



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
ESCUELA DE POSTGRADO**

**LA SIGNIFICACIÓN DEL ERROR EN ARTISTAS ESCÉNICOS Y SU
INFLUENCIA EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA PROPIA IDENTIDAD: UNA
APROXIMACIÓN PSICOTERAPÉUTICA PARA SU COMPRENSIÓN**

Tesis para optar al grado de Magíster en Psicología Clínica de Adultos

DIEGO FRANCISCO MORENO CORTEZ

**Profesora Guía:
Paula Vergara Henríquez
Informantes:
Juan Yáñez Montecinos
Augusto Zagmutt**

Santiago de Chile, 2022

**LA SIGNIFICACIÓN DEL ERROR EN ARTISTAS ESCÉNICOS Y SU INFLUENCIA
EN LA CONSTRUCCIÓN DE LA PROPIA IDENTIDAD: UNA APROXIMACIÓN
PSICOTERAPÉUTICA PARA SU COMPRENSIÓN**

Resumen

El error es un elemento habitual en diferentes lógicas de desempeño profesional y está conceptualizado como algo que se debe evitar a toda costa. En contextos artísticos el error no solo representa una falla en la ejecución, sino que muchas veces trae aparejado una serie de cuestionamientos personales y profundos del artista, no solo apelando a cuestiones técnicas, sino que muchas veces a elementos de corte más bien personales y de sentido. El entrenamiento en la posibilidad de la existencia del error, ha demostrado permitir una mejor incorporación de dicho factor, disminuyendo con ello las repercusiones emocionales asociadas. La presente investigación tuvo por objetivo indagar en los significados que diferentes artistas entregan al error y cómo ello afecta en la construcción de su identidad personal. A grandes rasgos los resultados permiten reforzar el argumento de la integración identitaria que existe en diferentes artistas escénicos en cuanto su ejecución y la evaluación de ésta, toda vez que participan factores como su autoestima, sentido de eficacia y perfección. Las implicancias en tanto su emocionalidad se discuten luego en las conclusiones y las posibilidad de comprender de qué manera los sujetos integran y significan el error cometido.

Palabras Claves

Significación del error - Artistas escénicos – Constructivismo – Identidad Narrativa

*“...tus errores no te definen, solo representan la posibilidad de una mejor versión
de ti mismo”*

Interpretación en referencia a cita bíblica en Salmos 37:24

Índice

1. INTRODUCCIÓN.....	7
2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN	9
2.1 OBJETIVO GENERAL	9
2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS.....	9
3. MARCO TEÓRICO	10
3.1 CONSTRUCTIVISMO.....	10
3.2 IDENTIDAD PERSONAL	15
3.2.1 Sentido Personal.....	18
3.2.2 Significado Personal.....	20
3.2.4 Identidad Narrativa.....	22
3.3 PERIODOS CRÍTICOS.....	25
3.4 SUJETO COMO ARTISTA	27
3.4.1 Ser artista.....	27
3.4.2 El Error en el Quehacer del artista.....	31
3.4.3 Music Performance Anxiety (MPA).....	35
4. MARCO METODOLÓGICO	39
4.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN.....	39
4.2 TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN Y PRODUCCIÓN DE INFORMACIÓN	40
4.3 MUESTREO TEÓRICO	41
4.4 CRITERIOS DE INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN DE LA MUESTRA.....	41
4.4.1 Criterios de Inclusión.....	41
4.4.2 Criterios de Exclusión.....	41
4.5. ESTRATEGIA DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN	42
4.6 CONSIDERACIONES ÉTICAS.....	43
5. RESULTADOS.....	45
5.1 ERROR COMO VIVENCIA PERSONAL.....	45
5.2 SIGNIFICACIÓN DEL ERROR Y PERIODOS CRÍTICOS.....	49
5.3 IDENTIDAD ARTÍSTICA Y EXPERIENCIA DEL ERROR.....	53
5.4 CAMBIO EN LA SIGNIFICACIÓN DEL ERROR	58
5.5 IDENTIDAD ARTÍSTICA E IDENTIDAD PERSONAL	59
5.6 AUTOESTIMA.....	63
6. DISCUSIONES Y CONCLUSIONES	66
7. BIBLIOGRAFÍA.....	76
8. Anexos	85

1. INTRODUCCIÓN

¿Por qué nos equivocamos cuando nos equivocamos? ¿Existe algún elemento anticipatorio o que permita reconocer la posibilidad de que ello ocurra? ¿Qué pasa cuando nos equivocamos y es difícil salir de una consecución de errores que solo nos llevan a nuevos errores? Muchas de estas preguntas viajan por la mente de diferentes artistas y ejecutantes escénicos, ya sea antes, durante o después de llevar adelante una presentación, clase práctica o incluso una sesión de estudio personal. La psicología del deporte lleva la delantera en estas temáticas en tanto se ha hecho éstas y otras tantas preguntas más, respecto de cómo la psicología podría ser un elemento central no solo en la comprensión de los desempeños de los deportistas, sino también de cómo poder incidir en ellos, mejorando así sus resultados.

El desarrollo de una disciplina psicológica aplicada a lo artístico, tal y como sucede en la psicología del deporte, es una realidad que está aun en desarrollo, tomando prestado elementos de la psicología del deporte, del desempeño, pasando por elementos más vinculados a la personalidad y a ciertas afecciones del ánimo. Los elementos estructurales de la comprensión psicológica de los desempeños artísticos aun se encuentran en la búsqueda de sus pilares fundamentales. Sin embargo, existen desarrollos en el área, con investigadores como Kenny (2004, 2005, 2006, 2010, 2011, 2013 & 2014) que han puesto el foco en las afecciones emocionales asociadas a las evaluaciones personales de los artistas de sus desempeños y de cómo esto tiene relación con la aparición de elementos como la ansiedad, autoestima, el sentido de la autoeficacia y de la perfección. Todo lo anterior con un acento justamente en las implicancias emocionales que tiene para los ejecutantes y artistas cometer un error (Mei-Yuk, 2011; Mruk, 2013; Nicholson, Cody & Beck, 2014).

El error pasa a ser el elemento central de estas interrogantes, toda vez que existe cierto nivel de consenso en la literatura disponible, respecto de que sería aquí donde el sujeto pone a prueba las condiciones de su identidad personal, entiendo que la experiencia del error esta íntimamente relacionada con los factores antes mencionados. Por lo tanto, si la implicancia emocional de los artistas en sus desempeños es alta, sería posible pensar en la existencia de un vínculo entre la construcción de su identidad personal y la manera en que experimenta, integra y significa los errores cometidos en su desempeño (Salmon, 1990; van Kemenade, van Son & van Heesch, 1995; Slobodoba, 2000).

Si bien existen estrategias de aproximación al error (Kruse-Weber & Parncutt, 2014), muchas de ellas están orientadas a tratar de eliminar el error por medio de una desensibilización paulatina y progresiva, pero que no se hace cargo de los significados que tiene para los ejecutantes el cometer un error. La elaboración de un significado podría facilitar el diseño de estrategias donde el error se utilice como un elemento que entrega sentido y complejidad de comprensión de sí mismo, y no simplemente alejarlo de la emocionalidad que le produce el error (Heimbeck, Frese, Sonnentag & Keith, 2003; Braden, Osborne & Wilson, 2015).

Con ello, la posibilidad de construir una identidad artística, que integre el sí mismo del sujeto con su sí mismo artístico, podría dar luces de cómo una aproximación psicológica sería una herramienta útil al momento de poder trabajar, no solamente los desempeños y resultados de las carreras artísticas, sino que, y más importante aún, la plataforma emocional donde se construirá dicho desarrollo (Bain, 2005).

De esta manera la integración de todos estos elementos pasa a ser un elemento de interés en la presenta investigación, buscando con ello enriquecer en primer lugar el estado del arte respecto del rol de la psicología en el quehacer artístico, pero además abrir un espacio de discusión respecto de cómo poder sumar herramientas, específicamente desde un enfoque constructivista cognitivo, para dar respuesta a

la alta demanda de comprensión emocional que existe en los procesos de formación artística.

En función a lo anterior es posible plantear la pregunta que dará forma a la siguiente investigación:

¿Qué efectos tienen en los artistas los errores cometidos en su sentido de identidad personal?

2. OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

2.1 OBJETIVO GENERAL

Comprender de qué manera los artistas integran el error cometido en escena a su sentido de identidad personal

2.2 OBJETIVOS ESPECÍFICOS

1. Identificar cuál o cuáles son las significaciones que le dan al error los artistas escénicos.
2. Relacionar cómo dicho significado impacta en la autoestima y en la construcción identitaria de los artistas escénicos.
3. Vincular dicha significación con la posterior ejecución y desempeño artístico y la evaluación que los artistas hagan de aquello.
4. Proponer lineamientos posibles para trabajar en términos psicoterapéuticos la vivencia del error en artistas desde una perspectiva Constructivista.

3. MARCO TEÓRICO

3.1 CONSTRUCTIVISMO

Una larga tradición de pensamiento centrado en las habilidades propias del ser humano, y en su consecuente posibilidad de controlar y conocer la realidad que le rodea, trajo de la mano el desarrollo paralelo de un marco epistemológico conocido como positivismo. En esta manera de aproximarse a la realidad, se asume que ésta es una sola y que además puede ser comprendida desde la razón, objetiva y carente de cualquier emocionalidad que podría teñir la imparcialidad del observador, agregando además que dicha realidad se encontraría siempre afuera del sujeto (Camejo, 2006).

Como respuesta a la postura Positivista, nace el Constructivismo como una manera de incorporar al sujeto, y su experiencia, en la construcción de la realidad a la que se aproxima. Esto último, supone no solamente descartar la posibilidad de acceder a un conocimiento de una realidad única, sino que la existencia de múltiples interpretaciones de ésta misma de parte de cada sujeto que la experimenta. Así, el conocimiento sería resultado de la experiencia, y no una condición propia de la realidad como situación ajena y externa (Capella, 2011).

Una característica fundamental del Constructivismo sería entonces la importancia que da a la experiencia del sujeto como medio de aproximación y apropiación de la realidad, convirtiéndose, dicha relación, en una de carácter indisoluble y en constante interacción (Camejo, 2006). La experiencia pasa a ser un elemento central en cómo el sujeto define e interpreta su realidad, desde un factor absolutamente subjetivo y personal, pero al mismo tiempo interactivo, intersubjetivo y constructivo, entendiendo que, si bien las experiencias pueden ser colectivas, el significado de la misma siempre será particular (Camejo, 2006). Así, el conocimiento va a depender necesariamente de esta interacción entre la experiencia y el mundo experimentado, definiendo así la “realidad” solo como la posibilidad del sujeto de poder aproximarse a ella desde su experiencia (Camejo,

2006). De esta manera, el sujeto sería quien construye el conocimiento de esta “realidad” o mundo exterior a través de su experiencia en la misma, lo que la convierte en algo susceptible de ser interpretado en las formas más diversas y que dependen, a su vez, de cada sujeto en interacción. De esta forma, el Constructivismo comprende esta lógica de apropiación entre el sujeto que conoce y la realidad a la que se aproxima, como una de carácter recíproco, en tanto el conocimiento y la comprensión de ambas solo es posible en la coexistencia dinámica de éstos últimos (Vergara, 2011), dándole así el carácter de una realidad encarnada en el sujeto, en tanto solo es posible el acceso a ella a través de las experiencias e interacciones del mismo con el mundo (Duarte, 2012; Adasme 2013). Por lo tanto, la posibilidad de acercarse a la realidad, como verdad única, se vuelve un ejercicio complejo y poco provechoso ya que ello solo sería posible en función del proceso de construcción de la misma, donde es el sujeto el factor que, en gran parte, la define y por lo tanto la transforma en una interpretación. En este sentido Guidano lo expone muy elocuentemente cuando refiere a que “*solo podemos percibir la realidad en que vivimos desde dentro de nuestro orden perceptivo, la experiencia humana nace de la experiencia de vivir...*” (Guidano, 1994, pág. 17). Por lo tanto, el conocimiento sería más bien una construcción identitaria de la experiencia en el mundo, existiendo con ello una infinidad de significados posibles como sujetos la aborden, ya que están anclados a las estructuras de posibilidad de significar y que a su vez le permite instalar ese significado en una historia personal que a su vez ordena la realidad externa (Adasme, 2013; Duarte, 2012; Capella, 2011; Vergara, 2011).

No solamente es el sujeto como significante quien participa de la construcción de su realidad y el consecuente significado de la misma, sino que además la cultura ofrece un contexto en donde dicha interacción ocurre, estructurando dinámicamente los límites de aquello que voy a comprender, pero que al mismo tiempo posibilita aquello en razón de que mi saber es posible de compartir con otro por medio del lenguaje (Bruner, 1994). Todo lo anterior solo es posible ya que somos sujetos en interacción constante, siendo esta intersubjetividad la condición necesaria para

poder cerrar el proceso de construcción de significado, uno que me es propio pero que al mismo tiempo puedo compartir y corroborar en la interacción con mis pares, circunscritos en un marco referencial común (Bruner, 1994; Vergara 2011, Capella, 2011).

El sujeto constructivista es, por esencia, un protagonista y participante en la construcción de su realidad, siendo este proceso posible gracias a la capacidad sensorial del mismo de aproximarse al mundo que quiere conocer, desarrollando con ello un concepto particular y único de “su realidad” la que a su vez comparte con los otros por medio del lenguaje (Duarte, 2012; Vergara, 2011).

Es en esa comprensión particular de su realidad que el sujeto está implicado no solo en la manera en que se aproxima a ella, sino que además en el cómo, en la posibilidad de dicho ejercicio, conteniendo así todos aquellos elementos que lo constituyen, sean estos genéticos o históricos, y que a su vez le permitirán seguir en esta constante relación de incorporación y significación de contenidos, dando forma, continuidad y coherencia a su identidad (Guidano, 1987). En último término, debe permitir que la historia tenga sentido y coherencia, al igual como lo hace el sujeto mediante aquello que conoce, es y puede seguir conociendo (Guidano, 1987). Esto último lo identifica, trayendo hacia sí un mundo ajeno convirtiéndolo en uno propio, evidenciando con ello la tonalidad particular que cada sujeto entrega a su composición “musical” (Gonçalves, 2002; Vergara, 2011; Yáñez, 2005). Lo anterior no supone una estructura invariable y fija en el tiempo, y al igual que en la música, donde se admiten variaciones tonales o modulaciones, la estructura “musical” o de sentido, puede ir variando en el tiempo, lo que dará cuenta de una manera única y particular de organizar lo anterior con relación al funcionamiento personal del sujeto, y no a una realidad externa y objetiva. Si bien este funcionamiento está íntimamente relacionado con los patrones interaccionales establecidos con las primeras figuras significativas, no existe una condición de invariabilidad, sino todo lo contrario, infinitas posibilidades de constante actualización y reestructuración en base a nuevas interacciones del sujeto con su

entorno y con los otros, permitiendo así una complejización constante de dicha forma de organizar las experiencias y el mundo (Yáñez, 2005; Duarte 2012). De esta forma, para el Constructivismo, el sujeto se construye en la interacción con el mundo, uno que hace aparecer el sujeto en base a sus propias estructuras de funcionamiento, pero que, al mismo tiempo, éstas últimas son resultado de ese mundo que trae a sí (Guidano 1987; Yáñez et al., 2001).

La constante reactualización de experiencias, mundo y sentido a la que estaríamos expuestos pondrían en juego la posibilidad de mantener un sentido de unidad a lo largo del tiempo. (Husserl, 2002). La necesidad de temporalidad surge en la lógica de actualización momento a momento, pero esto solo ocurre toda vez que ese momento presente está circunscrito en un sentido de pasado, presente y futuro, asociado a un otro que participa en dicha relación. Así, si bien mi experiencia depende en cierta forma del pasado que le antecede, se actualiza momento a momento en el presente, emergiendo de esta forma el concepto de identidad personal (Guidano 1987; Yáñez et al., 2001; Vergara, 2011; Duarte, 2012; Adasme, 2013). Lo anterior asume y postula una relación indisoluble entre sujeto que experimenta y el mundo, lo que permite construir dicha identidad personal como una consecuencia de la actualización momento a momento de cada experiencia del sujeto en el mundo, y de cómo cada una de esas experiencias son posibles de ser incorporadas por el mismo, siempre en función de un proceso interpretativo que construye un relato válido para sí, que a su vez le permite vincularse con un otro (Adasme, 2013).

De esta forma el desarrollo de dicha identidad personal contiene dos elementos centrales; la historia personal, que incluye a su vez la temporalidad y el lenguaje; y el otro. Ambos elementos se conjugan y relacionan de manera constante y dinámica toda vez que es en la relación con el otro donde se generan los significados personales, utilizando el lenguaje como medio para ello, y estos a su vez se configuran como los elementos fundamentales en la constitución de su identidad (Duarte, 2012). Pero al mismo tiempo, este sujeto que tiene experiencias de la

realidad por medio del lenguaje, tiene experiencias de sí mismo en cada interacción, donde al mismo tiempo se logra reconocer y generar cierto grado de coherencia, en su discurso y en la identificación de sí mismo con ello (Adasme, 2013; Arciero, 2004; Feixas y Villegas, 2000; Guidano, 1994). Esta relación dinámica de los factores va articulando, por una parte, aquellos elementos que van reforzando la identidad del sujeto, entregando así un sentido de unicidad, y por el otro, todas las nuevas experiencias deben, o al menos eso intentará, ser integradas a la identidad en construcción y reorganización constante. Sumando a ello, el factor intersubjetivo, permite que el sujeto se reconozca como un igual y distinto a la vez, complementando con ello la sensación de ser un sujeto “particular, único y constante en el tiempo” (Vergara, 2011).

El lenguaje pasa a tener una relevancia fundamental no solo en la relación del sujeto con un otro que le permite identificarse y diferenciarse, sino que al mismo tiempo es una herramienta de generación de sentido y construcción de su propia realidad, siendo más específicamente la narrativa, el elemento que permitirá que el sujeto organice sus experiencias, entregándole sentido no solo a éstas últimas, sino que además a sí mismo y a su contexto (Capella, 2011). De esta forma, nuestras experiencias no serían más que una serie de relatos, desarrollados por nosotros mismos, y que determinarían la manera en como entendemos dichas narraciones la manera en que concebimos la forma de experimentarlas. El significado, por tanto, no sería otra cosa que una construcción narrativa de las propias experiencias del sujeto, lo que le permitiría hacer propios eventos externos que, sin el elemento narrativo personal de quien las experimenta, no serían otra cosa más que una serie de eventos aislados y no relacionados en sí mismos (Capella, 2011). De esta manera el error en el contexto de la interpretación artística podría ser conceptualizado entonces como una construcción particular que hace el sujeto de su quehacer en razón de las expectativas que él mismo tiene de su desempeño, objetivos y resultados esperados.

