

---

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

Bautista Viguera, Xanath; Rodríguez Crespo, Hechel M.; Hills, Margaret.  
Relación triangular en danza movimiento terapia : "cuando el instante no es  
efímero". 2014. 162 p.

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/130411>

under the terms of the  license

MASTER EN DANZA MOVIMIENTO TERAPIA  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA

## RELACIÓN TRIANGULAR EN DANZA MOVIMIENTO TERAPIA

“CUANDO EL INSTANTE NO ES EFÍMERO”



fotografía de Angel Ayala, 2014

ALUMNAS: Xanath Bautista Viguera & Hebel M. Rodríguez Crespo  
TUTORA: Dra. Margaret Hills

DICIEMBRE 2014

## **Agradecimientos**

Agradezco a Dios primero que todo, por ser mi guía y fortaleza en todo momento. A mis padres Héctor y Maribel, por su amor y apoyo incondicional, sin ustedes no hubiese sido posible realizar el Máster en DMT. A mis hermanos Hecmarie y Hécmar, por animarme a continuar mis estudios sin importar las adversidades. A mi futuro esposo Jay, por brindarme tu amor y compañía durante todo el proceso y darme palabras de aliento cuando más lo necesitaba. A mi amiga y compañera de tesis Xanath, por tu escucha, paciencia y dedicación para trabajar mano a mano y así lograr que ésta investigación fuera posible. También a todos mis familiares y amigos, que me han ayudado y animado en este proceso. Gracias a todos mis compañeros de DMT, por las vivencias y movimientos compartidos. Por último agradezco a Puerto Rico, mi isla del encanto, por formarme y brindarme la cultura e identidad que me caracteriza.

*Hecbel M. Rodríguez Crespo*

A todas aquellas personas que con su mirada, palabras o presencia han sido aliento en este camino, a mi esposo e hijo por compartir, crear y vivir conmigo este presente.

*Xanath Bautista Viguera*

De forma especial dedicamos esta tesina a Silvia Barnet, amiga y compañera, que con su ayuda, tiempo y dedicación nos ha guiado a culminar esta investigación.

## 1.—Resumen

Esta tesina pretende investigar si el concepto de relación triangular existe y es apto para el campo de la Danza Movimiento Terapia. Para lograr esto nos basaremos en una correlación teórica con el campo de la arte terapia, donde la relación triangular se utiliza como herramienta de trabajo terapéutico. Nuestro fin es encontrar resultados teórico/prácticos, que permitan visualizar su existencia y nos muestren lo que sucede en la relación terapéutica, cuando dicho término se consolida. En este camino, la materialización de la danza/movimiento, como tercer elemento de la relación triangular, será un punto clave e interesante, que nos mostrará nuevos caminos psicoterapéuticos.

**Palabras clave:** Danza Movimiento Terapia, Relación triangular, tercer elemento/objeto, imagen en DMT

This thesis aims to investigate if the triangular relationship concept exists and is suitable for the field of Dance Movement Therapy. It will be based on a theoretical correlation with the field of art therapy, in which the triangular relationship is used as a tool in therapeutic work. Our goal is to find theoretical and practical results, that will allow us to display their existence and show us what happens in the therapeutic relationship, when term is consolidated. In this process, dance / movement materialization, as a third element of triangular relationship, will be a key and interesting point, to show us new psychotherapeutic paths.

**Keywords:** Dance Movement Therapy, Triangular relationship, third element/object, image in DMT

# Índice

<b>1.— Resumen</b> .....	3
<b>2.— Introducción</b> .....	8
<b>3.— Marco Teórico</b> .....	11
3.1— Terapias artístico creativas.....	11
3.1.1 Arte terapia.....	14
3.1.2 Dramaterapia.....	15
3.1.3 Poesía terapia/Biblioterapia.....	16
3.1.4 Psicodrama.....	16
3.1.5 Musicoterapia.....	18
3.1.6 Danza Movimiento Terapia.....	19
3.2— Relación terapéutica.....	21
3.2.1 Transferencia y contratransferencia.....	23
3.2.2 Relación triangular.....	26
3.2.3 La función de la imagen en la relación terapéutica/triangular.....	28
° Vida en la imagen.....	30
° Vida de la imagen.....	32
° El marco de la imagen.....	33
3.3— La danza como tercer elemento en la DMT.....	34
3.3.1 La danza como arte.....	34
3.3.2 Principios internos de la danza.....	40

a) El cuerpo.....	40
b) El movimiento.....	42
c) La relación espacio-tiempo.....	43
d) Relación coreógrafo-bailarín-público.....	45
e) Creatividad y/o proceso creativo.....	47
f) Estética.....	49
3.3.3 Teoría e historia de la danza.....	50
° Aspectos espirituales.....	55
° Aspectos culturales de la danza.....	57
° Proceso creativo.....	60
° Movimiento.....	61
3.3.4 ¿Qué concepto de la danza favorece la DMT?.....	65
<b>4.— Metodología.....</b>	<b>74</b>
4.1. Revisión bibliográfica.....	75
4.2 Procedimiento.....	75
4.3 Trabajo lingüístico.....	76
<b>5.— Objetivo general.....</b>	<b>77</b>
5.1. Objetivos específicos.....	77
<b>6.— Análisis e interpretación de resultados teóricos.....</b>	<b>79</b>
6.1— Relación triangular en DMT.....	79
6.1.2. La vida en la danza y la vida de la danza.....	81

6.2— Relación triangular simple y compuesta.....	84
A. Relación triangular simple.....	85
B. Relación triangular compuesta.....	89
<b>7.— Análisis e interpretación de resultados teórico - prácticos de los objetos en DMT.....</b>	<b>97</b>
7.1. Ejemplos de los objetos en la relación triangular compuesta.....	101
• Coreografía y performance, revalorizando elementos.....	101
° Confidencialidad, ética y aspectos a considerar.....	121
• De la danza y el movimiento a la imagen.....	128
a. el movimiento interno se metaboliza/traduce de forma directa a través de la imagen.....	137
b. el movimiento interno, pasa a ser externo y luego se metaboliza/traduce a través de la imagen.....	139
<b>8.— Conclusiones .....</b>	<b>143</b>
<b>9.— Referencias.....</b>	<b>149</b>
<b>Diagramas, Tablas e Imagen</b>	
<b>Diagrama 1: Esquema de la relación triangular en arte terapia.....</b>	<b>27</b>
<b>Diagrama 2: Relación triangular en DMT .....</b>	<b>80</b>
<b>Diagrama 3: Relación triangular simple.....</b>	<b>87</b>
<b>Diagrama 4: Relación triangular compuesta.....</b>	<b>90</b>

Diagrama 5: Proceso metabolizador y/o traductor.....	91
Diagrama 6: Desequilibrio en el diálogo multidireccional.....	96
Diagrama 7: Relación triangular compuesta con proceso coreográfico y performance.....	116
Diagrama 8: Proceso metabolizador/traductor al objeto imagen.....	131
Tabla 1: Cronograma del Procedimiento de Investigación.....	75
Tabla 2: Fases transferenciales y contratransferenciales con y del objeto (coreografía y performance).....	119
Imagen 1: Dibujo realizado por Carla (del movimiento a la imagen).....	136

## 2.— Introducción

¿Existe la relación triangular en Danza Movimiento Terapia?

Iniciamos el escrito con la pregunta que marcó el nacimiento y desarrollo de esta tesina, la cual despertó en nosotras la inquietud y el deseo de investigar a fondo el concepto de relación triangular. Digamos que como danza movimiento terapeutas en formación, no estábamos familiarizadas con el término, debido que su teoría se ha desarrollado principalmente por el campo de la arte terapia; lo cual no significa que no pueda utilizarse en otros escenarios terapéuticos, pues como bien indica Karkou (2006), resulta un modelo útil para analizar las relaciones en todas las Terapias Artístico Creativas (TAC).

Desde la arte terapia se le ha llamado relación triangular, a la interacción que surge entre el usuario (paciente, cliente<sup>1</sup>), terapeuta y objeto (obra artística, el tercer elemento); dentro del entorno de la relación terapéutica (Phil Jones, 2005).

En base a esto, hemos desarrollado el marco teórico de nuestro escrito, para brindarle al lector una guía que le permita entender más allá del significado, los procesos que se llevan a cabo al interior de la relación triangular. Por tal razón, iniciamos esta parte con la descripción general e individual de las TAC, con el fin de tener una visión global de los procesos creativos

---

<sup>1</sup> En esta tesina se utilizará el término usuario para referirse a la persona que recibe el tratamiento, el término paciente, cliente, se usará sólo cuando forme parte de una cita o concepto establecido.

<sup>2</sup> A partir de este apartado, los textos traducidos se colocarán en original al pie de la página.

que las distingue y a la vez unifica como terapias; teniendo presente que nuestro enfoque siempre irá dirigido hacia la DMT. Posteriormente, entraremos en la descripción de la relación terapéutica, la cual inicialmente podemos entender, como aquella relación que surge entre el terapeuta y el usuario, en el entorno del tratamiento. En esta parte, incluimos los procesos de transferencia y contratransferencia, que se manifiestan tanto en la relación terapéutica (usuario-terapeuta) como en la relación triangular (usuario-terapeuta-objeto).

A partir de este punto, entramos en el concepto de la relación triangular desde la perspectiva de arte terapia, guiadas principalmente por Schaverien (1999), quien se ha sumergido en los procesos que se desarrollan con y mediante la imagen, como tercer elemento (objeto). Por este motivo, nos adentramos en la descripción de las distintas vidas de la imagen, desde el proceso de su creación, hasta su finalización como obra.

Luego de conocer las bases teóricas de la relación triangular, se presentará la necesidad de puntualizar y revalorizar algunos elementos de la danza y el movimiento, los cuales serán claves para el desarrollo del tercer elemento en DMT. Para esto realizaremos un recorrido teórico desde la danza como arte, hasta sus principios internos, historia y aplicación dentro de la DMT.

En el apartado siguiente, mostraremos la metodología utilizada para la búsqueda de teoría e información pertinente para el desarrollo de la investigación. Destacamos que ha sido una búsqueda extensa, que ha abarcado diferentes campos como: arte, psicología, terapia, ciencia, filosofía, entre otros.

Seguido a esto, podrán conocer el objetivo general y los objetivos específicos, que impulsaron y guiaron nuestra investigación, para luego adentrarnos al análisis e interpretación de los resultados teóricos, donde se hablará directamente de la relación triangular en DMT; seguido de un segundo análisis e interpretación de resultados teórico prácticos, por medio de ejemplos clínicos que evidencien lo anteriormente expuesto.

Finalmente podrán ver las conclusiones, donde se pretende exponer a modo de resumen lo encontrado en la investigación, con base a los resultados de los objetivos iniciales.

### **3.— Marco Teórico**

#### **3.1. Terapias artístico creativas<sup>2</sup>**

Las Terapias Artístico Creativas (TAC), son un conjunto de disciplinas psicoterapéuticas que aplican elementos artísticos de distintas ramas para establecer una relación de ayuda socioemocional. Según la NCCATA (National Coalition of Creative Arts Therapies Associations), estas disciplinas son: arte terapia, danza movimiento terapia, musicoterapia, drama terapia, poesía terapia y psicodrama. Dentro de las mismas, se busca entender el desarrollo integral y las necesidades socio-afectivas de cada individuo para poder enfrentar las dificultades emocionales o conductuales que puedan presentarse. “La esencia de la terapia artística reside en el resultado terapéutico de la actividad de crear algo” (Dalley, 1987, citado por Mateos, 2011, p.22). Este tipo de terapias busca ofrecer un espacio lúdico y creativo que permita a los usuarios expresar y explorar desde distintas actividades, como puede ser la danza, escritura, pintura, actuación, música, etc. El diálogo con estos lenguajes artísticos genera un tipo de conocimiento alternativo, que permite llegar a identificar de una forma holística y diferente lo objetivo de lo subjetivo, lo interno de lo externo, lo real de lo imaginario, a la vez que se puede aumentar el funcionamiento físico, emocional, cognitivo y/o social.

---

<sup>2</sup> A partir de este apartado, los textos traducidos se colocarán en original al pie de la página.

Cuando se favorece la comunicación y la expresión, es posible tomar consciencia de las fantasías y emociones, pues se establece un contacto con ellas, de tal forma que se puedan reconducir, explorar y crear nuevas conductas que anteriormente eran evitadas, temidas o ignoradas (Mateos, 2011). En este sentido se comprende que las TAC, comparten un conjunto de elementos o procesos básicos dentro de su esencia como terapias. Karkou (2006, p.45), explica que las similitudes existentes dentro de las TAC son el distintivo de la profesión, pues es lo que las diferencia de otras; según esta autora, algunas de las características que comparten son:<sup>3</sup>

- El uso del medio artístico como medio de comunicación no verbal, por ejemplo: la imagen en la arte terapia, el idioma musical en musicoterapia, el movimiento o el baile en DMT, la estructura dramática o teatral en dramaterapia.
- Facilitación de una relación de confianza y entorno seguro, donde el proceso creativo puede tener lugar.
- La pertinencia de imágenes, símbolos y metáforas, dentro del proceso terapéutico.

- 
- <sup>3</sup>The use of the artistic medium, in terms of the image (AT), the music idiom (MT), the movement and/or dance (DMT) and the dramatic or theatrical structure (DT), as a vehicle for non-verbal communication
  - Facilitation of a trusting, safe environment in which creative processes can take place.
  - The pertinence of imagery, symbols and metaphors within the therapeutic process.
  - Focus on non-verbal communication
  - The establishment of a client-therapist relationship, interpreted as a transaction between client-artefact-therapist (AT)...
  - The pursuit of therapeutic aims. These may be very individually-based (MT), refer to change and growth (AT) or to personal and social integration (DMT), but therapeutic aims are always primary and not incidental to the ongoing activity (DT).

(Karkou 2006, p.45)

- Foco en la comunicación no verbal.
- El establecimiento de una relación cliente-terapeuta, que es similar pero se manifiesta de manera distinta según el tipo de TAC...
- Búsqueda de finalidades terapéuticas. Esto puede tener base muy individual..., puede hacer referencia a los cambios y el crecimiento... o integración personal y social...; pero los objetivos terapéuticos son siempre primarios y no accidentales en la actividad en curso...

Al igual que Karkou, Phil Jones (2005, p.248), desde su bagaje como dramaterapeuta, realiza un escrito donde discute y menciona algunas de las similitudes existentes en el proceso y práctica de las TAC; donde llega a concluir que más allá de las similitudes existen procesos básicos compartidos, los cuales a su entender son:<sup>4</sup>

- Proyección escénica
- **Relación triangular**<sup>5</sup>
- Perspectiva y distancia
- Encarnar
- Experiencia no verbal
- El juego lúdico y el jugador informado
- Participante artista-terapeuta

---

<sup>4</sup> The arts therapies core processes:

Artistic projection. The triangular relationship. Perspective and distance. Embodiment. Non-verbal experience. The playful space and informed player. The participating artist-therapist. The active witness. (Phil Jones, 2005, p.248)

<sup>5</sup> De todos los procesos destacamos la relación triangular, ya que es el tema principal de esta tesis, el cual trabajaremos a profundidad en los apartados 3.2.2 y 6.1.

- El testigo activo

Lo importante en las TAC no es el valor estético del resultado final, sino más bien el proceso que se lleva a cabo durante la creación o desarrollo de ese arte. Perls (1989), citado por Mateos (2011), explica:

El principal objetivo que persigue el artista<sup>6</sup> no es, de ninguna manera, “la transformación estética de la verdad en belleza, si no la organización de múltiples experiencias diferentes e incompatibles- que amenazan tanto al individuo como a la sociedad con la desintegración...”. (p.51)

A pesar de que las TAC pueden agruparse en un solo concepto, cabe mencionar que sus orígenes han sido distintos, cada una cuenta con asociaciones y teoría particular, según el campo artístico utilizado. En base a esto, encontramos pertinente la descripción particular de cada disciplina con el fin de tener una visión y comprensión más amplia de las mismas.

### **3.1.1. Arte Terapia**

Existen diversos debates sobre el significado de arte terapia, unos se inclinan hacia el uso del “arte como terapia” (hacer y crear) y otros hacia la “psicoterapia artística” (terapia paralela a la actividad de arte) (Thomsen, 2011, p.197). Actualmente podemos decir en palabras de

---

<sup>6</sup> Con la palabra artista el autor se refiere al terapeuta artístico creativo.

Thomsen, que la mayoría de los arteterapeutas utilizan ambos conceptos en sus terapias a distintos niveles .

La Asociación Americana de Arte terapia (2014) define arte terapia como:

....profesión de la salud mental en el que los clientes, facilitados por el arteterapeuta, utilizan los medios de arte, el proceso creativo, y la obra resultante para explorar sus sentimientos, resolver los conflictos emocionales, fomentar la auto-conciencia, manejar el comportamiento y las adicciones, desarrollar habilidades sociales, mejorar la orientación de la realidad, reducir la ansiedad y aumentar la autoestima.<sup>7</sup> (Sección About, párr. 1)

El arte terapia no es enseñar arte; en su forma más simple o básica, es la creación de imágenes, dibujos o modelos de arcilla, en el contexto de una relación segura entre el terapeuta y el cliente (Schaverien, 1999).

### 3.1.2. Dramaterapia

“El dramaterapia se define como el uso sistémico e intencional de procesos dramáticos y teatrales y productos para conseguir los objetivos terapéuticos de reducir el síntoma, integración

---

<sup>7</sup> Art Therapy is a **mental health** profession in which clients, facilitated by the Art Therapist, use art media, the creative process, and the resulting **artwork** to explore their feelings, reconcile emotional conflicts, foster self-awareness, manage behavior and addictions, develop social skills, improve reality orientation, reduce anxiety, and increase self-esteem.

física y emocional, y crecimiento personal (Mercadal, 2011, p. 97). Según la NADTA (North American Drama Therapy Association) el enfoque de esta terapia es activa y experiencial, lo cual promueve el intercambio de vivencias personales como: enfrentar su historia de vida, expresar emociones, resolver conflictos, establecer metas u objetivos, etc.

En la misma se realizan dinámicas como: narración de cuentos, juegos proyectivos, improvisación con propósito y actuación (performance); a través de estas dinámicas los participantes están invitados a practicar formas de relacionarse con otros, ensayar comportamientos deseados, ampliar y encontrar flexibilidad entre los roles de la vida, dramatizar el cambio que desean ser y ver en el mundo (NADTA, 2014).

### **3.1.3. Poesía terapia/ Biblioterapia**

El concepto de poesía terapia abarca también la biblioterapia, el uso interactivo de la literatura y la terapia del diario, una escritura reflexiva basada en la vida personal (NAPT<sup>8</sup>, 2014). El terapeuta en poesía/biblio terapia, utiliza la literatura, poemas, películas, narración de cuentos, entre otros, como elemento catalizador en terapia. Al parecer, dicha modalidad de terapia aún no ha sido desarrollada en Europa (Mateos, 2011).

### **3.1.4. Psicodrama**

---

<sup>8</sup> NAPT- The National Association for Poetry Therapy

El psicodrama es un método psicosociológico grupal, que enfatiza o destaca la expresión del pensar, del hacer, del sentir, del cuerpo, de lo gestual,..., y que utiliza la acción y la escenificación principalmente, con una finalidad terapéutica, educativa, de intervención social, o simplemente de crecimiento personal, o como expresión cultural. (Fernández, 2011, p.325)

A pesar de que se asocia el psicodrama a la terapia grupal, éste también se lleva a cabo con personas individuales, lo cual se denomina como “psicodrama bipersonal” (AEP - Asociación Española de Psicodrama, 2014). Según Moreno (1946), el psicodrama coloca al usuario sobre un escenario, donde puede trabajar y resolver sus problemas con la ayuda de unos pocos actores terapéuticos, lo cual es un método de diagnóstico y de tratamiento a la vez.

La sesión de psicodrama consiste en tres partes: calentamiento o caldeamiento, dramatización y el eco (compartir); para llevar a cabo la misma se requieren instrumentos como: “escenario, protagonista, yo-auxiliares, director y público o auditorio” (Fernández, 2011, p.341).

- Escenario: es el espacio donde se lleva a cabo la sesión.
- Protagonista: es quien elige el tema que se va a dramatizar e interpreta el papel principal. “Es el emergente del grupo que presenta la “escena latente”, que es la que recoge los intereses o inquietudes del grupo en ese momento” (Fernández & Fernández, 2011, p.343).

- Yo-auxiliares: personas que representan distintos papeles, se interrelacionan con el protagonista. Pueden ser profesionales entrenados (parte del equipo terapéutico) o miembros del grupo.
- Director: es el terapeuta que dirige dramatización la sesión.
- Público o auditorio: pueden ser miembros del grupo o familia, que observan la representación sin intervenir. Este público le sirve de “eco o resonancia” al protagonista, ya que comparten “...desde su propia vivencia aspectos de lo presentado, favoreciendo el encuentro y apoyo grupal” (Fernández & Fernández, 2011, p.348).

### **3.1.5. Musicoterapia**

La WFMT (World Federation Music Therapy) (2011), define la musicoterapia como:

... el uso profesional de la música y sus elementos como una intervención en ambientes médicos, educativos y cotidianos con individuos, grupos, familias o comunidades que buscan optimizar su calidad de vida y mejorar su bienestar físico, social, comunicativo, emocional, intelectual, y la salud y el bienestar espiritual. La investigación, práctica, educación y la formación clínica en musicoterapia están basados en los estándares profesionales de acuerdo a los contextos culturales, sociales y políticos.<sup>9</sup> (Sección About WFMT, párr. 2)

---

<sup>9</sup> Music therapy is the professional use of music and its elements as an intervention in medical, educational, and everyday environments with individuals, groups, families, or communities who seek to optimize their quality of life and improve their physical, social, communicative, emotional, intellectual, and spiritual health and wellbeing.

En musicoterapia se pueden expresar las emociones a través de: la voz, el sonido, la práctica instrumental y/o el movimiento; la música por sí sola no cura, se requiere un “encuadre musicoterapéutico” para llevar a cabo las sesiones (Mateos, 2011).

### **3.1.6. Danza Movimiento Terapia**

“La DMT es una especialidad en psicoterapia que utiliza el movimiento como un proceso para promover la integración emocional, cognitiva y física del individuo”; se “define como el uso psicoterapéutico del movimiento y la danza dentro de un proceso que persigue la integración psicofísica del individuo” (Bernstein, 1979, citado por Panhofer, 2005, p.50). La ADTA (American Dance Therapy Association), concuerda con esta definición y comentan que se basan en la premisa empírica de que el cuerpo, la mente y el espíritu están interconectados. En otras palabras, podemos decir que la terapia se centra en la búsqueda de la conexión entre el cuerpo-mente y emoción (a través del movimiento y la danza), utilizando siempre el propio lenguaje del cuerpo; lo cual es el medio para enfrentarse con un proceso personal de integración y de crecimiento (Panhofer, 2011) . La Asociación de Danza Movimiento Terapia Española (ADMTE) (2014), asegura que la DMT “se caracteriza por el uso que hace del medio y proceso artístico (en este caso la danza y el movimiento) para ayudar a solventar los conflictos emocionales o psicológicos de las personas” (sección DMT, párr.2). También indica que los

fundamentos en DMT, se basan en la investigación sobre la comunicación no verbal, la psicología del desarrollo humano y los diferentes sistemas del análisis del movimiento.

A través de la danza y el movimiento el mundo interior de una persona se hace más asequible, se comparte el simbolismo personal, se encuentran significados en gestos, posturas, cualidades de movimiento y se muestran los modelos de relaciones personales que uno tiene con los demás. (Panhofer, 2011, pp.239-240)

La DMT utiliza la observación y análisis del movimiento, como herramienta para describir el movimiento, tal como surge y se observa en la la relación terapéutica. A través del LMA (Laban Movement Analysis)<sup>10</sup>, los danza/movimiento terapeutas pueden describir las cualidades de movimiento de los esfuerzos primarios (flujo, peso, tiempo y espacio) y eventualmente realizar las siguientes correlaciones psicológicas desarrolladas por Irmgard Bartenieff;

- *Flujo libre/conducido*: Asociado a los sentimientos. En el desarrollo del movimiento se relaciona con las emociones, el control y la respiración.
- *Espacio indirecto/directo*: Relacionado al pensamiento. En el desarrollo del movimiento se relaciona con la atención, el foco y el pensamiento
- *Peso liviano/firme*: Asociado a la Sensación. En el desarrollo del movimiento se relaciona con sentido del self, la sensibilidad, la fiscalidad y la intención.

---

<sup>10</sup> El LMA ha sido desarrollado por Rudolf Laban y Warren Lamb.

· *Tiempo sostenido/súbito*: Relacionado a la intuición. En el desarrollo del movimiento se relaciona con toma de decisiones.

(Panhofer & Rodríguez, 2005, p.69)

En este apartado es pertinente destacar, que nuestro campo de investigación se centra en la DMT y que sólo brindamos la descripción de las TAC, con el fin de mostrar una visión global del campo de terapias al cual pertenecemos. Entendemos que es posible el intercambio de herramientas de tratamiento entre las TAC, sin que esto signifique una pérdida de la esencia de cada una, pues a pesar de contar con un elemento artístico distinto, nos une el arte.

### **3.2— Relación terapéutica**

Podemos decir que la relación terapéutica, es la dinámica relacional que surge entre el cliente y el terapeuta, aquello que permite que se lleve a cabo la psicoterapia; es el “...encuentro entre subjetividades, dos perspectivas y ninguna es puramente objetiva” (Fishman, 2008, p.1) Dentro de la relación terapéutica existen los llamados “momentos de encuentro”, que “capta[n] la experiencia subjetiva de un cambio repentino en el conocimiento implícito relacional para ambos integrantes de la díada” (Stern, 1998, citado por Fishman, 2008, p.88). Se requiere cierto grado de empatía, para llegar a establecer este vínculo terapéutico que favorece el desarrollo y

resultado de la terapia. Entendemos la empatía, como la capacidad de una persona de ponerse en la situación de otro y comprender.

Fishman (2008), nos habla específicamente de la “empatía kinestésica”, donde se intenta conectar con la vida interior del otro (usuario), de forma tal que se pueda llegar a conocer aquello que siente y reaccionar en base a eso, como terapeuta. Lo anterior descrito no significa que ocurra un estado de fusión entre el terapeuta y el usuario, pues dentro del proceso luego se es capaz de reconocer, identificar y tolerar las diferencias. En la danza movimiento terapia esto se realiza a través de la dinámica de “espejar”, “el danzaterapeuta "espeja" o refleja a través de su propia actividad muscular y verbal lo que percibe en el movimiento y en el cuerpo del paciente” (Fishman, 2008).

Según Greenson (1967), citado por Schaverien (1999, p.15), la relación terapéutica se divide en tres partes:

- Relación real (real relationship)- aquella relación genuina entre el cliente y terapeuta, en la que es posible establecer una comparación entre lo que es real para el cliente y lo que es real para el terapeuta, desde la experiencia de ambos.
- Alianza terapéutica (therapeutic alliance) - simboliza el acuerdo que realiza el cliente y el terapeuta de trabajar juntos.
- Transferencia (transference)- será descrita en el próximo apartado (3.2.1).

