

DE LA PSICOLOGIA A LA DANZA. UNA APROXIMACION A LOS REQUERIMIENTOS PSICOLOGICOS PARA ENFRENTAR LAS EXIGENCIAS DANZARIAS

María Febles Elejalde y Alina Wong Carrera, Facultad de Psicología, Universidad de La Habana

RESUMEN

La presente investigación constituye una búsqueda introductoria sobre lo necesario para el bailarín, en lo que a su dimensión subjetiva afecta, en tanto contribuya con su desarrollo artístico. Lejos de perseguir la definición de un arquetipo descontextualizado a partir de un conjunto de rasgos psicológicos, que pudiera emplearse como filtro restrictivo para la admisión y el tránsito por la enseñanza danzaria, la exploración se ha sustentado en la intención de tributar al diseño preciso de senderos por los que deben ser orientados los bailarines en formación.

ABSTRACT

The present investigation constitutes a prefatory search on what is necessary for the dancer, in what to his subjective dimension affects, in so much contribute with his artistic development. Far from to pursue the definition of an out-of-context archetype as of a set of characteristics of personality, that could be employed as a restrictive filter for the admission and the traffic by the teaching of dance, the exploration has been sustained in the intention of paying to the accurate paths design by those which should be guided the dancers in the making.

PROLOGO: ¿HACIA DONDE?

Sobre la *danza* –“oficio de alción” para quien la crea, a decir de Carpentier– hace poco más de tres décadas levita, por el dominio de la percepción artística, una interrogante que, habiendo surgido del caudal de inquietudes de un reconocido especialista inglés, aún hoy expresa la curiosidad de muchos interesados: “¿No será posible acaso, explicar o analizar alguna vez este arte?” (HASKELL, A.L., 1973, p. 87).

Y como analizar cualquier manifestación artística en su condición de actividad humana supone, en primer lugar, comprender a quienes la construyan; entonces, ante la Psicología, tal cuestionamiento obligadamente adquiere el significado de reto seductor a la indagación, pues **¿podría la “ciencia del alma” resistirse al impulso de arriesgar su perfectible arsenal metodológico por los laberintos del empeño humano en dominar la propia arquitectura física, y disponerla al servicio de lo espiritual-incontenible que busca realizarse mediante la comunicación?**

La imposibilidad de lo anterior es argumento que sustenta el presente inicio en la modelación de lo psíquicamente requerido para enfrentar con éxito las elevadas demandas de la especialidad escénica abordada: la danza, que incluye entre sus exigencias desde la tensión metabólica permanente y la frecuente re-estructuración del campo de acción, hasta la inhibición voluntaria y sostenida de comportamientos gratificantes. Tal ha sido el fin pretendido, hacia donde hemos orientado nuestros esfuerzos.

De esta manera, el curso del trabajo desplegado en aras de alcanzarlo se refleja, como si danzado estuviera, en las cuatro escenas siguientes, dedicadas: la primera, a revelar los fundamentos teóricos, imprescindibles; la segunda, a describir el *modus operandi*; la tercera, a mostrar los hallazgos logrados; y la cuarta, a presentar las conclusiones y recomendaciones.

ESCENA I: DECLARACION DE PRINCIPIOS

El enfoque

Como soporte teórico fueron tomadas propuestas centrales del enfoque histórico-cultural; cuya búsqueda condujo al encuentro con las ideas vigotskianas, asumidas en tanto fundadoras incuestionables de esta corriente, por la que diversos autores han transitado.

El primer paso dado consistió en el reconocimiento de los axiomas sobre los que se ha erigido la estructura medular de esta alternativa conceptual: la convicción acerca de lo psíquico como una función del hombre, posible en él por la *organización biológica de su cuerpo*, particularmente de su sistema nervioso; y la afirmación sobre la especificidad de origen e índole de la psique humana, su *génesis desde lo social*, visto en su historicidad (VIGOTSKY, L. S., 1987 a).

La comprensión cabal de estas proposiciones implicó el entendimiento del vínculo dialéctico entre lo referido en ellas, y condujo a la concepción del desarrollo cultural como *proceso de transformaciones de lo socialmente compartido en lo activamente internalizado*; apropiación esta que

ocurre a través de, y gracias a, la **mediatización simbólica** (FEBLES, M., 1996; MORENZA, L., 1998; VIGOTSKY, L.S., 1987a, 1987b).

Siguiendo este camino de análisis fue posible entonces distinguir cómo la subjetividad característica de cualquier persona no es un resultado exclusivo de su autoría, pues en su formación y en sus cambios interviene siempre el legado de aquellos con los que establece una comunicación significativa a lo largo de su *historia de vida*, en la que va progresivamente estructurándose un importante sistema autorregulador: la **personalidad**, instancia singular e irreplicable en la que se articula lo transmitido por la sociedad (DOMINGUEZ, L. y L. FERNANDEZ, 1999) y se reestructura lo interno existente de etapas anteriores del desarrollo.

