

---

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

Torrìsi, Vittoria; Barnet, Sílvia, tut. La utilización de herramientas de la Street dance en Danza Movimiento Terapia. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, Març 2020. 19 pàgines.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/222216>

under the terms of the  license



**LA UTILIZACIÓN DE HERRAMIENTAS DE LA STREET DANCE EN DANZA  
MOVIMIENTO TERAPIA**

**VITTORIA TORRISI**

**TUTORA: SÍLVIA BARNET  
TRABAJO DE TESINA  
MÁSTER EN DANZA MOVIMIENTO TERAPIA  
UNIVERSITAT AUTÓNOMA DE BARCELONA**

**BARCELONA, MARZO 2020**

# LA UTILIZACIÓN DE HERRAMIENTAS DE LA STREET DANCE EN DANZA MOVIMIENTO TERAPIA

## THE USE OF STREET DANCE TOOLS IN DANCE MOVEMENT THERAPY

## L'UTILIZZO DI STRUMENTI DELLA STREET DANCE IN DANZA MOVIMENTO TERAPIA

Vittoria Torrisi

Master en Danza Movimiento Terapia, Universitat Autònoma de Barcelona

### RESUMEN

El siguiente artículo describe el análisis de los elementos característicos de la cultura hip hop y de la *street dance* que pueden ser utilizados en sesiones de DMT para trabajar la conciencia corporal del paciente. Inicialmente se han buscados los elementos compartidos entre DMT y *street dance* y, secundariamente, se ha analizado la *street dance* según las teorías de LMA de Rudolf Laban. En específico, para el análisis de las cualidades del movimiento típicas de la *street dance*, ha sido aplicado el Registro de Observación de Análisis del Movimiento (ROAM) permitiéndonos de individuar las características distintivas de este estilo de danza. La unión de estas características, de la cultura hip hop y de los elementos de la DMT nos permiten de pensar en un plano terapéutico en DMT que incluya la *street dance* como herramienta principal.

**Palabras claves:** Cultura hip hop, *street dance*, LMA, DMT, conciencia corporal

### ABSTRACT

The aim of this article is to describe what elements deriving from hip hop culture and specifically street dance can be effectively utilised during DMT sessions focusing on improving patient's body awareness. The first step was looking for similarities between DMT and street dance followed by a street dance analysis in accord to Rudolf Laban's LMA theoretical foundations. The Register of Observation and Analysis of Movement (ROAM) was used in order to further analyse street dance movements' typical features. The hip hop culture and DMT elements combined together allow us to speculate on a DMT therapeutical plan that includes street dance as the main instrument.

**Key words:** Hip hop culture, street dance, LMA, DMT, body awareness

### ABSTRACT

Il seguente articolo descrive l'analisi degli elementi caratteristici della cultura hip hop e nello specifico della *street dance*, che possono essere utilizzati in sedute di DMT per lavorare sulla coscienza corporea del paziente. Inizialmente si sono ricercati gli elementi in comune tra DMT e *street dance* e, secondariamente, si è svolta un'analisi della *street dance* secondo i presupposti teorici del LMA di Rudolf Laban. Nello specifico, per l'analisi delle caratteristiche del movimento tipiche della *street dance*, è stato applicato il ROAM, Registro di Osservazione ed Analisi del Movimento, permettendoci di individuare gli aspetti distintivi di questo stile di danza. L'unione di queste caratteristiche, della cultura hip hop e degli elementi della DMT ci permettono di ipotizzare un piano terapeutico in DMT che includa la *street dance* in quanto strumento principale.

**Parole chiavi:** Cultura hip hop, *street dance*, LMA, DMT, coscienza corporea

## EL HIP HOP

### **Historia y orígenes**

Las raíces de la cultura hip hop se colocan a finales de los años '70 en un contexto de cambios culturales iniciados en el *south-Bronx* de Nueva York (Driver, 2000) y destinados a llegar al mundo entero. Las formas artísticas expresivas del *DJing*, *writing*, *b-boying* y *MCing*, reconocida con el nombre de “4 elements” se fusionaron en un único movimiento cultural que ha influenciado la escena *underground* de Manhattan, hasta ser reconocido como uno de los más potentes e importantes de la historia global (u.net, 2011).

Era un período histórico en el que la violencia, la droga y diferentes *gangs* infestaban las calles del Bronx, barrio reconocido en cuanto peligroso y abandonado, despreciado también por el presidente Carter (Joe Conzo, 2011). El fundador del género musical hip hop, Clive Campbell, conocido como Dj Kool Herc, ha utilizado una combinación de *hard-funk*, percusiones latinas, rimas y letras para crear este nuevo estilo de música (Montalvo, 2017). El party del 11 Agosto del 1973 en el West Bronx hace la historia de la música hip hop: Dj Kool Herc mezcla *funk* y *soul* durante una fiesta que sigue siendo icónica para todos los amantes y conocedores de esta cultura (u.net, 2011). Dj Kool Herc, Grandmaster Flash y Afrika Bambaataa han sido los Djs pioneros de la música hip hop, cambiando la escena musical (Driver, 2000) y dividiendo el Bronx según nuevos criterios: en el 1977 la jerarquía del *cool* (u.net, 2011) se estaba sustituyendo a la las guerras entre las *gangs*.

El hip-hop nace, por tanto, en un contexto de degradación en el que la ausencia de trabajo y de proyectos generaban demasiado tiempo a disposición para estar en las calles sin nada de hacer (Fant, 2015). Las *gangs* eran representadas mediáticamente como el símbolo de la degeneración del Bronx en cuanto se ponían como única institución existente y capaz de establecer un poco de orden, satisfacían la necesidad de pertenecer y de protección de la gente, especialmente de los adolescentes, que crecían sin puntos de referencia (Fant, 2015).

Se trataba además de un periodo de numerosos cambios; las evoluciones sociales, económicas y tecnológicas empezaban a mostrar un mundo improvisamente acelerado y ampliado en el cual era fácil experimentar una sensación de esparcimiento (Fant, 2015). El hip-hop, aunque esté ligado a todos estos cambios y a la violencia del *ghetto*, se convierte en un mensaje de regeneración y en una invitación a la expresión de la individualidad (Smith, 2010).

La cultura hip hop nació como un juego sin reglas y sin rumbo, pero con un poder de transformación increíble y un impulso a la vida que se exprimía en toda su potencia. Ha sido la oportunidad para que, muchísimos adolescentes, pudieran buscar y encontrar sus propias identidades, una posibilidad para cambiar el estado de degradación, violencia, racismo y pobreza que dominaban el *ghetto* neoyorquino (Fant, 2015).

