
This is the **published version** of the article:

Campillo Rubio, Carlos; Panhofer, Heidrun. Miradas de la piel : un trabajo de investigación artística creado desde la práctica de la danza movimiento terapia en el caso de un niño con daño cerebral y conductas autolesivas. 2015. 78 p.

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/136904>

under the terms of the  license

Miradas de la Piel

Un trabajo de investigación artística creado desde la práctica de la Danza
Movimiento Terapia en el caso de un niño con daño cerebral y conductas
autolesivas.

Carlos Campillo Rubio

Master en Danza Movimiento Terapia

Tutora: Dra. Heidrun Panhofer

Madrid, Junio del 2014.

Resumen

El presente estudio constituye una investigación artística, creada a partir de la práctica de la Danza Movimiento Terapia con un niño diagnosticado con daño cerebral y conductas autolesivas dentro de un contexto de educación especial. Por un lado, se documentará el desarrollo del niño durante el proceso terapéutico por medio del Análisis de Movimiento, para posteriormente realizar un trabajo de videodanza, como una propuesta desde el cuerpo encarnado del artista/investigador a través del lenguaje artístico. Este trabajo es un ejercicio de reflexión desde el propio cuerpo del terapeuta, como una búsqueda de la comprensión y entendimiento de las necesidades del usuario a través de la observación, el análisis y la creación por medio de la expresión artística. **Palabras Clave:** Videodanza, Danza Movimiento Terapia, Investigación Artística, Embodiment, Autolesión, Discapacidad.

Abstract

This is an artistic inquiry methodology arising from the practice of Dance Movement Therapy with a child diagnosed with brain damage and self-harming behaviors, in the context of a special needs school. The child's development during the therapeutic process will be documented using Movement Analysis. The creative process of a videodance work will be used as a reflection of the body's experience through artistic language. This proposal constitutes a process of reflection from the therapist's own body, employed in the search for deeper understanding of the client's needs through observation, analysis and creation through artistic expression **Keywords:** Videodance, Dance Movement Therapy, Artistic Inquiry, Embodiment, Self-harming, Disability

Agradecimientos

Quiero agradecer a Heidrun Panhofer mi tutora de tesina, por su paciencia y apoyo para la realización de este trabajo, sus aportaciones, sugerencias y experiencias fueron fundamentales durante todo el proceso. Gracias también a todo el equipo docente y compañeras del Master en Danza Movimiento Terapia de la Universidad Autónoma de Barcelona que me inspiraron, apoyaron y acompañaron durante mi proceso de formación como terapeuta.

También quiero dar un especial agradecimiento al Centro de Educación Especial Nuestra Señora de las Victorias y a su directora Lourdes Mondejar por el apoyo otorgado durante el periodo de prácticas. De igual forma, gracias a la Asociación de Padres de Familia, en particular a la madre del usuario por su autorización y confianza para la realización de este trabajo.

Quiero reconocer el apoyo incondicional de mis padres y de mi familia, que a pesar de la distancia han estado siempre presentes en esta nueva etapa de mi vida, así mismo a los colegas que han contribuido a enriquecer esta propuesta artística. Muchas Gracias a Nerea Ballesteros y Tania Salvatella por su ayuda en la materialización del trabajo audiovisual y por creer y crear este proyecto.

Y por último y no menos importante, agradecer al usuario que me inspiró a realizar este trabajo, así como a todas las personas con las que trabajo cada día, que me inspiran y motivan cada día a seguir creciendo, aprendiendo y descubriendo de sus cuerpos a través del mío.

Índice

Introducción	5
Revisión de la Literatura	12
Danza Movimiento Terapia (DMT) y Danza Moderna.....	12
Estudio de Caso en DMT	13
Estudio de Caso basado en video para la DMT	15
Utilización del video en otros ámbitos.....	17
Videodanza.....	18
Videos Divulgativos sobre la DMT	21
DMT y Discapacidad	22
Conductas Autolesivas	23
Metodología	26
El Caso de Jo.....	34
Informe Clínico.....	34
Perfil de Movimiento	35
Descripción del Proceso Creativo	38
Elementos importantes para el proceso creativo.....	40
Descripción de las Escenas Creadas	49
Discusión.....	59
Conclusiones	63
Bibliografía	68
Referencias Videográficas.....	74
Anexos	75

Introducción

“We turn to the body because it cannot be denied. We get old, we disintegrate into dust but our living bodies are proof of our here and now existence, in a world that is often numb and confusing”.

(Hewitt, 1997, pp. 20-21)

En mi experiencia como estudiante de la formación de Danza Movimiento Terapia, he tenido la oportunidad de realizar mi práctica clínica con un colectivo de niños y niñas con discapacidad intelectual y física dentro de un centro de educación especial. Dentro de este contexto pude observar la importancia del movimiento como herramienta de comunicación no verbal con los usuarios, así como el valor de la DMT¹ como una base segura para su desarrollo. En este nuevo camino me encontré con el caso de un niño de 8 años, diagnosticado con daño cerebral y conductas autolesivas, el cuál llamó mi atención desde el primer día, y pronto se convirtió en una pieza clave en mi formación como terapeuta. Junto con él comencé a explorar la DMT a través de nuestros cuerpos y los encuentros en movimiento.

Desde las primeras sesiones, podía percibir una serie de sensaciones, imágenes y emociones, que aparecían en mi cuerpo ante su presencia y sus acciones autolesivas. Comprender estas conductas no era tarea fácil, así que con el apoyo de mis tutores y supervisores buscaba la manera de entenderlas; mientras tanto, mi cuerpo continuaba manifestándose somáticamente. En esta nueva experiencia, comenzaba a aprender, reconocer y escuchar lo que el usuario quería decirme por medio de estas acciones. La frustración, miedo e impacto eran algunas sensaciones que me provocaban estas conductas, las cuales quedaban guardadas en mi cuerpo, mientras buscaba la manera de traducirlas para comprenderlo y ayudarlo.

¹ A partir de aquí se utilizarán las siglas DM para denominar Danza y Movimiento y DMT para Danza Movimiento Terapia.

En este proceso de formación como terapeuta en DM a través del encuentro y entendimiento de mi mismo, descubría también otro cuerpo, que se iba convirtiendo en un reflejo en el cual podía observarme a través de su mirada y sus acciones. Gracias trabajo personal y de supervisión de la práctica clínica, aprendía a colocar estas sensaciones para comprenderlo mejor. En un principio, lidiar y hablar de lo que me sucedía me generaba vergüenza y miedo a no estar realizando “un buen trabajo” como terapeuta. Forester (2007) habla de la tendencia a devaluar las experiencias somáticas y corporales del terapeuta en las terapias psicodinámicas verbales, las cuales están enfocadas principalmente en lo afectivo y lo cognitivo, así mismo varios terapeutas verbales pueden sentirse avergonzados de admitir tener experiencias corporales en terapia, por lo cuál son menos propensos a llevarlos a supervisión. Sin embargo, los y las terapeutas en DMT² prestamos especial atención a estas sensaciones, imágenes y emociones para analizarlas y estudiarlas con el objetivo de tener una mayor comprensión del usuario así como de nuestro propio proceso personal.

Como apoyo durante el proceso, tuve la oportunidad de utilizar una cámara de vídeo desde el inicio de la práctica clínica y grabar cada sesión, lo cuál me permitía observar y analizar el trabajo desde un enfoque distinto. Me di cuenta que la imagen audiovisual era una herramienta muy importante, ya que al ser un elemento externo, me serviría para poder examinar los datos y desarrollar un mayor entendimiento del movimiento y acciones, así como de la relación terapéutica y la experiencia del usuario. A través de este elemento podía hacer un análisis detallado de cada una de las sesiones y así crear a detalle un perfil de

² Apuntaré al referirme a la profesión de terapeuta en danza y movimiento tanto al género femenino como al masculino, como una manera de aportar un gesto inclusivo a este trabajo.

movimiento, además de ser un elemento muy útil para realizar un trabajo de estudio de caso para una de las asignaturas del Master.

Al comenzar el proceso de realizar mi tesina, me encontraba perdido en la cantidad de metodologías y enfoques de investigación para realizarla, conocía la importancia que tenía dar validez al trabajo que había realizado por medio de la investigación, sin embargo no me sentía identificado con ello, ni tenía experiencia respecto al tema. Deseaba concluir el Master con un trabajo que representase un cierre de lo que había significado para mí la formación en Danza Movimiento Terapia, sin embargo buscaba un lenguaje más allá de las palabras que me ayudara a reflejarlo. Mis antecedentes como artista escénico me sugerían la creación como una opción, sin embargo la posibilidad de realizarla por este medio cada vez me parecía más lejana.

Al encontrar la investigación artística en la DMT (Hervey, 2000), se abría ante mí un camino lleno de posibilidades, realizar un trabajo sobre mi experiencia a través del movimiento y un lenguaje artístico me parecía sumamente atractivo y desafiante. Desde este lugar me parecía mucho más honesto hablar de la experiencia del Master como un encuentro conmigo mismo a través del otro. Realizar un trabajo artístico, significaba para mí retomar la base de mi formación: la danza; pero ahora con un nuevo enfoque desde la DMT como artista/investigador. Después de haber dejado de bailar y crear coreografía a partir de mi formación como terapeuta en DM, comenzaba a preguntarme que quería obtener o encontrar en este trabajo; retomar el arte como lenguaje de expresión y comunicación significaba el inicio de una nueva etapa personal. Fue en la multitud de respuestas, que apareció en mi mente la palabra *Reconocimiento*. Reconocerse proviene del vocablo latino *recognoscere* cuyo

significado es reconocer, recordar, revisar, examinar e inspeccionar, conocer de nuevo. Pensaba a través de esta palabra en un reconocimiento de mí mismo a través del otro, reconocer al otro en mí, reconocer lo que me sucedía al trabajar con otro, reconocer mi rol como terapeuta en DM, reconocimiento de mi trabajo; de ser visto, reconocer lo que había vivido en mi primer año de prácticas, y finalmente reconocer mi vulnerabilidad al trabajar con otro ser humano. En este ejercicio de “Reconocimiento” encontraba ya varias herramientas que podrían ayudarme en esta búsqueda, mis notas en el diario de prácticas y principalmente, las grabaciones en video que realicé durante varias sesiones, principalmente en el primer periodo de trabajo.

La autoetnografía es una forma literaria que presta atención a este reconocimiento como forma de investigación, proviene de las llamadas Prácticas Creativas Analíticas, herederas de las corrientes antropológicas y sociales de los años 70's, cuestiona la importancia de la visión del investigador, cuestionando la visión “objetiva” y “desde fuera” de la investigación. En ella el investigador está atento a sus sensaciones físicas, pensamientos y emociones para entender la experiencia vivida para después escribirla, explorarla y entenderla. (Ellis, 2004 citado por Grau 2012). Siguiendo estos conceptos pensaba que sería interesante utilizar esta herramienta de autoconocimiento, para indagar desde el propio cuerpo la experiencia grabada en la memoria de la piel, al reconocer esta información y poder confiar en ella como mi principal recurso de investigación para este trabajo final de mi formación.

Como dice Foster (citado por Hämäläinen, 2007 p. 58): “Estamos en el mundo a través de nuestro cuerpo, la experiencia sensorio-motora es la forma más íntima y base del

conocimiento”.³ La investigación basada en los sentimientos y experiencias sensoriales del artista, era un nuevo descubrimiento para mí, y parecía que mi perfil podría encajar en esta otra manera de indagar en el conocimiento del cuerpo.

During the past decade, practice-based research has won increasing attention by artist researchers working in the field of dance. What do dancers, choreographers and dance pedagogues know? What is the nature of their practical knowledge and how can it be theorized? How are movement, the body and social conventions and contexts related to this knowledge? These questions brought a group of dance artists, pedagogues and researchers together to explore, especially, the nature of bodily knowledge in dance.

(Rouhiainen 2007, p.4).

Varias de las pioneras de la DMT y de la danza moderna intuían ya este conocimiento; Marian Chace (1964), Mary Whitehouse (1963), Trudi Schoop (1974), y Janet Adler (1972) entre otras, habían reconocido la importancia de la sabiduría del cuerpo en sus trabajos y enfatizado en ello en la DMT como lo habían hecho también, grandes íconos de la danza moderna como Isadora Duncan (1877-1927), Doris Humphrey (1895-1958), Rudolph Laban (1879-1958), y Mary Wigman (1886-1973) por mencionar a algunos. Todos estos personajes habían comenzado sus carreras como artistas de la danza, pero algunos fueron inclinándose más hacia la coreografía, la investigación, la docencia y/o a la terapia en DM. Recientemente cuando la neurociencia, empieza a considerar al cerebro como parte del cuerpo rechazando la dualidad cartesiana mente-cuerpo, la ciencia comienza a interesarse cada vez más en el conocimiento corporal. Autores como Damasio (2003) y Gallese (2009) crean un de interés común entre el arte y la ciencia que actúan como punto de inflexión para el debate sobre las intersecciones de la neurociencia así como el movimiento y el cuerpo en la investigación, creando así nuevos conocimientos del sujeto. El cuerpo tiene sus propias formas de saber y este conocimiento está unido al movimiento. La danza facilita esta búsqueda de conocimiento

³ Traducción del original realizada por Carlos Campillo Rubio. Todas las traducciones en este trabajo son realizadas por el autor a menos de especificar lo contrario, o presentar el texto en su idioma original.

a través del cuerpo de los bailarines y es la DMT quien rescata la esencia para el trabajo del cuerpo en psicoterapia; su sabiduría, intuición y conocimiento. Sullwood & Ramsay (2007 citados por Hämäläinen 2007) afirman que: “Debemos confiar que el cuerpo tiene su propia sabiduría, que es suficiente para la experiencia quedarse en el cuerpo. El cuerpo quiere decir su propia historia al moverse. El movimiento es la historia del cuerpo”⁴ (p.60). Al rescatar estos conceptos de consciencia corporal (Anttila, 2007; Hämäläinen 2007; Rouhiainen, 2007), podía intuir que era por medio de este trabajo que podría reflejar una de las premisas de la DMT, la cuál decreta que todas las vivencias y emociones están impresas en nuestro cuerpo y es sólo a través de él que podemos acceder a ellas, es a partir de nuestros cuerpos y movimientos que son reflejadas todas nuestras historias y experiencias (Penfield citado por Panhofer, 2005). Durante este proceso de inmersión en la literatura, comenzaba a encontrar un mayor sentido a este proyecto en el cual, utilizaría mi cuerpo como herramienta de información, de conocimiento y de expresión. En el planteamiento de este trabajo me surgían las siguientes preguntas: ¿Podría crear una pieza artística a partir del trabajo con un usuario? ¿Podría el arte ser una herramienta de conocimiento para las DMT? ¿Esta metodología podría servir como una herramienta de investigación? ¿Podemos sentir, comprender y conocer al otro a través de la DMT? ¿Podemos encarnar y empatizar otro cuerpo para comprenderlo? ¿Puede reflejarse este proceso en una pieza artística y comunicarse con el espectador?

Para explorar estos cuestionamientos utilizaré como piedra angular la Investigación Artística en la Danza Movimiento Terapia (Hervey, 2000) la cuál la utilizaré como metodología, utilizando el video y el análisis de movimiento Laban y Kestenberg como herramientas

⁴ “We need to trust that the body has its own wisdom, that is enough for the experience just to stay in the body. The body wants to tell its own story by moving. Moving is the body’s story”

protagonistas para registrar datos. Así mismo apuntaré conceptos importantes para la DMT, como el *embodiment*, la *contratransferencia somática* y la *empatía kinestésica*, términos que serán desarrollados más adelante para ser utilizados en el proceso creativo de la pieza artística en video. Es así como este trabajo busca dialogar entre el arte y la ciencia, dos caras de la misma moneda en nuestra profesión.

La poética de la DMT es la que la hace bella, armoniosa, indefinida, expansiva, escurridiza, atractiva. La ciencia la hace creíble, sustentable, comunicable. Tal vez por ello parezca inaprensible y debemos hacernos de otros interlocutores para encontrar palabras con las que se la reconozca. Para poder “decirla”, nominarla y comprenderla. Alcanzando, no obstante, sólo algunos aspectos de ella, ya que el resto no pretende ser comprendido sino simplemente danzado (Fischman, 2005 p.1).

En la primera parte del trabajo presentaré una revisión de la literatura haciendo referencia al uso del video en la DMT, así como la explicación de la metodología. En la segunda parte presentaré el análisis de movimiento, así como la descripción del proceso creativo para la realización del trabajo audiovisual, creado desde la experiencia del cuerpo encarnado del artista/investigador.