Sin embargo, el significado y la construcción del mismo, es un desarrollo que no estaría limitado solo al sujeto que experimenta, sino que además existiría una relación fundamental con el contexto. En ese sentido, y entendiendo que el sujeto se instala dentro de una lógica “cultural” e idiosincrática que lo cruzan en tanto formas de observar y de nombrar el mundo. De esta forma, según Bruner (1994, en Vergara, 2011) el mundo, y la realidad del sujeto que lo observa, estaría íntimamente ligada, en cuanto posibilidad, a la cultura y lenguaje de ese sujeto en particular, así como también el contexto intersubjetivo. Es así como, sujetos participantes del constructo de lo social, nuestra realidad estaría relacionada ya no tan solo en razón de las posibilidades de nuestro lenguaje y cultura, sino que además de las construcciones que en lo social ya han existido previamente. Somos entonces una continuidad de significados vinculados al lenguaje y cultura al cual estamos expuestos (Vergara, 2011).

3.2 IDENTIDAD PERSONAL

Guidano (2006) se refiere a la identidad personal como un proceso individual y que se desarrolla a lo largo de toda la vida del sujeto, desde una primera identificación biológica hasta llegar a procesos de mayor complejidad asociados a la individuación psicológica, los que necesariamente traerán aparejados la incorporación de dos aspectos, a saber, una noción de sí mismo y otra de realidad (Vergara, 2011). Es entonces en este proceso, en que el sujeto se va reconociendo a sí mismo en cada una de las experiencias en y con el mundo, donde es capaz de auto percibir una serie de recurrencias que se instalan como factores de identificación, reconocibles por sí mismo y por los otros, otorgándole ese sentido de particularidad respecto del resto, pudiendo en último término identificarse, pero al mismo tiempo diferenciarse de los otros (Arciero, 2004; Adasme, 2016; Vergara, 2011).

Por un lado, la noción de sí mismo se refiere a todo aquello que el sujeto es capaz de reconocer, en términos de atribución y percepción, como algo propio, una característica de sí mismo que tiende a mantenerse en el tiempo, permitiendo con

ello el concepto de “ser el mismo” independiente de las variaciones que existan en el contexto (Vergara, 2011). Por otro lado, la noción de realidad es una consecuencia de dicha noción de sí mismo, toda vez que el sujeto experimentará el mundo, y su significado, en relación a como se ve a sí mismo. De esta forma, si el sujeto se percibe a sí mismo como un ejecutante de “errores”, tendrá la necesidad de observar y significar el mundo como un espacio muy propicio para cometerlos, toda vez que serían su responsabilidad y no una condición propia de la ejecución. Su noción de realidad estará entonces cargada de dicho significado y la construcción de la misma no hará otra cosa más que confirmar aquello que sabe de sí mismo (Guidano, 2006; Vergara, 2011). Lo anterior se articula en concordancia con lo que Gallagher (2006) plantea con respecto de que las vivencias tienen asociado un sentido de agencia, que darían ese sentido de propiedad de que la experiencia de dicha vivencia es mía, el error, por lo tanto, también (Adasme, 2013).

Dentro de la identidad personal existen dos conceptos, por un lado, la autoidentidad que se refiere a todas aquellas características que el sujeto considera propias de sí mismo y que por lo tanto forman parte del repertorio disponible toda vez que así lo necesite (Vergara, 2011). Por otro lado, y siendo este uno de los conceptos centrales en el desarrollo de esta investigación, la autoestima, que da cuenta de cómo los sujetos evalúan su auto valor o adecuación al contexto, que se sumarían además a los sentimientos generalizados de auto aceptación y respeto por si mismo (Sciangula & Morry, 2009; Lyubomirsky, Tkach & Dimatteo, 2005; Mei-Yuk, 2011). En ese sentido, aquellos sujetos que presentan altos niveles de auto estima, suelen sentirse y evaluarse a sí mismos, como sujetos valiosos al mismo tiempo que dan cuenta de sus falencias u errores. El caso contrario, facilita una sensación de inadecuación y poco valor respecto de sí mismos, lo que permite además que las falencias u errores percibidos, sean significados de manera negativa, lo que se traduce finalmente en un sentimiento de poca aceptación personal teñido, en gran medida, por esa evaluación disminuida de sí mismos y sus errores (Sciangula et al., 2009).

Sin embargo la autoestima sería, conceptualmente, un proceso que se desarrolla a lo largo del tiempo, por lo cual las relaciones sociales serían una parte fundamental en la construcción y variación del mismo (Burín, 2017; Mei-Yuk, 2011). Dicho proceso se iniciaría tempranamente, en la medida en que niños y niñas comienzan a desarrollar juicios respecto de sí mismos en diferentes áreas como la interpersonal, social, académica, aceptación por el otro, amistades o apariencia física. Esto daría pie para la elaboración de un sí mismo “ideal” en contraposición a un sí mismo “real”, y es en torno a la diferencia entre ambos que se generaría el sentimiento de autoestima, en otras palabras, lo que el niño o niña siente de sí mismo en relación a su imagen ideal produciría un espacio o diferencia, lo que tendría asociado además una percepción personal respecto de su habilidad para poder alcanzar esa imagen “ideal”, entre mayor sea la percepción y significación que el niño o niña hace de esa diferencia, mayor será la dificultad de estructurar un concepto constructivo de autoestima (Burín, 2017; Mei-Yuk, 2011). Lo anterior no es una condición estática, sino que va variando y se va modificando en la medida en que el sujeto va creciendo y va incorporando nuevas percepciones y significaciones de sí mismo en la experiencia de la interacción con otros. Habría además un componente cultural que también influiría en el valor que se le asigna a cada variable y que determinaría cuales serían las características “deseables” o “esperables” (Mei-Yuk, 2011; Mruk, 2013).

De esta forma, la identidad personal tendría un carácter regulador entre el sujeto y la realidad, toda vez que permite articular la información del medio en razón de aquello que el sujeto sabe y significa de sí mismo momento a momento, en relación a su experiencia en el mundo. Dichas experiencias son luego incorporadas por el sujeto de manera interpretativa por medio de un relato que le permite identificarse no solo consigo mismo, sino que también con los otros (Adasme, 2013). Todo esto facilitará el enriquecimiento de la construcción y significación de la realidad, además de sí mismo, permitiendo con ello la mantención de la coherencia (Vergara, 2011; Guidano, 1987).

3.2.1 Sentido Personal

Guidano plantea que el hecho de percibirme parecido, o semejante de los otros, es uno de los requisitos fundamentales para experimentar un sentido de ser persona (Guidano, 1994). Sin embargo, y al mismo tiempo, sobre esa misma similitud, se establece la diferenciación como la condición necesaria para que el niño pueda experimentar un sentido de sí mismo (Guidano, 1994; Vergara, 2011). En otras palabras, el sentido personal es una noción que es percibida inicialmente durante la niñez, en la medida en que el niño logra diferenciarse a sí mismo de los otros (Bruner & Haste, 1987).

Esta distinción entre el sentido interior y el exterior viene de la mano con la capacidad que desarrolla el niño cuando logra distinguir “quien soy yo”, y “quien no soy yo” (yo – no yo), lo que al mismo tiempo, permite que el infante, y el sujeto en adelante, pueda ser consciente de sí mismo, visibilizando con ello sus experiencias, permitiendo así la autorregulación, que en último termino permitirá mantener el sentido de coherencia interna que existe en relación a sí mismo y el mundo (Vergara, 2011).

En la medida en que el sujeto interactúa con su medio social y físico, paralelamente éste mismo va experimentando cambios constantes. Esta relación es mediada por el sentido personal en desarrollo, que posibilita una autorregulación, que a su vez permite establecer la congruencia interna junto con la noción de ser un sujeto único, siendo ésta la unidad organizacional que permite ordenar la construcción de las versiones que el sujeto hace de sí mismo y del mundo (Guidano, 1987, Vergara, 2011). La búsqueda de un sentido de congruencia es a su vez un regulador que permite que el sujeto pueda establecer su sentido de continuidad a lo largo de la vida (Guidano, 1987, Vergara, 2011). El sentido personal permite entonces, por medio de las recurrencias experienciales, que el sujeto pueda ir percibiendo y explicando todas y cada una de las experiencias que vive (Vergara, 2011).

De esta forma, el sentido personal permite describir las cualidades que el sujeto tiene con el objetivo de diferenciarse de los otros y además comprender, o visualizar, la manera en que dicho sujeto tiene de acercarse y experimentar las vivencias que se le presentan (Vergara, 2011). Esto hace que el sentido personal tenga dos cualidades fundamentales, a saber, la unicidad y la permanencia, que se irán desarrollando mediante el proceso que conocemos como mismidad. Por lo tanto, el sentido del cual hemos hablado forma parte de la identidad personal, y la mismidad es el proceso mediante el cual opera este mismo (Vergara, 2011).

El sentido personal, y la posibilidad de la mantención del mismo, no es sino el resultado de la coherencia de la identidad personal, referida ésta última como el proceso mediante el cual el sujeto articula su autopercepción y expectativas con las del mundo que le rodea, todo esto en una dimensión temporal de pasado, presente y futuro, también contenido en el proceso conocido como mismidad (Vergara, 2011).

En síntesis, el sentido personal implica un sentido de unicidad, que no solamente se mantiene en el tiempo, sino que también posibilita la coherencia interna del sujeto. Pero no es de pensar que con mantención en el tiempo se refiere a algo estático, sino que, lejos de eso, una conceptualización dinámica toda vez que, al ser ésta una de carácter autorreguladora, se refiere a que en función de las interacciones y desequilibrios que el sujeto tiene con el medio en su constante experimentar, se va complejizando. De esta forma, el sentido personal, permite dar guía a dicha interacción complejizadora del sí mismo (Guidano, 1987; Vergara, 2011), que a su vez permite una actualización constante en razón de dichas experiencias con el medio. Con ello, el sentido personal permite entregar coherencia al sistema, de forma tal que tanto las experiencias del pasado, presente y las de futuro, sean percibidas como una unidad (Vergara, 2011), o en otras palabras, soy el mismo de antes pero no soy igual al de antes.

3.2.2 Significado Personal

Como se explicó anteriormente, el sentido personal dispone los componentes que permiten que la identidad personal tenga un sentido de mantención y de coherencia en el tiempo, todo esto por medio del proceso de la mismidad. El significado personal en cambio, dice relación con aquellos procesos que permiten una construcción y reconstrucción de la identidad personal toda vez que se ve enfrentada a una serie de procesos de cambio, lo que a su vez nos remite a lo que conocemos como ipseidad (Vergara, 2011).

Lo anterior implica que el significado personal transcurre en el intercambio permanente entre el sujeto y el entorno, no limitándose éste último a uno solo de carácter físico sino que además interpersonal (Vergara, 2011). Así, el significado personal se caracteriza por ser un acto social donde prevalece una coordinación constante entre el sujeto y los otros, básicamente para lograr dos objetivos; en primer lugar alcanzar cierto grado de consenso social, y con ello la noción de estar compartiendo una realidad común, y en segundo lugar, mantener la identidad personal por medio de ajustes constantes entre el sujeto, el medio, los otros y las experiencias que los vinculan (Vergara, 2011).

De esta forma el significado personal permite que la identidad personal tenga la flexibilidad necesaria para poder ir reaccionando de manera dúctil, y con ello reconstruyéndose constantemente, en relación a las experiencias que el sujeto tenga, ya sea consigo mismo y con los otros (Vergara, 2011). Esto permite que el sujeto vaya incorporando los acontecimientos en forma de experiencias personales, cambiando con ello el sentido de las mismas (Vergara, 2011).

Con esto, podríamos entender al significado personal como un proceso donde el sujeto es capaz de interpretar su experiencia, por medio de una incorporación de la misma en relación a sus posibilidades para ello, lo que permite a su vez, reconocer su subjetividad (Vergara, 2011). Guidano define el significado personal como “*un ordenamiento activo de redes de acontecimientos significativos relacionados, que*

genera una percepción del mundo capaz de desencadenar patrones recursivos de modulación emocional, específicamente reconocibles como el propio sí mismo, unificado y continuo en el tiempo” (Guidano, 1994, pág. 53). El significado personal es entonces una representación de la experiencia vivida por el sujeto, actualizada momento a momento, y que además está directamente relacionada tanto con los recursos disponibles del mismo para elaborar dicha representación, como además de las experiencias en sí mismas (Guidano, 1994; Vergara, 2011).

Esta representación de la experiencia vivida es posible a partir de la capacidad que desarrolla el sujeto, de poder vincular tanto objetos como sujetos, con el contenido emocional que surge de dicha interacción con la experiencia (Vergara, 2011). De esta forma, el sujeto desarrollará una manera única y particular de vincularse y de registrar dichas experiencias, lo que a su vez influirá en cómo este último se acercará, registrará, y en último termino, comprenderá y significará cada nueva situación que se le presente, ya sea facilitando o dificultando dicho proceso (Vergara, 2011).

Esto ultimo permite que un mismo evento o experiencia, sea significada de manera distinta en diferentes momentos, puesto que el significado personal no es otra cosa más que la explicación que el sujeto da, y se da, de sus propias experiencias (Vergara, 2011). Como se dijo anteriormente, este proceso de significación no solo se desprende de las posibilidades cognitivas de quien experimenta, sino que además del contenido emocional asociado a ella (Vergara, 2011). Es esta experiencia emocional la que en cierta forma perfila las posibilidades de interpretación, limitando con ello también la percepción, lo que a su vez incide en la construcción del significado que hace para sí mismo, el mundo y los otros (Vergara, 2011).

Este contenido emocional particular de cada sujeto, asociado a las experiencias vividas, va generando patrones recurrentes de comprensión y de interpretación, lo que a su vez genera maneras de acercarse al mundo, y significarlo, que le permitirán

ir desarrollando un discurso y una vivencia con cierta consistencia y continuidad de su subjetividad (Guidano, 1987, Vergara, 2011).

Hablar de significado personal nos lleva necesariamente a acercarnos a la narratividad, una entendida como la forma en la cual el sujeto da forma al relato de sus experiencias y su historia (Vergara, 2011). Un relato continuo de sí mismo, los otros y el mundo, que se va actualizando y complejizando a medida que transcurre la vida en tanto las nociones que tiene de cada uno de éstos últimos, siendo coincidente con la etapa evolutiva del sujeto (Vergara, 2011).

3.2.4 Identidad Narrativa

Guidano (1994) plantea que la experiencia de sí mismo, una vez que ha sido vivida, puede dar pie a un segundo orden de vivencias autoreferidas, y que dicen relación con las auto explicaciones, que no son otra cosa que un “*reordenamiento de la experiencia inmediata que la hace reconocible y comprensible*” (Guidano, 1994, p. 39). La experiencia vivida, fáctica, tendría un carácter diferente a aquella que es explicada, autoreferida o, narrada, y, por lo tanto, posible de volverla propia por medio de dicho ejercicio narrativo a través del reconocimiento de las emociones que ésta contiene (Adasme, 2013; Arciero y Bondolfi, 2009; Duarte, 2012).

De esta forma podríamos diferenciar la experiencia vivida de aquella en donde la relación con la narratividad permite la comprensión de la misma, haciendo propia la subjetividad, transformando la experiencia en relato vivido por medio del lenguaje (Adasme, 2013; Ricoeur, 2005). Esta apropiación de la experiencia por medio del lenguaje no es una mera historia contada desde el protagonismo de la situación, sino que algo mucho más complejo, en donde se construye un mundo con todas sus características y elementos, que se vinculan directamente con el sujeto que experimenta, y donde, por lo tanto, su historia esta íntimamente vinculada con éste. Hay una combinación de situaciones y relatos de la experiencia vivida que se

conjugan en una historia que le pertenece al sujeto pero que al mismo tiempo le permite hacerse propietario de ésta última (Adasme, 2016).

Todo este proceso y capacidad de estructuración de la experiencia en un conjunto de micro narrativas y, consecuentemente, en una historia, se desarrolla a lo largo del ciclo vital, de manera paralela al proceso de identificación y construcción de la identidad personal. Para ello, los padres ofrecerán en una primera instancia el contexto y las herramientas para que el niño pueda efectivamente desarrollar un grado de organización necesaria para poder reconocerse, dar sentido y significado a su experiencia (Duarte, 2012; Arciero y Bondolfi, 2009).

Esta manera emergente de dar sentido y continuidad a las experiencias por medio del ejercicio narrativo facilita el proceso de integración de las mismas en un todo coherente, que en último termino permite la construcción de la identidad como sujeto, y a su vez, a dar respuesta a la pregunta respecto del quién. Así, el sujeto avanza en la diferenciación de sus experiencias vividas y narradas respecto del contexto en el cual ocurren (Duarte, 2012; Arciero y Bondolfi, 2009).

Este todo coherente, articulado y significativo, permite configurar la historia del sujeto, o en palabras de Ricoeur (1986), la trama, que puede estar compuesta tanto de hechos concretos y facticos, así como también de fabulaciones desarrolladas por el mismo (Ricoeur, 1986; Adasme, 2013). No solamente los hechos configuran la interpretación, sino que además los parámetros que hacen posible ésta misma, sean estos propios o heredados. De esta forma, la historia pasa de ser una mera experiencia vivida a una historia contada (Arciero, 2008; Ricoeur, 1986; Adasme, 2013). El desarrollo de esta trama permite que una serie de hechos heterogéneos y quizás hasta aislados, pasen a ser un todo coherente o una “totalidad inteligible” (Ricoeur, 1986).

Desde este punto es posible comprender la relación que existe entonces entre la identidad de la trama y la del personaje que la cuenta, configurándose con ello el

carácter duradero de este último. Según el propio Ricoeur, *“el relato configura el carácter duradero de un personaje, que podemos llamar su identidad narrativa, al construir identidad dinámica propia de la historia contada”* (Ricoeur, 1999, p.218).