De los tres procesos, nos enfocaremos en la alianza terapéutica, porque entendemos que dentro de ella, se manifiestan las demás partes. Para llevar a cabo la alianza terapéutica, es

necesario prestar atención a los tres procesos interdependientes que se llevan a cabo en la misma, estos son: “acuerdo en las tareas, acuerdo en las metas y vínculo positivo” (Bordin, 1994, citado por Gómez, 2010, p.1). El acuerdo de tareas, se refiere a todo lo que conlleva el proceso terapéutico, mientras que el acuerdo en las metas, viene siendo los objetivos a seguir durante el proceso. El vínculo positivo, favorece la confianza y aceptación, lo cual brinda un mejor desarrollo de la terapia. “La alianza terapéutica es por lo tanto multidimensional por naturaleza y su calidad varía en función de una compleja interdependiente y fluctuante matriz que abarca los tres componentes” (Gómez, 2010, p.1).

### **3.2.1. Transferencia y Contratransferencia**

Dentro de la relación terapéutica ocurren los procesos llamados transferencia y contratransferencia, algo que en términos básicos pudiera explicarse al decir, que la transferencia es aquello que el cliente transfiere inconscientemente hacia su terapeuta y la contratransferencia, aquello que el terapeuta devuelve a su cliente. Cabe mencionar que ambos procesos ocurren tanto del cliente hacia el terapeuta y viceversa. Distintos psicólogos y terapeutas aseguran que estos procesos es donde surge el cambio en psicoterapia. Existen diversas opiniones en cuanto al tema, en este escrito solo presentaremos las que a nuestro parecer, se identifican con el tratamiento en danza movimiento terapia.

Dosamantes (2007), comenta que utilizó el término de “transferencia somática” en 1997, “para referirse a las reacciones somáticas del paciente hacia su terapeuta” y el término

"contratransferencia somática", para las "reacciones somáticas que el terapeuta tiene hacia su paciente en un momento determinado durante el tratamiento"<sup>11</sup> (p.76). Al parecer, la autora se percató que el concepto de "transferencia somática" incluía mucho más y en el 2007, agrega que con ello se refiere en general, a toda la experiencia corporal del usuario y al comportamiento expresado, lo cual puede ser experimentado a través de sensaciones corporales y expresado mediante el movimiento, imágenes kinestésicas y cinéticas; que a su vez funcionan como objetos transicionales para el usuario y proporcionan un significado psicodinámico relacional, que al inicio del tratamiento es desconocido por éste.<sup>12</sup>

Kohut (1990), citado por Fishman (2008), "sostiene que la fuerza impulsora del proceso terapéutico está dada por la reactivación de las necesidades frustradas del sí mismo en la transferencia, a través de la repetición" (p.8) . En base a esto, menciona y describe varios tipos de transferencia desde sus fundamentos.

1) transferencia especular: aquellas transferencias relativas a las ambiciones personales, procuran suscitar en el sí mismo y en el otro respuestas confirmatorias y aprobatorias.

---

<sup>11</sup> "...“somatic transference” to refer to the somatic reactions the patient has toward her therapist and the term “somatic countertransference,” to the somatic reactions a therapist has toward her patient at a particular moment during treatment” (Dosamantes, 2007, p.76).

<sup>12</sup> Today I use the term “somatic transference” to refer to the totality of the patient’s bodily-felt experience and enacted behavior (experienced as bodily-felt sensations and expressed via bodily-felt expressive movement and through kinesthetic and kinetic images) that function as transitional objects for the patient and provide critical relational psychodynamic meaning that at the outset of treatment is unknown to the patient. (Dossamantes, 2007, p. 76)

2) transferencia idealizadora: los pacientes buscan, desde sus ideales lesionados, que el sí mismo y el otro toleren ser idealizados.

3) transferencia gemelar: aquella transferencia referida a los talentos y habilidades que buscan el encuentro con el par o semejante.

(Kohut, 1990, citado por Fishman 2008, p.8)

Por otro lado, Little (1986), citado por Schaverien (1999, p.18), enumera una serie de características sobre el significado de contratransferencia:<sup>13</sup>

- Actitud inconsciente del analista hacia el paciente
- Elementos reprimidos, que hasta el momento no han sido auto-analizados por el analista y se los atribuye al paciente
- Mecanismos específicos con los cuales el analista conoce la transferencia del paciente
- Todas las actitudes y comportamientos del analista hacia el paciente. Incluyendo aquellas que son inconscientes.

Estas características pueden sentirse en las palabras de Mills (2004), cuando describe la contratransferencia como:

---

<sup>13</sup> a) The analyst unconscious attitude to the patient.  
 b) Repressed elements, hitherto unanalyzed in the analyst himself which attach to the patient...  
 c) Some specific mechanisms with which the analyst meets the patient's transference.  
 d) The whole of the analyst's attitudes and behavior towards his patient. This includes all the others and any unconscious attitudes as well.

...un llamado a abrazar el aspecto o apariencia inmediata de nuestro ser interior, dentro del momento que sientes la resistencia hacia o desde el Otro -en el momento de ser bombardeado con la alteridad (condición de ser otro) a tal punto que fractura nuestro pequeño mundo seguro, que hemos construido a través de las defensas. A menudo experimentamos la contratransferencia como un asalto a nuestro ser interior-en nuestra propia integridad-que repudia nuestra esencia. (p.15)

En la opinión de Brenner (1982), citado por Smith (2000), la transferencia y contratransferencia, no se pueden mirar como algo distinto ya que para él son “dinámica y genéticamente indistinguibles”;

[d]ado que la transferencia es una manifestación de las relaciones de objeto del paciente como aparecen en reacción al analista, también la contratransferencia puede considerarse una manifestación de las relaciones de objeto del analista como aparecen en reacción al paciente. (p.6)

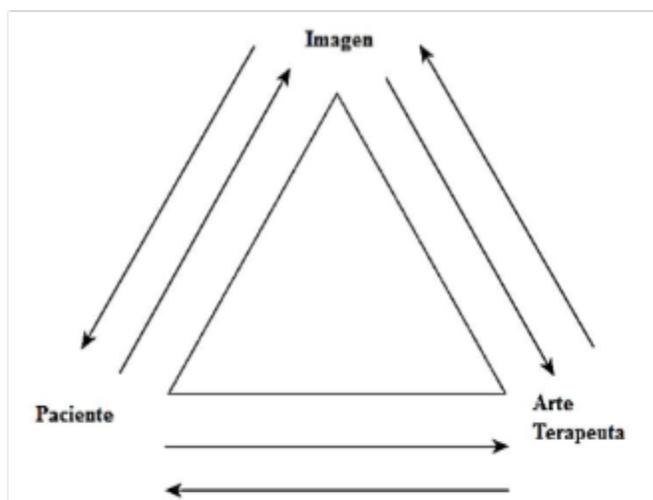
### **3.2.2. Relación Triangular**

Partiendo del pensamiento de Karkou (2006), asumiremos que la relación triangular es un modelo útil para analizar y describir las relaciones terapéuticas en todas las TAC; por tal razón

nos interesa conocerlo a fondo, para comprender y posteriormente proponer en este escrito, la forma en que se puede desarrollar y aplicar en la danza movimiento terapia.

Desde el campo de la arte terapia, se define la relación triangular como una serie de interacciones entre el usuario, terapeuta y obra o expresión artística (tercer elemento), que se caracteriza por fomentar el diálogo o comunicación en múltiples direcciones entre los tres elementos; permitiendo que los aspectos contratransferenciales y transferenciales no sólo permanezcan en la relación terapeuta- cliente, sino que también se compartan con el objeto (Phil Jones, 2005). Podemos ilustrar esto en el siguiente esquema, donde se aprecia de una mejor forma las interacciones multidireccionales que se llevan a cabo en el triángulo terapéutico.

**Diagrama 1: Esquema de la relación triangular en arte terapia**



*Extraído de Edwards (2014, p. 2)*

Edwards (2014), realiza una reflexión sobre la relación triangular, donde comenta que es una combinación entre el proceso creativo y la relación terapéutica; asegura que es el lugar donde ocurre lo terapéutico y curativo en arte terapia . La relación terapéutica (cliente-terapeuta) es la que brinda el entorno (setting) adecuado para que se desarrolle la interacción entre los tres elementos. Dicha interacción permite que la transferencia y contratransferencia, no solo se desarrolle entre el cliente-terapeuta, sino que también pueda dirigirse hacia la imagen.

### **3.2.3. La función de la imagen en la relación terapéutica/triangular**

Antes de entrar en esta descripción, debemos aclarar que utilizaremos el concepto imagen, para referirnos en general, a todos los objetos de arte, ya sea dibujos, pinturas, manualidades, entre otros (Schaverien, 1999, p.xiv).

“La imagen ofrece una presencia externa, es un objeto que existe fuera del artista y sin embargo una parte de él /ella, la habita temporalmente” (Schaverien, 1999, p.19).

Dentro de la relación triangular, la imagen puede jugar múltiples papeles, uno de estos es el chivo expiatorio, conocido como “scapegoat”<sup>14</sup> en inglés. Schaverien (1999), traslada este concepto a la imagen y lo denomina “scapegoat picture”, lo cual es una forma de transferencia que se basa en culpar a alguien (en este caso la imagen) de algo que no cometió, en otras palabras aplicables al arte terapia, es transferir tus culpas a la imagen. Como el chivo o cabra en el ritual original, el “scapegoat picture” está condicionado a una a serie de eventos que según Schaverien (1999), pueden dividirse las siguientes etapas.

- 1) Se realiza un ritual donde se le transfieren los pecados al chivo (imagen).
- 2) El chivo (imagen), asume o se apodera de los pecados por arte de magia, por lo que podría ser considerado un objeto con poder (talisman).
- 3) En la última etapa, el chivo (imagen) se elimina en forma compatible con el aquello que encarna. Esta es la oportunidad de sacar hacia afuera, sanar.

El “scapegoat” es una forma de “splitt”, que se manifiesta en la relación entre el cliente y la imagen; dentro de la relación terapéutica puede ser quien realiza la negociación entre el mundo interno y externo del cliente (Schaverien, 1999). De esta forma puede llegar a ejercer una función similar al “objeto transicional” desarrollado por Winnicott, con la diferencia de que la imagen es un objeto que ha sido construido a sí mismo en la relación dual de terapeuta-cliente, por tal razón ambos están sujetos a consideraciones estéticas (Schaverien, 1999). En la teoría de Winnicott, la madre o analista son los que reciben la transferencia de los ataques destructivos por

---

<sup>14</sup> El “scapegoat” es un ritual que se realizaba antiguamente en Israel, en el mismo escogían a dos chivos aleatoriamente, en un ritual se sacrificaba a uno como ofrenda a su dios y otro (“scapegoat”) cargaba con todos los pecados del pueblo y era soltado en el desierto.

parte del niño/cliente, en el caso de la relación triangular, la imagen puede ser el objeto de los ataques destructivos, lo cual permite que ambos (cliente-terapeuta) sean testigos del acto y sobrevivan al ataque (Schaverien, 1999).

La imagen posibilita que la transferencia sea un objeto tangible, el cual de forma consciente o inconsciente puede ser culpado y maltratado por aquello que refleja. El cliente puede explorar sus sentimientos sin tener que aceptarlos y verbalizarlos, lo que en cierta medida le brinda el tiempo necesario para hacer esto consciente. El reconocimiento hacia el cliente por parte del terapeuta puede llevarse a cabo a través de la aceptación de la imagen, algo que tampoco requiere una expresión verbal.

Por otro lado Schaverien (2000), asegura que existen dos etapas dentro de la relación triangular: “la vida en la imagen” y “la vida de la imagen”; la “vida en la imagen” es aquella que envuelve el proceso de crear y construir la imagen; mientras que la “vida de la imagen” es la imagen en sí misma como objeto terminado. Además de que la transferencia puede ocurrir mediante la relación del cliente con la imagen, las emociones también pueden ser movilizadas a través de la imagen (Schaverien, 1999). Por tal razón, la autora explora los roles de la imagen dentro de la relación terapéutica, dirigiendo su atención principalmente a las formas en que la imagen puede influir en la transferencia hacia el terapeuta y cómo esta transferencia, a su vez puede influir en la imagen. Cada elemento de la relación triangular influye en la forma que el terapeuta trabaja con la transferencia del cliente y la manera en que éste responde con su contratransferencia (Schaverien, 2000).

## Vida en la imagen

La creación de una imagen en terapia, brinda la posibilidad de pensar y sentir a través de la misma, lo cual promueve el uso de la imaginación, la toma de riesgos, autoestima, crecimiento emocional, integración psicológica y social (Edwards, 2014). En cierta medida, esto surge como resultado del compromiso del cliente con el proceso de crear la imagen (Schaverien, 1999).

Dentro de esta etapa, Schaverien (1999) realiza la distinción entre dos tipos de imágenes: el diagrama (diagram) y la imagen encarnada (embodied image); el diagrama se aproxima a la experiencia y evoca emociones en relación a la misma, mientras que la imagen encarnada es formativa en el verdadero sentido, ya que se media en el espacio entre el cliente y el terapeuta. Comúnmente el diagrama representa una imagen mental preconcebida donde se puede expresar por ejemplo: el enojo, coraje o tristeza en potencia; algo que no es sentido en el aquí y ahora de la creación de la imagen (la imagen no se conecta directamente con lo emocional). Sin embargo, en la imagen encarnada ambas cosas son uno (imagen y contenido emocional), de forma tal que la imagen puede convertirse en objeto de transferencia tipo “chivo expiatorio” y posteriormente en “objeto empoderado” (“talisman”), los cuales han sido descritos anteriormente en este escrito (Schaverien, 1999). Desde esta perspectiva, la imagen puede afirmar varias cosas como:

- La existencia de la imagen evidencia que el cliente la ha creado.

- Cuando hay sentimientos destructivos, la supervivencia de la imagen afirma que es posible sobrevivir.
- El terapeuta como testigo se auto-expone a los sentimientos destructivos, lo cual significa que esta conducta no es totalmente inaceptable.

(Schaverien, 1999, p.90)

En resumen, Schaverien sugiere que la imagen encarnada es un objeto de transferencia que permite la movilización de las emociones del cliente, favoreciendo de esta forma una conexión más profunda con el “self”, dentro de la relación terapéutica.

### **Vida de la imagen**

Podemos relacionar la vida de la imagen, a los efectos transferenciales y contratransferenciales que pueda provocar la misma en el espectador, dentro de la relación terapéutica; en este sentido, hablamos de la imagen como objeto finalizado, que además de ser visto, es tangible y perdura en el tiempo<sup>15</sup> (Schaverien, 1999).

Schaverien (1992), citada por Hills (2013, pp. 22-26), propone una serie de fases transferenciales que se manifiestan internamente en la “vida de la imagen”, estas son:

- **Identificación** (inconsciente) - El artista/cliente se identifica totalmente con la obra. El terapeuta permanece como testigo y contiene lo que sucede entre el artista/cliente y su obra. El proceso es no verbal.

---

<sup>15</sup> Es posible que la imagen exista incluso luego de finalizar el proceso terapéutico.

- **Familiarización** (pre-consciente) - El artista/cliente comienza a ver su obra desde fuera (comienza a diferenciarse de la misma). El terapeuta se encuentra al margen.
- **Reconocimiento** (consciente) - El triángulo terapéutico comienza a consolidarse. El artista/cliente espera que el terapeuta intervenga o hable sobre aquello que observa. El terapeuta es reconocido.
- **Asimilación** (consciente) - Artista/cliente contempla u observa su imagen/obra como espectador, es capaz de integrar conocimientos que adquirió en fases anteriores. El terapeuta puede estar incluido en el proceso, se reconoce su presencia. Se comienzan a asimilar las interpretaciones del terapeuta.
- **Disponibilidad** (consciente e inconsciente) - Ocurre de manera consciente cuando el Artista/cliente es capaz de reconocer el vínculo que existe entre la obra y la situación verdadera (interna-externa) que ésta representa para su persona. Mientras que de forma inconsciente cuando es la manera que el artista/cliente desecha aquello que no desea. La transferencia que percibe el terapeuta guarda relación con el consciente del artista/cliente sobre la obra. La obra es vista como algo sagrado o mágico, el cliente/terapeuta decide qué hacer con la obra terminada (existe la posibilidad de destruirla).

Como terapeutas debemos dar espacio tanto a la creación de la imagen como a la obra ya finalizada, muchas veces cometemos el error de realizar interpretaciones verbales de forma prematura, sin brindar el espacio necesario para que el cliente la asimile e internalice.

## **El marco de la imagen**

Además de las características y procesos internos de la imagen antes mencionados, Schaverien (1999), también utiliza el **marco** de la imagen como metáfora, definiendo “el cuadro (o el objeto de arte) a la manera de una ventana hacia el mundo interior del paciente”; haciendo referencia al “encuadre terapéutico, incluyendo la relación terapéutica” (Hills, 2013, p.4). Consideramos que esta característica del marco, puede ser de gran utilidad a la hora de establecer y resguardar el “setting”, ya que junto al terapeuta será el contenedor de lo sucedido en terapia.

### **3.3— La danza como tercer elemento en la DMT**

Antes de adentrarnos directamente en lo que podría ser el concepto de “relación triangular en DMT”, es necesario generar un panorama de entendimiento y conciencia de lo que para nosotros sería el tercer elemento de trabajo en la tríada relacional, o sea la danza y el movimiento. Esto, con la finalidad de contextualizar su esencia y cualidades como expresión artística, que nos permitan comprender el porqué la danza es necesaria en la vida del ser humano y cómo a través del tiempo, logra por medio de los cambios históricos y socioculturales llegar a ser tomada como pilar psicoterapéutico para la DMT.

Pensamos que acercándonos a la danza, es probable que logremos comprender en cierta medida, la naturaleza de las interacciones multidireccionales del trabajo psicoterapéutico de nuestro campo práctico/clínico dentro de sesiones de DMT.

### 3.3.1. La danza como arte

Al hablar de danza tenemos que tomar en cuenta que probablemente nunca llegaremos a definirla como un concepto cerrado de elementos precisos y claros, pues es tanta su extensión, que incluso sería contraproducente intentarlo, debido que esto limitaría los verdaderos intentos de pretender comprenderla, tanto en el fenómeno sociocultural, artístico o en nuestro caso, como herramienta terapéutica.

Podríamos abarcar la danza desde reflexiones de corporalidad, discusiones estéticas, educativas, filosóficas, políticas y antropológicas, por no mencionar corrientes artísticas, técnicas, personalidades que la revolucionan o momentos claves de su historia. Dada esta amplitud, puede ser más prudente hablar de un *campo semántico* del término “danza”; tal como propone Soto (2008), “[e]s más útil establecer cómo usamos habitualmente esta palabra, con qué otras nociones o actividades está relacionada de maneras más cercanas o lejanas, o incluso establecer a propósito ciertos criterios que limiten su uso” (p. 17).

Visualizar de acuerdo a la necesidad, un conjunto de palabras o elementos significantes con significados relacionados, compartiendo un núcleo de significación común y que por otro lado, también logren diferenciarse por otra serie de rasgos semánticos que nos permiten hacer distinciones; y así lograr visualizar concepciones sobre la danza con puntos de convergencia y de divergencia en sus distintas “formas”, para poder contextualizar en favor del interés de este texto.

Dentro de nuestra cotidianidad puede que estemos más, o menos unidos a la palabra danza y su significado de acuerdo a nuestras ideas o experiencias de vida que giraron con ella, inevitablemente generamos representaciones personales, así como socio-culturales de lo que podríamos o no definir, o entender como danza.

También podemos recurrir a la palabra escrita dentro de un diccionario, pero pronto descubriríamos que “la palabra” finalmente, solo nos muestra una parte de su significado, ya que después nos encargamos de complejizar y enriquecer su interpretación. Por ejemplo...“las olas danzan”, “las estrellas bailan”, expresiones de esta índole podrían desafiar nuestro interés por definir adecuadamente la experiencia dancística.

Por este motivo, intentaremos partir desde una visión artística y no tan metafórica, tratando de tejer una mejor comprensión de la danza, como un arte constante dentro de la experiencia humana y el tiempo, aunque con infinitas variaciones.

A lo largo de la historia de la danza, encontraremos diferentes teorías que pretenden describirla, por ejemplo Copeland y Cohen (1983), rescatan tres teorías tradicionales del arte, para hacer un uso explicativo de la pregunta qué es danza.

La teoría del arte como imitación, la teoría del arte como expresión y la teoría del arte como forma. De acuerdo a la primera, presente en la danza académica desde sus inicios, especialmente desde las “Lettres sur la dance et sur le ballets” que J.G. Noverre escribió en 1750, la danza debería ser una copia fiel y bella de la naturaleza.

La segunda teoría, defendida sobre todo desde el período romántico y retomada por la danza moderna, ve al arte como una forma de autoexpresión o de expresión de las experiencias mentales y emocionales, utilizando al cuerpo como médium de los estados internos (y, según una subteoría, de las fuerzas y poderes del universo). La tercera teoría propone que la danza no es ni imitación ni expresión, sino que es pura forma, sin función por fuera del movimiento corporal en sí. A pesar de que cada una de estas posturas han soportado diversas críticas, todas ellas continúan teniendo influencia. (Mora, 2013, p. 94)

Cada teoría tiene puntos de vista divergentes y específicos, algo que puede verse en el pensamiento del crítico estadounidense Jonh Martín, quien con respecto a la teoría de la expresión, afirmaba que la finalidad de la danza es “la expresión y la transferencia, por medio del movimiento del cuerpo, de experiencias mentales y emocionales que el individuo no puede transmitir a través de medios racionales o intelectuales” (Copeland y Cohen, 1983, p. 3).<sup>16</sup>

Siguiendo el pensamiento de Martín, todo movimiento realizado por los bailarines tiene significado, un significado que es expresado al público por medio de una “simpatía kinestésica”, que conecta de alguna manera los músculos del bailarín con los músculos del espectador.

---

<sup>16</sup> “Is the expression and transference through the medium of bodily movement of mental and emotional experiences that the individual cannot express by rational or intellectual means”.

“Asociando los movimientos con las intenciones, el espectador es capaz de llegar por inducción a la intención que hay detrás del movimiento original” (Copeland & Cohen, 1983, p.3)<sup>17</sup>

Esta es una visión de la danza guiada por impulsos y necesidades, pero que al mismo tiempo parece meticulosa por la complejidad de que cada movimiento expresa un significado específico de la vida interna del intérprete, como si este fuera una puerta abierta y que quien lo ve, en este caso un público, es capaz o tiene la capacidad de recibir e interpretar con solo verlo y sentirlo. Digamos que existiría una comunicación directa entre cuerpo y subjetividad, mediada por un cuerpo que recibe los estados internos del otro en tiempo real.

Esta teoría indudablemente resalta la expresividad *a través* de cada movimiento, siendo este último una consecuencia directa de estados emocionales que tienen de alguna manera un significado intrínseco para quien los ejecuta. Sin embargo ha sido ampliamente cuestionada y criticada por el hecho de que en la danza como arte, también existen gestos<sup>18</sup> y movimientos no espontáneos, movimientos anteriormente contruidos, que ineludiblemente son elementos comunicativos y expresivos de sentimientos, experiencias mentales y emocionales, pero que no necesariamente son los que el bailarín está sintiendo en ese momento; sino los que se planeó interpretar o actuar. La intención con la que se genera el movimiento y el factor del tiempo juega una diferencia en la interpretación del concepto danza, pues cuestiona la esencia del movimiento,

---

<sup>17</sup> Associating movements with intentions, the spectators is able to arrive by induction at the intention that lies behind the original movement.

<sup>18</sup> Sobre el gesto Queyquep (2008) dice “El gesto concierne a un movimiento que aparece en una parte del cuerpo y no al resto. Los movimientos también pueden efectuarse con diferentes partes del cuerpo simultáneamente y a través del cuerpo global puede empezar en una parte y proseguir por el resto” (p. 244).

¿tiene que ser un movimiento espontáneo? o ¿puede ser un movimiento igualmente con significado pero construido, anteriormente trabajado? No obstante, el tema de la expresión y la comunicación de significados por medio de la danza sigue como punto clave e importante que no se pone en duda.

En la teoría de la forma, sí se cuestiona el *qué* es lo que realmente está dando significado a una obra; si la intención, las expresiones del bailarín dentro de un movimiento, o el movimiento en sí mismo.

Esta teoría finalmente desarrolla una idea del movimiento más como un conjunto de calidades de movimiento (peso, tiempo, espacio, flujo) dentro del marco escénico, y con valor en sí mismo sin adjudicar un significado a cada movimiento expresado; esto lleva a una postura diferente de la danza inclinada evidentemente más hacia una visión fenomenológica de la experiencia.

Cohen (1970) citada por Mendoza (2000), nos proporciona un ejemplo con relación a esto, el cual puede ser útil para comprender. Ella expone, que es imposible aseverar que cada una de las piruetas que se hacen en el *Lago de los cisnes* tiene un significado preciso.

Sentimos placer debido a los diseños visuales hechos por el cuerpo, a la armonía de las poses sostenidas, al contraste entre las piernas rectas y la suave curvatura de los brazos, debido a la musicalidad del fraseo que da énfasis a movimientos dinámicos y a las transiciones entre ellos (p. 167).

La teoría adjudica que lo realmente significativo de una obra, no es la intención personal espontánea en el movimiento, para expresar *algo* del mundo interno personal, sino que, el significado se construye en la estructura compleja del conjunto de movimientos. Donde “todo” finalmente logra dar un significado concreto a la obra. Los sentidos del espectador son provocados por las calidades del movimiento, por la forma que se construye de ellos, el espectador hace una interpretación de lo que se quiere expresar en la obra por un canal sensorial y no empático a nivel de emociones como en la teoría de la expresividad.

Con el paso del tiempo, las concepciones de la danza escénica se han ido replanteando o “re-mediando<sup>19</sup>”, con relación a las necesidades y conocimientos humanos, los conceptos de danza actualmente tienen más caminos en común que divergencias, abriéndose a nuevos conceptos dentro del fenómeno dancístico. Esto queda demostrado en la existencia de la danza moderna y contemporánea, ya que fueron replanteamientos de posturas anteriores representadas en la danza clásica, que no parecían englobar en su momento, nuevos elementos de comunicación y expresión a través del cuerpo y el movimiento.

Gracias a las necesidades psico-sociales y personales de varios artistas, se ha ido reformulando los pensamientos de lo que se puede hacer en danza, dejando un poco de lado la negativa de lo que *no* se puede hacer o lo que *no* forma parte de la misma.

---

<sup>19</sup> **Remediación** en términos de nuevos medios, es la representación de un medio en otro. Bolter & Grusin (2000).

### 3.3.2. Principios internos de la danza

A pesar de lo mencionado anteriormente, existen componentes internos de la experiencia dancística como arte, que permanecen semi-estáticos y no parecen cambiar con relación al paso de las décadas. Hablando en términos metafóricos los “átomos” de la danza, que construyen su composición en términos de acción, arte y experiencia personal. La descripción de estos componentes por razones competentes al tema de estudio, se irán perfilando a la necesidad posterior de visualizar qué concepto de danza necesita la DMT.

#### A) El cuerpo

La danza implica necesariamente como Soto (2008) lo explica, “hablar de cuerpos humanos, solos o en conjunto, parciales o compuestos,<sup>20</sup>” (p. 20), que se colocan desde sus capacidades personales en disposición de la experiencia del movimiento, abriéndose a la experiencia corporal y sus implicaciones en las representaciones que puedan surgir a nivel de sujeto, cuerpo, relaciones. Desde la antropología suele denominarse “cuerpo en estado de danza”, haciendo referencia a que el cuerpo, es usado como representante de experiencias sociales, personales, culturales, etc, a través de la danza.

---

<sup>20</sup> Soto, hace esta especificación refiriéndose a cuerpos que padezcan alguna amputación o característica que los discapacita, tal como la compañía de danza inglesa *Candoco*, así como al uso parcial del cuerpo para hacerlo visible a través del uso de sombras como ocurre en *Momix* de Moses Pendleton.