Revisión de la Literatura

Los y las terapeutas en DM conocemos la escasez de trabajos en nuestro campo enfocados a la investigación. Uno de los principales recursos de investigación en la DMT son los estudios sobre sujetos o poblaciones en particular, siendo el estudio de caso uno de los principales formatos para presentar los procesos y resultados de nuestra profesión por medio de un trabajo escrito (Berrol & Cruz 2004). La realización de estos trabajos es indispensable para la difusión, validez y reconocimiento del trabajo realizado en nuestro campo y cada vez podemos encontrar mayor calidad y variedad en las metodologías para realizarlos. Es importante para el autor, resaltar que el presente trabajo busca de otras posibilidades, formas y lenguajes para mostrar las reflexiones y experiencias obtenidas a través de la práctica de la DMT, utilizando el estudio de un caso individual como punto de partida para la realización de un trabajo de investigación artística. En este apartado se definirán conceptos importantes para el autor en relación a este trabajo, más adelante se presentará la metodología a utilizar así como la descripción del proceso creativo de la obra.

Danza Movimiento Terapia (DMT) y Danza Moderna

Las Danza Movimiento Terapeutas pioneras en Estados Unidos en las décadas de los años 40s y 60s, comenzaron sus carreras profesionales como bailarinas y docentes herederas de la Danza Moderna, lo cuál les fue dando herramientas para reconocer los beneficios y el potencial de la danza y el movimiento como una nueva forma de psicoterapia, trabajando con distintas poblaciones. En esta época se descubría ya, que el vínculo entre lo artístico y terapéutico de la danza era inseparable, gracias a ello, personajes como Marian Chace y Mary Whitehouse, comenzaban a centrar su atención los aspectos curativos de la danza:

La danza moderna remplazaba el contenido difuso de la danza occidental con ciertas claves: espontaneidad, autenticidad de la expresión individual, atención al cuerpo, temas que contenían una gran cantidad de sentimientos y relaciones. Las grandes pioneras de los primeros años personificaban temas de conflicto humano, desesperación, frustración y crisis social. Frecuentemente la coreografía del bailarín moderno se transformaba en una forma ancestral de ritual. Estas innovaciones clave fueron tomadas directamente como la esencia de la danzaterapia. (Bartenieff, 1957; p. 246 citado por Levi 1988, p. 15).

El surgimiento de la Danza Moderna fue un importante motor para el surgimiento de la DMT a inicios del siglo XX. Al surgir casi paralelamente iban abriendo camino a una nueva relación entre las ciencias y las artes, las cuales comenzaban a encontrar cada vez más puentes y similitudes, acercándose después del distanciamiento que había creado la mente racional occidental.

El uso de la danza y el movimiento como herramienta terapéutica está enraizado en la idea de que el cuerpo y la mente son inseparables. Una premisa básica es considerar que el movimiento corporal refleja estados emocionales internos y que el cambio en la gama de posibilidades del movimiento conlleva cambios psicológicos promoviendo salud y desarrollo. Posibilita, tanto a los que gozan de salud como al emocional y/o mentalmente perturbados o incapacitados, recuperar un sentido de totalidad experimentando la integración psicofísica (Levy 1988, p. 15).

La base artística de la DMT, aporta una gran diferencia a nuestra profesión respecto a otras corrientes psicoterapéuticas; la formación dancística y científica, ofrece un ingrediente fundamental y de gran valor para las y los terapeutas en DM, donde el arte y la ciencia convergen dialogando en el mismo espacio y se necesitan mutuamente para potenciar el concepto de unión cuerpo-mente, tan importante en nuestro campo.

Estudio de Caso en DMT

El estudio de caso puede ser definido como el análisis de un evento o serie de eventos que envuelven un caso específico compuesto por un individuo, grupo o comunidad (Chaiklin & Chaiklin, 2004 citado por Mitchell 2010). El estudio de caso y la práctica clínica están

estrechamente relacionados, uno de los puntos más fuertes de estos trabajos es que permite al investigador utilizar varios factores en particular, así como la totalidad de estos ofreciendo la posibilidad de crear distintas combinaciones para el estudio y la investigación del caso (Cruz & Berroll 2004). En el caso de la DMT no es la excepción utilizar esta forma de indagar en las experiencias y resultados de la práctica clínica, por esta razón es común encontrar la presentación de caso, como un requisito indispensable de investigación para los y las terapeutas en DM en su formación y a lo largo de su vida profesional. Sin embargo la manera de presentar estos estudios en nuestro campo, continúa en búsqueda de encontrar nuevas formas de investigar, buscando otras posibilidades de indagar, comunicar y presentar información.

Las actitudes predominantes en la comunidad científica y universitaria también influyen en que tipo de investigación que se publica y quien lo hace... En años recientes ha habido un desarrollo notable de las posibilidades metodológicas de la investigación en las ciencias humanas, que en su momento estaban bajo el monopolio de los enfoques positivistas... El hecho de reflexionar fuera de los cánones habituales de la investigación puede inspirar no solo a la creación de nuevos métodos, sino también permitir contactos con nuevos interlocutores y nuevas estructuras (Hervey en Wengrower & Chaiklin 2008 pp. 357-369).

Nuestros cuerpos olvidados buscan ser recuperados en un mundo en el que, como dice Berman (1990-1992 en Fischman 2004):

... la mente se hace puramente racional, desprendiéndose del cuerpo, al punto de olvidarse de su origen encarnado. La razón pura, el intelecto es coronado, mientras que la emoción toma el lugar de obstáculo para el conocimiento (p.1).

Es así cómo podemos resaltar la importancia y el valor de utilizar al cuerpo como un medio infinito de posibilidades para la investigación y la exploración a través de otras formas de conocimiento, porque es solo a través del cuerpo que podemos reconocer y descubrir su infinita sabiduría tomando consciencia de nosotros mismos. Volver a apropiarnos de nuestros cuerpos, es una eje sustancial dentro del campo de la DMT y primordial para este trabajo.

Estudio de Caso basado en video para la DMT

Cruz & Koch (2004) mencionan que debido a que en la DMT se utiliza como principal herramienta el análisis de movimiento, el uso del video es bastante común para coleccionar, observar y percibir el movimiento de una manera más precisa y profunda, siendo así como la utilización de este recurso, puede ser un gran aporte para la práctica, investigación y difusión de los trabajos de los y las terapeutas en DM. Sin embargo el uso de este elemento tiene aún varias interrogantes respecto a su utilización dentro de nuestra profesión. La carencia de metodologías en nuestro campo para el análisis del movimiento a través del video ha impulsado a los y las terapeutas en DMT a crear sus propias formas y métodos para su investigación.

En su trabajo sobre el análisis de caso individual en la DMT, Mitchell (2010) propone utilizar diferentes métodos de análisis de movimiento para poder observar y coleccionar datos para mejorar los resultados de los estudios de caso, examinando la información recolectada de manera multivariable, para desarrollar así, un mayor entendimiento de la relación entre los componentes de la sesión y la experiencia del cliente utilizando el video como un recurso principal. La autora resalta varias consideraciones que debe tener un terapeuta para utilizar una cámara dentro de las sesiones de DMT, así como para futuros análisis e investigaciones. Mitchell menciona que es muy importante tener en cuenta, que la grabación en video puede afectar tanto al participante así como el estudio de caso, por lo cual es imprescindible que este tipo de trabajos cuente con objetivos definidos y contundentes, así como informar a sus participantes el objetivo del estudio y obtener su debido consentimiento.

El observador o la persona que analiza el movimiento pueden influenciar la validez y confianza del estudio, pero también, al utilizar cintas de video como herramienta para el

análisis, el resultado puede presentar diversas variables y ser muy positivo para la presentación de resultados. Debido a la poca cantidad de trabajos de esta índole dentro de la DMT, es importante revisar las metodologías y herramientas utilizadas para este tipo de propuestas, de esta manera podemos mejorar la calidad de nuestros trabajos.

All DMT research found using a form of video analysis did so for the sole purpose of movement observation analysis. Some researchers, such as Kowarzik (2006) and Bunce (2006), mention that sessions were videotaped for later analysis but never provide methodological explanations of the video collection or analysis process. In order to further understand the use of video material in DMT research, considerations for video collection and analysis, participant contribution and value, movement observation scales, and video based methods must be reviewed (Mitchell, 2010 pp. 24-25).

Otras recomendaciones importantes son: colocar la cámara siempre en el mismo sitio, utilizando siempre el mismo enfoque y ángulo, utilizar un documento de consentimiento informado explicando al cliente explicando los fines y objetivos del estudio, así como el uso de los sistemas de análisis de movimiento. El recurso audiovisual es sumamente útil para la DMT, las grabaciones pueden tener fines formativos y de desarrollo profesional así como para elaboración de distintos materiales de investigación y divulgación.

Las nuevas tecnologías se han convertido en un gran apoyo para la DMT, el video no es ninguna excepción. Según Ratcliff (2003) citado por Mitchell (2010): “El video puede ofrecer grandes ventajas como material para la investigación, al ser una herramienta que puede registrar la imagen y el sonido a tiempo real para futuros análisis posteriores” (p. 6). El terapeuta/investigador, examina los factores en la presentación a fin de construir nuevos conocimientos y desarrollar aún más las teorías y las practicas efectivas, en ellas encuentra que las preguntas muchas veces son mayores a las respuestas, es por medio de la investigación que el o la terapeuta en DM busca obtener el conocimiento por medio de la práctica. (Cruz & Berrol, 2004). Este trabajo basado en un estudio de caso, propone la

búsqueda de otras formas de presentar la experiencia entre el usuario y terapeuta a través del diálogo entre el arte y la ciencia. Es importante resaltar, que en esta metodología se revisarán las grabaciones de sesiones de DMT no solo para su análisis y su presentación de datos, sino para extraer elementos para crear una obra audiovisual, que pueda ofrecer otras formas de conocimiento a través de la experiencia encarnada del artista/investigador. Más adelante se detallará esta metodología la cuál será la utilizada para la realización de este trabajo.

Utilización del video en otros ámbitos

El origen de la filmación en video, proviene del nacimiento del cine a finales del s. XIX en Lyon, Francia de la mano de los hermanos Lumiere y en Edison en Nueva Jersey, Estados Unidos (Castilla, 2013). Desde sus orígenes, la posibilidad de grabar imágenes deslumbró y encantó a los seres humanos, posteriormente, el uso de la cámara dejó de utilizarse únicamente en el terreno artístico y del entretenimiento, comenzando a ampliarse a otras ramas; principalmente a las de la ciencia, la sociología y la educación. En el campo de la psicología comenzó a utilizarse como una potente herramienta para registrar información, así como un material de apoyo para la investigación científica y la práctica clínica. El video se utiliza comúnmente en el campo de la investigación social debido a ser uno de los elementos más contundentes para el análisis previo de datos. Según Mitchell (2010): “El uso del video ha sido utilizado para investigar varios aspectos de contenido verbal y comportamiento no-verbal en marcos tanto terapéuticos como no-terapéuticos” (p.16) Dentro del campo de la educación, Bravo (2000) define al video como: “un sistema de captación y reproducción instantánea de la imagen en movimiento y del sonido por procedimientos electrónicos” (p.1). Así mismo propone su utilización como un medio didáctico de suma importancia para el aula, así como para un complemento curricular, que puede aplicarse a la autoenseñanza, la enseñanza ocupacional, la enseñanza a distancia así como a la divulgación. El vídeo como

recurso didáctico presenta una serie de características, tales como su bajo coste o su facilidad de manejo, que le permiten estar presente en distintos momentos del proceso educativo: como medio de Observación, como medio de expresión, como medio de autoaprendizaje y como medio de ayuda a la enseñanza (Bravo, 2000 p. 3). El uso del vídeo dentro de las aulas, permite a los alumnos descubrir y aprender a través de la imagen y el sonido, posibilitando ampliar y enriquecer las maneras de obtener información y conocimiento por medio de la imagen y el sonido.

Videodanza

El vínculo de la danza y la cámara data del año 1880, cuando Marey y Muybridge experimentaron con fotografías secuenciales (cronofotografías) para estudiar el movimiento de seres vivos, principalmente bailarines y atletas (Castilla, 2013). Desde la invención de la cámara de cine ya existía un gran interés por indagar las nuevas posibilidades de este medio para la danza. En 1895 la bailarina americana Loie Fuller, mostraba con esplendor su vestuario multicolor al espectador, mientras ella danzaba frente a la cámara. Gracias al proceso de coloreado directo sobre la película, se empiezan ya a vislumbrar nuevas maneras de ver la danza. Es así como las nuevas tecnologías y el arte comienzan a trabajar juntos para proponer otros lenguajes de creación. La videodanza y el denominado coreocine nacen del deseo de utilizar el lenguaje de la danza con el de la imagen audiovisual por medio del video. Benhumea & Lachino (2012) definen a la videodanza como una nueva forma de expresión artística que surge del encuentro de la danza con la videografía, con el cuál se propicia que otros lenguajes y maneras de abordar la construcción de significaciones se den lugar mediante el diálogo entre los lenguajes del video y la coreografía. “La videodanza es el resultado de la mediación entre la convenciones propias de la danza y las convenciones del video, que poco o nada tienen que ver con la danza escénica” (Benhumea & Lachino, 2012 p. 29). De la misma

manera que se ha considerado a la videodanza como un arte innovador, por su naturaleza compuesta por áreas tan diversas como podrían ser las artes y la tecnología, incita también a experimentar nuevos caminos para la investigación y la creación.

Desde sus orígenes las artes han recurrido a los medios tecnológicos. En nuestras sociedades, debido al desarrollo de las tecnologías de la comunicación y la información, los recursos electrónicos y virtuales son usados ampliamente para generar formas de expresión artística con características singulares que abren una amplia gama de posibilidades de creación y producción, así como de asociación con nuevas colectividades y públicos, dónde el trabajo artístico toma caminos alternos. Las nuevas tecnologías abren la posibilidad de expandir el campo artístico y de la conciencia, hasta llegar a trastocar los campos o áreas del conocimiento que se pensaban inamovibles. (Benhumea & Lachino, 2012 p. 13).

Las nuevas posibilidades ofrecidas por la tecnología, se han ido desarrollando abriéndose paso entre las ramas de la ciencia y la investigación, buscando otros medios en los que el ser humano experimente y descubra otras maneras de comunicar y compartir lo que vive y experimenta en el mundo que lo rodea. La videodanza es sin duda un lenguaje rico en posibilidades de expresión y comunicación, en la cuál podemos reflejar por medio de la imagen nuestros mundos internos y externos.

Videoterapia.

El uso del video y la imagen dentro de las terapias creativas se ha ido desarrollando como una nueva herramienta para el autoconcepto surgido por la terapia Gestalt. Rueda (2013) explora el encuentro con uno mismo a través de la imagen audiovisual dentro del espacio terapéutico, desarrollando conceptos como la presencia y autoscopia, la cuál es definida en psicoterapia como: “una técnica de confrontación con lo obvio, en la que crudamente se manifiesta nuestra manera de evitar la aceptación de nuestras características personales y la dificultad de ajustar nuestra mirada interna con nuestra mirada externa.” (p.1). Además de utilizarse como una herramienta de consciencia de la imagen corporal eminentemente confrontativa y con un impacto directo en la construcción del si mismo, el video registra detalles que no percibimos

en nuestra vida cotidiana y al ser revelado frente a nuestros ojos puede ser de gran utilidad para un proceso terapéutico de autoconocimiento y reconciliación. Arnein (2001) citado por Rueda (2013) dice que: “La potencia de poder observar la dinámica propia es arrebatadora. Nuestra forma de conocernos en movimiento es principalmente propioceptiva” (p.1). Esta propiocepción, la cual se refiere a la percepción de nosotros mismos, es bien conocida por los y las terapeutas en DM, que sabemos de esta manera de reconocer nuestras acciones y sensaciones a través de la observación y análisis constante en nuestro trabajo.

Dentro de la Videoterapia, el reconocimiento de uno mismo está presente como un reflejo de lo que somos a través de un espejo, que guarda nuestro ser para mostrarnos aspectos que no somos capaces de observar con tanta claridad desde otra perspectiva, el volumen de nuestro cuerpo, la calidez de nuestra mirada, nuestros gestos faciales y detalles que nos redescubren nuestra percepción corporal. Estos elementos son recursos fundamentales para el trabajo terapéutico de la imagen corporal en esta forma psicoterapéutica. La creatividad en las Terapias Artísticas es un aspecto fundamental para los y las terapeutas especializados en este campo, la utilización de las nuevas tecnologías como recurso creativo, parece convertirse en un elemento cada vez más común, que se ha transformado en parte de nuestra vida cotidiana. Utilizar el video como una herramienta psicoterapéutica es una propuesta cada vez más validada, así como puesta en discusión por nuestra comunidad. Es importante recalcar que la temática de este trabajo estará centrada principalmente en un estudio de caso a través de la DMT, pero que debido a la naturaleza psicodinámica de nuestra profesión, y a que es el propio cuerpo del artista/investigador la herramienta protagonista de expresión, también existe un trabajo de conocimiento personal por parte del autor, el cuál es necesario para buscar comprender mejor al otro a través de sí mismo.

