conocimiento de sí mismo y de los demás*. Ed. Paidós, Buenos Aires.

Alter J. (1984). "Creativity profile of university and conservatory dance student". *Journal of personality assesment*. 48, 153-158.

Ausubel D., Sullivan S. (1983). *El desarrollo infantil*. Ed. Paidós, Barcelona.

Bakker F., Frank R. (1990). "Development of personality in dancers: A longitudinal study". *Personality and invidual differences*. 12 (17), 171-181.

Baril J. (1977). *La danza moderna*. Ed. Paidós, Argentina.

Beane y Lipka (1980). "Self Concept and Self Esteem, a construct diferentation". *Child Study Journal*. 10,1,1-6. USA.

Blackman L., Hunter G., Hilyer J. y 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. Eudeba, Argentina.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Brone R. y Reznikoff M. (1989). "Strength gains, locus of control, and self-description of college football players". *Perceptual and motor skills*. 69, 483-493.

Byrne B. (1984). "The general academic self-concept nomological network. A review of construct validation research". *Review of Educational Research*. 54, 427-456, USA.

Carr D. (1984). "Dance education, skill and behavioral objetivos". *Journal of aesthetic education*. 18, 67-76.

Collinwood T., Willet L. (1971). "The effects of physical training upon self-concept and body attitudes". *Journal of clinical psychology*. 27, 411-412.

Cooley C. (1902). *Human nature and the social order*. Ed. scribner's, New York.

Coopersmith, S. (1967). *The antecedents of self-esteem*. Ed. Freeman Press, San Francisco.

Dallal A. (1977). "Danza contemporánea". *Danza*, año I, (3), 12-15, México.

Denby E. (1949). *Looking at the dance*. Ed. Pellegrini & Cudahy, New York.

Deutsch M., Krauss R. (1974). *Teorías en psicología social*. Ed. Paidós, Argentina.

Dodd C. (1980). *Ballet and Modern Dance*. Ed. Elsevier-Dutton, U.S.A.

Epstein S. (1973). "The self-concept revisited." *American psychologist*, 28, 404-416, USA.

Erikson E. (1959). "Grow and crises of the heatly personality". *Psychological Issues*. 1,59, USA.

Erikson E. (1973). *Infancia y Sociedad*. Ed. Hormé Paidós, Buenos Aires.

Fitts W. (1965). *Self-concept scale*. Manual Nashville Counselor Recording, USA.

Folkins C., Sime E. (1981). "Physical fitness training and mental health". *American Psychologist*. 36, 373-389.

Ford T., Puckett J., Blessing L. y Tucker L. (1989). "Effects of selected physical activities on health-related fitness and psychological well-being". *Psychological Reports*. 64, 203-208.

Gaetner R. (1981). *Terapia psicomotriz y psicosis*. Ed. Paidós, México.

García-Pelayo R. (1985). *Diccionario enciclopédico Larousse*. Ed. Larousse, México.

García S. (1987). "Características de personalidad y autoconcepto de alumnos reprobados en un colegio de bachilleres". Tesis de licenciatura. UNAM, México.

Gordon V. J. (1966). Tesis: *Aspectos elementales psicológicos del bailarín*. Academia de la Danza Mexicana, INBA. SEP. México.

Hall S. (1984). *La teoría del sí mismo y la personalidad*. Ed. Paidós, Buenos Aires.

Hanson J. Nedde W. (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.

Hilgard E. (1949). "Human motives and the concept of the self." *American Psychologist*. 4,374-382, USA.

Hilyer J., Mitchell W. (1979). "Effect of sistematic physical fitness training combined with counseling on the self-concept of college students". *Journal of couseling pychology*. 26, 427-436.

Horrocks S. (1984). *Psicología de la Adolescencia*. Ed. Trillas, México.

Hurlock E. (1980). *Psicología de la adolescencia*. Ed. Paidós, Barcelona.

Jackson G. (1985). "The aesthetic and political origins of european modern dance". *Dancemazine*. Oct. 44-52, New York.

Jersild A. (1978). *The psychology of adolescence*. Mcmillan Publishing, New York.

Kalliopuska M. (1989). "Empathy, self-esteem and creativity, among junior ballet dancers". *Perceptual and motor skills*. 69, 1227-1234.

Knopf A. (1979). *The Classic Ballet*. Alfred A. Knopf, Inc., New York, U.S.A.

La Rosa J. (1986). *Escalas de locus de control y autoconcepto, construcción y validación*. Tesis de doctorado. Facultad de Psicología. U.N.A.M., México.

Laing R. D., Phillipson H. (1973). *Percepción interpersonal*. Ed. Amorrortu Ediciones, Buenos Aires.

Langer G. (1985) "Modern Dance". *Dancemagazine*. Feb. 68-86, New York.

Le Boulch J. (1972). *Hacia una ciencia del movimiento humano*. Ed. Paidós, México.

Lifar S. (1968). *Historia de la Danza*. Ed. Centurion, Buenos Aires, Argentina.

Love P. (1964). *Terminología de la danza moderna*. Ed. EUDEBA, Argentina.

Mallarmé E. (1897). *Divagations: Richard Wagner, rêverie d'un poète français*. Seuil, Francia.

Martínez A. (1992). "Diferencias en la autoestima entre grupos subsidiados e independientes que practican profesionalmente danza". Tesis de licenciatura. Universidad del Valle de México. México.

Maslow A. (1954). *Motivation and personality*. Ed. Harper & Row, New York.

Nietzsche F. (1973). *El nacimiento de la tragedia*. Ed. Alianza Editorial, México.

Palmer W. (1970). *La danza teatral*. Ed. Editores Asociados Mexicanos, México.

Pasi M. (1980). *El ballet*. Enciclopedia del arte coreográfico. Ed. Aguilar, España.

Pick S. (1990). *Cómo investigar en ciencias sociales*. Ed. Trillas, México.

Rogers C. (1950). *The significance of self-regarding attitudes and perceptions*. Ed. Graw Hill, New York.

Rogers C. (1976). *Una teoría de la personalidad*. Ed. Paidós, Buenos Aires.

Rosenberg M. (1975). *La autoimagen del adolescente y la sociedad*. Ed. Paidós, Buenos Aires.

Salazar A. (1964). *La danza y el ballet*. Ed. Fondo de Cultura Económica, México.

Salokun S. (1990). "Comparison of nigerian high school 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.

Schwarser J., Small L. y Wood J. (1986). "Self Concept. Academic achievement, and athletic participation." *Perceptual and Motor skills*. 62, 387-390.

Serafino J. (1988). *Desarrollo del niño y el adolescente*. Ed. Trillas, México.

Servos N. (1986). "El bello bastardo". *Teatro del lenguaje alemán*, 11/86, 17-23, R.F.A.

Shavelson R., Hubner J. y Stanton G. (1976). "Self-concept: validation of construct interpretation". *Review od Educational Research*. 46, 407-441. USA.

Tabourot J. (1964). *Tratado sobre danzas en forma de diálogo*. Ed. EUDEBA, Argentina.

Tuttle F. (1978). "The role of the special education teacher counselor in meeting students self esteem needs." *Journal of visual impairment and blindness*. 81, april, 4.

Wells C. (1976). *Self-esteem: It's conceptualization and measurement*. Ed. Sage Publications, USA.

ANEXO

