



UNIVERSIDAD DE CHILE

**Facultad de Artes
Escuela de Postgrado
Departamento de Teatro**

***“CUERPO AFECTADO: INSTANCIA METODOLÓGICA QUE RE-SIGNIFICA
UNA PRESENCIA ESCÉNICA, DESDE LA PERSPECTIVA DE LOS
PATRONES CORPORALES DE ALEXANDER LOWEN”***

**Tesis para optar al Grado Académico de Magíster en Artes Mención
Dirección Teatral**

Autor: FRANCO RUIZ VICENCIO

Profesora Investigación Teórica: Dra. Verónica Sentis Herrmann

Profesor Investigación Práctica: Marco Espinoza Quezada

Santiago, Chile 2015

“A mi bello hijo Amaru... mi gran inspiración”

AGRADECIMIENTOS

En primer lugar, mis sinceros agradecimientos a mi gran compañera de la vida y co-fundadora de la Compañía de Teatro Experimento Pierrot y actriz de la obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel* Marcela Gamboa Rojas.

A mi querida amiga Denisse Duarte Medina, por su constancia y colaboración y por ser parte de este y otros montajes de la Compañía.

A mi familia, en especial, a mi hermano “Rulín”, mi cuñada Alejandra y mis sobrinas Julita y Piera, por demostrarme permanentemente su cariño y apoyo en este viaje.

A mi abuelo Luis Vicencio Torres, por apoyarme siempre.

A mi Compañía Teatro Experimento Pierrot de Valparaíso y el gran equipo de trabajo que creyó en mí y en este bello proyecto; Francia Pacheco Westphal, Alma Cea Sepúlveda, Erika Fellay Wittenberg, Macarena Paredes Ríos, Denisse Surhoff Cereceda, Gabriela Arancibia López, Nicoletta Fuentealba, Anto San Feliú, Johna Vergara, Cristián Pérez Pérez, Eric Jéldez, Gonzalo Tobella, Gonzalo Meza, Bárbara y Bredize Quintana Korze, Mauricio Barría.

A mis grandes maestros del Magíster en Dirección Teatral, especialmente a quienes me orientaron en esta búsqueda creativa; Verónica Sentis Herrmann y Marco Espinoza Quezada.

A mis bellos amigos y amigas, compañeros del Magíster que me brindaron su apoyo y amistad haciéndome muy grato mi pasar en Santiago: Ale Álvarez, Eduardo Luna, Ale Marín, Fernando Axkaná, Víctor González, Ricardo Hernández, Claudio Fuentes.

A mis amigos y amigas que colaboraron en el camino y en este proyecto para que todo resultara de la mejor forma posible: Norma-Norma Ortiz, José Araya, Karen Carreño, José Aguilera, Amanda Araya, Michael Cáceres, Rocío Rojas, Claudia Barraza, Gabriela Gahona, Giovanna Carrasco, Cote González, Carls Craig, Ana Gatica, Dan Martínez, Claudio Valle, Ernesto Guzmán, Gabriela Martina, Carlos Cortés, María Gabriela Olivares, Luis Rossel, Claudio Vidal, Javier Valenzuela.

A las grandes mujeres que luchan día a día por lograr sus anhelos, y en especial, a aquellas madres e hijos que fueron fuente de inspiración para crear las historias que dieron vida a la obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*: Lila, Esther, Fujiko, Rodrigo, Jana, Sadako.

Al Centro Cultural “Trafón” Valparaíso y al Parque Cultural de Valparaíso.

Al Consejo Nacional de la Cultura y las Artes, línea Becas y Pasantías, que me permitió estudiar este Magíster posibilitándome una estadía en Santiago.

TABLA DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	6
CAPÍTULO I	
AVANCES DE LA PSICOLOGÍA EN EL SIGLO XX	
I.1.- Principales teorías psicológicas del siglo XX.....	13
I.2.- Wilhelm Reich.....	19
I.3.- Algunas formas caracterológicas definidas según Reich.....	27
I.3.1.- El carácter histérico.....	28
I.3.2.- El carácter compulsivo.....	29
I.3.3.- El carácter fálico-narcisista.....	31
I.3.4.- El Carácter masoquista.....	32
CAPÍTULO II	
EL LENGUAJE DEL CUERPO SEGÚN ALEXANDER LOWEN	
II.1.- Alexander Lowen.....	35
II.2.- Caracterología de tipos de personalidades según Lowen.....	41
II.2.1.- Oral.....	43
II.2.2.- Masoquista.....	46
II.2.3.- Histérico.....	50
II.2.4.- Pasivo-Femenino.....	54
II.2.5.- Esquizoide.....	56
II.3.- Aporte de otros autores sobre tipos de personalidades.....	59

CAPÍTULO III

UNA EXPERIENCIA DETONANTE ACERCA DEL TRABAJO CON EL CUERPO DEL ACTOR-ACTRIZ EN UNA PUESTA EN ESCENA

III.1.- La puesta en escena.....	73
III.1.1.- La Dramaturgia desde el Director-Autor.....	73
III.1.2.- El espacio escénico.....	86
III.1.3.- El diseño integral.....	89
a) El diseño de vestuario.....	90
b) El diseño escenográfico.....	95
c) La música.....	99
d) La iluminación.....	100
e) El audiovisual.....	102
III.2.- Patrones físicos de experimentación para establecer la Dramaturgia Corporal.....	104
III.3.- “El Cuerpo Afectado” un proceso de búsqueda del personaje...	107

CAPÍTULO IV

ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA ACTRIZ-CUERPO

IV.1.- Caracterologías aplicadas según Alexander Lowen.....	110
IV.2.- Enunciación de la Dramaturgia Corporal de acuerdo a proceso vivenciado.....	112
IV.3.- Espacio y Cuerpos narrativos.....	128
IV.4.- Dramaturgia creada.....	130
IV.5.- Espacio no convencional y convencional para el teatro.....	134

CONCLUSIONES.....	142
--------------------------	------------

BIBLIOGRAFÍA.....	149
--------------------------	------------

ANEXOS.....	153
--------------------	------------

INTRODUCCIÓN

El primer tema que inicia este diálogo con el trabajo teatral se relaciona con los descubrimientos terapéuticos de la Bioenergética provenientes del médico y psiquiatra Alexander Lowen, fundador y principal impulsor de este método que tiene sus raíces y sus antecedentes históricos en las teorías de Freud, Jung y especialmente de Wilhelm Reich, siendo este último discípulo de Freud y maestro de Lowen.

La Bioenergética es un modo de entender la personalidad humana en términos del cuerpo y sus procesos energéticos, también, una forma de terapia que combina el trabajo entre el cuerpo y la mente. “Cuando un movimiento abarca el cuerpo entero de una manera unificada, el resultado es una expresión emocional sentida por la persona”¹. Lowen lograba provocar a sus pacientes con ejercicios físicos para que surgieran las emociones reprimidas registradas en el cuerpo como tensiones musculares. El objetivo era ayudar a las personas a gozar al máximo de las funciones básicas del cuerpo: respiración, movimientos, autoexpresión, sexualidad, sentimientos y emociones. En esta disciplina terapéutica, Lowen establecía algunos parámetros para el análisis, planteando que se pueden determinar los conflictos emocionales en una persona de la manera en que se mueve.

En esta ideología se haya también Stanley Keleman, destacado médico que encuentra puntos de conexión con Lowen, el cual ha realizado investigaciones sobre la vida del cuerpo y su relación con todos los aspectos de la experiencia humana, estableciendo una metodología que pretende poner fin al dualismo mente-cuerpo.

¹ Lowen, Alexander, Año 1965, Conferencia I Respiración: Respiración, Sentimiento y Movimiento, [en línea], <http://www.bioenergeticsaab.com/pdf/Respiracion_sentimiento_movimiento.pdf>, [consulta: 20 junio 2013]

Keleman, al igual que Lowen, comenzó a observar la relación entre los conflictos emocionales y las distorsiones de la postura corporal. De esta manera, aprendió acerca de las consecuencias de la contracción y expansión del cuerpo y en los patrones de estrés relacionados con la aparición de ciertas enfermedades en las personas y que en un momento de sus vidas exteriorizan a nivel corporal.

“Las emociones son hechos corporales, son literalmente movimientos o alteraciones dentro del cuerpo, que generalmente se traducen en alguna acción exterior”². Esta expansión y contracción del cuerpo, es la que evidencia una emoción perturbadora, una emoción que está afectando el estado material y visible del organismo que prontamente tendrá la necesidad de liberarse.

En este contexto, la investigación que pretendo establecer en la presente experiencia, recoge la disciplina Bioenergética de Alexander Lowen como punto de partida para construir “un cuerpo emocionado” y al mismo tiempo “un cuerpo afectado” donde la zona de conexión y anclaje está puesta principalmente en lo orgánico a través de la caracterología de tipos de personalidades. Me interesa este autor porque pone en evidencia un conflicto a nivel corporal instalando ciertas tipologías de la vida diaria que pueden ser exploradas desde otra visión. Además, sitúa una llamativa disciplina psicoterapéutica donde varios de sus componentes pueden ser transferidos en los procesos creativos para desarrollar interesantes personajes teatrales. Las tipologías corporales corresponden a: el carácter oral, el carácter masoquista, el carácter histérico, el carácter pasivo-femenino, el carácter esquizoide.

Desde esta área del cuerpo procederé a instalar un proceso para vincular y desarrollar la Dirección de las Actrices. Mi idea inicial se basa en que a través de una corporalidad no cotidiana, las actrices puedan adquirir una mayor presencia escénica y desde ahí materializar el dolor de manera física acorde a

² Lowen, Alexander: *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987, p. 53

la rigidez y tensión de cada patrón corporal estudiado para accionar con esa incomodidad el cuerpo en la escena teatral.

Estas tipologías provienen de estados emocionales complejos de las personas y se alojan en partes específicas del cuerpo, denotando de esta manera formas y posturas con las cuales se identifican ciertos individuos. Con lo anterior, no se está clasificando a personas, sino posiciones defensivas. Además, se plantea que no existen tipos puros, pues cada individuo combina diferentes grados de estos patrones defensivos.

Interesante es relacionar entonces el cuerpo afectado de Lowen con el cuerpo significativo y material en el teatro, a través de un proceso de trabajo para llegar a la aplicación en la puesta en escena de la obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*.

A partir de esta perspectiva, utilizaré el concepto de cuerpo afectado según la caracterología de Alexander Lowen para la concepción de los personajes con la finalidad de potenciar la presencia y el estado emocional del actor-actriz, comenzando en primera instancia con su principal herramienta de trabajo; el cuerpo. A partir de este anclaje, y aludiendo a la historia de la obra, orientaré además aquellos momentos oscuros de los personajes para revivir y traer al presente el recuerdo trágico cristalizado en el cuerpo afectado y re-significado escénicamente, realizando una observación principalmente en la dirección de actores, en este caso, de las actrices para lograr paso a paso la construcción de sus respectivos personajes.

Necesariamente este modo de abordaje en la puesta en escena pone en tela de juicio la concepción tradicional del texto dramático, es decir aquel escrito previamente por un dramaturgo. De esta manera, la idea es entrar a un proceso de creación escénica que no es solamente comenzar desde lo psicológico, ni tampoco de un texto preexistente, sino que la intención es documentar un trabajo que pase por procesos distintos a los establecidos convencionalmente donde el cuerpo afectado de las actrices origina una dramaturgia y que se va

complementando con la dramaturgia de diálogos verbales. “Un recorrido sobre y desde el cuerpo a partir del lenguaje escénico es de antemano un acto de dimensión estético, perceptivo, sinestésico y dialéctico”³. Trabajar con el cuerpo entonces, amplía las convicciones estructuradas muchas veces imperantes en una cultura solamente desde la palabra. Con esto, la dramaturgia que se generará, será desde una concepción distinta por medio de la fragmentación de los hechos y de situaciones con los personajes.

A través del tiempo se ha logrado apreciar una riqueza en la evolución de los diversos lenguajes escénicos en los cuales se ha experimentado para lograr una mayor producción de sentidos hacia el espectador. En esta indagación, donde los sentidos cobran una mayor importancia, es donde aparece el cuerpo como materialidad fundamental en el escenario. “A medida que crece el protagonismo de la figura del director, la teatralidad basada en la palabra enunciada por el actor comienza a desplazarse hacia lo orgánico”⁴. Desde esta idea se desprende el enfoque polifuncional de códigos y enunciados que produce el cuerpo en la escena teatral, por lo tanto, esta organicidad adquiere una mayor relevancia en su llegada con el público, y sobre todo pone un especial interés en la visualización de personajes a través de los signos que acompañan el lenguaje escénico a desarrollar.

El cuerpo comienza a posicionarse en un terreno que amerita un mayor análisis, necesita ser observado a través de diversas reflexiones que aporten al conocimiento de un sujeto integral. Con esta mirada se hace necesario remitirse a la psicología y analizar algunas de sus investigaciones que pudieran focalizar su atención.

Fue así que las primeras indagaciones tuvieron resonancia con el sistema inmunológico del ser humano para tratar de observar el cuerpo en un estado de desprotección, es decir, qué sucede cuando el cuerpo humano queda

³ Borges de Barros, Amilcar: *Dramaturgia Corporal*, Chile, Editorial Cuarto Propio, 2011, p. 15

⁴ Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla: *Lenguajes escénicos*, Argentina, Editorial Prometeo Libros, 2006, p. 45

absolutamente indefenso ante una situación de daño, pérdida o castigo arrastrando consigo esas carencias hasta su vida adulta.

Los psicólogos sostienen que los primeros seis años de vida son los más significativos para el desarrollo de la personalidad de un individuo. Las negaciones cariñosas o los traumas vividos son afecciones emocionales que prontamente se convertirán en afecciones corporales, pues mente y cuerpo son uno solo y el cuerpo somatiza lo que la mente experimenta.

Para lograr un mayor desarrollo con el cuerpo del actor-actriz en escena, es que se desprende la idea de un “cuerpo afectado”, de un sitio afectado, de un motor que impulsa diversas posibilidades de enunciación, en este caso, una manifestación corporal-narrativa.

“David Le Breton habla del cuerpo como un *continente* debido a la extensión infinita de sus posibilidades, percepciones y usos”⁵. Bruno Lutz lo puntualiza en su reseña de Antropología del Cuerpo y Modernidad de Le Breton. Esta extensión infinita es el campo detonante que motiva a profundizar en el extenso lugar que permite la investigación con la expresión del cuerpo vinculado a una energía emocional.

Es así, que con el correr de los años, se han desarrollado distintas disciplinas que abordan la relación del cuerpo y su resonancia emocional. Cada vez se ha involucrado más el trabajo corporal como herramienta fundamental del actor, entendiendo que “movimiento” corresponde también al área relacionada con las artes escénicas y que cruza los procesos creativos de una puesta en escena. Por lo tanto, teatro y danza van ligados en el arte de la representación. Esta idea no es extraña para los habitantes del hemisferio oriental, puesto que sus raíces artísticas así lo demuestran. Tal es el caso del *Teatro No* y el *kabuki*, entre otros estilos de teatro japonés.

⁵ Le Breton, David, citado por Lutz, Bruno, El cuerpo: sus usos y representaciones en la modernidad, *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 13, N° 41, Año 2006, México, p. 219

Para el Occidente, esta fusión de teatro y movimiento, poco a poco ha ido complementándose. En la actualidad, existen compañías de teatro que lo ven como algo muy importante a considerar, y tienden a involucrar estas dos áreas en el trabajo escénico como una integración que posibilita el hecho narrativo desde lo corporal.

