



EL ROL DE LA DANZA EN LA DANZA MOVIMIENTO TERAPIA
THE ROLE OF DANCE IN DANCE MOVEMENT THERAPY

XANATH BAUTISTA VIGUERAS¹
HECBEL M. RODRÍGUEZ CRESPO²

¹UNIVERSIDAD DE ANTIOQUIA, MEDELLÍN. COLOMBIA

²UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

Correspondencia: xanathbautista@gmail.com

(Recibido el 31 de enero de 2016 y aceptado el 14 de abril de 2016)

RESUMEN

El siguiente artículo pretende nombrar, comprender y evaluar de forma armónica los aspectos psicoterapéuticos y artísticos de la danza; mostrando las posibilidades teórico/prácticas que conduzcan a la propuesta de un concepto de danza y que a su vez favorezca la comprensión de la misma, tanto para el profesional que la ejerce, como para las personas que participan en la psicoterapia.

Conocer a plenitud el pilar artístico de la Danza Movimiento Terapia resulta indispensable en la práctica de la profesión, ya que la danza como objeto de estudio ha recibido escasa atención, lo que finalmente deriva en deficiencias sobre su uso, comprensión y potencial.

PALABRAS CLAVES: Terapia, Danza, Concepto.

ABSTRACT

The following article's target is to harmonically review, comprehend and highlight psychotherapeutic and artistic aspects of dance; showing theoretical and practical possibilities that lead to the proposal of a concept of dance, promoting an understanding of it for the practicing professional and for the involved individuals in psychotherapy.

Fully understanding the artistic base of Dance/Movement Therapy is essential in the practice of the profession. Since dance, as a subject of study, has received little attention that has lead to deficiencies in its use, understanding, and potential.

KEYWORDS: Therapy, Dance, Concept.

1. INTRODUCCIÓN

El rol de la *danza* en la Danza Movimiento Terapia (en adelante DMT) es un tema que ha sido altamente cuestionado pero poco estudiado, las discusiones que se generan sobre la misma se inclinan principalmente hacia un ambiente científico, dejando de lado su calidad artística. La falta de compromiso por los aspectos artísticos de la danza ha provocado que solo resalten algunos elementos de ésta, delimitando sus posibilidades en la terapia (Capello, 2007) y creando discursos repetitivos sobre los argumentos que justifican su uso como herramienta psicoterapéutica.

En los años 80 la danza/movimiento terapeuta Fran J. Levy, observó importantes cambios con relación al uso de la danza en la DMT, donde al parecer por una necesidad de adentrarse en la línea tradicional de las psicoterapias, se ejerció una fuerte presión interna y externa desde el campo de las teorías psicoanalíticas, rebasando y segregando así el uso “común” de la danza. Los danza/movimiento terapeutas vieron en el ámbito clínico no solo la oportunidad de enriquecer su trabajo de manera teórica y práctica, sino también un medio para valorar la profesión ante la comunidad médica (p.272).

No obstante, la exigencia de este camino además de virtudes y reconocimiento provocó una emergente realidad de clinificación,¹ síndrome que en palabras de McNiff (1988), citado por Brown (2008), ha llevado a la DMT y otras Terapias Artístico Creativas a “desarrollar una identidad clínica en lugar de una identidad artística” (p. 202). Con esta realidad aún presente en la práctica y la enseñanza de la DMT, el siguiente artículo se plantea como objetivo volver a nombrar y visualizar en igualdad los componentes artísticos y psicoterapéuticos inherentes a la danza; promoviendo así su integración en el desarrollo de la profesión y aportando un concepto de la misma que favorezca sus posibilidades en el campo de la DMT.