El planteamiento de Ricoeur se sostiene en base a que la identidad permitiría configurar la tensión presente entre permanencia y cambio, y esto último a partir de la dialéctica que existe entre concordancia y discordancia (Ricoeur 1986, 1999 en Adasme, 2013). Según el mismo autor, la concordancia puede ser comprendida a través de tres características de lo narrado: completud, totalidad y extensión (Ricoeur, 1999). Por otro lado, la discordancia tiene que ver más bien con un giro o un cambio en la historia o acontecimiento, que a su vez es completamente inesperado (Ricoeur, 1999). Este evento sorprendente, que suscita un cambio en el sentido, debe ser abordado por el sujeto, y con ello una reconfiguración de la historia narrada (Ricoeur, 1999).

Para Ricoeur (1996), la identidad narrativa es entonces el resultado de la interpretación que el sujeto hace de sí mismo, a partir de sus propios relatos, ciertos o fabulados, que le permiten construir un todo coherente que es puesto en cuestionamiento a cada momento, y donde se pone en juego la coherencia del relato y así, la continuidad del mismo.

Enmarcado en la siguiente investigación, es importante mencionar que el relato no solo contiene hechos reales o ficticios, sino que además olvidos, que son episodios que el sujeto oculta en el mismo, configurando con ello una narrativa que de sentido a la experiencia, pero no desde la objetividad fáctica de los hechos, sino que más bien desde una selección orientada a lograr dicho sentido (Acevedo, 2010).

La identidad personal sería entonces un proceso de diferenciación e integración en donde el sujeto se encuentra en un proceso incesante y continuo de construcción de significado entre el sí mismo y el mundo, siendo esto expresado a través de la identidad narrativa (Sepúlveda, 2006).

3.3 PERIODOS CRÍTICOS

A diferencia de lo que ocurre en los niños, donde es posible observar cambios maduracionales asociados a momentos específicos de la edad, en los adultos podemos encontrar cambios, o periodos críticos, que no dependen necesariamente de un elemento cronológico, sino que más bien están vinculados a factores psicológicos, como la experiencia o la conciencia que el sujeto desarrolle respecto de sí mismo, lo que incide a su vez en como es capaz de ordenar y reordenar la misma (Aronsohn, 2001). Al igual que en la historia de la humanidad, donde podemos ver periodos de orden o estabilidad seguidos de un desequilibrio o cambio de paradigma, que lleva en ultima instancia a un nuevo periodo de estabilidad, el ser humano desarrolla lógicas de crecimiento similares en tanto el sentido de si mismos, donde atraviesa proceso de reestructuración que desembocan en un nuevo periodo de estabilidad y calma, y así sucesivamente (Aronsohn, 2001).

Según Guidano (Aronsohn, 2001) los periodos críticos de la vida adulta se desencadenarían producto de dos elementos; el aumento de la complejidad interna y las relaciones afectivas significativas. El primero dice relación con la naturaleza y dinámica de lo que es un sistema complejo como lo son los seres humanos, uno donde tanto la cantidad como la calidad de la información en su interior aumenta de manera constante (Aronsohn, 2001). Específicamente en los seres humanos, este aumento dice relación con la experiencia y con la necesidad de reordenar la misma en razón de su mayor abultamiento, dado que, a mayor cantidad de experiencia vivida, mayor será la necesidad de ordenar y reordenar la misma, en otras palabras, su acumulación se vuelve crítica y por lo tanto también la necesidad de reestructuración (Aronsohn, 2001). El segundo de estos factores se enfoca en como las relaciones afectivas significativas están vinculadas con el carácter más perturbador y desestabilizante de las emociones que se experimentan durante las relaciones de pareja, todas estas propias de cuando se forman, mantienen y/o interrumpen (Aronsohn, 2001).

El primero de estos periodos críticos coincide con el último de carácter maduracional, a saber, la adolescencia. Momento complejo y riesgoso, asociado además con la aparición de muchas enfermedades mentales, donde el sujeto es puesto a prueba tanto por la aparición de un pensamiento cada vez más abstracto, como también por la necesidad de comenzar a generar un mínimo sentido de si mismo asociado a un horizonte de expectativas (Aronsohn, 2001).

El siguiente periodo crítico esta directamente relacionado con el anterior en razón de que aquí es cuando el sujeto ingresa a la adultez, pero además evalúa si el sueño de la adolescencia era alcanzable o no. En caso de cumplirse dicha expectativa, el sujeto consolida aquello, no solo en lo emocional, sino que también suele estar acompañado de hitos concretos como consolidarse en términos laborales, familiares y/o económicos (Aronsohn, 2001).

El ultimo periodo critico, también llamado *midlife transition*, o transición de la adultez media. Si el adolescente tuvo que idear un plan de vida y enfrentarse a su propia abstracción, el adulto evaluó aquello y pudo, o no, avanzar en esa consolidación, en esta etapa el sujeto se ve enfrentado al dilema de si este plan lo representa, ya que se cuestiona que más hay de ello, y consecuentemente aparece entonces un deseo de renovación (Aronsohn, 2001).

En atención a la significación del error, los diferentes períodos críticos en la progresión ortogenética de la identidad personal propuestos por Guidano (Aronsohn, 2001) pueden proveer un contexto significativo para explicar más generativamente dichos procesos, en relación a la situación vital en la que se originan y, por lo tanto, se experimentan.

3.4 SUJETO COMO ARTISTA

3.4.1 Ser artista

La definición de quién es y quién no un artista es una pregunta que ha derivado en interrogantes que van desde lo práctico, en relación a factores determinantes como la obtención de un título académico o el reconocimiento social, hasta variables más subjetivas, como por ejemplo de qué manera el sujeto construye su identidad como artista (Bain, 2005; Lena & Lindemann, 2014). Qué cosas y de qué manera definen dicha conceptualización son sin lugar a duda una respuesta necesaria de estructurar toda vez que nuestro objeto de estudio resultará más claro de identificar, al menos en este esfuerzo particular asociado a como el ser artista e identificarse como tal se relacionan a la significación del error.

Resulta tentador, dada la simpleza del ejercicio, simplemente entender, o al menos pensar, en los “artistas” como aquellos que han obtenido un grado universitario en el área y/o tienen el reconocimiento social asociado a su desempeño artístico, muy parecido a lo que ocurre en la gran mayoría de las profesiones que habitualmente conocemos (periodista, psicólogo, etc.). Dicho argumento pierde fuerza toda vez que existe un porcentaje no menor de artistas titulados que se desempeñan en labores ajenas a su disciplina formativa (un 25% aproximadamente en el Strategic National Arts Alumni Project del 2010, que censó a 13.581 graduados de carreras ligadas al arte en Estados Unidos), lo que dejaría fuera de la conceptualización de “artista” a quienes incluso tienen un título que así los define (Lena & Lindemann, 2014).

En consonancia con el sentido más Constructivista de esta investigación, la posibilidad de definir al “artista” en base a la propia conceptualización que hace cada sujeto de ello resulta epistemológicamente más cercano y menos ajeno. En ese sentido, la investigación llevada a cabo por Lena y Lindemann (2014) entrega elementos que posibilitan aquello, toda vez que la identificación con el quehacer

artístico estaría íntimamente relacionada con como el sujeto conceptualiza no solo su desempeño en algún ámbito relacionado al arte, sino que además como el contexto le permite dar mayor sentido y relevancia a la imagen que tiene de sí mismo. Existiría algo así como una “identidad artística” que estaría determinada por como, y que tan cercanamente, el sujeto se relaciona con el contexto artístico (pares, trabajos, vida social, etc.). En la medida en que dicha experiencia de sentido se acerque más a un contexto que permita dar sentido a esta conceptualización como “artista”, esta identificación se logra instalar con mayor fuerza en los sujetos. De esta manera, el trabajar en labores u oficios que se encuentren fuera o más alejado de lo artístico, dificultaría aun más la identificación con el concepto de “ser artista”, aun cuando se trate de una persona que tenga un título que así lo defina (Lena & Lindemann, 2014).

En relación a esto ultimo es que utilizaremos la definición propuesta por la International Art Association, dependiente de UNESCO, que refiere a un artista como:

“cualquier persona que cree, o haga una expresión creativa de, o recree obras de arte; que considere que su creación artística es parte esencial de su vida; que contribuya al desarrollo de la cultura del arte; y quien manifieste ser reconocido como un artista, ya sea si esta relacionado por trabajo o asociación.”¹ (Burgoyne, 1990, p. 29)

No solo es relevante comprender la conceptualización de quien es un artista sino también incorporar cuales son los factores que participan de dicha identidad. En ese sentido, conceptos como autoestima, explicado ya con anterioridad, auto eficacia, perfeccionismo y sentido de eficacia se suman como elementos a considerar en la conceptualización y estructuración del concepto de ser artista.

¹ Traducción personal del autor

El arte y las actividades escénicas de interpretación serían un contexto muy favorable para desarrollar imágenes de sí mismo ideales y reales muy disímiles una de la otra, o al menos muy distantes en tanto la capacidad y posibilidad de poder alcanzarla. Esto debido a que son un conjunto de disciplinas donde la apreciación de lo “bueno” es una medición a lo menos subjetiva, que, si bien depende de ciertos estándares técnicos, tiene además un elemento estético e interpretativo que no responde a evaluaciones estrictamente objetivas (Mei-Yuk, 2011). Sloboda (2000) refiere que *“la ejecución musical experta no es solo una cuestión de habilidades técnico motoras, sino que además requiere de la habilidad para generar diferentes ejecuciones y expresividades de una misma pieza musical de acuerdo a la naturaleza de la comunicación estructural y emocional que se pretende transmitir”*² (p. 397). Si la apreciación artística, tanto personal como colectiva, ya es subjetiva, y si a eso le sumamos la incertidumbre asociada a la evaluación que podría estar haciendo quien observa, la evaluación final que hace el ejecutante de su trabajo es una donde muy probablemente existan sentimientos de frustración cada vez que surge un error, lo que nuevamente aleja la imagen ideal de la imagen real de sí mismos, fortaleciendo la idea de una autoestima disminuida producto de dicha significación (Mei-Yuk, 2011).

La evaluación de que es posible alcanzar cierto nivel de ejecución, y en ese sentido de poder alcanzar o acercarme a la imagen ideal de mi mismo, se conoce como auto eficacia. Este concepto fue desarrollado por Bandura (1977) y resume aquello que el sujeto cree de sí mismo en relación a su capacidad de resolución, organización y ejecución de diferentes acciones y de cómo están relacionadas a las expectativas de poder realizarlas de manera adecuada donde dichas expectativas están directamente relacionadas a partir de los resultados que espera obtener (Bandura, 1977). Esto último, sigue dando fuerza y sentido a la idea del sí mismo ideal en contraposición al sí mismo real, y a su consecuente impacto en la auto estima de los sujetos (Zarza, Casanova & Orejudo, 2016).

² Traducción personal del autor

El concepto de “perfeccionismo” ha sido también muy relacionado a la temática de la autoestima y a la identificación con el “ser artista”, toda vez que se entiende como un rasgo de personalidad asociado a la presencia de patrones de alta ejecución técnica acompañados de auto evaluaciones excesivamente críticas de sí mismos (Burín, 2017). En términos negativos, Kenny (2011) describe que aquellos sujetos más orientados hacia este rasgo, suelen destinar mucha de su energía cada vez que se ven envueltos en situaciones de evaluación de sus comportamientos, y eso lleva en ultimo termino, a desarrollar una rigidez cognitiva en relación a los conceptos de éxito y error, conceptualizando ambos de manera dicotómica (Kenny, 2011).

La autoestima, por un lado, sumado al auto concepto, que se refiere a la visión que tiene cada sujeto de sí mismo, son elementos centrales al minuto de comprender la conceptualización del error asociado a la personalidad del sujeto. A esto se suma el sentido de eficacia, que dice relación con el nivel en que el sujeto confía en su posibilidad o habilidad de alcanzar sus objetivos. En este sentido, la auto eficacia es el resultado de una serie de complejas experiencias de aprendizaje que son incorporadas en razón de la exposición a eventos repetitivos de éxito y fracaso orientados hacia un objetivo, y que producen algún grado de activación emocional y su consecuente respuesta a dicha activación (Kenny, 2011). Lo anterior tiene directa relación con la sensación de control sobre el entorno que experimenta el sujeto, lo que a su vez permitiría entender porqué existiría una emoción negativa asociada a una baja sensación de control, y en último termino, traducirse aquello en una serie de emociones negativas asociadas a la experiencia. Dicha relación explicaría de qué manera entonces el error podría ser conceptualizado como un evento negativo, toda vez que el sujeto no logra dar cuenta de ello si no es en razón de una externalidad y, por tanto, fuera de la posibilidad de su control. Consecuente con esto, es que la experiencia del error sería experimentada como un evento altamente estresante, emocionalmente complejo de tramitar y donde se tensiona la identidad del sujeto (Kenny, 2011).

Existe una relación entre el desarrollo del Music Performance Anxiety, o MPA, y la autoestima en la medida en que se ha observado que, tanto músicos en formación como profesionales, tienen un sentido de sí mismos y de su propia identidad, muy arraigado en lo musical, lo que dificulta en gran medida separar su auto estima de su autoeficacia artística. Esto hace que estos últimos, y en general todo tipo de ejecutantes de alto nivel en otras disciplinas artísticas, sean más vulnerables a la ansiedad ya que existe una percepción de que el error como artista resulta en un fracaso del sujeto (Brugues, 2009; Kenny, 2010). En la misma línea, Mei-Yuk ha investigado dicha relación, planteando que la ansiedad entonces no afectaría directamente la ejecución, pero si estaría directamente relacionada con la autoestima, distorsionando la percepción que tiene el sujeto de su desempeño (Burin, 2017). La posibilidad de cometer un error, la consecuente fijación en el mismo y la alta probabilidad de cometerlo, hacen que el sujeto se sienta emocionalmente comprometido en el momento que ocurre el error, toda vez que sus expectativas y sentido de eficacia están puestos a prueba. Todo lo anterior tiene entonces directa relación con el sentido personal del sujeto, su auto estima, ya que tensiona las expectativas de logro en las cuales ha sido formado (Mei-Yuk, 2011).

3.4.2 El Error en el Quehacer del artista

La conceptualización del error muchas veces recibe connotaciones negativas dado que interrumpe las actividades laborales o de entrenamiento, convirtiéndose en una instancia donde se pierde tiempo y donde además se genera un importante nivel de frustración asociado. Es por ello que no resulta muy extraño pensar que existen labores u oficios donde el error es un tema a evitar a toda costa y, consecuentemente con ello, es que muchas de las primeras definiciones del error tienen un carácter más bien negativo, asumiendo que es algo para lo cual se debe trabajar en vías de disminuir la posibilidad del mismo (Heimbeck, D., Frese, M., Sonnentag, S. & Keith, N., 2003; Keith, N. & Frese, M., 2008; Kruse-Weber, S. & Parncutt, R., 2014). El giro Constructivista, a través del desarrollo de Bruner (1960), permite dar un paso, desde una lógica lineal de comprensión de los errores donde

se asume que un mismo estímulo produce un mismo efecto, a una donde el error es una experiencia y una oportunidad para construir nuevas ideas que surgen de la interacción entre el hacer y el saber previo, generando así preguntas que permitan en último término desarrollar respuestas que den cuenta tanto de la interacción como de la interpretación del entorno (Kruse-Weber, S & Parncutt, R., 2014).

En términos generales, la literatura hace referencia a que existirían una serie de consecuencias emocionales y psicológicas vinculadas a experimentar un error, todas estas transversales a diferentes poblaciones y contextos (Johnson, J., Panagioti, M., Bass, J., Ramsey, L. & Harrison, R., 2017). De esta forma, el error dentro de las artes escénicas podría también no estar exento de dichas consecuencias, toda vez que la tasa de error experimentada es relativamente alta, tanto en la ejecución como en la práctica, entendiendo que son disciplinas basadas en el entrenamiento físico y en la repetición sistemática de ejercicios. Se ha observado, por ejemplo, en deportistas de alto rendimiento, que el perder un partido está fuertemente asociado a experimentar una mayor sensación de depresión, humillación y vergüenza (Jones & Sheffield, 2007; Wilson y Kerr, 1999, en Johnson, et al, 2017).

El error tendría además un efecto negativo en la significación ya que genera reacciones tales como un alto grado de frustración y estrés en quienes lo experimentan (Chillarege, K., Nordstrom, C. & Williams, K., 2003). Esto implicaría que el sujeto va desarrollando maneras de significar negativas en relación al error y lo instala así como algo que debe evitar a toda costa.

Las tareas de mayor complejidad requieren de mayor atención de parte del ejecutante, pero el problema aparece toda vez que ésta última es un recurso más bien limitado, facilitando con ello la aparición del error como consecuencia de la imposibilidad de atender a la dificultad de la tarea en curso y a las emociones negativas asociadas (Keith, N. & Frese, M., 2005). De esta forma, cuando el artista comete un error, su atención dejara de estar en la tarea y comenzará a preocuparse

de las emociones que le genera, lo que dificulta consecuentemente la posibilidad de enfocarse en el error, o en la corrección del mismo, lo que podría en último término, transformarse en una serie de errores consecutivos. El error entonces se instala como un elemento altamente disruptivo, que genera emociones negativas en el ejecutante, asociadas no solamente al error como tal, sino a la significación que éste puede tener. Es aquí cuando la conceptualización que se tiene de éste último cobra relevancia, toda vez que cuando son asociados a una falta de competencia en la tarea, los errores desencadenan una serie de evaluaciones negativas marcadas por sentimientos de insatisfacción y duda (Frese, M. & Keith, N., 2015)

Manejar las emociones que genera el error, conceptualizando éste último como un elemento negativo, pueden transformar la experiencia del ejecutante en algo sumamente complejo, ya que no solo se genera una comprensión catastrófica del error como experiencia vivida, sino que además se instala como una posibilidad cierta de seguir cometiendo nuevos errores, dada la imposibilidad de comprenderlos de manera más racional y menos emocional (Frese, M. & Keith, N., 2015). Lo anterior podría dar pie a desarrollar lo que se conoce como “cascada de errores”, una consecución de errores uno sobre el otro y donde el primero facilita la aparición del segundo y así consecutivamente (Goodman P., Ramanujam R., Carroll J., Edmondson A., Hofmann D. & Sutcliffe K., 2011). Así, el error en el contexto artístico podría instalarse como una posibilidad cierta de perder el foco en la tarea y centrarse con ello solo en la experiencia del error, facilitando así la posibilidad de aparición de nuevos fallos, lo que se podría traducir en último término, en una experiencia catastrófica del error y de la ejecución como tal, entendiendo además que cada ejecución es única, como posibilidad y como experiencia.