De modo que, inmerso el sujeto durante su ontogénesis en múltiples redes de vínculos interpersonales, va progresando siempre entre la continuidad y el cambio de sí, pues, en estrecha conexión con el dinamismo de las relaciones sociales que lo incluyen, sus recursos personalológicos se re-ordenan y transforman; movimientos mediante los cuales, con el paso del tiempo, se van definiendo características distintivas que componen su **identidad** personal.

Por supuesto, la **personalidad** se forma a partir de la *síntesis y re-configuración de elementos cognitivo-afectivos*; mientras que, lejos de mantener con su medio socio-histórico particular una dependencia parásita, en función del nivel de desarrollo que presente, le permite al sujeto contribuir con el enriquecimiento de los otros por medio de su propio **aporte creativo**.

Finalmente, se hizo ineludible aprobar que el desarrollo personalológico, en términos de crecimiento cualitativo individual, es factible cuando los intercambios comunicativos de la persona, con quienes poseen la experiencia, le sirven de apoyo (o contraste) para el logro de metas que requieren la participación de formaciones psíquicas antes inexistentes a plenitud en su espacio interno, promoviendo en ella la gestación de nuevas habilidades, conocimientos, vivencias, operaciones y, en general, recursos propios (FEBLES, M., 1998, conferencias; VOGOTSKY, L.S., 1984).

La danza desde el enfoque

Las ideas expuestas del **enfoque histórico-cultural**, y otras pertenecientes a él, ofrecieron varias posibilidades para el análisis de la *danza*, su desarrollo y el de quienes le dedican sus fuerzas físicas y espirituales. Sin la pretensión de agotarlas, he aquí la identificación de algunas.

Inicialmente, puede tomarse lo esgrimido por Vigotsky para argumentar la necesidad de la investigación histórica de la conducta, el apuntar que *"sólo en movimiento, el cuerpo muestra lo que es"* (VIGOTSKY, L.S., 1987 a, p. 74), y transferirlo a las circunstancias danzarias, para empezar a comprender la intención de este arte secular:

mostrar lo que el hombre ha sido, sus temores, descubrimientos, fracasos, tradiciones, ideales, todo lo que ha conformado su esencia en los diversos períodos hasta el presente, mediante el empleo expresivo y rítmico de la capacidad móvil de su cuerpo.

Incontables son hoy los hechos registrados que evidencian la efectividad posible en la **comunicación** de significados y sentidos, al emplear las potencialidades que para ello ofrece lo corporal en su plasticidad; lo cual constituye el resultado de una construcción intercultural que ha absorbido mucho tiempo y vidas enteras.

Con su principio en las danzas mágicas de nuestros antecesores primitivos; naciendo después la danza como actividad placentera en la civilización protohindú (CORRAL, R., 1999) y expandiéndose más allá de sus límites; pasando por el surgir del ballet, producto del renacimiento italiano que en Francia halló suelo fértil y se extendió luego por Inglaterra, Rusia, Estados Unidos de América y otras numerosas naciones; e introduciéndose en este siglo los modos revolucionarios del baile teatral, con la danza moderna y la danza contemporánea, junto a los intentos de abordar temas e imágenes actuales desde una técnica clásica, hasta las más recientes alternativas posmodernas (GUERRA, R., 1999; PASI, M., 1981); esta manifestación artística – poseedora en nuestra época de un aspecto múltiple– se ha erigido gracias a la creación colectiva y a la transmisión del saber acumulado de generación en generación, durante sucesivas etapas históricas y en disímiles espacios sociales, deviniendo en "... un idioma universal... una de las formas más bellas de unificación... un elemento de desarrollo de la cultura para todos los pueblos" (DALLAL, A., 1985, p. 104; HASKELL, A.L., 1973).

Por otra parte, desde la postura conceptual que aquí se defiende, cada obra danzaria es considerable como un *complejo sistema integrador de movimientos-símbolos*, que reflejan una trama depositada en símbolos-palabras, y símbolos musicales, escenográficos, luminotécnicos, de vestuario y maquillaje; a los cuales da congruencia su manifestación de un conjunto único de contenidos, a pesar de las peculiaridades que los distinguen.

Para concluir, es importante indicar cómo se cumple, con especial nitidez, en el contexto del aprendizaje danzario, el *"condicionamiento histórico del desarrollo orgánico"* (VIGOTSKY, L.S., 1987 a), visto este último en tanto proceso biológico que transcurre en un medio social tipificado por un conjunto de exigencias particulares.

El curso que sigue el funcionamiento metabólico y la definición constitucional de los bailarines, o sea, su expresión fenotípica, queda determinada por el entrenamiento en conjunto al cual se someten desde la infancia (8 años); llevando a cabo "...la realización sistemática de ejercicios repetitivos y progresivos que estresan los sistemas músculo-esquelético, respiratorio, cardiovascular y nervioso, con la finalidad

de realzar o condicionar varios componentes de aptitudes físicas, de manera tal que puedan ejecutar movimientos repetidos eficientemente, de forma óptima y sin agotamiento" (RAMIREZ, A., 1998, p. 2).