2. REVISIÓN DEL ROL DE LA DANZA EN LA DMT

Los aspectos artísticos y psicoterapéuticos seleccionados para esta revisión fueron retomados

¹“Clinificación es un síndrome definido por Allen (1992), como “un proceso de desarrollo dual mediante el cual el terapeuta del arte toma de forma gradual habilidades y características de otros campos clínicos, mientras que al mismo tiempo la inversión en y la práctica de las habilidades del arte declina” (Brown, 2008, p. 202).

de diversas teorías de origen psico-social, cognitivo, artístico y afectivo, que a pesar del tiempo permanecen constantes en términos de acción, arte, experiencia personal y necesidad humana (Capello, 2007; Chaiklin, 2008; Dallal, 1989; Fischman, 2001; Leboulch, 2001; Soto, 2008). En los aspectos artísticos encontraremos: el cuerpo, el movimiento, la relación espacio-tiempo, la relación coreógrafo-bailarín-público, la creatividad o proceso creativo y la estética. Como aspectos psicoterapéuticos mencionamos: los espirituales, los culturales, el proceso creativo y el movimiento.

2.1 Aspectos artísticos

2.1.1 El cuerpo

La danza implica “hablar de cuerpos humanos, que solos o en conjunto, parciales o compuestos”² (Soto, 2008, p. 20), se colocan desde sus capacidades personales a disposición de la experiencia que genera el movimiento; esta experiencia inicialmente corporal puede tener implicaciones y/o representaciones a nivel subjetivo, físico o relacional. En antropología suele denominarse “cuerpo en estado de danza”, refiriéndose al cuerpo que es usado como representante de experiencias sociales, personales, culturales, etc.

En el análisis de las experiencias y sus conexiones se ve que el cuerpo produce subjetividad, produce formas especiales de vincularse con el mundo y con los otros, produce conocimiento. [...] no es sólo receptor, también produce, desde él se produce. (Mora, 2013, p. 290)

Sobresale la idea de un cuerpo capaz de recibir y transformarse a sí mismo como sujeto, un cuerpo activo, pensante. Reza (2011) nos dice que “no se trata de un cuerpo instrumento que actúa, sino de un cuerpo discurso al que se escucha sin expectativas, para entender la organización de su construcción y deconstrucción como proceso continuo socio-cultural de un complejo cuerpo viviente-pensante” (p. 131).

Cada palabra, cada forma expresada ha hecho nido en el cuerpo; el cuerpo la ha acogido, la

²Soto, hace esta especificación refiriéndose a cuerpos que padezcan alguna amputación o característica que los discapacita.

ha sentido, la ha convertido en forma para poder ser revelada. Crear no es tan sólo ponerse a trabajar. Es dejarse trabajar en el pensamiento consciente, preconsciente, inconsciente, y también en el cuerpo, o por lo menos en el Yo corporal, así como en su confluencia, en su disociación, en su reunificación siempre problemáticas. (Anzieu 1993, citada por Rio 2009, p.24)

2.1.2 El movimiento

El movimiento se genera como respuesta a impulsos internos o externos, movimiento voluntario (motricidad) o movimiento involuntario que puede ser influenciado o no por el entorno de quien lo realiza y por el cual se desarrolla la experiencia intra e intersubjetiva del cuerpo.

El hombre se mueve para poder satisfacer una necesidad. Por medio de los movimientos se dirige hacia algo que tiene un valor especial para él. Resulta fácil poder percibir el objetivo del movimiento realizado por una persona, si va hacia algún objeto tangible. Sin embargo, también existen valores intangibles que inspiran movimiento. (Laban, 1987, p.12)

Siendo este elemento una revelación de fuerza en sí-mismo, “el movimiento del cuerpo humano se transforma, transformando a su vez su propia realidad material” (Reca, 2011, p.130). Es entonces a través de la capacidad muscular (como medio físico) que se pueden hacer danzas, sin olvidar por esto la importante relación con la imaginación y la metáfora como carácter de sentido, donde por consiguiente, “las danzas no se hacen de, sino a través de movimiento” (Beiswanger, 1962, citado en Mendoza, 2000, p.170).