La experiencia emocional disruptiva lleva consigo el necesario desarrollo de maneras de afrontar dichas consecuencias, que se traduce en un mecanismo altamente dinámico que combina herramientas cognitivas y comportamentales, con el fin de manejar las demandas específicas que emanan de la sobre exigencia de los recursos del ejecutante (Lazarus y Folkman, 1984 en Studer, R., Gómez, P.,

Hildebrandt, H., Arial, M. & Danuser, B., 2011). En este sentido es posible distinguir particularmente dos; un tipo de afrontamiento enfocado en el elemento emocional, que busca fundamentalmente disminuir las emociones negativas, y otro enfocado en el problema, que busca modificar la relación entre el sujeto y el contexto. En el caso del contexto artístico, es complejo evitarlo, toda vez que la ejecución artística es por esencia una situación contextual imposible de evitar. De esta forma, el manejo emocional o enfocado en dicho factor, toma relevancia ya que permite desarrollar estrategias de afrontamiento que buscan, en ultimo termino, comprender y/o modificar la experiencia subjetiva del ejecutante en relación a la situación estresante y a la emocionalidad asociada a ello (Studer, et al, 2011).

Existen dos estrategias de afrontamiento del error, a saber, la prevención del error y el manejo del error. Si bien la prevención del error no es una estrategia negativa, el hecho de estar enfocada en anteponerse a los errores, genera otras consecuencias no deseadas, como por ejemplo esconder errores, cascadas de errores y desempeños negativos. Por lo tanto, se ha observado que el entrenamiento en la prevención del error no produce los efectos deseados como si lo hace el entrenamiento en el manejo del error³. De esta forma, el entrenamiento en el manejo del error, comparado con la prevención, ha demostrado que tiene efectos positivos en los estados emocionales de las personas (menor frustración y emociones negativas además de un mayor control emocional), en la motivación, cognición y en la ejecución (Dimitrova, N., van Hooft, E., van Dick, C. & Groenewegen, P., 2016; Keith, N. & Frese, M., 2005, Chillarege, et al, 2003). Visto desde esta perspectiva, permite comprender que, si bien el error es intrínsecamente estresante, la forma en que es conceptualizado por el ejecutante, (y por ende significado) permite que éstos produzcan mayor o menor grado de estrés y preocupación. El desarrollo de estrategias permanentes para el manejo del error ha demostrado que, al entender la ocurrencia de éstos como parte natural del flujo de la experiencia del sujeto, permite disminuir las consecuencias negativas asociadas

³ Entendidas ambas como estrategias de aproximación al error donde la prevención esta más centrada en prevenir la ocurrencia del error y sus consecuencias asociadas, mientras que el manejo está más enfocado en incorporar el error como un elemento propio de la práctica y el desempeño.

a ellos, y que al mismo tiempo permite utilizarlos como instancias de mejoramiento del enfrentamiento a las situaciones del error. Todo lo anterior suele ser opacado por una serie de emociones negativas que produce el error en el ejecutante y de las cuales se debe hacer cargo, o al menos intentarlo. La disminución de estas consecuencias negativas, vinculado a un correcto manejo del error, esta asociado a una mayor sensación en tanto el sentido de eficacia del sujeto (Dimitrova, N., et al, 2016; Frese, M. & Keith, N., 2015; Keith, N. & Frese, M., 2005).

3.4.3 Music Performance Anxiety (MPA)

Como se expuso en el apartado anterior, el error, y un mal manejo del mismo, pueden derivar en una serie de repercusiones emocionales, entre las cuales la ansiedad, entendida como una conducta anticipatoria a un peligro inminente (APA, 2013), es una de las principales manifestaciones psicológicas como respuesta a dicho factor. Puede estar relacionada a gatillantes concretos y específicos, pero también a significaciones que desarrolló el sujeto previamente en relación a experiencias donde el contenido de la misma lo lleva a construir una emocionalidad negativa asociada a ciertas circunstancias o situaciones, como, por ejemplo, el error cometido en escena (Kenny, 2006). Sin embargo, si bien la ansiedad como tal es un factor común en situaciones de estrés, una mayor presencia y un mal manejo de la misma, puede derivar en manifestaciones patológicas transformándose así en un trastorno de ansiedad (Burín, 2017).

Una vez que aparece la ansiedad, el sujeto se centra en si mismo, entrando en un estado de auto evaluación constante, donde solo se percibe a si mismo de manera negativa, desencadenando una percepción cargada de sentimientos de inadecuación, asociados a una significación de incapacidad frente a la situación, que podría ser, por ejemplo, presentarse en el escenario. Sumado a ello, la atención, como recurso limitado, pudiese centrarse en evaluaciones negativas y a veces hasta catastróficas de si mismo, lo que en primer lugar afecta a la concentración y a la ejecución, pero luego termina desencadenando el error y

corroborando así el temor inicial de poder cometerlo (Kenny, D.T., Davis, P & Oates, J., 2004)

Una mala conceptualización o manejo del error podría entonces derivar en lo que se conoce como trastorno de ansiedad del ejecutante, o *music performance anxiety* (MPA), que se enmarca en lo que el DSM V define como trastorno de ansiedad social o social anxiety disorder (SAD) anteriormente llamado fobia social, un desorden ansioso que se manifiesta como miedo excesivo y evitación de una o más situaciones que impliquen una posible evaluación de un otro, acompañado de un temor a la vergüenza y la humillación. Esto último supone una clara afectación en el desempeño social, y, en ese sentido, la ansiedad del ejecutante (MPA) estaría relacionada justamente con este punto, una afectación específica en el desempeño (APA, 2013; Nicholson, 2014; Burin, 2017). Sumado a ello, se ha observado que el desarrollo del MPA estaría íntimamente ligado a una serie de significaciones que hacen los sujetos respecto de sí mismos, en relación a preocupaciones de no ser suficientemente buenos en sus respectivos desempeños, lo que no solo incide en la percepción que tiene el sujeto de las posibles opiniones del otro, que suelen ser negativas, sino que además, en cómo se conceptualiza el mismo en términos de ser una persona “valiosa”, asociado justamente a dicha ejecución (Perdomo-Guevara, 2014).

Lo anterior implica tres contextos posibles: desempeños formales (discursos públicos o ejecución musical), interacción social (situaciones donde el sujeto debe interactuar de manera pública y expuesta), y el ser observado mientras se desarrollan actividades rutinarias (tales como trabajar, salir a la calle, etc.) (Nicholson, 2014). Por lo tanto, la ansiedad en la ejecución no estaría solo ligada a la presencia de un público que observa, sino más bien a la posibilidad de ser evaluado por otro, y la consecuente significación que de ello haga el sujeto, combinación que generaría la condición necesaria para la aparición del MPA (Nicholson, 2014).

Las definiciones respecto del MPA son tan variadas como autores han investigado el tema, y en muchas ocasiones dicho concepto es utilizado indistintamente junto con “miedo al escenario” (Burín, 2017). Con objeto de circunscribir lo siguiente a un campo conceptual más delimitado utilizaremos la definición que propone Kenny, donde explica que el MPA refiere a una:

“experiencia de marcada y persistente aprehensión ansiosa relacionada con el rendimiento musical que ha surgido a través de experiencias específicas de ansiedad y que se manifiesta a través de una combinación de síntomas afectivos, cognitivos, somáticos y conductuales. Puede ocurrir en diversos escenarios de ejecución, pero generalmente es más intenso en entornos que implican una alta implicancia del ego y una posible evaluación que resulta amenazante. Puede ser focalizada solo en el desempeño musical u ocurrir de manera conjunta con otros trastornos de ansiedad, en particular fobia social. Afecta a músicos a lo largo de toda su vida y no necesariamente tiene que ver con los años de entrenamiento, práctica y nivel técnico de ejecución musical. Por último, puede o no afectar la calidad de la ejecución musical.”⁴ (Kenny, 2010 Pp 443).

El autor hace hincapié en la variable emocional asociada al MPA, en donde existiría una conducta defensiva en relación a poder evitar la posibilidad de volver a experimentar una situación de desempeño que ha sido vivida y significada por el sujeto de manera negativa (Kenny, 2011; Burín, 2017).

A partir de esta definición se desprende que ambos conceptos – miedo al escenario y MPA – no son directamente homologables y resulta importante separar ambos en razón de su aplicabilidad, circunscrita además a cierto tipo de sintomatología, lo que permite identificar cada uno de ellos de manera más clara. Es así como el miedo al escenario no se refiere necesariamente a algún tipo de trastorno limitante o que

⁴ Traducción personal del autor

merme de manera sostenida el desarrollo y/o desempeño de quien lo experimente y suele entenderse que lo anterior es un elemento más bien natural y que además no demanda tratamiento, siendo transversal a diferentes instancias de exposición, no cerrándose solo a lo relativo a artistas escénicos. (McGrath, 2012; Burín, 2017). El MPA en cambio se caracteriza por una evaluación negativa y emocionalmente cargada que el artista hace de sus desempeños y que por lo general no tiene relación con su nivel técnico en tanto la ejecución misma sino más bien en la evaluación que el mismo hace de dicha instancia (Burín, 2017).

La sintomatología del MPA se puede agrupar en tres grandes grupos; fisiológicos, mentales y comportamentales, siendo éstos experimentados generalmente de manera concomitante. En relación a los síntomas mentales, éstos se pueden dividir en dos categorías, cognitivos, que incluye síntomas tales como: dificultades de concentración, alta distractibilidad, problemas vinculados a la memoria, pensamientos distorsionados, interpretaciones deficientes de la partitura entre otros, y emocionales, asociados a indicadores de estrés, inseguridad, temor y pánico. Con respecto a los síntomas comportamentales, es posible observar agitación, musculatura temblorosa, rigidez muscular y la consecuente dificultad o inhabilitación de la ejecución. Todo lo anterior dificulta la interpretación o la ejecución del artista en su disciplina, afectando con ello el resultado de la misma (Burin, 2017)

En términos generales, la experiencia de estrés que experimentan los artistas es amplia y diversa en su forma y contenido, moviéndose desde la sintomatología ansiosa, pasando por la depresión, llegando en ultimo termino al desarrollo del MPA. En cifras de prevalencia, el MPA ha demostrado tener una incidencia importante en músicos, por ejemplo, según un estudio de Barbar, en una muestra de 230 músicos profesionales y amateurs brasileros, un 19% mostró indicadores de ansiedad social, un 20% de depresión y un 24% de MPA (Barbar, Crippa & Osório, 2014 en Burín, 2017). Kenny también encontró cifras parecidas en una muestra de músicos pertenecientes a la Orquesta Sinfónica Australiana, con un 32% de depresión, 33%

de ansiedad social y un 22% de estrés post traumático, lo que permite pensar que la condición es generalizada y no depende del contexto de formación cultural del artista (Kenny, D., Driscoll, T & Ackermann, B., 2014 en Burín, 2017)

Por último, el modelo de ansiedad propuesto por Barlow (2000) resulta de gran ayuda, no solo para enriquecer la comprensión de la ansiedad en la ejecución de manera genérica, sino que además de manera específica en el MPA, para lo cual propone un modelo que integra tres tipos de vulnerabilidades que podrían ayudar a explicar la aparición y el desarrollo de un trastorno de ansiedad (Kenny, D.T., Osborne, M., 2006):

1. Vulnerabilidad biológica (heredable) generalizada.
2. Vulnerabilidad psicológica generalizada basada en experiencias tempranas lo que permite desarrollar un sentido de control en relación a cierto eventos relevantes.
3. Vulnerabilidades psicológicas más específicas en donde la ansiedad esta relacionada con cierto tipo de estímulos externos que fueron significados como parte de un condicionamiento vicario.

4. MARCO METODOLÓGICO

4.1 TIPO DE INVESTIGACIÓN

En función de los propósitos y objetivos propuestos para la investigación efectuada, se vuelve necesario y enriquecedor adoptar un enfoque cualitativo, descriptivo y exploratorio para la realización de esta misma. Este enfoque posibilitará la emergencia de la profunda naturaleza de las realidades estudiadas, su dinámica y sistema relacional; de esta manera será posible aprehender fenómenos subjetivos propios de un contexto y situación particular. La investigación cualitativa se caracteriza porque el grueso del análisis es interpretativo, teniendo como propósito

descubrir conceptos y relaciones en los datos brutos, para luego organizarlos en un esquema teórico explicativo (Strauss, A., Corbin, J. 2002). El enfoque metodológico utilizado será la Teoría Fundada, el cual refiere a una teoría derivada de datos recopilados de manera sistemática, y analizados a lo largo del proceso de investigación. En este método, la recolección de datos, el análisis y la teoría emergente guardan estrecha relación entre sí debido a que la teoría fundada se basa en los datos obtenidos en relación a lo que se pretende investigar; de esta manera se hace posible que se genere conocimiento, aumentar la comprensión y se proporciona una guía significativa para la acción en función del fenómeno estudiado. (Strauss, A., Corbin, J. 2002). La utilización de la teoría fundada, proporcionará a la investigación la posibilidad de comprender el fenómeno con el dinamismo y complejidad que lo caracterizan, desde el propio marco de referencia de los implicados, considerando sus percepciones y significaciones frente a la pregunta de investigación planteada, lo que posteriormente, considerando el tipo y calidad de la información obtenida, permitirá la elaboración de una propuesta sobre los lineamientos y posibles implicancias a nivel psicoterapéutico.

4.2 TÉCNICAS DE RECOLECCIÓN Y PRODUCCIÓN DE INFORMACIÓN

La técnica de recolección utilizada será la entrevista cualitativa o en profundidad (varía en razón de la línea de argumentación de distintos autores), la cual permitirá generar una instancia donde los sujetos que formarán parte de la muestra puedan expresar sus opiniones o experiencias mediante el diálogo, dejando así, fluir el punto de vista único y profundo de quienes serán entrevistados. Gracias a esto será posible verbalizar y comunicar lo que los mismos consideran relevante acerca de las temáticas abordadas en la investigación. Dentro de los distintos tipos de entrevistas cualitativas, para la recolección y producción de información de la investigación, se considera más apropiada la Entrevista Semiestructurada, la cual se basa en una guía de asuntos o preguntas, donde el entrevistador tendrá la libertad de introducir preguntas adicionales para precisar algunos conceptos u obtener mayor información sobre los temas deseados. Sin embargo es importante

destacar, que en este tipo de entrevistas el rol protagónico lo tiene el entrevistado, ya que a lo largo de la entrevista se debe estimular la emergencia de su subjetividad (Hernández, Fernández & Baptista, 2003).

4.3 MUESTREO TEÓRICO

El muestreo teórico será de carácter selectivo o de muestra intencionada, es decir, la recolección de datos será guiada por los conceptos derivados de la investigación, cuyo propósito será acudir a lugares y personas que maximizaran las oportunidades de descubrir variaciones entre los conceptos, para así obtener la saturación teórica requerida. (Strauss, A., Corbin, J. 2002).

4.4 CRITERIOS DE INCLUSIÓN Y EXCLUSIÓN DE LA MUESTRA

Para la realización de la siguiente investigación la muestra será seleccionada como se describe a continuación:

4.4.1 Criterios de Inclusión

1. Hombres y mujeres mayores de edad desde los 18 hasta los 65 años.
2. Artistas escénicos de diferentes disciplinas como el canto, la música, la actuación o la danza.
3. Sujetos que hayan manifestado haber sufrido algún tipo de error o dificultad asociada a su desempeño en escena durante la ejecución de su quehacer artístico al menos durante los últimos dos años.

4.4.2 Criterios de Exclusión

1. Menores de edad
2. Sujetos que hayan estado o estén actualmente en tratamiento psicológico/psiquiátrico producto de algún grado de afectación emocional asociado a haber cometido algún tipo de error sobre escena.

3. Sujetos que manifiesten algún grado de afectación emocional y que será evaluado por medio del cuestionario OQ-45 de auto reporte.

4.5. ESTRATEGIA DE ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN DE LA INFORMACIÓN

El microanálisis es definido como el análisis detallado, que se realiza al principio del estudio para generar las categorías iniciales y sugerir las relaciones entre éstas; mediante una combinación de código axial y código abierto (Strauss, A., Corbin, J. 2002). En la siguiente investigación, se espera que las categorías iniciales sean determinadas por las dimensiones abordadas en las entrevistas a realizar. El procedimiento que se espera seguir se basará en el marco de la información que se busque recaudar, en la formulación de preguntas y en las comparaciones teóricas, que serán definidas como las herramientas analíticas utilizadas para estimular el pensamiento sobre las propiedades y dimensiones de las categorías centrales de la investigación, donde se trabajará sobre todo con conceptos, más que con datos específicos o con casos. En realidad, no es el incidente específico lo que resulta relevante, sino lo que el incidente simbolizó o representó de manera genérica. La codificación es un proceso dinámico que se descompone en distintas actividades, con el fin de descubrir la lógica subyacente en la información y datos recolectados. Es el método utilizado en teoría fundada, para interpretar la información obtenida del microanálisis realizado. La primera etapa corresponderá a la codificación abierta, un proceso analítico por medio del cual se identificarán los conceptos a partir de los datos, visibilizando con ello sus propiedades y dimensiones. Será necesario considerar que para propósitos analíticos, será importante comprender que los acontecimientos, actos y acciones, tienen atributos y que la manera como se definan e interpreten, determinan las diversas maneras en que se clasifican los conceptos. Una vez que los conceptos o temáticas comiencen a repetirse y acumularse, será necesario categorizarlos bajo términos explicativos más abstractos. Todo esto con el fin de reducir la gran cantidad de datos obtenidos y hacerlos más manejables. Posteriormente se procederá a la codificación axial, este

proceso consistirá en relacionar las categorías con sus subcategorías, denominada axial porque la codificación ocurre alrededor del eje de una categoría, y enlaza las otras categorías en cuanto a sus propiedades y dimensiones. Esta codificación tiene como propósito reagrupar los datos que se fracturaron durante la codificación abierta, procurando que en las relaciones surjan explicaciones más precisas y completas sobre el fenómeno estudiado (Strauss, A., Corbin, J. 2002).

4.6 CONSIDERACIONES ÉTICAS

Al momento de llevar a cabo una investigación, se vuelve absolutamente necesario considerar y resguardar una serie de aspectos, en función de nuestro quehacer como investigadores en relación a criterios de acción y conducta para con quienes participen en el proceso. Dichos criterios están basados en el Código de Ética Profesional del Colegio de Psicólogos de Chile (1999) y en lo establecido por el Comité de Ética de la Universidad de Chile.