Aquello manifiesta una especial atención en los procesos de trabajo entre director y actor, ya que la dramaturgia emerge en primera instancia desde el cuerpo en movimiento. Además, posibilita el desarrollo de una mirada que sea capaz de guiar una propuesta escénica estableciendo una forma de trabajo colaborativa para la creación y construcción de personajes a partir de estados físicos.

Para precisar más la labor a desarrollar, propongo que el ordenamiento de la metodología consista, primeramente, en un levantamiento bibliográfico sobre estudios relacionados con el cuerpo. Esta información me permitirá visualizar de manera general algunos saberes relacionados con ese tema y así precisar el contexto de la información. Tal como lo mencioné anteriormente, enfocaré la investigación en revelar patrones de estados corporales que permitan re-significar una mayor presencia escénica en el actor-actriz, comenzando con la caracterología de tipos que propone la Bioenergética de Alexander Lowen. Se iniciará la exploración con cinco tipologías de este autor para que cada actriz tenga un estímulo corporal concreto. Esto permitirá poner un especial énfasis en la dirección de actores para dirigir el proceso creativo en la construcción de personajes para la obra teatral desarrollando escenas, en ocasiones, detonadas desde y con el cuerpo. Sumado a esto, la creación psicológica de los personajes y el texto dramático serán originados durante el proceso de ensayos desde la recopilación de información sobre la temática de la obra. De esta búsqueda obtenida, el texto dramático será una construcción a través de ciertos hechos ocurridos a nivel mundial y de personas reales, aspecto que inspirará la creación de la historia. Así es entonces en integración;

cuerpo-personaje-dramaturgia en una constante retroalimentación entre actrices y director.

Desde esta perspectiva, los capítulos serán de la siguiente manera. En el capítulo I se dará a conocer de modo general las principales teorías psicológicas del siglo XX con el fin de contextualizar el tema y acercarnos a las investigaciones realizadas por Wilhelm Reich a través de sus caracterologías estudiadas. En el capítulo II se abordará el trabajo realizado por Alexander Lowen con su terapia psicológica llamada Bioenergética y con el desarrollo de la clasificación de ciertos patrones corporales. En el capítulo III se trasladarán las tipologías corporales de Lowen para ser aplicadas en la búsqueda de los personajes de la historia, desde el área específicamente corporal. Finalmente, en el capítulo IV, se analizará todo el proceso vivenciado donde el punto principal de encuentro es el cuerpo del actor-actriz.

Esta investigación no pretende detenerse en los aspectos psicológicos de las caracterologías estudiadas para la creación de los personajes, tampoco en sus relaciones desde la asociación de caracteres para establecer un determinado rol y desde ahí crear una dramaturgia. Ambas concepciones son material propicio para una siguiente investigación, ya que el correspondiente abordaje se realiza desde una construcción con el cuerpo y así experimentar la afectación que les da sentido y carga emotiva concretándose en una mayor presencia escénica.

CAPÍTULO I

AVANCES DE LA PSICOLOGÍA EN EL SIGLO XX

I.1.- Principales teorías psicológicas del siglo XX

Durante el siglo XX se produjeron una serie de acontecimientos que marcaron de manera significativa la vida de las personas, desde cuantiosas pérdidas humanas a muchas ganancias económicas. Conflictos bélicos, genocidios, la bomba atómica, los campos de concentración nazi, las dictaduras, esto en oposición a grandes revelaciones como lo fueron los descubrimientos en los avances tecnológicos, la ciencia, la medicina y la astronomía. Lo anterior, sin duda, es una contradicción tal como sucedió o sucede con el capitalismo y el socialismo en una época de transformación y cambios.

Época de catástrofes, que se extiende desde 1914 hasta el fin de la segunda guerra mundial, siguió un período de 25 ó 30 años de extraordinario crecimiento económico y transformación social, que probablemente transformó la sociedad humana más profundamente que cualquier otro período de duración similar [...] Desde la posición ventajosa de los años noventa, puede concluirse que el siglo XX conoció una fugaz edad de oro, en el camino de una a otra crisis, hacia un futuro desconocido y problemático, pero no inevitablemente apocalíptico⁶

Por otra parte, en el campo de las artes también ocurrió una evolución que prontamente se convirtió en un relucir de ideas y manifestaciones del sentir, es decir, no escapó a lo que sucedía en ese momento sino que surgió de ello. Es así como nacieron las vanguardias en sus diversas disciplinas artísticas: música, artes visuales, arquitectura, fotografía, entre otros, las que plantearon un cierto rechazo al pasado y una búsqueda hacia el progreso. Este pasado se

⁶ Hobsbawm, Eric: *Historia del siglo XX*, Argentina, Editorial imprenta de los Buenos Ayres, 1999, p. 16

hace presente debido al contraste del avance desarrollado por las diferentes corrientes artísticas en la búsqueda constante por generar nuevos estilos y géneros.

El arte del siglo XX no supone un corte drástico y real con el pasado, aunque es cierto que su desarrollo ha supuesto la mayor ruptura con la tradición artística, dado que su elemento definidor es la negación del pasado, el descubrimiento de lo desconocido y la idolatría de lo nuevo⁷

La ruptura y la renovación fueron la bandera de lucha del siglo XX otorgándole un lugar especial al concepto de vanguardia.

Este rompimiento de esquemas, el deseo de expresión, de manifestación y de transformación no solo ocurría en el campo de las artes, sino también en todo el espectro humano, especialmente en el campo de la salud y específicamente en el campo de la psicología.

En ese entonces la psicología mantenía una visión un tanto sesgada, carente de una mirada global y estructurada sobre la perspectiva del ser humano como individuo inserto en la sociedad. Es así que el concepto se amplió, manifestando sus primeros pasos y la importancia hacia otras necesidades en el área de la salud psíquica, espiritual y corporal.

Lo artificioso de las estructuras propuestas para explicar los fenómenos humanos, y la posición reduccionista al centrar toda investigación psicológica en los aspectos observables de la conducta, dejaban fuera muchos aspectos. Cada vez se hacía más patente la necesidad de examinar, con una visión integradora, la vida psíquica⁸

⁷ Universidad Nacional de Educación a Distancia UNED, Año 2012, Historia del Arte Contemporáneo: siglo XX, [en línea], <<http://gradohistoriaarte.files.wordpress.com/2012/11/el-arte-del-siglo-xx.pdf>>, [consulta: 02 octubre 2014]

⁸ Díaz, Karel Alberto, Año 2011, La psicología del siglo XX, [en línea], <<http://crecimiento-personal.innatia.com/c-psicologia-gestalt/a-psicologia-siglo-xx.html>>, [consulta: julio 2014]

No bastó con analizar los aspectos observables de la conducta humana, pues también exploró en las áreas relacionadas con el contexto personal que rodea al individuo, elementos que refuerzan un análisis terapéutico.

Producto de toda esta transformación social, el ser humano sintió la necesidad de estar y sentirse mejor, liberar sus temores y darle una mayor cabida al desarrollo de su propia confianza. La vida psíquica se hizo evidente como una necesidad de fomentar una perspectiva integradora. Los conflictos bélicos, una guerra fría que prolongó de alguna manera estados de inseguridad en un ambiente de fuertes cambios económicos determinó en las personas una necesidad básica: la comprensión y la búsqueda de soluciones a los problemas existentes.

[...] cuanto he escrito hasta aquí no puede decirnos si la humanidad puede resolver los problemas a los que se enfrenta al final del milenio, ni tampoco cómo puede hacerlo. Pero quizás nos ayude a comprender en qué consisten estos problemas y qué condiciones deben darse para solucionarlos, aunque no en qué medida estas condiciones se dan ya o están en vías de darse. Puede decirnos también cuan poco sabemos, y qué pobre ha sido la capacidad de comprensión de los hombres y las mujeres que tomaron las principales decisiones públicas del siglo, y cuan escasa ha sido su capacidad de anticipar —y aún menos de prever— lo que iba a suceder, especialmente en la segunda mitad del siglo... la historia —entre otras muchas y más importantes cosas— es el registro de los crímenes y de las locuras de la humanidad⁹

En este contexto, durante el siglo XX se establecieron una serie de corrientes psicológicas las que tuvieron como objetivo estudiar la conducta y los procesos mentales de los individuos. De esta manera, variadas teorías psicológicas brindaron sus principales avances, destacándose principalmente: El Estructuralismo, el Funcionalismo, el Conductismo, el Psicoanálisis, la Gestalt, entre otros. Tales corrientes se presentan a continuación no como una

⁹ Hobsbawm, Eric: *Historia del siglo XX*, Argentina, Editorial imprenta de los Buenos Ayres, 1999, p. 575

cronología en su actuar, sino a modo de contextualizar de manera muy general su influencia durante el siglo XX en relación a los campos de investigación realizados y el aporte al resurgimiento de otras disciplinas psicológicas producto del debate y análisis discutido por importantes autores, aportando de esta manera, grandes descubrimientos en la salud mental de los individuos.

Las investigaciones del Estructuralismo se basaron principalmente en métodos experimentales a través de la introspección analítica, es decir, la mirada interior del individuo. La actividad mental contiene imágenes, sensaciones y emociones. Su estudio está principalmente orientado hacia la estructura de la mente, pues las emociones carecen de claridad. Al mismo tiempo se pensó que el análisis de los pacientes dependía mucho de cómo eran los especialistas al momento de extraer la información, pues esto arrojaba resultados demasiados subjetivos en el tratamiento de la búsqueda de su problema. Sus principales exponentes fueron: Wilhelm Wundt (1839-1920) padre de la psicología y Edward Bradford Titchener (1867-1927) discípulo de Wundt¹⁰.

Wilhelm Wundt, es considerado el fundador de la psicología científica al establecer formalmente el primer laboratorio para realizar investigaciones en el campo psicológico. Sus investigaciones tenían dos principios: análisis y síntesis. “Después de descomponer la conciencia en sus elementos, trataba de unirlos nuevamente, combinándolos con el objeto de encontrar la clave de los juicios y percepciones complejos”¹¹

Por otra parte, la investigación que propone el Funcionalismo va más allá de la introspección, pues establece el bienestar de la persona en relación a su capacidad de adaptación y funcionalidad del medio en donde se desenvuelve.

¹⁰ Véase Universidad de Alicante, Año 2009, Introducción a la Psicología, [en línea], <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4298/1/TEMA%201_INTRODUCCION%20A%20LA%20PSICOLOG%C3%8DA.pdf>, [consulta: 05 agosto 2014]

¹¹ Davidoff, Linda: *Introducción a la psicología*, México, Editorial McGraw-Hill/Interamericana de México, 2001, p. 11

Su indagación incluye pruebas mentales y descripciones objetivas del comportamiento del individuo. Los más representativos de esta corriente fueron: William James (1842-1910) filósofo y psicólogo y John Dewey (1859-1952) filósofo, psicólogo y pedagogo¹².

Otra corriente psicológica considerada muy importante, es el conductismo desarrollando una mirada mucho más precisa en el análisis. “El objeto de estudio es la conducta observable, abandonan el enfoque vinculado al estudio de los procesos mentales dada la imposibilidad de materializarlos y así poderlos estudiar de una manera científica”¹³. En esta corriente psicológica se manifiestan el Condicionamiento Clásico y el Condicionamiento Operante. Sus principales precursores fueron John B. Watson (1878-1958) psicólogo y Burrhus F. Skinner (1904-1990) psicólogo.

John Watson pensaba que las exploraciones internas no podían ser evaluadas ni reproducidas. Mantenía su postura al decir que “los psicólogos debían usar métodos objetivos y estudiar la conducta observable”¹⁴

Sin duda, todas estas investigaciones contribuyeron de manera significativa a la reaparición de diversos procedimientos para entender la mente humana. No bastó con explorar los estados internos y externos del individuo, sus emociones y aquello que lo rodeaba, fue necesario entonces el estudio sobre el instinto del ser humano. En este contexto nace el Psicoanálisis.

Esta teoría emerge como un método terapéutico para sanar ciertas enfermedades de tipo nervioso. Si bien es cierto, el estudio de caso significó una orientación muy particular al paciente a través del psicoanálisis, al mismo tiempo carecía de un enfoque más efectivo y certero. Esto debido a la mirada subjetiva en la cual pudieran situarse las experiencias de cada paciente, el qué

¹² Véase Torres, Yuliana, Corrientes Psicológicas, [en línea], <<http://yulianatm.wordpress.com/corrientes-psicologicas/>>, [consulta: 07 agosto 2014]

¹³ Universidad de Alicante, Año 2009, Introducción a la Psicología, [en línea], <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4298/1/TEMA%201_INTRODUCCION%20A%20LA%20PSICOLOG%C3%8DA.pdf>, [consulta: 05 agosto 2014]

¹⁴ Davidoff, Linda: *Introducción a la psicología*, México, Editorial McGraw-Hill/Interamericana de México, 2001, p. 12

y cómo se traduce ese levantamiento de información por parte del analista. Sin embargo, marcó un importante hito histórico al revelar sus investigaciones con los pacientes. El principal exponente de esta corriente fue sin duda Sigmund Freud (1856-1939). La fuente de investigación es el estudio de casos a través del análisis del inconsciente. “Freud identificó problemas que surgen de los deseos inconscientes, de los traumas reprimidos o de conflictos de la infancia sin resolver”¹⁵. De esta manera podía extraer y analizar los deseos, miedos, conflictos y recuerdos profundizando aún más en la conciencia de la persona.

Para Freud, “el psicoanálisis se ocupa de los recuerdos, pensamientos, sentimientos, fantasías, propósitos, deseos, ideales, creencias y conflictos psicológicos, o sea, de todo lo que hay dentro de eso que solemos llamar la *mente humana*”¹⁶

Otra corriente psicológica que se desarrolló en aquel siglo fue La Gestalt. El concepto Gestalt es una palabra alemana que quiere decir conjunto, totalidad, forma. “Sus bases son el aquí y el ahora, lo obvio y la toma de conciencia de lo que hacemos realmente en nuestras vidas, cómo lo hacemos y qué es lo que queremos o necesitamos en realidad”¹⁷.

Esta terapia activa el pasado vivido en cada individuo, pero no se sitúa en él, establece un contacto con el presente y un intercambio favorable con el entorno. Una vez identificado el aquí y el ahora puede enfrentar su pasado o las situaciones inconclusas. Su enfoque se basó principalmente en la organización sobre la percepción del ser humano. En resumen, *el todo es más que la suma de sus partes*. Sus principales exponentes fueron Max Wertheimer (1880-1943) psicólogo alemán y Wolfgang Köhler (1887-1967) psicólogo norteamericano.

¹⁵ Universidad de Alicante, Año 2009, Introducción a la Psicología, [en línea], <http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4298/1/TEMA%201_INTRODUCCION%20A%20LA%20PSICOLOG%C3%8DA.pdf>, [consulta: 05 agosto 2014]

¹⁶ Ward, Iván: *Psicoanálisis para principiantes*, Argentina, Editorial Era Naciente SRL, 2002, p.7

¹⁷ Mendoza, Jorge, *Psicología Gestalt, El todo es más que la suma de sus partes*, [en línea], <<http://www.personarte.com/gestalt.htm>>, [consulta: 20 Julio 2014]

De todas las prácticas terapéuticas el psicoanálisis posicionó al individuo como capaz de pensarse a sí mismo, pues su tratamiento puso énfasis a los problemas del sistema nervioso con todo lo que esto conlleva: ansiedad, depresión, fatiga, insomnio, parálisis, síntomas que se atribuyen a conflictos o tensiones.¹⁸

En este apogeo por indagar en el ser humano, nacen diversas miradas de parte de los discípulos de cada corriente psicológica. Uno de ellos interesado en descubrir otras opciones en el campo del psicoanálisis, fue Wilhelm Reich y corresponde al primer autor que da pie a esta investigación.