2.1.3 Relación espacio-tiempo

La danza tiene una regulación y orden espacio-temporal rítmico inmediato, es una acción que se crea y vive en tiempo presente. Es poco objetivable, efímera, y en ocasiones no trasciende ³ más allá de los límites espacio temporales del momento mismo donde se realiza. Físicamente no se

³Trascendencia física no en términos de experiencia personal.

construye, a diferencia de otras expresiones artísticas, ni permanece posteriormente sin la intención del creador o los bailarines/intérpretes; es tal como lo menciona Reca (2011), un fenómeno cinético que como “forma-espacio-tiempo”, se crea y no existe antes ni después de su creación. “La danza es en esencia un concepto, una idea que debe efectivizarse, una idea que sólo es verdadera cuando se da de manera efectiva como movimiento” (Soto, 2008, p. 21).

El hecho de que la pieza de danza “acaeece” y su existencia concreta y real resulte mínima, implica que “el espectador, participante, testigo o ejecutante, “vivirán” la experiencia solo una vez” (Dalla, 1986, p. 25). Su efímera naturaleza plantea una profunda singularidad para quien la practica, pero también problemáticas en torno a su historicidad, la cual conlleva responsabilidades y exigencias en cuanto al rigor y metodología para su resguardo, estudio y análisis.

Aún con estas características la danza ha logrado evolucionar y permanecer dentro de la condición humana, su calidad le ha permitido jugar en su trayectoria y trascendencia, puesto que en ella existen diferentes posibilidades de concretar la vivencia en el acto mismo. Cunningham (1965), citado por Reca (2011) lo expone de la siguiente manera: “[l]a danza es movimiento, y también su opuesto, en tiempo y espacio”, “es el hecho del cambio constante, lo que le da estructura- permanencia y fluidez” (p. 114).

2.1.4 Relación coreógrafo- bailarín- público

El “espacio relacional” que se construye entre estos tres elementos varía según la intención que tengan los participantes en reconocerse mutuamente de manera explícita o no. La vivencia no tiene una forma específica, puesto que no existe una ética de trabajo que determine los principios de dicha relación; en este vínculo cada participante concibe una visión sobre “hacer, bailar y ver” danza, donde finalmente se relacionan entre sí.

Sobre esta tri-relación y la visión del espectador, Soto (2008), comenta:

El espectador es un creador, no puede evitar serlo. La obra le pertenece de un modo distinto pero inseparable a como le pertenece al coreógrafo y al intérprete. Hace ya tiempo que las teorías de la comunicación abandonaron la idea de un receptor pasivo, que se limita a captar sin procesar. En el caso del espectador [...] es necesario aceptar que su experiencia propiamente dancística es la de una “con moción”, es decir, la experiencia de una reconstrucción en él del movimiento mismo que mira. Aunque no lo veamos desplazarse, debemos aceptar que el espectador que efectivamente asiste a la danza se mueve. (p. 22)

La Danza Comunitaria⁴ como movimiento artístico, es un ejemplo interesante en cuanto al manejo e interacción de estos tres “roles”, ya que logran entrelazar conjuntamente sus funciones de una manera vivencialmente armónica.

2.1.5 Creatividad o proceso creativo

Lingüísticamente la palabra *crear* puede manejar diferentes conceptos, por un lado referirse al acto divino de dar origen a “algo” de la nada, literalmente generar materia, o a la creación llevada a cabo por el hombre, donde éste aparece como recopilador de elementos que encuentra y utiliza como “materiales” para facilitar la construcción de su necesidad. Para comprender de mejor forma las llamadas creaciones artísticas, ligado a este último término podemos integrar conceptos como “*expresividad, sentimiento, motivo y transformación*” (Langer, 2001, p. 285).