Es imprescindible declarar que en la argumentación de los resultados se ha acudido a ciertos hallazgos originarios de otras opciones teóricas, por haber sido tratados en ellas con rigor. Esto no ha significado la asunción mecánica de tales propuestas, sino la valoración de las mismas según la naturaleza abierta y "hospitalaria" de la concepción histórico-cultural de la subjetividad humana. Además, fue necesario tomar algunas consideraciones de investigaciones hechas en la rama aplicada de la Psicología del Deporte, en función de la similitud parcial existente entre la actividad atlética y la práctica danzaria.

ESCENA II: ¿COMO?

El procedimiento asumido para el alcance del propósito general, es decir, cómo se desarrolló la labor investigativa, estuvo definido en su direccionalidad por la siguiente interrogante problemática: **¿Cuáles son las características psíquicas que el bailarín debe poseer para su óptimo desempeño artístico?**

Lo anterior fue planteado concibiendo como "características psíquicas" a toda cualidad o propiedad distintivas del espacio subjetivo individual –en cuanto a su estructura o a su dinámica funcional– que pertenezcan al sistema de la personalidad, sustentándose en la unidad dialéctica de lo cognitivo y lo afectivo –aún cuando se manifiestan fundamentalmente en una de ambas dimensiones– y habiéndose constituido, durante el desarrollo individual, a partir de la apropiación de las influencias recibidas en el marco de las interacciones sociales, ocurridas en contextos culturales y momentos históricos concretos.

Mientras que por **óptimo desempeño artístico** del bailarín se entendió el quehacer interpretativo con la máxima calidad en el cumplimiento de las exigencias de la danza, según las potencialidades individuales.

Así, una vez decidida la línea a seguir, se tomó en calidad de meta rectora la identificación de un conjunto de características psíquicas que resultaran esenciales para el logro de la eficacia en el ejercicio de esta especialidad teatral.

Para cumplimentar este objetivo fueron consultados **8 expertos**, que aportaron la información significativa después de haber sido seleccionados por el nivel elevado de sus realizaciones artísticas, socialmente reconocido y alcanzado a partir de la asimilación de múltiples experiencias, en disímiles escenarios del mundo, durante sus trayectorias escénicas; las cuales tienen como arista convergente la pertenencia al Ballet Nacional de Cuba, que es la compañía danzaria más relevante de nuestro país y una de las más destacadas a nivel internacional.

Ellos, cuyas carreras profesionales varían desde 10 a 20 años para el 37,5 % hasta más de 40 años para el 12,5 %, fueron: *Loipa Araujo* (1), *Svetlana Ballester* (2), *Marta García* (3), *María Elena Llorente* (4), *Beatriz Martínez* (5), *Clotilde Peón* (6), *Orlando Salgado* (7) y *Oscar Torrado* (8).

Los datos valiosos que ofrecieron se obtuvieron mediante la aplicación no presencial de un cuestionario especialmente construido con esa finalidad, el cual se compuso de 8 preguntas abiertas entre las que se incluyó una dirigida a conocer sus valoraciones sobre la necesidad de los bailarines de recibir atención y orientación psicológicas.

Una vez creado el campo de referencias, su procesamiento exhaustivo se efectuó mediante la técnica de análisis de contenido: se organizaron los diferentes elementos comprendidos en las respuestas, en categorías aglutinadoras establecidas según el propio contenido expresado. Posteriormente, de esta últimas, se escogieron aquellas presentes con mayor frecuencia (50 % o más) para determinar los resultados.

ESCENA III: ¿QUE?

El universo categorial edificado, a partir del análisis de los datos, se compuso por 58 unidades. De las mismas, 16 resultaron significativas respecto al fin de la investigación de acuerdo con el criterio establecido, mientras otras 2 se correspondieron con hallazgos adicionales a considerar.

Un 37,5 % de las características psíquicas esenciales se vinculó con el rendimiento cognitivo, al constituirse por: el nivel de desarrollo intelectual elevado, la capacidad mnémica, la capacidad de concentración de la atención, la capacidad de coordinación psicomotriz, la capacidad de interiorización y la cultura general y específica.

El **nivel de desarrollo intelectual** elevado fue indicado por el 87,5 % de los expertos, con él refiriéndose a la capacidad para identificar problemas e idear y materializar soluciones para los mismos con eficiencia, a partir de los procesos del pensamiento (GARDNER, H., 1994); especialmente respecto a aquellas dificultades que la actividad danzaria impone, a saber: la superación de limitaciones físicas, la realización de coreografías complejas, la elaboración de personajes, entre otros.

La siguiente respuesta, ofrecida por el experto # 8, ilustra las consideraciones predominantes en este aspecto:

"Creo que el bailarín debe tener un coeficiente intelectual medio-alto para poder desarrollar esta carrera, ya que el trabajo no solo consta de repeticiones, sino también de aplicar la inteligencia y los conocimientos adquiridos, para que la evolución sea más rápida y tenga mejores resultados."

Esta, por el grado de generalidad que le es atribuida, puede considerarse como integradora de las restantes características asociadas al rendimiento cognitivo.