Reich conoce a Freud en 1919 y se une a sus principales enunciados: “la libido o energía sexual, como fuente de desarrollo vital; la idea de que el niño nace con sexualidad; la neurosis como disturbio fruto de la represión sexual en las distintas fases infantiles; la idea del inconsciente; y a su visión terapéutica”¹⁹

Es este último campo, el objeto de análisis para establecer una mirada hacia el camino que Reich decidió recorrer en su investigación, tomando como eje de estudio, el cuerpo.

I.2.- Wilhelm Reich

Como ya hemos comentado anteriormente, desde hace más de un siglo, variadas tendencias dentro de la psicología contemporánea plantearon la existencia de señales no verbales que permitieron conocer la manera de ser de las personas. Se afirmó que la estructura corporal habla y transmite un mensaje más sincero que el lenguaje de la palabra hablada. De esta manera, se hacían

¹⁸ Véase Davidoff, Linda: Introducción a la psicología, México, Editorial McGraw-Hill/Interamericana de México, 2001, p. 16

¹⁹ Serrano, Javier, Año 1987, Apuntes sobre el Dr. Wilhelm Reich, Revista Energía, Carácter y Sociedad, [en línea], <<http://www.esternet.org/xavierserrano/1wr.htm>>, [consulta: 06 Mayo 2013]

observables ciertas conductas emocionales que permitieron identificar el carácter de los individuos, el cual muchas veces no se hace conscientemente.

Para muchas personas es un saber implícito que el cuerpo de un individuo comunica bastante sobre su forma de ser. La postura, la forma en que mira, la actitud de su mandíbula, la posición de sus hombros, son algunos de los indicios de la personalidad del individuo a los cuales reaccionamos sin darnos cuenta la mayoría de las veces. De igual manera hay también otras características, como la calidad de un apretón de manos, el tono de la voz, la espontaneidad de los gestos, que causan cierta impresión, y hacen formarnos muchas veces una idea de quien tenemos en frente²⁰.

Este camino fue investigado y profundizado por Wilhelm Reich a principios del siglo XX. Su trabajo aportó una mirada hacia el campo psico-corporal en la psicología moderna, influyendo en estudios posteriores tales como el análisis Bioenergético de Alexander Lowen, el cual será profundizado en el siguiente capítulo.

Para entregar algunos antecedentes sobre el tema, presento a continuación una breve biografía de Wilhelm Reich, considerado uno de los precursores de este tipo de investigaciones, cuyo trabajo estuvo influido por los diversos contextos históricos que debió enfrentar.

Wilhelm Reich (1897-1957), nació en Dbrzcynica, en la Galicia austríaca. Vivió una infancia tranquila y acomodada, lo que cambió en su juventud al sufrir el suicidio de su madre y la muerte de su padre a causa de una tuberculosis²¹.

En el año 1915 se unió al ejército austríaco y cuando terminó la guerra regresó a Viena. Estudió un semestre de Derecho, y tras abandonarlo, se inscribió en la Facultad de Medicina, carrera de 6 años que completó en tan

²⁰ Ramírez, Andrea: *Tesis Psicoterapia Corporal: Revisión de los aportes teóricos y clínicos de Wilhelm Reich, el análisis Bioenergético de Alexander Lowen y la Biosíntesis de David Boadella*, Memoria para optar al título de Psicóloga, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2005, p. 8

²¹ Véase en Ramírez Andrea: *Tesis Psicoterapia Corporal: Revisión de los aportes teóricos y clínicos de Wilhelm Reich, el análisis Bioenergético de Alexander Lowen y la Biosíntesis de David Boadella*, Memoria para optar al título de Psicóloga, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2005, p. 52

solo 4 años. Antes de terminar su formación ya era parte de la Asociación Sicoanalítica de Viena. Como estudiante le llamaba mucho la atención lo relacionado con preguntas filosóficas, aquello que le respondiera la pregunta ¿qué es la vida?, interrogante que motivó una búsqueda permanentemente²².

En 1919, asistió a un seminario de sexualidad y a una conferencia de psicoanálisis invitado por Sigmund Freud. Esto lo motivó a que su tiempo estuviera destinado a la Psiquiatría. Después de titularse de médico, continuó sus estudios de neuropsiquiatría durante dos años más. Se hizo muy cercano a Freud siendo designado por éste Director del Seminario Técnico desde 1924 a 1930.

Bajo la influencia de la revolución rusa y el activo socialismo austríaco comenzó a estudiar a Marx. En este mismo período se dedicó a trabajar en un Policlínico Psicoanalítico de Viena, lo que le permitió mantener un contacto directo con gente de la clase obrera motivándolo a iniciar estudios sobre las causas sociales de las enfermedades mentales.

Junto a esto, Reich realizaba importantes aportes al Psicoanálisis en relación a la economía sexual de la neurosis, en especial acerca de la función del orgasmo en el año 1927. La teoría de la economía sexual, originalmente pertenece a un concepto freudiano y que Wilhelm Reich lo amplía ahondando en los aspectos sociales y corporales.

La concepción reichiana relaciona la sexualidad con la evolución personal y con la salud psíquica, corporal y social. La sexualidad es relación, encrucijada en que se encuentran estas tres dimensiones básicas de lo humano. Una vida sexual satisfactoria constituye un requisito de salud, en cuanto posibilita la expresión vital a partir del

²² Véase en Ramírez Andrea: *Tesis Psicoterapia Corporal: Revisión de los aportes teóricos y clínicos de Wilhelm Reich, el análisis Bioenergético de Alexander Lowen y la Biosíntesis de David Boadella*, Memoria para optar al título de Psicóloga, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2005, p. 53

movimiento pulsátil de expansión-contracción y del contacto e intercambio energético²³

Posteriormente, en 1933, como Director del Seminario Técnico Psicoanalítico, contribuyó con la técnica del Análisis del Carácter, publicando un libro con este mismo título²⁴, el cual hace referencia a la presentación del carácter como una estructura rígida cuyo principal objetivo es su protección frente a peligros externos e internos del individuo.

Debido a su cercanía con el socialismo y, además, encontrándose en un contexto marcado por la ideología nazi, Reich fue ganándose algunos detractores dentro de la sociedad psicoanalítica, debido a la publicación de ciertas propuestas un tanto arriesgadas para aquel tiempo, dando a conocer diversos libros, combinando su interés social con su motivación por la función sexual y generando organizaciones como la Sociedad Socialista para la Consulta e Investigación Sexológica para trabajadores y empleados. De esta manera, recorrió gran parte de Europa buscando apoyo a sus planteamientos para avanzar en sus investigaciones. Fue así como en Dinamarca sufrió un grave percance, pues un diario local tradujo erróneamente un artículo, lo que causó que fuera acusado de pornografía, siendo condenado a 40 días de prisión. En el año 1934 fue expulsado de la Sociedad Psicoanalítica por su cercanía al partido comunista, teniendo que salir de Berlín por estar en la lista negra de Hitler. Aunque Reich nunca perteneció al partido comunista danés, de igual forma se decretó su destitución. Por esta misma situación, sus libros fueron prohibidos a los militantes comunistas, y meses después, quemados por el gobierno nazi²⁵.

²³ Instituto Wilhelm Reich-Galicia, Sexualidad en la hipermodernidad: Vigencia de la obra sexológica de Wilhelm Reic, [en línea], <<http://www.institutowilhelmreich.com/pdf/SHipermodernidad.pdf>>, [consulta: 12 mayo 2013]

²⁴ Reich, Wilhem: *Análisis del Carácter*, Argentina, Editorial Paidós, 1957, p. 165

²⁵ Véase en Ramírez Andrea: *Tesis Psicoterapia Corporal: Revisión de los aportes teóricos y clínicos de Wilhelm Reich, el análisis Bioenergético de Alexander Lowen y la Biosíntesis de David Boadella*, Memoria para optar al título de Psicóloga, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2005, p. 54

En 1936 fundó su propia organización, llamada Instituto para la Bioinvestigación Sexoeconómica. De esta manera, desarrolló una nueva técnica terapéutica: la Vegetoterapia.

Entre 1936 y 1939 reside en Noruega donde estructura la Vegetoterapia, viendo en esta metodología terapéutica el medio para recuperar la “potencia orgástica”. Ésta es “la capacidad de placer y de abandono en el orgasmo, y por lo tanto, para tener una autorregulación energética-biológica y equilibrar el Sistema Nervioso Vegetativo, que regula las funciones vitales del organismo”²⁶. Mediante este proceso de crecimiento personal, Reich va a trabajar con la palabra y con el cuerpo del sujeto desbloqueando la “coraza defensiva”, esto significa, la liberación de las emociones y de los recuerdos reprimidos que van ligados entre sí.

La Vegetoterapia significó una nueva alternativa al análisis puramente verbal para redirigir el trabajo hacia el cuerpo. De esta manera, Reich comprobó que “la energía puede frenarse con una tensión crónica muscular”²⁷. A partir de esta idea, comenzó a estudiar las manifestaciones corporales de sus pacientes y pudo observar que estos tienden a retener la respiración y reprimir la exhalación para controlar sus emociones. Reich pidió que la respiración fuera plena y profunda, así los pacientes podían desarrollar la capacidad de entregarse plenamente a los movimientos involuntarios y espontáneos del cuerpo.

Posteriormente Reich se trasladó a Maine, estado perteneciente a Estados Unidos, donde desarrolla un nuevo laboratorio para continuar con su trabajo psicoterapéutico. Descubre una nueva bioenergía que denominó Orgón. En 1940, construye el primer acumulador de energía Orgón para usarlo con ratones cancerosos. Al año siguiente, construye otro para usarlo con personas.

²⁶ Serrano, Javier, Año 1987, Apuntes sobre el Dr. Wilhelm Reich, Revista Energía, Carácter y Sociedad, [en línea], <<http://www.esternet.org/xavierserrano/1wr.htm>>, [consulta: 06 Mayo 2013]

²⁷ Lowen, Alexander: *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987, p. 18

En 1943 publicó la primera edición de la *Revista Internacional de Economía Sexual e Investigación Orgonómica*. Reich da el nombre de Orgonomía a su ciencia, al fundamentar biológica y físicamente la existencia de la energía vital utilizando instrumentos médicos para combatir las enfermedades de salud mental relacionadas con el flujo libidinal. De esta manera colabora con una medicina alternativa cuya intención era mejorar el estado de salud de las personas.

En este contexto, Reich quiso encontrar una cura que ayudara a las personas víctimas de una guerra radioactiva, pues le preocupaba la guerra con Corea y las posibilidades de otra bomba atómica. De esta forma realizó experimentos con material radioactivo, pero los resultados no fueron los esperados. Las personas sintieron fuertes dolores de cabeza y náuseas las cuales fueron empeorando a medida que el experimento se volvía a repetir. Sin embargo, no se detuvo con sus investigaciones y de este modo en 1954 la Corte Suprema de Estados Unidos, a pedido del FDA (Food and Drugs Administration: Administración de Alimentos y Drogas) decretó una orden de prohibición de todas sus investigaciones, publicaciones y actividades que tuvieran que ver con la energía Orgón. Al no obedecer este mandato, le originó un procesamiento en su contra.

El día de la audiencia, Reich decidió ser él mismo su propio abogado, pero a pesar de sus argumentos y testimonios de personas que se beneficiaron por el uso del acumulador de Orgón, el veredicto del juez declaró la inexistencia de dicha energía de Orgón. De esta manera, Reich fue sentenciado a dos años de cárcel, además de la destrucción de todos los acumuladores y material investigativo que trataba este tema.

Una vez en prisión, Reich junto a sus compañeros de celda creían que estaba siendo blanco de investigaciones, pues fue inyectado con altas dosis de medicamentos. El 2 de Noviembre de 1957, a la edad de 60 años de edad, Reich fue encontrado en su celda muerto producto de un ataque cardíaco.

En su testamento dejaba instrucciones sobre el futuro de la Orgonomía. Dejó todos sus bienes a “Wilhelm Reich Infant Trust Fundation” (Fundación Wilhem Reich para el infante), con el objeto de desarrollar el cuidado y asistencia de niños y adolescentes y también a continuar con las investigaciones orgonómicas. Actualmente dicha fundación aún continúa con el legado de Reich, es una corporación sin fines de lucro ubicada en Rangeley, Maine Estados Unidos.

Reich “señala que en lo profundo, su motivación siempre fue comprender el fenómeno de la vida”²⁸. Esta afirmación, queda claramente comprobada al conocer los significativos aportes que realizó en el área clínica.

Sus hallazgos suelen dividirse en tres etapas principales: Etapa Psicoanalítica, que corresponden desde los inicios de los años 20 a principio de los años 30; etapa de la Vegetoterapia que abarca desde los comienzos de los años 30 a mediados de los años 40; y la siguiente etapa que reemplazó a la anterior llamada la Orgonterapia desde mediados de los años 40 hasta la fecha de su muerte en el año 1957.

Si bien es cierto, sus etapas no corresponden a una secuencia cronológica precisa, demostraron los distintos aspectos del desarrollo evolutivo de su trabajo.

Estos tipos de modelos lograron establecer la posibilidad de hacer un diagnóstico psicológico a las personas a través de la observación del otro mediante su patrón corporal y emocional. Estos rasgos establecieron la personalidad del individuo pasando a ser parte de su propio carácter y manifestándose en el tiempo con características corporales identificables en el campo del psicoanálisis. En este sentido, el cuerpo pasa a representar una fuente de información muy valiosa para el análisis de la conducta de los individuos revelando claramente aspectos del carácter de una persona.

²⁸ Ramírez, Andrea: *Tesis Psicoterapia Corporal: Revisión de los aportes teóricos y clínicos de Wilhelm Reich, el análisis Bioenergético de Alexander Lowen y la Biosíntesis de David Boadella*, Santiago de Chile, 2005, p. 57

[...]en estricto rigor: psicósomático- a partir del cuerpo; es más, creen que es posible modificar en parte la dinámica psicológica a partir del trabajo con el cuerpo. Esto, pues, al ser posible descifrar y organizar ciertas claves y parámetros corporales que se vinculan con estructuras mentales de tipo caracterológico, se estaría en condiciones de poder interferir en base a ellos, las estructuras mentales de las personas²⁹.

La psicoterapia corporal aporta un punto de encuentro donde se observa cómo los conflictos psicológicos se corporifican, es decir, se hacen parte evidente en el cuerpo de la persona, estableciendo un funcionamiento entre mente y cuerpo.

De esta manera, se logra vislumbrar un camino transitado por aciertos y desaciertos en el campo de la investigación relacionada con la salud mental de los individuos. Lo claro es que, Wilhelm Reich, independiente de sus detractores, siempre mantuvo la confianza y la gran pasión de ayudar en el tratamiento de ciertas patologías y así desarrollar una mayor apertura en la mente humana.