### **Elementos característicos**

Desde el comienzo del hip hop, este fenómeno cultural se ha desarrollado de manera natural y espontánea por algunos elementos que lo caracterizaban y siguen caracterizándolo de manera indiscutible. Uno de los elementos típicos de esta cultura y de los primeros que surgió en el Bronx son todos los eventos comunitarios como la *jam* y el *block party* lo cuales eran ocasiones para que cada bailarín pudiera exhibir el propio estilo y las propias capacidades enfrentándose con otros bailarines y luchando, al mismo tiempo, contra la violencia (Popmaster Fabel, 2011).

Cuando hablamos de la experimentación en la cultura hip hop siempre nos referimos al concepto de improvisación; cada adepto se pone en juego con sus pares para mejorar su propia *performance* improvisando según su disciplina y aportando algo nuevo, sin cambiar los elementos estilísticos de uno de los *4 elements: DJing, writing, b-boying y MCing* (Fant, 2015). En la danza la improvisación, más bien conocida en la cultura hip hop como *freestyle*, se trata de hacer lo propio, crear el propio estilo (KRS ONE, 2009). Los bailarines lo necesitan para construir algo suyos combinando los pasos con su propio mundo interior; no pueden expresar su manera de ser cuando bailan una coreografía echa por un coreógrafo porque, en este caso, estarían representando exclusivamente el coreógrafo y su trabajo (Emiko, 2005). La capacidad creativa y la improvisación asumen un papel fundamental; el hip hop nace como un estilo de danza en *freestyle* (Sato, Nunome & Ikegami, 2015).

Se puede afirmar que los bailarines implicados en este proceso experimentan aquel estado psicológico llamado *flow* y que se refiere a la “*sensación satisfactoria y excitante de realización creativa y funcionamiento incrementado*” (Csíkszentmihályi, 1975, citado en Fant, 2015, p. 67.). El *flow* es otro elemento característico del hip hop y, de echo, es un término utilizado muy a menudo en esta cultura. Csíkszentmihályi, en el 1990, lo define como una “*experiencia óptima*”: cuando cuerpo y mente trabajan juntos para alcanzar el mismo objetivo (Csíkszentmihályi, 1990, citado en Fant, 2015, p. 67.).

La formación típica de la cultura hip hop es sin duda la *crew*; las *crews* vienen directamente de las *gangs*, tienen la misma función protectora y constituyen un punto de referencia sano y basado en la convivencia de los *4 elements* (Fant, 2015). Funcionan básicamente como una familia; es un apoyo recíproco en las situaciones adversas (Cooper, Kramer & Rokafella, 2015). Aunque se hace parte de una *crew* es muy importante que cada adepto sea si mismo; técnica, originalidad y estilo son las palabras que describen y alimentan el esfuerzo de cada adepto a la cultura hip hop (Fant, 2015).

Con respecto a la disciplina de la danza el formato siempre es lo mismo; los bailarines forman un círculo y por turnos cada uno se coloca en el centro bailando aproximadamente unos treinta segundos (Banes, 2004). *The cypher* (el círculo) viene directamente del *b-boying* y básicamente es un círculo de bailarines que se apoyan mutuamente enseñando sus pasos de danza (Montalvo, 2017). *Chyphering* es cuando un bailarín utiliza sus movimientos, el espacio y su conexión interna con los demás para crear una iniciativa colectiva basada en la improvisación, competición y en el apoyo mutuo (Schloss, 2009). El *cypher* representa una manera de compartir energía y pasión (Bboy Budda LCSW, Hadley & Yancy, 2012). Es importante que cada componente del *cypher* participe realmente al círculo, con la voz, los sonidos, dando coraje y apreciando este momento de intercambio (Montalvo, 2017) y que no se quite espacio o visibilidad a ningún bailarín, alimentando siempre el respeto recíproco y la competición sana (Cooper et al., 2005). Por supuesto no hemos nombrado todos los elementos que constituyen una cultura tan innovadora y poderosa como el hip hop. Nos hemos enfocado intencionadamente en aquellos elementos que el hip hop comparte con otras disciplinas y que pueden constituir un herramienta terapéutico.

## **LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA**

La Danza Movimiento Terapia (DMT) es una “*especialidad en psicoterapia que utiliza el movimiento como un proceso para promover la integración emocional, cognitiva*”

y *física del individuo*” y que pertenece al grupo de las artes creativas en psicoterapia (Panhofer y Rodríguez, 2005, p. 50.).

Bernstein, en el 1979, la define como un uso terapéutico del movimiento y la danza dentro de un proceso cuya finalidad es la integración psicofísica del individuo (Bernstein, 1979, citado en Panhofer, et al., 2005). La DMT se basa en el principio de que movimiento y emociones están profundamente conectados (Payne, 1992) y se enfoca en el movimiento tal como emerge en la relación terapéutica (Mc Garry & Russo, 2011). El cuerpo refleja de manera muy clara los sentimientos, pensamientos, emociones más íntimas del individuo (Rodríguez-Jiménez y Dueso Pla, 2015).

La danza, la improvisación, el *empathic embodiment* (Cooper, 2001) y el self se encuentran en una relación constante de innovación y cambios en DMT (Payne, 1992). Stanton-Jones (1992) afirma que el movimiento en DMT es por la mayoría del tiempo improvisado y no es corregido por el terapeuta como haría un maestro de danza; en este sentido el objetivo de la DMT es utilizar la experimentación con el movimiento para encontrar, analizar e investigar nuevas maneras de sentir, estar y de acceder a emociones que no se pueden verbalizar (Stanton-Jones, 1992, citado en Panhofer, et al., 2005).

El uso del cuerpo como metáfora y el simbolismo son elementos que están a la base de la DMT, como el movimiento creativo mas que los pasos prescritos (Payne, 2005) alternados a momentos en que es necesario dar una tarea, lanzar una propuesta, dependiendo del momento de la sesión y de la población con que se trabaja (Panhofer, et al., 2005). La improvisación es un herramientas utilizado en diferentes enfoques en DMT; en manera específica, cuando se trabaja según la orientación psicodinámica, se supone que la improvisación expresa estados emocionales muy profundos de una manera comparable a la asociación libre en el psicoanálisis (Bräuninger, 2014).