La **capacidad mnémica** apareció en el 50 % de los casos, en la mitad de ellos especificada en cuanto a su tipo mediante la expresión "memoria fotográfica". Al considerar las exigencias de la modalidad artística tratada, se concluye que el bailarín necesita poseer un alto nivel de rendimiento, según determinadas orientaciones, en las distintas dimensiones funcionales de la memoria.

En primer lugar, le es imprescindible retener grandes volúmenes de información sobre diversas secuencias de acciones coreográficas, lo cual implica la activación intensa de la "memoria procedural" (MANZANO, M., 1998, conferencias). A ello se agrega la necesidad de re-producir el significado de cada estructura gestual, los sucesos e ideas de la historia danzada que se simbolizan en cada evolución, la intención racionalmente elaborada de cada balance, salto y giro, con lo cual queda también involucrada la "memoria semántica" (MANZANO, M., 1998, conferencias).

Además, el despliegue histriónico del bailarín se apoya en la actualización de vivencias, conservadas en relación con el recuerdo de las experiencias personales en cuyos marcos se produjeron. Ellas participan, de forma más o menos consciente, en la re-creación escénica de los personajes. De manera que no escapa tampoco la "memoria episódica" (MANZANO, M., 1998, conferencias), específicamente la región de esta identificada por Stanislavsky con el calificativo de "emotiva" (STANISLAVSKY, K., 1970).

Para concluir este punto, es pertinente traducir lo que de "fotográfica" pueda tener la memoria, a partir de las teorías acerca del formato representacional de la información. Se trata del reconocimiento de la acumulación de contenidos a modo de "imágenes visuales" (DE VEGA, M., 1984, Tomo II); las cuales permiten construir mentalmente esquemas de movimientos, luego observables y modificables a lo interno, junto a la revisión introspectiva de la orientación de las ejecuciones corporales en el espacio (BAKKER, F.C., H.T.A. WHITING y H. VAN DER BRUG, 1993).

La **capacidad de concentración de la atención** fue mencionada por el 50 % de los expertos. Apunta al control voluntario de los procesos de la percepción y el pensamiento, mediante la dirección de los recursos atencionales disponibles hacia un determinado foco, ya sea de la realidad exterior o interior, seleccionado de acuerdo con las demandas de la actividad que se realiza, a las que se integran los requerimientos peculiares de la situación ambiental en que transcurre (DE VEGA, M., 1984, Tomo I; GARCÍA, Y., 1998; WILLIAMS, J.M., 1991).

De tal forma, quien dance debe hallarse preparado para encauzar su atención hacia un espacio o una acción que puede ubicarse en planos diferentes; para cambiar de un foco atencional a otro en el momento oportuno, se hallen ambos en el mismo plano o no; y, aún, para distribuir sus recursos atencionales entre centros distintos, si es preciso,

regulando la magnitud de los mismos en función de la amplitud de hacia dónde se dispongan.

La dificultad de la cuestión, generalmente desapercibida, se vuelve más asequible a la apreciación si se considera que foco atencional puede ser desde la contracción o la extensión reforzada de un sector muscular, hasta los matices dramáticos del discurso pantomímico que constituya el climax interpretativo de una escena (como en el duelo final de "Bodas de sangre").

Nuevamente el 50 % de los expertos señaló la **capacidad de coordinación psicomotriz**. Es decir, el "saber hacer eficiente" en cuanto al ajuste y la sincronización entre sí de diferentes submovimientos o ejecuciones parciales con áreas corporales distintas, de manera que devengan en un plan de acción único, coherentemente presentado. Un todo dinámico y orgánico (BAKKER, F.C., H.T.A. WHITING y H. VAN DER BRUG, 1993).

Cualquier secuencia danzada conlleva la puesta en práctica de esta característica, cuya particularidad de base radica en el vínculo funcional entre los principales sistemas de órganos involucrados: el nervioso y el osteomuscular.

Por supuesto, la clase de sintonización entre subrutinas no es siempre idéntica. En ocasiones el tiempo para efectuar un movimiento integral es tan corto y este supone tal explosividad, que la coordinación entre las partes ha de tener lugar en fracciones de segundos. Mientras, a veces, debe prolongarse mucho más, o reiterarse siguiendo un patrón en aquellas secuencias contentivas de acciones periódicas (como lo requieren los fouetté del "cisne negro").

Otra de las características indicadas con una frecuencia media fue la **capacidad de interiorización**. Designa la construcción voluntaria de representaciones mentales dinámicas sobre realidades existentes, en inicio, en el ámbito interpsicológico, y que de esta forma son re-producidas creadoramente en el espacio interno-individual; esto, claro está, mediatizado por la economía de recursos (subjetivos, fisiológicos, físicos) (NEWMAN, D., P. GRIFFIN y M. COLE, 1991; VIGOTSKY, L. S., 1987 a).