Videos Divulgativos sobre la DMT

A Finales de los años 80, se crea uno de los primeros trabajos en formato audiovisual sobre la DMT. *“Looking for me”* (Adler, 1986) dónde se muestra la práctica de la DMT con niñas diagnosticadas con trastorno del espectro autista. Veinte años después se produce *“Still Looking”* (Adler, 2006) en el cual podemos ver por primera vez sesiones grabadas de movimiento auténtico, una importante herramienta para nuestro campo. *“Komm tanz mit mir”* (Come dance with me) y *“Die Eroberung der leere: Begegnung mit Trudi Schoop”* (The Conquest of Emptiness: Encounter with Trudi Schoop, de Wilke, 1992), muestra un acercamiento audiovisual, dónde podemos observar a otra gran pionera de la Danza Terapia; Trudi Schopp, trabajando con pacientes en un hospital psiquiátrico en Estados Unidos.

Actualmente, gracias al internet y a las redes sociales podemos encontrar documentales dónde podemos ver reflejados los resultados obtenidos a través de la práctica de la DMT cómo por ejemplo: *“El ABC de los Trastornos Alimenticios”* (Zimmerman, 2004) con la participación de la terapeuta en DM Susan Kleinman, *“La Psicoterapia de Danza y Movimiento como una herramienta para la coexistencia y la reconciliación”* (2012) realizado por la Corporación Duna en Alianza con el Ministerio de Cultura de Colombia y recientemente *“The Moving Child”*, (Kemble, 2013).

Sin embargo no es hasta que encontramos *Still/Here* (1990) del coreógrafo estadounidense Bill T. Jones, que podemos observar un acercamiento audiovisual al proceso creativo del artista/investigador del que habla Hervey (2010). En este trabajo podemos observar el proceso creativo de un colectivo de enfermos terminales, dónde se utilizan narrativas tanto verbales como no verbales de los participantes, como punto de partida para realizar posteriormente un

trabajo coreográfico, el cuál puede ser considerado sin duda como un trabajo de investigación artística (Hervey, 2000), ofreciendo un contundente ejemplo del potencial de la investigación artística para el campo de la DMT y de la posibilidad de indagar en sí mismo y a través del otro.

The profoundest questions that I can ask can be answered with other people who are not in the dance world... For me, as a person who has to deal with his own possible early death, I was looking for people who were dealing with the same thing. I said, "Let's go out and deal with the people who know, who are front line."

What do you know? What do you know that I don't know? What do we have in common that the average person does not? Tell me it. Show me it. And I'm going to take it, going to make it songs, make it movement. (Jones. 1997 citado por Hervey 2000 p. 95).

El resultado final del trabajo de Jones es sumamente emotivo y profundo, toca las fibras más sensibles poniendo en evidencia el impacto y profundidad del movimiento transformado en una coreografía. Realizado con todo el material a partir de las filmaciones de improvisaciones y ensayos con pacientes con enfermedades terminales, encontramos una manera muy profunda de transformar una experiencia de acercamiento con la muerte, en una pieza artística única y conmovedora. Sin duda una pieza clave de inspiración para las nuevas propuestas de investigación artística en DMT.

DMT y Discapacidad

Desde los inicios de la danzaterapia, las pioneras se acercaban a personas que buscaran al movimiento y a la danza no como un camino profesional, sino como uno de autoconocimiento y sanación. Chace, Espenak y Bartennieff son los nombres de algunas terapeutas en DM que se especializaron en el trabajo con los discapacitados físicos y mentales, buscando maneras de adaptarse y comunicarse a través del lenguaje del movimiento. En la población con discapacidad intelectual y física así como con niños con necesidades especiales, es común

utilizar la danza y los lenguajes no verbales para comunicarse con los pacientes. Es de esta manera que la DMT puede intervenir de manera eficiente con este colectivo. Levi (1988) menciona que los terapeutas que trabajan con esta población, suelen trabajar individualmente con pacientes más afectados, y en grupos pequeños con los menos graves. El enfoque principal aborda por lo general aspectos como mejorar la imagen corporal habilidades motrices y de coordinación, promover la socialización y comunicación, y desarrollar la confianza individual y la consciencia a través de la repetición y la autoexpresión.

Como con otras poblaciones, cinco metas principales emergen para los pacientes con discapacidad intelectual: cognición (incluyendo la imagen corporal); dominio físico y emocional auto-expresión, auto-confianza, y socialización. Sin embargo con este colectivo, hay menos preocupación con el fenómeno transferencial y más énfasis en la participación social, la comunicación y las habilidades de interacción. La técnica de la repetición como una herramienta para refinar y concretar nuevas áreas de desarrollo y educación psicofísica también es de gran importancia. (Levi 1988, p.237)

Respecto al trabajo con personas con daño cerebral, Berrol (en Wengrower & Chaiklin, 2008) habla de la rehabilitación psicosocial, física y cognitiva por medio de la intervención de la DMT, la cuál trabaja aspectos como la imagen corporal, el autoconcepto, y la regulación del afecto, lo cuál hace que la DMT sea considerada como: “una modalidad terapéutica que brinda una contribución importante a la rehabilitación de individuos y grupos afectados por neurotraumas” (p. 234). La mayoría de propuestas de DMT para el trabajo con el colectivo de discapacidad, coinciden en la combinación de la libre improvisación, la cual favorece la construcción emocional del sentido del yo, junto con la estructura, necesaria para proyectar las emociones (Levy, 1988).

Conductas Autolesivas

Menninger (1935) fue el primero en identificar las conductas autolesivas como una acción significativa al nivel del individuo, categorizó estas conductas de acuerdo a su forma

fisiológica o psicológica. Favaza & Rosenthal (1990) introducen el sistema más comprensivo y aceptado a la fecha en la cuál divide cuatro categorías de auto-lesión: a) Estereotípica, b) Mayor c) Compulsiva y d) Impulsiva. El Estereotípico es característico en las personas con desordenes del desarrollo y discapacidad intelectual y física. Así mismo podemos encontrar el de tipo impulsivo, que envuelve eventos autolesivos como cortarse, quemarse, auto-golpearse, los cuales típicamente precipitan la liberación de tensión y de la elevación del estado de ánimo (Yates, 2004).

Haciendo referencia a la relación de estas conductas con el colectivo de discapacidad intelectual y física, McGuire & Chicoine (2010) relacionan las principales causas de estas conductas con los siguientes puntos:

- Percibir la autolesión como placentera. Dónde las endorfinas reducen el dolor y pueden provocar sentimientos eufóricos o positivos.
- Relación con el Trastorno del Espectro Autista. Autoestimulación, liberando endorfinas y provocando placer o síntoma de epilepsia subclínica.
- Aliviar la ansiedad. Menor capacidad para controlar acciones o comprender cual puede ser la respuesta adecuada.
- Relación con problemas médicos. Puede ser una forma de mostrar el dolor o la frustración o una llamada generalizada en busca de ayuda.
- Medio de Comunicación. La autolesión puede ser un instrumento eficaz de comunicación, al ser un elemento conductual para llamar la atención o el acercamiento y/o contacto del otro.

Malaquias (2010) se refiere a las personas con discapacidades físicas severas como candidatos preferibles al uso del toque, sugiriendo que el toque y contacto físico como una buena forma de comenzar la terapia con esta población. Así mismo Popa & Best (2010) añade a los niños con dificultad de controlar sus impulsos, como pueden ser conductas autolesivas, agresivas y/o desafiantes siendo necesario muchas veces contenerlos físicamente, con esta población se puede ir reduciendo su caos mediante el toque y dar una sensación de seguridad, ofreciendo límites seguros y flexibles.

Manford (2014) resalta la externalización de sentimientos y el alivio que provee la autolesión de una tensión interna intolerable y disociación del cuerpo, así como la importancia del juego y movimientos seleccionados que puedan ayudar al usuario a comprender sus conductas y encontrar otras alternativas. La DMT esta basada en el hacer disponibles los sentimientos, haciendo posible la posibilidad de trabajar, el control de los impulsos y la regulación de la agresión y la tensión por medio de la relación terapéutica, ofreciendo un espacio para explorar métodos alternativos (Batcup, 2013 en Manford, 2014).

Metodología

“My body is the fabric into which all objects are woven, and it is at least in relation to the perceived world, the general instrument of my comprehension.”

(Merleau Ponty citado por Hämäläinen, 2007 p. 58).

Introducción. La investigación artística (Artistic Inquiry) indaga en la posibilidad de integrar los procesos creativos a través del arte como una forma de conocimiento. Para Hervey (2000) los trabajos de Eisner (1997) y McNiff (1998) han sido una gran contribución para la investigación para las Terapias Artístico-Creativas y en particular para la DMT, presentando al arte como herramienta y medio de investigación, dónde la ciencia y al arte se unen como formas de conocimiento, abriendo a un mundo infinito de posibilidades para el artista/investigador. Esta investigación, surge en los años 70s, cuando McNiff (1998) como artista, empieza a investigar el proceso artístico con métodos de psicología. Trabajando con sus estudiantes se dio cuenta de que el arte se podría utilizar como forma de investigación (Rojas, 2012).

The creative arts therapies have a unique and even enviable potential to transform the pursuit of knowledge. We are a richly interdisciplinary field combining the resources of the arts, science healing and service to others. (Mc Niff en Hervey, 2000 p. 7)

El reconocimiento de estas metodologías ha ido avanzando a medida que el crecimiento y aceptación de diversos métodos de investigación referidos como cualitativos, naturalistas, constructivistas o fenomenológicos principalmente en las ciencias sociales y la educación. La investigación artística puede ofrecer un punto de vista distinto para las Terapias Creativas, ya que a través de esta propuesta, el estudio no se limita únicamente a la teoría cognitiva; si no que es a través de la propia experiencia encarnada del terapeuta/investigador en la cuál este se

implica que se pueden reflejar a través del arte aspectos que no pueden expresarse en palabras. Este factor, anteriormente desvalorado por la ciencia, comienza a ser cada vez más reconocido. Al trabajar en un estudio de caso se busca obtener una perspectiva lo más “neutral” posible, sin embargo el conocimiento puede también ser mutilado por esta misma objetividad. Con la obsesión de una única “verdad objetiva”, en la mayoría de trabajos de la comunidad científica, otras verdades pueden ser ignoradas. Como terapeutas tenemos varias formas de conocimiento, la experiencia, la intuición, la observación en nuestros propios cuerpos (Forester 2007).

El trabajo de investigación en las ciencias, particularmente en la psicología y en las ciencias sociales comenzaba a necesitar de otras herramientas para poder indagar en las preguntas y respuestas que se exploraban a través del cuerpo. En 1981, la Conferencia Anual de la Asociación Americana de Danza Terapia se titulaba “Investigación como Proceso Creativo”, resultó ser muy llamativo que de los 63 trabajos, solo uno daba indicación de ser un trabajo creativo (Hervey, 2000). A partir de esta experiencia, Hervey resalta la importancia de la investigación artística para la DMT, así mismo debido al poco material que hay sobre esta metodología, alienta a sus estudiantes y a todos los profesionales de nuestra profesión utilizarla como una herramienta para mostrar, fortalecer y enriquecer el trabajo de la DMT.

Hervey (2000) sustenta: “It is my firm belief that we have strengths in embodied, artistic, and aesthetic ways of knowing that are inherent in our work, and that these epistemologies can be authentically applied to research” (p. 19). Los y las terapeutas en formación de DMT, así como profesionales e investigadores dentro de nuestro campo, han comenzado a utilizar esta metodología para sus trabajos de formación e investigación. La utilización del propio cuerpo

del terapeuta en danza y movimiento como una herramienta para el descubrimiento y reconocimiento de uno mismo, es imprescindible para el trabajo que realizamos en nuestra profesión. Las maneras de saber y acceder al cuerpo son infinitas y la investigación artística nos ofrece varias posibilidades para poder compartir y comunicar su sabiduría, la sabiduría del cuerpo.

El proceso creativo para el artista-investigador es esencial para su trabajo, durante esta etapa las preguntas que se van formulando para el tema a indagar, se van convirtiendo en formas de conocimiento y es a través de ellas que la obra artística va surgiendo como resultado de la búsqueda en el tema a investigar. Crear implica el surgimiento de una idea en la consciencia y en la manifestación de esa idea en una forma comunicable. La creatividad es un grupo de cualidades o habilidades necesarias para crear. Las comunidades científicas utilizan métodos ya establecidos de investigación para descubrir nueva información, sin embargo, la posibilidad de amplificar y enriquecer por medio de la creatividad a la comunidad científica y a la investigación resulta sumamente atractiva.

Para Hervey (2010) “El arte es tanto, o incluso más capaz de buscar nuevos e innovadores métodos así como de nueva información” (p. 60).⁵ En estas etapas dentro de las cuales el material creativo transita, se depositan los elementos de la obra artística, juegan y danzan en una coreografía dónde la improvisación y la estructura definen el espacio, como en un lienzo en el cuál son dibujadas las sensaciones, vivencias y emociones como trazos discontinuos que van navegando, como en una barca perdida que finalmente encuentra su camino y llega a su destino tras un largo viaje.

⁵ Art is as much, if not more, about new innovative methods as it is about new information.

Proceso Creativo. El proceso creativo es la metodología en la cual se basa este trabajo, conceptualizado en fases en movimiento, las cuales tienen diferentes dinámicas, propósitos y sentimientos, para el creador. Hervey (2010) propone seis etapas que pueden ocurrir cíclicamente: concepción, percepción, diálogo interno, iluminación, expresión/formación y diálogo externo. A continuación explicaré detalladamente estas etapas que funcionarán como la metodología de este trabajo.

Concepción. La curiosidad, y la perturbación por una idea es un inicio importante para este concepto. Durante esta etapa una pregunta aparecerá eventualmente. La pregunta puede o no ser articulada como tal, pero puede aparecer a manera de una imagen, una melodía, una frase o un movimiento por ejemplo.

Percepción. En esta fase el artista/investigador busca activamente la estimulación constante con recursos externos para satisfacer su curiosidad acerca de la pregunta. En el caso de la danza y coreografía esta fase consistiría en la improvisación o mirar otros bailarines y/o sus dibujos para moverse. En el caso de este trabajo enfocado a la DMT, el terapeuta observa videos de un cliente en particular, para después moverse con el video, hasta que se busca una saturación visual y kinésica con el movimiento.

Esta fase es equivalente a la recopilación de datos/información, pero en la investigación artística se distingue por su percepción abierta y un cierto diálogo relacional con la información sensible, mientras la consciencia del artista/investigador cambia con las distintas percepciones. Este cambio puede ser muy gradual, mientras toda la información es absorbida

indirectamente y guardada como conocimiento tácito, solo se elevará a la conciencia el material que no puede ser ignorado.

Diálogo Interno. Es comparado con el análisis de datos, el diálogo interno es el proceso en el que se le da sentido al estímulo en el cuál se ha estado inmerso. Envuelve simbólicamente el “digerir” todo lo que ha sido devorado o “cocinar” todos los ingredientes que se han reunido en un cazo. A diferencia que la investigación tradicional este proceso no es controlado cognitivamente, en la investigación artística, el material puede no estar totalmente organizado e incluso estar almacenado en el consciente (o el inconsciente) del artista. Lo que hace esta etapa con el material creativo no es saber que va a pasar, si no el cómo los datos pueden cambiar al artista/investigador y la pregunta de investigación durante el proceso. En este punto se analizará el material observado y se buscará un entendimiento del movimiento utilizando algún sistema de análisis de movimiento por ejemplo el de Laban o Kestenberg, el artista/investigador utilizará el movimiento del cliente para moverse a través del *entonamiento* y la *empatía kinestésica* para obtener un mayor entendimiento de los sentimientos y experiencias del cliente.