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 hay duda de que el cuerpo es producido desde una historia colectiva, desde una biografía personal, familiar y vincular, desde un contexto histórico, desde un grupo social, desde situaciones, relaciones, miradas y controles. Pero el cuerpo no es sólo receptor, también produce, desde él se produce. Con el cuerpo también se conoce, y a la vez lo que nos pasa en el cuerpo impacta en la construcción de la subjetividad. (Mora, 2013, p. 290)

Se resalta la idea de un cuerpo que es capaz de recibir y transformarse a sí mismo como sujeto, un cuerpo activo que ejecuta. Sobre esto Reza (2011), 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).

## **B) El Movimiento**

Materia prima que 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 inter e intra-subjetiva 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, tal como lo describe Reca (2011), “el movimiento del cuerpo humano se transforma, transformando, a su vez su propia realidad material” (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).

### **C) La relación espacio- tiempo**

La danza tiene particularidades espacio - temporales que la caracterizan de una manera muy particular, puesto que se “mueve” en tiempo *presente*, es acción, existe y se realiza en acto, tiene una determinada regulación y un orden espacio temporal rítmico inmediato.

Es poco objetivable, difícil de asir<sup>21</sup>, efímera y en ocasiones no trasciende<sup>22</sup> más allá de los límites espacio temporales del momento mismo donde se realiza. Físicamente no se construye, a diferencia de otras expresiones artísticas, ni permanece posteriormente sin el creador o los bailarines/intérpretes, pues se necesita de éstos para darle vida nuevamente.

Es entonces como lo menciona Reca (2011), un fenómeno kinético que como “forma-espacio-tiempo”, se crea y no existe antes ni después de su creación (p. 129).

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. En los términos rituales de la lingüística moderna se puede decir: es, antes que nada, un significado para el que se imaginan significantes que son movimientos. (Soto, 2008, p. 21)

Por otro lado la intranquilizante naturaleza efímera de la danza, también ha planteado una serie de problemas en torno a su “historicidad” como experiencia. Pues tal como lo describe Dalla (1986), el hecho de que la pieza de danza “acaeece” y su existencia concreta y real resulte mínima en el tiempo y en el espacio; implica que tanto el espectador, el participante, el testigo, o ejecutante, “vivirán” la experiencia solo una vez (oportunidad exclusiva y única); donde inevitablemente la experiencia pasa vertiginosamente a formar parte del pasado. “Si somos atentos analistas del fenómeno, de inmediato nos percataremos que la acción dancística (una

---

<sup>21</sup> Tomar o coger con la mano.

<sup>22</sup> Hablamos de una trascendencia física no en términos de la experiencia personal.

pieza, apenas), ha poseído niveles, signos, elementos objetivos y subjetivos, materiales e inmateriales que por muchas razones resultan irrefutables” ( Dalla, 1986, p. 25).

Sin embargo y aún con estas características, la danza es un arte que ha logrado evolucionar y hacerse presente de forma permanente dentro de la condición humana. Su condición efímera por el contrario, le permite jugar en su trayectoria y trascendencia, puesto que en ella existe la opción o posibilidad de buscar diferentes maneras de concretar o vivir 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).

A consecuencia natural de esto, en la danza surge la coreografía, entendiéndose como el oficio que busca en la medida de lo posible perpetuar la experiencia del movimiento, intentando igualar, perfeccionar o definir la expresión corporal que se produjo anteriormente y cautivándola en el tiempo. Posteriormente en el texto observaremos más detenidamente la composición y construcción de movimientos dentro de la coreografía, puesto que es parte importante del análisis posterior de la relación triangular en DMT.

#### **D) Relación Coreógrafo - Bailarín - Público**

Esta relación es marcada como esencial desde cualquiera de las tres partes (coreógrafos, bailarines y público), siendo explícita o no, inevitablemente condiciona ampliamente la

experiencia de: “hacer danza”, “bailar” y “ver danza”; tres maneras de vivirla, con sus respectivas características y visiones. El “espacio relacional” que se construye dentro de estos tres elementos, no surge de una forma en específico, o con la firme intención de tomarse en cuenta uno con relación al otro. Esta interacción depende ciertamente de los intereses particulares de cada quien y de la disposición que ponen para relacionarse entre ellos; pues no existe una ética de trabajo que determine los principios de la relación.

Habrán coreógrafos que tengan en cuenta el perfil de movimiento, así como otras cualidades de los bailarines con quienes trabaja, o crea expectativas de lo que el público pueda acoger de la observación de su obra coreográfica e interpretativa. No obstante, también puede suceder, que él coreógrafo solo vea o experimente su trabajo como su vivencia para comunicar su experiencia interna; dejando de lado las vivencias que pueda tener del bailarín que desarrolla su obra o lo que el público llegue a interpretar de la puesta en escena. Sobre esta tri-relación y 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<sup>23</sup>. 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

---

<sup>23</sup> Dentro del medio artístico de la danza, en ocasiones se hace referencia a los bailarines como “intérpretes”, haciendo alusión a su papel como puente entre la idea mental del coreógrafo y la obra escénica (coreografía).

veamos desplazarse, debemos aceptar que el espectador que efectivamente asiste a la danza se mueve, así como el que asiste a un concierto, escucha y hace en él una experiencia sonora, o el que mira un cuadro y participa activamente en una experiencia visual. (p. 22)

Sin embargo, hay movimientos artísticos como la Danza Comunitaria, que de manera predeterminada interactúan conjuntamente entre estos “roles” y sus funciones, los tres elementos están firmemente entrelazados, la construcción de las obras se hace a través de un trabajo colectivo y en función de las necesidades comunitarias, a la que posteriormente será presentada la obra<sup>24</sup> y que de alguna manera le pertenece por ser fuente de inspiración para el diseño del proyecto.

### **E) Creatividad y/o proceso creativo**

Todas las visiones de la danza artística atribuyen importancia al proceso creativo o la creatividad, de una o más maneras; aunque es pertinente en este punto y antes de continuar hacer una aclaración con respecto al término *crear*, puesto que con él posteriormente haremos referencia o comprenderemos la creatividad y los procesos creativos.

---

<sup>24</sup> Para mayores referencias ver Aurelia Chillemi, directora de Bailarines Toda la Vida. Danza comunitaria en Argentina.

Lingüísticamente la palabra *crear* puede manejar diferentes conceptos; podemos por un lado referirnos al acto divino de dar origen a “algo” de la nada, generando materia, ó al término de la creación llevada a cabo por el hombre, donde este aparece como un recopilador de elementos, los cuales encuentra y utiliza como “materiales” que facilitan la construcción de su necesidad; a este último término podemos ligar conceptos como *imagen*, *expresividad*, *motivo* y *transformación* para comprender mejor las llamadas creaciones artísticas (Langer, 1966, citado por Islas, 2001).

Wengrower (2008), nos hace una aclaración con respecto a esto desde la etimología:

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 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)

Sobre esto también Arieti (s.f.), citado por García, Plevin y Macagno (2011) nos comenta que:

La creatividad es uno de los principales medios a través del cual el ser humano se libera de sus apegos, no solamente de sus respuestas condicionadas sino también de decisiones habituales. La creatividad parece ser un impulso natural del ser humano, una expresión de vitalidad e indicación de salud psíquica (p. 24).<sup>25</sup>

De esta forma, la creatividad puede observarse como un puente que conecta varias cosas a la vez:

- la experiencia interna con el orden social vivido
- El pasado con el presente
- Procesos intelectuales - conocimiento- estilos de pensamiento- personalidad - motivación y contexto ambiental. (Sternberg & Lubart (1991, 1996, 1995/1997), citado en Pérez, 2011)

En base a lo antes dicho, podemos ver a la danza como algo que contiene un proceso creativo de por medio, donde se entrelazan imágenes, sentimientos, ideas y acciones también mediadas por la originalidad y espontaneidad. Gracias a la creatividad, se han elaborado propuestas coreográficas con nuevos lenguajes, los cuales han generado cambios en la concepción de la danza, marcando de esta forma diferentes etapas. En el mundo escénico, esta

---

<sup>25</sup> “Creativity is one of the primary means through which the human being frees himself from the bonds, not only of his conditioned responses, but also his habitual choices”. Creativity seems to be a natural impulse of the human being, an expression of vitality and an indication of psychic health.

innovación creativa es buscada a través del cuerpo y los elementos que componen la puesta en escena, como: la música, el uso del espacio, la escenografía, entre otros.

## **F) Estética**

Varios coreógrafos y críticos de la danza hacen gran presión con relación a la idea de que la danza tiene que ser estética, bella en composición de movimientos y agradable a la vista de quien la contempla. Particularmente este punto puede dar mucho que reflexionar, ya que la estética está vinculada con las percepciones y el análisis filosófico de los valores contenidos en la 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; el Butoh busca hacer visible lo desagradable, ambivalente y confuso de la vida y la muerte, mostrando al público un cuerpo que vive en posguerra. La gestualidad exagerada, la extraña vestimenta o el desnudo, más las calidades de movimiento lento y contenido, lograron lentamente y con gran esfuerzo después de un tiempo abrir una nueva concepción 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 la estética como 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).

### **3.3.3. Teoría e historia de la danza en DMT**

Cada movimiento socio cultural desarrolla un cambio en la percepción o entendimiento de un cierto panorama anterior en particular. La realidad de la vida en sociedad es el cambio constante, mediado en su origen por múltiples factores. En ocasiones alguna persona destella como cuerpo presente del cambio, en otros casos es una multitud la que adopta una postura activa para representarlo; en todo caso la ruptura se hace, se actúa, se visualiza, dejando ver mecanismos nuevos, innovadores que entregan elementos del pasado como una evolución, o su ruptura como simbolismo.

Una figura de ruptura muy fundamental en la danza es Isadora Duncan (1878-1927), que con su personalidad espontánea y observadora, se permitió cautivar por las virtudes del movimiento ligado a la naturaleza, y rompió los cánones del Ballet clásico. Inspirada por la danza griega antigua y el trabajo sobre la gestualidad expresiva natural de Delsarte (1811-1871), Isadora comenzó a construir un nuevo vocabulario en danza, el cual posteriormente fue trampolín de una concepción de la danza como un acto de libertad (Levy, 1988).

Su baile enfatizó la emanación de las emociones, reviviendo la capacidad del ser humano para expresar a través de su cuerpo y encontrarse en armonía con las fuerzas del mundo natural, bailaba descalza y en contacto con la tierra, encarnando su propia personalidad y alejándose de las representaciones de personaje ajenos.

Por otro lado, mientras Isadora transformaba el mundo de la danza, comenzaron a surgir distintos elementos desde la antropología, que jugaban valor en la concepción del sentido espiritual de las danzas rituales; combinación que posteriormente respaldó el surgimiento de la Danza Moderna.

A partir del siglo XX, se entrará en una época que se tensa entre el respeto al código por un lado y, por otro, al anhelo de decodificación, de flotación de sentidos, como cumbre de la creatividad. En términos de subjetividad colectiva, se transita intrincadamente de una época de obediencia y eficiencia a una de decodificación y recodificación liberada a

las decisiones, a las elecciones cada vez más particulares, más privadas, más personales.

(Islas, 2006, p.44)

Este nuevo “modelo” de danza permitía la libertad y exploración del movimiento a través de la expresividad, esta creencia innovadora en el mundo de la danza dio “material fresco” y nueva estructura a las antiguas concepciones; trayendo posteriormente a la danza el juego de productividad de la subjetividad.

A raíz de esto, surgieron escuelas como la *Denisawn school*, fundada por Ruth St. Denis y Ted Shawn, que comenzaron a dar soporte educativo a la promoción y desarrollo de las técnicas de la danza moderna, siendo encuentro para personalidades como Martha Graham, Doris Humphrey, Charles Weidman y Marian Chace (Levy, 1988, p.3).

En Europa Mary Wigman (1886-1973), también intentaba reflejar a través del movimiento corporal, el contexto socio político que vivía Alemania en esa época, su trabajo performático es definido como “fuerte, directo y austero en su comunicación con la audiencia”<sup>26</sup> (Levy, 1988, p.3). Sus presentaciones y capacidad expresiva lograron mostrar esencia “pura” de la condición humana. Es por esto, que posteriormente el trabajo performativo de Wigman influye en las visiones de Mary Whitehouse, Franziska Boas, and Lijan Espenak, Trudi Schoop, Elizabeth Polk, Irmgard Bartenieff and Rhoda Winter Russell (Levy,1988).

---

<sup>26</sup> “strong, direct, and austere in its communication with the audience”

Por otro lado, las pioneras en DMT experimentaron el clima intelectual que giraba en torno a aceptar el inconsciente, desde las ligaduras pre-existentes de sus vidas a la danza (bailarinas y profesoras); transpolando y utilizando el pensamiento revolucionario de Sigmund Freud en psicología a este campo artístico, haciendo visible los efectos de la expresividad corporal para una mejora elocuente de las personas. Diferentes poblaciones clínicas comenzaron a verse beneficiados por un enfoque expresivo, comunicativo de la danza a través de la interacción entre psique y soma que generaba el movimiento. Levy (1988), nos dice que “mientras los psicoanalistas alentaban la expresión del inconsciente a través de la verbalización, los bailarines comenzaron a utilizar el movimiento del cuerpo como vehículo de formas similares de expresión” y que “la disciplina de la Danza Terapia evolucionó entre 1940 y 1950 de la fusión del movimiento de la danza moderna y existentes teorías psicológicas de psicoterapia grupal e individual” ( p.6).<sup>27</sup>

Chace, Whithouse, Schoop, Espenak y Evan, comienzan a definir la profesión de la Danza Movimiento Terapia al mismo tiempo que la experimentan. Lo cual posteriormente las lleva a plantearse o re-plantearse los elementos de la danza que de acuerdo a sus entornos y personalidades les eran útiles o no.

---

<sup>27</sup> “While psychoanalysts were encouraging the expression of the unconscious through verbalization, dancers began to use body movement as the vehicle for similar forms of expression.”

“The discipline of dance therapy evolved in the 1940’s and 1950’s out of the merger of the modern dance movement with existing theories of group and individual psychology and psychotherapy”.

Mary Whitehouse y Marian Chace “abandonan el aspecto performático y coreográfico de la danza y se enfocan exclusivamente en el aspecto psicoterapéutico de la danza”<sup>28</sup> (Levy, 1988, p.6), tal vez con la creencia de que dichos aspectos no contribuían a su práctica. Contrario a ellas, Trudi Schoop continuó utilizando secuencias de movimiento que se repetían en pequeñas coreografías, además de enfatizar la imitación, exageración y el humor de la gestualidad, como herramienta facilitadora de la normalización de las emociones humanas, teniendo una perspectiva más educacional (Cammery & Janen, 2011).

La capacidad de adaptación de las pioneras, nos muestra la versatilidad en cuanto al elemento *danza* se refiere, pues como lo comenta Levy (1988), “este legado del movimiento de la danza moderna formó la base sobre la cual cada pionera construyó su práctica en danza terapia, tratando de estar con las necesidades de la población y del entorno donde trabaja” (p. 6).<sup>29</sup>

Podría decirse que cada una de ellas destacó diferentes elementos de la danza, lo que inevitablemente provocó que a través del tiempo surgieran interrogantes sobre el *cómo* y *porqué* usarla en la práctica y en la enseñanza de la DMT (Capello, 2007, Wengrower, 2008). Dichas dudas se van aclarando en los años setenta, cuando la DMT se empieza a definir como profesión. Pues poco a poco, la visión de las pioneras fue adquiriendo respaldo desde diferentes campos científicos y psicoterapéuticos, con lo cual posteriormente se establece que: “la DMT nos

---

<sup>28</sup> “They left the performance and choreography aspects of dance and focused exclusively on the psychotherapeutic aspect of dance

<sup>29</sup> “This legacy from the modern dance movement formed the foundation upon which each pioneer built her dance therapy practice, in accordance with the needs of the population she treated and the setting in which she worked”

propone reivindicar y recuperar el uso psicoterapéutico del movimiento y la danza” ( Panhofer, 2011, p. 239).

¿Pero, exactamente a qué se refiere, o qué es lo psicoterapéutico en la danza?

Transcurriendo en la revisión bibliográfica sobre *danza* en la DMT, nos daremos cuenta principalmente de cuatro aspectos de la misma, donde la DMT resguarda lo psicoterapéutico. Es necesario observar que estos aspectos no solo son y/o fueron retomados desde la danza como arte, sino también como expresión humana enraizada posiblemente desde la aparición del hombre, hasta nuestros tiempos; ya que probablemente nuestros antepasados no clasificaban sus danzas como “arte”, al igual que lo hacemos nosotros hoy en día.

A continuación describiremos los cuatro aspectos psicoterapéuticos, los cuales son : **aspectos espirituales, aspectos culturales, proceso creativo y movimiento.**

### **Aspectos Espirituales**

Dentro de las denominadas danzas ritualísticas o arcáicas la DMT encuentra la posibilidad de acceder al fenómenos dancístico como medio de curación tal como lo hacían los chamanes o los curanderos-brujos, convirtiendo 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 permite que el usuario experimente una vivencia con relación a sí mismo y a un nosotros; la noción de un “todo” es trabajada desde el movimiento libre sumergido en ritmos específicos y estructuras espaciales definidas que facilitan la asociación libre y antiguamente un estado catatónico o “trance”. El ritmo normalmente binario de estas danzas puede observarse sensorialmente como la primer complejidad, la polaridad, el viaje de un punto a otro, que integrado a las diferentes formas espaciales como el círculo, las espirales, los bordes, filas, centros y periferias, permiten trabajar a niveles de límites, regulación de flujo, centralidad, organización, ser contenedor y ser contenido. (Fischman, 2013b; Koch, Morling, Fuchs, 2007)

La danza del médico, sacerdote o shaman forma parte de la medicina y psicoterapia desde sus orígenes. La exaltación común y la liberación de tensiones podía cambiar el sufrimiento físico y mental transformándolo en un nueva forma saludable. Podríamos decir que en los albores de la civilización la religión, la música, la danza y la medicina eran inseparables. (Fishman, 2001, p.1)

En conclusión a este punto podríamos decir, que la DMT valoriza el aspecto espiritual de la experiencia dancística, usando elementos de las danzas ritualizadas.

### **Aspectos Culturales de la danza**

En la DMT este aspecto está articulado al uso terapéutico de danzas regionales, folclóricas o con aspectos culturales relativos a la región (danza social), que sean un referente común para la población donde se lleve a cabo el proceso terapéutico. Al retomar “pasos base”, ritmos, coreografías, contextos festivos de estas danzas, se busca acceder a una participación y memoria colectiva, así como aspectos de expresión e identidad. Cabe aclarar que al referirnos a danza social, también englobamos “técnicas” o estilos de danza, que de una u otra manera estén enraizados a aspectos socio-culturales en diferentes ámbitos.

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 la práctica de la DMT. Durante este encuentro, diversos danza/movimiento terapeutas,<sup>30</sup> expusieron cómo desde 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 las danzas renacentistas, danza clásica, jazz, ausdrückstanz (danza libre), contact improvisation, tango, danzas africanas, etc; así como danzas folclóricas o eventos culturales de sus diferentes países (Moon Dance de Korea, Butoh de Japon, Panigyri de Grecia) (Capello, 2007).

En base a esto, es pertinente mencionar que las danzas folclóricas y danzas sociales nacen de diferentes contextos socio-culturales y políticos, pues la variedad de elementos que les dan origen, termina siendo su sello particular y el motivo de su interpretación. Es por esto que

---

<sup>30</sup> Algunos de los danza/movimiento terapeutas fueron: Jocelyne Vayse, Theodora Thatcher, Lucie Bednarova, Shoichi Machida, Yukari Sakiyama, Boon Soon Ryu, Rita Parvia

existían danzas que cumplían objetivos de disciplina y refinamientos, y otras que eran vistas como expresiones libres hacia contextos represivos, de carácter festivo, o como evolución de antiguas disciplinas (Chaiklin, 2008).

Capello (2007), haciendo referencia a la conferencia de Parvia nos dice:

A través de la danza, las emociones fueron disciplinadas y refinadas. Los cursos de danzas sociales a menudo terminaban con grandes bailes en los que participaban tanto niños como adultos. La danza creció en popularidad, y se establecieron sociedades de baile. El movimiento social del baile se convirtió en un movimiento comunitario. Las danzas folklóricas se construyeron con fines nacional, para ayudar a establecer una identidad de la gente y para crear símbolos de la nueva nación.<sup>31</sup> (p. 46)

En términos coreográficos hablamos de danzas con formas y movimientos fáciles de imitar y realizar, que han pasado más comúnmente de generación en generación, lo cual favorece su uso en el contexto clínico de la DMT; ya sea, porque los usuarios conocen anteriormente las danzas, o porque el terapeuta puede servir como modelo de los “pasos” o movimientos.

---

<sup>31</sup> “Through dancing, emotions were disciplined and refined. Social dance courses often ended with grand balls at which both children and adults participated. Dance grew in popularity, and dance societies were established. The social dance movement became a community movement. Folk dances were constructed for national purposes, to help establish an identity of the people and to create symbols of the new nation.”

Capello (2007), también nos comparte lo siguiente sobre la presentación de la Dra. Vaysse:

Vaysse expresó el valor de los bailes populares y sociales, diciendo que tanto los bailes folclóricos de diversas regiones de Francia (Savoy, Bretaña, Provenza), 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..<sup>32</sup> (p.38)

De igual manera los estudios realizados por Haboush, Floyd, Caron, La Sota, Alvarez (2006) y Guzmán (2011), pueden servir como claro ejemplo, del uso de bailes de salón (los cuales también pueden incluir pasos específicos y/o básicos) dentro de un contexto de DMT, usando foxtrot, vals, rumba, swing, cha-cha y tango en un contexto geriátrico.

## **Proceso Creativo**

---

<sup>32</sup> Vaysse expressed the value of folk and social dances, saying that both the folk dances of France's varied regions (Savoy, Brittany, Provence), and its own social dances, have specific steps and gestures that can serve as kinaesthetic models in dance/movement therapy. She spoke of how these familiar dances support the therapeutic process, because they are sometimes known, or partly known, by the patients, awakening in them personal images and/or emotions from the past which are useful in dance/movement therapy sessions

La DMT valoriza el proceso creativo inmerso en la danza por la estructura que proporciona en cuanto al trabajo personal de un usuario, así como por el aspecto exploratorio, fundador y creador que conlleva.

Se *crea* el proceso en sí mismo, a la par 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 hay la necesidad de formar e integrar lo vivido, la experiencia.

**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).

Las fases evidentemente necesitan sumarse en la medida de lo posible para llamarse proceso, pero a pesar de que son cíclicas no tienen porque representar un orden formal a fin de que la persona pueda beneficiarse de ellas (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).

## **Movimiento**

Al igual que la antropología hace una distinción del *cuerpo en estado de danza*, creemos que para seguir haciendo referencia al cuerpo pero dentro de una acción muy específica, es conveniente hacer una distinción parecida con relación al movimiento. A manera de explicación simple, podríamos decir que encontramos el movimiento que existe en la M de las siglas DMT y el movimiento dentro de la **D** de danza. Dado el análisis que se pretende hacer en esta sección

del trabajo, es necesario identificar y marcar diferencias entre el movimiento como pilar de toda la estructura psicoterapéutica de la DMT y de la acción o *movimiento en estado de danza*.

Para entender esta diferenciación, recurriremos al pensamiento y trabajo sobre el movimiento humano y la psicokinética de Leboulch (1992), donde a partir de la distinción de motivaciones que generan el movimiento, expone una tipificación<sup>33</sup> 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. (citado en Islas , 2011, p. 422)

Entendemos entonces, que dicha diferencia nos lleva a identificar que el *movimiento en estado de 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 propiamente dicha fuera del fin a alcanzar.

La motivación que llegue a producir “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

---

<sup>33</sup> Ajuste o adaptación de varias cosas semejantes al patrón de un modelo o norma común.

y desempeña un papel considerable en el desarrollo de la función cognitiva” (Leboulch, 1992 en Islas, 2001, p. 423).

Sin perder la idea eje, de cuales son los aspectos psicoterapéuticos de la danza, podríamos especificar que el movimiento en estado de danza hace parte preferentemente de la *incubación* e *Iluminación* del proceso creativo.

El usuario entra a través del movimiento corporal-lúdico, a la exploración de otras maneras de comunicar, lo cual inevitablemente lo obliga a usar “esquemas”<sup>34</sup> corporalmente adquiridos mediante experiencias previas, las cuales podrá utilizar en la presencia de esta nueva situación. Esta situación/problema lleva al usuario a estructurar parentescos y diferencias entre los esquemas “pasados” y la situación presente. “La transferencia del esquema de una situación de aprendizaje a otra esta en función de la semejanza de las estructuras de significación de las dos situaciones” (Leboulch, 1992, citado en Islas, 2001, p. 429)

Según Leboulch (1992), es en este momento que se produce el *insight* como consecuencia de la exploración o ensayo y 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*

---

<sup>34</sup> Piaget (s.f.) citado en Islas 2001 “Cuando la estructura general de la acción se conserva en el curso de sus repeticiones, se consolida mediante el ejercicio y se aplica a situaciones que darían en función de las modificaciones del medio.” (p. 428)

*la repetición como tal* (haciendo referencia a secuencias de movimiento) *es el ejercicio en condiciones apropiadas del factor de aprendizaje.* (Islas, 2001, 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” (Islas, 2001 p. 444).

Respecto a la reproducción de secuencias de movimiento, podríamos decir, que es a través de ellas que se establecen esquemas corporales específicos. Por ejemplo en la danza clásica, la cual hace uso del movimiento constante a través de repeticiones, para lograr establecer el dominio de ciertos movimientos complejos. Sin embargo en un contexto terapéutico, esta no es la intención, ya que si se emplean secuencias de movimiento, se tiene que tener en cuenta esta gran diferencia, debido que puede provocar rigidez en la plasticidad del sistema de acción.

La plasticidad del sistema de acción se muestra cada vez con mayor evidencia; uno de los roles esenciales de la educación es preservar la *plasticidad de ajuste*, mientras que a menudo, por el contrario, transforma un sistema potencialmente plástico es un sistema de estructuras de una rigidez muy grande.

En toda concepción coherente de aprendizaje es preciso conciliar el aspecto esquemático y organizado en la acción con las necesidades de ajuste a las circunstancias cambiantes e imprevistas a las cuales será sometido el organismo (Leboulch, 1992 en Islas, 2001, p. 444).

El trabajo con estos aspectos psicoterapéuticos de la danza, es tal vez la forma más comúnmente usada en la DMT de trabajar con ella, pero tal vez no la única si también retomamos sus aspectos como arte. Es por eso que creemos conveniente llegar a un punto intermedio, donde podamos integrar más elementos.

### **3.3.4. ¿Qué concepto de danza favorece la DMT**

Tomando en cuenta los análisis anteriores de danza como arte escénica y danza como psicoterapia, nos parece importante encontrar un concepto de *danza* que integre ambos mundos, con el cual sea posible trabajar desde la DMT; y que nos permitan hacer una referencia más amplia y precisa, para entender, explicar y trabajar con el elemento *danza*.

Con relación a esto, Capello (2007) menciona que:

Según Parvia, la mayoría de los estudiantes de terapia de danza / movimiento parecen haber entrenado en las formas de danza post-modernos que le dan amplia libertad de movimiento, la experimentación y la expresión. Ella siente, sin embargo, que sigue habiendo algo que falta: un *centro* para trabajar desde, una fuente de fuerza, variando

el uso de la energía, o, tal vez, un compromiso más profundo para bailar y una comprensión más completa de las posibilidades de la danza en la terapia (p. 47).<sup>35</sup>

A nuestro parecer la brecha que ha existido entre danza como arte y danza como psicoterapia, parece ser ya más un reflejo involuntario que busca marcar identidad, que una realidad tangible. Reflejo tal vez mediado desde la necesidad de ser científicamente respaldada (Brown, 2008; Levy, 1988).

