

DANZA Y DISCAPACIDAD VISUAL

Por Silvia Elgarrista i Vives y Carolina Alejos. Danzaterapeutas

caroalejos@gmail.com www.elmudansa.com

La plataforma *el mur danza* (Carolina Alejos y Silvia Elgarrista) nace como un laboratorio de investigación, creación y producción en torno a la danza contemporánea y su relación con otros ámbitos. Desde la metodología investigación-acción, proponemos el trabajo coreográfico como forma de indagación colectiva. Una de las líneas que desarrollamos es el encuentro entre danza y discapacidad visual.

La idea inicial que impulsa el proyecto, no era centrarnos en esta investigación. A priori, nuestro esfuerzo se orientaba a la producción de una pieza coreográfica que hablaría sobre la capacidad de empatizar con el dolor ajeno.

Más tarde los conceptos de empatía y ceguera vendrían a ser nuestros principales interrogantes y motores de reflexión. En ese momento decidimos trabajar con personas con discapacidad visual (desde ahora d.v), bajo la modalidad de danza integradora.

El objetivo ahora era probar que podíamos hacer una danza que no fuera únicamente visual, y que personas con d.v podrían no solo bailar si no también disfrutar de un espectáculo de danza. El cómo era la incógnita.



El proceso creativo como método de investigación

A lo que hasta entonces había sido un proceso puramente creativo se le suma el de investigación. Como danza movimiento terapeutas, tenemos la ventaja de apoyarnos simultáneamente en autores de la escuela psicodinámica, próximos en sus conceptos a

la danza movimiento terapia (aquí dmt) y del ámbito artístico.

Nos aventuramos a acercar la danza y la d.v a un terreno común. Entendiendo al cuerpo como eje de relación a lo largo del desarrollo humano: mi cuerpo en relación a los otros, a los objetos y al espacio, nuestro objeto de estudio, entonces, se centra en el diálogo entre el movimiento y el sentido de la vista, el papel de la empatía kinestésica en el diálogo corporal, la percepción del espacio y la construcción del movimiento.

En el terreno artístico observamos principalmente el trabajo del escritor argentino J.L. Borges, de la fotógrafa Francesca Woodman, y del escultor E. Chillida. Borges ha desarrollado una extensa literatura a partir de la lenta pérdida de su visión “La gente se imagina al ciego encerrado en un mundo negro [...] hubiera querido reclinarme en la oscuridad, apoyarme en la oscuridad” (Borges, 1980: 52).

La obra de Woodman por fundir el cuerpo en el espacio. En sus imágenes la figura humana aparece perdida en la sombra, desaparece sobre la pared o forma parte de la decoración. El escultor Chillida nos interesa especialmente por sus reflexiones acerca del espacio. En su libro Escritos (2005: 55) él pregunta “¿no es la materia también espacio, un espacio más lento?”

Por su parte, la dmt como método de estudio nos remite a la relación de la transferencia y contratransferencia. La discapacidad es comprendida no como una limitación, si no todo lo contrario, como la posibilidad de explorar grupalmente “lo que yo podría ser” y compartir una realidad próxima subjetiva. Igualmente, indagar en las imágenes y sensaciones contratransferenciales nos devuelve una dimensión estética abarcadora de aquello que fuimos experimentando como evolución creativa hacia la autenticidad coreográfica.



Si en sintonía con la escuela psicodinámica nos basamos en el proceso creador de Silvano Arieti (1993) y la naturaleza interpersonal de la experiencia corporal de Nicola Diamond (2001) la metáfora es ineludible, debemos explicar el papel que juega el *espacio transicional* según Donald Winnicott y Daniel Stern en la danza.

Básicamente desarrollamos tres ideas:

- Si la empatía kinestésica es la capacidad de compartir estados afectivos, entonces la relación entre personas que bailan juntas puede ser un camino para reestablecer la relación entre cuerpo y espacio de las personas con una discapacidad visual, congénita o adquirida.
- La coreografía como una síntesis significativa de este proceso.
- La lectura coreográfica entendida con otros canales de percepción más allá del sentido de la vista.

De la idea inicial al trabajo en campo



El estudio comienza con un taller de danza para personas con dv / ceguera. El resultado es la obra *El Mur*, estrenada en Barcelona. En las clases participaron diez personas, bailaron en la obra cinco intérpretes, tres de ellos con discapacidad visual.

Sabiendo que no es únicamente la danza o la actividad artística lo que encamina el proceso creador y determina el producto que se observa, lo relevante en nuestro trabajo es el modo en que se realiza y los vínculos que se establecen durante el proceso.

Como punto de partida trazamos un paralelismo entre la práctica de la danza y la evolución emocional y motriz en el desarrollo humano. En un estado de

iniciación hacia el movimiento y luego hacia la acción, ¿cuál es el anclaje si no es visual?, ¿nos equivocamos si establecemos una analogía entre una fase inicial evolutiva y una fase inicial en danza?