Así mismo el artista/investigador podrá ver el movimiento a través de sus propios valores estéticos, señalando su autenticidad, la historia que cuenta, su profundidad y articulación de la expresión emocional, el uso del espacio y del tiempo y así en adelante. Así mismo se el terapeuta/investigador podría utilizar la improvisación en movimiento con los temas que han surgido mientras se ha movido con las cintas de video y se podrá desarrollar una danza única en respuesta a estos. En la investigación artística este proceso es único para cada artista/investigador en particular. Durante la etapa del diálogo interno, todas las partes del artista/

investigador están en una constante conversación: cuerpo, intelecto, emociones, intuiciones y la motivación están trabajando juntas. El proceso creativo parte del inconsciente, permitiendo que patrones y significados emerjan a su propio tiempo de maneras sorprendentemente inesperadas. El artista/investigador también puede estar abierto a significado transpersonal revelado a través de fuentes más allá de sí mismo.

Iluminación. Es más un momento que una fase, la iluminación es apta de ocurrir en momentos de relajación y rendimiento de las acciones impulsadas por el ego. Aunque también es frecuentemente experimentada después de una laboriosa atención y saturación a los datos, puede ocurrir en cualquier punto durante el proceso creativo. El término iluminación ha sido usado por varios teóricos creativos debido a que describe la experiencia frecuentemente identificada de la luz (conocimiento, verdad, conciencia, conciencia elevada) inesperadamente brillando en la oscuridad. Es el momento más fácilmente reconocible del surgimiento de una idea en la conciencia del artista/investigador.

Expresión/Formación. Aunque algunas veces las respuestas a las preguntas aparecen como revelaciones, a veces el sentido de orden y resolución emerge lentamente y con esfuerzo consciente y persistente. Cuando el sentido del significado finalmente es percibido en medio del caos, el propósito del artista/investigador se convierte en una forma comunicable. En esta etapa el terapeuta en danza y movimiento, creará danzas e imágenes que expresen el entendimiento de la esencia del movimiento del usuario, o su propia respuesta hacia este como terapeuta. Esta fase es asociada frecuentemente con el proceso creativo artístico, ya que su producto suele ser la única parte compartida con otros. También es la fase más desafiante y gratificante del proceso. El proceso de dar forma una idea puede ser una lucha para que los

datos (y el medio elegido) tome la forma que el artista/investigador sabe que tendrá las cualidades para reflejar su significado esencial. Pero cuando la lucha termina, el resultado es no solo la transformación de los datos y de los medios, sino también la del artista/investigador.

Diálogo Externo. El último propósito de la investigación, y del arte, es comunicar una nueva visión de entendimiento de un fenómeno. Así que una vez que la visión ha tomado forma, el producto se coloca en un entorno dentro del cual puede ser percibido por otros. En una investigación tradicional, el entorno o contacto es frecuentemente una publicación avalada profesionalmente o una conferencia, el trabajo puede ser evaluado, aceptado o rechazado y recibirá una retroalimentación de la comunidad profesional, mentores y colegas. En la investigación artística el diálogo externo puede proceder con similitud. La sede de la presentación puede ser una galería, teatro, publicación literaria o el internet y las redes sociales. En el caso de un estudio de caso creativo hecho por un terapeuta en DM, el cambio podría ser compartir se visión con sus colegas a través de una presentación de danza o una conferencia profesional. Si la danza es efectiva y toca a la audiencia, sus colegas podrán aplicar a su trabajo un entendimiento más profundo de la experiencia del cliente y el terapeuta representados.

El investigador creativo. Como en cualquier tipo de investigación, mucho del proceso depende de las habilidades y el entrenamiento del investigador. En el caso de la investigación artística hay ciertas habilidades o rasgos de la personalidad que facilitan un proceso creativo. McNiff (1986 citado por Hervey 2000) resumió la descripción del filósofo y científico Beveridge de las características necesarias de un científico creativo que tienen paralelismos

con los artistas. Estas son habilidades que también son necesarias para la práctica de la DMT, y que los terapeutas en DM pueden aplicar a la investigación artística.

La necesidad de explorar la mayor amplitud de posibilidades y eventos fortuitos; la imaginación, la apertura; persistencia; la habilidad de cambiar estrategias en respuesta al material bajo revisión; la mezcla de disciplinas; la disposición a errar; la intuición; el interés por lo desconocido; la inhabilidad de simplemente seguir la tradición del análisis lógico; poderes personales de observación e interpretación (Mc Niff, 1986, p. 282 citado por Hervey 2000 p. 65)

Marshall (1981) menciona seis características importantes para la investigación artística:

- La implicación del investigador “Yo como un medio”
- Tomar riesgos y entrar a lo desconocido
- Tolerar la ansiedad ante el caos y al sin sentido.
- Rigor y Perseverancia
- Rendirse a la inmersión.
- Abrirse al material inconsciente a través de la inspiración.

Estas habilidades que los y las terapeutas en DM poseen, son especialmente adecuadas para el proceso de investigación creativa incluyendo flexibilidad, espontaneidad, facilidad para la auto-expresión en los medios elegidos, capacidad de juego, accesibilidad emocional, fe en el proceso creativo, tolerancia a la ambigüedad, y la habilidad de trabajar sin controlar las variables, así como la habilidad de discernir de patrones en los datos no organizados. El propósito de la investigación artística no es crear resultados, si no crear una forma que sea capaz de revelar y expresar las cualidades esenciales de lo investigado. Pero independientemente de la forma que la investigación tome, el proceso es probable que se considere igual de importante que el producto o los resultados.

El Caso de Jo

A continuación se describirá una breve introducción del usuario por medio de su historial clínico, así como un perfil de movimiento realizado durante el bloque año de trabajo.

Informe Clínico

Jo es un niño de 8 años que ingresó al centro en el mes de septiembre del 2004 con tan solo 1 año de edad. En su informe neonatal tuvo una asfixia severa además de inestabilidad hemodinámica y dificultad respiratoria. Fue diagnosticado con una encefalopatía anóxica, tetraparecia Espástica (parálisis cerebral) y microcefalia. Tiene una discapacidad global del 65% por Plurideficiencia y una minusvalía del 66% por Encefalopatía y Retraso Madurativo. Toma Depakine 200 mg y Antipsicóticos como medicación.

Tiene una pérdida significativa de las funciones neuromusculoesqueléticas relacionadas con el movimiento. Precisa apoyo físico y tiende a autoagredirse y agredir a otros. Tiene poco contacto ocular y no da indicios de reconocer a los profesionales que regularmente trabajan con él. No se interesa por las personas, aunque reacciona en ocasiones a la proximidad social, si se le motiva con algo que le guste. No parece recordar o anticipar acontecimientos cotidianos. No posee lenguaje verbal, pero muestra ciertas capacidades previas al lenguaje, tiene sonrisa social y puede reconocerse así mismo en una fotografía. Reacciona a estímulos auditivos y a algunos estímulos táctiles. Tiene conductas disruptivas como, arrojar objetos, tirarse al suelo y golpearse con el puño en la cabeza, hasta causarse hematomas y/o sangrado.

Objetivos y Duración de la Terapia

Dentro de los objetivos principales para la terapia destacaban ofrecer un espacio seguro y de confianza, distinto a los que él tenía dentro del colegio, además buscaba establecer las bases del vínculo y de la relación terapéutica como punto de partida. En el primer bloque de trabajo se realizaron 18 sesiones de 30 minutos cada una, desde el 9 de febrero al 5 de junio del 2012. Posteriormente se continuó trabajando con el una sesión individual por semana desde septiembre del 2012 hasta el 25 de marzo del 2014 dónde el proceso se interrumpió debido a un cambio de residencia por motivos familiares.

Perfil de Movimiento

A continuación presento el perfil de movimiento realizado en el primer bloque de trabajo durante la observación y las primeras sesiones, está basado en el sistema Laban, y se dividen en cinco puntos fundamentales:

Cuerpo. El aspecto físico de Jo es delgado, de complexión mediana, de piel morena, ojos y cabellos oscuros. Tiene un aspecto ligero, con muy poco *grounding*. Su respiración suele ser entrecortada por medio de la boca, cuando lo hace por la nariz es porque está más cansado o tranquilo, esto se refleja en una gran tensión en la mandíbula, la cual relaja y tensa continuamente. Las partes del cuerpo que más utiliza son las manos, las cuales usa para hacer y comunicar lo que desea, además de autolesionarse. En su postura corporal podemos encontrar los hombros un poco hacia adelante, el pecho hundido ligeramente y la cabeza caída hacia adelante. Su postura tiene un flujo más contenido. A pesar del peso ligero y falta de *grounding*, se puede percibir cierta firmeza en su actitud corporal, ya que en cualquier momento puede provocarse un golpe o un grito estimulado por algún sonido u objeto que encuentre, en estas acciones, su cuerpo se contrae en un recogimiento de los brazos, como un

pequeño espasmo, acompañado a veces de un movimiento rápido de cabeza. Tiene dos férulas en los pies, además de zapatos ortopédicos que impiden que sus pies se vayan hacia adentro.

Espacio. Tiene una *kinesfera* pequeña en la cual no suele acercarse a otros. Suele estar contenido físicamente y limitado hasta para comer o para pasar tiempo de ocio. Utiliza mayormente el nivel alto en lo general para desplazarse y el bajo en ocasiones para descansar o para jugar. Casi no suele estar solo en un nivel bajo, para prevenir que se haga daño con el suelo, el personal del centro evita que esté cerca de paredes y objetos con los cual pueda provocar conductas autolesivas. Su relación en general con el espacio es de reconocimiento, suele andar con decisión pero sin saber exactamente a dónde va, al observarlo puedo detectar una inercia de su propio peso que es lo que le hace impulsarse hacia adelante, más notable sobre todo en pendientes, rampas etc. Sin embargo su foco difuso genera inestabilidad y poco equilibrio, debido al poco contacto de sus pies con el suelo.

Dinámicas. El principal uso del *esfuerzo* durante las sesiones se centraban en el peso ligero, tiempo súbito y flujo contenido de su perfil de movimiento y en trabajo de sus opuestos. En las primeras sesiones con él, sus principales acciones eran golpearse y balancearse, estos opuestos se presentaban en una dinámica abrupta sin ninguna gradualidad ni constancia. No encontramos los movimientos de la empujar, o saltar. Respecto a la acción de golpear suele hacerla con su propio cuerpo en acciones súbitas y directas, no suele hacerlo hacia otros objetos o personas. No experimenta por sí mismo movimientos suaves, como acariciar, deslizar o palpar con las manos, si no que siempre busca una dinámica fuerte y firme, quitando la mano cuando se le precisa ayuda para experimentar estos movimientos.

Relaciones. Suele acercarse más a los adultos que a los otros niños, con los cuales espera ser contenido colocándose frente a ellos. A algunos usuarios del centro suele tirarles del cabello, esperando muchas veces un grito como respuesta. La relación con algunas de sus cuidadoras suele ser buena, así como con sus tutoras. A veces busca la proximidad y el contacto físico especialmente con los adultos. Conmigo, su manera de acercarse es con su espalda, acercando su cuerpo como si quisiera ser sostenido por detrás. No establece contacto visual, pero a veces su mirada busca a través del espejo o en movimientos abruptos cuando algo le gusta o estimula, acompañado de una sonrisa social. Al mirar el espejo o su imagen en una cámara parece observar todo el entorno dejando la mirada fija por unos segundos.

Acciones. Los sonidos fuertes, son estímulos muy importantes; el llanto y los gritos lo excitan al punto de llevarlo a producir sonidos fuertes y agudos, así como movimientos espasmódicos, como respuesta a estos. Tirar objetos al suelo o de manera abrupta, además de apagar objetos que producen sonidos, como el ordenador, el aparato de música, juguetes. Le gusta coger objetos para después guardarlos y volverlos a sacar. En general los juegos dónde él sea el que guíe o controle la acción o el movimiento, son sus preferidos. Respecto a la coordinación, tiene mayor dificultad con la psicomotricidad fina; se le dificulta coger objetos pequeños, su mano tiembla, y no consigue hacerlo por si mismo, sin embargo puede hacerlo con objetos de tamaño mediano y grande. Por lo general estas conductas suelen ser llevarse el puño a la parte frontal del cráneo, la palma de la mano a la mejilla (bofetada) y la rodilla a la frente principalmente. También puede llevar a darse golpes con la frente en el suelo o más recientemente desarticular la articulación del hombro para golpear el hueso temporal del cráneo (zona lateral).

Descripción del Proceso Creativo

I said to my soul, be still, and wait without hope. For hope would be hope for the wrong thing; wait without love for love would be love of the wrong thing; there is yet faith. But the faith and the love and the hope are all in the waiting. Wait without thought, for you are not ready for thought: So the darkness shall be the light, and the stillness the dancing.

(T. S. Eliot, 1944)

Después de un exhaustivo trabajo de investigación del marco teórico, me encontraba frente al escritorio del ordenador lleno de carpetas con vídeos de las sesiones; mis apuntes, notas y trabajos realizados, por otro lado, bocetos, trazos, música, e imágenes dibujadas con palabras, dibujos etc. Al verme en medio de este caos, creado por la cantidad de datos e información recuperada, decidí definir los cinco pasos fundamentales en acciones para centrarme en la creación del videodanza:

1. Observar y Analizar los videos del usuario, escribiendo y dibujando sensaciones y acciones, utilizando el lenguaje Laban y Kestenberg (Percepción).
2. Utilizar el material observado y convertirlo en movimiento y/o material gráfico/escrito (Diálogo Interno).
3. Elaborar un storyboard con las imágenes de las escenas para el trabajo audiovisual (Expresión /Formación).
4. Grabar y Editar las escenas con música para realizar el producto final (Diálogo Externo).
5. Describir por escrito el proceso creativo de la elaboración del video (Iluminación).
6. Compartir el material con colegas terapeutas y profesionales en DM (Diálogo Externo).

Estos cinco puntos serían el hilo conductor para la realización de la obra artística, producto de la indagación en el caso de estudio, hasta este momento todo parecía ser claro. Pero entonces, las preguntas comenzaban a girar en mi cabeza y habitaban todo mi cuerpo. Pensaba que no sería capaz de terminar el trabajo a tiempo. También me preguntaba ¿cuál sería el resultado que tendría este trabajo? ¿Sería un ejercicio de reflexión en torno a la autolesión? ¿Iba a convertirse en una especie de estudio de caso en video? ¿O simplemente resultaría un material incomprensible que no serviría para nada? ¿Qué tanto de mí mismo estaba involucrando en este trabajo? Respecto a una de las definiciones de las principales características de un investigador creativo llamada *Tomar riesgos y adentrarse a lo desconocido*, Marshall (1981, citado por Hervey, 2000) apunta lo siguiente:

So at this point there is an excitement that something is coming out of the data, but if anyone asks me I have no idea what, and will avoid being forced into saying! And at the same time there's a fear that nothing is going to come out of the research (p. 66).

Estos miedos e inseguridades se manifestaban en un abandono del trabajo después de haber realizado la primer parte del marco teórico y la metodología. Después de un par de meses, pude retomar el trabajo para analizar los vídeos y comenzar con la creación del video. Comenzaba a mirar el material de las sesiones y aunque mi mirada se enfocaba al usuario, no podía dejar de observarme a mí mismo. El juicio que realizaba a mí mismo al mirar mis acciones, mis errores, mis inseguridades y mis miedos era constante, después de haber mirado los dos primeros vídeos, había algo que no me dejaba seguir adelante, algunas ideas venían a mi cabeza, alguna música, justo cómo cuando comenzaba a crear una coreografía. Pero de había algo que no me dejaba continuar, mientras trabajaba miraba mis uñas, quebradas mutiladas y dañadas por morderlas tantos años, en este momento conecté con mi propia “autolesión”, por mis formas de hacerme daño de quebrarme, de arrancarme la piel y las uñas, aliviando la ansiedad y desprendiéndome de mí mismo.

Mirarme y juzgarme era otra manera de hacerme daño, quizás por eso había dejado olvidado el trabajo en el ordenador, lleno de miles de notas, y juicios a mi trabajo encerrados en un círculo, al lado del perfil de movimiento de Jo. Recordaba este punto en el que a partir de conectar con mis propias incapacidades, podía comprender las suyas, solo al reconocer mi dolor podía comprender el suyo. A partir de este nuevo punto de reconocimiento sentía que podía comenzar a crear; desde un lugar dónde la sintonía, empatía e identificación me ayudaban a comprenderlo. En este momento no podía olvidar que este trabajo hablaba de otro, pero también hablaba de mí mismo.

Elementos importantes para el proceso creativo

A continuación se describirán brevemente conceptos y elementos importantes utilizados en para el proceso de creación de la obra como son el uso de la *contratransferencia somática*, la *empatía kinestésica* el *embodiment*, así como los sistemas de análisis de movimiento los cuales fueron piezas esenciales para la realización de la pieza audiovisual.