La DMT constituye además un valioso herramienta para mejorar la conciencia corporal, el *body-awareness*, que Soler (2006) ha definido como el conocimiento que se tiene del cuerpo cuando está en movimiento on en estado de quietud y la relación de cada una de las partes que lo componen partes con el mundo externo (Lorenzana, Bohórque y Tuta, 2019). El concepto de conciencia corporal comprende según Cámara e Islas (2005) el reconocimiento anatómico del cuerpo en relación a las capacidades corporales que cada bailarín tiene o puede desarrollar y la emoción/afectación que cada sujeto logra en la práctica de interpretación (Cámara e Islas, 2005, citados en Cisternas, 2019).

Los cambios en la conciencia corporal han sido ampliamente estudiados; Silver (1981) afirma que los sujetos perciben sus propios cuerpos mas veloz, fuerte, bello y agradecido gracias a la DMT, Franklin (1979) sostiene que pueden notar un cambio también en la percepción del tamaño y de la forma del cuerpo (Silver, 1981 y Franklin, 1979 citados en Ritter & Low, 1996). La conciencia corporal es un elemento esencial para el concepto del *self* en cuanto incluye la capacidad de percibir estados específicos del cuerpo en acción o en quietud y sensaciones físicas; es el producto de una interacción dinámica entre actividad neuronal, *cognitive appraisal* y exploración inconsciente (Mehling et al., 2009). Herramientas como la DMT permiten de “*incorporar la acción consciente del cuerpo en experiencias formativas*” (Rodríguez-Jiménez, Velasco-Quintana y Terrón-López, 2014, p. 212.).

## **EL HIP HOP Y LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA**

El movimiento es un importante herramienta terapéutica (Hadley & Yancy, 2012). Al preguntarse porque el movimiento es terapéutico encontraremos diferentes

motivaciones; una de estas es sin duda que el movimiento es el acto que da una forma y una expresión al “Yo”, no en el sentido del “Yo” en cuanto *self*, una entidad solo conceptual, si no al “Yo” en términos de acción y base de nuestra experiencia en el mundo en cuanto seres humanos (Sheets-Johnstone, 2010).

La danza ofrece beneficios diferentes desde la pura actividad físicas como la posibilidad de expresar las emociones, una reducción del estrés y la oportunidad de trabajar con la creatividad (Olvera, 2008). La danza y el movimiento son potentes herramientas terapéuticos; desde el siglo XXI han empezados a ser asociados al concepto de cura y bienestar, y no solamente a la *performance* (Alpert, 2011).

En específico, la cultura hip hop ofrece un contexto en el cual la lógica espacial que la guía promueve la expresión de la libertad, maneras de volver a configurar los espacios, la percepción y la realidad vivida (Hadley & Yancy, 2012). Por medio del hip hop es posible establecer un diálogo con los más jóvenes; es una cultura contemporánea que se basa en modalidades expresivas que invitan y encorajan en la exploración del *self* en sus puntos débiles y sus puntos fuertes (Hadley & Yancy, 2012) los ha ayudado a desarrollar el concepto de resiliencia no obstante sus condiciones difíciles de vida (Montalvo,2017).

Existen numerosas maneras en que la cultura hip hop puede ser utilizada en terapia; a través de la escucha, de la *performance*, de la creación y la improvisación (Hadley & Yancy, 2012). Todos los estilos de la *street dance* están caracterizados por movimientos muy fuertes y agresivos, algunos imitan comportamientos violentos como manera de exorcizar toda la violencia y la frustración que los jóvenes del *ghetto* han vivido y experimentado durante aquellos años de degradación (Montalvo, 2017). La *street dance* es indisolublemente ligada a la cultura hip hop que de hecho utiliza muchísimas formas de expresión non-verbal (Schloss, 2009). Muchos de los efectos benéficos y terapéuticos del hip hop derivan desde el uso del *freestyle* como técnica terapéutica (Hadley & Yancy, 2012). Bruscia (1991) afirmó que la improvisación ayuda a desarrollar la espontaneidad, creatividad, libertad de expresión, el juego, la identidad y otras capacidades interpersonales (Bruscia, 1991, citado en Hadley & Yancy, 2012).

En el 2007 Stephen Leafloor, licenciado en trabajo social y bailarín de *breakdance* ha empezado un proyecto en el ártico superior del Canada que consistía en ayudar a escribir una propuesta de matrimonio para los jóvenes canadienses utilizando el *bboying* en un programa muy intenso de una semana (Leafloor, 2012). En un contexto social y ambiental tan rígido y duro como el ártico, el hip hop ha sido utilizado como punto de conexión y apoyo, aprovechando de su naturaleza flexible y adaptable a situaciones diferentes; de hecho la cultura hip hop ha sido incluida en la vida de los jóvenes habitantes de esta tierra tan fría y particular, llegando en el 2012 a 38 comunidades diferentes y obteniendo el reconocimiento como el proyecto de divulgación mas importante hecho en la historia del Canada del norte (Leafloor,2012).

La experimentación del hip hop en cuanto cultura en contextos clínicos y sociales nace sin embargo años antes. Lee y Lindsey (1985) han apoyado la utilización de la música rap durante grupos de *consueing* con niños negros de la escuela primaria (Washington, 2018). Elligan (2000) ha creado el término *rap therapy*; un modelo de intervención en 5 pasos para incluir la cultura hip hop y el rap en el trabajo clínico con hombres negros (Washington, 2018).

Levy (2017) ha introducido el uso del *cypher* en un grupo de trabajo; incluyendo sus alumnos en su experimentación ha creado un espacio apto a la cultura hip hop en la sala destinada al *consueing* dentro de la escuela y ha observado cuanto el *cypher* se ha

convertido en un espacio de expresión libre, apoyo recíproco, comunicación e intercambio (Levy et al., 2017). En un estudio sobre el uso del hip hop como terapia para niños y adolescentes obesos conducido por Tomio et al., (2014) se ha evidenciado como la *street dance*, puede ser utilizada para estimular y aumentar la actividad física y también el nivel de participación, ayuda en el auto-conocimiento de sí mismo a través pasos y coreografías adaptadas a diferentes ritmos y sonidos y favorece el desarrollo del niño “*providing expression, creation, motivation, escape from problems with improvement in quality of life*” (Tomio et al., 2014, p. 686.).

## **LABAN MOVEMENT ANALYSIS Y SU UTILIZACIÓN EN LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA**

Rudolf Laban, bailarín, coreógrafo y pionero en la investigación moderna en movimiento, creó junto con Warren Lamb un marco teórico llamado *Laban Movement Analysis* (LMA) (Panhofer y Rodríguez, 2005). El LMA es una técnica que sirve para “*describir, medir y clasificar el movimiento humano*”; describir patrones de movimientos típicos de un cierto individuo y que lo diferencian de los demás; mostrar aspectos y dimensiones del comportamiento que pueden estar relacionados con procesos neurofisiológicos y psicológicos (Panhofer y Rodríguez, 2005).