Desde la etimología, Wengrower (2008) explica:

La creación divina se denomina con el término *briánh*, cuya raíz filosófica es la misma que la del vocablo <al comienzo> o <génesis>, palabra que abre el texto bíblico. Este verbo, de hecho, sólo se emplea para la gestión *ex nihilo*, es decir, el principio está dado por la creación divina. Pero cuando se trata de la creación llevada a cabo por un ser humano, el término es *litzor*, cuyas raíces son sugerentemente comunes a los vocablos <instinto> y <producción>. La lengua hebrea *sabe* que la creación humana es la conjugación del instinto o pulsión y la

⁴Para mayores referencias ver Aurelia Chillemi, danza comunitaria en Argentina.

dura tarea de ajustarse a la realidad, pensar, actuar o producir. La única creación que *genera*, es la divina. La humana es un proceso terciario. (p. 53)

La creatividad como liberador de apegos y respuestas condicionadas parece ser un impulso innato del ser humano, con el cual construye puentes entre su experiencia interna y el orden social vivido, así como su pasado y presente mediante procesos intelectuales de conocimiento, pensamiento, motivaciones y personalidad (García, Plevin y Macagno, 2011; Sternberg & Lubart, 1991, 1996, 1995/1997, citado en Pérez, 2011).

Gracias a la creatividad, se han elaborado nuevos lenguajes coreográficos marcando diferentes etapas y concepciones de la danza, pues ésta en sí es un proceso creativo que entrelaza imágenes, sentimientos, ideas y acciones a través de la originalidad y espontaneidad. En el mundo escénico, esta innovación creativa es buscada a través del uso del cuerpo y elementos que componen la puesta en escena como: la música, el uso del espacio, la escenografía, entre otros.

2.1.6 Estética

Algunos coreógrafos y críticos piensan que la danza necesita ser estética, bella en composición de movimientos y agradable a la vista de quien la contempla. Esto ha generado controversia, ya que lo estético está vinculado a las percepciones y el análisis filosófico de los valores contenidos en las obras, lo cual en gran medida se vuelve una interpretación subjetiva y pigmentada por el contexto donde se desarrolla la obra. La danza Butoh, por ejemplo, nos muestra lo complejo que es hablar de una sola estética en la danza, ya que esta nace y resalta las vivencias encerradas en la sociedad japonesa después de la guerra. Dicha danza busca hacer visible lo desagradable, lo ambivalente y confuso de la vida y la muerte, abriendo una concepción más amplia de estética en las artes.

En relación a lo bello y a la estética, Gadamer (1960), citado por Hills (2011) nos dice:

El mensaje importante de esta historia (haciendo referencia al *Fedro* de Platón) es enseñarnos

que la esencia de lo bello no se queda en un dominio opuesto a la realidad. Al contrario, aprendemos que podemos encontrar la belleza en lugares inesperados y esta experiencia nos asegura que la verdad no está lejos e inaccesible a nosotros, pero que puede ser encontrada en el desorden de la realidad con todas sus imperfecciones, maldades, errores extremos y confusiones. La función ontológica de la belleza es hacer un puente del abismo entre lo ideal y lo real. (p. 231)

Tanto en la estética como en lo bello, no se trata directamente de la obra o imagen en sí, sino del *deseo de hacer algo bello*. “Solamente cuando rechazamos la idea de que el arte está únicamente ocupado por las apariencias podemos formar mentalmente esta relación entre el bien, la verdad y lo bello dentro del arte” (Hills, 2011, p. 230).

2.2 Aspectos psicoterapéuticos

2.2.1 Aspectos espirituales

Dentro de las denominadas danzas ritualistas o arcaicas, la DMT accede al fenómeno dancístico como medio de curación, tal como los chamanes o curanderos-brujos; de esta forma convierte la experiencia espiritual intrínseca en ellas en un fundamento primordial de su práctica (Chaiklin, 2008; Panhofer, 2011; Reca, 2011).

El carácter holístico de las danzas ritualizadas facilita al usuario una vivencia con relación a sí mismo y a un *nosotros*; la noción de un “todo” es trabajada desde el movimiento libre, inmerso en ritmos específicos y estructuras espaciales definidas que facilitan la asociación libre y lo que antiguamente se conocía como un estado catatónico o de “trance”. El ritmo normalmente binario de estas danzas puede observarse sensorialmente como la primera complejidad, polaridad o viaje de un punto a otro, que integrado a diferentes formas espaciales como son los círculos, espirales, filas, centros y periferias; permiten trabajar los límites, regulación de flujo, centralidad, organización, ser contenedor y ser contenido (Fischman, 2013b; Koch, Morling & Fuchs, 2007).