Contratransferencia Somática. “La contratransferencia es un concepto que proviene del psicoanálisis y se refiere a suma total de las reacciones del terapeuta respecto al paciente” (Malaquias 2012, p. 53). Heiman (1950) citado por Smith (2000) define el uso constructivo de la contratransferencia como todos los sentimientos y emociones que el analista experimenta hacia el paciente, los cuales funcionan como una guía al estado interior de la persona. Siguiendo las ideas de Smith, la contratransferencia puede igualmente facilitar, como interferir, por lo que el analista la usa también para continuar su propio autodescubrimiento (Smith, 2000). En la DMT, Dosamantes-Beaudry, comenzaba a utilizar el término “transferencia somática” para referirse a las reacciones somáticas que el paciente tenía hacia el terapeuta y el término “contratransferencia somática” a las reacciones somáticas

que el terapeuta tiene hacia su paciente en un momento particular del tratamiento (Dosamantes-Beaudry, 1997, p. 522). El proceso de contratransferencia somática es fuente primordial de información sobre el paciente, se usa como una herramienta para comprender y gestionar la dinámica de la sesión así como para mejorar el proceso terapéutico (Sassenfeld, 2008). Avstreich (1981 en Dosamantes-Beaudry, 1997) afirma también, que una sintonía afectiva en el terapeuta en DM puede crear el tipo de espacio transicional que es necesario para los intercambios frescos y espontáneos que ocurren durante la terapia.

Embodiment. Sentir y conocer el cuerpo del otro través del propio cuerpo por medio de lo que denominamos como: encarnar, corporeizar o ponernos en la piel del otro es una de las herramientas más importantes dentro del campo de la DMT. Las teorías del *embodiment* toman al cuerpo como: el terreno existencial de la percepción y de la acción, rechazando el dualismo cartesiano mente-cuerpo y sujeto-objeto reflejado en las nuevas tendencias de estudios encarnados (Koch, 2006). Actualmente el concepto se utiliza en muchos campos del saber, pero es en dentro de la psicología y de las neurociencias dónde más interesa el concepto de la DMT: en sus más recientes investigaciones se concluye que las cogniciones, actitudes y emociones tienen sus fundaciones en el cuerpo (Koch, 2006).

Danza Movimiento Terapia es una modalidad “Enactiva” en psicoterapia. Facilita la expresión emocional, restableciendo conexiones entre el cuerpo y la mente, propiciando la recuperación del movimiento espontáneo donde hubiera quedado bloqueado. Encarnar (Embodying), Enraizar (Grounding), Empatizar (Attuning) y Enacción son conceptos inherentes a la Danza Movimiento Terapia desde sus orígenes, y que hoy se sustentan con los aportes provenientes de investigaciones en Neurociencia, Cognitivismo postracionalista y la Psicología del Desarrollo Temprano (Fischman, 2005 p.1).

Empatía Kinestésica. La empatía puede definirse como la capacidad de entender al otro o ponernos “en la piel del otro”. A través de su propia actividad muscular y verbal, el terapeuta

en DM refleja lo que percibe en el movimiento y en el cuerpo del usuario, interpretando kinestésica y visualmente lo que el usuario está vivenciando o tratando de comunicar. La “empatía kinestésica” o “reflejo empático”, es una de las mayores contribuciones de Marian Chace a la danza terapia (Levy, 1992). Los hallazgos acerca del funcionamiento de las neuronas espejo (Gallese, 1988), dan cuenta de las bases neurológicas de la intersubjetividad, así como de las raíces orgánicas de la empatía.

A través de la empatía buscamos de comprender lo que vive o siente el otro, no solo sus afectos, sino su estado de ser: la historia de sus deseos, sentimientos y pensamientos, lo mismo que otras fuerzas y vivencias que se expresan en su conducta. (Anthony y Benedek 1983 citado por Fischman 2005 p. 1).

Es gracias a estos conceptos no-verbales de entendimiento y comprensión del cuerpo que buscamos establecer puentes de comunicación así como las bases de la DMT. Para el proceso creativo de este trabajo, estos conceptos son utilizados como material para la creación de la obra artística, siendo transformados ya sea en forma de danza, movimiento, imagen y/o sonido reflejados a través de la experiencia encarnada del terapeuta en DM.

Observación de los Videos a través de los Sistemas de Análisis. Como punto de partida para el proceso creativo, he utilizado los videos de las primeras diez sesiones para analizarlos por medio del sistema de análisis de la estrella Laban (Cuerpo, Espacio, Dinámica, Relaciones y Acciones) y el Diagrama 1 (Ritmos) de Kestenberg. Posteriormente he transformado esta información en improvisaciones en movimiento, de las cuales rescataría motivos y gestos para el trabajo audiovisual.

El Análisis de Movimiento Laban y la DMT. Las teorías de Rudolph Laban originadas en los inicios del siglo XX se integraron al uso terapéutico de la danza y el movimiento en los años 50 en Reino Unido. Pero no fue hasta 1960 que las ideas de Laban se volvieron

populares en las danza terapeutas de Estados Unidos. Laban veía el movimiento corporal de una manera complicada y multifacética. El veía su uso potencial como una medio expresivo del pensamiento consciente e inconsciente, los sentimientos y conflictos, así como un vehículo a través las sociedades podían pasar sus tradiciones copiar sus comportamientos y sus ritos rituales (Levi, 1988).

Man moves in order to satisfy needs. He aims by his movement at something of value to him. It is easy to perceive the aim of a person's movement if it is directed to some tangible object. Yet there also exist intangible values that inspire movement. (Laban, revised Ullman, 1972, p.1 citado por Levi 1988 p. 133).

Su método Effort/Shape (Esfuerzo/Forma) es sistema de análisis más popular dentro de la DMT, Dell (1970 citado por Levi 1988) lo describe como un método que funciona para describir cambios en la cualidad del movimiento en una persona en términos de los tipos de impulsos (Esfuerzo) y los tipos de adaptaciones del cuerpo en el espacio (Forma). El Laban Movement Analysis (LMA) es un gran aporte para la labor de la investigación dentro de nuestro campo, posteriormente se suman varios discípulos y terapeutas en DM que han utilizado este sistema para analizar, registrar e investigar distintos aspectos del comportamiento humano respecto al movimiento y a su relación con los estados psíquicos y emocionales, entre ellos la psicoanalista infantil Judith Kestenberg (1910-199) creadora de su propio sistema de análisis de movimiento.

Kestenberg Rythms. El Kestenberg Movement Profile (KMP) permite observar y llevar un registro de los ritmos predominantes en una sesión de Danza Movimiento Terapeuta. El KMP contiene nueve categorías de patrones de movimiento que representan dos líneas evolutivas. El sistema 1 se denomina ritmos y atributos del flujo de tensión y describe la expresión en movimiento de necesidades internas, emociones y afectos (Bräuninger según Kestenberg

Amighi et al.1999). Los ritmos de aceptación se contrastan con los de lucha, por medio de la observación y análisis de movimiento podemos detectar en que etapa de desarrollo evolutivo se encuentra el usuario con el que trabajamos para poder ofrecer un mayor entendimiento de lo que quiere decirnos con el movimiento y buscar amplificar o modificar su registro de movimiento. Respecto a los ritmos predominantes en el análisis de movimiento en los vídeos de Jo, predominaban el ritmo empezar/parar atribuido a sus conductas autolesivas e interpretado a actitudes impacientes de breve concentración y varios intereses, así mismo podemos observar su exploración e interés por los ritmos de aceptación como acunar y saltar por medio de un objeto transicional (Winnicott, 1971). El ritmo de *acunar* (*oscilar/ondular*) está relacionada con la etapa genital freudiana y con la integración y la internalización de uno mismo. Por su parte el ritmo de saltar está relacionado con la diferenciación, la externalización y la presentación de uno mismo. Respecto a los flujos de tensión; la alta intensidad del movimiento de Jo se relaciona con una fuerte necesidad de expresar sentimientos. Así como lo abrupto de este, se puede interpretar con una personalidad temperamental, fácilmente impulsivo. (Bräuninger según Kestenberg Amighi et al.1999). Respecto a los esfuerzos predominantes en el perfil de movimiento de Jo, destacaban el espacio directo, flujo contenido, así como de un peso ligero y poco *grounding*. Comúnmente los y las terapeutas en DM utilizamos los sistemas de análisis adaptándolos al sistema en el que trabajemos (Bräuninger & Züger, 2014). En la siguiente tabla podemos observar el registro del perfil de movimiento de Jo en 10 de las primeras sesiones utilizando ambos sistemas de análisis. En ella se registran los movimientos más predominantes en las sesiones, así como su relación con los objetos, el terapeuta, el tiempo, peso, flujo y espacio utilizando el LMA y el KMP. En los anexos podemos observar el sistema de notación y diagramas del KMP.

Fecha	Cuerpo	Espacio	Dinámica	Relaciones	Acciones	Ritmos Kestenberg
09/02/2012	Cabeza, Manos, Pecho.	Nivel Bajo, Kinesfera Pequeña.	Flujo Contenido, Peso Ligero.	Busca Proximidad Media, Utiliza Pelota y Colchoneta.	Palpar, Latigear, Sacudir.	Empezar/Parar, Acunar.
16/02/2012	Cabeza, Manos, Pecho.	Nivel Bajo, Kinesfera Pequeña.	Flujo Contenido, Peso Ligero.	Proximidad Media, Utiliza Pelota y Colchoneta.	Palpar, Golpear.	Empezar/Parar, Acunar.
15/03/2012	Manos, Pecho, Pies, Cara	Nivel Medio, Kinesfera Mediana	Peso Ligero, Tiempo Sostenido	Proximidad Cercana, Utiliza Pelota	Flotar, Palpar, Golpear	Acunar, Saltar
22/03/2012	Pecho, Manos, Brazos	Nivel Medio, Kinesfera Mediana	Peso Ligero, Tiempo Sostenido	Proximidad Media/ Cercana, Utiliza Pelota	Golpear, Palpar, Sacudir	Saltar
12/04/2012	Pecho, Manos y Brazos	Nivel Medio, Kinesfera Pequeña	Tiempo Sostenido, Peso Ligero	Proximidad Cercana, Utiliza Pelota y Contacto Físico	Flotar, Palpar, Quietud	Acunar
17/04/2012	Manos, Brazos y Pecho	Nivel Medio, Kinesfera Mediana	Tiempo Sostenido, Peso Ligero	Proximidad Cercana, Utiliza Pelota y Contacto Físico	Flotar, Palpar, Golpear	Saltar
24/04/2012	Pies, Manos, Caderas y Pecho	Nivel Medio/ Alto, Kinesfera Mediana	Espacio Directo, Peso Firme	Proximidad Media, Utiliza Pelota.	Palpar, Aplaudir,	Empezar/Parar, Saltar.
24/05/2012	Pecho, Cabeza	Nivel Medio/ Alto, Kinesfera Mediana	Espacio Directo, Flujo Contenido	Proximidad Media/ Cercana, Utiliza Pelota y Contacto Físico	Quietud, Palpar, Abrazar	Saltar
05/06/2012	Manos, Brazos, Caderas, Pies	Nivel Bajo/ Medio, Kinesfera Mediana	Espacio Directo, Peso Firme	Proximidad Media/ Cercana, Utiliza Pelota y Colchoneta.	Palpar, Amplifica su rango de movimiento	Empezar/Parar, Saltar.
12/06/2012	Pecho, Manos y Brazos	Nivel Medio, Kinesfera Mediana	Espacio Directo, Peso Ligero	Proximidad Cercana, Utiliza Pelota	Palpar, Presionar	Saltar, Acunar

Tabla 1. Relación de los Esfuerzos y Ritmos Predominantes utilizando los Sistemas de Análisis de Movimiento.

Impresiones en Movimiento y Expresión Gráfica. Hervey (2000), plantea que posteriormente al visionado de las sesiones, se obtiene lo que se denomina: *una saturación de contenido audiovisual* la cual permite realizar improvisaciones en movimiento y dibujos y bocetos en papel, los cuales, en este caso me ayudarían a construir cada escena para el videodanza. Por primera vez comenzaba a improvisar con la cámara, a registrar movimientos que surgían después de observar el cuerpo de Jo, así como también comenzaba a dibujar un boceto de las escenas que quería grabar y a escribir lo que cada una me generaba. En esta etapa estaba muy enfocado a mis acciones para encarnar el cuerpo de Jo, pero también prestaba especial atención a mis sensaciones físicas y a lo que provocaba el movimiento y la imagen en mí mismo. Escribía después de cada improvisación y dibujaba lo que me hacía sentir cada calidad y cualidad de movimiento. A partir de estas improvisaciones dónde comenzaba a moverme con los vídeos y las cualidades cada acción física, fui estructurando escenas a manera de un boceto que me permitía comenzar a visualizar el material terminado, de esta forma las imágenes en mi inconsciente iban surgiendo a la consciencia.

Musicant (2007 citado por Hämäläinen 2007) apunta que: “la escucha interna envuelve la atención a imágenes, sensaciones y sentimientos transformándolos en movimiento. Escuchar al cuerpo abre los procesos que permiten tejer e interactuar con el material inconsciente con los elementos conscientes del peso, tiempo y espacio” (p.70). Las improvisaciones en movimiento permitían dejar que mi cuerpo “pensara” por el mismo, era como si todas las imágenes que había observado, se hubieran almacenado en mi cuerpo y comenzaran a filtrarse y convertirse en movimiento, también me daba cuenta que cuando comenzaba a pensar en querer repetir un movimiento o algún gesto u acción dentro de la improvisación, este “filtro automático” desaparecía.

The longer a body can stand the absence of mental control, the more its feelings will be set free and become displayed in the very moment that engendered them. In this way, it comes about that a person suddenly hears his body crying, sees his body hitting, and feels his body falling or running... In these physical expressions of his feelings, the person confronts himself. He catches himself in the act (Schoop 1974 p. 144 citada por Hämäläinen 2007).

Comenzaba a disfrutar del proceso y a sorprenderme de como el material comenzaba a generarse y a fluir, pero cuando comenzaba a pensar en el resultado final me agobiaba y comenzaba a sentir frustración, tenía varias imágenes en mi cabeza pero ninguna parecía tener tenía coherencia, no encontraba la forma de cómo estructurar todas las escenas aisladas para construir la pieza. Necesitaba una manera de comenzar a organizar mis ideas para poder comenzar a materializar el producto final. Fue a partir de observar mis bocetos, en una libreta desordenada, que comencé a realizar un pequeño guión materializando las imágenes que había a visualizado para así crear las primeras escenas del video en papel realizando así un *storyboard*.

Storyboard. “Un *storyboard* o guión gráfico es un conjunto de ilustraciones mostradas en secuencia con el objetivo de servir de guía para entender una historia, previsualizar una animación o seguir la estructura de una película antes de realizarse o filmarse”. (Hart, 2008, p. 1). El storyboard es un modo de previsualización que se utiliza comúnmente en la preproducción en la industria filmica, se hizo popular en la producción de películas de acción viva durante principios de los años 40’s. En la creación de una película, un *storyboard* proporciona una estructura de la distribución visual de acontecimientos tal como deben ser vistos por el objetivo de la cámara. Para este trabajo la realización de un guión gráfico era indispensable para dar forma y estructura al discurso de la obra por medio de las imágenes realizadas. Posteriormente del trabajo de análisis y registro del perfil de movimiento, comencé

a crear una serie de cuadros de imágenes los cuáles iban constantemente cambiando de orden y de propuestas, para realizar posteriormente la grabación de escenas cortas previas a la post-producción para este trabajo. Dentro de estas escenas, está definida una imagen, sonido y/o texto relacionado con la temática de cada viñeta. En la primera parte del video, reflejo el perfil de movimiento de Jo encarnado en mi propio cuerpo, desde mis sensaciones físicas y *contransferencia somática*. En la segunda parte reflejo el encuentro a través de la DMT, la utilización de un objeto transicional para finalmente mostrar a través de una danza, el vínculo terapéutico en un entorno seguro y de confianza dónde él tenía un espacio de comunicación y expresión con su propio cuerpo y el entorno, en el cuál encontraba otras maneras de sentir su propio cuerpo y ampliar su registro de movimiento. Más adelante se describirá cada una de las escenas, además de la experiencia para realizarlas.