Laban sostenía firmemente que la investigación sobre el movimiento y las conexiones entre danza y comportamiento era necesaria en cuanto parte de la vida misma; la arte del movimiento gobierna nuestros comportamientos cotidianos (Laban, 1975). Empezando por el presupuesto que los seres humanos modernos habían perdido sus espontaneidad en los movimientos expresivos, se ha enfocado en la capacidad comunicativa del movimiento considerándolo como una manera de enviar y recibir mensajes (Newlove, 1993).

A través el LMA es posible describir la cualidad de los cambios en movimiento y la habilidad de adaptarse al espacio durante estos cambios (Panhofer y Rodríguez, 2005). Los elementos básicos comunes a todos los movimientos pueden ser categorizados, según el LMA, en tres grandes grupos generales: “*the use of the body, the use of the space, the use of dynamic energy*” (Moore & Yamamoto, 2012, p.136). Con el uso del cuerpo Laban se ha referido al análisis de “*gesture, posture, initiation, sequencing*” (Moore & Yamamoto, 2012, p.136): describió *gesture* como aquellas acciones limitadas a una parte o mas partes del cuerpo, *posture* como una posición asumida por todo el cuerpo, *initiation* como el análisis de las partes del cuerpo que se mueven por primeras (inician) una secuencia en movimiento y, en fin, *sequencing* como la organización general de la activación de todo el cuerpo en un momento determinado (Moore & Yamamoto, 2012).

Con el uso del espacio se ha referido al análisis de cuanto espacio se utiliza en movimiento y como, distinguiendo los siguientes factores: “*spatial locale, trace-forms, dimensions, sequencing*” (Moore & Yamamoto, 2012, p.139). En específico ha dividido el factor *spatial locale* en: *general space* (espacio general en un ambiente), *interpersonal space* (o distancia entre las personas que se mueven en un cierto ambiente) y *personal space* (el territorio y las áreas que podemos alcanzar con el cuerpo estando en un lugar, nuestra kinesfera personal) (Moore & Yamamoto, 2012). Con el término kinesfera se entiende el espacio que podemos alcanzar, nuestro espacio personal (Newlove, 1993). Si nos desplazamos en el espacio, nuestra kinesfera se mueve con nosotros, si nos acercamos a otras personas es posibles que las dos kinesferas se encuentren por un



momento, todo lo que no podemos alcanzar se sitúa en el espacio general (Newlove, 1993; Moore & Yamamoto, 2012).

Laban describió lo que ha llamado *trace forms* como el recorrido invisible inscrito con el cuerpo cuando se mueve en la kinesfera y lo ha distinguido en: *linear* (camino derechos en la kinesfera), *planes* (camino curvos en la kinesfera) and *volumes* (camino tridimensionales en la kinesfera) (Moore & Yamamoto, 2012). En fin, con respecto al uso del espacio, describió lo que ha llamado *dimensions* como el andamiaje espacial básico utilizado para orientar el movimiento y sub-dividiéndolas en “*vertical, horizontal and sagittal*” (Moore, Yamamoto, 2012, p.143).

Con respecto a la utilización de la energía dinámica (Moore & Yamamoto, 2012) Laban reconoció cuatro factores, cuatro esfuerzos primarios; cada uno descrito como un continuo con dos polaridades (Queyquep, 2008; Panhofer y Rodríguez, 2005). Los esfuerzos son: *the flow* (el flujo) conducido e libre; *the space* (el espacio) directo e indirecto; *the time* (el tiempo) sostenido e súbito y *the pressure* (el peso) liviano e firme (Panhofer y Rodríguez, 2005; Moore & Yamamoto, 2012). Cada movimiento puede ser descrito a través estos adjetivos y sus combinaciones (Panhofer y Rodríguez, 2005). El LMA puede ser utilizado como un potente herramienta para analizar las interacciones entre el paciente y el terapeuta (Panhofer y Rodríguez, 2005).

Queyquep, relacionando el LMA al trabajo en DMT, afirma que conocer y comprender cuales son los esfuerzos predominantes del paciente es fundamental para establecer las bases de la relación terapéutica y que la capacidad de sintonizar y responder a lo que requiere mediante el canal no verbal nos permite de establecer una relación basada en la confianza, elemento necesario para el proceso terapéutico (Queyquep, 2008).

## OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

### Principales:

- Identificar los elementos principales de la *street dance* para trabajar la conciencia corporal en sesiones grupales de DMT
- Analizar las características de la *street dance* según el LMA

### Secundarios:

- Analizar las dimensiones cuerpo, espacio y dinámica según el Registro de Observación de Análisis del Movimiento (ROAM)
- Identificar características del LMA presentes en la *street dance* que se pueden aplicar a sesiones de DMT o para trabajar sobre la conciencia corporal

## METODOLOGÍA

**Participantes** – los participantes del estudio son 12 bailarines de *street dance* (8 hombres y 4 mujeres) de diferentes edades (entre 18 y 27 años) que participan a la misma clase de danza y son mayores de edad. Entre todos los bailarines que componen la clase el único criterio de selección de los 12 participantes ha sido la claridad de la imagen y la posibilidad de examinar el movimiento grabado; no han sido seleccionados aquellos bailarines que no se encontraban perfectamente dentro de los límites del campo de visión

de la cámara. Los participantes han sido informados de la investigación y de sus finalidades y han firmado el consentimiento informado.

**Recogida de datos** – el video ha sido grabado durante una sesión de entrenamiento en *freestyle* en diferentes estilos de *street dance*, en particular los estilos que se pueden evidenciar son el *breaking* (o *break dance*) y el *hip hop old school, new school* y *hype*. Se han analizado dos ejercicios de improvisación; una improvisación en *hip hop old school, new school* y *hype* de la cual se han cogido 2 minutos y otra improvisación en *breaking* de la cual se han cogido 3 minutos. El video tiene una duración total de 5 minutos; se han elegido estos dos momentos en la improvisación por la variedad de estilos diferentes que se pueden observar.