2.2.2 Aspectos culturales

En la DMT este aspecto está vinculado al uso de danzas regionales, folclóricas, técnicas o estilos de danza que contengan aspectos socio-culturales relativos a la región (danza social), los cuales sean un referente común para la población donde se realiza el proceso terapéutico. Al retomar “pasos base”, ritmos, coreografías y contextos festivos de estas danzas, se busca acceder a una participación y memoria colectiva, así como aspectos de expresión e identidad.

En el duodécimo Panel Internacional de la Asociación Americana de Danza Terapia (2006), se investigó las fuentes culturales de la danza en la educación y práctica de la DMT. Durante este encuentro se expuso cómo a través de las danzas sociales o culturales es posible acceder efectiva y amablemente a las necesidades terapéuticas de los usuarios. Dicha investigación reflejó la forma en que la DMT hace uso de danzas renacentistas, danza clásica, jazz, ausdruckstanz (danza libre), “contact improvisation”, tango, danzas africanas; así como danzas folclóricas o eventos culturales (Capello, 2007).

Las danzas folclóricas y sociales nacen de diferentes contextos socio-culturales y políticos, que terminan siendo su sello particular y el motivo de su interpretación. Es por esto que existían danzas que cumplían objetivos de disciplina y refinamientos, mientras que otras eran vistas como expresiones libres hacia contextos represivos, de carácter festivo o como evolución de antiguas disciplinas (Chaiklin, 2008).

En términos coreográficos hablamos de danzas fáciles de imitar y realizar, ya que son culturalmente heredadas, lo cual favorece su uso en la DMT. Con relación a esto Capello (2007), nos comparte lo siguiente:

Vaysse expresó el valor de los bailes populares y sociales, diciendo que tanto los bailes folclóricos de diversas regiones de Francia, [...] y sus propios bailes sociales, tienen pasos y gestos específicos que pueden servir como modelos cinestésicos en danza movimiento terapia.

Ella habló de cómo estos bailes familiares apoyan el proceso terapéutico, porque los pacientes los conocen, o al menos en parte, despertando en ellos imágenes y/o emociones personales del pasado que son útiles en las sesiones de danza movimiento terapia. (p.38)

De igual manera los estudios realizados por Haboush, Floyd, Caron, La Sota, Álvarez (2006), Guzmán-García, Johannsen, y Wing (2011), mostraron que es posible utilizar bailes de salón como: foxtrot, vals, rumba, swing, cha-cha y tango, dentro de un contexto geriátrico en DMT.

2.2.3 Aspectos del Proceso creativo

La DMT valoriza tanto el proceso creativo inmerso en la danza por la estructura que proporciona al trabajo personal del usuario, como por el aspecto exploratorio, fundador y creador que conlleva. Se *crea* el proceso en sí mismo, al mismo tiempo que se construyen significados y cambios. Panhofer (2011), nos muestra como la DMT ha tomado un modelo de cuatro fases que describen el “material” interno en el proceso creativo.

Preparación: Surge o se propone una idea, ya sea por el usuario o terapeuta. Esta idea es valorada por ambos en su contexto desde un ámbito consciente.

Incubación: Se abandona el control consciente sobre la idea inicial y comienza la exploración/prueba y juego a través del movimiento espontáneo, improvisando. Surge el movimiento metafórico y los comienzos del simbolismo, terapeuta y usuario permiten la libre asociación.

Iluminación: Conscientemente se estructura una nueva idea derivada o ligada de la primera y se otorga significado a la experimentación, como “camino” a otro tipo de comprensión o entendimiento. En este nuevo cambio de perspectiva existe la necesidad de formar e integrar lo vivido.

Evaluación: El usuario y terapeuta dentro de su relación terapéutica evalúan conjuntamente la experiencia vivida, al igual que un artista se queda ensayando el movimiento definido o

mejorando ciertas partes (p. 241).