Mateos (2011), por ejemplo nos dedica unas palabras sobre las diferencias entre Educación Artística y Terapia Artística, enfocando su mirada principalmente en los contrastes que tienen a nivel psicológico de las personas que se involucran en una u otra de las actividades. El rol desde donde visualiza estas diferencias parece ser desde la mirada del profesorado y del terapeuta, en función del estudiante y/o el usuario.

No obstante, el hecho de que Mateo observarse sólo la “educación” y no “el desempeño profesional” del arte, puede evidentemente crear una sensación de brecha entre la danza artística y la terapia artística; la cual al ser analizada podría sólo ser justificada por el sistema educativo que vivimos como sociedad, y no explícitamente de la diferencia del uso del arte. Pues es una realidad lamentable que las Artes como educación, tengan que entrar en estándares tan

---

<sup>35</sup> “According to Parvia, most dance/movement therapy students seem to have trained in post-modern dance forms that give ample freedom for moving, experimentation, and expression. She feels, however, that there continues to be something missing: a *center* to work from, a source of strength, varying use of energy, or, perhaps, a deeper commitment to dance and a fuller understanding of the possibilities of dance in therapy.”

limitantes, donde los métodos científicos imponen una serie de requisitos para equipararse a nivel académico, y donde los resultados se valoren más que el proceso (Cardona, 2012). Sin embargo, hay que reconocer y valorar que esta realidad (en ciertos contextos sociales) cambia y tiene un margen de acción más amplio, cuando hablamos ya propiamente de la vida profesional de los artistas.

Desde el punto de vista de este texto, podríamos decir que la DMT necesita un concepto de danza: donde se vinculen implícita o explícitamente dimensiones psicoterapéuticas, que en posible conjunto con los seis elementos intrínsecos en la danza<sup>36</sup>, permitan una interacción en favor del bienestar psíquico, físico y emocional de las personas que se sumerjan en ellos; proporcionando conocimiento y escenarios alternativos para los diferentes impulsos que experimenta. Una danza con funciones psico-sociales, cognitivas y afectivas, que haga uso de su dimensión multidimensional y multisensorial para conmover y movilizar el inconsciente, intensificando así su condición comunicativa, expresiva y simbólica ( Bolle, 2014).

En este sentido, hablamos de un concepto abierto o amplio de la danza, que no necesariamente tiene que ajustarse a un estilo, época o lugar. Esto con la intención de que la DMT pueda integrar efectivamente, tanto a nivel teórico como práctico, no “solo” lo psicoterapéutico, sino también lo artístico, en función de un proceso terapéutico.

---

<sup>36</sup> Cuerpo, Estética, Movimiento, Relación obra-coreógrafo-bailarín, Proceso creativo y dimensión tiempo-espacio.

A modo de ejemplo, nos gustaría mostrar cómo los artistas sin pensarlo tanto, integran igualmente un concepto amplio de danza, que inevitablemente los termina acercando a los aspectos psicoterapéuticos; ya que su diversidad de propuestas a nivel artístico hoy en día es amplia y con gran variedad en metodología, temas, investigación, tecnologías, etc. Estos ejemplos nos muestran, cómo los artistas enfrentan profundos y personales descubrimientos, no solo desde la auto-exploración y auto-expresión, sino de la amplitud de otros elementos a su disposición, ampliando su campo de acción.

Evidentemente estas propuestas artísticas no tienen la misma finalidad que un proceso terapéutico, pero suponemos que aun siendo así, el aprendizaje que podemos adquirir de ellas, puede llevar a re-plantearnos sus métodos como herramientas válidas dentro del bagaje terapéutico, que busca la expresión y comunicación de las necesidades humanas; resaltando de esta forma el carácter multidisciplinario actual de la danza y las artes.

Como primer ejemplo, encontramos el trabajo coreográfico y performático de Esthel Vogrig, quien con sus propuestas nos muestra una danza que se mueve en los bordes de las relaciones, el juego con las percepciones y el inconsciente como experiencia expresiva. Su obra llamada *El hipergesto* definida como “performance para un solo espectador basado en la mutua observación” (Hibrida Lab, 2014) comenzó con la inquietud por la hipertextualidad y el hipertexto, Esthel se preguntaba cómo podría transportar dicha idea al performance, usando como medio principal el cuerpo y sus gestos.

A través de medios tecnológicos ésta creó una interfaz<sup>37</sup> que reconociera y reaccionara a cuatro posturas corporales, desplegando posteriormente miles de imágenes de la misma postura (fotografías, pinturas anteriormente buscadas en internet). Así que la idea inicial consistía en que el observador, escogiera en el encuentro una de las varias posturas propuestas y al efectuarla, éste recibiera en una proyección el despliegue de las imágenes. En ese punto del proceso, Esthel se planteaba el “problema” de *cómo* interactuar después con esto; se preguntaba si ella como bailarina y coreógrafa tenía que reaccionar a la imagen escogida, o relacionarse con la persona como ente presente, dejando en segundo plano las imágenes desplegadas por el gesto; tomando la elección del espectador como un elemento informativo más de la interacción que se generara.

El realizar el interfaz en repetidas ocasiones ayudó a Esthel a comprender a través de la experiencia encarnada, que lo realmente importante del proceso era la interactividad entre los cuerpos, así como la mutua observación. Por tal razón, ella comenzó a procurar más el espacio de interacción privado, donde comenzó a responder intuitivamente o improvisando al "material" que el espectador daba, proponía o expresaba.

Esthel dice: “lo que realmente me pareció importante fue la mutua observación y que yo sin racionalizarlo mucho o pensarlo mucho, me iba a dejar ser afectada pero casi de una manera esotérica por quienes nos estábamos mirando y entrando allí” (Híbrida Lab, 2014, minuto.

---

<sup>37</sup> En informática se utiliza para nombrar a la conexión física y funcional entre dos sistemas o dispositivos de cualquier tipo dando una comunicación entre distintos niveles. **Interfaz como instrumento:** desde esta perspectiva la interfaz es una "prótesis" o "extensión" (McLuhan) de nuestro cuerpo. El ratón es un instrumento que extiende las funciones de nuestra mano y las lleva a la pantalla bajo forma de cursor. Así, por ejemplo, la pantalla de una computadora es una interfaz entre el usuario y el disco duro de la misma.

21:00). También nos comenta que fue un espacio versátil donde nada estaba predeterminado y la interacción se convirtió en el generador de la obra, como la obra misma; para ella fue interesante observar cómo hubo gente capaz de responder y disfrutar la experiencia, así como gente sumamente intimidada, lo cual la llevaba a intimidarse también.

A demás de esto, Esthel explica que tuvo que aprender a reaccionar a los impulsos de las personas y comprender, que era una obra que no se podía trabajar sola y para que siga creciendo tiene que estar realmente involucrada al espectador como agente activo, presente. Ninguno de los dos tiene poder sobre el otro, haciendo del espacio una relación con infinitas posibilidades, gestionada enteramente por los dos y sus respuestas e impulsos. “Esa interactividad inspirada en la tecnología, finalmente se convirtió en una interactividad que tenemos constantemente pero que no le prestamos mucha atención, cotidianamente estamos ante otro cuerpo que se relaciona de una manera, y que dice muchísimo” (Híbrida Lab, 2014, minuto 23:00).

Es valioso observar las vivencias generadas a través de este performance con una mirada que integre elementos de la DMT, puesto que es una obra que la obligó a replantearse las relaciones personales, la empatía y aprender a entonar en términos de Stern (2005), pensando y sintiendo cómo “responder” al otro. Posteriormente Esthel comenta lo agotador y desgastante que fueron los primeros encuentros, con lo que aprendió, que no podía ver a más de 4 o 5 espectadores en un mismo día; esto debido que experimentaba la sensación de sentirse invadida y afectada, pues le provocó como ella dice “la peor pesadilla de mi vida, hasta mi madre era un mounstro”.

Este hecho puede resultar comprensible desde una mirada psicoterapéutica, pues tal como dice Royce (1977), citada por Mendoza (2000), “esta capacidad de asaltar todos nuestros sentidos simultáneamente es quizás lo que hace a la danza un vehículo de expresión tan potente, a veces atemorizante” ( p. 169).

Nuestro segundo ejemplo de danza actual con el que la DMT tiene similitud, es la denominada Danza Comunitaria, el tipo de danza que se genera como una propuesta colectiva bajo la necesidad de una población o grupo de personas, que ven en su interacción con la danza la posibilidad de plasmar sus vivencias, tanto colectivas como individuales. Al igual que el performance la danza comunitaria tiene su origen en la danza moderna, aunque ésta también se resguarda en las danzas arcaicas y folclóricas .

La misma se define como grupos abiertos, donde hay un constante cambio de personas que lo conforman, niños, adultos, personas con o sin discapacidad, los cuales conviven en un espacio y tiempo donde afloran las similitudes y diferencias de uno con el otro. Es la experiencia misma de vivir juntos en una cultura o sociedad definidas; el motor en estos grupos es el intercambio de experiencias por medio de la expresión.

En la ciudad de la Plata, Argentina, Aurelia Chillemi desarrolló el proyecto artístico y social, Danza Comunitaria; el cual tomó cuerpo a través del Departamento de Artes del Movimiento del Instituto Universitario Nacional de Artes I.U.N.A; quienes mostraron interés por las metodologías diferentes del quehacer dancístico y pretendieron romper de esta forma con

el “imaginario social” de una danza academizada. Sin embargo, al igual que la danza académica, ésta danza también busca desarrollar habilidades, pero partiendo desde un proceso de investigación en relación al cuerpo y el movimiento, no de estereotipos. Cuerpos cotidianos invitados a hacer uso de su derecho a bailar. Entendiendo que el cuerpo en movimiento puede trabajar, para, y por una memoria colectiva. (Isel Tv, 2014).

En la compañía formada a través de este proyecto con nombre “Bailarines toda la vida”, fue encontrando un lenguaje comunicativo, con el cual se ha dado la oportunidad de representar momentos dolorosos o traumáticos que han marcado su sociedad; como es por ejemplo la experiencia de la dictadura vivida en Argentina, entre los años 1976-1983 (Dirección Nacional de Desarrollo Universitario y Voluntariado, 2012).

A través del trabajo de la relación cuerpo-memoria, han logrado labrar y consolidar obras coreográficas aceptadas como memorias colectivas. El conflicto, la emergencia son trabajados desde un presente, el cual se ofrece panorámicamente como un nuevo espacio de oportunidades. Consolidados como compañía de danza se han enfrentado a logísticas sobre el cómo trabajar con un grupo abierto de danza, pero al mismo tiempo lo han aceptado como su característica, viendo su necesidad individual de permanencia en el proyecto mismo, y a través de sus danzas de constante carácter creativo y el uso mediático de la videodanza.

Respecto a esto, la compañía ha llevado a cabo dos videodanzas en espacios no convencionales, haciendo uso de este recurso como resguardo físico permanente e innovador, con el cual otra gente también puede acceder a una parte del trabajo que realizan. Este proyecto

ha generado un entendimiento de la danza desde distintos rubros, teniendo gran peso en la comunidad Artística. Con lo cual actualmente la Danza Comunitaria comienza a ser parte del ámbito académico como una materia optativa de la formación en Artes del Movimiento, evidentemente abriendo un nuevo paradigma dentro de la historia de la danza nacional Argentina (Isel Tv, 2014).

Nuevamente este ejemplo de proyecto nos sirve para observar un trabajo con danza de concepto abierto, debido que la danza comunitaria muestra como se puede llegar a lenguajes socialmente compartidos, no solamente desde una danza antiguamente enraizada en la sociedad, como podrían ser las danzas folclóricas, o técnicas; sino de una danza creada colectivamente y en tiempo presente que puede también ser familiar, integradora y otorgue empoderamiento de una memoria colectiva.

A manera de concluir esta parte, queremos hacer notar que partiremos de este concepto amplio de danza como tercer elemento dentro de la relación terapéutica; sin limitarnos a abarcar simplemente los aspectos psicoterapéuticos de la danza, sino también las interacciones que propone como expresión artística.

#### **4.—Metodología**

Esta tesina se desarrolla metodológicamente a partir de la pregunta que inició el escrito, ¿existe la relación triangular en DMT? Durante la redacción se ha intentado responder la misma,

a través del análisis, descripción, interrelación y contextualización de elementos; los cuales nos han permitido construir una base teórica (marco teórico), que dote de sentido el concepto de Relación Triangular, de forma tal que promueva su existencia, consolidación y comprensión en la DMT.

La inexistencia del concepto de Relación Triangular en el campo de la DMT, provocó que recurriéramos a una correlación teórica y metodológica con el arte terapia, esencialmente al trabajo de Schaverien (1999), quien nos permitió comprender cómo desarrollar, usar, describir y ubicar nuestro tercer elemento en el trabajo existente de la DMT. En el transcurso de esta correlación fue necesario e inevitable tomar un carácter hipotético, el cual ha sido respaldado evidentemente en nuestras conjeturas y en las observaciones de nuestra tutora. Particularmente el apartado de “Relación Triangular Compuesta” (6.2.b), es el que presenta más este carácter hipotético, por tal motivo en los ejemplos subsiguientes sobre el uso de la coreografía, el performance y la imagen, se pretendió encontrar respuestas coherentes a estos planteamientos.

Los ejemplos mostrados en el apartado 5.3, son una combinación teórica y práctica, que fueron tomados tanto de experiencias propias, como de profesionales de la DMT y de las Terapias Integradas; lógicamente no fueron diseñados con la finalidad de evidenciar la teoría del concepto de relación triangular en la DMT, más sin embargo, en ellos existe la esencia amodal que sustenta el proceso de trabajar de lo inmanente a lo trascendente de la danza. El enfoque investigativo podría describirse prioritariamente cualitativo y bibliográfico, ya que al tratarse del primer intento de consolidar el concepto de Relación Triangular en el campo de la DMT,

también se convierte en un primer paso, antes de pretender formular un estudio práctico, que pueda arrojar evidencias clínicas cuantitativas explícitamente ligadas a este tema y concepto.

#### 4.1. Revisión bibliográfica

Nuestras fuentes bibliográficas fueron de carácter amplio, recurrimos al campo artístico, filosófico, psicológico, antropológico y científico. La investigación incluyó revisión de libros, revistas científicas, comunicaciones, master class, artículos inéditos, tesis y videos.

Nuestras bases de datos principales fueron JSTOR, ScienceDirect, Springerlink, EBSCO, PsycINFO y Taylor & Francis, quienes albergan las revistas digitales *The Arts in Psychotherapy*, *Dance Research Journal*; *Body, Movement and dance in Psychotherapy*, *The American Journal of Dance Therapy* y *Art Therapy*, por mencionar algunas.

#### 4.2 Procedimiento

**Tabla 1: Cronograma del Procedimiento de Investigación**

Fase	Actividad a realizar
Fase 1	Revisión bibliográfica.
Fase 2	Construcción y planteamiento del marco teórico.
Fase 3	Analizar la interrelación de los elementos del marco teórico.
Fase 4	Correlacionar hacia la DMT, la teoría de relación triangular en arte terapia.
Fase 5	Proponer el concepto de relación triangular en DMT.
Fase 6	Describir teóricamente el concepto de relación triangular en DMT (relación

	triangular simple y compuesta).
Fase 7	Proporcionar ejemplos teórico/prácticos que sustenten la teoría de relación triangular en DMT, específicamente a la materialización del tercer elemento-danza en la relación triangular compuesta.
Fase 8	Describir la metodología utilizada.
Fase 9	Realizar una conclusión final en base al resultado de los objetivos de la investigación.
Fase 10	Revisión final del trabajo de tesina.
Fase 11	Entrega final.
Fase 12	Sustentación de tesis ante jurado.

### 4.3 Trabajo lingüístico

A pesar de que gran parte de los textos revisados y citados se encuentran en inglés, hemos decidido generar una continuidad editorial en lengua castellana, lo que significa que en el interior del texto se encuentran las traducciones de dichas citas, mientras que los textos originales han sido mostrados en los pies de página. Esto con la intención de que el lector pueda acceder igualmente a ellos, mientras que el escrito continúa su uniformidad en castellano, la cual es nuestra lengua materna.

## 5.— Objetivo general

Nuestro objetivo general es investigar cómo se manifiesta o surge la relación triangular en DMT y cuáles son las oportunidades y cualidades de uso terapéutico, que ofrece la danza/movimiento como tercer elemento.

Pretendemos describir las cualidades particulares de la danza, tomando en cuenta el juego de elementos inmanentes y trascendentes, que se encuentran inherentes al arte de la danza; esto con el fin de trasladarlos posteriormente al entorno terapéutico, en concreto al vínculo triangular relacional.

### **5.1. Objetivos Específicos**

- Conocer porqué el concepto de relación triangular no ha sido desarrollado en DMT.
- Teorizar, comprender y concienciar que los elementos de la relación triangular, están en unión dentro de la vivencia terapéutica en DMT.
- Revalorizar el elemento danza para sustentar nuestra práctica como DMT, utilizarla en sus diferentes calidades y con sus particularidades.
- Realizar una correlación comparativa entre la relación triangular en arte terapia y la relación triangular en DMT.
- Mostrar la forma en que el elemento artístico brinda la oportunidad de expresión e interacción terapéutica.
- Ampliar las posibilidades de análisis y herramientas terapéuticas, sin subordinar o menospreciar la relación con los procesos creativos en sí mismos.

- Observar las variables que se pueden llegar a gestionar al experimentar un tránsito de la inmanencia a la trascendencia tiempo-espacio (crear un objeto) del proceso creativo, en concreto, con el movimiento corporal.
- Presentar ejemplos donde la danza/movimiento pueda ser materializado (objeto tangible).

## **6.— Análisis e Interpretación de resultados teóricos**

### **6.1. Relación Triangular en DMT**

Es nuestro interés y motivación en esta parte de la tesina, concretar las ideas presentadas en el marco teórico, con el fin de explicar, desarrollar y evidenciar lo que a nuestro entender podría ser la **relación triangular en DMT**. Para esto, utilizaremos la teoría de la relación triangular en arte terapia, como plataforma comparativa, de forma tal que nos permita comenzar a entender la manera en que este proceso se manifiesta en danza movimiento terapia.

En la DMT comenzaremos utilizando la misma definición y diagrama de Relación Triangular que ha elaborado la arteterapeuta Schaverien (1991, 1999), ya que entendemos que puede ser igualmente, la base de partida para todas las terapias artístico creativas; siempre y cuando se realicen las debidas adaptaciones al tipo de arte que se utilice. Dicha definición fue presentada en la página 26 de este escrito, donde se indica de forma simple los puntos básicos que deben manifestarse en la relación triangular, los cuales recordamos:

- “interacciones entre el usuario, terapeuta y obra”.
- fomenta el diálogo en múltiples direcciones entre los tres elementos (usuario, terapeuta y obra).
- permite que los aspectos contra-transferenciales y transferenciales se manifiesten en la relación terapeuta-usuario- objeto.<sup>38</sup>

### **Diagrama 2: Relación triangular en DMT**

---

<sup>38</sup> Con objeto nos referimos a la danza en calidades efímeras y como obra de estructura concreta al final de una sesión o proceso terapéutico.



En base a esto, describiremos y cuestionaremos cómo se dan tales procesos desde nuestro campo, donde la danza y el movimiento son el tercer elemento. Este hecho, por lógica nos obliga a realizar una reflexión exhaustiva de las similitudes, diferencias y conflictos, que se nos vayan presentando en el proceso.

Al igual que en arte terapia, en DMT existirá un proceso complejo y experimental, basado en la elaboración del “objeto intra-personal” que habita en el interior del usuario; lo cual en un principio parece significar en nuestro campo, una representación material vinculada a la experiencia corporal y/o del movimiento. Dicha complejidad no sólo radicará en el proceso terapéutico que vive el usuario de manera personal y con relación al terapeuta y al elemento artístico *danza*, sino también a las calidades evanescentes y poco objetivables de la misma, como anteriormente fue expuesto. Es pertinente aclarar que la complejidad aquí mencionada, no es vista como un factor problemático, sino más bien como una característica versátil, que nos

permitirá interactuar e intervenir de diferentes formas, ante las variables experiencias planteadas en terapia.

### **6.1.2. La vida en la danza y la vida de la danza**

En este apartado correlacionaremos hacia la DMT, la distinción de los conceptos de la vida *en y de* la imagen elaborados por Scheverien (1999); por este motivo sustituimos la palabra imagen por danza, de forma tal que nos adentramos en los procesos de *la vida en la danza y la vida de la danza*. Desarrollando esta simple pero importante diferencia, comprendemos que el proceso de crear/construir presentados en la imagen, no se manifiestan de la misma forma en la danza.

La fundamental diferencia que encontramos es que: en “la vida *en* la imagen”, crear/construir, van siempre ligados a la realización de un objeto físico tangible; mientras que en la vida *en* la danza “creamos” movimiento en la praxis misma, lo cual no siempre significa que el movimiento creado será por consiguiente, un objeto material que se logra externalizar.

En otras palabras, la danza tiene la capacidad y posibilidad de romper la secuencia que se presenta en la vida *en y de* la imagen; ya que al usar la danza y el movimiento, la acción de crear/construir no tiene que estar ligadas solamente a un objeto tangible y externo al cuerpo. Por el contrario en DMT, podemos crear/construir sin materializar la experiencia fuera del cuerpo, lo

cual se evidencia y fundamenta en las calidades evanescentes y poco objetivables de la danza, que rebasan la relación de tiempo-espacio, relativos a la permanencia física.

A través del análisis de dicha diferencia, concluimos que la vida *en* la danza tiene dos posibilidades de desarrollo, que se basan en la capacidad de convertirse o no, en antecesor de la creación material; lo que posteriormente nos plantea, que la Relación Triangular en DMT puede ocurrir de dos formas distintas.

De igual manera, dentro de la vida *en* la danza los conceptos de “imagen como diagrama e imagen encarnada” también son visualizados, puesto que podemos observar sus significados en el transcurso de la relación terapéutica en DMT; sobre todo entendiéndolos como un proceso de desarrollo terapéutico que tiene un antes y un después, independientemente si el movimiento se convierte o no en una representación material. Por ejemplo, el desarrollo de la relación terapéutica en DMT puede correlacionarse con la imagen diagrama, cuando se realizan movimientos que expresan enfado, tristeza o alegría, entre otros, sin estar conectados a la vivencia del aquí y ahora. Más sin embargo, a medida que la relación terapéutica se fortalece, el usuario puede ir conectando de forma más profunda con aquello que expresa corporalmente, hacer la conexión y encarnar durante el proceso expresivo o de creación; conectar realmente a través del movimiento, lo cual puede asemejarse a lo ocurrido en la imagen encarnada.

Tanto en arte terapia como en DMT, una parte importante de este desarrollo hacia el “embodiment”, surge como resultado de cierta forma de compromiso que el artista (cliente)

realiza en el proceso de crear, improvisar y perderse en la elaboración del arte, que en nuestro caso es el movimiento (Schaverien, 1999).

Por otro lado, la correlación de la vida *de* la danza, termina siendo muy similar con arte terapia, en el sentido de que elaborar el “objeto” que permanece, nos permite visualizar en un elemento “externo” las transferencias y contra-transferencias, desde un plano de espectador; donde podemos atribuir las fases transferenciales internas en el objeto, que al igual que en la imagen de arte terapia, nos proporcionan un diálogo multidireccional con una representación material que resguarda temporalmente una parte del usuario. Pretendemos aclarar este punto posteriormente por medio de ejemplos, los cuales nos permitan observarlo no solo en un ámbito teórico, sino también práctico.

Aunado a contemplar la existencia del objeto en DMT, es pertinente aclarar, que para los fines investigativos de esta tesina, establecemos una diferencia entre objeto tomado del “setting” y objeto creado/construido, ambos utilizados por el usuario dentro de la terapia. Debido que nuestra investigación gira entorno a esto; uno de los intereses principales es conocer lo que esta diferencia puede llegar a significar en el proceso terapéutico, principalmente en el entorno global de la relación triangular.

Comprendemos cabalmente que ambos objetos pueden tener la función posterior de “objeto transicional” de Winnicott, sin embargo nos parece interesante indagar más allá de la finalidad, e investigar la diferencia metodológica y estructural que hace el usuario para convertirlos en dicho objeto. Concretamente el acto de escoger o tomar un solo elemento del

“setting” que acompañara al usuario en su movimiento (como una tela, pelota u otro elemento) a nuestro parecer, conlleva otra manera diferente de trabajar con y desde las proyecciones del usuario; mientras que elaborar/construir un objeto que sea una representación posteriormente material vinculada a la experiencia corporal y de movimiento, tendría además de esto, otros elementos y exigencias diferentes. Por tal razón es que pretendemos concentrarnos en este último objeto.

## **6.2. Relación triangular simple y compuesta**

A manera de explicar la diferencia anteriormente mencionada en la vida *en* la danza, proponemos las palabras “simple” y “compuesta”, por la referencia que nos producen. Entendiendo la palabra simple no como un proceso “insípido”, sino más bien como algo con pocos elementos, que juegan un papel importante en la descripción de cómo se da la relación triangular. De igual manera la palabra compuesta, debe verse como la suma de más elementos dentro de la descripción, que evidentemente conlleva otra explicación e interacción entre los tres elementos.

### **A. Relación Triangular Simple**

Entenderemos la relación triangular simple concretamente, cuando todos los aspectos de la vida *en* la danza no son alentados a un proceso de materialización externa al cuerpo, con lo

cual no se convierten en antecesores de la vida *de* la danza. El diálogo entre el usuario y el terapeuta, se lleva a cabo mediante la danza y el movimiento, en un estado efímero en relación al espacio y el tiempo.

Las transferencias y contratransferencias, tanto por parte del usuario como por el terapeuta, serán vividas a través de la danza y el movimiento mientras subsistan; el eventual retorno a la experiencia vivida, será limitada en términos de permanencia material, no permitiendo un regreso más “frontal” con lo externalizado. Este retorno se hará prácticamente por medio del uso de la memoria a través de nuevos encuentros con el cuerpo y la verbalización; las memorias cognitivas (cerebro) y memorias corporales de ambos, o en caso de tratarse de un grupo, la memoria colectiva, serán atribuidas como reservorio<sup>39</sup> de la experiencia vivida.

Aróstegui (2004), puede recordarnos un poco lo que dentro de este texto resaltamos como memoria:

La memoria en su definición más sencilla posible, o sea como la facultad de recordar, traer al presente y hacer permanente el recuerdo, tiene, indudablemente, una estrecha relación, una confluencia necesaria, y tal vez una prelación inexcusable, con la noción de experiencia, al igual que con la de conciencia, porque, de hecho, la facultad de recordar ordenada y permanentemente es la que hace posible el registro de la experiencia. (p. 12)

---

<sup>39</sup>Entiéndase la palabra reservorio, como una especie de contenedor, el cual es capaz de resguardar en este caso la experiencia.