Respeto por los derechos y la dignidad de las personas: Se debe resguardar el bienestar y los derechos humanos de los participantes. De manera particular respetar la dignidad y el valor de todas las personas y el derecho a la privacidad, confidencialidad, autodeterminación, diversidad y autonomía. Así mismo, respetar las diferencias individuales, culturales, de género, etnia, religión, ideología, orientación sexual, condición socioeconómica, u otras.

Consentimiento Informado: Es deber dar a conocer a los participantes de la investigación de manera expresa y por escrito, los objetivos y la metodología de esta; así mismo se debe esclarecer que la participación o el retiro de dicha investigación es absolutamente voluntaria.

Confidencialidad: Asegurar a los participantes de la investigación que se resguardará y cuidará sus antecedentes como su identidad por ejemplo, mediante

el anonimato; y que la información obtenida en el proceso será exclusivamente de uso académico.

Competencia: Es responsabilidad del investigador tener un nivel de competencia idóneo, proveyendo sólo aquellos instrumentos o técnicas para las que está capacitado por su formación profesional, al igual que reconocer y respetar los alcances y limitaciones de la investigación, y por consiguiente las temáticas a abordar con los participantes.

Responsabilidad Social: Se debe tener en consideración la responsabilidad tanto con las personas como con la comunidad con que se trabaja. Igualmente relevante es el compromiso social que debe adquirirse, el cual implicará aportar al conocimiento, estudio y transformación de la sociedad, creando condiciones que contribuyan al bienestar y desarrollo de la comunidad (Colegio de Psicólogos de Chile, 1999).

5. RESULTADOS

En base a la revisión y análisis de los relatos obtenidos por los participantes de esta investigación, fue posible identificar, en primer lugar, una serie de conceptos que aparecen de manera reiterada en las diferentes entrevistas, y que se condicen con lo planteado en el marco teórico de ésta última. En segundo lugar, y en base a la comprensión de dichos conceptos, fue posible determinar y establecer relaciones entre los mismos a fin de visibilizar las mismas con el objetivo de dar una interpretación que permita comprender, o al menos acercarnos, a una comprensión del fenómeno del error, y su vivencia, en los/as artistas escénicos.

5.1 ERROR COMO VIVENCIA PERSONAL

En primer lugar el error aparece como una vivencia personal más que un evento definido, y que está más relacionado con no cumplir criterios propios del sujeto asociados a lo que comprende como un error y no tanto con los criterios esperados y/o definidos por otros. Por ejemplo:

“si tu estudias tu instrumento, y sabes que tienes tu partitura perfecto, si el error lo veo como simplemente un evento, no afecta en mi, en mi día a día po, no lo veo como una debilidad en absoluto cachai?...porque, si tu sabes que estudiaste y estas segurísimo de todo, ese error pasa no mas, cachai?...pero si lo ves como el concepto de equivocarte erróneo e indagamos en que te equivocaste y te equivocaste y te equivocaste ahí empieza una seguidilla ya, de...un poco de la culpabilidad y empiezas un montón de sentimientos a aflorar en relación a ese error, cachai?”

Vemos en este primer extracto de qué manera el sujeto construye una experiencia del error basada más bien en lo que dicha experiencia significa y no tanto en el fenómeno del error en sí, como acto. Construye un sentido del mismo en relación a como logra articular la experiencia con un significado que no se ajusta a lo esperado

por otro que juzga sino más bien a lo que espera de si mismo. En el siguiente extracto vemos como esa posibilidad de dejar fuera la expectativa del otro que juzga se instala como un elemento articulador entre la experiencia y el significado, particularmente en el ejemplo, asociado al contexto o la audiencia.

“entre que tu piensas ok me equivoqué, que va a decir el resto, me escuchó que me equivoqué realmente, pero eso también va de la mano un poco de que si te escucha también gente que sabe de música o gente que no sabe, cachai?... ahora, también pienso, somos humanos, no somos perfectos, no somos robots, cachai?...siempre va a haber algo, porque, porque se te paso un pajarito por la cabeza, porque pusiste un dedo mal que no era, quizás te preparaste tan, tan, tan, tan bien y justo algo que nunca te habías equivocado te salió extraño, entonces te pones a pensar, ok, en realidad son errores o en realidad son cosas que pasan en el momento cachai?”

Sumado a lo anterior:

“entonces cuando no te da y el director exige, exige, exige como un psicópata, eres un error, y ahí te hacen sentir que tu eres el error, cuando en realidad no, tu eres una persona, que tiene dones, que tiene talentos, pero que evidentemente no se puede, necesitas un momento”

Por lo tanto, el error y su significado, acontecen, tal como la construcción misma del significado personal, en un proceso evolutivo y constructivo en el que los/as artistas comienza a reconocer y apropiar experiencias en niveles cada vez más complejos de integración, que le dan a la equivocación y su significación mayor flexibilidad y generatividad. Vemos en el siguiente extracto un ejemplo de ello:

“entonces siento yo que, si te equivocaste lo asumiste, hay que asumirlo tan rápido, pero que si te quedas pensando en el error vas a seguir cometiendo errores, la mente es tan jodida con eso, porque empiezas a equivocarte, equivocarte, equivocarte, si sabes que te lo estudiaste muy bien porque ya ahí empieza un proceso técnico, la cagaste una vez y seguí pa delante como si nada hubiese pasado, cachai?”

El significado de la experiencia, y como el contexto se suma a la construcción de la misma, permiten alejar aun más la posibilidad de vivir el error como un elemento negativo. En el siguiente extracto es posible observar de que manera es posible dirigir la experiencia del error a una donde el significado depende exclusivamente de cómo el sujeto vive el momento en donde se instala el error como evento.

“me acuerdo de ese festival cuando cantamos, claro, me decían oye se escuchó mal el audio no se que la cuestión, si, pero como que me daba lo mismo, si yo lo disfrute tanto que, que ya bien, son cosas que pasan, pero, pero, sentía yo que estaba disfrutando, disfrute el momento igual con todo lo estresante que pudo haber sido no?...pero estaba contento de estar ahí yo, esa es la verdad”

En concordancia con lo expuesto al inicio de los resultados, el error, y su experiencia, tienen directa relación con la vivencia personal del artista, configurándose así una arista muy vinculada con la subjetividad y la evaluación de la experiencia desde ese prisma. La selección de ciertas experiencias por sobre otras, permiten construir una experiencia del error que dará cuenta del cómo el sujeto valora dichos elementos, configurando un significado del error particular. Lo anterior es posible de observar en los siguientes extractos:

“Si...yo te diría que en esas situaciones hacia mucho más foco en las cosas que hacia mal, que en las que hacia bien...como, por esta misma sensación de estar evaluado uno mismo también se evalúa, como que cae en lo mismo no?”

“como yo pude haberme sacado la mugre estudiando dos semanas el tema y hacerlo increíble, lo hacia increíble en todo, pero si me equivoqué ahí un par de veces, claro, es eso lo que queda, no?”

Esta subjetividad del significado de la experiencia posibilita que el error no sea un determinante en el sentido que el artista otorgará a dicha situación, sino que puede, de alguna manera, dirigir su atención y seleccionar aquellas partes de la experiencia que faciliten dar forma y sentido a aquello que él mismo está experimentando. Es una relación que ocurre a tiempo real, al mismo tiempo que el sujeto vive la situación, no es una construcción posterior, por lo tanto, podríamos decir que la experiencia del error se articula en el aquí y en el ahora y se cristaliza en el significado que permite llenar de sentido ésta última en razón de aquello que los/as artistas creen de si mismos.

A continuación vemos como también lo anterior permite estructurar una experiencia teñida por el error:

“podía ser el 90 porciento de la canción bien, pero te equivocaste una vez y es eso lo que te van a comentar cachai?...no te van a comentar que lo hiciste bacán y hubo un error, no...hubo un error y después lo hiciste bacán, entonces eso, eso era como, como esa sensación, no era tan constructivo...era constructiva pero de mala forma no?...como desde el rigor...y desde el miedo te diría yo, como el miedo a la critica cachai?...como, no porque aaaaa quiero hacerlo mejor para que la gente disfrute mas, no, no era eso cachai?...era como para no llevarte ninguna critica”

5.2 SIGNIFICACIÓN DEL ERROR Y PERIODOS CRÍTICOS

Tal como se señaló arriba, la significación del error va de la mano con la construcción de la identidad personal, y por tanto está sujeta al modo como el sujeto construye su mundo para habitar en él (Arciero), es decir, no se trata de un pasado que sólo se internaliza sino de la construcción activa de un mundo habitable, como dice Ricoeur, un mundo es uno en el que se puede vivir.

Desde esta óptica entonces, el error es integrado a un relato que va a depender del momento del desarrollo vital, de carrera y de personalidad del protagonista. Los períodos críticos definidos en el marco teórico son de gran ayuda para mostrar este significado emergente.

Revisemos las siguientes narrativas que apoyan mis aseveraciones respecto de una etapa inicial donde se vuelve complejo lidiar con la experiencia del error, esto entendiendo que es difícil habitar un mundo que me cuesta construir sin incorporar la variable error como un elemento determinante:

“yo te diría que al principio uno cuando está estudiando música...mmm...sobre dimensiona el error...mmm...yo, yo creo que por eso ese escenario se hace tan pesado no?... entonces uno al principio, sobre todo cuando empieza a estudiar, sobre dimensiona el error, como que todo tiene que salir perfecto.”

“en ese momento, yo todavía era chico, digo chico tenía 21, 22 pero con poca experiencia uno en el escenario, un poco más importantes, entonces esa sensación claro me hizo cuestionarme...”

“tenía 17 años, 17 o 18 años, en ese año uno cumple años como a mitad de año...y, hablé con mi mamá, le dije, no sirvo pa esto...de aquí ya no avanzo más, no avanzo, no estoy avanzando, y obviamente uno piensa que es uno po.”

Vemos como en etapas tempranas del desarrollo vital, el sujeto tiende a internalizar la experiencia del error como una donde es imposible separarse de la determinación que éste tiene sobre sí mismo y sobre el significado. Su identidad personal está íntimamente relacionada con la manera en que el sujeto vive y significa el error, pero al mismo tiempo es una identidad que se articula con el periodo crítico en el cual se encuentra. Su manera de comprenderse a sí mismo va de la mano con dicho periodo, lo que a su vez determina la construcción del significado. Esto explica como entonces en esta primera etapa, la significación del error adquiere un carácter más ligado al juicio y a la crítica de sí mismos, una donde el artista se siente juzgado y cuestionado, entendiendo que hay una identidad personal construida en torno a certezas débiles o poco estables de si mismo. Es posible además observar como el sobre dimensionar el error, como expone el entrevistado, sería el punto de partida para una experiencia cargada de elementos asociados a la critica de sí mismo y a la imposibilidad de poder construir una identidad personal que no este marcada por dicho juicio:

“hay una alta posibilidad de que tu, en un show de quince minutos, te equivoqui, es seguro que te vay a equivocar, es seguro, donde, no sabemos, como, tampoco sabemos, pero de, de que te vay a equivocar te vay a equivocar, entonces cuando uno, como lo veo yo, cuando yo sobre dimensionaba mucho el error, finalmente se volví como, como un perfeccionismo insano te diría yo...insano, osea que finalmente te vuelves muy auto exigente, y no terminas disfrutando nada de lo que haces.”

“yo en chile salí, montón de veces desmoralizada, sintiendo que yo era lo peor de lo peor”

En esta misma línea, vemos como el desarrollo del artista, ya no solo en lo que respecta al arte y su tecnicismo, sino que al paso por diferentes periodos críticos, le permite significar las situaciones de error de manera diferente, una donde éste último es integrado a una lógica de significado más alineado con aquello que ha

logrado construir, en términos de sentido, a lo largo de su ciclo vital. Declaraciones como las expuestas a continuación dan cuenta de aquello:

“pero yo te diría que todas esas experiencias me pillaron como en una etapa en que ya había reflexionado sobre el, sobre esta auto evaluación, sobre la evaluación que los demás hacen sobre mi, y sobre, valga la redundancia, sobre sobre dimensionar el error, que yo también lo veo en mis alumnos no?”

“y contra esta maquina porque aparte no vas a tener veinte toda la vida, y como te tienes que conservar, como si tuvieras veinte, cuando no flaca, ya estamos en el umbral de los cuarenta, osea no, esto es lo que hay, con sus años en el cuerpo, con cosas que nos pasan al ser humano no”

De esta forma, el error ya no representa un peligro, una instancia a evitar a toda costa, un elemento que desmoralice y haga dudar al artista, sino que mas bien lo ha incorporado como una pieza más de la experiencia del ser artista, él como sujeto, no separado de la ejecución del arte. A continuación es posible observar de qué manera el artista reconoce esta incorporación, lo que le permite diseñar un nuevo más “habitable” en términos de lo que significa el error:

“yo te podría decir que yo al menos he podido superar eso, pero porque quizás estoy en otra etapa de mi vida también, en donde yo ya se que es lo que quiero, para donde voy, como estoy, entonces poco me importa si a lo mejor voy a un show, siempre yo quiero hacerlo bien en el show, eso partamos de esa base no?”

Lo interesante de esto es que el artista no solo es capaz de reconocerlo en sí mismo, sino que además el hecho de incorporarlo a una lógica de significación, permite integrar aquello al reconocimiento que hace de y en otros y llevarlo al plano más personal, a fin de enriquecer o complementar la comprensión que hace de sí mismo:

“yo he visto cantantes que...no se po, de mucha trayectoria equivocarse y no les pasa nada po, osea se ríen un poco y siguen no mas po, entonces yo digo bueno, porque uno no, uno que, que, no casi esta empezando en esto también, a pesar de la edad, con mucho menos experiencia, porque uno no puede disfrutar también el error, porque no lo sobre dimensiona, así como, es como eso un poco no?”

Hay también un reconocimiento de una afectación emocional asociada al error, pero que nuevamente, no determina el significado sino que simplemente permite que el artista reconozca su emocionalidad, y se reconozca en la experiencia, facilitando con ello el poder transitar por una emocionalidad que le es propia, en el ejercicio del error y en el significado del mismo:

“entonces cuando quiero bailar y un paso no me sale, me siento lerda, es súper frustrante, pero entonces sentía mucha pena, y rabia conmigo misma de porque lo había dejado, quizás frente a otras personas también de porque lo había dejado, tonteras...pero como te digo después me logre adaptar de vuelta y me volví a empoderar como dos punto cero casi, como ya listo, ahora ya no lo suelto más.”

Finalmente, la humanización del error, de la posibilidad de cometerlo, y con ello el alejamiento del afán inalcanzable de la perfección, permiten que el artista vaya diseñando, y definiendo, una experiencia, una emocionalidad y un significado que no solo le permiten lidiar con el error, sino que reconocerlo como una parte constitutiva de la experiencia artística. De esta forma, cometer un error, y comprenderlo como un elemento esperable y propio del quehacer artístico, le entregaría valor a la experiencia, permitiendo así que ésta forme parte del repertorio de significados que el artista luego podrá hacer uso a fin de continuar construyendo una identidad personal que le es propia. En los siguientes extractos vemos como esto se refleja en el discurso de los artistas:

“yo te diría que, pero eso lo entiendo ahora, antes no lo entendía así...mmm...que el error en algunos casos es hasta como, como que te humaniza un poco, osea, estoy cantando y de repente se te quiebra un poco la voz, bueno es porque esta cantando un humano, es porque, es porque hay una persona ahí detrás de esa voz, cachai?”

“ahora, también pienso, somos humanos, no somos perfectos, no somos robots, cachai?”

5.3 IDENTIDAD ARTÍSTICA Y EXPERIENCIA DEL ERROR

Para complejizar los hallazgos de los puntos anteriores, se revela entre los significados de los participantes, un personaje interesante, “un artista”, quien mientras avanza en el desarrollo explicado en los puntos anteriores, se superpone paulatinamente con el protagonista de la identidad personal construido a partir de otros contextos. Esto permite que el error sea afectivamente poco determinante en relación a como el artista lo vive y lo significa.

Las siguientes narrativas indican lo expuesto:

“y así cuando ya llegué al peak de la técnica, que pude darle como mi propia identidad”

“si me paso muchísimo sentir que acá yo era como la máxima, y yo me sentía cuando, por lo menos en el tiempo que estuve, antes de cambiar de rumbo digamos, el tiempo que estuve como intentando meterle y todo, me sentía bien, porque era la, la corrección era diferente, te podían corregir y te podrían decir, mira por acá no, pero siento que había un respeto hacia la emocionalidad del otro”

“hoy día por ejemplo, quizás yo no llego con ese pánico a una audición, encarar una audición...no voy a llegar, no voy a dejar de comer, probablemente no voy a quedar disfónica de los nervios”

“entonces el sobre dimensionar el error finalmente como que...hace, hay cierto crecimiento, osea, te obliga como a perfeccionarte no?...como a superar cualquier cosa y ahí como a tener preparado todo, pero yo te diría que el error es parte de también po, osea... que el error en algunos casos es hasta como, como que te humaniza un poco, osea, estoy cantando y de repente se te quiebra un poco la voz, bueno es porque esta cantando un humano, es porque, es porque hay una persona ahí detrás de esa voz, cachai?...que se equivoca, que viene cansado, o que a veces esta on fire y se manda un grito”

“ser empoderada significa tener consciencia de mis debilidades y vulnerabilidades, y creo que por eso puedo ser empoderada, no porque crea que lo voy a lograr todo porque soy súper seca, bacán y espectacular, sino porque tengo mucha consciencia de mis fallas, de los tipos de errores que me pueden ocurrir en el camino, los que ya me han ocurrido, de mí...sobre todo de mis debilidades, las tengo súper claras y tengo mucha consciencia de ello...creo que eso me permite ser empoderada, que no, que no es un empoderamiento ciego quizás”

Comprender el error como un elemento propio de la ejecución, de aquella que le pertenece, permite integrar el mismo en una lógica donde no cuestiona la integridad de la identidad. Hay una continua, del cual el artista también es parte, en donde el error permite identificar ese recorrido, de cómo ha vivido y significado aquello catalogado como “erróneo”, pero no desde la determinación de estar haciendo algo mal, sino de cómo esto enriquece el quehacer creativo y artístico.