Textos Encarnados. Mis dibujos en el *storyboard* me ayudaban a reflejar poco a poco los trazos de las imágenes generadas en mi cabeza, sin embargo me era muy difícil describir los detalles del cuerpo en cada escena. La artista mexicana Evoé Sotelo (2014), propone los *textos coreográficos*, inspirados en las corrientes dadaístas, bauhasianas y surrealistas, los cuales reflejan estados físicos a partir de la composición literaria de las palabras, esta manera de escribir me inspiraba a reflejar por medio de la escritura y un manejo tipográfico muy característico; los *textos encarnados* son sensaciones físicas que acompañan a la palabra con el cuerpo, el tiempo y el espacio. Me resultaba sumamente interesante como acompañando algunas escenas con esta manera tan particular de escribir, podía enriquecer la imagen a través de la sensación y al emoción visual y reflejando con mayor contundencia la lectura desde y con el cuerpo que quería proponer con este trabajo. A continuación describiré las escenas acompañadas de textos encarnados, viñetas clínicas y material referente a cada una de ellas.

Descripción de las Escenas Creadas

A continuación se describirán las escenas planteadas en el *storyboard*, acompañadas del proceso creativo, música textos encarnados y/o viñetas clínicas en los cuales se inspira cada imagen y movimiento.

Escena 1. Weightless (Peso Ligero). El primer cuadro comienza con una cita de Hewitt (1997) que podría resumir el trabajo audiovisual; sólo nuestro cuerpo nos hace sentir que existimos, que estamos presentes en el aquí y el ahora, y es solo a través de él que podemos reafirmarnos. Esta escena refleja la primera imagen que se me ha generado al conocer a Jo; un cuerpo sin peso, su ausencia de relación con la tierra, como sus pies parecían que no tocaban el suelo. En esta escena hay unos pies caminando sin peso, casi flotando sobre el suelo, reflejando su peso ligero, su ausencia de *grounding* en relación con el espacio y su actitud corporal.

Embodied Text #1. “Weightless”

(Para leerse con y desde el cuerpo atendiendo a la experiencia del peso, flujo y el tiempo).

flotan...

flotan tus pies...

flotan...

levita... tu piel

y... flotas

no tocan tus pies.

y...

F L O T A S.

frágil.

Escena 2. Bounded (Flujo Contenido). En este cuadro hay una espalda, moviéndose con flujo contenido, está inspirado en la rigidez de su torso, su poca movilidad, el pecho hundido y los hombros hacia adelante. El flujo contenido en su respiración y en su torso. Las escenas con partes del cuerpo separadas reflejan la fragmentación de su cuerpo y la falta de integración de todas sus partes.

Embodied Text #2. “Bounded (Bound Flow)”

(Para leerse con y desde el cuerpo atendiendo a la experiencia del espacio y el tiempo).

encerradoenuncuerpoencerradoenuncuerpoencerradoenuncuerpoencerradoenuncuerpoencerra
doen...

e n d ó n d e

ESTOY?

respiro... r e s p i r o . r e s p i r O... respiro.. r e s p i r o
rrresspppiroo.

atrapadoatrapadoatrapadoatrapadonopuedonopuedonopuedonopuedonopuedoatrapadonopued
osalir..

sentir?

vacío.

Escena 3. Focus (Espacio Indirecto). En este cuadro difuminado se refleja la mirada perdida, así como su relación con el espacio indirecto en su actitud corporal. El poco contacto visual y percepción espacial que tenía al principio hasta que fue reconociendo su espacio y al terapeuta. Esta mirada que parecía estar desprendida del resto del cuerpo así como las demás partes de su cuerpo, aisladas. y perdidas.

Embodied Text #3. “Espacios”

(Para leerse con y desde el cuerpo atendiendo a la experiencia del espacio y el tiempo).

yo

ahí

busco

a

q

¿dónde?

u

espacio

í

lugares

aleatoria**mente**.

Escena 4. Stop/Go (Tiempo Súbito, Empezar/Parar). Ritmo abrupto de tiempo súbito y flujo libre. Efecto rápido y lento con la cámara, reflejando el tiempo sostenido en contraste con el tiempo súbito, sus acciones de empezar/parar constantes, como impulsos involuntarios de su cuerpo. Esta escena también tiene relación con el empezar parar de la música lo cuál le producía un gran placer.

Escena 5. Tensa Calma (Autolesión). Ritmo abrupto del puño tensionando y relajando, aleatoriamente sin métrica en tiempo súbito. En esta escena el principio de Tensión-Relajación es fundamental debido a que posteriormente a la tensión (golpe) había una relajación (placer). Es a partir de este principio que comenzaba a creer que la principal razón de las conductas autolesivas de Jo eran una forma de reconocimiento de su propio cuerpo.

Ejercicio de texto encarnado #1

(para leerse con y desde el cuerpo, atendiendo a la experiencia del peso, espacio y tiempo).

C a m i n a c o n t i e m p o s o s t e n i d o (l e n t a m e n t e)
y

espacio

indirecto

(buscando)

R e l a j a n d o tu musculatura c o m p l e t a m e
n t e

h

u

n

d

e tu pecho, tus clavículas y tus hombros.

R e s p i r a i r r e g u l a r m e n t e.

El peso de tu cuerpo f l o t a.

TENSA.tu puño rápido(SÚBITAMENTE).

yllévalo en un impulso

a un ____centímetro de tu frente.

R e l a j a .

S i e n t e

R e s p i r a

Escena 6. Encuentros

“El hombre es del hombre un espejo.”

Proverbio Turco

Este juego audiovisual representa el encuentro entre dos seres a través de un objeto; un globo rojo. En esta escena hablo de varios encuentros; mi encuentro con él, su encuentro conmigo y el encuentro con el espacio de la DMT. Es en este espacio circular en el cual nos observamos, nos acercamos y nos alejamos en este juego circular podemos reflejarnos el uno al otro como en un espejo. El o la terapeuta en DM, *espejea* o refleja a través de su propia actividad muscular y verbal lo que percibe en el movimiento y en el cuerpo del usuario, lo que a un observador externo, podría parecerle una simple mímica, es en realidad interpretar kinestésica y visualmente aquello que el usuario está vivenciando o trata de comunicar. Este proceso que llamé “empatía kinestésica” o “reflejo empático”, es una de las mayores contribuciones de Marian Chace a la DMT (Levy, 1992).

Escena 7. Plastic Bag (Contratransferencia Somática). Una imagen de mi cabeza cubierta de una bolsa de plástico refleja una contratransferencia somática con este usuario antes de llegar al centro a trabajar con él. Observar esta experiencia corporal me permitía poner atención a su respiración contenida e inconsistente. El uso constructivo de la contratransferencia es definido como todos los sentimientos que el analista experimenta hacia el usuario, los que funcionan como una guía al estado interior de la persona (Heimann 1950, en Smith, 2000). Siguiendo las ideas de Smith, la contratransferencia puede igualmente facilitar, como interferir, por lo que el analista la usa también para continuar su propio

autodescubrimiento (Smith, 1993 en Smith, 2000). Con esta escena busco transmitir la sensación física de angustia que me generaba su respiración.

Escena 8. Nails (Autolesión)

La imagen de mis propias uñas refleja mi propia forma de autolesionarme, automutilación y dolor en mi propia piel. Tirar del pelo, apretar, presionar el cuerpo. Al escribir en mi diario, estas reacciones físicas me daba cuenta del enorme paralelismo e identificación que estaba haciendo hacia Jo, era a través de mis propias conductas autolesivas que podía comenzar a comprender las suyas.

Escena 10. Red Ballon (Objeto Transicional). Este globo rojo simboliza la pelota con la que trabajábamos, la cuál se convirtió en un *objeto transicional*, el cual abrazaba, para después buscar el abrazo con mi propio cuerpo. El término *objeto transicional* fue concebido por Winnicott (1971). El observó que muchos niños entre los 4 y 12 meses tenían una tendencia de seleccionar un objeto inanimado de su entorno que en algunas maneras sensoriales sustituían sus cuidados primarios (suavidad, calidez y olor particular). Estos objetos tienen para el infante un valor preferencial y permiten efectuar la transición necesaria entre la primera relación oral con la madre y una verdadera relación objetal. En la DMT estos objetos pueden ayudar al usuario a “volver” a distintas etapas madurativas a las que posiblemente no tuvo acceso, o simplemente utilizarlo como un elemento de seguridad y contención.

El uso de la pelota y la colchoneta, fueron fundamentales para el setting, siempre estarían ahí, en el centro de la sala; siempre presentes y disponibles. Me tranquilizaba al saber que Jo podría lanzarse sobre ellas y que estaría seguro, sostenido y contenido. Como practicante de DMT me hacía sentir más tranquilo contar con estos objetos, que el utilizaba, ya que me daban mayor confianza y seguridad para protegerle. (Campillo, 2013 p. 9)

La pelota se identifica a menudo con el seno materno, pero también a la madre entera. Casi siempre la que alimenta y protege (pre-edípica), es un objeto que se puede coger, poseer y defender. Uno puede tumbarse encima y sentirse soportado, o ponerse debajo y sentirse aplastado (Gimpelewicz, 2004). En las sesiones mi cuerpo, le pelota y mi colchoneta ofrecían protección física para prevenir las conductas los golpes, intuía que mi propio cuerpo y en particular el toque iba a ser una importante herramienta para el trabajo con Jo, y que tendría que estar atento para escucharlo. Parte del *containment*, o provisión de un lugar seguro para el paciente (Bion, 1962, en Panhofer, 2005), implica el propio cuerpo de la terapeuta, quien mantiene durante la sesión una presencia y disposición que brindan a la persona la sensación de seguridad y protección para ayudarle a enfrentar su problemática. En la escena el globo va desapareciendo poco a poco, hasta que va permitiendo que ese abrazo al objeto se transforme a un abrazo a uno mismo. Así mismo el objeto representa el espacio seguro de la DMT, a partir del encuentro.

Escena 11. Play/On (Música Contenedora). Refleja la relación del sonido con Jo, la música y la voz como un contenedor sonoro que sostenía el espacio seguro y de confianza para Jo. A lo largo de la historia de la danzaterapia, la música ha sido utilizada por muchos profesionales para apoyar el proceso terapéutico y los objetivos. Hacer el movimiento más libre, más expresivo es a menudo una meta en la terapia de la danza período de sesiones (Stahl, 2003).

En la observación previa al trabajo de contacto directo, veía que el sonido y la música eran un estímulo muy importante para Jo, cuando escuchaba un sonido fuerte como un llanto o música a alto volumen, su cuerpo reaccionaba y percibía muy alerta de dónde venía. En respuesta, el emitía un fuerte grito muy agudo que resonaba por todo el espacio, el cual producía vibraciones en todo mi cuerpo. Me preguntaba si eran las mismas que el sentía al producirlo y escucharlo. (Campillo, 2013 p. 18)

El sonido y la música fueron fundamentales en las primeras sesiones, parecían ser muy importantes para Jo, el reproductor de música llamó de inmediato su atención desde la primera sesión. La importancia de la música y de la voz del terapeuta como un contenedor sonoro, es indispensable para hacer el espacio seguro y reconocible para el paciente. La música estaba siempre ahí, ya fuese un vals para acompañar el balanceo o percusiones africanas para ir al compás de su salto. El sonido de mi voz acompañaba la melodía, y describía todo lo que veía en las sesiones cada acción y cada detalle.

Escena 12. Raíces para Volar. La falta de *grounding* en Jo, me hacía pensar en el poco contacto que tenía su cuerpo en relación con el exterior, sus pies casi no tocaban el suelo, a veces me daba la impresión que caminaba casi flotando, era como si no pudiera apoyarlos en el suelo. Mientras su cuerpo se apoyaba contra la pelota, sus pies se iban apoyando poco a poco en el suelo, él comenzaba a sentarse sobre la pelota para saltar sobre su pecho con más intensidad. “Los apoyos conectan con nuestra posibilidad de entrega, hacen visible nuestro peso y nuestra liviandad, nos remiten a los diversos ejes por los que atravesamos, nos posibilitan habitarlos en espacios seguros y de confianza, brindando una amplia base para el despliegue personal” (Igaz y Velázquez, 2001 p.8). Durante el proceso terapéutico pude observar que sus apoyos en relación al suelo mejoraban, tenían cada vez más contacto y de esta forma él podía saltar y desprenderse del suelo. Esta escena los pies se apoyan en el suelo, un suelo cubierto de piedras que simbolizan su dificultad, un cambio en su registro de movimiento al presionar sus pies en el suelo para despegarse de él y encontrar su cuerpo de otra manera.

Grounding/Enraizamiento

Pies en la tierra, se hunden, se humedecen, se estremecen;
intensidad sentida como apoyos extendiéndose en todo el ser.
Construcción infinita, sin principio ni fin, nos atraviesa,
emerge de cualquier sitio como posibilidad de encarnarse.
Raíz deviniendo rizoma, brotes que nacen, se desarrollan, se encuentran,
se separan, disparan, se entremezclan.

Conexión profunda,
sentido esparcido de los poros a los huesos ida y vuelta, una y otra vez.
Sostén sin esfuerzo, presencia necesaria a todo acontecer.
Punto de partida indispensable para estar con uno mismo,
con otros, para desplegarse, y volar sin derribarse.
Anclaje necesario, torrente que circula, lugar de partida y de llegada.

(Igaz y Velázquez, 2008 p.3)

Escena 13. Abrazo y Contención. El gesto del abrazo refleja el espacio seguro y de contención creado con la DMT dónde a partir de este se pueden explorar otros registros de movimiento y generar cambios. El espacio de DMT era una base segura para su desarrollo, un desarrollo interrumpido por su patología, pero que necesitaba los mismos elementos de contención y seguridad que necesita cualquier niño. El *holding environment* (entorno sostenido) de Winnicott (1960) se refiere a que el espacio terapéutico y el propio cuerpo del terapeuta crean un lugar protegido, un territorio que metafóricamente se parece al seno materno dónde el usuario aprende a sentirse seguro y a enfrentarse con su problemática. (Panhofen, 2005).

El abrazo comenzaba a aparecer en las sesiones como un elemento repetitivo en el cual Jo se acercaba pero después se alejaba, yo me sentía rígido y contenido a la vez que receptivo a sus acercamientos y alejamientos. Al encontrarme utilizando mi propio cuerpo, para inducir diferentes cualidades de movimiento, sentía que Jo iba encontrando seguridad y confianza en el espacio terapéutico y lo demostraba hacia mí en su contacto físico, podía sentir que comenzaba a establecerse en el inicio de un diálogo en movimiento (Campillo, p. 15)

En esta última escena me encuentro en un espacio exterior a diferencia que las escenas anteriores, hago una danza en la cuál encarno los movimientos de lucha y aceptación en un diálogo interno con movimientos generados inspirados en todo el proceso, representando, el espacio seguro, que generaron los nuevos registros de movimiento en el perfil de Jo, dentro de los cuales encontró otras posibilidades de reconocer y comprender su cuerpo a través del encuentro consigo mismo a través de la DMT.

Discusión

“If I could tell you what it meant, there would be no point in dancing it”.

Isadora Duncan

El uso del conocimiento corporal como una fuente de información, es reconocido por varios bailarines, coreógrafos y terapeutas en DM, como una nueva manera de construir nuevas formas conocimiento (Berrol, & Cruz, 2004; Hämäläinen, 2007; Hervey, 2000; Panhofer, 2011; Forasters, 2007). Recuperar los cuerpos y su sabiduría, por medio de la unión mente-cuerpo parece ser un gran reto para la DMT; la experiencia de una mente encarnada parece ser un recurso interesante para explorar, estudiar y experimentar. Comprender al otro a través del cuerpo es una premisa esencial de nuestra profesión y apoyados por la filosofía, psicología y otras ramas de las ciencias y las humanidades (Stern, 1978; Winnicott, 1977; Gallese, 2009) buscamos sostener y enriquecer la práctica y teoría sobre la importancia y sabiduría del cuerpo.

De la misma forma que un artista muestra al público su obra posteriormente a la creación, la presentación de este trabajo artístico ante la comunidad de profesionales de la DMT, es sumamente importante para la discusión de este trabajo. El *diálogo externo* es la última fase de la metodología para este trabajo de investigación artística, en la cual se propone compartir los resultados a través de una presentación pública, ante una conferencia profesional o por medio de las redes sociales en internet. Es sólo partir de este contacto con el espectador, que podremos percibir la eficacia de la investigación; a través de el diálogo con el público.

“If the dance is effective and touches the audience, her colleagues might apply to their work deeper understandings of the experiences of the client and the therapist portrayed.” (Hervey, 2000, p. 65).

Durante el proceso de realización de la videodanza, imaginaba constantemente como sería el resultado final, además de cuestionarme si a través de la obra podría reflejar mi experiencia. En este proceso, acompañado de la frustración, ansiedad, encuentros, empatía, descubrimientos y cuestionamientos, presenciaba los cambios del usuario, que sucedían durante las sesiones; gracias a la investigación artística pude reafirmar la potencia del espacio terapéutico dentro del marco de la DMT. Es dentro de este espacio que comienzan a producirse cambios profundos e internos y es por medio de la escucha que podemos estar atentos a los cambios producidos en los cuerpos.