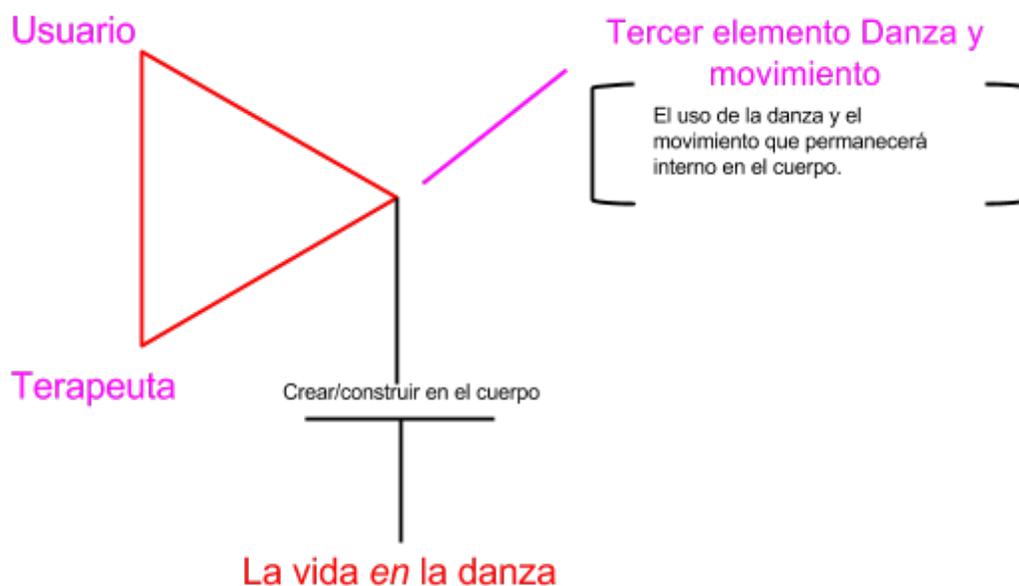
De igual manera Fuchs (2012), citado por Panhofer, 2012, nos dice:

La memoria del cuerpo es el portador inherente de nuestra historia de vida y finalmente de nuestra existencia en el mundo. El cuerpo comprende no sólo las disposiciones evolucionadas de nuestra percepción y nuestro comportamiento, sino también el núcleo de la memoria que nos conecta con nuestra intimidad y nuestro pasado biográfico. (p. 6)

Retornar a la memoria y reflexionar en la relación terapéutica sobre “lo que sentí, cómo lo sentí y experimenté”, coloca la atención tanto del usuario como del terapeuta en lo materialmente carnal de nuestro cuerpo; desde allí es trabajada nuevamente la relación con el tercer elemento artístico.

Metafóricamente hablando podríamos decir, que en la relación triangular simple, el cuerpo se vuelve el “objeto” al cual regresar, ya que la experiencia se construye en él (invariablemente si fue encarnada o no). Decimos esto, debido a que la atención que podría ser direccionada posteriormente hacia un objeto como en arte terapia, en la DMT es direccionada primeramente en el cuerpo. No es que no haya “objeto” con el cual hacer un trabajo terapéutico (insight), es simplemente que no toma estado de permanencia física cuando se externaliza.

**Diagrama 3: Relación triangular simple**



El terapeuta y usuario viven la comunicación con el elemento danza, desde el comportamiento y movimiento efímero a nivel somático, es decir que la transferencia y contratransferencia somática son la forma en que lo creado/construido en el cuerpo habla multidireccionalmente, pues tal como lo explica Dossamantes (2007) “funcionan como objetos transicionales para el usuario y proporcionan un significado psicodinámico relacional” (p.76)

Desde nuestro punto de vista, este proceso corresponde a la manera en que comúnmente se trabaja con la danza y el movimiento en DMT, donde se hace uso de las virtudes efímeras en relación al espacio y tiempo de la danza; el cual utiliza y busca la experiencia encarnada en el cuerpo (embodimet), como eje central de la experiencia terapéutica con la danza.

Inevitablemente el hecho de que lo externalizado no perdure de manera externa, obliga por un lado, a que el terapeuta sea plenamente capaz de trabajar con un periodo corto de observación intangible de la experiencia en movimiento, aprovechando cada segundo (a menos que haga uso posterior de una grabación videográfica). Al mismo tiempo, el danza/movimiento terapeuta debe reconocer, observar y recibir las múltiples direcciones de las transferencias y contratransferencias, que provoca el uso del tercer elemento. Sin embargo, este corto periodo del proceso de la vida *en* la danza, también desencadena la sensación de que la vivencia se experimenta en *tiempo presente*, donde cada instante se vuelve preciso de la autenticidad irrepetible de la práctica.

La *vida en* la danza, recae en el apoyo de la figura del testigo, a diferencia de la de testigo/espectador, que surge es cuando la experiencia permanece físicamente a su externalización<sup>40</sup>. Es así como el testigo interno, el grupo o terapeuta como testigo, se suma a la importancia de hacer una experiencia física (enact), donde se complementan para ser un patrón de la percatación física, cognitiva y emocional, tanto para el usuario como para el terapeuta, el cual entregará constancia y existencia.

Un patrón constante de percatación es una forma de organización. Es la experiencia subjetiva organizadora de todo lo que más tarde será designado verbalmente como el "sí-mismo". Esta experiencia subjetiva organizadora es el equivalente preverbal, existencial, del sí-mismo objetivable, autorreflexivo, verbalizable. (Stern, 2005, p.18)

---

<sup>40</sup> Esta diferencia será analizada y explicada un poco más adelante en la Relación triangular compuesta.

La estructura que obtiene la arte terapia con el uso del objeto externo, la DMT la obtiene de otra forma, y a pesar de que el cuerpo se vuelve el “objeto”, no podemos aseverar que ocurran las fases transferenciales que se manifiestan internamente en la vida *de* la imagen/danza. Desde nuestro punto de vista con relación a la vida de la imagen trabajada por Shaverien (1999), las fases sólo son producto explícito de una permanente materialización de un objeto creado/construido durante la externalización, y el cuerpo tanto del terapeuta como del usuario es mucho más que eso.

## **B. Relación Triangular Compuesta**

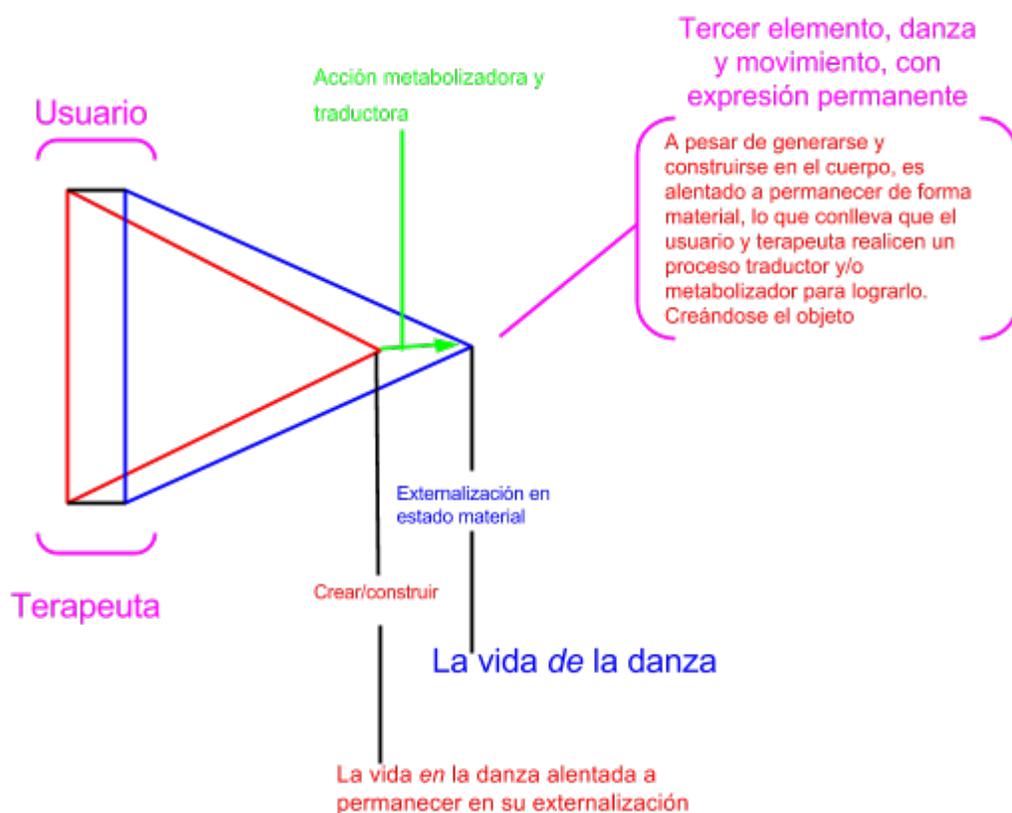
La relación triangular compuesta añade por consiguiente a la simple, una invitación clara y específica por parte del terapeuta o la iniciativa por parte del usuario, a realizar una continuidad en el proceso de la vida *en* la danza; una continuidad que evidentemente conlleva elaborar un objeto que permanezca físicamente, externo a la experiencia corporal (danza/movimiento) y que rescate esencia de ella.<sup>41</sup> Hablamos entonces de una opción, que posteriormente nos ayudará o permitirá trabajar con la vida *de* la danza, lo cual no pasa en la Relación Triangular simple como mencionamos anteriormente, pues el cuerpo ambiguamente es y no es objeto.

---

<sup>41</sup> Dentro de esta tesina concretamente tomaremos la coreografía, el performance e imagen, como los posibles objetos en DMT. Más adelante serán expuestas nuestras razones para tomarlos como tal.

En esta Relación Triangular compuesta, existirá un conector de experiencias que nos permitan ir de lo corporal a una representación concreta materialmente, al mismo le llamaremos: “proceso metabolizador/traductor”, debido a que puede cumplir ambas funciones según sea el caso.

**Diagrama 4: Relación triangular compuesta**

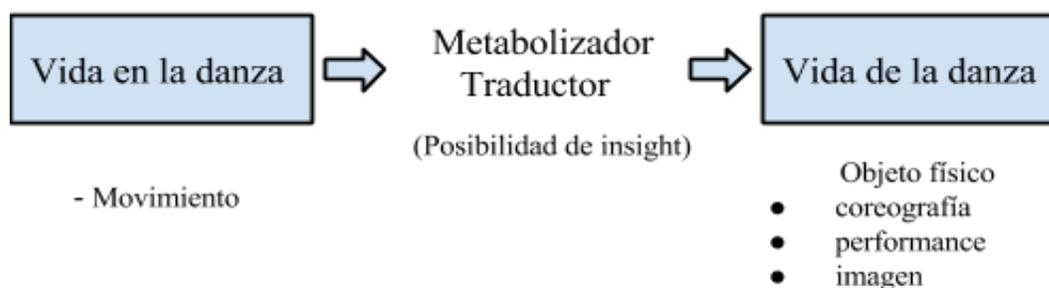


El proceso es metabolizador, en el mismo sentido que lo utiliza Castoriadis (2010), para referirse a un proceso de representación:

Por actividad de representación entendemos el *equivalente* psíquico del trabajo de metabolización característico de la actividad orgánica. Este último puede definirse como la función mediante la cual se rechaza un elemento heterogéneo respecto de la estructura celular o, inversamente, se lo transforma en un material homogéneo a él. Esta definición puede aplicarse en su totalidad al trabajo que opera la psique, con la reserva de que, en este caso, el <elemento> absorbido y metabolizado no es un cuerpo físico sino un elemento de información. (p.23)

El usuario y el terapeuta pueden mediante esta “acción metabolizadora”, facilitar su comprensión o insight de algo que anteriormente pudo quedar disperso o incomprendido en el trabajo corporal de la vida *en* la danza. Por ejemplo cuando se da el movimiento tipo diagrama y que resulta más efectivamente trabajable de manera externa.

**Diagrama 5: Proceso metabolizador y/o traductor**



El carácter traductor de este camino, recae en el hecho de querer obtener otra visión complementaria al trabajo anteriormente realizado en la vida *en* la danza; algo que resguarde de manera tangible y física en principio la esencia de lo vivido. Esto en el fondo no es solo por porque sí, sino que de manera natural en el hombre existe la necesidad de crear algo que nos transporte de una forma directa a lo que anteriormente hemos vivido, algo que nos permita decir “esto es exactamente como lo viví”; donde la imagen/objeto permita la confrontación necesaria, para sacarnos en un futuro del olvido inevitable de nuestra memoria.

El pensamiento de Hernández-Navarro (2012), quien es historiador del arte contemporáneo y trabaja el fenómeno de cómo los artistas se convierten en historiadores al materializar el pasado, podría ayudarnos a entender esta necesidad social e individual del hombre.

Frente [al] olvido, la obra pretende instaurar una memoria del pasado. Pero no a través de la conmemoración ni del documento - las formas oficiales de recuerdo, autoritarias e inertes- sino de una especie de replicación (...) que tiende un puente entre pasado y presente, volviendo a agitar la memoria que había quedado sepultada. (p. 25)

Cuando se logra traducir y/o metabolizar el movimiento a un elemento material creado/construido dentro de la terapia, éste parece adquirir propiedades humanas que lo habitan temporalmente, y es gracias a eso, que son capaces de transmitir afectos (Hernández- Navarro, 2012). Es en este momento que un nuevo diálogo aparece, en la medida que las fases de

**identificación, familiarización, reconocimiento, asimilación, y disponibilidad** se construyen; permitiendo al cliente y terapeuta de la DMT, volver a movilizar o visualizar emociones desde otra perspectiva, incrementando la variación de puntos de vista, percepciones y posibilidad de explorar la experiencia a través de la verbalización en tiempo presente.

En el escrito, Reflexiones sobre la praxis en arte terapia, Ríó (2009) comenta:

La obra artística resulta ser así una especie de condensación retórica, el resultado de una síntesis mágica (Arieti, 1993), por la cual diferentes ámbitos de conocimiento (memoria, cognición, ambiente, emoción...) se injertan en el flujo de la experiencia, se dan cita en el cuerpo y configuran un todo dotado de sentido. Los procesos artísticos se inscriben en el cuerpo como parte de él, generando una segunda piel que opera a su través, una frontera análoga del yo, contorno que da forma a la vez al dintorno y al entorno y participa de ambos. (p.24)

Igualmente cuando existe un objeto literalmente podemos hablar con él, tal como McNiff (2009), citado en Capdevila (2011), nos dice:

Como enfatizo en *Art as Medicine* (1992), el diálogo con la obra supone un cambio entre hablar acerca de las figuras de la imaginación y hablar con ellas. El tono del lenguaje tiende a ser íntimo y psicológicamente penetrante cuando se nos da la oportunidad de conversar fuera de los modos usuales del habla y de acceder a formas

más poéticas e imaginativas de cómo ver la experiencia. A través del diálogo, la variedad de “personas” se amplía y no nos limitamos al singular de la primera persona, la posición habitual del “yo” en la conversación normal. El diálogo con imágenes ofrece el acceso a voces y perspectivas plurales en una conversación y dentro de nosotros. (p. 28)

Así como lo hacen los niños de forma natural, se propone un tránsito entre diferentes planos de la realidad, esto no siempre es fácil pues se va en contra de la mente literal, que puede edificarse como un obstáculo limitante (Capdevila, 2011)

En la relación triangular compuesta también es posible incitar una confrontación<sup>42</sup> entre el usuario/artista y el objeto inspirado o creado del movimiento corporal o la danza. En dicho proceso, la figura del testigo/espectador activo, se configura o despierta como un nuevo rol y oportunidad, que permite justo ese diálogo entre los tres elementos (como veremos más adelante); esto al mismo tiempo que se aprovechan otros elementos de la danza.

Tratando de concluir sobre los principios teóricos del concepto íntegro de relación triangular en DMT, es importante hacer hincapié en que desde nuestro punto de vista, el hecho de que albergue en su interior dos posibilidades de desarrollo (simple y compuesta), conlleva un trabajo extenso y metodología particular para cada una de ellas. Lo realmente esencial, es comprender que la diferencia y variaciones entre la relación triangular simple y la compuesta son

---

<sup>42</sup> No nos referimos a un acto de enfrentamiento violento, sino a un careo entre los elementos, poner frente a frente.

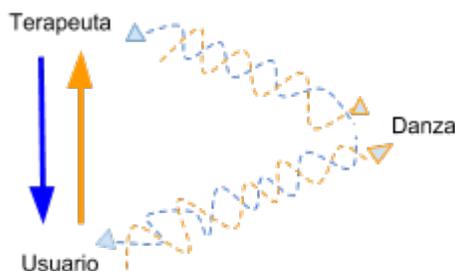
finalmente una **ampliación dentro de las posibilidades en cuanto a fomentar el diálogo multidireccional entre los tres elementos se refiere**; y por consiguiente el análisis e interacción de los aspectos transferenciales y contratransferenciales.

Ligado a esta diferencia y posiblemente en consecuencia de la misma, se puede encontrar la respuesta de por qué el término de relación triangular no se ha desarrollado en DMT. Pues como acabamos de explicar, la “voz” (metafóricamente hablando) que tiene la danza en la tríada relacional, puede variar significativamente su “forma” (efímera y/o concreta), lo que implica que cambia sus canales de comunicación con el usuario y el terapeuta.

Cuando no se comprende la “forma” en que “hablara” la danza, entendemos que puede existir o producirse un desequilibrio en el diálogo multidireccional de los tres elementos, lo cual, evidentemente a la larga provoca una disminución del uso y aprovechamiento de todas las virtudes y características del tercer elemento; reafirmando dicho desequilibrio.

Si la “voz” de la danza dentro del diálogo, se “adelgaza” se difumina la evidente conexión con ella, **lo que deriva en la ausencia de sentido de unidad y constancia dinámica** entre los tres elementos, o sea de la relación triangular.

### Diagrama 6: Desequilibrio en el diálogo multidireccional



Al momento de trabajar y resaltar la “vida” de la danza, como arte que existe tanto dentro como fuera del contexto terapéutico, pudimos generar un concepto de ella adecuado a nuestro uso (que facilite su comprensión en el campo clínico y al mismo tiempo resguarde la integridad artística encarnada en ella) con lo cual pretendemos sea posible comprender y saber usar al máximo su voz; esa voz fluida y de condición dinámica, que constantemente, se re-construye de su evanescencia y que más que otra cosa solo necesita ser entendida<sup>43</sup>

Nuestra mentalidad está abierta a que esta idea vaya o no adquiriendo consistencia en lo que resta de este escrito; no obstante en el caso de poder afirmarse, evidentemente sería satisfactorio, ya que esto ayuda a consolidar el concepto de relación triangular y así comenzar a obtener beneficios de dicha comprensión.

<sup>43</sup> Entendida desde su naturaleza, con lo cual no pretendemos decir que no sea ya altamente valorada en la DMT.

## **7.— Análisis e interpretación de resultados teórico - prácticos de los objetos en DMT**

### **Sustentando la relación triangular compuesta**

Durante la descripción de la relación triangular compuesta, vimos teóricamente el *cómo* y el *qué* implica crear/construir un objeto dentro de un proceso en DMT, sin embargo también es importante describir, fundamentar y ejemplificar, lo que en nuestro campo podría ser tomado como objeto. Evidentemente necesitamos que dichos objetos sean lo más naturalmente “consecuente” al movimiento y la danza, y que al mismo tiempo resulten accesibles como procedimiento a la gran variedad de usuarios y poblaciones con las que trabaja la DMT.

Partiendo fundamentalmente desde estos criterios, proponemos que la coreografía, el performance y la imagen, pueden ser ejemplos y propuestas asertivas, cuando hablamos de materializar físicamente algo derivado del movimiento corporal. Fundamentamos la coreografía y el performance en el hecho, de que es a través de este tipo de expresiones, que la danza ha logrado promover y transmitir su existencia más allá de los procesos exploratorios y vivenciales del movimiento, y por consiguiente generar continuidad como arte. La permanencia que ocasionan la coreografía y el performance en la relación espacio-tiempo, puede verse hasta cierto punto como un “reflejo recurrente”, en la medida que se elaboran y consolidan como un

conjunto o estructura secuencial de movimientos, gestos, ritmos, intenciones y espacios definidos. Usamos la idea de “reflejo recurrente”, pues comprendemos que aún como estructura, nunca serán materia física tangible, sin embargo podremos comprender el cómo serán usados en la siguiente metáfora.

Imaginemos el reflejo de nuestro rostro en el agua de un río, si nosotros dejamos de asomarnos el reflejo desaparece, pero si volvemos a tomar la misma posición, en la cual estábamos asomados y cerca a la orilla, nuestro reflejo regresará. La repetición y/o muestra de la acción nos puede proporcionar algo estructurado de nuestro cuerpo, algo amigable y comprensible (nuestro rostro).

Con la coreografía y el performance, se logra aislar o diferenciar una parte de la experiencia corporal con la que se puede tener un nuevo diálogo transferencial y contratransferencial de la vida *de* la imagen/danza. Al construirse como secuencias corporales estructuradas, una parte de lo vivido permanece en ellas y pueden dejar de vivir solo internamente y resguardadas en el cuerpo, pasando a convertirse en externas y resguardadas por él. Son estructuras y experiencias corporales con posibilidad de volver a un tiempo presente cada vez que se desee con ayuda de la repetición de la acción.

Por otro lado, con relación al uso de la imagen son varios motivos los que nos alientan a considerarla como posibilidad de objeto, pues desde nuestra experiencia como estudiantes, hubo ocasiones en que fuimos alentadas por varios profesores a metabolizar nuestra experiencia corporal posteriormente en alguna pintura, escultura o “algo” que perdurará en tiempo-espacio, lo cual no implicaba una dificultad desmedida. El hecho de sustentar que al igual que en las

artes, las Terapias Artístico Creativas no son entidades aisladas una de otra y posibilitan un campo de acción *más* amplio, si se permite un concepto multimodal entre ellas (Malchiodi, 2005, p. 6); concepto resguardado por la intermedialidad y multidisciplinario como eje de soporte.

Con relación a la intermedialidad, nos referimos al interés común por “cambiar”, fusionar o atravesar en la variedad de artes o disciplinas; pues es a través de la exploración intermedial que la persona desconstruye de forma práctica y logra “moverse dentro de algo más”, que le proporciona o genera un cambio de perspectiva. Este cambio exploratorio como herramienta metodológica impacta en el aprendizaje, la enseñanza y la investigación con relación a paradigmas existentes de conocimiento (Chapple, 2008, p.8). Las Artes Integradas, también pueden facilitar la comprensión de la propuesta en relación a la imagen, concretamente si nos enfocamos en el interés que éste tipo de terapia presenta hacia el “saber conectar” y aprovechar la percepción amodal inherente al ser humano<sup>44</sup>; donde el cuerpo es visto con el potencial y “habilidad de recurrir a modalidades sensoriales en particular, ya sea por separado o combinadas” (Capdevilla et al, 2011, p.28)

***Enfoque de las artes integradas o intermodal*** (también conocido como multimodal)

consiste en dos o más terapias expresivas para fomentar la conciencia, el crecimiento emocional y mejorar las relaciones con los demás. La terapia intermodal se distingue

---

<sup>44</sup> Desde un punto de vista de las terapias de arte especializadas, como lo es la DMT, el enfoque de las terapias integradas, puede ser criticado argumentando y cuestionando cuál es realmente la verdadera capacidad de profundidad del uso de todas las artes, sin embargo ese no será el punto planteado en este texto, la referencia tomada va en relación a su método y filosofía que resalta la percepción amodal.

por la estrecha alianza de arte terapia, músico terapia, danza movimiento terapia, y dramaterapia, al cimentarse en la interrelación de las artes. Es basada en una variedad de orientaciones, incluyendo las artes como terapia, psicoterapia de arte y el uso de las artes de la curación tradicional. ( Malchiodi, 2005, p. 3)

Este enfoque intermodal, ha sido la visión del Master en Arteterapia Transdisciplinaria y Desarrollo Humano de ISPA Barcelona, vinculado al Máster de Terapia de Artes Expresivas (EXA) de la European Graduate School “EGS” en Suiza. En el mismo se resaltan las diversas modalidades sensoriales y comunicativas de cada una de las artes como eje, los terapeutas con esta formación aprenden a acompañar a los usuarios para que pasen de un modo de expresión a otro cuando sea apropiado (lo que ellos llaman “el transfer intermodal”), por consiguiente ellos utilizan diferentes formas de expresión en respuesta al trabajo del usuario (“la respuesta estética”) (Levine, s.f., citado en Capdevilla, 2011, p. 27).

Paolo Knill (2009), uno de los fundadores de la formación en terapia de artes expresivas, citado en Capdevilla (2011), comenta:

La idea de trabajar con distintas formas artísticas no fue de inmediato bien acogida por todo el mundo. (Sin embargo) Hay diferentes caminos para acceder a una persona. Uno transita por este arte, otro por aquel. [...] Cada arte actúa de diferentes maneras con respecto a la relación interpersonal y también a la percepción, la expresión y el conocimiento que resultan de esa relación. ( pp. 22-23)

Para dar comienzo al desarrollo de los ejemplos, es importante que entendamos y tengamos presente que el proceso metabolizador/traductor solo existe en la Relación Triangular compuesta, donde se puede llevar a cabo lo multidisciplinario; y donde una parte importante del trabajo radica en la plena disposición que el terapeuta tenga, para proponer y trabajar sobre este enfoque. La capacidad de respuesta tiene que ser flexible y coherente al desarrollo psicoterapéutico independientemente de cual vaya a ser el objeto.

## **7.1. Ejemplos de los objetos en la relación triangular compuesta**

### **Coreografía y performance, revalorizando elementos**

El arte no reproduce lo visible. Lo hace visible.

Paul Klee

Para lograr comprender la coreografía y el performance como herramientas y/o objetos útiles dentro de la relación triangular en DMT, es necesario en principio dar un panorama amplio sobre su contexto, el uso, y las razones que las justifican como opciones psicoterapéuticamente aceptables de la danza. El simplismo que en ocasiones cae sobre ellas, especialmente con los temas de una figura de espectador y términos de privacidad, pueden y deben explorarse a fondo,

pues como ya hemos adelantado y pretendemos seguir analizando, generan una ampliación en los aspectos transferenciales y contratransferenciales de la existente relación terapéutica.

A pesar de tratarse de un tema ligeramente polémico y poco extenso, la coreografía y el performance parecen estar inevitablemente inmersos en el campo de la DMT.

Cabe aclarar, que en este apartado hablaremos de coreografía, como el conjunto de una serie de acciones y experiencias que no sólo hacen referencia a la “obra” como elemento terminado, sino que el proceso coreográfico es igualmente o más importante que su culminación. La exploración, elección de material, composición de secuencias, ensayos y posibilidad de representar ante un público o ser integrante de él serán parte de lo planteado y entendido con dicha palabra. Por otro lado, con la palabra performance entenderemos la representación o actuación de dicho proceso ante una audiencia externa.

Podemos decir que ambos, además de contar con la mirada receptiva de un público, conllevan la organización de la experiencia externalizada en un producto u obra de arte, como anteriormente dijimos, lo cual es un reflejo recurrente con habilidades psicológicas, emotivas, físicas, lúdicas y psicoterapéuticas. La utilidad que se obtenga de ellos podría significar una gran herramienta versátil tanto para el usuario como para el terapeuta. Corina Caduff (2007), citada en Capdevila (2011), nos dice:

El artista y el espectador no se encuentran personalmente, mirándose uno al otro, sino que su encuentro se hace efectivo con la obra de arte. La obra de arte en sí posee un potencial avasallador de posibles encuentros, que dependiendo del lugar y el tiempo.

Nos devela cosas diferentes. [...] Arte es condensación. Y difícilmente esa condensación puede mostrarse en un único momento o persona (p. 31)

Los encuentros, con uno mismo a través de la presencia y existencia del otro, son variables y de alguna manera, han sido la forma en que por muchos años se ha confinado la interacción que testimonia las experiencias y existencia del hombre.