Respecto a mi persona y mi obra pido al lector que considere un hecho sencillo: Los psicoanalistas neuróticos me califican de esquizofrénico, los comunistas fascistas me combaten como trosquista, las personas sexualmente lascivas me han acusado de poseer un burdel, la policía secreta alemana me persiguió como bolchevique, la estadounidense como espía nazi, los charlatanes de la psiquiatra me llamaron charlatán, los futuros salvadores del mundo me calificaron de «nuevos Jesús» o «nuevo Lenin»... Yo estoy dedicado a otra labor que requiere todo tiempo y la fortaleza de que dispongo: el trabajo sobre la estructura irracional humana y el estudio

²⁹ Ramírez, Andrea: *Tesis Psicoterapia Corporal: Revisión de los aportes teóricos y clínicos de Wilhelm Reich, el análisis Bioenergético de Alexander Lowen y la Biosíntesis de David Boadella*, Memoria para optar al título de Psicóloga, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2005, p. 8

de la energía vital, descubierta hace muchos años; en pocas palabras: «estoy dedicado a mi trabajo en orgonomía»³⁰

A pesar de los apelativos dirigidos a su persona, Reich decidió proseguir con sus investigaciones con el fin de encontrar respuesta a las necesidades de sus pacientes.

I.3.- Algunas formas caracterológicas definidas según Reich

Desde hace mucho tiempo el hombre ha querido y necesitado reconocerse a través de la observación de su fisonomía. Su estructura corporal habla y enfatiza las acciones que en definitiva también logra ver desde lo corporal algo relacionado con su conducta. “En este concepto se incluyen los actos voluntarios e involuntarios y las actitudes como la mímica, los gestos y la posición del cuerpo, entre otros”³¹

Reich analiza el carácter de las personas para saber realmente qué sucede en su interior y de esta manera encontrar clínicamente su mejoría a través de diversos procesos de estudio y análisis de sus pacientes. Este estudio de tipos caracterológicos parte por dos razones:

Primero, no importa cuál sea la forma del carácter, su función básica es construir una coraza contra los estímulos del mundo exterior y contra los impulsos internos reprimidos. Segundo, la forma externa de esta coraza tiene sus determinantes históricos específicos. Quizá las condiciones más importantes para la diferenciación caracterológica sean el carácter de las personas que ejercen la principal influencia educativa, y la etapa del desarrollo en la cual se producen las frustraciones decisivas. Debe existir una relación definida entre las

³⁰ Serrano, Javier, Año 1987, Apuntes sobre el Dr. Wilhelm Reich, Revista Energía, Carácter y Sociedad, [en línea], <<http://www.esternet.org/xavierserrano/1wr.htm>>, [consulta: 06 Mayo 2013]

³¹ Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 13

manifestaciones externas del carácter, sus mecanismos internos, y la historia específica de su desarrollo³²

De esta manera, Reich propone una clasificación que identifica a los individuos y los agrupa en diversas categorías, a continuación se presentan los cuatro tipos caracterológicos: **El carácter histérico, el carácter compulsivo, el carácter fálico-narcisista, el Carácter masoquista.**

I.3.1.- El carácter histérico

En este carácter comúnmente se observa que la expresión facial y el andar nunca son duros y pesados, los movimientos son blandos y sexualmente provocadores. “Su característica más sobresaliente es una conducta sexual evidente, en combinación con un tipo específico de agilidad corporal teñida de un matiz definidamente sexual”³³

Los rasgos específicos del carácter histérico se relacionan a cambios de conducta inesperados e impensados unidos a reacciones de decepción, es decir, de la misma manera que un sujeto o una persona se deja convencer de cosas imposibles prontamente abandonará esa convicción.

De esta manera, su manera de actuar se ve reflejada en su comportamiento. “Así como el carácter histérico se expresa en forma marcada en la conducta corporal, en la misma forma tiende a representar los conflictos psíquicos mediante síntomas somáticos”³⁴

El carácter histérico sufre una severa perturbación sexual, pues lo genitaliza todo y está determinado por una fijación en la etapa genital del desarrollo infantil.

³² Reich, Wilhelm: *Análisis del Carácter*, Argentina, Editorial Paidós, 1957, p. 165

³³ Idem, p. 165

³⁴ Idem, p. 166

El significado de esta función es el siguiente: el carácter histérico tiene impulsos genitales intensos e insatisfechos, inhibidos por la angustia genital; así, se siente constantemente expuesto a los peligros correspondientes a sus temores infantiles; el impulso genital original se utiliza entonces para tantear, por así decirlo, la índole y la magnitud de los peligros que amenazan³⁵

Esto comprueba la manera de expresar sus problemas mentales y los exterioriza a través de los movimientos orgánicos que impulsivamente va desarrollando.

El Dr. Carles Frigola, psiquiatra, psicoanalista y médico orgonomista español, realizando una apreciación al trabajo de Reich, puntualiza que el carácter histérico es el más sano de todos, pero que posee mucha ansiedad infantil. Por lo general, tiende a creerse historias y fantasías emocionales utilizando a los otros y sin ser consciente. “La excitación sexual que es muy fuerte, al estar reprimida, se expresa por medio de síntomas nerviosos corporales o bien a través de somatizaciones en todo el cuerpo”³⁶. Por lo general, da la sensación de que es una persona que se encuentra emocionalmente a la deriva y que no sabe lo que necesita de la vida.

I.3.2.- El carácter compulsivo

El carácter compulsivo demuestra un rasgo típico que es la preocupación pedante por el orden y la prolijidad. Existen situaciones en las cuales desarrolla un esquema planeado e intocable.

Todo cambio en el programa se experimenta como displacer, en los casos más pronunciados provoca incluso angustia. Debido a la

³⁵ Idem, p. 167

³⁶ Frigola, Carles, Año 2012, La medicina orgonómica-El carácter histérico, [en línea], <<http://compartir-wilhelmreich.blogspot.com/2012/09/la-medicina-orgonomica-el-caracter.html>>, [consulta: 23 mayo 2013]

minuciosidad que le acompaña, este rasgo de carácter puede ayudar al individuo a hacer muchas cosas; por otra parte, también reduce considerablemente la capacidad de trabajo, pues excluye todo cambio rápido y toda adaptación a situaciones nuevas³⁷.

Este rasgo probablemente se encuentra principalmente en los hombres de ciencia, aunque la vanidad o pedantería obstaculiza cualquier descubrimiento que sea mayor. Esta característica también conduce a otro rasgo: la tendencia al pensamiento más detallado y caviloso.

Existe una incapacidad de concentrarse más aquí que allá, conforme a la significación más racional de un objeto; la atención se divide siempre en forma más o menos pareja; las cosas no esenciales se piensan con minuciosidad no menor que otras, centro del interés profesional³⁸.

Reich también menciona que otro rasgo infaltable en el carácter compulsivo, es la economía o la avaricia. Si estas características no han logrado éxito, aparecen rasgos totalmente opuestos, de esta manera “encontramos entonces desorden, pereza, incapacidad de tratar el dinero”³⁹

También existen otros rasgos típicos que resultan de varias fuerzas. “Entre ellos se encuentra la indecisión, la duda y la desconfianza. En su aspecto exterior, el carácter compulsivo muestra un acentuado freno y control; sus reacciones afectivas tanto negativas como positivas, son tibias”⁴⁰. Esto es producto de una estructura más complicada y que se ve enfrentada a si misma convirtiéndose en un bloqueo afectivo.

Este bloqueo afectivo se traduce en situaciones somáticas. Así, “todos los músculos del cuerpo, pero en especial los de la pelvis y los del piso pélvico, de los hombros y la cara, están en un estado de hipertonia crónica. De aquí la fisonomía dura, a veces parecida a una máscara, de los caracteres

³⁷ Reich, Wilhelm: *Análisis del Carácter*, Argentina, Editorial Paidós, 1957, p. 168

³⁸ Idem, p. 169

³⁹ Idem p. 169

⁴⁰ Idem, p. 170

compulsivos, y su torpeza física”⁴¹. De esta manera, se puede constatar claramente que las características físicas van en unión con ciertos aspectos psicológicos de la persona y que su formación corporal traduce una forma de ser y de actuar.

I.3.3.- El carácter fálico-narcisista

Esta tipología nace a partir de la necesidad de establecer un término medio entre la histeria y la neurosis compulsiva. Las personas que se caracterizan mayormente en este rango, aparecen como agresivas y provocativas. Ejercen además situaciones de poder, donde el otro pasa a hacer un subordinado suyo demostrando de esta manera una gran superioridad.

Ernst Kretschmer, destacado psiquiatra alemán, y mencionado además en el Capítulo II en los “aportes que realizan otros autores”, publicó su propia tipología con el nombre de “La estructura del cuerpo y el carácter”. Fue perfeccionando su obra hasta su última publicación realizada en 1961. En un estudio realizado con pacientes en su clínica mental de Tubinga, Alemania, Kretschmer comprobó que los dos grandes tipos de enfermedades mentales corresponden a dos tipos opuestos de complexión corporal.

“Kretschmer reconoce sin reservas que el fundamento de su técnica es el *ojo clínico* del médico que observa y examina atentamente el cuerpo de su paciente. Desde el principio se elaboró un esquema detallado para analizar cada parte y cada aspecto de la constitución física”⁴²

En este aspecto, Kretschmer trata de observar en qué medida el patrón mental se relaciona directamente con el patrón corporal. De esta misma manera

⁴¹ Reich, Wilhelm: *Análisis del Carácter*, Argentina, Editorial Paidós, 1957, p. 172

⁴² Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 77

Reich explica el carácter fálico-narcisista y lo relaciona con la tipología que propone Kretschmer.

Aun en su aspecto exterior, el carácter fálico-narcisista difiere del compulsivo y del histérico. Mientras el primero es predominantemente inhibido, controlado y depresivo, y mientras el histérico es nervioso, ágil, aprensivo y lábil, el carácter fálico-narcisista típico es seguro de sí mismo, a menudo arrogante, elástico, vigoroso y con frecuencia dominador [...] En cuanto al tipo corporal, pertenecen en su mayoría al tipo atlético de Kretschmer. La expresión facial muestra por lo común rasgos duros, marcados, masculinos, mas con no poca frecuencia también femeninos, como de niña, pese al porte atlético⁴³

La observación recurrente y detallada de la persona, proporciona ciertos aspectos que informan una estrecha relación entre la mente y cuerpo. A pesar de que es un tema que se ha venido estudiando desde hace mucho tiempo, tal parece que es un aspecto que continúa con vigencia. “En medicina y en psiquiatría el problema de la relación entre lo psíquico o mental y lo físico o somático es más actual que nunca”⁴⁴

I.3.4.- El carácter masoquista

Respecto al carácter masoquista, varios autores consideran que el ser castigado no era el objetivo principal sino una parte en la experiencia de la autodesvalorización placentera de la persona. “No obstante, la formulación fundamental era la misma: El masoquista percibe como placer lo que la persona normal percibe como displacer, o por lo menos el primero lo percibe como fuente de placer”⁴⁵

⁴³ Reich, Wilhelm: *Análisis del Carácter*, Argentina, Editorial Paidós, 1957, p. 174

⁴⁴ Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 75

⁴⁵ Reich, Wilhelm: *Análisis del Carácter*, Argentina, Editorial Paidós, 1957, p. 180

Freud contribuyó de manera significativa al respecto, y descubrió que el masoquismo y el sadismo nunca se presentan el uno sin el otro. Así, masoquismo y sadismo pueden convertirse uno en el otro. Además, supuso la existencia de una tendencia hacia la autodestrucción, idea que más tarde se tradujo en el “instinto de muerte”. Esta perturbación del proceso vital dificulta el instinto, por lo tanto la rigidez impide el ritmo de tensión y relajamiento.

Los rasgos principales del carácter masoquista, se pueden resumir de la siguiente manera:

Estos rasgos se encuentran por separado en todos los caracteres neuróticos. En conjunto, forman el carácter masoquista sólo cuando todos ellos están presentes y cuando determinan la clave de la personalidad y sus reacciones típicas. Rasgos típicos del carácter masoquista son los siguientes: subjetivamente, una sensación crónica de sufrimiento, que aparece objetivamente como una tendencia a lamentarse; tendencias crónicas a dañarse a sí mismo y al automenosprecio y una compulsión a torturar a los demás que hace sufrir al paciente no menos que al objeto. Todos los caracteres masoquistas muestran una conducta específicamente torpe, de escaso tacto en sus modales y en su relación con los demás, a menudo tan acentuada hasta dar la impresión de una deficiencia mental⁴⁶

Es probable que este tipo caracterológico en algunos casos sea evidente y llegue a expresarse en la superficie física, mientras que en otros casos está oculto a través de una máscara. La actitud masoquista no se rebela solamente en las relaciones que establece con otras personas, sino también en su propia vida interna. Esto último se ve reflejado en que mantiene actitudes ligadas a objetos que posteriormente pasarán a ser muy decisivos.

Por lo general, el carácter masoquista desarrolla una gran exigencia de cariño a través de diferentes capas. “La tortura masoquista, la queja masoquista, la provocación y el sufrimiento, todos se explican sobre la base de la frustración, fantaseada o real. De una exigencia de cariño excesiva, que no

⁴⁶ Reich, Wilhelm: *Análisis del Carácter*, Argentina, Editorial Paidós, 1957, p. 187

puede ser gratificada⁴⁷. Esta forma de actuar, corresponde específicamente al carácter masoquista, si aparece en otras formas de neurosis, quiere decir que en ese carácter se encuentran elementos masoquistas.

La conducta masoquista y la demanda de cariño aumentan siempre en proporción a la tensión displacentera, a la disposición a la angustia o al peligro de perder el cariño. Es típico del carácter masoquista evitar la angustia mediante el deseo de ser querido. Así como las quejas son un disfraz para la exigencia de cariño y la provocación es un intento de obligar a que le quieran, también la totalidad del carácter masoquista es un intento infructuoso de liberarse de la angustia y del displacer. Es infructuoso porque, pese a esos intentos, nunca se desembaraza de la tensión interna que constantemente amenaza con convertirse en angustia⁴⁸

De esta manera, el carácter masoquista intenta atenuar cierta tensión interna y la amenazante angustia a través de un procedimiento inadecuado; el individuo exige cariño mediante la provocación y el desprecio. Esto explica que mientras más trata de salir de su situación de sufrimiento, más se enreda en ella.

Los cuatro tipos caracterológicos vistos, aluden al análisis del carácter donde las investigaciones psicológicas establecen una patología corporal. “A diferencia de otras ramas de la ciencia médica, no tratamos con bacterias o tumores, sino con reacciones humanas y enfermedades psíquicas”⁴⁹

Bajo este pensamiento, se hace vital un estudio enfocado al aspecto integral de la persona, proporcionándole herramientas que ayuden a propiciar su mejoría y bienestar.

⁴⁷ Reich, Wilhelm: *Análisis del Carácter*, Argentina, Editorial Paidós, 1957, p.192

⁴⁸ Idem, p. 192

⁴⁹ Idem, p. 16

CAPÍTULO II

EL LENGUAJE DEL CUERPO SEGÚN ALEXANDER LOWEN

II.1.- Alexander Lowen

Hablar de Lowen es hablar de Bioenergética, sistema terapéutico cuyos principios se centran en la respiración, en moverse, en sentir y en expresarse. “La Bioenergética es una técnica terapéutica, cuyo objetivo es ayudar al individuo a recuperarse juntamente con su cuerpo y a gozar en el mayor grado posible de la vida corporal”⁵⁰

Alexander Lowen nació en Nueva York en 1910 y murió el 28 de Octubre de 2008, hijo de padres inmigrantes rusos que llegaron a vivir a Estados Unidos, hace de su vida un autoaprendizaje para descubrir el valor que representa la unificación entre mente-cuerpo y de qué manera influyen los eventos afectivos principalmente durante el desarrollo de la infancia. En su libro autobiográfico *Honrar al cuerpo*, da a conocer el camino recorrido para llegar a ser quien fue y de cómo logra finalmente comprender que las afecciones corporales están directamente ligadas a las resistencias psicológicas, logrando así combinar el trabajo con el cuerpo y con la mente para ayudar a resolver problemas emocionales y mejorar el potencial para el placer y el gozo de vivir.