En el terreno dancístico esta **capacidad** se orienta hacia metas bien definidas. Se trata de la apropiación de esquemas de acciones y reacciones coreográficas, con sus peculiaridades estilísticas y significaciones gestualmente codificadas, que corre simultánea con la asimilación activa de la atmósfera socio-histórica en que se encuadra la obra y la identificación introyectiva-proyectiva con el rol a danzar, junto a la aprehensión de las metáforas musicales.

A lo anterior se une la **cultura general y específica**, muy necesaria para la efectividad del quehacer en esta modalidad, según el 50 % de los expertos. Esto se debe a las múltiples aristas implícitas en la labor del bailarín, quien debe ser, al unísono, atleta en plena forma física, mimo y músico; instrumento e instrumentista; sabedor profundo de los

secretos laberínticos de su carrera y de todo cuanto a ella pueda tributar.

A esto aludió la experta # 4 declarando:

“Debe interesarse no solo por bailar; tiene que saber de teatro, no solo cómo actuar, debe saber lo que es la maquinaria escénica, pues conociendo el trabajo de los que le rodean, le será más fácil integrarse a ellos.

Debe conocer su cuerpo, tener nociones de anatomía para identificar y sentir los músculos con que trabaja. Debe preocuparse por su alimentación, para saber qué necesita su cuerpo. Tiene que poseer dominio sobre las diferentes manifestaciones artísticas.”

Las características psíquicas esenciales relativas a la dinámica afectiva formaron el 18,75% de los atributos principales, comprendiendo: la capacidad de apropiación estética de la realidad, el equilibrio emocional y el sentimiento de amor por la danza.

El 100 % de los que brindaron sus criterios especializados no dejaron **de enfatizar la capacidad de apropiación estética de la realidad**, muchos nombrándola “sensibilidad”. Dicha característica consiste en la asimilación valorativa de los objetos, fenómenos o componentes cualesquiera de la realidad, a partir del grado de emocionalidad que susciten, del carácter y la fuerza del sentimiento experimentado a razón del contacto perceptual con los mismos en sus formas; lo que va a estar condicionado por el desarrollo de la conciencia estética (el sentido, la necesidad, el gusto, el ideal y la teoría, estéticos), la cual se halla determinada desde lo social, en función del momento histórico (PERAMO, H., R. RODRIGUEZ y M. MARTIN, 1992).

Como es de suponer, el establecimiento por el bailarín de vínculos estéticos con el medio social y objetual en que se desarrolle, estimula la potenciación de su acervo afectivo, actitudinal y conceptual; materia prima para el re juego transferencial con la otredad de los personajes que permite la aproximación cada vez mayor a esta, con su punto culminante en el autorreconocimiento del bailarín-actor entre sus límites, desde los que sólo entonces podrá lograr interpretaciones auténticas, en cuya verdad el perceptor crea.

El **equilibrio emocional** fue incluido por el 75 % de los expertos. Este se refiere a la “acomodación” en el orden de los afectos, a la relación de complementación y compensación entre emociones, vivencias y sentimientos, que permita la producción de comportamientos adecuados a las situaciones al no interferir el curso saludable de la regulación cognitiva de la conducta, sino ofreciéndole un sustento firme.

El 50 % de las opiniones reflejaron lo beneficioso de ello para la práctica danzaria, mientras el 25 % colocó en evidencia la influencia desfavorecedora de la pérdida de la estabilidad (por depresión, labilidad afectiva).

Como una condición imprescindible para el éxito, el 50 % de los expertos expuso **el sentimiento de amor por la danza**; en tanto sólo si bailar se constituye en uno de los sentidos personales primarios, fundamentales en el sistema personalógico, en objeto de una relación emocional que se distinga por su profundidad y solidez, el bailarín podrá movilizarse sistemáticamente en aras de lograr el empleo más conveniente de sus capacidades para satisfacer las exigencias de su arte.

Indicando la trascendencia de esto, la experta # 2 escribió

“Entre las cualidades más importantes está la pasión por la danza.”

En cuanto a las peculiaridades motivacionales, devino relevante la motivación intrínseca que, mereciendo la consideración del 62,5 % de los expertos, representó el 6,25% de los resultados. Designa los elementos que se encuentran tras el comportamiento que el sujeto concibe valioso en sí mismo. Comprende el sistema de necesidades, motivos, intereses y demás entidades psíquicas que, respondiendo al por qué de cierta actividad, determinan su asunción como objetivo último y no como medio para llegar a otros propósitos (BAKKER, F.C., H.T.A., WHITING y H. VAN DER BRUG, 1993)

A quienes dancen, la dedicación a su quehacer, valorado en la condición de fin per se, le permitirá realizar las dejaciones y postergaciones que requiere el autoperfeccionamiento artístico. Estarán armados para acometer acciones que, sin proporcionarles gratificaciones inmediatas, les permitirán la activación progresiva de sus potencialidades. Podrán resistir dolores y reveses. No cejarán en su entrega, aunque logren altos niveles ejecutivos, y se hallarán preparados para autorregularse, siendo menos vulnerables a influencias exteriores no beneficiosas.