Para el autor, la metodología artística ayuda a obtener una mayor comprensión de un proceso terapéutico mayormente no-verbal, en el cuál el trabajo se centra en la escucha de los cuerpos (usuario y terapeuta). Así mismo la práctica de indagación desde el propio cuerpo encarnando del terapeuta, la obra artística como un proceso de aceptación y confrontación, así como la eficacia de la investigación artística para la DMT, debe ser estudiado y revisado.

En este apartado se pone en discusión la validez de la investigación artística dentro de la DMT. Uno de los cuestionamientos principales es: ¿Puede el espectador sentir lo que el artista/investigador pretende transmitir? El autor considera que independientemente de las distintas lecturas que el espectador/lector pueda tener respecto al trabajo, el artista/investigador busca reflejar su sentir a través de su obra, el espectador recibe y transforma este sentir dentro de su propio cuerpo. Dentro de un arte tan efímero como puede ser la danza, y en este caso la videodanza; ¿que tan tangible es la información que proporciona esta obra artística? Para esta reflexión, Gallagher (2010) en su estudio sobre estética y kinésica, afirma que nuestra reacción ante una imagen o una experiencia artística no es la misma que nuestra

reacción a acciones y objetos reales: “Artistic/aesthetic experiences offer affordances that short circuit our ordinary engagements, and make us aware of possibilities not realizable in current or established frameworks” (Gallagher 2010 p. 1). Gallese (2007) afirma que al mirar una obra de arte se inicia un sentido de empatía en nuestros cuerpos, en quien lo percibe, activando nuestros “mecanismos encarnados”.

[A] crucial element of esthetic response consists of the activation of embodied mechanisms encompassing the simulation of actions, emotions and corporeal sensation, and ... these mechanisms are universal. (Gallese 2007 citado por Gallagher 2010 p.2).

Otro punto importante a revisar es la influencia del autor de este trabajo para la observación, registro y análisis del movimiento por medio del video. A pesar de que los sistemas de análisis de movimiento descritos anteriormente proporcionan una mayor fidelidad a los datos, ¿cómo podemos verificar que nuestra observación es lo más neutral posible? ¿Qué observamos cuándo observamos? Con los sistemas Laban y Kestenberg buscamos dar mayor veracidad a nuestros estudios y en general a nuestra profesión. Recientemente nuevas metodologías de análisis de movimiento son creadas por los y las terapeutas en DM para dar mayor calidad a la observación de los cambios realizados durante la terapia, como lo es la Dance Movement Assessment (DMA). Respecto a esta metodología creada por Bräuninger y Züger (2014) las autoras mencionan lo siguiente:

A la profesión de la Danza Movimiento Terapia le faltan herramientas de evaluación, aplicables a la vida diaria y que puedan ser fácilmente utilizadas por las terapeutas y practicantes. La DMA esta diseñada para proporcionar una herramienta de este tipo. Utiliza las habilidades de observación del movimiento de las terapeutas (...) en la práctica basada en la evidencia, las evaluaciones específicas como la DMA son muy importantes para evaluar la eficacia de la DMT. (p. 70)

La creación de nuevos métodos que estructuren y definan los sistemas de análisis para un uso cada vez más contundente y veraz, son sumamente importantes y se propone su discusión e investigación. Por otro lado, el autor se cuestiona si envueltos en la teoría, ¿pueden los

cuerpos perder su veracidad? Sparkes (2000, citado por Panhofer, 2011) critica que cuando los cuerpos se han puesto en la mira, se convierten en cuerpos teorizados, pesados, desconectados, distantes y en su mayoría carentes de conexión íntima con las experiencias vividas de los seres corporales que se vuelven objetos de los escrupulosos análisis teóricos. “Volver al cuerpo” se ha vuelto un mantra muy importante para el autor durante este proceso creativo, y acompañarlo de elementos teóricos lo ha fortalecido. Koch & Berroll (2006) dicen que un terapeuta que trabaja únicamente desde el conocimiento basado en la experiencia personal se queda atrapado en sus parámetros individuales, en su visión limitada de su propio mundo. Los y las terapeutas en DM nos acercamos a aproximaciones teóricas, compilaciones y estudios sobre la psicología humana para una mayor comprensión de nuestro trabajo.

What is important for the dance/movement therapist engaging in clinical practice and research, is an understanding of his or her criteria for what constitutes knowledge and an awareness of how this understanding develops or changes as new information is learned. (Koch & Berroll, 2006 p. 13).

La investigación va de la mano de la práctica de la DMT, y es un elemento imprescindible en el camino de los y las terapeutas en DM, ya sea en preguntas que son generadas durante las sesiones, o dentro del trabajo de supervisión. Leyendo alguna revista electrónica o material escrito por otros colegas; es la investigación un continuo material de retroalimentación que genera un desarrollo más profundo y refinado de nuestra profesión. Realizar estudios en los cuales se indague desde el cuerpo, es una perspectiva importante para nuestro campo. Es por ello que el presente trabajo, lejos de pretender mostrar datos científicamente, busca experimentar otras formas de análisis, indagación y autoconocimiento, para la práctica de la DMT desde el proceso personal, creativo y artístico del terapeuta. La inmersión y la búsqueda en nuestros propios cuerpos, puede proporcionar un mayor entendimiento, información y comprensión de los casos con los que trabajamos día a día.

Conclusiones

La práctica clínica para el alumno en formación como terapeuta en DM es imprescindible, no solo para el proceso de aprendizaje de la profesión, si no también para la observación y el análisis personal, apoyada por la terapia personal y la supervisión; las cuales son fundamentales para poder identificar y trabajar en las sensaciones psíquicas y físicas, que son experimentadas dentro de las primeras relaciones terapéuticas del alumno. En estas construcciones, aprendemos a reconocernos en el otro a través del cuerpo y el movimiento y en este reflejo, que comenzamos a elaborar un puente de comunicación hacia nosotros mismos y hacia el otro. En este trabajo se han involucrado aspectos muy personales, los cuales me han servido para poder buscar comprender, entender y diferenciar mis propias necesidades con las del usuario. Este proceso continuo de descubrimiento e investigación, se ha convertido en una experiencia de exploración y transformación a través de la construcción de uno mismo. Al concluir este trabajo siguen surgiendo interrogantes, justo como el primer día que comencé a revisar el material para realizarlo. Estar inmerso en este proceso creativo casi alrededor de dos años me hace cuestionarme desde qué lugar sentimos, desde dónde es que podemos intervenir como terapeutas en DM utilizando únicamente nuestro cuerpo como herramienta.

¿Qué siente?

¿Qué siente un cuerpo?

¿Qué siente un cuerpo que se lesiona?

¿Qué siente un cuerpo que se lesiona en movimiento?

¿Qué siente un cuerpo que se lesiona en movimiento a través de la DMT?

¿Qué siente un cuerpo que se lesiona en movimiento a través de la DMT y mi propio cuerpo?

¿Qué siente un cuerpo que se lesiona en movimiento a través de la DMT?

¿Qué siente un cuerpo que se lesiona en movimiento?

¿Qué siente un cuerpo que se lesiona?

¿Qué siente un cuerpo?

¿Qué siente?

Es en la labor de los y las terapeutas en DM, que podemos encontrar estas preguntas como un eje fundamental de nuestro trabajo, ya que es solo a través de este sentir, que podemos intentar comprender otros cuerpos. Es desde nuestra mirada clínica; la supervisión y el trabajo personal fuera de las sesiones, que logramos detectar y analizar lo que es nuestro y lo que es del otro separándonos para acercarnos. En este trabajo consciente, constante y perseverante de observación y análisis, es que logramos establecer las bases de un espacio seguro, que permite establecer el vínculo terapéutico, por medio del cual se realiza un intercambio entre el cliente y el terapeuta por medio del juego entre dos cuerpos. A principio de los años setenta, Winnicott hablaba de la relación de este juego en la psicoterapia y la importancia de la superposición de estas zonas entre el usuario y el terapeuta. La terapia para Winnicott (1971) se da en un lugar simbólico dónde los espacios entre terapeuta y usuario se cruzan. Es desde este lugar de juego dónde la DMT puede intervenir en poblaciones en las cuales el cuerpo, el movimiento y el sonido son esenciales para crear puentes de comunicación y relación, especialmente cuando no existe la posibilidad de utilizar el lenguaje verbal. Tal es el caso de el colectivo de discapacidad intelectual y física, dónde los aspectos no-verbales son fundamentales, y es a partir de ellos dónde buscamos establecer el diálogo que nos permitirá comprender e intervenir en sus necesidades.

La búsqueda de la sociedad por la reinserción e inclusión con este colectivo, hace que los profesionales, padres de familia y personas interesadas en las necesidades especiales busquemos alternativas para buscar la integración para de colectivo, tratando de ayudar a estas personas de la mejor manera posible. Aspectos como mejorar su calidad de vida, desarrollo, salud y bienestar, son los objetivos principales para las familias de esta población. Desde los inicios de la DMT, las pioneras comenzaron a trabajar con este colectivo utilizando

la danza como medio de comunicación y expresión. Posteriormente la danza jugó un papel importante también para la inclusión, con la creación de compañías de danza que integraban bailarines con diversas capacidades. En un mundo dónde la emoción es censurada con la cognición, encontramos también a este colectivo expuesto a esta gran carencia. Es por ello que la DMT puede aportar un trabajo más profundo con este colectivo, en relación al trabajo realizado por otros enfoques que utilizan la danza como recurso, como es el caso de la danza integrativa y las compañías de danza con personas con discapacidad. La DMT busca ir más allá, pretende indagar y acompañar, en un camino hacia la comprensión del otro a través de la escucha interna a través del cuerpo, ofreciendo una alternativa distinta para esta población.

Las personas con discapacidad, también denominadas; capacidades diferentes, diversidad funcional y necesidades especiales, suelen tener mayor facilidad de expresarse por la vía del lenguaje corporal que del verbal, por eso es importante que los educadores, padres y profesionales que trabajamos con este colectivo, podamos informarnos e investigar en la práctica de otras formas de comunicación y conocer todo el potencial de expresión y comunicación por medio del cuerpo.

Es a partir del estudio del caso y por medio de los sistemas de análisis de movimiento, que podemos observar, verificar y comprobar los cambios producidos durante la terapia. Es una labor importantísima por parte del terapeuta/investigador registrar el trabajo realizado para compartirlo con otros profesionales. Las aportaciones de colegas de la DMT, serán una pieza clave para poner a discusión la validez y eficacia de este trabajo de investigación artística. Para el autor, retomar la danza y la creación como un eje de la labor como terapeuta/investigador, ha sido un punto muy importante para reivindicar al cuerpo como nuestra más sabia y potente herramienta de conocimiento, especialmente para nuestra profesión.

A través de conectar con las propias limitaciones del terapeuta/investigador, se ha buscado establecer una conexión profunda con el usuario, en un proceso de empatía e identificación. A través de la sublimación de este proceso por medio de la obra artística, se han podido comprender otros aspectos importantes del usuario, así como del terapeuta. Dentro de estas limitaciones, el autor se ha encontrado en la frustración de no saber si el trabajo presentado reflejaría su experiencia o más bien se esfumaría en una pieza artística incomprensible. La incertidumbre a que la identificación hiciera que este trabajo hablará más del terapeuta que de el usuario se hacía presente, así como las diversas posibles lecturas que podrían realizarse por parte del espectador a la obra, debido a ser un trabajo poco común y “objetivo”. El seguimiento del diálogo con el espectador podría ser una posible e interesante continuación de este trabajo, indagando así en lo que el espectador recibe de la obra artística y mejorando la calidad de este tipo de metodologías.

El autor considera que es sumamente importante continuar profundizando en los procesos creativos; así como perfeccionar los métodos para el análisis y recolección de datos. Es por ello que propone afianzar y revisar los sistemas de análisis e investigación artística de acuerdo a las necesidades de cada terapeuta/investigador. Así mismo considera esencial para nuestra profesión continuar prestando importancia al cuerpo en los procesos de investigación. Confiar en los cuerpos y en la sabiduría que transmiten, es la mayor premisa de este trabajo.

Como expresa la coreógrafa americana Martha Graham (1952) en una de sus míticas frases: “Movement never lies. It is a barometer telling the state of the soul's weather to all who can read it” (p. 66). El movimiento es nuestra herramienta, nuestros cuerpos han sido desvalorizados, olvidados y fragmentados; recuperarlos y empoderarlos, es una labor

sumamente importante para la DMT. Para este autor es importante reivindicar por medio de este trabajo, que la investigación, indagación y exploración de nuestro campo, no debe olvidar que tiene que ser desde y para el cuerpo.

En este trabajo se ha buscado reflejar como las Terapias Artístico Creativas posibilitan la inmersión de los y las terapeutas/investigadores, en otras estructuras y lenguajes para la investigación, las teorías del *embodiment*, las cuáles se sostienen en los fundamentos teóricos de las bases corporales del afecto y el pensamiento (Koch, 2006), así mismo los aportes ya mencionados de la ciencia sostienen actualmente lo que las pioneras en DM ya intuían desde los inicios de la DMT. El cuerpo, ese territorio inexplorado en el que nos encontramos cada día, esta presente para descubrirlo, explorarlo y recuperarlo en un viaje constante hacia a nosotros mismos a través del arte y nuestra propia piel.

El autor espera que esta propuesta pueda estimular, provocar, y/o transmitir a los cuerpos que lo reciban, algún aspecto que pueda ser de utilidad para su trabajo con personas con capacidades diferentes y en general, con otros cuerpos. También propone que por medio de estos trabajos de investigación los terapeutas en DM, sigamos constantemente en una búsqueda de formas y lenguajes para experimentar, crear y compartir la sabiduría de nuestros cuerpos a través de la DMT.

Bibliografía

Bravo, J.L. (2000). *El vídeo educativo*. Madrid: ICE de la Universidad Politécnica. Recuperado el 20/01/2014 en: <http://www.ice.upm.es/wps/jlbr/Documentacion/Libros/Videdu.pdf>

Bräuninger y Züger (2014). *The Dance Movement Assessment (DMA) A Movement based creative evaluation to detect changes through DMT*. En Panhofer H. y Ratés A. (comp.) (2014) *Encontrar - Compartir - Aprender*. Master en Danza Movimiento Terapia. Libro Servei de Publicacions. Universitat Autònoma de Barcelona.

Benhumea N. Lachino H. (2012). *Videodanza: De la escena a la pantalla*. Coordinación de Difusión Cultural de la UNAM, México. Recuperado el 20/01/2014 en: <http://issuu.com/danzaytecnologia/docs/videodanza>

Berrol, C. (2008). *La DMT y la rehabilitación para personas con lesiones cerebrales*. En Wengrower y S. Chaiklin (coords.). *La vida es danza. El arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia*. Barcelona: Gedisa

Berrol, C. F. & Cruz, R. F. (2004). *Dance/movement therapist in action: A working guide to research options*. Springfield, IL. Charles C. Thomas Publisher.

Castilla T. (2013) *Apuntes de Videodanza*. (Apuntes de Clase disponibles en el Departamento de Danza, Comunidad de Coreógrafos, Centro Cultural Conde Duque, Madrid).

Campillo, C. (2013). *Tensa Calma, Mi Relación con Jo* (Trabajo Final de Presentación de Caso, Universidad Autònoma de Barcelona)

Cruz, R. F. & Berroll, C. F. (2004). *What does research have to do with it?* In R. F. Cruz & C. F. Berrol (Eds.) *Dance/movement therapist in action: A working guide to research options* (pp. 45-68) Springfield, IL: Charles C. Thomas Publisher.

Cruz, R. F., & Koch, S. C. (2004). *Issues of validity and reliability in the use of movement observations and scales*. In R. F. Cruz & C. F. Berrol (Eds.) *Dance/movement therapist in action: A working guide to research options* (pp. 45-68) Springfield, IL: Charles C. Thomas Publisher.

Dosamantes-Beaudry, E. (2007). Somatic Transference and Countertransference in Psychoanalytic Intersubjective Dance/Movement Therapy. *American Journal of Dance Therapy* 29 No. 2

Favazza, A. R., & Rosenthal R. (1990) Varieties of pathological self-mutilation. *Behavioral Neurology*, 3, 77-85.