Comenta además, que sus años de infancia no fueron los más felices, pues recuerda ciertos pasajes de soledad y de poca comunicación con sus padres, especialmente con su madre. “La sensación que conservo de mis primeros cinco años es confusa porque, aunque no lo recuerdo bien, creo que mi madre no me amamantó más de nueve meses y no fui un bebé feliz”⁵¹. Este episodio le proporcionó a Lowen un sentimiento de inseguridad que lo comprendería en su vida adulta. A su vez, también entendió que su madre solo

⁵⁰ Lowen, Alexander: *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987, p. 41

⁵¹ Lowen, Alexander: *Honrar al cuerpo*, España, Editorial Sirio, 2004, p.25

concebía la idea de que sus hijos se alimentaran y durmieran bien. Con su padre ocurrió lo contrario, guarda gratos momentos de él y recuerda los juegos que compartían juntos, lo describe de la siguiente manera: “Mi padre era justo lo contrario: una persona dócil, fácil de tratar y amante del placer. Los domingos de invierno me llevaba a deslizarme en trineo, y en verano jugaba a la pelota conmigo”⁵²

Fue integrado en escuelas públicas logrando ser un buen estudiante con excelentes calificaciones. La escuela nunca fue un problema para Lowen, pues siempre se destacó entre sus compañeros.

En su juventud, Alexander Lowen probó diversos tipos de empleos que solo le ayudaba a cubrir lo necesario y básico. Se esforzó bastante para posicionarse en algún trabajo que, por una parte, le diera una economía más estable y, por otra, pudiera saciar de alguna forma su necesidad de sentirse bien en lo que hacía.

Estudió derecho en la Facultad de Derecho de Brooklyn graduándose de abogado en 1934, fue profesor de secundaria durante los años 1933 a 1946. En 1938 Lowen sintió que había un vacío en su vida, esta situación lo llevó a una leve depresión y que finalmente lo hizo comprender que necesitaba una mayor actividad física. De esta manera comprendió entonces la gran importancia del trabajo a desarrollar con el cuerpo.

Para poder sentir mi cuerpo, decidí comenzar una nueva rutina de ejercicios de treinta minutos al llegar a casa del trabajo. La mayoría de los ejercicios se enfocaban en liberar la tensión de los músculos del cuello, que por aquella época me hacían sentir tenso e incómodo. Afortunadamente, tuvieron el resultado esperado y, además, me permitieron ver que era en mi cuerpo en donde quería pasar la mayor parte del tiempo, y no en mi mente⁵³

⁵² Lowen, Alexander: *Honrar al cuerpo*, España, Editorial Sirio, 2004, p.27

⁵³ Idem, p.48

Desde entonces Lowen sentía que poco a poco encontraba su lado de interés para continuar explorándolo en su vida. Su ideal era conseguir un uso más amplio del ejercicio, un uso que otorgara un impacto positivo en la personalidad de los demás, tratar de alcanzar una metodología que permitiera el desarrollo integral de las personas.

Prosiguió con su idea de encontrar la conexión entre mente y cuerpo hasta que La Nueva Escuela de Estudios Sociales le ofreció la oportunidad de estudiar una asignatura llamada análisis del carácter la cual definía aquella relación. Le llamó la atención pues por primera vez escuchaba hablar a alguien que decía que cuerpo y mente fueran uno solo, de esta forma logró conocer al doctor Wilhelm Reich.

Lowen pudo comprobar que Reich buscaba una nueva relación con el psicoanálisis basada en los procesos físicos del cuerpo, pues justamente esta idea era la que buscaba, esta conexión entre pensamiento y sentimientos. Es así que, terminado el curso, Reich lo invitó a ser paciente de él, ya que solo de esta forma podría involucrarse más con su trabajo y con su proceso terapéutico, es decir, vivir desde adentro una experiencia que lo ayudaría a alcanzar lo que de verdad andaba buscando: generar su propia metodología terapéutica y descubrir los procesos que la guían.

En la primavera de 1942, comencé mi proceso terapéutico con Reich, tres sesiones a la semana. Él denominó a la terapia *vegetoterapia caracteroanalítica*. El aspecto *caracteroanalítico* era el psicoanálisis del comportamiento, mientras que la vegetoterapia denotaba un nuevo tipo de terapia enfocada en liberar los movimientos involuntarios y las expresiones libres del cuerpo. Él tenía una idea clara de la conexión que existía entre cuerpo y mente: ambos son realmente uno solo y, a la vez, actúan y se influyen el uno al otro⁵⁴

Lowen prosiguió investigando acerca de esta unión mente-cuerpo, pues también compartía la idea de que ambos se afectaban mutuamente. De esta

⁵⁴ Lowen, Alexander: *Honrar al cuerpo*, España, Editorial Sirio, 2004, p.57

manera el psicoanálisis contribuyó al estudio de la conducta en unión a las sensaciones instintivas provocadas por el movimiento del cuerpo.

Reich observó la resistencia de sus pacientes a dejar ir sus sentimientos y recuerdos reprimidos. Había descubierto, años atrás, que las personas neuróticas no respiran de una manera libre y completa, por lo que el cuerpo o la parte somática de su terapia se centraba en la función de la respiración. Se dio cuenta de que la inhibición era un mecanismo para suprimir los sentimientos⁵⁵

Es interesante precisar la gran importancia que Lowen le otorgó a la respiración, pues al inhibirla o al no hacerla conscientemente provocaba en sus pacientes una negación para reconocer las emociones. Las tensiones musculares reprimían fuertemente la fluidez natural que el cuerpo necesita liberar y obligaba al individuo a contener aquellos sentimientos que necesitan expresarse de manera espontánea. Esto, naturalmente, se vio reflejado físicamente en los pacientes que Lowen atendió y le sirvió como material de estudio para establecer algunas conclusiones respecto a la vida que llevaba cada individuo.

En teoría, el terapeuta trabajaba desde el cuerpo para estudiar la historia de la persona, y esa historia se veía a su vez reflejada en la estructura del cuerpo; desde ese mismo cuerpo, el terapeuta podía estudiar la psicología y el comportamiento en el presente, leer el carácter de una persona como se expresaba físicamente, se movía y hablaba, y con esa información podía conectar su visión con la historia del individuo⁵⁶

Su experiencia como discípulo de Reich le ayudó en gran parte a decidir qué hacer con su vida como terapeuta. Durante sus sesiones, pudo vislumbrar hacia donde deseaba apuntar su investigación tomando solo algunos de los elementos que Reich trabajó, gracias a esta práctica logró desprender que las raíces de la bioenergética nacieron de sus propias experiencias terapéuticas

⁵⁵ Lowen, Alexander: *Honrar al cuerpo*, España, Editorial Sirio, 2004, p.57

⁵⁶ Idem, p.57

con Reich. “El análisis del carácter y el trabajo físico se convertirían en mis principales áreas de interés como terapeuta”⁵⁷

Su primer libro se llamó, originalmente, *La dinámica física de la estructura del carácter*, posteriormente fue retitulado como *El lenguaje del cuerpo*. En este libro Lowen presenta la investigación realizada a sus pacientes focalizando su atención en los tipos de carácter los cuales fueron clasificados según patrones físicos determinados, los cuales se explican más adelante.

Estas tipologías corporales fueron la base de estudio donde Lowen enfatizó sus investigaciones creando un sistema terapéutico conocido como Bioenergética, labor que se basa principalmente en el trabajo corporal y cuyo proceso lleva como eje central la respiración profunda como fuente energizadora para el bienestar de las personas. “Los componentes del análisis bioenergético son la respiración, el llanto, el trabajo con los pies y la profundización de las vibraciones para que puedan fluir libremente por el cuerpo hacia arriba con ayuda de la respiración”⁵⁸. Así llevó a cabo ciertos principios básicos los cuales guiaron su metodología terapéutica para desbloquear traumas reprimidos que se arrastraban desde la infancia. Por lo tanto la conexión a la tierra se desprende además de la conexión con el pasado el cual infiere directamente en el presente.

Observar que no me sentía firmemente conectado a la tierra me llevó a estudiar la forma en que mis pacientes permanecían erguidos, cuánta sensibilidad presentaban en los pies y lo vitales que se mostraban estos, pues el grado de vitalidad era una forma de medir la energía que tenían en los pies [...] No me sorprendió descubrir que solo unos pocos tenían conciencia de que sus pies estaban sobre el suelo; por supuesto, literalmente sus pies permanecían en el suelo, pero no sentían esa unión⁵⁹

⁵⁷ Lowen, Alexander: *Honrar al cuerpo*, España, Editorial Sirio, 2004, p. 63

⁵⁸ Idem, p. 193

⁵⁹ Idem, p. 195

Esto evidenciaba que el flujo sanguíneo era pobre en las partes motrices y muchos de sus pacientes evadían dejar caer todo el peso de su cuerpo sobre el suelo. Se observó además que los pies no estaban bien formados y que carecían de buen aspecto.

Esta conexión a la tierra Lowen la llamó “arraigarse” y se relaciona con las vibraciones involuntarias que se sienten en las piernas al realizar una posición cercana al suelo.

Mi primera idea fue ponerme de pie con los pies separados, las rodillas ligeramente flexionadas y el cuerpo arqueado hacia atrás. Esta postura me permitía sentir mejor los pies sobre el suelo. La mantuve durante varios minutos, y después sentí la necesidad de inclinarme hacia delante para tocar el suelo con la punta de los dedos de las manos. Gracias a esta nueva postura podía estar más cerca del suelo, con las rodillas ligeramente flexionadas y los pies paralelos a una distancia de medio metro. Tras mantenerme así durante varios minutos, empecé a sentir una vibración involuntaria en las piernas a consecuencia del estiramiento de los tendones de las corvas⁶⁰

Para Alexander Lowen “arraigarse significa conectarse a través de los sentimientos con el suelo, con la tierra”⁶¹. En este plano, estar conectado a la tierra depende mucho de los cuidados que nuestra madre nos ofreció en la niñez. Estar de pie en la edad adulta o estar conectado a la tierra dependerá entonces de la seguridad y los cuidados obtenidos en nuestra infancia. “La inteligencia de un individuo está directamente relacionada con el grado y la calidad de su arraigo al suelo”⁶². De esta forma el sujeto no piensa solamente con su cabeza, sino con todo su cuerpo, pues se conecta con la naturaleza, con sus sentimientos y con las personas que lo rodean.

Por otra parte el desarraigo contribuye negativamente a nuestro ser, puesto que involucra a un individuo solitario, un ente errante sin vínculos concretos. “Nuestro cuerpo es nuestro hogar, por lo que no poder conectarse

⁶⁰ Lowen, Alexander: *Honrar al cuerpo*, España, Editorial Sirio, 2004, p. 197

⁶¹ Idem, p. 197

⁶² Idem, p. 199

con los sentimientos del cuerpo implica ser un espíritu inconexo que se pasa la vida flotando sin pertenecer a ningún lugar”⁶³.

Existen ejercicios prácticos que posibilitan esta conexión a la tierra y así lograr una mayor unión con el cuerpo. La respiración y el llanto que se provoca ayuda a liberar las tensiones de la persona para finalmente sentirse mejor.

El ejercicio para arraigarse ayuda a que las personas se abran a sentimientos más profundos; cuando se lleva a cabo junto con ejercicios de respiración y vibración, la sensación se convierte en una experiencia de todo el cuerpo en la que uno se siente más recargado y lleno de vitalidad⁶⁴

En tiempos tan vertiginosos vividos actualmente, los individuos tienden a no estar conectados consigo mismos, esto lleva a vivir un estilo de vida de manera desarraigada lo que conduce posteriormente a una falta de seguridad en las actividades desempeñadas y a mostrar una actitud narcisista en una sociedad cada vez más dominante.

II.2.- Caracterología de tipos de personalidades según Lowen

Así como Wilhem Reich establece una caracterología de tipo de personalidades, Lowen también contribuye con su análisis encontrando aciertos y desaciertos en las metodologías utilizadas por él y su maestro. Así, Lowen puntualiza acerca de lo trabajado con Reich y lo desarrollado posteriormente según sus investigaciones comentando que “el presente estudio surgió de la necesidad de integrar en un esquema unitario básico los conceptos psicoanalíticos y los nuevos principios bioenergéticos que constituyen la base de nuestra terapia”⁶⁵.

⁶³ Lowen, Alexander: *Honrar al cuerpo*, España, Editorial Sirio, 2004, p. 200

⁶⁴ Idem, p. 210

⁶⁵ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 132

Ambos encuentran una estrecha relación entre muchos de los procesos somáticos y ciertos fenómenos psicológicos. “Dicha relación lleva implícito el concepto de que el organismo se expresa más claramente a través del movimiento que por medio de las palabras”⁶⁶. Pero el movimiento también implica los gestos y las posturas que un individuo realiza en complemento con la emoción que expresa, esto también es material observable al momento de efectuar una terapia.

La expresión emocional del individuo constituye una unidad. No es la mente la que se encoleriza y el cuerpo que golpea. Es el individuo quien se expresa. Nosotros estudiamos cómo se expresa un individuo concreto, cuál es el alcance de sus emociones y cuáles sus límites. Se trata de estudiar la motilidad del organismo, ya que la emoción se basa en la capacidad de “con-moverse”⁶⁷

De esta manera Lowen establece la siguiente tipología de personalidades: El carácter oral, el carácter masoquista (1), el carácter masoquista (2), el carácter histérico (1), el carácter histérico (2), el carácter fálico-narcisista, el carácter pasivo-femenino, el carácter esquizofrénico, el carácter esquizoide. Dada la finalidad de esta investigación, se estudiará a cinco tipos de carácter: el oral, el masoquista, el histérico, el pasivo-femenino y el carácter esquizoide. Las tipologías correspondientes al carácter masoquista 1 y 2, las combiné desprendiendo de ambas algunas de sus características. Lo mismo apliqué en el caso del carácter histérico. Respecto al carácter fálico-narcisista, corresponde a un equivalente masculino del carácter histérico, por lo que no se tomará en cuenta, ya que la investigación se aplicará a mujeres. Y, finalmente, el carácter esquizofrénico corresponde a un contexto distinto para ser analizado, tal como lo plantea Lowen: “El individuo esquizofrénico pierde el contacto con la realidad”⁶⁸. En este sentido, no cumple el patrón de los demás.

⁶⁶ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 11

⁶⁷ Idem p. 11 y 12

⁶⁸ Idem p. 343

En cada uno de ellos se presenta una imagen correspondiente a sus características a modo de visualizar su estructura corporal, excepto el caso del carácter Pasivo-Femenino, pues existe solamente información escrita sobre su personalidad y no aparece vinculada a ninguna imagen.

II.2.1.- El carácter Oral

Sentir muy poca independencia, estar apegado a los demás, manifestar poca agresividad y expresar un sentimiento de estar necesitando que lo cuiden y lo atiendan, son algunas características de este tipo de personalidades⁶⁹

En relación a su cuerpo, demuestra debilidad especialmente en su parte muscular lo que determina un escaso crecimiento óseo. “El cuerpo tiende a ser largo y flaco según el tipo ectomórfico de Sheldon [...] Esta falta de desarrollo se advierte más en los brazos y en las piernas. También los pies son delgados y estrechos”⁷⁰

William Sheldon establece tres tipologías de acuerdo a sus investigaciones, esta información se presenta al final del siguiente capítulo relacionado con el aporte que otros autores han realizado acerca de los tipos de personalidades.