La necesidad de estar en esta continua relación con el arte, de ir incorporando, no solo las experiencias del error, sino que toda la vivencia del arte, van modelando no

solo la posibilidad de construir un significado respecto de lo vivido, del pasado, sino además de cómo este error resignificado permite estructurar sentidos de si mismo hacia el futuro, uno donde se sabe que el error formará parte, pero donde no se cuestiona la continuidad del ejercicio artístico:

“ahí si me sentía frustrada porque decía chuta eeemmmm antes sacaba los pasos altiro y ahora me siento como estúpida, como lerda, no me salen las cosas, pero eso dura un par de meses y ya después vuelve como la memoria del cuerpo, aparece de vuelta, pero de hecho eso fue lo que me hizo entender que no podía volver a dejarlo más”

Por lo tanto es posible señalar que cuando la identidad del artista, es preponderante en la mismidad y el auto reconocimiento de los participantes, la significación del error pierde potencia o carga afectiva, mientras que cuando el personaje “artista” es frágil, el error logra desestabilizarlo. De esta forma, el error pasa a ser un determinante de quién es y de cómo entiende y significa la experiencia cada artista. Acá algunas narrativas que respaldan este resultado:

“que hoy día por más que me guste y por más que sienta que si, tengo las herramientas para hacerlo, no se si me volvería, como a someter a ese nivel de sacrificio, siento que en algún punto la pasión, en algún punto se apago después de todo eso, porque uno la rema, y si la remai, y en Chile la remai, en Chile la reme, acá no tanto, en Chile era de remar, y después dije, pa que, si al final...no importa lo que hagas osea si, igual no va a alcanzar, sentía como que nunca era suficiente, siempre faltaba algo, entonces dije no”

“yo me acuerdo que el tipo me dio como bombo en el estadio porque en esa oportunidad, todo lo que yo hacia estaba mal, y yo me acuerdo que me fui a mi

casa pero absolutamente desmoralizada, yo no quería salir de mi casa, yo decía weon, onda cucaracha la mina, y después decidí dejar ese elenco”

“mis primeras dos semanas eran no, no y no...cachai? Negada...porque ya uno dice ya, sabi que no sirvo pa esto”

“pero cuando me encerré en que no podía tocar violín, es heavy po...cachai?...porque nadie me saco de eso”

Podemos observar como la experiencia del error, y su significado, logran desestabilizar la integridad de la identidad del artista, llevándolo a padecer no solo desde el sentido de la vivencia, sino que llegando al punto de ser determinante en términos de cuales fueron sus acciones a seguir. El error entonces es la manera de entender el mundo, uno donde solo es posible habitarlo desde la imposibilidad de mantener una identidad anclada en el sentido e identidad artística, lo que en ultimo termino lleva a los artistas a desistir incluso de aquello que les permitió validarse en primera instancia. El sentido recurrente de que la experiencia del error, que es propia, me vuelve ajeno de aquello que quiero ser, transforma la experiencia en un sentido de quien es, alguien que por lo tanto debe abandonar la tarea y el objetivo ultimo de ser artista. El determinismo respecto la imposibilidad de serlo obliga entonces a reconocer que debe abandonar, y con ello aparece también la critica a si mismo:

“Porque al no tener herramientas para poder resolver, ahí empieza un poco la frustración de uno mismo y uno se enoja con uno mismo, cachai?”

El error, y la consecuente desestabilización de la identidad del artista, llevan a este último a trasladar estas aprensiones respecto de lo que hace mal, a su desempeño.

De esta manera, la evaluación que hace de ello también está afectada por cómo se percibe a si mismo, impactando en temáticas más subjetivas como la interpretación o transmisión de ciertas emocionalidades al público. Vemos a continuación, extractos de diferentes entrevistas que dan cuenta de aquello:

“esos tres pasos que estaba haciendo al principio no me salían como tenían que salir, me salían feos, toscos, mal hechos, por ende mi interpretación era súper insegura, mi cara lo demostraba, y si a eso le sumamos los aspectos energéticos también que van asociados a todo esto, osea que energía estoy transmitiendo, súper insegura, enojada conmigo misma, y eso sumarle que estaba cansada por ejemplo, me cansaba mucho mas rápido porque había perdido el training, etc...y si había algo con elongación yo ya había perdido mi elongación entonces si teníamos que levantar la pierna en noventa grados y yo estaba a cincuenta, y me sentía humillada”

“Yo te diría que mi desempeño era malo, osea, porque finalmente está, está...bueno yo soy un tipo muy ansioso la verdad mmm...entonces esto gatillaba muchas más cosas no?...como, con ciertas cosas físicas me refiero no?...como, como...entonces...mmmm...y el desempeño finalmente era, era malo porque, porque me sacaba de foco no?...como que en vez de estar disfrutando ahí, que se yo, con los músicos, y como dando un buen show, estaba más preocupado de no equivocarme, de que, de que no se...de que si me ponía a transpirar que no se notara, de...de que no se me, que no se me notara la cara de nervio cachai?”

“Si, si es verdad, porque el error también va generando daño ante, como esta auto exigencia no?...y es tanto el daño de repente que claro, como que tira pa bajo a alguien que no tolera el error, osea, es así de simple...y obviamente influye yo creo que la personalidad de, de, del que canta, del alumno cierto?”

Por último, la imposibilidad de poder salir de esta determinación del error, termina por romper los límites de lo puramente artístico e interpretativo, pasando y colándose al resto de su experiencia vital, una donde el error desestabilizante, cuestiona la identidad del sujeto, a tal punto que le impide desprenderse de ello:

“yo cantaba me acuerdo, sentía esta sensación de ser evaluado, y como también soy un poco obsesivo, también me daba vueltas, me daba vueltas, así como me desafine, me desafiné, en el auto voy me desafiné, me desafiné, podría estar después uuuyyyy disfrutando en un carrete y me desafine y me desafine y que es lo que van a decir, a lo mejor se noto mucho, y ahí, se...finamente se extrapola no?...como que, yo te diría que sale como de los límites musicales”

5.4 CAMBIO EN LA SIGNIFICACIÓN DEL ERROR

Aparece un elemento interesante respecto de cómo los artistas logran resignificar el error luego de incorporar una serie de experiencias que van nutriendo no solo la comprensión de sí mismos, sino que de cómo entienden, experimentan y significan en dichas instancias de cuestionamiento. El error ya no solo es una experiencia que puede ser articulada de manera tal que los artistas logren incorporarla a un continuo de sentido, sino que además existe un reconocimiento y un valor de sí mismos en dicho ejercicio de sentido, que permite vivir el error como parte de un todo, no es un evento ajeno, sino que forma parte de lo esperable, de aquello que puede suceder, pero que cuando sucede, es amortiguado por una identidad personal y artística que ya conoce el dónde, el cómo y el porqué de su error. De esta forma, los artistas que logran un cierto nivel de desarrollo y de auto reconocimiento, evidencian una mejor apropiación del error como parte de ellos mismos, hay una identidad antes y después de en los artistas, un cambio asociado no solo al periodo crítico de éste último, sino que también en función de la experiencia que ha acumulado en el ejercicio de ser artista, un constante encontrarse a sí mismo, momento a momento,

significando y resignificando experiencias, tanto positivas como negativas. Los siguientes extractos dan cuenta de aquello.

“pero en el momento el problema era yo, no es que buscaran otra cosa, yo era el problema a mi algo me faltaba, había una falla en mi ejecución que hacía que no quedara o que no me llamaran o lo que fuera, y no, después me di cuenta que no, que no iba por ahí.”

“ahora yo siento que los errores son un poco fortuitos a lo que pase con sensaciones externas de, ponte tu una sala de conciertos, porque siento yo que a medida que ha pasado el tiempo, los desempeños se podría decir que ya a estas alturas son casi perfectos, cachai?...porque, porque ahora ya sabes como abordar tipos de problemas cachai?...no te quedas pegado en un error tres cuatro días, sino que los resuelves en dos minutos, cachai?...entonces todo avanza más rápido y uno también como músico es como ok, entendí esto y ya no tengo que pasar pegado tres o cuatro días estudiando cachai?...es como vamos directamente al error, ok...primero tienes que encontrar eso, para que después este desempeño sea como al cien por ciento, cachai?...incluso aunque te equivoques tu desempeño puede ser siempre al cien, cachai?”

“yo te diría que el error es parte de también po, osea...si no que toque una máquina po, es como eso cachai?...como, hagamos puro midi...ponemos un audio ahí si quieres escucharlo...yo te diría que, pero eso lo entiendo ahora, antes no lo entendía así”

5.5 IDENTIDAD ARTÍSTICA E IDENTIDAD PERSONAL

La posibilidad de construir y fortalecer una identidad como artista no es solo una casualidad derivada del ejercicio artístico creativo, sino más bien una extensión del

sujeto en sí mismo. El artista no es no logra ser sujeto en tanto no incorpora su identidad como artista, por lo tanto la construcción, sedimentación y consolidación de ambas esta íntimamente ligada. El y la artista no son solo en razón de su quehacer como interprete, sino que va más allá del escenario, colándose su identidad creativa a espacios fuera de lo interpretativo en tanto lo técnico, para pasar a ámbitos personales y cotidianos. La consolidación del sujeto, y de su identidad personal, esta íntimamente ligada con aquella de carácter más artístico, por lo tanto, el sujeto no logra sentirse completo sino lo es además como artista.

A continuación vemos en los siguientes extractos cómo la identidad personal es la plataforma sobre la cual se construye la identidad artística, una donde el sujeto se identifica como tal, se diferencia y se encuentra con el otro, pero donde además incorpora un elemento artístico creativo en dicha construcción identitaria.

“yo amo mi danza, a mi me gusta verme bailar, me miro y me gusto, digo que lindo, que rico, lo siento”

“para ser actor yo creo que hay que conocerse bien, muy, muy bien”

“así que ahí me creí más el cuento de que, vamos, vamos a ser violinista, así que me fui, meses más tarde, con una meta de titularme”

“iba a un lugar bailaba y hay mucha alimentación de eso osea, te alimenta, a mi por ejemplo, me alimentaba mucho el verme, maquillada, vestida, con un vestuario muy bonito que a mi me gustaba mucho, el que sabia y siempre sabia perfectamente que me iba a salir muy bien”

“pero nunca dude de que no lo quería hacer, dude de la manera, puede que eso haya sido no?...que haya sido, bueno a lo mejor yo voy a ser un cantante grabando, cachai?...como de sesión, o a lo mejor voy a ser corista, que se yo,

pero...de la forma en que iba a desarrollar eso, pero no de que lo que estaba haciendo tenia que dejarlo, no”

Es posible ver cómo el sujeto consolida su identidad personal en razón de cómo se siente como artista, de cómo esta identidad artística lo define, el “quien soy” es un elemento central en esta identificación personal, toda vez que logra ser cada vez que es artista.

“soy bailarina, los quiero bailar todos, quiero manejar esas danzas, las folclóricas, todos los tipos de sonido, quiero asociarlos bien con mi cuerpo, pero es algo, es muy propio, es mi historia”

“porque creo tener facilidad, me identifico como, como alguien que asocia las danzas muy rápido en su cuerpo, yo veo un baile y si me ponen la música, aunque no lo sepa, va a nacer en mi la ritmología asociada, los tipos de brazos, los tipos de cabeza, los movimientos se me asocian rápido”

“cuando estuve de cantante estable en el hotel Radisson...que, que, claro...para mi era muy, como muy importante no?...porque para mi los cantantes de los hoteles eran como, como capos, así como un cantante de verdad, no podía ser, no era como cantar en un pub, era como, era cantante del hotel po”

“en el colegio de mi hija cuando conté que era actriz, me acuerdo que ahora todas las maestras me llaman casi para preguntarme si las puedo dirigir que van a hacer no se, a fin de año...como...hagan lo que puedan chicas, no, no, no pero tu sabes, tu sabes, el tu sabes es, es que no, que yo en chile creo que jamás nadie me dijo tu sabes, jamás”

No solo hay una identificación de sentido, en tanto identidad personal, sino que además hay un elemento físico, del cuerpo, en donde el artista se siente como tal e incorpora una lógica de vivir el mundo desde cierta óptica. Observa, vive y significa sus experiencias desde una aproximación como artista, que luego es posible “bajar” o aterrizar a un sentido de sujeto más anclado en su identidad.

“Me sentí la mejor violinista del mundo po...que tu profe te diga que tocaste muy bien, pero después de un año y medio más tarde...entonces, nada po, me siento súper bien, porque también, la gente que estaba escuchando se me acercó para decirme lo bonito que había tocado, cachai?”

“ahí recién sentí dije ok, si me está llamando para tocar con alguien y me está recomendando es porque estoy haciendo las cosas bien, así que ahí empecé de a poquitito a darme cuenta lo que había, lo que estaba mejorando y a darme más animo de que realmente iba a poder ser violinista”

“ahí ya en la escuela moderna yo ya me sentía como, como, como en una zona ya más del músico no?...como, como ok estamos haciendo esto en serio y veo que esto de aquí en adelante va a ser mi, mi, mi profesión”

De igual forma, la experiencia emocionalmente desafiante del error puede llegar a desestabilizar la identidad del sujeto, toda vez que su identidad artística está íntimamente ligada con respecto a quién es, a cómo se identifica, y por lo tanto, a la manera en que los sujetos dan sentido y significado a las experiencias. Vemos en los siguientes extractos cómo el no lograr sentir esa consolidación en lo artístico, produce un cuestionamiento del “quien soy” y de sí mismo.

“entonces cuando quiero bailar y un paso no me sale, me siento lerda, es súper frustrante, pero entonces sentía mucha pena, y rabia conmigo misma de porque lo

había dejado, quizás frente a otras personas también de porque lo había dejado, tonteras”

“si quieres un actor que se compenetre probablemente la persona se va a ir a su casa y le va a costar despegarse, va a tener que hacer un trabajo interno para poder despegarse de eso, sino olvídate, yo lo pasaba re mal me acuerdo, me quedaba...varias veces me pasó quedarme mal pegada y quedarme llorando porque, cómo lo saco, no podía sacarme mis propias emociones, era una cosa muy loca...lo pasabas mal”

5.6 AUTOESTIMA

La autoestima es un concepto desarrollado conceptualmente en el marco teórico pero que además aparece como una temática dentro de los relatos de los artistas respecto a cómo existiría una relación entre dicho concepto y la identidad personal. En primer lugar, la relación que existe entre la autoestima y la valoración que el sujeto hace de sí mismo, y que llevado al ejercicio artístico, se traduce en una valoración del error más “positiva”. A mayor sensación de autoestima elevada, mayor es la posibilidad de construir una identidad que permita incorporar los errores de manera que éstos no signifiquen una desmoralización de los sujetos, sino que todo lo contrario, un elemento que les pertenece y que los identifica. De esta forma, hay un reconocimiento del valor de sí mismos que facilita no solo la experiencia y el significado de cada error, sino que además la posibilidad de construir y mantener una identidad que logre sostener en el tiempo el factor desestructurante implícito en el error. Vemos a continuación extractos que permiten ver lo expuesto:

“sí, sí, cambio...cambio...en mi autoestima heavy, onda...osea poder, poder reconocerse como una persona talentosa, poder reconocerse como una persona, como, como, reconocer la propia valía no?”

“yo me di cuenta como de mi autoestima, de sentirme, que era, que era, no se si la palabra es suficiente, pero sentir que si, que mi trabajo valía, todas esas emociones que uno ponía arriba del escenario en exposición, yo siento que si cambio, hubo cosas que cambiaron, las inseguridades por ejemplo también”

“ser empoderada significa tener consciencia de mis debilidades y vulnerabilidades, y creo que por eso puedo ser empoderada, no porque crea que lo voy a lograr todo porque soy súper seca, bacán y espectacular, sino porque tengo mucha consciencia de mis fallas, de los tipos de errores que me pueden ocurrir en el camino, los que ya me han ocurrido, de mi...sobre todo de mis debilidades, las tengo súper claras y tengo mucha consciencia de ello...creo que eso me permite ser empoderada, que no, que no es un empoderamiento ciego quizás”

Sumado a lo anterior, y de manera de poder enriquecer el concepto de autoestima, se incorporó a su conceptualización teórica, el concepto de perfeccionismo. En pocas palabras, la presencia de este factor esta asociado a patrones de alta ejecución técnica, acompañados de autoevaluaciones excesivamente criticas de sí mismos. Lo vemos a continuación:

“hay una sensación de que tienes que hacerlo perfecto, no puedes fallar en nada, ni en una respiración ni en nada, entonces, es como, es como...es desagradable...esa es la verdad po, no se disfrutaba y claro, eso generaba esta sensación como te decía yo, de tener que hacerlo perfecto, no fallar nada, nada, nada, y había cierta presión generaba cierta ansiedad obviamente”

En esta línea, la presencia de un sentido de perfección no haría otra cosa más que teñir la percepción que tiene el artista de su ejecución, una donde nunca es posible alcanzar dicho estándar, lo que produce en último termino solo más ansiedad asociada a la ejecución.

“de partida que no disfrutaba no, y la ansiedad la notaba en no se po, como estaba en camarín, antes de salir, cachai?...así de simple, cuando tu estay a punto de salir y estay como muy pendiente de todo, como nervioso, ansioso, como...pero esa ansiedad mala no?...como, no esa ansiedad rica antes de hacer algo que vas a disfrutar, no, esta ansiedad mala como de, como de no tener control de la situación, de...de quien esta ahí, me va a mirar y si me equivoco y pasa esto y...y claro, como, sobredimensionando todo la verdad”

“cuando yo sobre dimensionaba mucho el error, finalmente se volvía como, como un perfeccionismo insano te diría yo...insano, osea que finalmente te vuelves muy auto exigente, y no terminas disfrutando nada de lo que haces.”

Las implicancias de esto último pueden ser altamente desmoralizantes y desestructurantes para los artistas, generando incluso afectaciones emocionales muy difíciles de sobre llevar, porque cuestionan y tensionan la identidad del sujeto desde el conflicto de una autoestima que no acompaña y no logra sostener dicho cuestionamiento.