Fischman D. (2001). *Danzaterapia: Orígenes y Fundamentos*. [Artículo en línea]. Recuperado el 29 de marzo 2013 de: http://www.brecha.com.ar/danzaterapia_origenes_fundamentos.pdf

Fischman D. (2005). *Danza Movimiento Terapia. Encarnar, Enraizar y Empatizar. Construyendo los mundos en que vivimos*. Recuperado el 29 de marzo 2013 de: <http://www.brecha.com.ar/danzamovimientoterapia.pdf>

Forasters, C. (2007). Your own body of wisdom Recognizing and working with somatic countertransference with dissociative and traumatized patients. *Body, Movement and Dance in Psychotherapy*, September 2007; 2(2): 123-133

Gallese V. (2009). Mirror Neurons, Embodied Simulation, and the Neural Basis of Social Identification. *Psychoanalytic Dialogues*, 19:519–536, 2009. Recuperado el 15/05/2014 en: http://www.unipr.it/arpa/mirror/pubs/pdf/Gallese/2009/Gallese_PD2009a.pdf

Gallagher S. (2010). *Aesthetics and Kinaesthetics*. Forthcoming in J. Krois and H. Bredekamp (ed.). *Sehen and Handeln*. Berlin. Recuperado el 19/05/2014 en: <http://ummos.org/gall10aesthetics.pdf>

Grau, C. (2013). *Libertad al Cuerpo Disciplinado, Reflexiones desde la Autoetnografía sobre la práctica de Danza Movimiento Terapia en la Institución Educativa Actual*. Tesina de Master. Universidad Autónoma de Barcelona

Graham, M, (1952). *I am a dancer*, published in *This I Believe*, Vol. 2 (1952) Recuperado el 05/06/2014 en: http://acceleratedmotion.wesleyan.edu/primary_sources/texts/americanidentities/i_am_dancer.pdf

Gimpelewicz, S. (2012). *Compilación del Juego como Terapia*. (Apuntes de Clase, Master en Danza Movimiento Terapia, Universidad Autónoma de Barcelona)

Hart, J. (2008). *The Art of the Storyboard. A Filmmaker's Introduction*. United States of America: Elsevier, Inc. Recuperado el 18/04/2014 en: http://mahithinsidious.files.wordpress.com/2012/01/reference-book_1.pdf

Hämäläinen S. *The Meaning of Bodily Knowledge in a Creative Dance-Making Process* en Rouhiainen, L. (comp.) (2007). *Ways of Knowing in Dance and Art*. The Finnish Academy n:º 210995 and the Arts Council of Finland.

Hervey W. L. (2000). *Artistic Inquiry in Dance/Movement Therapy*. Creative Research Alternatives. Charles C. Thomas Publisher LTD. Springfield, Illinois U.S.A.

Hewitt, K (1997). *Mutilating the body: Identity in blood and ink*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.

Igaz y Velázquez. (2001). *Danza Movimiento Terapia desde sus Nociones Esenciales*. Recuperado el 29 de marzo 2013 de: <http://www.brecha.com.ar/igaz-velazquez.pdf>

Kestenberg-Amighi J., Loman, S., Lewis, p., & Sossin, K. . (1999) *The Meaning of Movement: Developmental and Clinical Perspectives of the KMP*. New York, NY.: Brunner-Routledge

Koch, S. (2006). *Embodiment and creative arts therapy: From phenomenology to cognitive science*. In S Scoble (Ed.), *European Arts Therapy. Grounding the vision to advance theory and practice*. Plymouth: University Plymouth Press.

Levy, F. (1988). *Dance/Movement Therapy. A Healing Art*. American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance, Reston VA. National Dance Association

Malaquias, S. (2010). *El toque en la Danza Movimiento Terapia*. Perspectivas Teórica, Ética y Empírica. Tesis de Master. Universidad Autónoma de Barcelona

Manford (2014). Insecure attachment and borderline personality disorder: Working with dissociation and the ‘capacity to think’, *Body, Movement and Dance in Psychotherapy: An International Journal for Theory, Research and Practice*. Recuperado el 29/05/2014 en: <http://dx.doi.org/10.1080/17432979.2014.891261>

McGuire & Chicoine, D. (2010). *Mental Wellness in Adults with Down Syndrome: A Guide to Emotional and Behavioural Strengths and Challenges* (Trad. por León R. y Flores J. 2010) Maryland: Woodbine House Inc. De Bethasda. Fundación Iberoamericana Down21, Santander España. Recuperado el 21/01/2014 en: <http://www.down21materialdidactico.org/libroBienestarMental/pdf/357-364%20Capitulo%2020-color.pdf>

Menninger, K. (1935). A psychoanalytic study of significance of self mutilation *Psychoanalytic Quarterly*, 4(3), 408-466

Mitchell, A. (2010). *Multidimensional Analysis: A Video Based Case Study Research Methodology for Examining Individual Dance/Movement Therapy Sessions* Dance/Movement Therapy & Counselling Thesis. Paper 17. Columbia College Chicago Recuperado el 21/01/2014 en: http://digitalcommons.colum.edu/theses_dmt/17

Panhofer H. (comp.) (2005). *El cuerpo en psicoterapia*. Teoría y práctica de la Danza Movimiento Terapia. Barcelona: Gedisa

Panhofer H. (2011). *Language and non-language ways of knowing in counseling and psychotherapy*. British Journal of Guidance & Counseling, 39:5, 455-470 Recuperado el 19/05/2014 en: <http://dx.doi.org/10.1080/03069885.2011.621524>

Rojas, M. (2012). *La Investigación Artística en DMT. Una manera creativa de exploración de conocimiento desde la mirada del artista/investigador*. Tesis de Master. Universidad Autónoma de Barcelona.

Popa, M. R., & Best, P. A. (2010). Making sense of touch in dance movement therapy: A trainee's perspective. *Body, Movement and Dance in Psychotherapy: An international Journal for Theory, Research and Practice*, 5 (1), 31-34.

Phillips A. (2006). *A mind is a terrible thing to measure*. The New York Times Recuperado el 22/01/2014 de http://www.nytimes.com/2006/02/26/opinion/26phillips.html?pagewanted=all&_r=0

Rouhiainen, L. (comp.) (2007). *Ways of Knowing in Dance and Art*. The Finnish Academy no 210995 and the Arts Council of Finland.

Rueda, O. (2013). *Autoscopia y nuevos recursos metodológicos en videoterapia*. Comunicación. II Congreso Nacional de Arteterapia FEAPA, Alcorcón, Madrid. Recuperado el 21/01/2014 en: <http://videoterapia.wordpress.com/2013/05/04/autoscopia-y-nuevos-recursos-metodologicos-en-videoterapia/>

Sassenfeld, A. (2008). *De la contratransferencia somática a la comunicación implícita en la psicología analítica*. Recuperado el 18/05/2014 En: http://www.cuerporelacional.cl/articulos/de_la_contratransferencia.pdf

Smith, H.F. (2000). Countertransference, conflictual listening, and the analytic object relationship. Publicado originalmente en inglés en *Journal of the American Psychoanalytic Association*. 48 1. Copyright del JAPA 2000. Traducido y publicado con autorización de Journal of the American Psychoanalytic Association por Joaquín Ingelmo Recuperado el

27/01/2014 en: <http://www.aperturas.org/articulos.php?id=0000147&a=La-contratransferencia-la-escucha-conflictual-y-la-relacion-analitica-de-objeto>

Stahl J. (2003) The Development of the Open/Closed Movement Analysis Scale: A Pilot Study of the Effects of Different Musical Styles on Freedom of Body Movement. *American Journal of Dance Therapy*, Vol. 25, No. 2, Fall/Winter 2003.

Stern, D.N. (1998). *The Interpersonal World of the Infant: A View from Psychoanalysis and Developmental Psychology*. London: Karnac Books. Kindle Edition. Kindle Locations 491-529

Eliot T. S. (n.d.). BrainyQuote.com. Recuperado el 19/05/2014 en: <http://www.brainyquote.com/quotes/quotes/t/tseliot416112.html>

Winnicott, D. H. (1971). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa.

Wengrower H. y Chaiklin S. (coords.) (2008). *La vida es danza. El arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia*. Barcelona: Gedisa

Yates, T.M. (2004) The developmental psychopathology of self injurious behavior: Compensatory regulation in posttraumatic adaption. *Clinical Psychology Review* 24, 24-74.

Referencias Videográficas

Baudino L. (2008) *Baudino provides dance/movement therapy to children at Mattel Children's Hospital at UCLA*. Recuperado el 28/10/2013 http://www.youtube.com/watch?feature=player_embedded&v=O4KkQkv3vKk

Adler J. (1986) *Still Looking* Recuperado el 27/01/2014 en <http://www.youtube.com/watch?v=fcZGUTy5wYk>

Adler J. (2006) *Looking for me* Recuperado el 27/01/2014 en <http://www.youtube.com/watch?v=FsRfMm7DCww>

Kemble, A. (2013) *The Moving Child*. Recuperado el 27/01/2014 en: <http://themovingchild.com/>

Fuller, L. (1895) *Danse Serpentine* Recuperado el 27/01/2014 en: <http://www.youtube.com/watch?v=fIrnFrDXjlk>

Convey, S. (2009) *DMT, Working Title* (Recuperado el 28/10/2013 en: <http://dmt.shawnconvey.com/>

García M. A. (2012) *La Psicoterapia en Danza y Movimiento, como una herramienta de coexistencia y reconciliación en comunidades vulnerables en Colombia*. Recuperado el 28/10/2013 en: <http://vimeo.com/34510121>

Jones, B. (2012) *Still / Here with Bill Moyers*. Recuperado el 28/10/2013 en: <http://vimeo.com/33288787>

Anexos

1. Carta Informativa

Madrid, 22 de octubre 2013

Apreciados Padres de Familia:

Por medio de la presente, les envío un gran saludo. El motivo de esta carta es para pedir su consentimiento para realizar mi trabajo de investigación *“Miradas de la piel”* el cual es mi trabajo final de titulación como Danza Movimiento Terapeuta por la Universidad Autónoma de Barcelona, el cuál estará centrado en el proceso de las sesiones con Jo y en su desarrollo en ellas. Para este trabajo analizaré los videos de las sesiones que he tenido con Jo, para registrar los cambios en su perfil de movimiento y posteriormente realizaré un trabajo audiovisual en formato de video arte, que hablará de este proceso de una manera artística y respetando en todo momento la identidad y la confidencialidad de vuestro hijo.

Para ello solicito su autorización para utilizar el material de audio, video y escrito para fines de análisis e investigación del proceso de su hijo, con el fin de realizar un trabajo que registre su proceso individual dentro de las sesiones de Danza Movimiento Terapia.

Este trabajo estará supervisado por Heidrun Panhofer coordinadora del Master en Danza Movimiento Terapia de la Universidad de Barcelona y tutora de este trabajo de tesina.

Adjunto archivo adjunto a firmar. Para cualquier duda estoy a su completa disposición.

Atentamente

Carlos Campillo Rubio

carloscampillorubio@me.com

2. Autorización Derechos de Imagen

AUTORIZACIÓN DERECHOS DE IMAGEN

Nombre:	
Apellidos:	D.N.I:

Mediante la firma de este documento, autorizo a que las grabaciones de la imagen de mi hijo/a _____, (tanto en formato fotográfico como en vídeo), a CARLOS CAMPILLO RUBIO realizadas durante las sesiones de DANZA MOVIMIENTO TERAPIA, puedan servir de base para la elaboración de diversos materiales divulgativos y de investigación.

En, ade..... de 2013

Fdo:.....

3. Notación Kestenberg

22.03.12

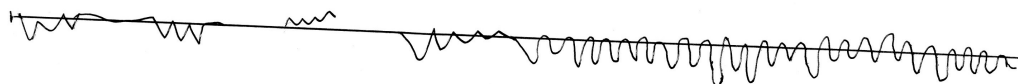
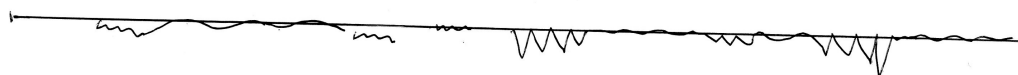
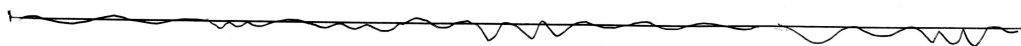
Jo



1

3.03.12

Jo



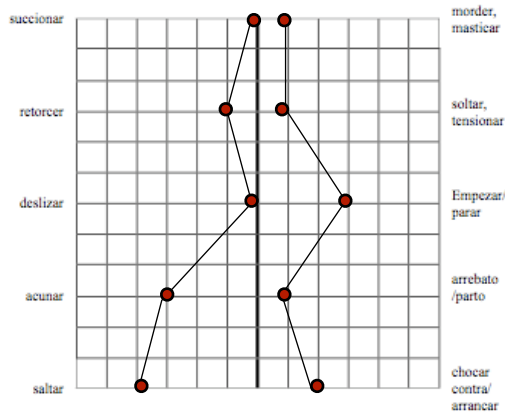
2

4. Diagramas Kestenberg

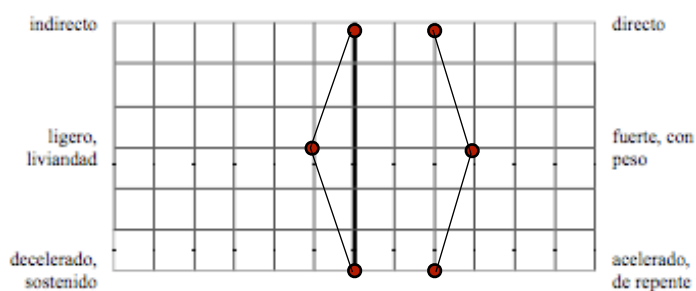
SISTEMA I: Desarrollo intrapsíquico

De aceptación | De lucha

1. Diagrama: Ritmos de Flujo de Tensión



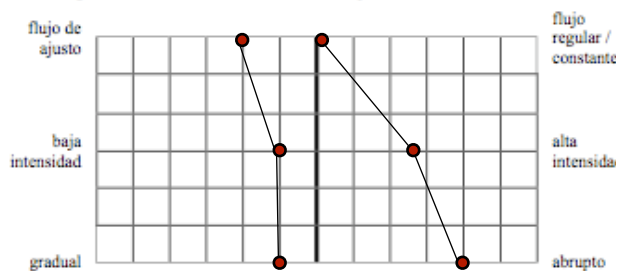
4. Diagrama: Esfuerzos:



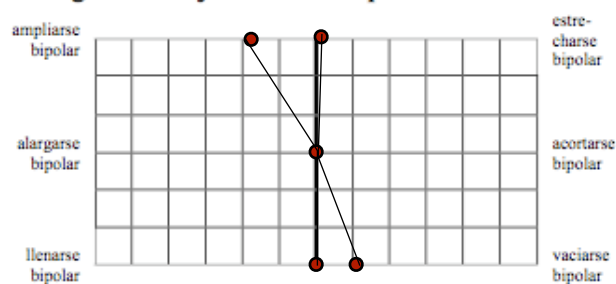
SISTEMA II: Desarrollo de las relaciones objetales

crecer | encogerse

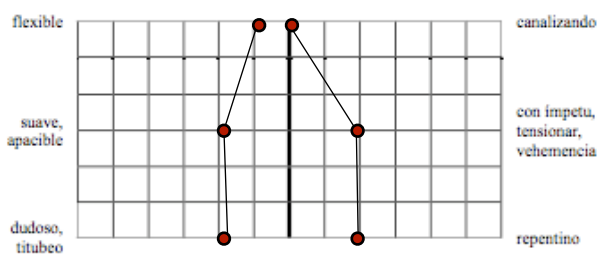
2. Diagrama: Atributos del Flujo de Tensión



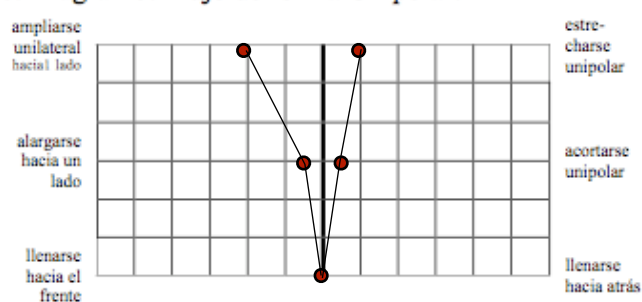
5. Diagrama: Flujo de forma Bipolar:



3. Diagrama: Precursores de Esfuerzo:



6. Diagrama: Flujo de forma Unipolar:



5. Enlaces a la videodanza

<http://www.carloscampillo.com>

<http://vimeo.com/carloscampillo>