Continuando con Lowen, menciona que el cuerpo del tipo oral muestra una cierta tendencia al agotamiento, al desgano debido justamente a una debilidad presentada en el sistema muscular. Su energía además es baja debido a la respiración poco profunda, esto lo hace propenso a situaciones anímicas de depresión y exaltación. La depresión es algo típico en esta personalidad. También tiene intereses narcisistas, les gusta mucho hablar

⁶⁹ William Sheldon establece tres tipologías de acuerdo a sus investigaciones, esta información se presenta al final del siguiente capítulo relacionado con el aporte que otros autores han realizado acerca de los tipos de personalidades.

⁷⁰ Lowen, Alexander: *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987, p. 148

favorablemente de sí mismos. En este contexto “para el carácter oral, constituye un medio de atraer la atención, el interés y el afecto”⁷¹.

Este carácter siente que la vida le debe mucho y que sus derechos le han sido arrebatados, desde esto se desprende su actitud ególatra. “Espera comprensión, simpatía y amor, y es excesivamente sensible a cualquier gesto de frialdad por parte de su pareja o del medio ambiente”⁷². Sienten mucho temor al rechazo, pues tal temor lo relacionan a la pérdida del objeto amado, esta idea constante en su cabeza representa una gran amenaza para este tipo de personalidad.

El carácter oral se distingue por el deseo de hablar y por sentir placer en la conversación. Es algo típico de tales individuos, les encanta hablar de sí mismos, generalmente de un modo favorable. Saben convertirse fácilmente en el centro de atracción, sin sentir el menor desasosiego por su exhibicionismo”⁷³

Además, les cuesta mucho trabajo ponerse en el lugar de los demás, en este sentido desarrolla una imagen exagerada de sí mismo. Aunque también demuestra sentimientos de incapacidad e insuficiencia.

No podemos pasar por alto la tendencia a la depresión. Donde quiera que existe, es característica de las tendencias orales. Cuando domina la personalidad, determina la estructura oral del carácter. Generalmente la depresión sigue un período de mucha actividad y aparente bienestar. La pauta eufórica-depresión tiende a ser cíclica, aunque no siempre se ponga claramente de manifiesto”⁷⁴

Las depresiones que experimenta no son tan profundas, aunque permanecen constantemente en una especie de círculo masoquista, donde salir de ese estado sea muy resistente.

⁷¹ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 182

⁷² Idem, p. 178

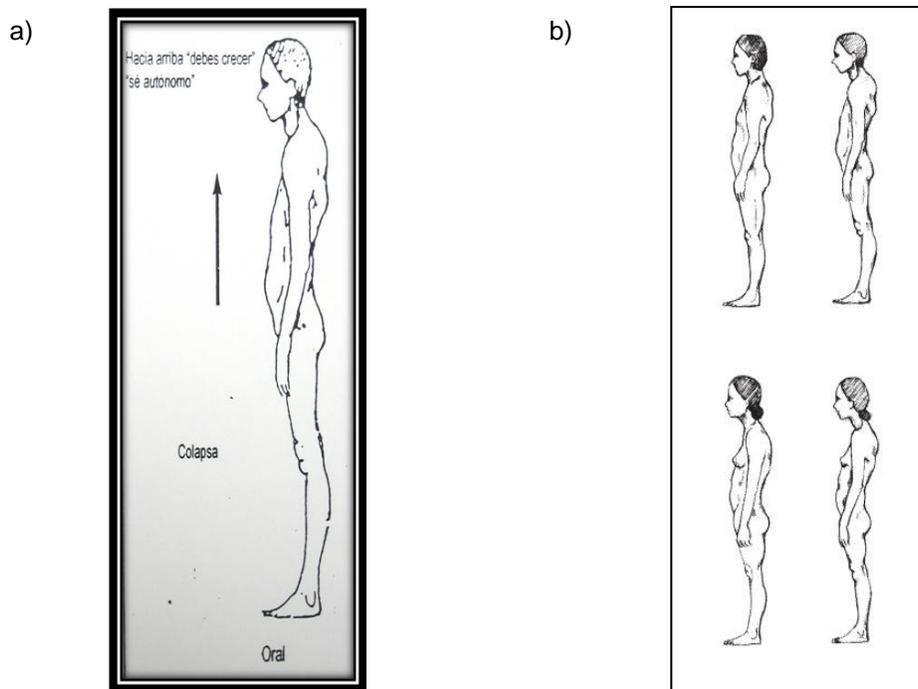
⁷³ Idem, p. 182

⁷⁴ Idem, p. 182

El carácter oral manifiesta un cierto temor por las cosas que realiza, debido a esto, no hace muchos esfuerzos por alcanzar lo que desea. Este temor se explica porque pudo haber experimentado varias decepciones, por lo tanto, tratan de conseguir cosas sin tener que esforzarse mayormente, de esta manera evitan pasar por momentos de desilusión, ya que otro de sus rasgos es la sensación de vacío interior. Aunque mantenga una relación amorosa, la sensación de soledad también la experimenta muy a menudo.

A continuación se presenta un diagrama sobre la postura del carácter oral:

Imagen 1: Postura Carácter Oral



El diagrama presentado por Lowen se detalla de la siguiente manera:

1. En la estructura oral del carácter el peso del cuerpo descansa sobre los talones [...]
2. El carácter oral tiende a estar inclinado hacia atrás. Los hombros están retrasados, lo que es compensado por la proyección de la cabeza hacia adelante. Más abajo, la pelvis y las nalgas se mantienen adelantadas [...].
3. En el carácter oral el movimiento hacia adelante lo inicia la cabeza [...]
4. Al no ser las piernas lo suficientemente fuertes, en el carácter oral es la columna vertebral la que soporta el cuerpo por lo que la espalda no se encuentra dispuesta para la acción agresiva [...]
5. En el carácter oral, los ángulos de comprensión entre los diversos segmentos del cuerpo son obtusos y abiertos [...]⁷⁵

En esta tipología corporal, se enuncia que la columna vertebral es la que sostiene el cuerpo, y los demás segmentos apuntan a tratar de equilibrarlo. Claramente, el peso corporal se encuentra dividido alojando ciertas tensiones que lo caracterizan como tal.

II.2.2.- El carácter Masoquista

El masoquismo fue considerado uno de los problemas terapéuticos más complejos en el estudio del psicoanálisis, ya que está propenso a las recaídas y este patrón tiende a repetirse durante todo el proceso analítico del individuo.

El masoquista sufre una gran ansiedad al encontrarse bajo una fuerte presión, ya sea en el trabajo o en las relaciones sociales que entabla. Esta característica es típica de este carácter, pues permanentemente experimenta la sensación de estar bajo una gran demanda de exigencias. “Acepta la realidad al tiempo que la combate; admite la racionalidad de sus exigencias al tiempo que se resiste a ellas”⁷⁶

⁷⁵ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 187

⁷⁶ Idem, p. 209

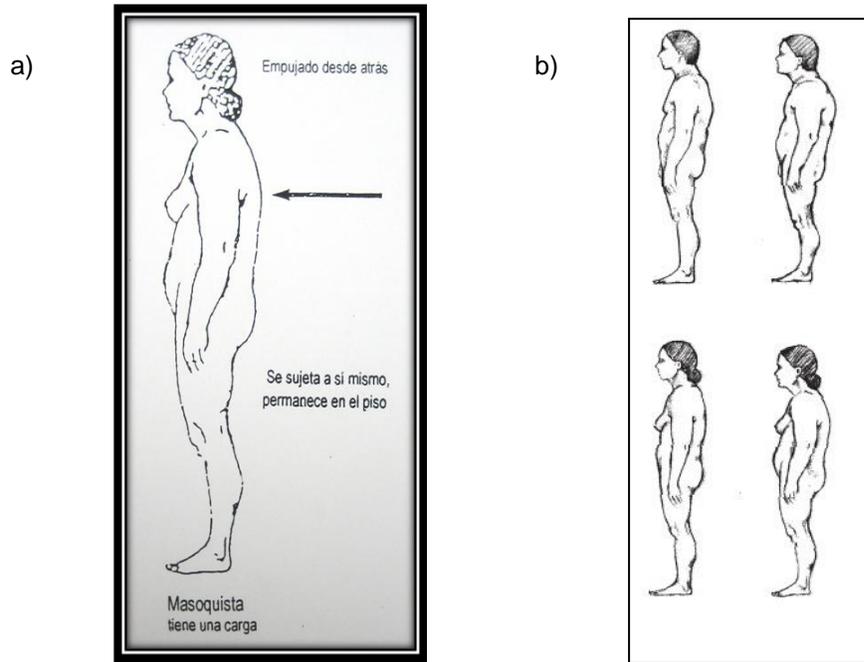
Por lo general, el carácter masoquista está constantemente en una lucha interna generando dos impulsos contrarios y quedando atrapado en esta contradicción, sin mencionar la carga de energía que lleva consigo mismo la cual tampoco logra canalizar.

La sensación de fracaso en esta tipología está presente en todo momento, pues le ha sucedido anteriormente. En cierto grado desea fracasar, de esta forma podría transformar esta impresión en la necesidad de castigo por la cual se conoce. Es una especie de justificación de su propia incapacidad, ya que también le teme al éxito, pues lo convierte en el centro de atención provocándole una gran ansiedad.

Corporalmente esta tipología muestra una carencia de firmeza en su espina dorsal, por más esfuerzos que el carácter masoquista realice en mantenerla, de igual forma se derrumbará. “La falta de una *sensación de espina dorsal* o de firmeza les hace a estos individuos contraer los intestinos para obtener una sensación de apoyo. Por supuesto, no sirve de nada y el desplome es inevitable”⁷⁷. De esta manera, el movimiento pélvico en este carácter no se ejecuta de manera normal.

⁷⁷ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 209

Imagen 2: Postura Carácter Masoquista



El carácter masoquista empuja la pelvis hacia delante sin poder hacerla girar. El movimiento hacia delante lo logra apretando las nalgas y contrayendo los músculos abdominales. Así se entiende la escasa satisfacción genital que obtiene. En el masoquista, el verdadero acto de descarga genital crea unas tensiones que impiden que se produzca una descarga efectiva. Normalmente, el movimiento oscilante de la pelvis en el acto sexual es controlado por las piernas, si estas son débiles, como en el carácter oral, o se encuentran movilizadas, como en el caso de la estructura masoquista, resulta imposible el movimiento natural de la pelvis⁷⁸

Esta somatización es fruto de su carácter, pues el masoquista desarrolla una necesidad de sufrir u obtener placer del dolor a través de conductas orientadas al castigo y a la humillación, puesto que su agresividad está centrada en su interior lo que conlleva a una formación autodestructiva de su quehacer. Por otra parte, hacia el exterior, es decir, hacia el plano de lo social,

⁷⁸ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 217

este carácter demuestra una profunda desconfianza y es esto mismo lo que colabora en no potenciar su propia autoconfianza.

Al hablar de carácter masoquista Lowen no se refiere precisamente a la persona afectada por una perversión sexual, sino a una conducta que se repite a varias ocasiones. “La estructura del carácter masoquista se refiere al individuo que padece y se queja, pero sigue sumiso. Esta sumisión es la tendencia masoquista predominante”⁷⁹

Esta sumisión por lo general es más externa, pues en su interior es todo lo contrario, pues emocionalmente es más profundo experimentando fuertes sentimientos de negatividad como odio, discordia y prepotencia.

Pero estos sentimientos están enérgicamente bloqueados por temor de que el sujeto explote de manera violenta, y contrapone al miedo de explotar un patrón muscular de contención. Sus músculos poderosos y macizos frenan cualquier manifestación directa, y solo permiten dar salida a las lamentaciones y las quejas⁸⁰

En este caso, este tipo de carácter, está cargado de energía, pero de energía retenida en alguna parte de su cuerpo por lo que su acción para expresarse se limita fuertemente. “Este colapso se produce en la cintura, al inclinarse el cuerpo bajo el peso de sus tensiones”⁸¹. A esto se le suman ciertos impulsos que se comprimen en el cuello y en la cintura provocando como consecuencia una gran ansiedad a este tipo de carácter.

Es particularmente típico su cuello corto y grueso, con la cabeza hundida. La cintura es también proporcionalmente corta y ancha. Otra característica importante de este tipo es la pelvis prominente, que hace meter hacia dentro los glúteos [...] A este allanamiento de los glúteos, junto con el peso de la tensión superior; se debe el colapso o caída del cuerpo en la cintura. En algunas mujeres, se ve una combinación de rigidez en la mitad superior del cuerpo y de

⁷⁹ Lowen, Alexander: *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987, p. 154

⁸⁰ Idem, p. 154

⁸¹ Idem, p. 154

masoquismo en la inferior, atestiguado por sus anchas caderas y asentaderas, la base de la pelvis levantada hacia arriba y el matiz oscuro de la piel causado por el estancamiento de la carga⁸²

Este estancamiento de refiere a la energía acumulada en el cuerpo, ocasionando una piel morena como característica de esta personalidad. Por este mismo motivo, este carácter tiende a reducir su agresividad y en su reemplazo el sujeto se queja y se lamenta. “A nivel consciente se identifica con una intención de agradar; pero a nivel inconsciente, esta actitud es desplazada por el rencor, el negativismo y la hostilidad”⁸³

Por lo general la estructura masoquista se desarrolla en un ambiente donde la madre es dominante y el padre pasivo y sumiso. Esta madre anula la personalidad del niño llevándolo a experimentar sentimientos de culpa y a ceder en las expresiones de ira. Esto lo lleva a sentirse aprisionado y con rencor demostrando también actitudes de temor frente a ciertas situaciones inestables lo que conlleva al individuo a no sacar el cuello y a no expresarse libremente en la sexualidad. “En este tipo de carácter se observa una fuerte ansiedad de castración”⁸⁴. Siente temor a sentirse mutilado en ciertas situaciones con sus padres, pues el amor se le ha dado bajo algunas presiones y condiciones.

II.2.3.- El carácter Histérico

Lowen puntualiza que para Fenichel, destacado psicoanalista y pionero de la izquierda freudiana, el carácter histérico se componía de ciertos rasgos:

Los caracteres histéricos han sido descritos como personas inclinadas a sexualizar todas las relaciones no sexuales, sugestionables, propensas a los estallidos emocionales irracionales, a

⁸² Lowen, Alexander: *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987, p. 156

⁸³ Idem, p. 156

⁸⁴ Idem, p. 157

la dramatización y al comportamiento caótico e histriónico, incluso a la mendacidad y a su forma extrema, la pseudología fantástica⁸⁵

En esta descripción realizada por Fenichel, Alexander Lowen enfatiza que tales rasgos son aplicables, pero que al mismo tiempo resultan ser demasiado vagos para definir dicha tipología.

“El carácter histérico viene en busca de ayuda porque algo ha dejado de estar bajo su control y desea que vuelva a estarlo”⁸⁶. En este sentido, Lowen apunta a la idea de que este carácter se identifica con la restricción y el control, ya que algo se le escapa pues siente perder el control.

Cuando se origina aumento en la producción de energía determinado por la liberación de emociones reprimidas se provoca la ansiedad, característica importante que desarrolla este tipo de carácter que gatilla el problema de la histeria y del ataque histérico. “El ataque histérico es un fenómeno explosivo”⁸⁷, este ataque sin duda, proviene del intento de reprimir un fuerte estado de ansiedad. Esta situación conlleva al individuo a encerrar ese estado en alguna parte del cuerpo, ahora si esta energía no se puede canalizar, el resultado será la ejecución de ciertos movimientos involuntarios. Esta rigidez es la que caracteriza una estructura histérica en el carácter de la persona. “La rigidez del carácter histérico es un proceso corporal global que rodea al organismo como si fuese una armadura. Lowen comenta que antes incluyó a este tipo carácter entre los tipos rígidos de estructura.