A pesar de entender este gran principio de “enfoque horizontal”<sup>45</sup> (Acarón, 2014), el campo de la DMT no ha llegado a profundizar en el uso de la coreografía y el performance como una herramienta debidamente aceptada y justificada. Victoria (2012), quien propone un modelo coreo-terapéutico dentro de la DMT, del cual más adelante hablaremos nos comenta con relación a esto:

Aunque muchos danza/movimiento terapeutas trabajan con los clientes para generar movimiento, expresar emociones y procesar material psicológico mediante el movimiento y la danza, pocos DMTs públicamente escriben sobre ayudar a los clientes en un proceso íntimo de la creación de bailes con la intención de un eventual performance (Meekums, 2002, Payne, 1992). El aspecto del performance rara vez se

---

<sup>45</sup> Acarón hace referencia al trabajo de Levy (2005) donde se examina “el foco de atención del terapeuta” y marca la diferencia entre esfuerzo horizontal frente a esfuerzo vertical (de una comunicación personal). Ella establece que el enfoque horizontal va más en línea con la metodología Chace, y lo define como: "el proceso [...] por el que un tema específico o inmediato de un individuo se generaliza o amplía de modo que sea aplicable a una o más necesidades generales del grupo" (Levy, 2005, p. 79 citada en Acarón, 2014, p.3)

aborda en la literatura de DMT, Meekums (2002) afirma directamente que el trabajo en DMT rara vez implica la realización de una audiencia externa. (p. 168)<sup>46</sup>

Podríamos decir que en los inicios de la DMT estos elementos parecían tener más peso, tal vez por ser vistos como una consecuencia “natural” de la danza (al igual que nuestra propuesta), así como por el hecho de que la mayoría de los primeros danzaterapeutas tenía una sólida experiencia en la danza profesional antes de convertirse en danza/movimiento terapeutas. Concretamente hablamos de artistas, coreógrafos y maestros de danza, que lógicamente tenían como elementos de influencia en su práctica: la danza performance, la coreografía y la enseñanza de la danza (Levy, 1988). En una comunicación personal en diciembre Chaiklin (2004), nos comenta lo siguiente al respecto:

No es coincidencia que fuera bailarines como tal aquellos que usaron la danza por primera vez en la terapia. La danza y la coreografía exigen que uno se conozca a sí mismo, además de ser capaz de relacionarse con los demás, con sus cuerpo y sus ritmos. No es uno u otro... son los dos. Tenemos que permitirnos pasar del sentido

---

<sup>46</sup> Although many dance/movement therapists work with clients to generate movement, express emotions, and process psychological material using movement and dance, few dance/movement therapists publicly write about assisting clients in the intimate process of creating dances with the intention of eventual performance (Meekums, 2002; Payne, 1992). The aspect of performance is seldom addressed in the DMT literature, and Meekums (2002) directly states that DMT work rarely involves performing for an outside audience.

interno de uno mismo, el sentimiento, los conflictos. Citado en (Brown, 2008, p.202)<sup>47</sup>

Ya en 1988, Levy hizo notar los cambios que empezaban a generarse en el campo de la DMT con relación al uso de la danza. Donde por una necesidad comprensible para llevar a la DMT en la línea tradicional de las psicoterapias, las teorías psicoanalíticas comenzaron a ejercer una presión (tanto interna como externa) que llevaron o “rebasaron” el uso común de esta expresión artística. Los danza/movimiento terapeutas vieron en el ámbito clínico no sólo la oportunidad de enriquecer su trabajo de manera teórica y práctica, sino también el camino a que se diera valor a su trabajo, como una psicoterapia legítima y con profundidad de tratamiento dentro de la comunidad de la salud mental (p.272).

No obstante puede ser, que la amplia exigencia por este camino además de virtudes, también haya generado un ambiente con evidente cientificismo o clinificación,<sup>48</sup> que tal como lo

---

<sup>47</sup> That those who first came to the use of dance in therapy were all first dancers per se, is not coincidence. To dance and choreograph demands that one know oneself as well as being able to relate to other... it is both. We need to allow ourselves to move from our inner sense of self, feeling, conflicts, etc.

<sup>48</sup> “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). (Clinification is a syndrome defined by Allen as “a dual developmental process whereby the art therapist gradually takes on the skills and characteristics of other clinicians, while at the same time investment in and practice of art skills decline)

explica Brown (2008) haciendo referencia a McNiff (1988), ha llevado a todas las TAC a “desarrollar una identidad clínica en lugar de una identidad artística” (p. 202).<sup>49</sup>

Al basarse la práctica de las terapias artísticas creativas y expresivas en la teoría psicológica, sin embargo, se corre el riesgo de omitir o reducir el aspecto específico que distingue a estas terapias: su implicación esencial con las artes. Este estatus teórico secundario de la dimensión estética se refleja a veces en la práctica terapéutica, en la cual las terapias artísticas se ven como métodos útiles pero accesorios. En consecuencia, hay a menudo una tensión entre la visión de los arteterapeutas sobre su propio trabajo y los papeles que se les asignan dentro de los escenarios institucionales. (Levine, citado en Capdevilla, 2001, p.27)

Este cambio que han sufrido de forma inevitable las TAC, se vuelve efecto directo de la disminución de elementos artísticos complementarios de cada arte, lo que tal vez repercute de forma más lamentable, en la ausencia de compromiso por parte de los terapeutas del arte por involucrarse personalmente en la práctica regular de hacer arte (Aliaga, 2003; Allen, 1992, citados en Brown, 2008); algo que parece un ciclo interminable que aumenta dicha carencia.<sup>50</sup>

---

<sup>49</sup> McNiff (1998) argued that art therapists are pressured to develop a clinical identity rather than an artistic identity.

<sup>50</sup> Brown (2008) nos expone como McNiff (1998) atribuye esto al "sentimiento de inferioridad" que pueden vivir los terapeutas del arte con relación a las demás profesiones de la salud mental científicamente e institucionalmente más dominantes (1998, p. 33). Como Johnson (1994) por su parte expone “la vergüenza sobre la profesión” como consecuencia de esto. Y Aliaga (2003) & Allen (1992) también enfocadas en este sentido más allá de los orígenes argumentan, que la clinificación contribuye a un eventual agotamiento, derivación de la carrera, y la falta de investigación y profundidad teórica en las terapias del arte. (p.202)

Mediante un taller titulado *Buscando recuperación y rejuvenecimiento a través de la coreografía*,<sup>51</sup> Brown (2008), explora mediante su experiencia personal el dilema de ¿cuál es el valor de mantener una práctica artística? pues como terapeuta de las artes creativas, busca en dicho cuestionamiento el beneficio propio y el de los usuarios.

Exploré el proceso por el cual la coreografía, el ensayo y realización de danzas, me ayudó a mantener mi equilibrio mientras trabajo en la burocracia disfuncional que infravalora el trabajo que hacen los terapeutas de las artes creativas. Eso me mantiene conectada a las raíces de mi profesión y me proporciona una fuente de inspiración que me ayuda a mí y a mis pacientes a crear. Creo, como lo cree Julia Cameron (1992), autora de *The Artist's Way*, que los artistas deben rellenar periódicamente sus pozos creativos”. (p. 202)<sup>52</sup>

Por otro lado específicamente con relación a la representación y actuación Lewis (2003), inspirada por el trabajo de algunos colegas en dramaterapia y su manera de utilizar las bases del performance, hace evidente el hecho de que pocos danza/movimiento terapeutas están dedicados a este enfoque. A pesar de esto, también entrega una “invitación” para tomarlo en cuenta y ampliar el campo de la DMT en ese sentido.

---

<sup>51</sup> Conferencia Anual de la *American Dance Therapy Association* en Denver, Colorado

<sup>52</sup> Explored the process by which choreographing, rehearsing, and performing dances helps me maintain my equilibrium while working in dysfunctional bureaucracy that undervalues the work creative arts therapists do. It keeps me connected to the roots of my profession and provides me with a wellspring of inspiration to help me and my patients create. I believe as Julia Cameron (1992), author of *The Artist's Way*, does, that artistic people must regularly replenish their creative wells.

Actualmente parece que poco a poco, el valor y la necesidad de observar nuevamente el performance y la coreografía como herramientas terapéuticas, dejará de ser algo impensable, para convertirse en un nuevo campo de investigación, que exige quitar estigmas, pero sobre todo activar la capacidad creativa de los terapeutas interesados para formular métodos adecuados y adaptados a un setting clínico, sin que por esto dichos elementos pierdan su esencia y efectividad dentro del contexto.

Victoria (2012) y Acarón (2014), en un contexto presente dentro del campo nos muestran dos visiones complementarias sobre el trabajo con performance y coreografía, los cuales son importantes de rescatar para enriquecer y visualizar de una forma más concreta la visión global de la relación triangular que se pretende hacer de la DMT, específicamente tomando su trabajo como ejemplo que responde al cómo se puede establecer y cómo se da la relación triangular compuesta; donde la danza y el movimiento se transforman en una expresión “concreta” o permanente del movimiento, a la cual se puede recurrir como “obra” o “espejo recurrente” dentro del proceso terapéutico.

Victoria (2012), nos propone concretamente un modelo coreo-terapéutico que tal como ella lo describe es:

Una idea y orientado proceso donde ... los principios psicodinámicos de **externalización, transformación, y re-internalización** son usados como un medio para generar material de movimiento, marco coreográfico, transformando el material

con el fin de hacer (poner) significado y re-internalizar el material psicológico a través de la representación para una audiencia. (p. 168)<sup>53</sup>

Por medio de las fases del modelo, ésta explora la posibilidad de crear coreografías formadas a través de un proceso psicológico profundo, dentro del mundo interno del usuario. Cada una de las fases del trabajo coreográfico, tiene objetivos específicos sustentados en términos psicodinámicos, psicológicos y coreográficos.

La **externalización** corresponde a la primera etapa del proceso, la cual consiste en trabajar individualmente<sup>54</sup> con el “coreo-cliente” para abrir y explorar las experiencias internas, el material subjetivo y las sensaciones corporales a través del movimiento y la conciencia actual; esto conlleva suspender la búsqueda de significados del movimiento para un momento posterior. Es el tiempo y lugar para escuchar y observar, dónde el cliente entra en contacto con su estado interior, su imaginación, memorias, emociones y sensaciones a través del movimiento y encuentra su movimiento único con el soporte de la presencia del terapeuta. Mientras el coreo-cliente se adentra en los procesos de movimiento improvisado, el terapeuta permanece como testigo que trabaja como reflejo y espejo del mover<sup>55</sup>. “El mover tiene la oportunidad de ser visto

---

<sup>53</sup> ...an insight and process oriented choreo-therapeutic model wherein the psychodynamic principles of externalisation, transformation, and re-internalisation are used as a means of generating movement material, setting choreography, transforming that material in order to make meaning, and re-internalising the psychological material through performing for an audience.

<sup>54</sup> El método está pensado tanto para un trabajo grupal, como individual. En caso de ser en grupo lo ideal tal como lo expone Victoria, sería que cada uno de los miembros tenga la misma oportunidad que los otros de ser el “coreo-cliente” (p. 175).

<sup>55</sup> El “mover” como persona que se esta moviendo, en términos de Movimiento Auténtico.

por quien es en su movimiento expresivo sin interferencia o juicio” (Adler, 1999, citado por Victoria, 2012, p. 175).<sup>56</sup>

Posteriormente el danza movimiento terapeuta ayudará al coreo-cliente a configurar secuencias de movimiento que han salido de su material de movimiento improvisado y motivación interna, en este momento el terapeuta puede de igual manera proponer secuencias, direcciones espaciales o intensidad de los movimientos, que a su criterio estén en relación con los objetivos terapéuticos y las necesidades psicológicas del usuario. Las frases serán “perfeccionadas” con ayuda del uso del mirroring por parte del terapeuta, trabajando en coordinación con el tiempo, ritmo, peso y espacio para que el vocabulario se ajuste al sentido comunicativo del movimiento.

Pensando que es un proceso grupal, el coreo-cliente se reunirá nuevamente con su grupo y comunicará o mostrará los temas psicológicos que trabajó en la fase individual, después identificará a los miembros del grupo que serán tomados como “egos auxiliares” que desarrollarán la labor de bailarines de su trabajo, “esencialmente, ella (o él) proyecta su estado interno y material psicológico en el grupo al colocar bailarines/ egos auxiliares en el espacio y enseñar sus secuencias de movimiento a el grupo” (Victoria, 2012, p. 175).<sup>57</sup>

El coreo-cliente puede enseñar el movimiento exactamente como lo estructuró en las sesiones individuales, o puede cambiarlo de acuerdo a lo que su experiencia interior refleja en

---

<sup>56</sup> The mover has the opportunity to be seen for who she is in her movement expression without interference or judgment (Adler, 1999)

<sup>57</sup> Essentially, she projects her inner state and psychological material onto the group by placing dancers/auxiliary egos in the space and teaching her movement sequences to the group.

ese momento. “Esto eventualmente se convertirá en la coreografía solidificada”<sup>58</sup> (Victoria, 2012, p. 175)

La fase de externalización puede ampliarse tanto como al cliente le sea necesario, y él sienta que efectivamente su expresión ha conseguido externalizarse. La materia prima del trabajo coreográfico comienza a estar disponible para profundizar poco a poco en la construcción de significados.

La **transformación** es la segunda fase, consiste en “guiar al coreo-cliente a iniciar un diálogo con sus propias proyecciones externalizadas”<sup>59</sup> (Victoria, 2012, p. 176). En esta etapa el danza movimiento terapeuta toma una actitud más facilitadora que ayude a reflejar las comunicaciones del coreo-cliente de forma verbal y no verbal, a la vez que mantiene la estructura del trabajo. Esta fase esta compuesta de tres sub. fases que tanto el coreo-cliente como el resto del grupo vivirán y aprovecharán; estas son: *Construyendo la configuración, Dialogar con la pieza, y Transición a la adaptación.*<sup>60</sup>

En *construyendo la configuración*, el dmt y/o el cliente elegirán algún fragmento de la danza entorno al cual se quiera tener mejor entendimiento o análisis, ya sea por profundizar en ese momento, o porque esa parte aún es confusa, poco clara o incomprensible. Los bailarines egos/auxiliares facilitan el retorno a ese momento y “el dmt entonces suscita más información

---

<sup>58</sup> This will eventually become solidified choreography

<sup>59</sup> guides the choreo-client to begin dialoguing with her own externalised projections

<sup>60</sup> “Arrangement” como adaptación o arreglo de la composición coreográfica, al igual que en la danza se hace una adaptación de algún clásico de la música o del ballet.

acerca de la configuración y de sus elementos inconscientes, los roles y las asociaciones a través de preguntas directas al coreo-cliente con respecto a su experiencia en esa escena”<sup>61</sup> (Victoria, 2012, p. 177).

A raíz de estas preguntas se pretende sumergir al coreo-cliente en una asociación global a nivel de sensaciones corporales (sobre el) del problema<sup>62</sup>, el danza/movimiento terapeuta cuestionara sobre “asociaciones visuales, colores, formas, imágenes, personas, etc.”<sup>63</sup> (p.177) invitándolo a que posteriormente él o los bailarines las represente en el espacio escénico y así lograr encarnarlas. El terapeuta apoya este proceso buscando una completa interacción, de la percepción amodal, “una vez que todos los elementos físicos de los sentidos se han explorado y simbolizado en el espacio escénico usando a los bailarines o accesorios, la subfase de diálogo comienza”<sup>64</sup> (p.177).

*Dialogar con la pieza* es seguir alentando al coreo-cliente a profundizar y comprender elementos inconscientes, pero ya directamente con la información sensorial que los bailarines también han podido generar y “usarlos”, para comprenderse a sí mismos (el coreo-cliente) mediante un diálogo con sus voces internas marginadas (o sea los roles que los bailarines están reflejando) y así poder reintegrar las partes negadas o repudiadas de su yo. Al igual que se suele

---

<sup>61</sup> The dance/movement therapist then elicits more information about the configuration and its unconscious elements, roles, and associations through asking the choreo-client direct questions regarding her experience of this scene.

<sup>62</sup> “Globally felt body sense of the problem” (Gendlin and Olsen, 1970, p.221 citado en Victoria, 2012, p.177)

<sup>63</sup>The dance/movement therapist asks... for visual associations, colours, shapes, images, people, etc,

<sup>64</sup> Once all the physical sense elements have been explored and are symbolised in the stage space using dancers or props, the dialogue subphase begins.

preguntar a alguna parte del cuerpo directamente, para comenzar un diálogo activo, Corey (2009), citada por Victoria (2012), brinda un ejemplo con la pregunta: “¿Que te diría tu garganta en este momento?” (p. 177). Sobre esto Victoria (2012) nos propone hacerlo específicamente a los bailarines/ egos auxiliares que están “personificando objetos y personajes que pueden hablar desde su propia experiencia de estar en esa escena”<sup>65</sup> (Victoria, 2012, p. 177). Las preguntas tratarán de direccionarse hacia la clarificación de la incomprensión que pueda estar presente, sin embargo es importante aclarar que se trata de un diálogo multidireccional, donde los bailarines/egos auxiliares también pueden preguntar al coreo-cliente o entre ellos; por ejemplo hacia el cliente: ¿Porque me creaste?, ¿Cuál es mi nombre?, o entre ellos ¿Cual es tu relación conmigo?

Dado que esta subfase es un lugar sensible, la presencia del terapeuta, hacia el coreo-cliente y el grupo es de suma importancia, él necesita ser un testigo amable y figura contenedora capaz de sostener la experiencia aunque sea molesto, pues hablamos de que el material inconsciente puede llegar a límites poco tolerables, según sea el caso y evidentemente todo el grupo necesita estar a salvo. Al final de esto, nos encontramos con que efectivamente brinda más información al coreo-clinte con relación a sus objetivos y problemas terapéuticos en los que ella/él trabaja, por tal razón posteriormente se le alienta a cambiar la composición coreográfica

---

<sup>65</sup> personifying objects and characters to speak from their experience of being in the scene

de los bailarines/egos auxiliares, con el fin de que pueda visualizar efectivamente la transformación que ha sucedido con la nueva comprensión de su material psicológico.

En la *Transición a la adaptación*, el montaje<sup>66</sup> se re configura y re organiza como se mencionó antes, con “el fin de resolver la exploración y ejemplifica la transformación que se ha producido” (Victoria, 2012, p.178) . El danza/movimiento terapeuta mediante acciones como: “Ahora que has ganado información con respecto a esta escena , ¿Quieres mover algo o ha alguien de los bailarines de diferente manera en el espacio?”<sup>67</sup> (p.178) , da la opción al coreo-cliente de direccionar, mover y cambiar la escena. En consecuencia de este nuevo cambio, los bailarines/egos auxiliares necesitarán un tiempo para procesar la nueva configuración del montaje, al igual que sus propias experiencias personales de encontrarse ahora en diferente relación entre ellos.

Victoria (2012), comenta que toda la fase de Transformación puede ocurrir incluso en una sola sesión, pero puede también presentarse varias veces en el trabajo coreográfico del coreo-cliente, más que nada dependiendo de que tanto haya que “refinar” el proceso antes del performance.

---

<sup>66</sup> En danza la palabra montaje hace referencia al camino andado del proceso coreográfico, así como a la obra antes de ser terminada y presentada (obra coreográfica, puesta en escena)

<sup>67</sup> ‘With the information that you have gained now regarding this scene, how would you change this configuration to support a completion that is satisfying to you? Do you want to move any of the dancers in the space in any way?’

La **re-internalización** es la fase final del modelo y ocurre a través del performance o al testificarlo, puesto que en algunos casos el coreo-cliente es bailarín en su coreografía (un trabajo individual por ejemplo) y en otros puede elegir ser espectador o testigo de la obra culminada.

La presentación o performance representa un aspecto esencial de la continuación e integración del proceso psicoterapéutico realizado anteriormente, pues a pesar de que posiblemente ya se han re-internalizado otros aspectos (insight). Es a través de la representación escénica que él coreo-cliente recibe apoyo, es sostenido y no juzgado por un testigo externo, lo cual le permite desarrollar su testigo interno y cultivar su habilidad para verse tal cual es, recuperando lo que de alguna manera fue expulsado de la consciencia (Caldwell, 1996; Adler, 1999, citado por Victoria, 2012).

Victoria (2012), inspirada en el trabajo de Hayes (2006), Moreno (1946) y Samaritter (2009), nos comenta que cuando el coreo-cliente prefiere o elige testificar su danza,

... puede ver como su propia experiencia interna juega en el escenario mientras está sentado entre la audiencia y tendrá la oportunidad de sintonizar con su propio sentir, o sensación visceral e intuición, lo que le permite re-experimentar la profundidad de su comunicación. Además, la audiencia le da la oportunidad de conectar y entender cómo profundos niveles de sí mismo son reflejados a través del performance.  
(p.179)<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> will see her own internal experience played out on the stage while sitting among the audience and will have the opportunity to tune into her own felt sense, or visceral sensation and intuition, enabling her to re-experience the depth of her communication. As well, the audience is given the opportunity to connect with and understand deeper levels of themselves as reflected through the performance



La vida *en* la danza se vuelve la fuerza que alimenta el proceso de creación del objeto artístico (Hills, 2013), tal como lo propone Victoria (2012), es crear danzas a través de los estados internos de la persona, que son mostrados en la fase de externalización. En la fase de transición de éste modelo vemos cómo mediante la *construcción de la configuración, dialogando con la pieza y transición a la adaptación* el usuario y terapeuta elaboran el concepto de “metabolizador/traductor” hasta lograr llegar al reflejo recurrente (objeto) que es la coreografía y por medio del performance cumplir la re-internalización del material psíquico.

Sin embargo, este modelo no es la única manera de acceder al reflejo recurrente u objeto en DMT, ya que Acarón (2014), mediante su investigación completamente enfocada en el performance, de igual manera nos muestra como el mismo hecho del performance, es un “camino más accesible” hacia la externalización permanente y condensar el concepto metabolizador/traductor y la re-internalización en el mismo acto.

Es decir, que si el usuario por los motivos que sean no está en condiciones de hacer un proceso coreográfico tan complejo como el planteado por Victoria (2012), igualmente puede acceder a los beneficios de estructurar y clarificar su material psíquico directamente en el performance.

Acarón (2014), tiene una visión más amplia sobre lo que podría ser el “material que da inicio” al tema del performance terapéutico, argumentando que no necesariamente tiene que ser un trabajo coreográfico basado en los estados internos del usuario, sino que también éste puede verse inspirado por “su proceso terapéutico, varios vocabularios estéticos, por el ambiente [...] imágenes, poemas, otros medios audiovisuales, música o cualquier combinación de los

anteriores”<sup>69</sup> (p. 5). Lo que facilita a que pueda ser contemplado como útil para la mayoría de las poblaciones con las que se trabaja en DMT, incluso si hablamos de representaciones simples, improvisaciones o pequeñas secuencias de movimiento.

Al despertarse una amplia gama de reacciones entorno al acto, inevitablemente puede que surjan una serie de conversaciones y momentos ampliamente fructíferos, para y con el usuario, los cuales tienen que irse encarando de forma amable; los conflictos, dudas, miedos, prejuicios que de igual manera suelen nacer en la relación terapéutica revelan a su paso distinta información sobre los mecanismos de supervivencia del usuario, las dinámicas grupales, los sentimientos acerca de uno mismo, o sobre como se observa y convive con el otro.

Aunque Acarón (2014), no habla directamente de la Relación Triangular Compuesta en DMT, expresa que efectivamente el hecho de pensar el performance dentro de las sesiones, genera una constante marcha de la relación terapéutica hasta el último minuto; incluso durante la presentación con la audiencia “hay un proceso simultáneo que toma lugar - cómo el cliente se percibe a sí mismo y a su audiencia, la proyección del propio proceso del cliente en esta experiencia y la experiencia del danza movimiento terapeuta de ambos procesos”<sup>70</sup> (p.14).

Entendemos que la triangulación del material psíquico en el performance, evoca simultáneamente reacciones y sentimientos, tanto del danza movimiento terapeuta como del usuario, haciendo que la relación se vuelva dinámica, negociable “fluyendo y re-fluyendo dentro

---

<sup>69</sup> their therapeutic process, various aesthetic vocabularies, inspiration from the environment ... images, poems, other visual media, music or any combination of the above.

<sup>70</sup> there is a simultaneous process taking place – how the patient/client perceives themselves and their own audience to be, the projection of the patients/clients' own process on this experience and the dmp's experience of both these processes.

de un sistema de incógnitas [...] que constantemente la desafían”<sup>71</sup> (p.15). Pero que si se es capaz de sobrellevar (por ambos) ofrece un soporte significativo, que le permite al usuario no sentirse juzgado aún cuando en último momento se tome la decisión de no actuar.

Desde nuestro punto de vista, éste sistema de incógnitas del cual nos habla Acarón (2014), es la vivencia misma de las fases transferenciales que se van formando y usando al mismo tiempo cuando se materializa el movimiento; es decir que pertenecen tanto al tránsito de elaborar el objeto, como al objeto mismo terminado.<sup>72</sup>

Para una mejor comprensión de lo antes expuesto, facilitaremos una tabla comparativa en la cual visualizamos una correlación entre las fases transferenciales y contratransferenciales de la vida de la imagen planteadas por Schaverien (1999), el contenido descrito por Acarón (2014) y Victoria (2012), sobre el performance y la coreografía.

**Tabla 2: Fases transferenciales y contratransferenciales  
con y del objeto (coreografía y performance)**

<b>imagen</b>	<b>danza (coreografía y performance)</b>
<ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>Identificación</b> (inconsciente) - El</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>Externalización</b> (inconsciente y (pre-</li> </ul>

<sup>71</sup> ebbing and flowing within a system of unknowns ... which constantly challenge it.

<sup>72</sup> Son internas de la vida *de* la danza.

<p>artista/cliente se identifica totalmente con la obra. El terapeuta permanece como testigo y contiene lo que sucede entre el artista/cliente y su obra. El proceso es no verbal.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>Familiarización</b> (pre-consciente) - El artista/cliente comienza a ver su obra desde fuera (comienza a diferenciarse de la misma). El terapeuta se encuentra al margen.</li> <li>● <b>Reconocimiento</b> (consciente) - El triángulo terapéutico comienza a consolidarse. El artista/cliente espera que el terapeuta intervenga o hable sobre aquello que observa. El terapeuta es reconocido.</li> <li>● <b>Asimilación</b> (consciente) - Artista/cliente contempla u observa su imagen/obra como espectador, es capaz de integrar conocimientos que</li> </ul>	<p>consciente) - El coreo/cliente se adentra en la experiencia del movimiento conectando con aquello que siente o despierta su interés, improvisa y/o busca su movimiento auténtico. El terapeuta permanece como testigo, pero posteriormente guía al usuario a condensar la experiencia</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>Transformación</b> (consciente) -El coreo/cliente inicia un diálogo con sus propias proyecciones externalizadas, puede ser de manera verbal o no verbal. Esta fase se compone de tres subfases <ul style="list-style-type: none"> <li>□ <i>Construcción de la configuración</i> - con la ayuda de egos/auxiliares se pretende sumergir al coreo/cliente en una asociación global de su material</li> <li>□ <i>Dialogando con la pieza</i> - se comienza a ver la obra desde afuera con ayuda</li> </ul> </li> </ul>
--	--

<p>adquirió en fases anteriores. El terapeuta puede estar incluido en el proceso, se reconoce su presencia. Se comienzan a asimilar las interpretaciones del terapeuta.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>● <b>Disponibilidad</b> (consciente e inconsciente) - Ocurre de manera consciente cuando el Artista/cliente es capaz de reconocer el vínculo que existe entre la obra y la situación verdadera (interna-externa) que ésta representa para su persona. Mientras que de forma inconsciente cuando es la manera que el artista/cliente desecha aquello que no desea. La transferencia que percibe el terapeuta guarda relación con el consciente del artista/cliente</li> </ul>	<p>de los egos/auxiliares. El diferenciarse da paso a reintegrar</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>□ <i>Transición a la adaptación</i> - lo reintegrado se re organiza en la obra con el fin de evidenciar el cambio</li> <li>● <b>Re- internalización</b> - El coreo/cliente observa su obra como espectador (o la interpreta) y es capaz de integrar conocimientos que adquirió en fases anteriores. Reconoce su presencia y la de los demás (terapeuta y/o audiencia)</li> </ul> <p><b>La disponibilidad</b> podría ser una fase a sugerir, como un diálogo posterior al performance , donde el cliente es capaz de reconocer el vinculo que existió o existe entre él y la obra (situación interna y externa)</p>
---	--

Cada fase está ligada y en consecuencia de la anterior, la vida *en* la danza, desarrolla la vida *de* la danza, la Relación Triangular Compuesta se visualiza.