“A no, olvídate, ataques de ansiedad, yo lo pase mal, yo lo pase mal, fueron momentos que lo pase mal, ataques de ansiedad, después llegaba a mi casa, me ponía a llorar y después no quería salir a la calle, no quería subir al escenario de nuevo...porque después, pasa también como, como el sentir que todo el tiempo estas siendo juzgado y no es tu trabajo lo que esta siendo juzgado, como uno que, como son tus emociones las que están al servicio de, uno esta muy expuesto, entonces cuando viene alguien, o viene un director y te pregunta, o te dice que casi tu trabajo, es un bodrio, inevitablemente va a afectar tu emocionalidad”

6. DISCUSIONES Y CONCLUSIONES

En base a los resultados obtenidos luego del análisis de los relatos de los participantes, fue posible identificar una serie de elementos comunes que dan cuenta de aquellas temáticas que con mayor frecuencia se presentaron en dichos discursos. A saber, dichas temáticas giran en torno a) al significado del error, como una vivencia personal más que una experiencia aislada; b) a la relación de éstos significados instalados en los periodos críticos en los cuales cada ejecutante experimentó y significó cada experiencia; c) a cómo los y las artistas desarrollan una identidad personal íntimamente ligada con una de carácter artístico, construyendo con ello un sentido de sí mismos muy arraigado e íntimamente vinculado con el “ser artista; d) consecuentemente a esto último, el desarrollo de una identidad artística capaz de experimentar, sostener y significar los errores de manera que éstos puedan ser experimentados como algo propio, y con ello modificable, pero que al mismo tiempo no tiene la capacidad de determinar negativamente el sentido del artista en términos de su concepción del error; e) un giro en cómo los artistas construyen sus identidades, tanto personales como artísticas, que permiten identificar un punto de inflexión en la manera en que el error es vivido y significado, permitiendo vivir un mismo tipo de error de maneras diferentes en razón de este giro; f) y por último, un concepto de autoestima que se vincula con su identidad y con el sentido de perfección, y de cómo esta relación se va desarrollando de manera dinámica a lo largo del desarrollo vital y del oficio.

Si bien en el marco teórico se instala el concepto de error como parte transversal de esta investigación, la posibilidad de definirlo, y por lo tanto, circunscribirlo a una sola disciplina se vuelve una tarea compleja, entendiendo que no es lo mismo un error cometido por una bailarina a uno cometido por un cantante. En ambos casos hay una especificidad que hace que la delimitación del mismo convierta dicho ejercicio de definición uno que solo aleja el concepto de la experiencia en sí misma. Podríamos pensar que esta característica solo traería problemas al momento de

trabajar con dicho concepto, pero el desarrollo de esta investigación permite plantear lo contrario. Tal y como se explicó en el marco teórico, el giro constructivista, específicamente a través del desarrollo de Bruner (1960), nos permite dar un paso desde la lógica lineal de comprensión del error, donde un mismo estímulo produce siempre un mismo efecto, a una lógica donde ahora el error es entendido como una experiencia, una donde es posible obtener información vital para así dar cuenta de cómo el sujeto recibe, experimenta y significa dicha situación.

De esta manera, es posible incorporar el error a una experiencia más allá de los límites de una definición cerrada, para abrir todo un campo de comprensión respecto de la interacción y de la interpretación que los sujetos hacen tanto de la experiencia en sí, como del entorno donde éstas suceden. En concordancia con los resultados obtenidos, vemos como una estrategia de afrontamiento, en donde el error es entendido como parte natural del flujo de las experiencias de los artistas, independiente de la disciplina en que ésta se desarrolle, permite no solo disminuir las consecuencias negativas asociadas, sino que además son un recurso fundamental para construir significados en donde el error pasa a ser parte fundamental de la complejización de la identidad, tanto artística como personal de los sujetos. Esta mayor profundidad en el reconocimiento y en la apropiación de las experiencias, permite que el equivocarse, y su significado, cada vez mayor complejidad y relación con el sí mismo, entregando así mayor flexibilidad y generatividad.

Así, el error se puede instalar dentro del sentido personal del artista como un elemento de continuidad y ya no como una experiencia disruptiva, lo que da mayor peso a la idea que el error entonces no sería solo una experiencia aislada, descontextualizada y fácilmente descriptible, sino que todo lo contrario, una vivencia de carácter más bien personal, donde el sujeto pone en juego la continuidad de la coherencia, y donde para ello desarrolla una manera de vivir y enfrentar el error que permite comprender que forma parte de sí mismo, es un elemento más de quien es,

de su identidad, una donde los errores del pasado, del presente y del futuro se perciben como una unidad que le pertenece.

El tema no pasa entonces solamente por el error o al equivocación como situación, sino que como una experiencia personal compleja donde un mismo estímulo puede ir variando en el tiempo en tanto el significado otorgado, toda vez que la situación del error genera en el artista cuestionamientos, emociones y una serie de reconocimientos de sí mismo que pueden o no sostenerse en una identidad artística y personal lo suficientemente robusta y compleja como para que no causen una desestructuración o un quiebre en la continuidad del sentido del artista.

Vemos cómo a incorporación del error como un elemento propio no solo tiene efectos en el significado, sino que en el sentido y significado personal del sujeto, su identidad personal y su identidad narrativa. El error pasa a ser un elemento que construye su discurso, pero también un elemento que le permite aproximarse a la realidad, una que se va complejizando en la medida en que el artista se va exponiendo al error y lo va comprendiendo, logrando así una complejización del mismo que facilita el desarrollo de una coherencia del relato de sí, acompañado de una cada vez mayor y mejor posibilidad de afrontar el próximo error de manera satisfactoria.

Esta mayor complejización del sujeto y de su manera de abordar el error van de la mano con lo que se expuso en el marco teórico respecto a los periodos críticos descritos por Guidano. De esta forma, el error, su conceptualización, experiencia y significado, estarían íntimamente ligados al desarrollo de dichas etapas o procesos, toda vez que, cómo es posible observar en los resultados, la experiencia del error no solo va cambiando en función de una complejidad interna del sistema, sino que también una que va de la mano con un desarrollo vital del sujeto. Según explica Guidano, los seres humanos desarrollamos lógicas de crecimiento del sí mismo que estarían marcadas por periodos de reestructuración que luego derivan en etapas de mayor estabilidad, y así sucesivamente.

Existirían dos elementos que desencadenarían estos desarrollos o periodos críticos, tal y como se explicó en el marco teórico, sería el primero de estos factores, a saber, la naturaleza dinámica del sistema complejo del ser humano que hace que éste se ordene y reordene en función del abultamiento de nueva información. En otras palabras, el ser humano necesita ordenar la información que ha ido adquiriendo en razón de que dicha acumulación se vuelve crítica y necesito por ello una nueva reorganización para así asegurar la continuidad del sentido. Así, el error formaría parte de dicha acumulación crítica, toda vez que el sujeto va experimentando e incorporando dichas vivencias, lo que vuelve crítico su almacenamiento, y es aquí donde la posibilidad de reestructurar la misma, y por tanto su comprensión, facilitan o dificultan la posibilidad de incorporar nuevas experiencias y significados asociados al error.

Todo lo anterior está relacionado con la manera en que el sujeto construye un mundo que puede ser habitado, no solo en la internalización de una recurrencia de hechos aislados, sino que en la construcción activa de un mundo que le pertenece, una que se logra, en parte, con la incorporación cada vez más compleja del error en sí mismo, lo que facilita la posibilidad de convivir con ello, dándole un significado que le es propio y que se articula con el sentido de sí mismo.

De esta forma, y en sintonía con lo expuesto en los resultados, la posibilidad de incorporar y complejizar no solo la experiencia del error sino que además su significado, son procesos que van de la mano con el periodo crítico en el cual se encuentra cada artista. En etapas tempranas, donde el sujeto aun no logra dar cuenta de esa estabilidad identitaria de aquello que le pertenece o de lo cual forma parte, el error aun puede ser un elemento altamente desestabilizante, toda vez que el error es una manifestación de lo no logrado, y por lo tanto de aquello que aun debe definir en términos de su horizonte de expectativas.

En la medida que dicho proceso avanza, y la internalización y complejización del error forma parte del desarrollo del artista, puede avanzar a la siguiente etapa del desarrollo crítico, una donde ahora el error puede ser la manifestación y corroboración de que el sueño de la adolescencia no se ha cumplido, toda vez que el artista puede seguir cuestionándose el carácter del significado de los errores, determinándolo en cuanto el sentido de sí mismo. En caso de lograr consolidar e incorporar un sentido del error más propio de sí, el sujeto avanza hacia una comprensión de la experiencia del error que le permite establecer ciertos hitos, no solo en lo emocional, sino que además en ámbitos concretos como lo laboral, familiar y/o económico, lo que se traduce en un cierto grado de satisfacción al momento de evaluar lo logrado, incluida por supuesto la manera en que vive y significa el error.

En relación al último periodo crítico descrito, y en función de los resultados obtenidos, no es posible determinar si coincide con lo planteado por Guidano puesto que los participantes de la investigación aún no alcanzaban dicho momento. Sin embargo, y en relación a lo que sí es observable en los resultados, se podría especular respecto de cómo esta consolidación debería seguir un curso medianamente esperable en la adultez media, una donde el error ya fue absolutamente incorporado como un elemento más de la vida e identidad artística. El cuestionamiento de sí mismo parece ir declinando, en lo relativo al menos en lo que respecta al significado del error, permitiendo que el artista no solo vaya consolidando etapas, sino que además se permita vivir el error como un elemento propio de su quehacer como artista, no es un algo ajeno que debe eliminar, sino todo lo contrario, es un elemento estructurante pero que al mismo tiempo no lo define, en términos negativos, a establecer un sentido de aquello como algo malo.

Este sentido del error no solamente estaría relacionado con lo ya expuesto, sino que además existiría un vínculo con la identidad artística del sujeto, entendiendo que a un mayor desarrollo de la misma, la significación del error resulta ser menos desestructurante o desestabilizante en el sujeto. Primero, atendiendo al hecho de

que en la medida en que se construye esta identidad como artista, el nivel de complejidad ha ido aumentando en concordancia con dicho desarrollo, estructurando y reestructurando el significado del error en el artista. La construcción de esta identidad artística, según como fue expuesto en el marco teórico, está íntimamente ligada a cómo el sujeto se relaciona con un medio artístico, no solo en razón del contexto, sino que como participa de éste en su condición de artista. El desempeñarse como tal, el relacionarse con pares, el poder solventar una vida en base a un ejercicio profesional del arte, permite ir construyendo una identidad muy arraigada en lo artístico.

De esta forma, y tal y como se puede ver en los resultados, esta identidad artística no solo permite que el sujeto se identifique como tal y con dicho contexto, sino que además las experiencias, tanto positivas como negativas, son instaladas en un continuo de lo artístico, pero desde una solidez y una certeza que no admiten la posibilidad de sentirse desestructurado en relación a las experiencias del error. Esta identidad artística va ocupando cada vez más espacio en la vida del sujeto, superponiéndose paulatinamente con el protagonista de la identidad personal que ha sido construida a partir de otros contextos. Es así como esta identidad artística se convierte en un elemento principal en la mismidad, así como también en el auto reconocimiento del artista, lo que a su vez se traduce en una significación del error carente de potencia, o carga afectiva, lo que desemboca en una experiencia que si bien incorpora el error, éste no se vuelve determinante para el sí mismo, sino que forma parte de la estructura permite ir avanzando en complejidad y significado. En el caso contrario, cuando la identidad artística es frágil, la identificación con estos factores es escasa o ajena, la experiencia del error, y su posterior significado, no logran ser incorporados, y por lo tanto, el proceso de complejización no se lleva a cabo, llevando al artista a una experiencia recursiva que quiebra la continuidad del sentido, desestabilizando y determinando al sujeto que vive un error como algo de lo cual no podrá desprenderse jamás.

Dentro de la identidad artística existe además una relación con el concepto de perfeccionismo, uno que conceptualmente refiere a un rasgo de personalidad asociado a la presencia de patrones de alta ejecución técnica acompañados de auto evaluaciones excesivamente críticas de sí mismos. Esto último, lleva a desarrollar cierto grado de rigidez respecto de cómo experimenta el éxito y el error en términos dicotómicos, lo que exagera el sentido poco constructivo del error asociado a la necesidad de alcanzar una perfección, o al menos un cierto grado de ella, que se vuelve no solamente inalcanzable en razón de su misma conceptualización, una muy alejada del sí mismo real, sino que también de la ejecución como tal. Este deseo de perfección aparece en los relatos de los artistas, dando cuenta de esta rigidez que no solo dificulta la incorporación del error y su significado a una lógica de coherencia de sí mismo, sino que además impide que las experiencias puedan ser disfrutadas, estigmatizando así el error como algo a evitar siempre.

La identidad personal tiene un carácter regulador entre el sujeto y la realidad, lo que permite ir articulando la información que recibe del medio en razón de aquello que el sujeto sabe y significa de sí mismo momento a momento, todo esto en relación a su experiencia con el mundo. Todo este proceso facilita entonces el enriquecimiento de la construcción y de la significación de la realidad, al mismo tiempo que de sí mismo, logrando así la mantención de la coherencia. De la misma manera, la identidad artística permite que el sujeto vaya incorporando, en niveles cada vez mayores de complejidad, la experiencia y significación del error como un elemento que le es propio, toda vez que la estructuración y reestructuración de sí mismo ocurre en esta lógica de mantención de la coherencia y continuidad de sí mismo.

Esta relación entre la identidad artística y la identidad personal no ocurre de manera aislada, sino que se intercala una con la otra. Según como se expuso en el marco teórico, y como también fue posible observar en los discursos obtenidos, los artistas en general presentan un sentido de sí mismos y de su identidad muy arraigado en lo artístico, lo que dificulta en gran medida poder separar su imagen, ideal y/o real de sí (autoestima) de su autoeficacia artística, entendida ésta como el nivel en el

cual el sujeto confía, o no, en la posibilidad o habilidad de alcanzar sus objetivos. Esto último hace que los artistas sean más vulnerables a la ansiedad asociada a la ejecución, ya que existe una percepción de que el error, en el marco de lo artístico, sería un fracaso del sujeto, permitiendo que el error incida en el desempeño y la ansiedad asociada a ello afecte directamente a la autoestima del artista, distorsionando la percepción que tiene respecto de su desempeño. Se vuelve un círculo poco virtuoso toda vez que el error es punto de partida para una afectación en el desempeño, que a su vez incide en la ansiedad asociada a cometerlo, lo que en último término tiñe la percepción que tiene el artista de su propio desempeño. Esta constante repetición del quiebre en la continuidad del sentido facilitarían la aparición de otro tipo de emocionales negativas, que en último término llevan a los artistas a desarrollar mecánicas de aproximación y tramitación del error que no lo incorporan como una variable complejizadora y reestructurante, sino que solamente como un elemento a evadir.

Todo este proceso hace que la construcción, sedimentación y consolidación de ambas identidades esté íntimamente ligadas, toda vez que el sujeto se vive a sí mismo como un artista no solamente en función de la ejecución de su arte. Vive, experimenta y significa siempre desde un prisma donde lo artístico adquiere valor para sí, en términos identitarios. Lo anterior no hace más que reforzar el argumento de que las experiencias emocionalmente desafiantes del error pueden desestabilizar una identidad fragmentada, una donde la posibilidad de significar y dar sentido a las experiencias depende de esta construcción robusta, que le permite finalmente dar continuidad a la experiencia coherente de sí mismo.

Por último, la autoestima, no solo como elemento conceptual desarrollado en el marco teórico, sino que también como un factor transversal en el relato de los artistas, nos permite comprender ahora de mejor manera lo relativo al posible desarrollo del Music Performance Anxiety (MPA) en razón de que, como se explicó anteriormente, la relación que existe entre la autoestima y el sentido de auto eficacia hace que los artistas sean en general muy vulnerables a la ansiedad asociada a la

ejecución, y por lo tanto al error. El mecanismo descrito teóricamente respecto del MPA sigue su curso, toda vez que el sujeto, luego de enfrentarse a esa ansiedad asociada a la ejecución y el error, tanto antes, durante o después del mismo, resulta en una manera de experimentar el error que lo tensiona y lo involucra emocionalmente, tiñendo ese error o esa evaluación de su ejecución, transformándolo en algo que logra finalmente impactar e incidir en la significación que le dará a toda esta situación y en ultimo termino, en su identidad personal y artística.

Pero el mecanismo continua su ciclo al incorporar además un sentido de perfección que solo agudiza la percepción negativa que tiene el sujeto, no solo de su ejecución como hecho, sino que de sí mismo. Vemos como entonces la auto evaluación constante e incesante termina por dicotomizar la necesidad de la perfección una polaridad de logrado o no logrado, siendo por una parte imposible de alcanzar la perfección, desde el deseo del logro, pero al mismo tiempo altamente desmoralizante en tanto no lo está logrando. Finalmente todo este proceso lleva muchas veces a los artistas a corroborar, desde una selección sesgada y teñida emocionalmente, sus temores y aprensiones iniciales no solamente respecto de cometer un error sino que además de cómo ellos serían responsables del mismo.

Finalmente, y como lo explica Perdomo-Guevara (2014), la dificultad no solo estaría en que los sujetos tengan aprensiones respecto de qué tan buenos son sus respectivos desempeños, afectando con ello la manera de experimentar y significar el posible juicio del otro, tanto real como imaginado, sino que además como esto afecta a la conceptualización de sí mismo en términos de ser o no, una persona valiosa.

En relación a las limitaciones de la investigación, sin lugar a dudas un elemento que podría enriquecer aún más la comprensión del mecanismo y fenómeno de la significación de errores en artistas escénicos tiene que ver no solamente con el numero de entrevistados sino que además con la posibilidad de hacerlo en el mismo contexto artístico donde ocurre la experiencia. Si bien la posibilidad de recrear la

experiencia del error en un contexto de entrevista da luces de cómo el artista comprende y significa aquello, no es la representación fiel de cuando esta emocionalidad florece durante la ejecución misma, lo que podría sin lugar a dudas aumentar el nivel de comprensión de aquello que el artista siente, piensa y significa en ese momento.

Un segundo elemento respecto de las limitaciones dice relación con el poco consenso existente respecto de ciertas definiciones, lo que de alguna manera dificulta la transmisión de dichos conceptos a los participantes, lo que se traduce en ultimo termino, en una posible disolución del real contenido de la experiencia limitada en tanto la conceptualización de la misma. Sería interesante poder ver la misma cantidad de desarrollo investigativo como es el caso de la psicología del deporte, pero también aplicado al desarrollo artístico, entendiendo que ambas son disciplinas donde se pone a prueba la integridad y fortaleza de la identidad del ejecutante.

Por ultimo, las condiciones de salud globales fueron un punto en contra, toda vez que la posibilidad de reunión se hizo complejo, sumado al hecho de que la población en general se ha visto afectada emocionalmente por ello, afectando quizás con ello la percepción de sí mismos, incidiendo así en como respondieron a las inquietudes planteadas respecto de sus desempeño y error.