El concepto de *armadura* fue introducido por Reich para designar un estado en que la ansiedad queda *asimilada* hasta convertirse en un mecanismo protector que tiene la finalidad económica de servir, por una parte, *como protección frente a los estímulos del mundo exterior* y, por otra, *frente a los deseos libidinosos internos*⁸⁸

⁸⁵ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 248

⁸⁶ Idem, p. 260

⁸⁷ Idem, p. 262

⁸⁸ Idem, p. 263

Al hablar de armadura, se piensa en las antiguas armaduras de los caballeros para defenderse de su oponente, pues en la actualidad, todo individuo se esfuerza en protegerse del mundo de fuerzas que provienen del interior y el exterior. De esta manera, “la armadura está representada somáticamente por las tensiones y espasticidades musculares”⁸⁹, pues la armadura constituye las tensiones musculares aunque tales tensiones musculares no establecen necesariamente una armadura.

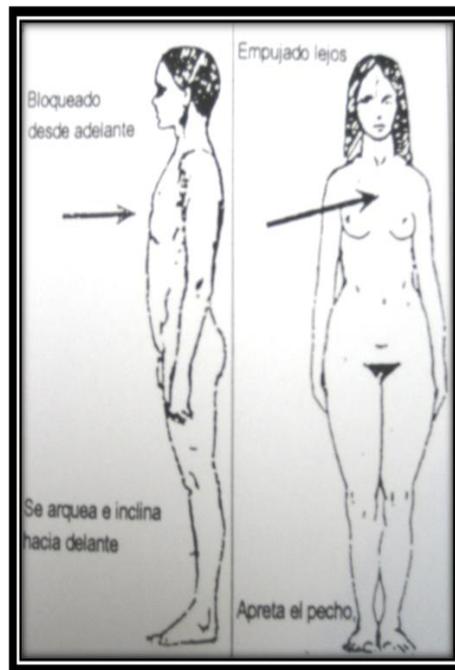


Imagen 3:
Postura Carácter Histórico

Lowen afirma que:

El estudio bioenergético de la estructura histórica del carácter demuestra que la armadura muscular se basa en una total rigidez corporal. La espalda está rígida e inflexible. El cuello está tieso y la cabeza se mantiene erguida. La pelvis se encuentra más o menos retraída y se mantiene tensa. Lo más importante es que la parte frontal del cuerpo está dura, pues la rigidez del pecho y el abdomen es esencial para la armadura. La parte delantera es el lado blando y

⁸⁹ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 264

vulnerable del cuerpo, el lado sensible y el reino de los sentimientos tiernos. Si este lado está desprotegido, la armadura de la espalda no serviría de nada⁹⁰

Este carácter está a la defensiva con el medio que lo rodea, pues teme que se aprovechen de él. Sus impulsos se frenan por alcanzar algo y se quedan atrás, así se transforma en rigidez. Si bien logra tener un buen contacto con la realidad, su problema radica en la defensa contra la exploración del goce, de la entrega cayendo así en un conflicto consigo mismo al no lograr establecer una armonía con su armadura focalizando su obstrucción en zonas corporales. “Las áreas principales de tensión son los músculos largos del cuerpo. Las espasticidades de los músculos extensores y flexores se combinan para producir rigidez”⁹¹

Lo arriesgado que puede presentar este carácter, es cuando intenta salir de la armadura a través de impulsos inconscientes liberando ese yo un tanto reprimido. “El carácter histérico carece de síntomas mientras se mantiene el equilibrio entre producción y descarga de energía”⁹². Si este equilibrio se ve obstaculizado, el carácter histérico cae en reacciones de angustia o ansiedad y que prontamente se convertirán en un síntoma somático donde el problema es trasladado a un nivel psíquico. De esta forma, “el ataque histérico es la contrapartida psíquica del intento de reprimir un fuerte estado de ansiedad”⁹³

⁹⁰ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 264

⁹¹ Lowen, Alexander: *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987, p. 158

⁹² Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 272

⁹³ Idem, p. 262

II.2.4.- El carácter Pasivo-Femenino

Por lo general, son personas un tanto tímidas, les cuesta trabajo hablar en público y lograr entablar relaciones amorosas. Lowen puntualiza algunas características que Reich describe como tipos con cierta cortesía, sumisión excesiva, suavidad en sus movimientos, amistosos y humildes⁹⁴

Lowen estableció una descripción para la tipología masculina de este carácter:

La característica física más importante que distingue a este tipo es la voz suave y afeminada. Impresiona por su tono agudo y falta de resonancia. La expresión facial tiende a ser suave y plástica. Los movimientos nunca son bruscos o agresivos. El tipo corporal puede ser redondeado y estrecho de hombros o en forma de V, es decir, con hombros anchos y caderas estrechas. Las manos son blandas y bastante débiles⁹⁵

Con estas características no se está determinando la homosexualidad del individuo, sucede que la parte agresiva está bloqueada. El carácter pasivo-femenino no decae, pero tampoco demuestra su agresividad. En el análisis o sesión bioenergética por lo general estos pacientes aportan con información acerca de su infancia sin demostrar emoción y muestran ansiedad por colaborar. Si el tratamiento es bien realizado los resultados son satisfactorios. “El individuo pasivo-femenino se caracteriza por su escasa expresión emocional y por su relativa inmovilidad física”⁹⁶

Para la mujer se establecieron otras características en esta tipología. Importante fue la identificación en su zona corporal, pues su estructura física se encuentra dividida en dos partes paralizando los sentimientos tiernos dando paso así a la agresividad y a la obstinación.

⁹⁴ Véase Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 319

⁹⁵ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 319

⁹⁶ Lowen, Alexander: *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987, p. 331

La escisión en la personalidad se manifiesta como una escisión en la estructura corporal. La mitad superior del cuerpo está muy cargada y es rígida y agresiva. La mitad inferior es débil, masoquista y pasiva. Estas muchachas suelen desarrollar un intenso sentimiento de orgullo que en la vida adulta dificulta la sumisión al varón⁹⁷

Las mujeres pertenecientes a esta categoría, pierden un cierto grado de femineidad y presentan algunos rasgos masculinos, pues pasan a identificarse con esta última característica. Suelen presentar un desarrollo muscular llevando con esto un exceso de pilosidad. Estas características al estar guiadas por una actitud agresiva y que arrastran una competencia con el hombre, señalan que se está ante una estructura masculino-agresiva. Estructura que bioenergéticamente se relaciona con la tipología pasivo-femenina que se da en los hombres.

Estas mujeres suelen ser agresivas en el acto sexual, pero esto ha de ser interpretado como un mecanismo de defensa contra la sumisión. En su actitud hacia el hombre hay muchos sentimientos contradictorios. Superficialmente, compiten y tratan de dominar. Si demuestran ser superiores a su pareja, suelen mostrarse despectivas y castrantes. El varón se convierte en el receptor de todo odio derivado de su temprana frustración a nivel genital. A un nivel más profundo, estas mujeres desean ser obligadas y sometidas como consecuencia del poderoso estrato masoquista existente en su personalidad⁹⁸

Este conflicto con los hombres se origina desde la relación establecida con el padre, pues ese mismo resentimiento es transferido a los hombres en general. Esto provoca una identificación secundaria con el hombre y se ve fuertemente predominante debido a las predisposiciones agresivas acumuladas desde la niñez.

⁹⁷ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 338

⁹⁸ Lowen, Alexander: *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987, p. 339

II.2.5.- El carácter Esquizoide

Es necesario realizar una diferencia entre el carácter esquizofrénico y el carácter esquizoide, el primero rompe fuertemente la realidad, mientras que el segundo rompe la realidad, pero a un menor grado. El carácter esquizofrénico permanece internado, a diferencia del carácter esquizoide que se desenvuelve en la vida.

A continuación se muestra una imagen la cual representa la división existente en el cuerpo y que podría llegar a explicar algunas de las conductas que esta tipología desarrolla.



Imagen 4:
Postura Carácter Masoquista

Sin duda el esquizoide presenta algunas características en su estructura corporal que lo identifican como tal.

Frecuentemente, lo primero que nos llama la atención es el aspecto de la cabeza. Nunca da la impresión de estar firmemente unida al cuello. Con frecuencia se mantiene formando un ligero ángulo, de forma que parece que va a rodar a cualquiera de los lados [...] La actitud esquizoide o esquizofrénica es de desprendimiento, como si la cabeza hubiese sido separada de la línea central del flujo energético del cuerpo [...] La propia cabeza se encuentra contraída y tensa, lo que le da una expresión sombría. Aparte de esta expresión, el rostro tiene el aspecto de una máscara [...] la boca nunca es carnosa o sensual. Pasado un cierto tiempo, a uno le sorprende la continua ausencia de alegría en la expresión. No es melancólico, sino frío [...]⁹⁹

En los músculos del cuello no presenta una rigidez general, sino tensiones localizadas. Existe una gran resistencia de los músculos en la base del cráneo, lo que conlleva a una incorrecta circulación sanguínea para la expresión en los colores de la piel, específicamente en su rostro.

Claramente su cuerpo está separado, cortado, dividido, pues lo más desprendido son sus brazos y piernas los cuales se articulan desde zonas rígidas como lo son los omóplatos y la cadera respectivamente. A esto se le suma la falta de contacto de las piernas con el suelo.

[...] El segmento de los hombros presenta un trastorno característico. Los brazos tienen fuerza, pero el movimiento de golpear se halla escindido. El cuerpo no interviene en la acción [...] La mejor forma de describirlo es decir que los brazos se mueven sobre un cuerpo rígido e inactivo a modo como se mueven las aspas de un molino [...] En la estructura esquizoide del carácter, las tensiones musculares son profundas y se basan en la inmovilidad de los omóplatos [...] Las piernas mantienen con la pelvis la misma relación que los brazos con la cintura escapular, esto es, la articulación de la cadera carece de libertad de movimiento. El resultado es una inmovilidad de la pelvis bastante más acusada que la que se observa en cualquier estructura neurótica [...] Las articulaciones son rígidas e inmóviles, lo que se aprecia con toda claridad en los tobillos¹⁰⁰

⁹⁹ Lowen, Alexander: *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987, p. 375 y 376

¹⁰⁰ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 375, 376

Otra característica de esta personalidad, es la forma de respirar, pues tienen poca entrada de aire lo que origina un mayor esfuerzo por respirar a pesar de tener el pecho relajado. Producto de esto mismo, el diafragma se mantiene un tanto inmóvil mostrando una sensación de contracción, así, “el esquizofrénico respira como si estuviese en un estado de terror. A veces ese terror puede percibirse en la expresión de los ojos y de la cara”¹⁰¹

Estas descripciones representan la imagen de un cuerpo inseguro y desintegrado que no ofrece protección ante los peligros que pudiera vivir en su entorno.

Se supone que los rasgos descritos anteriormente aparecen durante la infancia, Lowen afirma:

Hasta donde yo alcanzo solo hay una experiencia lo suficientemente traumática como para escindir la unidad del organismo en crecimiento. Ese agente operativo solo puede ser descrito como el odio de la madre hacia el hijo, un odio que, en la mayoría de los casos, actúa a nivel inconsciente¹⁰²

Este aspecto sin duda crea una reflexión en torno a las situaciones vividas en la infancia, pues generan características psicológicas que prontamente se alojarán en el cuerpo creando enfermedades somáticas crónicas.

¹⁰¹ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 378

¹⁰² Idem, p. 382

II.3.- Aporte de otros autores sobre tipos de personalidades

Siempre en el intento para entender la conducta del ser humano, diversos autores han propuesto variadas formas de analizarlo.

Desde tiempos muy remotos el hombre siempre ha venido buscando respuestas a sus interrogantes. Es de gran relevancia precisar que los antiguos filósofos describieron a través de la observación diversos tipos de comportamientos para llegar a estipular una clasificación de las personas. Es el caso de Platón (427-347 a.C.), el cual estableció el origen de la tipología psicológica y pensó en su momento que existían tres partes en el psiquismo humano.

Estas tres partes estarían relacionadas con las zonas corporales:

- La inteligencia, que aspira al conocimiento y se localiza en la cabeza.
- El apetito irascible, que comprende los afectos y las pasiones “nobles”, como la cólera ante la injusticia, el valor, el deseo de la victoria y la ambición de éxito y de honor. Se localizaría en el pecho.
- El apetito concupiscible, que trata de poseer objetos para beber, para comer y para el placer sexual. Se situaría en la región abdominal¹⁰³

Platón consideró que una de las tres zonas dominaba a las otras dos y que de ese modo el ser humano actuaría de una u otra forma. Concluye que estas tres partes componen los ejes de la personalidad donde el individuo será clasificado según su conducta.

Significativo fue el aporte de Aristóteles quién enfatizó la importancia de considerar las cualidades psíquicas en relación a ciertas características corporales¹⁰⁴.

¹⁰³ Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 22

¹⁰⁴ Véase Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 24

Por otra parte, Hipócrates (460-370 a. C.) construye el ya conocido sistema tipológico de los temperamentos. Cuatro son los tipos que este médico clasifica: el sanguíneo, el flemático o linfático, el bilioso o colérico y el nervioso¹⁰⁵.

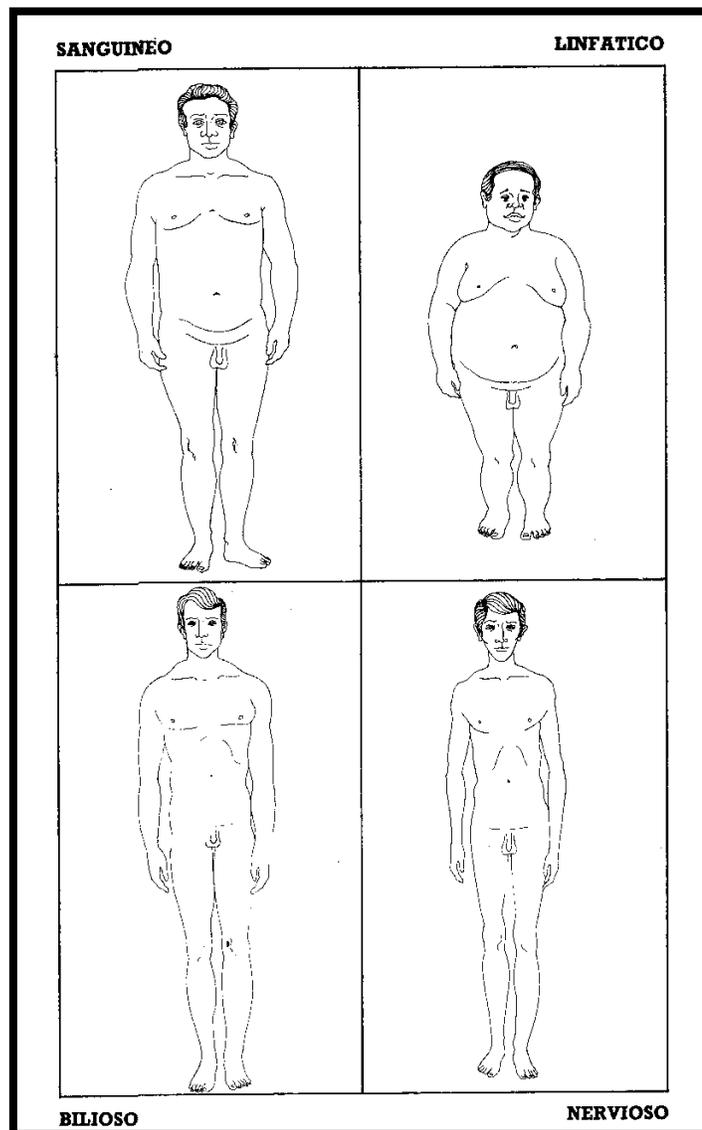
- El Sanguíneo: Su rostro expresa bienestar y salud. Por lo general su contextura es robusta, con los años se hace más robusto aún y tiende a perder el pelo. Demuestra un gran apetito con excesos en sus comidas y tiende a mostrar un interés sexual. Se considera optimista, generoso, conciliador, irritable y apasionado.
- El Flemático o Linfático: Es de piel lisa, blanca y sin vello. Aunque es musculoso tiende a la obesidad. Su principal característica es ser afectuoso y soñador. Se puede encariñar fácilmente. Posee buena memoria pero poca imaginación.
- El Bilioso o Colérico: Posee rasgos de rostros duro y especialmente marcados. Por lo general tiene frente ancha, labios delgados y nariz puntiaguda. Su carácter es ambicioso, enérgico y autoritario. A veces puede resultar violento, impulsivo y tiránico. Posee una mediana memoria pero una brillante inteligencia.
- El Nervioso: Por lo general demuestra una expresión de tristeza, sus labios son delgados y su nariz puntiaguda. No demuestra buen apetito y sus músculos son poco desarrollados aunque bien terminados. Su principal característica es que posee una fuerte emotividad, tiende al pesimismo y ante los demás puede aparecer como un personaje algo

¹⁰⁵ Véase Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 26

extraño. Es individualista, solitario, rencoroso y egoísta. Es perseverante con una inteligencia sutil y brillante.