Muy convincentes fueron las expresiones de los expertos # 1 y # 7 sobre estas cuestiones:

“La vocación no se determina sólo con el deseo de “querer ser” por imitación o el deseo de los padres, sino por el querer expresarse a través del movimiento y la música.” (experta # 1)

“La motivación de un artista es la función, el público. Trabaja horas, días, meses, para ese momento único que es el espectáculo... mágico y único.” (experto # 7)

Como características complejas de la personalidad se destacaron: las cualidades volitivas, la seguridad, la adecuación autovalorativa y la autorregulación; constituyendo el 25% de las características subjetivas buscadas.

El 100 % de los expertos coincidieron al enfatizar la relevancia de las cualidades volitivas en el triunfo escénico del bailarín. Como este debe satisfacer, con simultaneidad, los requisitos vinculados a la extensión máxima y el dominio absoluto de las capacidades corporales y técnicas, a la construcción

e interiorización de subjetividades ficticias para su posterior representación coreográfica, y a la traducción del lenguaje musical al movimiento; le es imprescindible ser capaz de controlar la realización de múltiples esfuerzos premeditados, físicos y psíquicos, en cada uno de estos caminos convergentes, de manera continua e intransigente.

Por eso fueron destacados la autoexigencia, la tenacidad y el poder de sacrificio, junto a la dedicación, la constancia y la voluntad. Mientras, el 50 % de los expertos registró la necesidad de superar ciertas situaciones que se suman a las dificultades objetivas, siendo sorteables a partir de su tolerancia combinada con tales cualidades: aquellas situaciones contradictorias o frustrantes.

La **seguridad** formó parte del 62,5 % de las respuestas. Es lógico que así ocurriera, pues la creencia en las fuerzas y capacidades propias, unida a la confianza optimista en la posibilidad de lograr lo que se ha elaborado como propósito y la asunción de los riesgos que esto entraña, proporcionalmente considerados –todo lo cual se base en la aceptación de sí mismo desde el autoconocimiento adecuado de virtudes y deficiencias– (ALLPORT, G.W., 1971) conforman recursos básicos para encarar positivamente los retos ya mencionados.

Tal autoasignación de créditos es necesaria en lo absoluto para el enfrentamiento airoso a dos peculiaridades más de la danza: una, el cambio frecuente de los papeles a encarnar, que supone la re-organización veloz del dinamismo cognitivo-afectivo; la otra, la presentación ante numerosas personas, siempre con el compromiso de satisfacer sus expectativas.

Una característica que recibió el 50 % de los votos fue la adecuación autovalorativa, que alude a la corrección del sistema de representaciones que el sujeto tiene de sí, asociadas a la valoración que le merecen.

La autovaloración –como concepto preciso y generalizado de la persona acerca del conjunto de cualidades, capacidades, intereses y demás componentes y mecanismos funcionales de su personalidad que intervienen en la determinación del nivel de realización alcanzado en sus esferas de comportamiento– tiene una índole adecuada cuando se tipifica por la complejidad, la flexibilidad, la integridad, la proximidad a la realidad subjetiva que refleja mediatizadamente y la estabilidad (FERNANDEZ, L., 1998, conferencias; GONZALEZ, F., 1994).

Contar con lo anterior es una urgencia para el bailarín, debido a que le permitirá: primero, valorar con justeza el nivel evolutivo de las características suyas implicadas en el trabajo artístico, e identificar aquellas que puedan entorpecerlo; luego, autorregularse mejor; y en tercer lugar, poner en práctica estrategias para superarse en las áreas en que sea menos eficaz y atenuar o compensar algunos defectos.

Un ejemplo diáfano de esos criterios fue el de la experta # 1:

“Su vida (la del bailarín) es el baile, pero a la vez no solo este. Debe verlo siempre como parte de un universo que se inter-relaciona con su quehacer, lo influye, moldea; y aunque su vida sea particularmente compleja por las características de su carrera, no lo hace excepcional o distinto.”

También el 50 % de las opiniones recogieron la **autorregulación consciente** como un requerimiento. Se trata de que el bailarín debe ser capaz de emplear su capacidad de mediatización reflexiva para elaborar personalmente las metas finales que procurará alcanzar como artista, en correspondencia con las cuales ha de idear todo un programa de acciones, contentivo de submetas cuyo cumplimiento lo vayan aproximando a lo que aspira. Esto le hará posible determinar por sí mismo –aunque considerando siempre el estado de la situación social que lo acoga e irreductiblemente le establezca fronteras normativas– la opción comportamental mejor sintonizada a las circunstancias del momento, de acuerdo con su proyección futura; teniendo así mayor ascendencia consciente sobre su proceder e independencia relativa.

En este sentido, la experta # 5 propuso:

“Debe, ante todo, saber controlar cualquier cosa negativa de la vida y no reflejarlo en las funciones, cosa esta muy difícil.”

El seguimiento en la conducta de valores y principios morales generalizados y bien definidos –como la disciplina, el respeto por el trabajo de otros artistas y el cuidado responsable de la imagen pública– fue comprendido en el 62,5 % de los criterios, conformando una característica psíquica abarcadora que ocupa el 6,25 % de los atributos fundamentales.