Para que se lleve a cabo este proceso es necesario que las fases se sumen en su totalidad, normalmente se desarrollan en esta secuencia, pero también pueden progresar en otro orden sin que esto afecte el beneficio que la persona recibe de las mismas (Wengrower, 2008). Lo transformador de crear danzas a diferencia de bailar, es que propone otro camino psicoterapéutico diferente de los aspectos culturales, puesto que implica una participación más independiente del usuario, así como “la posibilidad de reflexión sobre la experiencia en movimiento y sobre la relación terapéutica, lo que en psicoterapia psicodinámica se denomina transferencia - contratransferencia” (Wengrower, 2008, p 41).

2.2.4 Aspectos del Movimiento

A nuestro parecer es necesario identificar y diferenciar el movimiento como pilar de toda la estructura psicoterapéutica de la DMT, y la acción o *movimiento en la danza*. Para entender esto, recurriremos a la obra sobre el movimiento humano y psicokinética de Le Boulch (2001), donde a partir de la distinción de motivaciones que generan el movimiento, expone una tipificación de la praxis.

En relación con el mundo exterior “el cuerpo es el que realiza y el que recibe” (Bergès). Así pues se puede analizar la gestualidad en sus relaciones con el objeto, y desde un punto de vista subjetivo, en sus manifestaciones expresivas. Este doble análisis nos ofrece dos perspectivas complementarias acerca de los movimientos. (p. 422)

Entendemos entonces, que dicha diferencia nos lleva a identificar que el *movimiento en la danza*, puede verse como una actividad lúdica, en el sentido de que no necesariamente tenga relación con las motivaciones hacia un objeto (apropiativas o defensivas, en términos de observación y análisis de movimiento de Laban), sino que hay un placer ligado a la acción, fuera del fin a alcanzar.

La motivación que produzca “el objeto” por el cual se realizan movimientos, solo será un intermediario, más no el objetivo. “Este proceso de abandono del asedio que implica un distanciamiento en relación con el objeto, [...] caracteriza más específicamente el nivel humano y desempeña un papel considerable en el desarrollo de la función cognitiva” (Leboulch, 2001, p. 423).

Sin perder los aspectos psicoterapéuticos de la danza, podríamos especificar que el *movimiento en la danza* hace parte preferentemente de la *incubación e iluminación* del proceso creativo.

A través del movimiento corporal-lúdico el usuario explora otras maneras de comunicar, algo que inevitablemente lo obliga a usar esquemas corporalmente adquiridos mediante experiencias previas, las cuales podrá utilizar en presencia de esta nueva situación. La situación/problema lleva al usuario a estructurar parentescos y diferencias de significación entre los esquemas “pasados” y la situación presente (Leboulch, 2001, p. 429).

Según Leboulch (2001), es en este momento que se produce el “*insight*”⁵ como consecuencia de la exploración y ensayo- error entre las experiencias.

El insight depende de un periodo de ensayos y errores; el sujeto tiene que haber tanteado para que el descubrimiento se haya producido. Así pues, podemos afirmar que *antes que la repetición como tal*⁶ es el ejercicio en condiciones apropiadas del factor de aprendizaje. (p. 429)

El trabajo exploratorio y ensayo-error a través del movimiento, preserva la plasticidad de ajuste del sistema de acción, lo que significa que “toda acción en curso se debe poder reorganizar a cada instante de la ejecución” (Leboulch, 2001 p. 444).

Respecto a la reproducción de secuencias de movimiento podríamos decir que a través de ellas se establecen esquemas corporales específicos. La danza clásica por ejemplo, hace uso del movimiento a través de repeticiones para establecer el dominio de movimientos complejos; sin

⁵ Capacidad para obtener una comprensión intuitiva, precisa y profunda sobre sí mismo, una situación, persona o cosa.

⁶ Refiriéndose a secuencias de movimiento.

embargo en un contexto terapéutico ésta no sería la intención, debido a que puede provocar rigidez en la plasticidad del sistema de acción. En las sesiones de DMT las secuencias propuestas necesitan observarse detenidamente, ya que en ocasiones pueden reforzar resistencias del usuario, o por el contrario facilitarle el tiempo necesario para asimilar objetivos de la terapia.