### **Confidencialidad, ética y aspectos a considerar**

Al igual que en cualquier psicoterapia, el hecho de involucrar a un espectador (o grupo) tiene que ir respaldado por claros términos de confidencialidad, ética y seguridad para el usuario. Los cuales serán informados al inicio de la terapia, con la finalidad de que éste tenga conocimiento de ellos y se puedan establecerse como marcos o pilares que contengan el trabajo. La historia del usuario tiene que verse resguardada, al igual que cuando se hace uso de cámaras videográficas donde es necesario especificar claramente quién o quiénes podrían tener acceso a dicho material y para qué fines.

En este mismo sentido y comprendiendo que pueden existir sentimientos de vulnerabilidad o incomodidad ante el hecho de ser visto<sup>73</sup>, se propone que la audiencia externa sean personas cercanas al usuario como podrían ser básicamente, familia, miembros del mismo grupo o integrantes de la comunidad donde se realiza la terapia; por ejemplo una comunidad estudiantil del colegio.

---

<sup>73</sup> Incluso el mundo de la danza y el performance artístico, lo vive y expresa de la misma manera (More, 2002).

A pesar de que el performance puede observarse como un momento donde la confidencialidad no es sostenida del todo, también es necesario hacer notar que realmente en ningún momento ni circunstancia se harán explícitos hacia la audiencia los temas terapéuticos que dieron origen o se trabajaron durante el proceso del usuario; además el arte de la danza tiene una ventaja que juega un papel importante con relación a esto, puesto que el movimiento del cuerpo en el espacio escénico se presta para infinitas interpretaciones, exactamente igual que en cualquier obra coreográfica, donde el espectador en realidad termina recogiendo o reconectando solo parte de lo que ve, y más allá de ser información explícita ,es algo que conecta con sus experiencias personales y mundo interno. (Victoria, 2012; Soto, 2008; Acarón, 2014)

La seguridad en términos físico, psicológicos y emocionales del usuario tiene que ser igualmente una prioridad; ante la interrogante de si la coreografía y el performance son adecuados para algún usuario, el terapeuta tendrá siempre en cuenta las capacidades y necesidades del usuario, pues éstas serán guías constantes durante todo el proceso, exigiendo su especial atención para saber comprender si éste camino es o no el adecuado. Puede existir riesgo para el usuario si no se toman en cuenta sus condiciones médicas, psicológicas o emocionales, ya que como lo hemos planteado antes, al crear el material, y exponerlo puede despertar la vulnerabilidad de algunos usuarios, y existe la posibilidad de que el apoyo del terapeuta no sea suficiente.

Acarón (2014) y Victoria (2012), hacen particular énfasis de atención en usuarios que presenten problemas de integración sensorial, autismo, frágil estructura del self, o personas que

experimentan graves estados mentales como psicosis, esquizofrenia o demencia. En estos casos tal vez sea más convenientemente un trabajo desde la construcción de secuencias de movimientos, con las que se puede fomentar el objetivo terapéutico y la continuidad del proceso mediante la repetición, lo que significa un beneficio importante en las dificultades que viven estas poblaciones.

La repetición de una secuencia establecida igualmente entrega la posibilidad de resguardar y organizar material de movimiento al cual se puede regresar las veces que sea necesario para que el usuario encarne la experiencia a su propio tiempo.

Lewis (2005), citado por Acarón (2014), comenta lo siguiente sobre el trabajo de Trudi Schoop, pionera con bases en el teatro y el mimo quien trabajó ampliamente con usuarios esquizofrénicos:

el proceso de formular secuencias de danza y movimiento sirven en la función de bajar el proceso expresivo y de esta forma permitir más tiempo para la exploración de los conflictos internos. A través de coreografiar los conflictos, Schoop creía que el individuo podía ganar algo de control, comprensión y dominio sobre sus problemas. (p. 11 )

Al igual que lo hizo cada una de las pioneras, es importante contar con una amplia gama de posibilidades e ir adaptando cuando sea necesario cada elemento a cada población y persona, puesto que ningún usuario es igual a otro y las necesidades también varían a lo largo del proceso.

Esta posibilidad de trabajo a pesar de ser planteada desde un inicio del proceso, nunca tiene que ser entendida como una obligación (por ambos), ya que realmente la coreografía y el performance son solo un pequeño elemento dentro de la terapia; si hay cambios o razones por lo cual la idea se descarte, debe ser aceptada la decisión y tal vez mejor preguntar o iniciar un diálogo al respecto, tomando este hecho como información adicional a la terapia.

Otro aspecto a considerar es, que al extender el movimiento emergente y materializarlo inevitablemente se desarrolla con mayor claridad tanto en el terapeuta como en el usuario la respuesta estética o contratransferencia estética<sup>74</sup> hacia la obra. Nos referimos concretamente a las respuestas propias hacia la coreografía y el performance basadas en lo que cada uno considera estético; ante éste tipo de contratransferencia el terapeuta necesita comprender que sus concepciones estéticas no deben interferir negativamente en el proceso terapéutico, y saber diferenciarlas (como en cualquier contratransferencia).

A pesar de que el terapeuta influye proponiendo o facilitando el proceso coreográfico es indispensable que haga buen uso de sus conocimientos coreográficos sin convertirse él en coreógrafo de la obra; reconocer la respuesta estética es un primer paso para comprender su utilidad dentro de la experiencia, permitiendo que ayude a entender la transferencia y fantasías del usuario (Acarón, 2014, Hills, 2012).

---

<sup>74</sup> Puede ser que sin llegar al trabajo coreográfico el terapeuta la sienta y viva, pero al no tratarse de algo con intención de “obra terminada” es menos notoria.

Pensamos que en relación al tema principal de tesina el contar con elementos prácticos y sobrepasar la teoría facilita observar lo planteado sobre La Relación Triangular Compuesta en DMT. Sin embargo también vemos con claridad que se trata sólo del inicio para seguir consolidando la propuesta, ya que aún quedan interrogantes por resolver, principios que pensar e implementar; por cuestiones de tiempo particularmente no logramos dar mayor desarrollo a dos “ideas” que sin embargo nos gustaría compartir.

La primera consiste en lograr profundizar sobre cómo es en términos sensoriales, perceptivos, kinestésicos y de empatía la interacción con la audiencia , puesto que el performance, como la coreografía por el hecho de poder observarse realmente terminan siendo, una analogía a gran escala del funcionamiento del “mirroring”. Entendiendo que “el mirroring promueve y acelera el autoconocimiento de los usuarios, permite el descentramiento cognitivo, el adquirir consciencia de los procesos inconscientes, escenificar los mecanismos de defensa y desbloquear el insight del usuario, explotando la capacidad de observar en los demás lo que no es capaz de observar en uno mismo” (González, García y Fraile, 1999, p.16 ). Sin embargo para desarrollar más ampliamente el cómo exactamente se lleva a cabo esta retroalimentación por parte de la audiencia sobrepasa nuestras limitantes, ¿Puede usarse un diálogo verbal?, o ¿Es solo un proceso no verbal?. ¿Que diferencia existe entre ser el creador y espectador de la obra , y ser creador y bailarín?, ¿Que significa que la audiencia sienta lo que yo siento? (Reason & Reynolds, 2010).

Los bailarines/egos auxiliares y la audiencia representa el diálogo con uno mismo, de manera muy parecida al empleado por el movimiento auténtico desde la DMT, al yo-auxiliar del

psicodrama y al diálogo con la imagen como fue expuesto anteriormente en arte terapia (Fernández, 2011, p.352).

Ser testigo , ponerse en el lugar del otro en un role play como lo realizamos en un trabajo de supervisión puede ser el principio de donde partir.

Por otro lado y para concluir exponer que nos queda gran inquietud sobre el espacio escénico donde se llevará a cabo la performance, pues vemos que podría cumplir con la función de “marco exterior” metafóricamente hablando, como en el arte terapia<sup>75</sup>; ya que permite mirar las cosas desde un espacio delimitado que describe los límites esenciales, “el marco exterior incluye las circunstancias sociales en las que la relación terapéutica se lleva a cabo y el entorno inmediato que consiste en la sala de estudio concreto, las paredes y la puerta cerrada [...] dentro de esta configuración del marco exterior se crea el marco interior a través de la relación terapéutica” (Hills, 2013, p.3) Al colocar el “objeto” dentro del marco, en nuestro caso la coreografía o performance en el escenario, generamos un contenedor o recipiente, que ofrece un tipo adicional de espacio enmarcado. Todo lo que representa esto de igual manera se necesita pensar y ampliar.

---

<sup>75</sup> En la página 33 fue expuesta la forma en que la arte terapia hace uso del marco.

## De la danza y el movimiento a la imagen

A través de la historia, se ha intentado escribir la danza y el movimiento en imágenes, pareciera una necesidad humana de plasmar este arte en algo que perdure como copia exacta en el tiempo. Se han desarrollado distintas formas de anotar el movimiento de la persona, mediante dibujos abstractos y/o concretos,<sup>76</sup> que describen en cierta forma los patrones del movimiento realizado.

Una de estas formas ha sido el dibujo coreográfico, que según Ruíz y Gómez (2007),

...tiene unas necesidades fundamentales relacionadas con su propia función dentro del espectáculo de la danza: conservar y transmitir las coreografías, y en muchos casos una manera de pensar y de proyectarlas. Está dentro del núcleo de las necesidades de las artes del tiempo, de aquellas que se realizan en su representación espacio-temporal, que solo existen mientras que se ejecutan, que se consumen en la propia representación; una realidad mutable establecida en la duración del tiempo musical con la que se desarrollan.  
(p.92)

Al leer detenidamente esta descripción, nos damos cuenta que el coreógrafo busca la permanencia física de la danza a través del dibujo coreográfico (imagen), lo cual le resulta útil al

---

<sup>76</sup> Dibujos abstractos: figuras geométricas, flechas, diagramas, etc.  
Dibujos concretos: se dibuja el cuerpo humano, por ejemplo las posiciones de ballet.

momento de explicar sus ideas, regresar a la pieza continuamente sin la presencia de los bailarines, realizar modificaciones, etc.

De la misma forma, Rudolf Laban desarrolló el LMA,<sup>77</sup> un sistema de anotación que permite la observación, análisis y descripción del movimiento; sobre esto Cardel (s.f.), citada por Ruiz y Gómez (2007), realiza la siguiente descripción:

El Análisis Laban provee un vocabulario sistemático para describir movimiento cualitativa y cuantitativamente. Es aplicable a la danza, los deportes, el teatro, la danza terapia, la psiquiatría, la antropología y la sociología. En las artes escénicas posibilita la observación exhaustiva para ampliar el espectro del vocabulario en expresividad y funcionalidad. Para lo terapéutico, posibilita una mayor comprensión de los sutiles cambios del manejo del cuerpo y las consecuencias en el significado y adaptación al medio ambiente. (p.115)

Podemos decir que Rudolf Laban, encontró en su sistema de anotación ilustrado en imagen, la forma de trascender y plasmar la danza/movimiento en un material físicamente accesible, el cual ha perdurado a través de la historia; esto puede verse en nuestro campo, donde actualmente el LMA es utilizado por los danza movimiento terapeutas, para observar y analizar las cualidades del movimiento del usuario.

---

<sup>77</sup> Laban Movement Analysis.

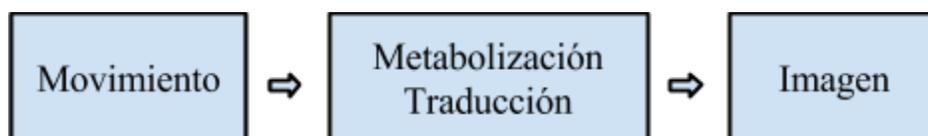
Desde la DMT, también podemos mencionar el Perfil de Movimiento Kestenberg (KMP), el cual además de combinar la perspectiva psicoanalítica y las características del LMA;

[e]valúa los patrones de movimiento en relación a su dinámica natural como indicadores de la salud intrapsíquica. Contiene ocho categorías: ritmos del flujo de tensión; atributos del flujo de tensión; precursores de esfuerzo; esfuerzo; flujo de forma bipolar; flujo de forma unipolar; formación en direcciones; formación en planos (Loman, 2008) que representan dos líneas de desarrollo. El Sistema I (tension- flow/effort), centrado en la evolución de los patrones en relación con la realidad interna del individuo. El Sistema II, (shape-flow/shaping) una línea de desarrollo que explica la relación con el espacio y los objetos. (Vella & Torres, 2012, p.150)

A raíz de esto, cabe mencionar que el KMP estudia, evidencia y muestra, este comportamiento antes descrito, a través del dibujo de patrones y diagramas que ejemplifican el movimiento observado.

Por otro lado, la búsqueda y la utilidad de la permanencia física de la danza a través del dibujo nos lleva a visualizar la imagen, como ese objeto tangible que puede surgir a consecuencia de la metabolización y traducción del movimiento (ya sea un proceso encarnado o no); otro canal de expresión que ayudará al cliente a observar y más tarde comprender sus procesos internos.

**Diagrama 8: Proceso metabolizador/traductor al objeto imagen**



Según Río (2009), la esencia física del objeto artístico (imagen), “...permite adentrarse y articular un nuevo espacio intermedio de realidad, atravesado o recorrido por lo real y por lo imaginario” (p.23).

Al igual que en arte terapia, la imagen en DMT podrá ser el objeto que contiene la transferencia del usuario y genera contratransferencia en el espectador. También vemos la posibilidad de que el usuario experimente a través de la imagen, las fases de identificación, familiarización, reconocimiento, asimilación, disponibilidad; lo que significa que tendrá el potestad de decidir que hacer con la imagen en la etapa final (guardarla, arreglarla, destruirla, etc).

Durante el escrito hemos visto como Schaverien (1999, 2000), nos brinda varias interpretaciones metafóricas del rol que puede tener la imagen dentro de la relación terapéutica/triangular; podemos ir desde la transferencia de la imagen como chivo expiatorio (scapegoat picture) y talisman (objeto empoderado), hasta identificar la etapa de la terapia en que éstos pueden surgir, lo cual nos lleva a la distinción entre los procesos de la vida en y de la imagen;

algo que como sabemos, ha sido el centro de nuestra correlación de conceptos en la relación triangular en DMT.

A través de la transferencia chivo expiatoria, Schaverien (1999), nos sumerge en un mundo de posibilidades donde podemos comparar el proceso que surge en la imagen con la magia simpática (*sympathetic magic*), basada en el supuesto de que se puede actuar sobrenaturalmente sobre una persona mediante los objetos con los que ha estado en contacto; se piensa que la conexión con el objeto se mantiene a pesar de la distancia física (Frazer, s.f., citado por Mauss, 2001). Existen dos tipos de magia simpática, la magia homeopática (*homeopathic magic*) y la magia contagiosa (*contagious magic*); la primera usualmente ocurre cuando tenemos la idea inconsciente de que ganamos poder sobre alguien cuando lo pintamos o dibujamos y la segunda, cree que al poseer una parte de una persona o algo que les pertenece, es tener poder sobre ellos (Schaverien, 1999).

Podemos aplicar la descripción de la magia homeopática a la imagen, cuando por ejemplo dibujamos a alguien que consideremos nuestro enemigo y lo convertimos en víctima; en cambio un ejemplo en que la magia contagiosa podría trasladarse a la imagen, es cuando el usuario conserva el dibujo realizado para mantener la conexión con su terapeuta y/o grupo (Schaverien, 1999).

A demás de esto Schaverien (1999, pp.51-55), realiza la siguiente clasificación donde demuestra cómo la imagen se convierte en objeto de la transferencia chivo expiatorio y la forma en que pudiera manifestarse en terapia.

- a. *Chivo expiatorio simple- imagen simple (simple scapegoat- simple picture)* - En este modo de transferencia se culpa a la imagen por su contenido o material que revela, puede haber ocasiones en que la imagen sorprende a su creador revelando culpa o algo que estaba oculto en el inconsciente; es posible que el impulso de negar su contenido lleve al usuario a destruir la imagen de forma prematura. El que se destruya la imagen prematuramente no significa que no haya existido, esto solo retrasa la aceptación y/o toma de conciencia por parte del usuario.
- b. *Chivo expiatorio simple- la imagen doble (simple scapegoat - the double picture)*- Existe la posibilidad de que la transferencia esté dividida entre dos imágenes, donde una puede cargar lo “bueno” y la otra lo “malo”. Como terapeuta se debe buscar la integración de ambas, puede estar el impulso por parte del usuario de conservar la que contiene lo bueno y destruir la que contiene lo malo; si esto sucediera se debe procurar hacer consciente el contenido antes o después de la eliminación, por otro lado si se conserva, se podría trabajar con ella en una futura sesión.
- c. *Transferencia a la persona a través de objetos intermediarios (Transference to persons via intermediary objects)*- El usuario cree que lo que está plasmado en la imagen se puede transferir a otra persona (terapeuta o miembro del grupo) que lo toca.

d. *Transferencia a través de la imagen (Transference via images)*- El usuario piensa que la imagen tiene poderes mágicos.

Inspirado por el pensamiento de Shaun McNiff (2009), Levine (2011), asegura que:

Cuando se es capaz de personificar una imagen o un objeto y verlo como un algo vivo, como un otro íntimo, generalmente se habrá entrado en un plano del diálogo poético y dramático. El obstáculo principal para este tipo de lenguajes es la mente literal que evita los tránsitos fluidos entre diferentes planos de realidad. La razón principal para utilizar el diálogo con imágenes dentro de terapia de artes expresivas es su capacidad de ampliar nuestros recursos para la expresión y la comprensión. (p.30)

### **¿Cómo podemos llevar lo antes descrito a la práctica?**

Ante esta gran pregunta, nos resulta interesante acudir al escrito de la psicóloga y arteterapeuta transdisciplinaria Ponseti (2011), quien realiza una presentación del caso trabajado con una joven diagnosticada con daño cerebral, a quien llamó Carla. La terapeuta describe en varios relatos el proceso y desarrollo de la relación terapéutica, donde se utilizaron herramientas como la danza, el movimiento, la imagen, esculturas, creación de máscaras, música, entre otros; para promover conciencia corporal, conexión con los procesos inconscientes, ampliar el perfil de movimiento, etc.

Para tener una idea del perfil de la joven, debemos saber lo siguiente:

En relación a las afectaciones físicas, Carla tenía una hemiplejía en su lado izquierdo del cuerpo, de manera que le era difícil mover su pierna izquierda, mientras que su brazo y

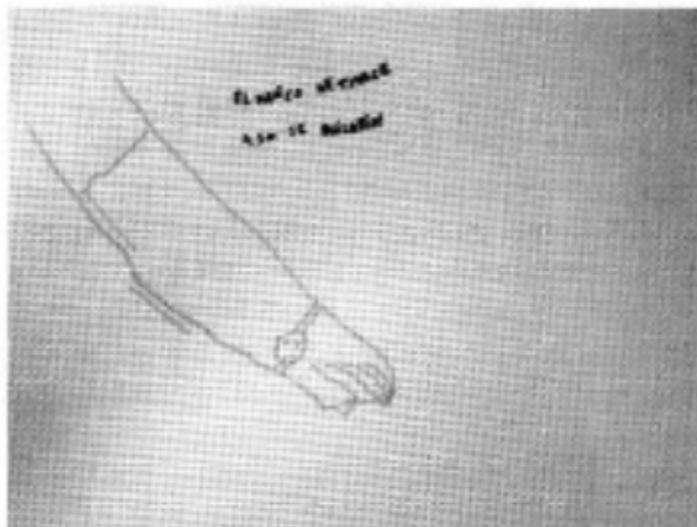
mano izquierdos ya no podían moverse por sí mismos. Dicha hemiplejia dificultaba que Carla pudiera andar de forma confortable, aunque podía desplazarse sola con la ayuda de un bastón. A nivel mental, Carla tenía afectados la memoria y el lenguaje.<sup>78</sup> (Ponseti, 2011, p.210)

La discapacidad de de Carla fue provocada por un accidente de moto a los 18 años, cuando ésta era modelo y bailarina; lo cual en sus palabras la hace sentir “...muda, además de parálitica” (Ponseti, 2011, p.211).

Durante el tratamiento la terapeuta se percató que la usuaria no integra el brazo izquierdo en las dinámicas, decide preguntarle qué sucede en esa parte del cuerpo y ésta le expresa la impotencia que siente por no poder moverlo. Es entonces que a través de pequeñas dinámicas de movimiento, la terapeuta va guiando a la usuaria para tomar consciencia de ese lado del cuerpo y despertarlo poco a poco; hasta que llega el día en que le propone a modo de juego nuevo, cuidar el brazo izquierdo y Carla acepta. En conjunto buscaron distintas formas de cuidar el brazo (masaje, brindando calor, etc), hasta que finalmente crearon una danza con éste; luego la terapeuta le propuso que “que dibujara su brazo izquierdo y tituló su obra “El manco de TRACE, eso sí, bailarín” (Ponseti, 2011, p. 212).

---

<sup>78</sup> Carla se desplaza mayormente en una silla de ruedas eléctrica.

**Imagen 1: Dibujo realizado por Carla (del movimiento a la imagen)**

— *Extraído de Ponseti (2007, p.212)* —

Es justo en este punto, donde nos queremos detener a reflexionar sobre el hecho de que **Carla y su terapeuta crearon una danza con el brazo izquierdo, donde había ausencia de movimiento y luego como propuesta de la terapeuta, la experiencia en movimiento quedó plasmada en un dibujo.** Un dibujo en el que Carla reconoce su brazo, lo acepta como es y puede ir más allá de su discapacidad; en palabras de Schaverien (1999), esto puede ser ejemplo de una imagen encarnada.

Desde nuestro punto de vista, esta imagen puede ser el objeto físico que surge a raíz de la metabolización/traducción del movimiento que Carla realizó junto a su terapeuta, lo cual le permitió tener un “insigth” en el proceso de plasmarlo en la imagen, ser su propio espectador y

reconocer que el movimiento sí es posible en ese brazo. En este caso, podemos presumir que la transferencia fue dirigida hacia la imagen, lo que permitió que ambas (terapeuta/usuario) pudieran observar y asimilar lo sucedido desde afuera.

Por otro lado, consideramos que esta metabolización/traducción de la danza/movimiento hacia la imagen, no solo ocurre de movimientos externos sino también de movimientos y sensaciones internas como la respiración, el latido del corazón, dolores musculares, entre otros. En otras palabras, los movimientos y sensaciones internas pueden ser metabolizadas/traducidos a través de la imagen. Desde la DMT, entendemos que esto puede ocurrir de dos formas:

- a. el movimiento interno se metaboliza/traduce de forma directa a través de la imagen
- b. el movimiento interno, pasa a ser externo y luego se metaboliza/traduce a través de la imagen

#### **A. El movimiento interno se metaboliza/traduce de forma directa a través de la imagen**

Para ejemplificar esta primera forma, utilizaremos nuevamente al caso de Carla, el cual a pesar de ser un trabajado desde la arte terapia transdisciplinaria, es el que más se asemeja al tema en discusión y nos permite brindar al lector una idea más clara del proceso.

Un día, al preguntarle cómo se sentía y qué **sensaciones** notaba en su cuerpo, me dijo: "Las mismas que cada día". A continuación le pregunté: "si estas sensaciones fueran un

color, ¿Qué color serían?”. Ella respondió: “Tendrían un **color dorado** como mucha clase”. Entonces inquirí: “Y **¿que sientes cuando visualizas este color en el cuerpo?**” Carla respondió: “**siento calor y me siento sexy**”. (Ponseti, 2011, p. 213)

Visualizamos este momento como un “check in”, donde como terapeutas tanteamos el terreno para saber cómo llega el usuario a la terapia y tener una idea de lo que trabajaremos en el calentamiento, donde es posible que surja la metabolización/traducción del movimiento interno a la imagen.

Seguidamente, le pregunté si sentía ganas de **pintar con el color dorado** y me dijo que Sí. Carla comenzó a trazar líneas y curvas doradas en una cartulina negra. Después de un rato se paró, yo le pregunté si sentía que había terminado y ella me dijo: “Si hago algo más, lo voy a estropear”. En ese momento, me invadió una gran tristeza porque sentí que Carla estaba más conectada con su incapacidad que con su capacidad. Juntas, contemplamos su obra y le pregunté: “¿Qué ves en la pintura?” a lo que Carla respondió: “Veo un monigote, una Venus monigote”. (Ponseti, 2011, p. 213)

Desde nuestra perspectiva, percibimos la tristeza de la terapeuta como un sentimiento contratransferencial, lo que nos hace pensar que el dibujo plasma aquello que aún no ha llegado al consciente de la usuaria; ya que un monigote es una “persona sin carácter, que se deja manejar por otros” (Diccionario Real Academia Española, 2014). Si aplicamos lo aquí propuesto a modo de suposición, consideraríamos que durante la metabolización/traducción, la usuaria se encontró

con aquello que verdaderamente siente de forma inconsciente; en base a esto, es posible que nos encontremos ante una imagen encarnada, que quizás deba pasar por las fases de la vida de la imagen para ser reconocida.

**B. El movimiento interno, pasa a ser externo y luego se metaboliza/traduce a través de la imagen**

En la DMT, buscamos constantemente la conexión con el mundo interior del usuario, el cual nos da acceso al material inconsciente; por tal razón, hay momentos en sesión en que se propone externalizar a través del movimiento, las sensaciones internas que se perciben en el “aquí y ahora”. Dicha conexión puede ser promovida a través de dinámicas que involucren las cualidades de movimiento de los esfuerzos primarios (flujo, peso, tiempo y espacio), las dimensiones y niveles del movimiento, entre otros. A demás de esto, el terapeuta puede acompañar al usuario, mediante el tacto, con la voz (brindando consignas o verbalizando lo que observa) haciendo de espejo, etc.

Como danza movimiento terapeutas, reconocemos que esta transición del movimiento interno al externo, puede llevarnos al “insight”; sin embargo hay ocasiones en las que el usuario necesita otro canal de expresión (en este caso la imagen) para llegar a este punto.

Winnicott (1951), citado por Río (2009), opina: "... que ningún ser humano está libre de la tensión que ocasiona el relacionar la realidad interior con la exterior y que el alivio de tal tensión lo aporta una zona intermedia de experiencias que no es disputada" (p.24).

Por tal razón, sugerimos que dicha experiencia de transición, puede ser metabolizada/traducida a través de la imagen. Este hecho puede ser visto en el siguiente ejemplo, donde narro un fragmento de mi terapia personal en Danza Movimiento Terapia.