Entre las cuestiones indicadas por los expertos resaltó particularmente la musicalidad, que, al ser referida por el 75 % de ellos, constituye el 6,25 % de las características esenciales encontradas.

Significa la percepción auditiva con un alto grado de discriminación, en cuanto a los componentes de la banda sonora y sus interrelaciones temporales, como base para la sincronización a esta de un esquema coreográfico de posiciones, movimientos y desplazamientos coordinados, que en conjunto expresen el sentido de la misma –en función de la naturaleza psicológica del personaje, las peculiaridades de la obra y el momento en que se encuentre su representación– deviniendo entonces en verdadera conversión de las transformaciones musicales al lenguaje corporal.

En síntesis, los actores de la danza deben “poder seguir el movimiento de manera simultánea”, a decir de la colaboradora # 6, para “lograr interpretar la música con todo lo que les sugiera”, según la experta # 2.

Además, en calidad de resultado colateral, se encontró en el 62,5 % de las declaraciones el

requerimiento de contar con determinadas características físicas, que son, a la vez, punto de partida y consecuencia del desarrollo danzario, y que se precisan en textos especializados, entre ellas la elasticidad, una figura esbelta y erguida, y buen empeine (HASKELL, A.L., 1973; SIMON, P., s.a.).

En condición similar se manifestó la necesidad de quienes danzan de **recibir atención y orientación psicológicas**, que fue señalada por el 100% de los expertos, el 62,5% indicando que tal asistencia debía ser ofrecida durante **toda la carrera**.

Muy representativas de la diversidad de situaciones en las que es oportuno tal apoyo, fueron las respuestas de las expertas # 2 y # 3:

"La orientación psicológica urge cuando se está en estados depresivos, de estrés, con lastimaduras continuadas o problemas familiares." (experta # 2)

"Aunque siempre resultaría beneficioso, hay situaciones como, por ejemplo, asumir un nuevo personaje y los eventos competitivos, en las que sería importante contar con esta ayuda por la carga de tensión que generan." (experta # 3)

Por otro lado, la experta # 6 ofreció un enfoque valioso respecto al tema, comentado:

"El trabajo psicológico es necesario en el quehacer diario, como prevención de situaciones particulares."

ESCENA IV: EL FINAL

De lo hasta aquí hecho, encontrado y reflexionado, es ineludible concluir que la aplicación consecuente de los principios que sustentaron teóricamente la investigación brindó la oportunidad de corroborar una vez más el valor teórico-metodológico de sus supuestos, en esta ocasión analizados en el ámbito de la danza como manifestación humana de índole artística, que merecería un tratamiento más profundo imposible de realizar en el espacio de este artículo.

Por otro lado, el procedimiento utilizado para cumplimentar el objetivo posibilitó la definición tentativa de 16 características psíquicas imprescindibles para el enfrentamiento exitoso a las demandas de esta práctica escénica; entre las que unas se distinguen por su especificidad –como la musicalidad– y otras, quizás reconocibles con probabilidad mayor en numerosos dominios de la conducta humana e incluso en otras manifestaciones artísticas –como la motivación intrínseca–, se diferencian, no obstante, por la dirección singular que adquieren en este.

Luego, es posible entonces estimar que la continuación y ampliación de la tarea identificatoria de los recursos psicológicos indispensables para el despliegue efectivo en el ámbito estudiado, pueda encaminarse hacia la confirmación, precisión y operacionalización de los mismos; comprendiendo la aplicación de métodos, técnicas e instrumentos diversos y más potentes –como pueden ser el estudio de casos, la observación participante y la entrevista a profundidad– a un número aumentado de bailarines y especialistas de distintas categorías –críticos, investigadores, bailarines noveles–.

De modo que la investigación llevada a cabo, y las que de ella se deriven, pueden convertirse en una fuente importante de información útil para el conocimiento de la especialidad, el perfeccionamiento de su enseñanza y el mejoramiento de la actividad profesional de quienes la cultivan.

La caracterización psicológica del bailarín puede, en el futuro, orientar la dirección científica del trabajo de formación de los estudiantes de danza y del desarrollo de los bailarines profesionales. El sistema de características que se pretende proponer encauzaría los esfuerzos de la labor educativa a realizar dentro del sistema de la enseñanza y el quehacer artísticos, contando, por supuesto, con las potencialidades del danzarín.