3. CONCEPTUALIZACIÓN

Una vez revisados los aspectos psicoterapéuticos y artísticos de la danza, es necesario unirlos armónicamente en un concepto multifacético que favorezca la comprensión global de su uso y significado en la DMT. Es necesario puntualizar que dicho concepto no pretende delimitar o cerrar las múltiples posibilidades y significados que la danza pueda ofrecer a éste y otros campos; el concepto debe comprenderse como *algo* abierto, creado en función de una necesidad específica y que por tal motivo engloba un conjunto de palabras o elementos significantes, al igual que un campo semántico.

Proponemos que la DMT considere en su práctica una *danza* que como acción psicomotriz efímera, permita la exploración de necesidades emocionales, lúdicas, estéticas y comunicativas, que desarrollen el entendimiento y fortalecimiento de las relaciones intra e interpersonales. La danza en DMT podrá entenderse como acción promotora de la creatividad o proceso creativo que resguarda lo simbólico y metafórico del arte, capaz de conmover y movilizar el inconsciente sin importar el origen de su motivación; ya sea psicosocial, espiritual, emotivo, cognitivo, artístico o afectivo (Bolle, 2014; Lynton, 2007). Éste concepto de *danza* no se ajusta a un estilo, época o lugar en específico, sino a elementos artísticos guías y principios básicos buscados por la DMT, entregando así libertad de acción y reflexión al terapeuta para su práctica.

Por tal razón, el rol de la danza en DMT debe ejercerse equitativamente en sus componentes artísticos y psicoterapéuticos, de tal forma que logre satisfacer, guiar y contener los impulsos que la persona experimenta en el proceso de terapia, desde una pluralidad de intervenciones que promuevan la integración emocional, cognitiva y física.

El mantener una visión amplia de la danza en DMT ayudará a que el danza/movimiento terapeuta mantenga constante relación con la práctica dancística, obteniendo al igual que sus usuarios, una fuente de inspiración y conocimiento sobre la experiencia de crear, comunicar y vivir el movimiento. La armonización e implementación del concepto dependerá en gran medida de las necesidades de la población clínica, el entorno de trabajo y la personalidad del terapeuta.

4. CONCLUSIÓN

La revisión sistematizada de los componentes artísticos y psicoterapéuticos desde un abordaje interdisciplinario a nivel investigativo, teórico y práctico, nos permitió visualizar de manera específica campos explorados y no abordados de la danza en la DMT. Con esta información se logró definir un concepto de danza que mantenga en equilibrio dichos componentes, empoderando así su rol en cuanto a conceptualización y posibilidades interventivas. Consideramos que la DMT en su trayectoria como psicoterapia ha logrado un fortalecimiento y reconocimiento del campo científico, sin embargo aún falta camino en cuanto a interiorizar la formulación y adaptación de métodos propios del arte al “setting” clínico.

REFERENCIAS

- Bolle, R. (2014). Título y publicación pendiente, Ecarte.
- Brown, C. (2008). The importance of making art for the creative arts therapist: An artistic inquiry. *The Arts in Psychotherapy, volumen (35)*, 201-208.
- Capello, P. (2007). Dance as Our Source in Dance/Movement Therapy Education and Practice. *American Journal of Dance Therapy, 29(1)*, 37–50.
- Chaiklin, S. (2008). Hemos danzado desde que pusimos nuestros pies en la tierra. En H.
- Wengrower, & S. Chaiklin. *La vida es danza El arte y la ciencia de la danza movimiento terapia*. (pp.

27 - 37). Barcelona. Gedisa S.A.

Dallal, A. (1989). *La Danza en México* (Vol. Segunda Parte). México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Fischman, D. (2001). *Danzaterapia: orígenes y fundamentos*. [en línea] Recuperado el 3 de Septiembre del 2014, en <http://www.brecha.com.ar/articulos.html>

Fischman, D. (2013). *Movimiento sentido, sentidos del movimiento. Metapatrones transcontextuales*. Master class, Jornadas DMT, UAB. Barcelona.