**Instrumentos** – a el video grabado ha sido sucesivamente aplicado el Registro de Observación de Análisis del Movimiento (ROAM) para el análisis de las dimensiones cuerpo, espacio y dinámica. El ROAM ha sido creado por Barnet-López et al. (2017) basándose en las teorías de Rudolf Laban y es un instrumento que da informaciones sobre las tendencias generales de los movimientos de la persona antes y después de una intervención en movimiento y teniendo en cuenta de las posibles limitaciones físicas, cognitivas, emocionales y relacionales del individuo (Barnet-López et al., 2017).

El ROAM en particular permite evaluar el movimiento a través de la grabación, dejándonos volver a ver lo que ha ocurrido sin limitaciones y de observarlo y analizarlo detalladamente (Barnet-López et al., 2017). Está compuesto por cinco dimensiones que se evalúan de forma independiente, aportando posteriormente un conocimiento general al profesional, investigador, experto que lo utiliza (Barnet-López et al., 2017).

Del registro han sido aplicadas solo las dimensiones cuerpo, espacio y dinámica en cuanto mayormente interesantes a los fines de nuestra investigación (ver el contenido de las dimensiones analizadas en la apéndice, Figura 1). De la dimensión cuerpo no se ha utilizado la hoja relativa a la forma del cuerpo en cuanto, durante el baile y en específico el *freestyle*, las formas que el bailarín puede asumir son múltiples y no son índices de patrones de movimiento, por esta motivación no nos dan una indicación sobre las cualidades y características del movimiento pertenecientes a la *street dance*.

## PROCEDIMIENTO

### Fases del estudio:

- Fase 1: Revisión de la bibliografía, definición de las palabras claves del estudio, aclaración de los conceptos;
- Fase 2: Reclutamiento de los participantes;
- Fase 3: Recogida de datos;
- Fase 4: Análisis de los datos obtenidos a través del ROAM.
- Fase 5: Discusiones de los resultados y conclusiones;
- Fase 6: Obtención del consentimiento informado firmado posteriormente.

Este estudio ha sido respetuoso con los principios éticos que rigen cualquier investigación realizada con seres humanos de acuerdo con la declaración de Helsinki (2008), los participantes han sido informados de las finalidades del estudio y de sus características (Di Ruggiero y de los Ángeles, 2011) y han firmado posteriormente el consentimiento informado.

## RESULTADOS

En este apartado presentamos los resultados obtenidos desde la revisión bibliográfica con respecto a los elementos que DMT y *street dance* tienen en común (ver Tabla 1) y los resultados obtenidos desde la aplicación del ROAM al video, mostrándonos los resultados de cada bailarín (ver Tabla 2).

Tabla 1

Elementos de la DMT y de la *street dance* que trabajan sobre la conciencia corporal

ELEMENTOS	DMT	STREET DANCE
EL CÍRCULO	<i>"The Chacian Circle"</i> utilizado con éxito en DMT en cuanto coloca pacientes y terapeuta al mismo nivel y posición, favoreciendo la relación terapéutica a través el movimiento (Bräuninger, 2014).	El cyphering, elemento básico de la <i>street dance</i> , favorece la construcción de la identidad, la construcción de la confianza e sí mismo y encoraja la creatividad y la diversidad (Levy et al., 2017; Montalvo, 2017).
LA IMPROVISACIÓN	Los estudios en DMT se basan en el uso de la improvisación en movimiento y en la exploración emocional a través de estos (Rabadán et al., 2017).	El freestyle es en la cultura hip hop, y en específico en la <i>street dance</i> una oportunidad de auto-conocimiento, creatividad, búsqueda de la propia identidad y esencia de la danza misma (Cooper et al., 2005)
EL FLOW	Es uno de los esfuerzos introducido y estudiado por Rudolf Laban; <i>"in an action capable of being stopped and held without difficulties during the movement the flow is bound, in an action in wich is difficult to stop the movement suddenly the flow is fluent"</i> (Laban, 1975).	El flow en la <i>street dance</i> en la cultura hip hop representa aquella condición que McConigal (2011) ha definido de participación intensa experimentada gracias al placer natural de la acción que se está llevando a cabo y que nos permite de sentirnos llenos de vida y potencialidad (Fant, 2015)

Se han encontrado tres elementos principales que DMT y *street dance* comparten: el círculo, la improvisación y el *flow*. El círculo y la improvisación se describen en cuanto técnicas presentes en ambas disciplinas, cada una con su propia finalidad. El *flow* es el único de los tres elementos que asume un significado diferente en las dos disciplinas; un factor del movimiento según la DMT y una condición psicofísica según la *street dance*.

Tabla 2  
Análisis del Movimiento de un grupo de bailarines a través del ROAM

Participantes	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11	P12
<b>DIMENSIONES</b>												
<i>CUERPO</i>												
Enraizamiento	2	2	2	2	2	2	2	2	2	1	1	2
Equilibrio	2	2	1	2	2	2	2	2	2	2	2	2
Superior	5	5	5	5	4	4	5	5	4	5	5	5
Inferior	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Derecha	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
Izquierda	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5	5
<i>ESPACIO</i>												
Kinesfera personal	4	5	4	5	4	4	4	4	5	5	4	5
Kinesfera general	4	5	4	5	4	4	4	4	4	5	4	5
Nivel	B/M-B/M/M-A	B/M-B/M/M-A	B/M-B/M	B/M-B/M/M-A	B/M-B/M	B/M-B/M	B/M-B	B/M-B/M	B/M-B/M/M-A	B/M-B/M	B/M-B/M	B/M-B/M/M-A
Planos	todos	todos	todos	todos	todos	todos	H/S	todos	todos	todos	todos	todos
<i>DINÁMICA</i>												
Flujo	4	4	4	4	5	5	5	5	4	4	4	4
Espacio	5	5	4	5	5	4	5	5	5	5	5	5
Peso	5	4	5	4	5	5	4	4	4	4	4	4
Tiempo	5	5	4	5	4	4	5	5	5	5	5	5

- **DIMENSIÓN CUERPO** = la mayor parte de los participantes se sitúan en la utilización del enraizamiento (10/12) puntuando un 2, (2/12) puntúan un 1; la mayor parte se sitúan también en la utilización del equilibrio (11/12) puntuando un 2, (1/12) puntúa un 1. La mayor parte de los participantes se sitúan en la utilización de la parte superior del cuerpo (9/12) puntuando un 5, (3/12) puntúan un 4. Todos los participantes (12/12) se sitúan en la utilización de la parte inferior, izquierda y derecha del cuerpo puntuando un 5.