Estamos en el punto cero al encuentro de algo nuevo. Los alumnos no eran bailarines, pero había interés y expectativas, curiosidad. Generar confianza era clave, moverse sin barreras arquitectónicas y sin presiones. La seguridad a nivel arquitectónico y la seguridad a nivel afectivo, por supuesto. Hacer de la clase de danza un espacio co-habitado, un lugar seguro basado también en la relación interpersonal, para que el cuerpo adquiriera una dimensión vital real del espacio.

La sintonía en común durante las clases y también a lo largo de los ensayos y la producción coreográfica, se reflejaba en los pequeños ajustes necesarios para seguir adelante. En palabras de Stern (1995), esas *microregulaciones*, en este caso, del diálogo corporal entre los bailarines y nosotras como coreógrafas. Desde la perspectiva de Winnicott (1953), el objeto transicional es el primer símbolo del niño. Para nosotras el movimiento es objeto transicional y el espacio de composición e improvisación, espacio transicional.

Percepción del espacio y construcción del movimiento

CUERPO MIO en conexión emocional y somática con CUERPO TUYO: Esta idea ampliamente desarrollada por Diamond (2001), es una de las bases de la empatía kinestésica, y es posible porque la experiencia corporal es de naturaleza interpersonal. Para evitar una exposición exhaustiva del trabajo realizado durante un año, distinguiremos cinco pautas longitudinales: 1) exploración guiada, 2) exploración libre, 3) introducción de la técnica de danza clásica y contemporánea, 4) improvisación, 5) capacidad de síntesis.



- De un cuerpo que se mueve a un esquema corporal con un abanico de posibilidades de movimiento
- De un espacio co-habitado a un espacio corporal subjetivo
- De la exploración a las imágenes
- De la técnica a la improvisación
- De la improvisación a secuencias coreográficas
- Del proceso creador a la síntesis
- Del proceso subjetivo a la originalidad subjetiva

La introducción de la técnica de danza clásica resultó sorprendente y un punto de inflexión en nuestro trabajo. La evolución ha sido de movimientos indulgentes, livianos, indirectos y lentos que traían imágenes como “estar en el agua”, a saltar, correr, girar, muchas veces sin imagen asociada, primando las capacidades asociadas a nuevas actitudes y aptitudes.

Esto ha sido posible en parte mostrando que el cuerpo se basa en una percepción tridimensional, que incluye los receptores extroperceptivos, propioceptivos y viscerales, junto al sentir de los límites. El contacto como intercambio activo y consciente que se establece con uno mismo, con un objeto y con los otros. El contacto *es* comunicación y es por medio de la acción consciente del contacto que se amplía el canal de comunicación.

Distinguimos la diferencia entre proceso y producto. El producto es una síntesis del proceso en si mismo. En este proceso subjetivo, el cuerpo del artista es a la vez mensaje y mensajero.



La danza debe ser una experiencia multidimensional y polisensorial que abarque a todos los sentidos: vista, oído, tacto, olfato. Dice Arieti (1993: 13) que la creatividad humana se vale de lo que ya existe y encuentra, y lo modifica en formas impredecibles.

Durante las cuatro funciones abrimos la obra invitando al público a tocar la escenografía y a medir el espacio escénico. Incorporamos música en directo. A demás de la danza nos permitimos el uso de textos para dos de los bailarines.

Conclusiones

Hablar de la discapacidad visual ha sido inicialmente para los alumnos, más tarde para bailarines y público -y también para nosotras- “darse permiso” a la aparición de nuevos cánones de apreciación artística. Quizás en un primer momento movidos por la curiosidad de una nueva situación, la danza y la discapacidad visual, con sus tabúes y prohibiciones nos animó a desafiar lo que conocíamos.

La ceguera física y emocional tiende a reducir los movimientos más amplios y atípicos de las personas y a encerrarse en sí mismos en una modalidad de intracción. La danza ofrece la libertad y oportunidad de disolver las barreras y pasar de una intracción aislada a una interacción saludable y socializada.

Bibliografía

- Arieti, S. (1993). *La creatividad; la síntesis mágica*. México D.F, México: Fondo de Cultura Económica
- Borges, J.L. (1980) *Siete Noches*. México D.F . México: Meló
- Chillida, E. (2005). *Escritos*. Madrid, España: Biblioteca blow up arte. La Fábrica
- Diamond, N. (2001). *Towards an interpersonal understanding of bodily experience*. En: Psychodynamic Counselling 7-Articles.
- Laban, R. (1975) *Danza Educativa Moderna*. Madrid, España: Fundamentos
- Stern, D. (1994). *El mundo interpersonal del infante*. Barcelona, España: Paidós
- Wengrower, H. y Chaiklin, S. (2008) “*La vida es danza: El arte y la ciencia de la Danza Movimiento Terapia*” Barcelona, España: Gedisa
- Winnicott, D.W. (1972) *Realidad y juego*. Buenos Aires, Argentina: Gedisa