7. BIBLIOGRAFÍA

- Acevedo, J. (2010). *Hermenéutica del Sí. Identidad Narrativa & Constructivismo en Psicología*. Tesis para optar al grado de Magíster en Psicología Clínica. Mención Psicoterapia Constructivista Sistémica Estratégica. Universidad Adolfo Ibáñez. Santiago, Chile.
- Adasme, D. (2013). *Documentando la identidad: el si mismo, el cuerpo y el otro. "Un abordaje narrativo para la comprensión y clínica de la bulimia nerviosa en mujeres adultas jóvenes"*. Tesis para optar al grado de Doctor en Psicología. Universidad de Chile
- Adasme, D. (2016). *Actualización del Posracionalismo. "De los sistemas auto-organizados a la apertura de la experiencia" o "Las diferencias de fundamento entre la perspectiva procesal sistémica de Vittorio Guidano y la mirada fenomenológica hermeneutica de Giampero Arciero"*. Artículo disponible en <http://www.revistaposracionalismo.cl/2018/04/08/actualizacion-del-posracionalismo/>
- Arciero, G. (2004). *Estudios y diálogos sobre identidad personal*. Buenos Aires: Amorrortu
- Arciero, G. & Bondolofi, G. (2009). *Selfhood, Identity and Personality Styles*. New York: Ed. Wiley-Blackwell.
- Aronsohn, S. (2001). *Vittorio Guidano en Chile*. Universidad Academia de Humanismo Cristiano
- Bain, A. (2005). *Constructing an artistic identity*. *Work, employment and society*, Volume 19 (1): 25-46

- Bandura, A. (1977). *Self-efficacy: Toward a Unifying Theory of Behavioral Change*. *Psychological Review*, 84(2), 191-215.
- Barlow, D. (2000). *Unravelling the mysteries of anxiety and its disorders from the perspective of emotion theory*. *American Psychologist*, 55, 1247-1263.
- Barbar, A., Crippa, J., & Osório, F. (2014). *Performance anxiety in Brazilian musicians: Prevalence and association with psychopathology indicators*. *J. Affect. Disord.* 152(154): 381-6
- Bee, H. (2000). *The developing child* (9th ed.). Allyn & Bacon: MA.
- Biasutti, M. & Concina, E. (2014). *The role of coping strategy and experience in predicting music performance anxiety*. *Musicae Scientiae*, 1 - 14.
- Braden, A., Osborne, M. & Wilson, S. (2015). *Psychological intervention reduces self-reported performance anxiety in high school music students*. *Frontiers in Psychology*, 6 (195), 1 -9.
- Britsch, L. (2005). *Investigating performance-related problems of young musicians*. *Medical Problems of Performing Artists*, 20, 40 - 47.
- Brugues, A. (2009). *Music Performance Anxiety: A review of the literature*. (Disertación doctoral). Freiburger Institut für Musikermedizin, España.
- Bruner, J (1994). *Realidad mental y mundos posibles: Los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Barcelona: Gedisa Editorial.
- Bruner, J. Haste, H. (1987). *La elaboración de sentido: la construcción del mundo por el niño*. España: Paidós.

Burin, A., Osório, F. (2017). *Music performance anxiety: a critical review of etiological aspects, perceived causes, coping strategies and treatment*. Arch Clin Psychiatry, 44(5): 127 – 33.

Burgoyne, N. (1990). *Status of The Artist Information Session*, Art Bulletin 14: 28-30.

Camejo, A. (2006). *La Epistemología Constructivista en el contexto de la post-modernidad*. Recuperado el 9 de Octubre de 2018, de <https://webs.ucm.es/info/nomadas/14/ajcamejo.pdf>

Capella, C. (2011). *Hacia narrativas de superación: El desafío para la psicoterapia con adolescentes de integrar la experiencia de agresión sexual a la identidad personal*. Tesis para optar al Grado de Doctora en Psicología. Programa de Doctorado en Psicología. Universidad de Chile.

Chillarege, K., Nordstrom, C. & Williams, K. (2003). *Learning from our mistakes: error management training for mature learners*. Journal of Business and Psychology, Vol. 17, No. 3, 2003.

Dimitrova, N., van Hooft, E., van Dick, C. & Groenewegen, P. (2016). *Behind the Wheel: what drives the effects of error handling*. Journal of Social Psychology.

Duarte, J. (2012). *Aportes desde la Intersubjetividad y la Identidad Narrativa para la Psicoterapia Constructivista Cognitiva. La terapia como un marco para la construcción y deconstrucción de historias*. Tesis para optar al grado de Magister en Psicología Clínica mención Clínica Adulto. Universidad de Chile

Fehm, L. & Schmidt, K. (2006). *Performance Anxiety in gifted adolescent musicians*. Journal of Anxiety Disorders. 20, 98 – 109

- Feixas, G. & Villegas, M. (2000). *Constructivismo y Psicoterapia (3º edición)*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer
- Fishbein, M., Middlestadt, S., Ottati, V., Straus, S. & Ellis, A. (1988) *Medical problems among ICSOM musicians: overview of a national survey*. *Medical Problems of Performing Artists*, 3, 1 – 8.
- Fogel, D. (1982). *Towards effective treatment for Music Performance Anxiety*. *Psychotherapy: Theory, Research, and Practice*. 19, 369 - 375.
- Frese, M. & Keith, N. (2015). *Action errors, error management, and learning in organizations*. *Annual Review of Psychology*, 2015. Vol 66, 661-687.
- Gallagher, S. (2006) *Does Consciousness Cause Behavior? An Investigation of the Nature of Volition*. Co-edited with W. Banks and S. Pockett. Cambridge: MIT Press.
- Goodman P., Ramanujam R., Carroll J., Edmondson A., Hofmann D. & Sutcliffe K. (2011). *Organizational errors: directions for future research*. *Res. Organ. Behav.* 31:151–76
- Gonçalves, O. (2002). *Psicoterapia cognitiva narrativa: Manual de terapia breve*. Bilbao: Editorial Desclée de Brouwer
- Guidano, V. (2006). *Procesos cognitivos y desordenes emocionales* .Editorial Cuatro Vientos, Santiago, Chile
- Guidano, V. (1994). *El Si Mismo en Proceso: hacia una terapia cognitivo posracionalista*. Barcelona: Paidós.
- Guidano, V. (1987). *Complexity of self*. New York: Guilford Press.

- Hernández, R., Fernández, C., & Baptista, P. (2003). *Metodología de la investigación*. McGraw Hill, México.
- Heimbeck, D., Frese, M., Sonnentag, S. & Keith, N. (2003). *Integrating errors into the training process: the function of error management instructions and the role of goal orientation*. *Personnel Psychology*, Vol. 56, 333-361
- Husserl, E. (2002) *Lecciones de fenomenología de la conciencia interna del tiempo*. Madrid. Trotta)
- Johnson, J., Panagioti, M., Bass, J., Ramsey, L. & Harrison, R. (2017). *Resilience to emotional distress in response to failure, error or mistakes: A systematic review*. *Clinical Psychology Review* 52 (2017) 19-42
- Keith, N. & Frese, M. (2005) *Self-regulation in error management training: emotion control and metacognition as mediators of performance effects*. *Journal of Applied Psychology*, Vol. 90, No. 4, 667-691
- Keith, N. & Frese, M. (2008) *Effectiveness of error management training: a meta analysis*. *Journal of Applied Psychology*, Vol. 93, No. 1, 59-69
- Kenny, D. T. (2004). *Treatment approaches for MPA - what works?* Music Forum.
- Kenny, D.T., Davis, P. & Oates, J. (2004) *Music performance anxiety and occupational stress amongst opera chorus artists and their relationship with state trait anxiety and perfectionism*. *Journal of Anxiety Disorders*, Vol. 18, 757-777
- Kenny, D. T. (2005). *A systematic review of treatments for music performance anxiety*. *Anxiety, Stress and Coping*, 18 (3), 183 - 208.

- Kenny, D. T. & Osborne, M.S. (2006). *Music performance anxiety: New insights from young musicians*. *Advanced Cognitive Psychology*, 2 (2-3), 103 - 112.
- Kenny, D. T. (2011). *The Psychology of Music Performance Anxiety*. Oxford: Oxford University Press
- Kenny, D. T. (2010). *Negative emotions in music making: Performance anxiety*. En Juslin, P. & Sloboda, J. (eds). *Handbook of Music and Emotion: Theory, Research, Applications*. Oxford, UK: Oxford University Press
- Kenny, D. T, Ackermann, B. (2013). *Performance-related musculoskeletal pain, depression and music performance anxiety in profesional orchestral musicians: a population study*. *Psychol Music*. 1 – 18
- Kenny, D.T., Driscoll, T. & Ackermann, B. (2014). *Psychological well-being in professional orchestral musicians in Australia: A descriptive population study*. *Psychol. Music*. 2(42): 210-32.
- Lena, J., & Lindemann, D. (2014). *Who is an artist? New data for an old question*. *Poetics*, 43, 70-85.
- Lyubomirsky, S., Tkach, C. & Dimatteo. (2005). *What are the differences between happiness and self-esteem?* *Social Indicators Research*, 78: 363-404
- Marchant-Haycox, S. E., & Wilson, G. P. (1992). *Personality and stress in performing artists*. *Personality and Individual Differences*, 13(10), 1061–1068.
- McGrath, C. (2012). *Music Performance Anxiety Therapies: A Review of the Literature*. Presentación de Tesis Doctoral de la Universidad de Illinois.

- McPherson, G.E. & McCormick, J. (2006). *Self-efficacy and music performance*. *Psychology of Music*, 34(3), 325 - 339.
- Mei-Yuk, C. (2011). *The relationship between music performance anxiety, age, self-esteem, and performance outcomes in Hong Kong music students*. Tesis doctoral Universidad de Durham. Disponible en: <http://etheses.dur.ac.uk/637/>
- Mruk, C. (2013). Defining self-esteem as a relationship between competence and worthiness: how a two-factor approach integrates the cognitive and affective dimensions of self-esteem. *Polish Psychological Bulletin*, vol 44(2), 157-164
- Nicholson, D., Cody, M. & Beck, J. (2014). *Anxiety in musicians: On and off stage*. *Psychology of Music*, 1 - 12.
- Osborne, M.S., Kenny, D.T., & Cooksey, J. (2007). *Impact of a cognitive-behavioral treatment program on music performance anxiety in secondary school music students: a pilot study*. *Musicae Scientiae Special Issue*, 53 - 84.
- Perdomo-Guevara, E. (2014). *Is music anxiety just an individual problem? Exploring the impact of musical environments on performer's approaches to performance and emotions*. *Psychomusicology: Music, Mind and Brain*. Vol. 24, No. 1, 66-74
- Ricoeur, P. (1986) *Del texto a la acción*. D. F. México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricoeur, P. (1999) *Historia y Narratividad*. Barcelona: Editorial Paidós.
- Ricoeur, P. (2005) *Caminos del reconocimiento*. DF México: Fondo de Cultura Económica.
- Salmon, P. (1990). *A Psychological Perspective on Musical Performance Anxiety: a review of the literature*. *Medical Problems of Performing Artists*. 5(1), 2 – 11

- Scianguola, A. & Morry, M. (2009). *Self-esteem and perceived regard: how I see myself affects my relationship satisfaction*. *The Journal of Social Psychology*, 149(2), 143-158
- Sepúlveda, G. (2006). *Desarrollo psicológico en la edad juvenil: Construcción de la identidad personal hacia la autonomía*. En: Valdivia, M. & Condeza, M.I. (eds). *Psiquiatría del Adolescente* (pp. 19-36). Santiago: Editorial Mediterráneo.
- Sloboda, J. A. (2000). *Individual differences in music performance*. *Trends in Cognitive Sciences*, 4(10), 397-403.
- Stephoe, A., & Fidler, H. (1987). *Stage fright in orchestral musicians: a study of cognitive and behavioural strategies in performance anxiety*. *British Journal of Psychology*, 78, 241–249.
- Strauss, A. L. & Corbin, J. (2002). *Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundada (1. ed.)*. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Studer, R., Gómez, P., Hildebrandt, H., Arial, M. & Danuser, B. (2011). *Stage fright: its experience as a problem and coping with it*. *Int Arch Occup Environ Health* (2011). Vol. 84, 761-771
- van Kemenade, J. F., van Son, M. J., & van Heesch, N. C. (1995). *Performance anxiety among professional musicians in symphonic orchestras: a self-report study*. *Psychological Reports*, 77, 555–562.
- Vergara, P. (2011). *El Sentido y Significado Personal en la Construcción de la Identidad Personal*. Tesis para optar al grado de Magister en Psicología. Universidad de Chile.

Kruse-Weber, Silke & Parncutt, R. (2014). *Error management for musicians: an interdisciplinary conceptual framework*. *Frontiers in Psychology*, Vol. 5, Art. 77.

Yáñez, J., Gaete, P., Harcha, T., Kühne, W., Leiva, V., & Vergara, P. (2001) *Hacia una metateoría constructivista cognitiva de la psicoterapia*. *Revista de Psicología de la Universidad de Chile*. Vol. X, No 1, 97-110.

Yáñez, J. (2005). *Constructivismo Cognitivo: Bases Conceptuales para una Psicoterapia Breve basada en la evidencia*. Tesis para optar al grado de Doctor en Psicología. Universidad de Chile.

Zarza, F., Casanova, O. & Orejudo, S. (2016). Ansiedad escénica y constructos psicológicos relacionados. Estudiantes de cinco conservatorios superiores de música españoles. *Revista Internacional de Educación Musical*, N°4.

8. Anexos



DOCUMENTO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

La significación del error en artistas escénicos y su influencia en la construcción de la propia identidad: una aproximación psicoterapéutica para su comprensión

I. INFORMACIÓN

Usted ha sido invitado(a) a participar en la investigación “*La significación del error en artistas escénicos y su influencia en la construcción de la propia identidad: una aproximación psicoterapéutica para su comprensión*”. Lo anterior se enmarca en el proceso de tesis para obtención del grado de Magister en Psicología Clínica del Adulto, supervisado por la profesora Paula Vergara. El objetivo de esta investigación es conocer de qué manera los artistas integran el error cometido en escena a su sentido de identidad personal a partir de una lógica de comprensión Constructivista.

El investigador responsable de este estudio es Diego F. Moreno Cortez, psicólogo, alumno del Programa de Magister en Psicología Clínica del Adulto de la Universidad de Chile.

Para decidir participar en esta investigación, es importante que considere la siguiente información. Siéntase libre de preguntar cualquier asunto que no le quede claro:

Participación: Su participación, en caso de aceptar, consistirá en responder una entrevista que será realizada por el investigador principal donde se busca conocer sus impresiones respecto el error cometido en escena y de qué manera éste significa un elemento a considerar en la construcción de su identidad personal. Dicha entrevista tendrá una duración aproximada de una hora y media y se llevará a cabo en lugar y hora a acordar previamente

Riesgos: El tema a abordar podría evocar momentos que le pueden generar malestar o angustia. De ocurrir esto durante el desarrollo de la entrevista, el investigador se compromete a brindar una primera contención emocional y, en caso de extenderse esta desestabilización, ofrecer sesiones gratuitas y sin costo para el entrevistado/a

Beneficios: Usted no recibirá ningún beneficio directo, ni recompensa alguna, por participar en este estudio. No obstante, su participación permitirá generar información para mejorar la comprensión en tanto la significación del error en artistas escénicos y los alcances que esto pueda tener en un posterior desarrollo y abordaje psicoterapéutico del mismo, mejorando, posiblemente, los desempeños técnicos en escena.

Voluntariedad: Su participación en esta investigación es absolutamente voluntaria y puede negarse a ello en cualquier momento. Usted tendrá la libertad de contestar las preguntas que desee, como también de detener su participación en cualquier momento, ya sea de una parte o de la totalidad de la investigación. Esto no implicará ningún perjuicio para usted.

Confidencialidad: Todas sus opiniones serán confidenciales, y mantenidas en estricta reserva. En las presentaciones y publicaciones de esta investigación, su nombre no aparecerá asociado a ninguna opinión particular. Los datos serán guardados por el investigador en un archivo digital y encriptado para evitar con ello la divulgación de sus datos personales. Serán almacenados en dicho formato por un periodo de 5 años para luego ser eliminados en forma definitiva.

Conocimiento de los resultados: Usted tiene derecho a conocer los resultados de esta investigación. Para ello, el investigador principal se pondrá en contacto con usted y le hará llegar un resumen ejecutivo con los principales resultados observados en esta investigación. Para tal efecto, agradeceremos pueda indicar al final de este documento un correo electrónico de contacto.

Usos potenciales de los resultados de la investigación: Esta investigación está enmarcada en un contexto académico. Por lo mismo, los resultados de esta investigación podrían ser utilizados, asegurando siempre el anonimato de los participantes, en contextos docentes. Adicionalmente, los resultados podrían eventualmente permitir y facilitar una aproximación psicoterapéutica al fenómeno, esperando con ello mejorar no solo la comprensión de la experiencia del error en la población descrita sino que además ofrecer una herramienta a quienes puedan verse afectados por dicho factor en su desempeño.

Datos de contacto: Si requiere mayor información, o comunicarse por cualquier motivo relacionado con esta investigación, puede contactar a el Investigador Responsable de este estudio:

Diego F. Moreno Cortez

Teléfonos: +56 9 9892 9153

Dirección: Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Av. Ignacio Carrera Pinto 1045, Ñuñoa, Santiago.

Correo Electrónico: diegomoreno@ug.uchile.cl

También puede comunicarse con el Presidente del Comité de Ética de la Investigación que aprobó este estudio:

Prof. Uwe Kramp

Presidente

Comité de Ética de la Investigación

Facultad de Ciencias Sociales

Universidad de Chile

Teléfonos: (56-2) 2978 9726

Dirección: Facultad de Ciencias Sociales, Edificio A, Oficina 20. Universidad de Chile. Av. Ignacio Carrera Pinto 1045, Ñuñoa, Santiago.

Correo Electrónico: comité.etica@facso.cl



FORMULARIO DE CONSENTIMIENTO INFORMADO

Yo,, acepto participar en el estudio “La significación del error en artistas escénicos y su influencia en la construcción de la propia identidad: una aproximación psicoterapéutica para su comprensión”, en los términos aquí señalados.

Declaro que he leído (o se me ha leído) y (he) comprendido, las condiciones de mi participación en este estudio. He tenido la oportunidad de hacer preguntas y estas han sido respondidas. No tengo dudas al respecto.

Firma Participante

Firma Investigador Responsable

Lugar y Fecha: _____

Correo electrónico para la devolución de la información _____

Este documento consta de 1 página y se firma en dos ejemplares, quedando una copia en cada parte.