Guzmán-García, A., Johannsen, L., & Wing, A. (2011). Dance Exercise for Older Adults: A Pilot Study Investigating Standing Balance Following a Single Lesson of Danzón. *American Journal of Dance Therapy*, 33(2), 148–156.

Hills, M (2011). El arte y la violencia política. En L. A. Mateos (coord.), *Terapias artístico creativas Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Drama Terapia, Psicodrama*. (pp. 229 - 233). Salamanca. Amarú Ediciones.

Haboush, A., Floyd, M., Caron, J., LaSota, M., & Alvarez, K. (2006). Ballroom dance lessons for geriatric depression: An exploratory study. *The Arts in Psychotherapy*, 33(2), 89–97. doi:10.1016/j.aip.2005.10.001

Koch, S. C., Morlinghaus, K., & Fuchs, T. (2007). The joy dance: Specific effects of a single dance intervention on psychiatric patients with depression. *The Arts in Psychotherapy*, 34(4), 340–349. doi:10.1016/j.aip.2007.07.001

Laban, R. (1987). *El dominio del movimiento*. Madrid: Editorial Fundamentos.

- Langer, S. (2001). La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre danza. En H. Islas (comp.), *De la historia la cuerpo y del cuerpo a la danza*. (pp. 283-291). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Leboulch, J. (2001). El aspecto transitivo del movimiento humano. En H. Islas (comp.), *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza*. (pp. 422-445). México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Levy, F. J. (1992). *Dance Movement Therapy: A Healing Art*. Reston Virginia: American Alliance for Health, Physical Education, Recreation & Dance.
- Lynton, A. (2007) La danza: enseñanza, repetición, creatividad e investigación. En Cámara, e Islas (coord.). *La enseñanza de la danza contemporánea. Una experiencia de investigación colectiva*. (pp. 251-319). México: Universidad Autónoma de la ciudad de México, Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Mendoza, M. C. (2000). *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Mora, A. S. (2010). *El cuerpo en la danza desde la antropología* (Tesis). Facultad de Ciencias Naturales y Museo. Universidad de la Plata, Argentina. [en línea] Recuperado el 5 de Marzo del 2014, en <http://hdl.handle.net/10915/27179>
- Panhofer, H. & Rodríguez, S. (2005). La Danza Movimiento Terapia: una nueva profesión se introduce en España. En H. Panhofer (comp.). *El cuerpo en psicoterapia. Teoría y práctica de la Danza Movimiento Terapia*. (pp.49-95). España: Gedisa

- Panhofer, H. (2011). Fundamentos de la Danza Movimiento Terapia. En L.A Mateos (coord.), *Terapias Artístico Creativas. Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Drama Terapia, Psicodrama*. (pp.239-253). Salamanca: Amarú Ediciones.
- Pérez, J. (2011). La creatividad en las terapias artístico creativas: más allá de la certeza. En L.A. Mateos (coord.), *Terapias Artístico Creativas. Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Drama Terapia, Psicodrama*. (pp.43-53). Salamanca: Amarú Ediciones.
- Reca, M. (2007). *Tortura y trauma. Danza/movimiento terapia en la reconstrucción del mundo de sobrevivientes de tortura por causas políticas* (Tesis de Doctorado), Facultad de Psicología de la Universidad de Palermo. Argentina: Editorial Biblos.
- Río, M. (2009). Reflexiones sobre la praxis en arteterapia. *Arteterapia. Papeles de arteterapia y educación artística para la inclusión social*, 4, 17 – 26. [en línea]
- Soto, C. P. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Santiago, Chile: Lom Ediciones.
- Wengrower, H. (2008). El proceso creativo y la actividad artística por medio de la danza y el movimiento. En H. Wengrower, & S. Chaiklin., *La vida es danza El arte y la ciencia de la danza, movimiento terapia*. 39 – 57. Barcelona: Gedisa S.A.