- **DIMENSIÓN ESPACIO** = (7/12) participantes puntúan un 4 en la amplitud de la kinesfera personal, (5/12) puntúan un 5; (8/12) puntúan un 4 en la amplitud de la kinesfera general, (4/12) puntúan un 5. La mitad de los participantes (6/12) utilizan los niveles bajo/medio-bajo/medio, (5/12) utilizan los niveles bajo/medio-bajo/medio/medio-alto y (1/12) utiliza los niveles bajo/medio-bajo. La mayoría de los participantes (11/12) utiliza todos los planos, (1/12) utiliza los planos horizontal y sagital.

- **DIMENSIÓN DINÁMICA** = la mayor parte de los participantes se sitúan en la utilización del flujo tendencialmente conducido: (8/12) puntúan un 4, (4/12) puntúan un 5. La mayor parte de los participantes se sitúan en la utilización del espacio directo: (10/12) puntúan un 5, (2/12) puntúan un 4. La mayoría de los participantes se sitúan en la utilización del peso tendencialmente firme (8/12) puntuando un 4, (4/12) puntúan un 5. La mayor parte de los participantes (9/12) se sitúan en la utilización del tiempo súbito puntuando un 5, (3/12) puntúan un 4.

## DISCUSIONES

En este artículo se intenta buscar y definir aquellos elemento que la cultura hip hop, y mas en especifico la *street dance*, comparte con la Danza Movimiento Terapia con el fin de identificar cuales son los elementos de esta cultura tan innovadora, potente y vital que pueden ser utilizados en sesiones de DMT. En la disciplina de la danza, la *street dance*, el hip hop se manifiesta con toda su potencia y agresividad, se caracteriza por su dinamismo que afecta a todo el cuerpo, un ritmo virtuoso insistente (DeFrantz, 2004).

Muchos de los elementos que constituyen y dan vida a la cultura hip hop se pueden también encontrar en la DMT; el círculo, la improvisación y el *flow* son elementos interesantes con lo cuales trabajar conjuntamente para mejorar la conciencia corporal. En ambas disciplinas el círculo representa un espacio seguro; Bräuninger (2014) lo define como un espacio que, por su naturaleza, coloca las personas al mismo nivel (Bräuninger, 2014). El círculo representa por si una oportunidad para estar en contacto, un espacio de contención, una posibilidad de pertenencia a un grupo de personas, promoviendo la utilización del lenguaje no-verbal (Hamill et al, 2011, citado en Karampuola, 2016). El *cypher* en la cultura hip hop detiene la misma función; un espacio neutral que permite el desarrollo de las capacidades individuales en cuanto asume una función de apoyo recíproco (Montalvo, 2017). Como en la terapia, los hip hop *cyphers* son prácticas con un código definido y estructuradas (Levy, Emdin & Adjapong, 2017).

La improvisación y el *freestyle* son la misma práctica; la importancia del movimiento espontáneo y libre es un elemento fundamental de las dos disciplinas. En DMT a través de la improvisación se trabaja sobre emociones que no se pueden

verbalizar, se experimentan nuevas maneras de estar (Panhofer y Hölter, 2005) tal como en la *street dance* se permite la competición, el auto-conocimiento, la expresión creativa (Cooper et al. 2001). En fin, si hablamos del *flow* según el LMA, seguramente nos referimos a una característica observable en el movimiento de los seres humanos (Laban, 1975) y que se distingue entre *bound flow* y *free flow* (Moore & Yamamoto, 2012), en la cultura hip hop representa un estado psicofísico en el cual el bailarín experimenta una conexión profunda entre sus emociones internas y sus movimientos (Fant, 2015).

La aplicación del ROAM basado en el LMA (Barnet-López et al., 2017) ha constituido la parte principal del estudio: a través su aplicación se han evidenciado los factores del movimiento y los esfuerzos que gobiernan un grupo de 12 bailarines de *street dance*, suponiendo que puedan ser características en movimiento propias de este estilo; desde este punto de partida se pueden desarrollar planes de trabajo en DMT que incluyen estas características.

Estos resultados indican que en este grupo de bailarines de *street dance*, existen algunas preferencias y se pueden individuar algunos patrones de movimiento. Los resultados muestran que la mayoría de los participantes se sitúan en una utilización del equilibrio y del enraizamiento estables y utilizan en modo uniforme la parte superior, inferior, izquierda y derecha del cuerpo. Todos los participantes puntúan el mismo resultado con respecto a la parte inferior, izquierda y derecha del cuerpo. Se puede asumir que los bailarines expertos de *street dance* utilizan intencionalmente secuencias que empiezan en la parte inferior del cuerpo y llegan a la parte superior para lograr una propagación del movimiento fluida (Sato et al., 2014). La tendencia general de todos los participantes es la utilización de una kinesfera personal y general ambas entre medianas y grandes. Típico de la *street dance* es la utilización del espacio a disposición para que cada bailarín pueda enseñar quién es y cual es su originalidad; es un estilo que tiende a la espectacularización a través la utilización de expresión personal (Schloss, 2009) y se caracteriza en cuanto provocador, basado en el concepto de competición y reto. Los bailarines de *street dance* ostentan acrobacias, giran utilizando el suelo y diferentes partes del cuerpo como la espalda, toman espacio en el círculo, miran a los demás (Fant, 2015).

Todos los participantes utilizan los niveles bajo/medio-bajo, la mayoría incluyen también el nivel medio y algunos el medio-alto, todos utilizan el plano horizontal y sagital y la mayoría incluye el plano vertical. La prevalencia de los niveles bajo/medio-bajo/medio y la utilización de todos los planos pueden ser explicados por un movimiento considerado fundamental en la *street dance*: el *bouncing* (Sato et al., 2014). El *bouncing* implica un movimiento *up and down* constante y hecho por todo el cuerpo, debe ser fluido durante el baile manteniendo las rodillas siempre dobladas y se combina con movimientos de diferentes partes del cuerpo (Sato et al., 2014). La utilización del *bouncing* presupone el mantenimiento de un nivel bajo/medio-bajo/ y medio, algunos bailarines integran el nivel medio-alto a través la extensión de las piernas que pero no puede durar mucho tiempo porque de lo contrario no se mantendría el *bouncing*.