CARACTERÍSTICAS PSÍQUICAS ESENCIALES PARA EL OPTIMO DESEMPEÑO DANZARIO

| CATEGORIAS | E | X | P | E | R | T | O | S | TOTAL | % |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|-------|------|
| | 1 | 2 | 3 | 4 | 5 | 6 | 7 | 8 | | |
| Nivel de desarrollo intelectual elevado | | x | x | x | x | x | x | x | 7 | 87.5 |
| Capacidad mnémica | | | x | x | | x | x | | 4 | 50 |
| Capacidad de concentración de la atención | | | x | x | | x | x | | 4 | 50 |
| Capacidad de coordinación psicomotriz | x | x | | | | x | x | | 4 | 50 |
| Capacidad de interiorización | | | x | x | | x | x | | 4 | 50 |
| Cultura general y específica | x | | | x | | x | | x | 4 | 50 |

| | E | X | P | E | R | T | O | S | | |
|--|---|---|---|---|---|---|---|---|---|------|
| Capacidad de apropiación estética de la realidad | x | x | x | x | x | x | x | x | 8 | 100 |
| Equilibrio emocional | x | x | x | x | x | | x | | 6 | 75 |
| Sentimiento de amor por la danza | | x | | x | | x | x | | 4 | 50 |
| Motivación intrínseca | x | x | x | x | | | x | | 5 | 62.5 |
| Cualidades volitivas | x | x | x | x | x | x | x | x | 8 | 100 |
| Seguridad | | | x | x | | x | x | x | 5 | 62.5 |
| Adecuación autovalorativa | x | x | x | | | | | x | 4 | 50 |
| Autorregulación consciente | x | | | x | x | | | x | 4 | 50 |
| Valores y principios morales generalizados | | x | | x | | x | x | x | 5 | 62.5 |
| Musicalidad | x | x | x | x | | x | x | | 6 | 75 |

REFERENCIAS

- ALLPORT, G.W. (1971): **La personalidad. Su configuración y desarrollo**, Instituto Cubano del Libro. La Habana.
- BAKKER, H.C.; H.T.A. WHITING y H. VAN DER BRUG (1993): **Psicología del deporte. Conceptos y aplicaciones**, Ediciones Morata. Madrid.
- CORRAL, R. (1999): **Historia de la Psicología**, Conferencias. Facultad de Psicología. Universidad de La Habana. La Habana.
- DALLAL, A. (1985): **Fémica-danza**, Universidad Autónoma de México. México.
- DE VEGA, M. (1984): **Introducción a la Psicología Cognitiva**, Tomos I y II. Ediciones Universidad de La Habana. La Habana.
- DOMINGUEZ, L. y L. FERNANDEZ. (1999): "Individuo, sociedad y personalidad". **Revista Cubana de Psicología**, 16(1), La Habana.
- FEBLES, M. (1996): "Grupo, cuerpo, vivencia y reflexión. Una aproximación teórica". Ponencia. VI Encuentro Latinoamericano y Caribeño de Enseñanza Artística. La Habana.
- _____ (1998): **Introducción a la Psicología del Desarrollo**, Conferencias. Facultad de Psicología. Universidad de La Habana. La Habana.
- FERNANDEZ, L. (1998): **Psicología de la Personalidad II**, Conferencias. Facultad de Psicología. Universidad de La Habana. La Habana.
- GARCIA, Y. (1998): **Actuación e identidad: ¿Desarrollo del potencial humano?**, Trabajo de Diploma. Facultad de Psicología. Universidad de La Habana. La Habana.
- GARDNER, H. (1994): **Estructuras de la mente: la teoría de las inteligencias múltiples**, Fondo de Cultura Económica. México, D.F.
- GONZALEZ, F.L. (1994): **Motivación moral en adolescentes y jóvenes**, Mosquitos Editores. Santiago de Chile.
- GUERRA, R. (1999): **Coordenadas danzarias**, Ediciones Unión. La Habana.
- HASKELL, A.L. (1973): **¿Qué es el ballet?**, Instituto Cubano del Libro. La Habana.
- MANZANO, M. (1998): **Procesos Cognitivos I**, Conferencias. Facultad de Psicología. Universidad de La Habana. La Habana.
- MORENZA, L. (1998): "Escuela histórico-cultural". **Revista Educación**, 93/ enero-abril. La Habana.
- NEWMAN, D.; P. GRIFFIN y M. COLE. (1991): **La zona de construcción del conocimiento**. Ediciones Morata. Madrid.
- PASI, M. (1981): **El ballet: enciclopedia del arte coreográfico**. Aguilar. Madrid.
- PERAMO, H.; R. RODRÍGUEZ y M. MARTÍN. (1992): **Temas de Estética**, Editorial Pueblo y Educación. La Habana.
- RAMÍREZ, A. (1998): "Ejercitar el cuerpo", **Informarte**. Boletín Trimestral del Centro Nacional de Escuelas de Arte, julio – septiembre, 3. La Habana.
- SIMON, P. (s.a.): **El bailarín: naturaleza y ámbito expresivo**, Ediciones Gran Teatro. La Habana.
- STANISLAVSKY, K. (1970): **Cómo se hace un actor**, Instituto Cubano del Libro. La Habana.
- VIGOTSKY, L.S. (1987a): **Historia del desarrollo de las funciones psíquicas superiores**, Editorial Científico Técnica. La Habana.
- _____ (1984): **Problemas de la Psicología Infantil**. Editorial Pedagógica. Moscú.
- _____ (1987b): **Psicología del Arte**, Editorial Pueblo y Educación. La Habana.
- WILLIAMS, J.M. (1991): **Psicología aplicada al deporte**, Biblioteca Nueva. Madrid.