En mi segundo año del máster en DMT, me encuentro trabajando una sensación que percibía en el pecho, mi terapeuta me propuso movilizar estas sensaciones con la ayuda de la respiración y del movimiento, pasamos por varias músicas desde las melodiosas hasta llegar a una africana con un compás marcado. Mientras me movía libremente, la terapeuta me acompañaba con su voz, guiándome poco a poco hacia las sensaciones internas de mi pecho, sobre todo a través de mi respiración, me brindaba consignas como: busca la textura, su peso, a qué lugares percibes que no llega el aire o se estanca, te viene a la mente alguna imagen, etc. Luego de esto, la terapeuta me propuso realizar un dibujo de lo experimentado, donde decidí dibujar mi respiración, escogí varios colores, uno para identificar la inhalación y otro para la exhalación. Mientras trazaba el trayecto, tuve el impulso de coger un marcador oscuro y hacer varias marcas horizontales. Al momento no comprendí lo que significaba, pero luego en el transcurso de las sesiones, junto a mi terapeuta, descubrimos que eran las partes del pecho en que sentía que la respiración no llegaba o se bloqueaba. (Roríguez, 2012)

Como se puede apreciar, en el relato ocurre la transición de la sensación del pecho al movimiento externo con ayuda de la respiración y luego, lo que denominamos como metabolización/traducción de la experiencia, a través de la imagen.

En mi caso, puedo asegurar que la imagen me ayudó a identificar aquello que bloqueaba y a tomar consciencia del modo en que proceso internamente los acontecimientos de la vida diaria. En base a esto, destaco la importancia que tuvo el **regreso a la imagen**, ya que a través de ella pude realizar comparaciones e identificar cuando los bloqueos se modificaban o desaparecían.

A demás de esto, el regreso a la imagen nos brinda la posibilidad de reorganizar la experiencia y actualizarla o modificarla, de acuerdo al estado de ánimo en que nos encontremos en el aquí y ahora. De esta forma, mostramos el ejemplo del regreso a la obra de Carla, a la que describió como “Venus monigote”.

Al día siguiente, le pregunté si quería que miráramos de nuevo su obra y afirmó. Mientras la contemplábamos, indagué si tenía ganas de añadir, cambiar, sacar algo y decidió pintar una luna y un suelo también dorados. Su iniciativa me conmovió mucho y decidí preguntar si deseaba ponerle un título. Carla la llamó: "Venus en Macarelleta". Ella solía veranear en Menorca, y Macarelleta era una de sus playas favoritas. (Ponseti, 2011, p. 213)

En resumen, la imagen como objeto físico, nos brinda a los danza movimiento terapeutas una segunda narración del proceso terapéutico, en el que es posible encontrar otra forma de comprender los aspectos inconscientes. A pesar de esto, debemos tener cuidado de no realizar interpretaciones apresuradas y brindar el espacio adecuado para que surja el diálogo tanto en movimiento como con la imagen creada.

### **¿Que pasa cuando creamos la imagen antes que el movimiento?**

Al redactar este ejemplo nos percatamos que en la DMT, también es posible realizar la imagen antes que el movimiento, es decir que el terapeuta puede sugerirlo como parte del “check-in” y partir desde aquí hacia el movimiento. Desde nuestra formación en DMT, hemos experimentado esto, cuando el grupo al cual pertenecíamos, se encontraba callado o le resultaba difícil verbalizar durante el “check in”. En estas ocasiones se nos proponía realizar un dibujo que plasmara nuestro estado de ánimo, luego se nos pedía comenzar la exploración en movimiento a través del dibujo realizado (partiendo del mismo).

A raíz de esto nos preguntamos si éste proceso metabolizado, tiene un carácter bidireccional dentro del proceso terapéutico, es decir de la imagen al movimiento/danza y/o viceversa. Estaríamos hablando de algo similar a lo planteado pero de forma inversa, lo que al momento nos resulta posible, pero carecemos de tiempo e información necesaria que lo respalde. Por tal razón, invitamos al lector a continuar esta línea de investigación, ya que consideramos que puede ser de gran utilidad en el tratamiento de las Terapias Artístico Creativas en general.

## 8.— Conclusiones

A modo de conclusión, podemos decir que los resultados anteriormente presentados han respondido de forma satisfactoria, las preguntas y objetivos planteados al inicio de la investigación. Sobre el objetivo general, encontramos que la relación triangular es un concepto aplicable a la DMT, que se manifiesta y podría describirse, como el diálogo e interacción multidireccional entre: terapeuta - usuario - danza/movimiento; dentro del contexto de terapia.

Sin embargo, los resultados de los objetivos específicos, indican que la consolidación del concepto en DMT, solo será posible cuando los tres elementos (usuario-terapeuta-objeto), tengan la misma capacidad de voz en el diálogo multidireccional; ya que no basta con que cada elemento sea valorado como importante, sino que también, es necesario que cada uno de ellos pueda corresponder equilibradamente a esta interacción. Es por esto que consideramos que en la DMT, no se ha logrado desarrollar el concepto, debido a la posibilidad de que el elemento danza esté en desequilibrio de la correspondencia mutua (interrelación), lo que desarrolla una descompensación, que deriva en la ausencia de sentido de unidad y constancia entre los tres elementos. Pensamos que dicho desequilibrio puede deberse a su carácter evanescente, que la convierte en una voz más dinámica, en vez de estática.

Continuando con los objetivos específicos y en base a lo anteriormente dicho, podemos mencionar la amplia descripción de la danza que se realizó en el marco teórico, ya que a través de su historia y presente, fue posible visualizar en su dinamismo y fluidez las virtudes artísticas y psicoterapéuticas que nos ayudaron a comprender, valorar y reafirmar su esencia. Fue así que se

logró la revalorización de la danza como arte, permitiendo a su vez crear un concepto amplio de la misma, que sea adecuado para la DMT, con el cual esperamos y pretendemos facilitar su comprensión hacia el campo clínico y seguir resguardando las cualidades artísticas.

Posteriormente, realizamos una correlación comparativa de la teoría de relación triangular en arte terapia con lo que sería la relación triangular en DMT, teorizamos en base a las similitudes y diferencias, pero sobre todo en la forma en que este concepto se manifiesta en nuestro campo. Fue así que logramos ver la relación triangular como una herramienta terapéutica, que nos permite ofrecer efectivamente un tercer canal de diálogo dentro de la relación terapéutica.

Por medio de la correlación, nos percatamos que la relación triangular en DMT, puede ser similar y a la vez distinta de la relación triangular en arte terapia, pues debido a las calidades de la danza y el movimiento, ésta se puede desarrollar de dos formas: relación triangular simple y relación triangular compuesta. La relación triangular simple, engloba la DMT principalmente desde una perspectiva del uso de la memoria corporal; es decir, que lo externalizado a través de la danza/movimiento permanece en el cuerpo y la experiencia en movimiento no se extiende más allá de la memoria misma. Por otra parte la relación triangular compuesta, propone la materialización de lo externalizado/vivenciado en movimiento, como una segunda posibilidad de expresar y “encarnar” las emociones. Esta misma, surge como consecuencia de la extensión de la relación triangular simple, mediante la acción “metabolizador/traductor”, que provoca una permanencia espacio temporal del movimiento efímero que realiza el usuario. En otras palabras,

al igual que la teoría de Schaverien (1999), entendemos que no existe la vida *de* la danza/imagen, sin la vida *en* la danza/imagen.

Como resultado de ese proceso metabolizador/traductor en la relación triangular compuesta, pasamos a las conclusiones de nuestro último objetivo específico, para el cual mencionamos y describimos, los ejemplos donde la danza/movimiento puede ser materializado. Nosotros propusimos tres posibilidades de objetos, que como ya sabemos son: el performance, la coreografía y la imagen.

Adentrándonos en las cualidades y términos teóricos de estos ejemplos para la relación triangular compuesta, encontramos que, efectivamente siempre inicia como una invitación directa por parte del danza movimiento terapeuta, aunque también existe la posibilidad de que el usuario la solicite como una necesidad o deseo<sup>79</sup>; lo que significa que se toma la decisión de extender los aspectos externalizados, hasta derivar en el objeto permanente (imagen), o de carácter recurrente (coreografía/performance); esta decisión es ampliamente flexible, en el sentido de que el usuario puede revocar la decisión de presentar su coreografía o realizar el performance si así lo desea en último momento.

También podríamos resaltar que:

- La relación triangular compuesta aumenta las condiciones y espacios para que el usuario acepte y/o concientice su mundo interno (insight).
- Puede ser de ayuda en el fortalecimiento de la relación terapéutica.

---

<sup>79</sup> Pueden existir presiones de carácter externo, para que estos objetos se realicen, por ejemplo dentro de un ambiente escolar, donde en ocasiones se entiende (o malinterpreta) que invariablemente las sesiones de DMT conllevan un trabajo con cualidades escénicas o de exposición de arte.

- En la elaboración como en el objeto mismo las proyecciones, transferencias y contratransferencias generan nuevas fases transferenciales y contratransferenciales entre el usuario, el danza movimiento terapeuta y la obra. Lo que deja entender que se comparten de manera multidireccional con y desde el objeto y no sólo entre el usuario- danzaterapeuta
- El proceso de relación triangular compuesta permite un diálogo activo con la pieza, ya sea con la ayuda de egos/auxiliares, la audiencia, o la imagen misma.
- Cuando existe la obra, hay la posibilidad de hacer uso de la repetición y retorno a la obra, como opción de continuidad y búsqueda consciente.
- Esto también permite su modificación; es posible cambiar la coreografía, alterar la imagen, conservarla, romperla, etc.
- El mirroring podrá intercambiarse activamente, entre el danza/movimiento terapeuta y la obra (en el caso del performance podría ser también con la audiencia, aunque hace falta profundizar).
- La existencia de la obra puede aumentar de la contratransferencia estética por parte del danza/movimiento terapeuta. lo cual es necesario mantener siempre pendiente, puesto que puede alterar el sentido de la realización de la obra.
- Para la obra finalizada existe la posibilidad del “marco” como un elemento adicional que representa metafóricamente la contención buscada tanto por terapeuta como por el “setting” (imagen enmarcada, coreografía y performance en el espacio escénico)

Como terapeutas, no podemos olvidar que la propuesta de materializar el movimiento y/o la danza, siempre debe ser coherente con los objetivos psicoterapéuticos y cumplir evidentemente con los términos de confidencialidad y seguridad del usuario; ya que de no ser así se corre el riesgo de que el usuario utilice este proceso como defensa ante el trabajo terapéutico, lo que evidentemente perjudica en varios sentidos la principal intención de la terapia.

En fin, creemos que al nombrar, valorar y adentrarnos en este nuevo concepto de relación triangular para la DMT, principalmente ayudará a concientizar elementos fundamentales de nuestra práctica, lo que eventualmente permitirá ampliar nuestros horizontes metodológicos, teóricos y clínicos. Pues tal como lo menciona Anzieu (1993), citado por Rio (2009),

[c]ada palabra, cada forma expresada ha hecho nido en el cuerpo; el cuerpo la ha acogido, la 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. El cuerpo del artista, su cuerpo real, su cuerpo imaginario, su cuerpo fantástico, **están presentes a todo lo largo de su trabajo y él teje las huellas, los lugares, las figuras en la trama de su obra.** (p.24)

Dicho esto, expresamos nuestro deseo de llevar a cabo un estudio científico en un tiempo posterior, en donde se pueda obtener más información clínica mediante sesiones prácticas diseñadas específicamente para este tema, apoyadas de esta investigación bibliográfica. Es por esto que exhortamos a los danza movimiento terapeutas, a que continúen la investigación sobre la relación triangular en DMT y que de ser posible experimenten su uso con el debido consentimiento del usuario, para de esta forma contribuir y ampliar las herramientas de nuestro campo.

Invitamos a aquellos que pretendan seguir este camino, a ir más allá de las tres propuestas/ejemplos de la materialización de la danza presentados en este escrito, pues por falta de tiempo nos fue imposible desarrollar e investigar este proceso, en otras expresiones artísticas pertenecientes a las TAC, como sería del movimiento a: la poesía, música, escultura, instalación artística, dramatización (role play), etc; donde evidentemente comienzan a jugar nuevos factores.

## 9.— Referencias

Acarón, T. (2014). *Therapeutic Performance: When Private moves into Public*. [en línea]

Recuperado el 12 de Septiembre del 2014, Documento no publicado.

[https://www.academia.edu/8529725/Therapeutic\\_Performance\\_When\\_Private\\_moves\\_into\\_Public](https://www.academia.edu/8529725/Therapeutic_Performance_When_Private_moves_into_Public)

ADMTE. (2014). *DMT*. Recuperado el 29 de septiembre de 2014, de

<http://www.danzamovimientoterapia.com/>

ADTA. (2014). *About Dance/Movement Therapy*. Recuperado el 30 de septiembre de 2014,

de [http://www.adta.org/About\\_DMT](http://www.adta.org/About_DMT)

AEP. (2014). *El psicodrama*. Recuperado el 29 de septiembre de 2014, de

<http://aep.fidp.net/contenido/el-psicodrama>

American Art Therapy Association. (2014). *About Art Therapy*. Recuperado el 29 de

septiembre de 2014, de <http://www.arttherapy.org/>

Aróstegui, J. (2004). Retos de la memoria y trabajos de la historia. *Memoria y pasado, revista*

*de historia contemporánea*. (pp. 5- 51 ) Alicante. Espagrafic

Bolle, R. (2014). título y publicación pendiente, Ecarte.

Bolter, J. & Grusin, R. (2000). *Remediation: Understanding New Media*. MIT Press.

- Brown, C. (2008). The importance of making art for the creative arts therapist: An artistic inquiry. *The Arts in Psychotherapy, volumen (35)*, pp. 201-208.
- Cammary, R. & Jansen, A. (2011). La metodología en danza movimiento terapia. *Terapias Artístico Creativas. Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Drama Terapia, Psicodrama* (pp.263- 283). Salamanca: Amarú Ediciones
- Capdevilla, M., Sorín M., Zocolsky, M. & Estévez, A. (2011). *El arte y la persona. Arteterapia: esa hierbita verde*. Barcelona, España: ISPA Edicions.
- Capello, P. (2007). Dance as Our Source in Dance/Movement Therapy Education and Practice. *American Journal of Dance Therapy, 29(1)*, 37–50.
- Castoriadis-Aulagnier, P. (1988). *La violencia de la interpretación: del pictograma al enunciado*. Amorrortu.
- Congote, J., Ramírez, A., Aguadelo J. (2011). *La creación de danza Conversaciones con coreógrafos de danza contemporánea en Medellín*. Editorial Universidad de Antioquia. Colombia.
- Copeland, R., & Cohen, M. (1983). *What is Dance?: Readings in Theory and Criticism*. Oxford University Press.
- Chaiklin, S. (2008). Hemos danzado desde que pusimos nuestros pies en la tierra. En *La vida*

*es danza El arte y la ciencia de la danza movimiento terapia* (pp. 27 - 37) Barcelona.  
Gedisa S.A.

Chapple, F. (2008). On Intermediality. *Cultura, lenguaje y representación. La intermedialidad. Revista de Estudios culturales de la Universitat Jaume I.* Vol (6), (pp. 7- 14).

Dirección Nacional de Desarrollo Universitario. (2012). *Proyecto de Voluntariado: Danza Comunitaria y construcción de subjetividad.* [en línea] Recuperado en [https://www.youtube.com/watch?v=6Vf4P-oxbIY&feature=youtube\\_gdata\\_player](https://www.youtube.com/watch?v=6Vf4P-oxbIY&feature=youtube_gdata_player)

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

Dorfles, G. (1963). Valor del medio expresivo. En *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza* (2001), (pp. 292-306) México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Dossamantes, I. (2007). Somatic transference and Countertransference in psychoanalytic Intersubjective Dance/ Movement. *American Journal of Dance Therapy* [en línea] 29 (2), 73-89. Recuperado el 18 de noviembre de 2013.

Fernández, A. (2011). Historia y fundamentos del psicodrama. *Terapias Artístico Creativas. Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Drama Terapia, Psicodrama* (pp. 325-337). Salamanca: Amarú Ediciones.

Fernández, A. & Fernández, E. (2011). Principales aspectos técnicos del psicodrama.

*Terapias Artístico Creativas. Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Drama Terapia, Psicodrama* (pp.341- 353). Salamanca: Amarú Ediciones.

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

Fishman, D. (2008). Relación terapéutica y empatía kinestésica. [en línea] Recuperado el 6 de octubre de 2014, de [http://www.brecha.com.ar/Relacion\\_terapeutica\\_y\\_Empatia\\_Kinestesica\\_Por\\_Diana% 20Fischman\\_PhD\\_BC\\_DMT.pdf](http://www.brecha.com.ar/Relacion_terapeutica_y_Empatia_Kinestesica_Por_Diana%20Fischman_PhD_BC_DMT.pdf)

Fischman, D. (2013). *Supuestos básicos de la DMT*. [en línea] Recuperado el 3 de Septiembre del 2014, de <http://www.brecha.com.ar/articulos.html>

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

García, M; Plevin, M. & Macagno, P. (2011). Chapter 1: Creativity and creative movement . *Creative movement and dance.pdf*. (pp. 23-33) Roma: E.G.E. s.r.l.

Gómez, B. (2010). *La relación terapéutica en Terapia Cognitiva*. Revista de la asociación de psicoterapia de la república argentina. Año III nº 1, pp: 1-21.

Recuperado de [http://www.revistadeapra.org.ar/pdf/\\_Gomez.pdf](http://www.revistadeapra.org.ar/pdf/_Gomez.pdf)

Gómez, J. J. & Ruíz, C. (2007). El dibujo del coreógrafo. En *La representación de la representación: Danza, teatro, cine música. Dibujo y profesión* (pp.89-138). Editorial Cátedra.

González de Chávez, M., García Cabeza, I., & Fraile Fraile, J. (1999). Dos grupos psicoterapéuticos de pacientes esquizofrénicos: hospitalizados y ambulatorios. *Revista de La Asociación Española de Neuropsiquiatría.*, 19(72), 573–586. [en línea] <http://www.revistaaen.es/index.php/aen/article/viewFile/15667/15526>

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.

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

Hayde, L. (2014). *Entrevista a Esthel Vogrig*. Festival: Un desierto para la danza. México. Recuperado de [http://www.youtube.com/watch?v=qWIBtCLQ5lY&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://www.youtube.com/watch?v=qWIBtCLQ5lY&feature=youtube_gdata_player)

Hayde, L. (2012). Entrevista a Patricia Cardona sobre el libro *La poética de la enseñanza*,

*una experiencia*. [video en línea] México. Recuperado de

[http://www.youtube.com/watch?v=Z9fMIKV7uQ8&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://www.youtube.com/watch?v=Z9fMIKV7uQ8&feature=youtube_gdata_player)

Hernández-Navarro, M. Á. (2012). *Materializar el pasado : el artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia. Micromegas.

Híbrida Lab. (2014) *El cuerpo como primer medio, por Esthel Vogrig*. Retrieved from

[http://www.youtube.com/watch?v=56vPxka7qCI&feature=youtube\\_gdata\\_player](http://www.youtube.com/watch?v=56vPxka7qCI&feature=youtube_gdata_player)

Hills, M. (2013). *La Relación Triangular*. presentación UAB.

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

Isel Tv . (2014). *Lic. Aurelia Chillemi - Danza Comunitaria*. [video en línea] Recuperado en

[https://www.youtube.com/watch?v=fIz3\\_NI-HpY&feature=youtube\\_gdata\\_player](https://www.youtube.com/watch?v=fIz3_NI-HpY&feature=youtube_gdata_player)

Islas, H. Compiladora (2001). *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza: elementos metodológicos para la investigación histórica de la danza*. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Islas, H. (2006). *Esquizoanálisis de la creación coreográfica. Experiencia y subjetividad en el*

- montaje de Las nuevas criatura*, CONACULTA/INBA/Cenidi Danza/CENART, Biblioteca Digital Cenidi Danza. [libro digital] Recuperado el 18 de Diciembre del 2013, en <http://es.scribd.com/doc/49555108/Esquizoanalisis-de-la-creacion-coreografica>
- Jones, P. (2005). *The Arts Therapies. A revolution in healthcare*. New York: Brunner-Routledge Press Inc.
- Karkou, V. (2006). *Arts Therapies: A Research-based Map of the Field*. Elsevier Health Sciences.
- 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.
- Landy, R. (1998). Establishing a model of communication between artists and creative arts therapists. *The Arts in Psychotherapy*, 25(5), 299–302. doi:10.1016/S0197-4556(98)00041-0
- Langer, S. (1966). La imagen dinámica: algunas reflexiones filosóficas sobre danza. *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. (1992). El aspecto transitivo del movimiento humano. *De la historia al cuerpo y del cuerpo a la danza* (2001), (pp. 422- 445) México. Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
- Levine, S. (2011). Hacia una estética terapéutica. En *El arte y la persona. Arteterapia: esa hierbita verde* (pp.27-28). Barcelona, España: ISPA Edicions.
- Levy, F. J. (1988). *Dance/Movement Therapy. A Healing Art*. The American Alliance for Health, Physical Education, Recreation and Dance.
- Lewis, P. (2003). Marian Chace Foundation Annual Lecture: Dancing with the Movement of the River. *American Journal of Dance Therapy*, 25(1), 17–37. doi:10.1023/A:1025565115545
- Malchiodi, C. A. (2013). *Expressive therapies*. Guilford Publications.
- Malling, S. H. (2013). Choreography and Performance with Deaf Adults who have Mental Illness: Culturally Affirmative Participatory Research. *American Journal of Dance Therapy*, 35(2), 118–141. doi:10.1007/s10465-013-9157-y
- Mateos, L. A. (2011). Fundamentos en Musicoterapia (MT). *Terapias Artístico Creativas. Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Drama Terapia, Psicodrama* (pp.107-142). Salamanca: Amarú Ediciones.
- Mateos, L. A. (2011). Los lenguajes artístico creativos como medios terapéuticos: El arte del

- encuentro en el encuentro con el arte. *Terapias Artístico Creativas. Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Drama Terapia, Psicodrama* (pp.19-38). Salamanca: Amarú Ediciones.
- Mauss, M. (2001). *A General Theory of Magic*. Psychology Press.
- May, R. (1994). *The Courage to Create*. W. W. Norton.
- Mendoza, M. C. (2000). *La coreografía, un caso concreto: Nellie Happee*. México. Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Mercadal, M. (2011), investigación en las Terapias Artístico Creativas. *Terapias Artístico Creativas. Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Drama Terapia, Psicodrama* (pp.87-101). Salamanca: Amarú Ediciones.
- Mills, J. (2004). Countertransference Revisited. *The Psychoanalytic Review*, : Vol. 91, No. 4, pp. 467-515. Doi: 10.1521/prev.91.4.467.48751
- Moore, N. G. (2002). Chicago Forum on Performance Ephemeral Evidence: A Conversation on Dance, Documentation and Research. *Dance Research Journal*, 34(2), 125–127.
- 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>
- Moreno, J.L. (1946). *Psychodrama. First Volume*. (Cuarta edición: 1972). Ambler, PA

(1985): Beacon House.

NADTA. (2014). *What is dramatherapy*. Recuperado el 25 de septiembre de 2014, de

<http://www.nadta.org/>

NAPT. (2014). *Poetry Therapy - A Form of Bibliotherapy*. Recuperado el 29 de septiembre

de 2014, de <http://www.poetrytherapy.org/>

NCCACTA. (2014). *About NCCACTA*. Recuperado el 26 de septiembre de 2014,

de [//www.nccata.org/#!aboutnccata/czsv](http://www.nccata.org/#!aboutnccata/czsv)

Panhofer, H. & Rodríguez, S. (2005). La Danza Movimiento Terapia: una nueva profesión

se introduce. En *El cuerpo en psicoterapia* (pp.49-95). España: Gedisa.

Panhofer, H. (2011). Fundamentos de la Danza Movimiento Terapia. En *Terapias Artístico*

*Creativas. Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Drama Terapia,*

*Psicodrama* (pp. 239-253 ). Salamanca: Amarú Ediciones.

Perez, J. (2011). La creatividad en las terapias artístico creativas: más allá de la certeza.

*Terapias Artístico Creativas. Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento*

*Terapia, Drama Terapia, Psicodrama* (pp.43-53). Salamanca: Amarú Ediciones.

Ponseti, L. (2012). Cuando el arte nos revela los sí en el cuerpo. Trabajo con una

joven con daño cerebral. En *El arte y la persona. Arteterapia: esa hierbita verde*. (pp. 209-219) ISPA Edicions. Barcelona.

Queyquep, E. (2008). Las teorías del movimiento de Laban: la perspectiva de una danzaterapeuta. En *La vida es danza El arte y la ciencia de la danza, movimiento t erapia* (pp. 239- 258) Barcelona. Gedisa S.A.

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] Recuperado en <http://revistas.ucm.es/index.php/ARTE/article/view/ARTE0909110017A>

Reason, M. & Reynolds, D. (2010). Kinesthesia, Empathy, and Related Pleasures: An Inquiry into Audience Experiences of Watching Dance. *Dance Research Journal*, 42(2), 49–75.

Schaverien, J. (1999). *The revealing Image. Analytical Art Psychotherapy in theory and Practice*. Londres: Jessica Kingsley Publishers.

Schaverien, J. (2000). The Triangular Relationship and the Aesthetic Countertransference in Analitical Art Psychotherapy. En *The Changing Shape of Art Therapy: New Development in Theory and Practice* (pp.55-70). Jessica Kingsley Publishers.

Smith, H. (2000). Countertransference, conflictual listening, and the analytic object

- relationship. Publicado originalmente en inglés en Journal of the American Psychoanalytic Association, vol. 48, no. 1, pp. 95- 128. Copyright del JAPA 2000. Traducción y publicación de Ingelmo, J. autorizada por de The American Psychoanalytic Association.
- Soto, C. P. (2008). *Proposiciones en torno a la historia de la danza*. Chile,. Lom Ediciones.
- Stern, D. (2005). *El mundo interpersonal del infante: una perspectiva desde el psicoanálisis y la psicología evolutiva*. Barcelona. Paidós.
- Thomsen, E. (2011). Fundamentos de arte terapia. *Terapias Artístico Creativas. Musicoterapia, Arte Terapia, Danza Movimiento Terapia, Drama Terapia, Psicodrama* (pp.197, 215). Salamanca: Amarú Ediciones.
- Vella, G. & Torres, E. (2012). Desarrollo de un instrumento de observación en danza movimiento terapia (DMT). *Papeles del Psicólogo*. Vol. 33(2), pp. 148-156. Recuperado de <http://www.papelesdelpsicologo.es/pdf/2103.pdf>
- Victoria, H. K. (2012). Creating dances to transform inner states: A choreographic model in Dance/Movement Therapy. *Body, Movement and Dance in Psychotherapy*, 7(3), 167–183. doi:10.1080/17432979.2011.619577
- Wengrower, H. & Chaiklin, S. (2008). *La vida es danza El arte y la ciencia de la danza, movimiento terapia*. Barcelona. Gedisa S.A.

Wengrower, H. (2008). El proceso creativo y la actividad artística por medio de la danza y el movimiento. En *La vida es danza El arte y la ciencia de la danza, movimiento terapia* (pp. 39 - 57) Barcelona. Gedisa S.A.

WFMT. (2014). *About Music Therapy*. Recuperado el 29 de septiembre de 2014, de

[http://www.musictherapyworld.net/WFMT/About\\_WFMT.html](http://www.musictherapyworld.net/WFMT/About_WFMT.html)