Con respecto a los esfuerzos, la tendencia general de los participantes es de acercarse al perfil definido como "*lucha*" (Barnet-López et al., 2017); la mayoría utilizan el flujo tendencialmente conducido, el espacio directo, el peso tendencialmente firme y el tiempo súbito. La naturaleza agresiva y potente de la *street dance* se refleja en estos resultados: todos los estilos de danza que le pertenecen nacen como sustituidos de la violencia y de la agresividad que gobernaban las calles y traen consigo el deseo de competir, ponerse en juego, el reto, la importancia del físico y de su potencia (Fant, 2015). Según Laban, la facilidad, contención y precisión de las acciones las controla el flujo

(Queyquep, 2008). El hecho que el movimiento en la *street dance* presente estas características se debe a su propia naturaleza; el resultado del bailarín debe ser el “*rocking the beat*” o sea adquirir la capacidad de utilizar la música y sus tiempos para enseñar lo que quiere, improvisar según su estilo y “romper” metafóricamente la canción, adecuando el ritmo que escucha a sus deseos personales (Schloss, 2009).

El poder descubrir patrones de movimientos típicos de la *street dance* nos introduce hacia la posibilidad de individuar cuales son sus características principales y de introducirlas en sesiones de DMT. Mezclando y combinando estas características y patrones con aquellos elementos que DMT y *street dance* ya comparten se puede experimentar un trabajo sobre la conciencia corporal.

## LIMITACIONES Y FUTURAS LÍNEAS DE INVESTIGACIÓN

El presente estudio representa solamente un comienzo con respecto a lo que creemos se pueda trabajar juntando la DMT con la *street dance* y todos sus sub-estilos; es una idea que nace desde la necesidad de innovación y aportación de material nuevo dentro de la DMT y que, sin dudas, presenta algunas limitaciones.

Para futuras líneas de investigación lo ideal sería ampliar el número de cámara utilizadas en cuanto la grabación del vídeo desde una sola cámara representa uno de los límites del presente estudio. La cámara ha sido puesta estratégicamente en la esquina de la sala para grabar lo más participantes posibles. En algunas partes del video ha sido desplazada desde un lado al otro de la sala para intentar grabar más detalles posibles. De esta manera se han podido grabar buena parte de los bailarines presentes en la sala, pero no todos al mismo momento. Lo mas recomendable sería la utilización de mínimos 4 cámaras diferentes puestas en cada esquina de la sala, para alcanzar la grabación de todo el espacio de entrenamiento y los detalles en movimiento. Otra futura línea de investigación sería expandir el numero de bailarines implicados en el estudio y organizar sesiones de DMT basadas en la inclusión de los resultados obtenidos mediante la aplicación del ROAM juntos con los elementos compartidos entre las dos disciplinas.

De todos modos creemos que la potencia de este trabajo consiste precisamente en la voluntad de aportar algo nuevo en la DMT utilizando herramientas perteneciente a una cultura nueva, juvenil, llena de vida y de energía.

## CONCLUSIONES

Se han identificado los elementos principales que la cultura hip hop, y la *street dance* en específico, comparten con la DMT y que, en ambas disciplinas, trabajan sobre el concepto de conciencia corporal: el círculo, la improvisación y el *flow*. Este resultado permite de pensar en sesiones de DMT construidas basándose en la cultura hip hop con la finalidad de trabajar sobre la conciencia corporal de los participantes.

Se han analizado las características en movimiento de la *street dance* según los presupuestos teóricos de LMA de Rudolf Laban a través del ROAM. En específico se han analizado las dimensiones: cuerpo, espacio y dinámica. Se han determinados cuales son las cualidades principales del movimiento de este estilo de danza para que puedan ser utilizadas también para desarrollar un planes terapéutico que prevea la utilización de la *street dance* en DMT.

## AGRADECIMIENTOS

A todo el equipo de profesores del Master en Danza Movimiento Terapia de la Universitat Autònoma de Barcelona. A Sílvia Barnet, por la confianza en el proyecto, la colaboración y la profesionalidad que ha dado vida a esta investigación. A los bailarines Vincenzo Corsaro, Giuseppe Massimino y Biagio Ippolito por sus apoyo y colaboración al proyecto. A la asociación deportiva *Acrobatic Universe* de Misterbianco (Catania, Sicilia, Italia) y todos los miembros de la comunidad *Scenahiphopsiciliana* que hacen viva y presente la cultura hip hop en Sicilia. A los miembros de la *Makooners Crew* para ser manifestación directa de la potencia de la *street dance*.

## REFERENCIAS

Alpert, P.T. (2011). The Health Benefits of Dance. *Home Health Care Management & Practice*, 23 (2), 155-157.

Barnet-López, S., Arbonés-García, M., Pérez-Testor, S. y Guerra-Balic, M. (2017). Construcción del registro de observación para el análisis del movimiento fundamentado en la teoría de Laban. *Pensar en movimiento: Revista de ciencias del ejercicio y la salud*, 15 (2), 1-22.

Bräuninger, I. (2014). Specific dance movement therapy interventions—Which are successful? An intervention and correlation study. *The Arts in Psychotherapy*, 41, 445-457.

Cisternas, N.P. (2019). Reflexión docente como dinamizador de la conciencia corporal en la enseñanza de la danza. *Paulo Freire. Revista de Pedagogía Crítica*, 21, 108-125.

Cooper, M. (2001). Embodied empathy, in S. Haugh and T. Merry (eds) *Roger's Therapeutic Conditions: Evolution, Theory and Practice*. Ros on Wye: PCCS.

Cooper, M., Kramer, N. & Rokafella. (2005). *We b\*girlz*. New York: powerHouse Books.

DeFrantz, T. (2004). "The Black Beat Made Visible." *Of the Presence of the Body: Essays on Dance and Performance Theory*. Middletown, CT: Ed. Andre Lepecki.

Di Ruggiero, M. y de los Ángeles, M. (2011). Declaración de Helsinki, principios y valores bioéticos en juego en la investigación médica con seres humanos. *Revista Colombiana de Bioética*, 6 (1), 125-144.

Fant, D. (2015). *Pedagogia dell'hip-hop: Gioco, esperienza, resistenza*. Roma: Carocci Editore.

Forman, M. & Anthony Neal, M. (2004). *That's the joint! The Hip-Hop Studies Reader*. London-New York: Routledge.



Hadley, S. & Yancy, G. (2012). *Therapeutic Uses of Rap and Hip-Hop*. London-New York: Routledge.

Karampoula, E. (2016). *The Circle in Dance Movement Therapy. A literature review*. Master Thesis Dance Movement Therapy. Universitat Autònoma de Barcelona.

KRS ONE. (2009). *The Gospel of Hip Hop*. New York: powerHouse Books.

Laban, R. (1948). *Modern Educational Dance*. (3rd Edition). Estover, Plymouth: MACDONALD & EVANS LTD. 1975.

Levy, I., Emdin, C. & Adjapong, E.S. (2017). Hip-hop Cypher in Group Work. *Social Work with Groups*, 41, 103-110.

Lorenzana, S.Y.A., Bohórquez, G.M.P. y Tuta, M.G.S. (2019). *DanzaTeatro: Un camino para desarrollar la conciencia corporal y la autoestima. Sublínea de Investigación Cuerpo, sensibilidad, pensamiento y cultura*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas -F acultad de Ciencias y Educación - Especialización en Desarrollo Humano con Énfasis en Procesos Afectivos y Creatividad.

Lowen, A. (2006, Third edition). *The Language of the body. Physical dynamics of character structure. How the body reveals personality*. Alachua, FL: Bioenergetics Press.

McGarry, L.M. & Russo, F.A. (2011). Mirroring in Dance/Movement Therapy: Potential mechanisms behind empathyenhancement. *The Arts in Psychotherapy*, 38, 178-184.

Mehling, W.E. et al. (2009). Body Awareness: Construct and Self-Report Measures. *PLoS ONE*, 4 (5), 1-18.

Montalvo, S. (2017). The Integration of Hip-Hop Culture and Cyphering in Dance/Movement Therapy. *Dance/Movement Therapy Theses*. 26. Sarah Lawrence College.

Moore, C. & Yamamoto, K. (1998). *Beyond Words: Movement Observation and Analysis*. (2nd Edition). London-New York: Routledge. 2002.

Newlove, J. (1993). *Laban for actors and dancers. Putting Laban's Movement Theory into Practice. A Step-by-Step Guide*. London-New York: Routledge.

Olvera, A.E. (2008). Cultural Dance and Health: A Review of the Literature. *American Journal of Health Education*, 39 (6), 353-359.

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

Payne, H. (1992). *Dance Movement Therapy: Theory, Research and Practice*. (2nd Edition). London-New York: Routledge. 2006.

Queyquep, E. (2008). Las teorías del movimiento de Laban: la perspectiva de una danza terapeuta. En H. Wengrower & S. Chaiklin, (comp.) *La vida es danza. El arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia*. Barcelona: Gedisa.

Rabadán, J., Chamarro, A. y Álvarez, M. (2017). Terapias artísticas y creativas en la mejora del malestar psicológico en mujeres con cáncer de mama. Revisión sistemática. *Psicooncología*, 14 (2-3), 187-202.

Ritter, M. & Low, K.G. (1996). Effects of Dance Movement Therapy: a Meta-Analysis. *The Arts in Psychotherapy*, 23, 249-260.

Rodríguez-Jiménez, R.M. y Dueso Pla, E. (2015). Consideraciones alrededor de la Danza Movimiento Terapia y sus aplicaciones en el ámbito social. *Arteterapia - Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 10, 127-137.

Rodríguez-Jiménez, R.M., Velasco-Quintana, P.J. y Terrón-López, M.J. (2014). Construyendo universidades saludables: conciencia corporal y bienestar personal. *Revista Iberoamericana de Educación*, 66, 207-224.

Sato, N., Nunome, H. & Ikegami, Y. (2014). Kinematic Analysis of Basic Rhythmic Movements of Hip-hop Dance: Motion Characteristics Common to Expert Dancers. *Journal of applied biomechanics*, 31 (1), 1-7.

Schloss, J. (2009). *Foundation: b-boys, b-girls, and hip hop culture in New York*. Oxford University Press.

Sheeran-Johnstone, M. (2010). Why is Movement Therapeutic?. *Am J Dance Ther*, 32, 2-15.

Smith, K. L. (2010). *Popular Dance: From Ballroom to Hip-Hop*. New York: Infobase Publishing.

Tomio, T. et al. (2014). Benefits of Hip Hop Dance for obese children and adolescents: A systematic review. *Revista Brasileira de Atividade Física & Saúde*, 19 (6), 679-689.

U.net. (2011). *Renegades of funk: il bronx e le radici dell'hip hop*. Milano: Agenzia X.

Washington, A.R. (2018). Integrating Hip-Hop Culture and Rap Music Into Social Justice Counseling With Black Males. *Journal of Consueling & Development*, 96, 97-105.

## APÉNDICE

### REGISTRO DE OBSERVACIÓN DE ANÁLISIS DEL MOVIMIENTO (ROAM)

Fundamentado en la Teoría de Rudolf Laban: La estrella de Laban

NOMBRE: \_\_\_\_\_ EDAD: \_\_\_\_\_ N° SESIÓN: \_\_\_\_\_ DIAGNÓSTICO: \_\_\_\_\_

Observe cada una de las dimensiones del ROAM. Cada dimensión está conformada por diversos aspectos, escoja la opción predominante y rodéela. Escriba sus comentarios en Observaciones Complementarias (O.C.) en cada una de las dimensiones, si lo precisa.

#### 1. DIMENSIÓN: CUERPO

ORGANIZACIÓN Y USO DEL CUERPO					FORMA DEL CUERPO			
	Inestable			Estable		a) Cóncava	b) Convexo	c) Asimétrica
Enraizamiento	-2	-1	0	1	2	a) Flecha	b) Muro	c) Pelota
Equilibrio	-2	-1	0	1	2	d) Tornillo		
	Menos			Más				
Superior	1	2	3	4	5			
Inferior	1	2	3	4	5			
Derecha	1	2	3	4	5			
Izquierda	1	2	3	4	5			

O.C. 1:

#### 2. DIMENSIÓN: ESPACIO

KINESFERA	Pequeña	Mediana		Grande	
Personal	1	2	3	4	5
General	1	2	3	4	5
NIVEL	Bajo	Medio-Bajo	Medio	Medio-Alto	Alto
	1	2	3	4	5
PLANOS	Horizontal		Sagital	Vertical	
*Rodea una opción	(mesa)		(rueda)	(puerta)	

O.C. 2:

#### 3. DIMENSIÓN: DINÁMICA

1= totalmente	2= tendencia	3= no destacan	4= tendencia	5 = totalmente
<b>FLUJO</b>				
LIBRE = 1	2	3	4	5 = CONDUCTIVO
<b>ESPACIO</b>				
INDIRECTO = 1	2	3	4	5 = DIRECTO
<b>PESO</b>				
LIGERO = 1	2	3	4	5 = FIRME
<b>TIEMPO</b>				
SOSTENIDO = 1	2	3	4	5 = SÚBITO
INDULGENTE				LUCHA

O.C. 3:

Figura 1. Registro de Observación de Análisis del Movimiento (ROAM). Fuente Barnett-López et al. (2017)