A continuación se demuestra un cuadro con las características descritas anteriormente:

Imagen 5 Tipología de Hipócrates¹⁰⁶



¹⁰⁶ Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 27

Como ya hemos visto, desde siempre se había intentado unir el comportamiento y la psiques humana tratando de encontrar una explicación a la forma de cómo el hombre se desenvuelve en la vida.

Importante también ha sido la tipología renovadora que estableció Carl Jung (1875-1961), psicólogo y psiquiatra suizo discípulo de Freud quien propone una técnica complementaria al psicoanálisis, pues se permite dejar el papel solamente de “observador” y toma como herramienta terapéutica la vida consciente de la persona para explorar las experiencias propias de cada uno. Es decir, no solo lo inconsciente es parte del proceso en los pacientes, sino también, lo que cada uno trae consigo producto de los genes y del entorno que ha formado a ese individuo.

Tomando en consideración esta idea, Jung distingue dos tipos psicológicos fundamentales: los introvertidos y los extrvertidos. Los primeros están orientados hacia un aspecto del interior, de una emocionalidad más interna, mientras que los segundos se posicionan en un mundo más exterior, donde el entorno que los rodea juega un papel importante en su psicología¹⁰⁷.

Jung también establece un predominio sobre estos dos tipos de acuerdo a cuatro funciones esenciales: el pensamiento, el sentimiento, la intuición y la sensación. Esta dimensión introversión-extraversión propuesta por Jung, ya había sido puesta de manifiesto por otros autores como Heymans y Kretschmer al hablar del tipo introvertido (función secundaria) y el tipo extrvertido (función primaria).

Jung hace notar que la diferencia entre un polo y otro depende de la orientación por la cual se mueve la conducta del hombre sintetizada en “el mundo” y “el yo”. Es decir, “vivir de cara afuera y vivir de cara adentro, son quizás las expresiones que mejor muestran esta oposición”¹⁰⁸.

¹⁰⁷ Véase Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 65

¹⁰⁸ Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 66

Al unificar la clasificación de Heymans con la tipología de Jung se podrían resumir los rasgos de cada tipo de la siguiente manera:

- Introversos: Se repliegan con frecuencia en sí mismos, conceden mayor importancia a los acontecimientos interiores. Necesitan soledad y aislamiento, son intimistas y poco sociables.
- Extraversos: Tienden a abrirse hacia el mundo exterior, prosperan en función de sus relaciones con el medio social, necesitan la presencia humana, son propensos a exteriorizar sentimientos y afectos y responden espontáneamente a los sentimientos que se les testimonian¹⁰⁹

Jung propone ocho tipos psicológicos dentro de esta clasificación, los cuales expongo muy brevemente y así obtener una idea general de ellos, la tipificación corresponde a:

→ El tipo reflexivo extravertido: Posee una fórmula basada en la objetividad, ya sea para él y para quienes lo rodean. Esto le puede jugar a favor o en contra. Esta fórmula le dice los aspectos que están bien y los que están mal, como una especie de ley donde su moral no tolera excepciones y donde el punto de vista se basa en la justicia y en la verdad. Aquello que va en contra de este procedimiento, el tipo reflexivo extravertido, lo verá como una imperfección. Su fórmula puede ser un tanto amplia, esto quiere decir, que puede representar un rol útil en la sociedad, pero si su receta se vuelve estrecha aparecerá un individuo gruñón y crítico con él mismo y los demás¹¹⁰

¹⁰⁹ Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 69

¹¹⁰ Véase Jung, Carl: *Tipos psicológicos*, Argentina, Editorial Sudamericana Buenos Aires, 1985, p. 108

- El tipo sentimental extravertido: Principalmente este tipo corresponde al sexo femenino, las cuales se guían por lo sentimental. Una de las pacientes de Jung afirma; “no puedo pensar lo que no siento”¹¹¹. Con esta idea esta tipología reprime su pensar, pues el pensar perturba su sentimiento.
- El tipo perceptivo extravertido: Por lo general, suele tratarse de varones. Poseen un muy buen sentido objetivo de los hechos. “Su motivo constante es percibir el objeto, tener sensaciones y gozar de ellas en lo posible”¹¹². Es un tipo humano agradable, alegre y con vitalidad.
- El tipo intuitivo extravertido: Posee un fino sentido para aquello que se aproxima. Nunca se acomoda a condiciones estables, pues anda siempre en busca de nuevas posibilidades. Ante cualquier opción acudiría con la mayor de las motivaciones, pero si se le presentan otras alternativas en el camino, ni la razón ni el sentimiento lo detendrán, aún si se contradice con sus convencimientos anteriores¹¹³
- El tipo reflexivo introvertido: Se observa una amabilidad y cordialidad en su accionar, pero acompañado también de una cierta intención un tanto extraña. Si su propia idea le parece bien, los demás deberán someterse ante esa verdad. Con esta obstinada actitud, cierra todo tipo de influencia externa trabajando con dificultad y tropezando con personas que no lo entienden¹¹⁴

¹¹¹ Jung, Carl: *Tipos psicológicos*, Argentina, Editorial Sudamericana Buenos Aires, 1985, p. 108

¹¹² Idem, p. 132

¹¹³ Véase Jung, Carl: *Tipos psicológicos*, Argentina, Editorial Sudamericana Buenos Aires, 1985, p. 138 y 139

¹¹⁴ Idem, p. 159 y 160

- El tipo sentimental introvertido: Se reconoce principalmente en las mujeres. “El proverbio de que las aguas quietas calan hondo conviene a estas mujeres”¹¹⁵. Por lo general son calladas, pues sus motivos permanecen muy ocultos demostrando armonía y sin pretender llamar la atención. No le gusta impresionar, ni mucho menos imponer o alterar a los demás. Si su estado se siente intranquilo, lo evidencia con indiferencia y frialdad¹¹⁶
- El tipo perceptivo introvertido: “Este tipo es, por lo tanto, en extremo inasequible a la comprensión objetiva y suele carecer de comprensión para consigo mismo”¹¹⁷. Por lo general, sus percepciones son muy distintas a la realidad convirtiendo muchas veces su mundo en ficción y comedia. Con esta idea se encierra en su mundo quedándose con lo superficial de la realidad.
- El tipo intuitivo introvertido: En este tipo encaja “el soñador y el vidente místico por una parte y por otra parte el fantaseador y el artista”¹¹⁸. De alguna manera reprime la percepción del objeto. Le cuesta mucho trabajo adaptarse a la realidad actual, pues no se le comprende debido a que su forma de relacionarse es un tanto subjetiva, y, por tanto, cae en un mundo donde solamente él se entiende.

¹¹⁵ Jung, Carl: *Tipos psicológicos*, Argentina, Editorial Sudamericana Buenos Aires, 1985, p. 165

¹¹⁶ Véase Jung, Carl: *Tipos psicológicos*, Argentina, Editorial Sudamericana Buenos Aires, 1985, p. 165

¹¹⁷ Jung, Carl: *Tipos psicológicos*, Argentina, Editorial Sudamericana Buenos Aires, 1985, p. 176

¹¹⁸ Idem, p. 181

Ernst Kretschmer (1888-1964), ya citado en el Capítulo I, es otro de los importantes exponentes que habla acerca de las tipologías y que las estableció a partir de la observación de un grupo de pacientes internados en su clínica mental, de esta manera instaura el método de Kretschmer. Este método tiene como primer alcance “el ojo clínico” que como médico debe examinar el cuerpo a partir de una primera observación donde la intuición también juega un papel importante para realizar un diagnóstico inicial. De esta manera, utilizó dos procedimientos de medir en relación a la parte o aspecto del cuerpo del paciente. El primero consiste en atribuirle puntajes a la descripción general de la fisonomía de la persona, como por ejemplo el tamaño del rostro en relación con las dimensiones de la cabeza, las cualidades de la piel, etc. Posteriormente mide y examina cada una de las partes anteriores de manera más detallada concentrándose por ejemplo en la boca, labios, ojos, etc.

“Una vez obtenidas todas las mediciones y observaciones se califica al individuo sobre la base de las características predominantes y pasa por alto aquellas características que están presentes pero en un grado ínfimo”¹¹⁹

De estos análisis obtenidos, consigue parte de sus conclusiones para formular algunas de sus ideas en las personas que, no necesariamente, son individuos internos o enfermos mentales. “Se trata pues de una tipología somatopsíquica que parte del campo psiquiátrico para ir después a la psicología normal”¹²⁰

Después de una clasificación, este autor designó a tres grupos con los siguientes nombres: leptosomático, atlético y pícnico.

¹¹⁹ Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 78

¹²⁰ Idem, p. 76

→ El tipo leptosoma o leptosomático: Esto significa cuerpo estrecho, un tanto débil aunque también puede sobresalir en las competencias deportivas. Su contextura física se caracteriza por ser esbelto, delgado, con débil musculatura, manos delgadas, cráneo pequeño, tórax aplanado y costillas marcadas¹²¹

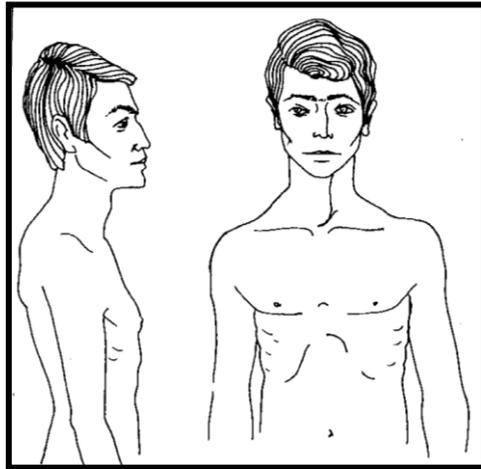


Imagen 6
El tipo leptosoma o leptosomático
establecido por Kretschmer

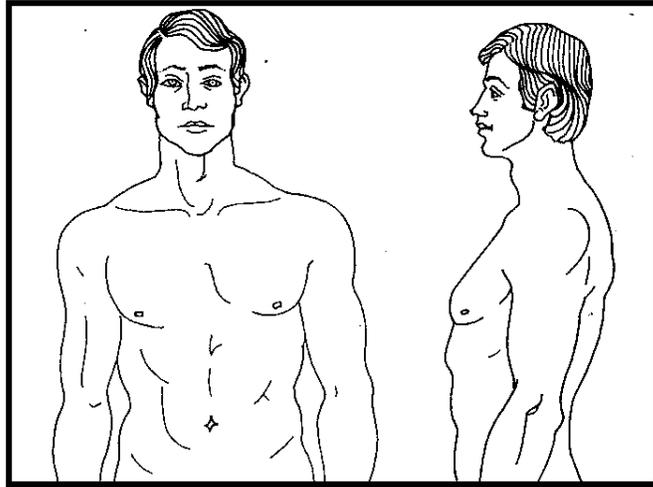
Antiguamente Kretschmer clasificaba este tipo como asténico, lo cual significa débil. Sin embargo, conservó su nombre para un subgrupo de leptosomáticos, pues al contrario de aquel que es leptosomático normal posee un vigor y energía con bastante capacidad de resistencia.

En cuanto a la mujer correspondiente a este tipo, aparte de ser delgadas, también son pequeñas.

¹²¹ Véase Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 86 y 87

→ El tipo atlético: Su talla corresponde a mediana y grande. Posee hombros anchos, tórax robusto, manos grandes, piel ruda con un marcado relieve muscular¹²²

Imagen 7
El tipo atlético establecido
por Kretschmer



Las mujeres de este tipo presentan las mismas características, aunque es tendiente en algunos casos su desarrollo adiposo. La contextura atlética en una mujer suele ser un tanto anormal y poco estético en comparación al arquetipo masculino, ya que por lo general se espera que la mujer presente rasgos un tanto más finos.

→ El tipo pícnico: Talla mediana, cuerpo grueso, con tendencia a grasa excesiva en el tronco, musculatura floja, cuello corto y macizo¹²³.

¹²² Véase Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 88

¹²³ Véase Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 90

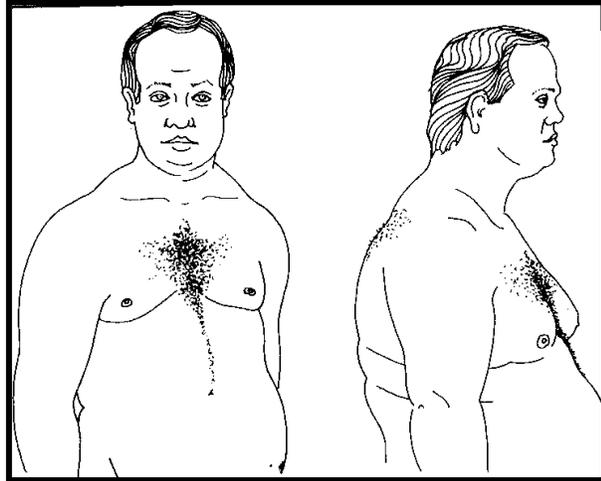


Imagen 8
El tipo pícnico establecido por
Kretschmer

En el caso de la mujer son, por lo general, más pequeñas que los hombres y presentan acumulación de grasa en el tronco y principalmente sobre el pecho.

Kretschmer advierte que es muy difícil encontrar tipos completamente puros e instaura la clasificación de tipos mixtos. De esta manera afirma que esas diferencias constituyen finalmente la base para efectuar una clasificación más objetiva.

El estudio del psiquismo normal por intermedio del anormal es una de las características más llamativas del estudio de la personalidad. Kretschmer está considerado como uno de los promotores de este método¹²⁴

La discrepancia sobre esto, radica en la intercalación de individuos enfermos a sanos para conseguir el alivio deseado. Es decir, se ponía en tela de juicio si lo investigado en personas con trastornos obtendría algún beneficio en personas normales.

¹²⁴ Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 76

Ernst Kretschmer establece un minucioso estudio para detallar las tipologías investigadas, a través de la descripción verbal del exterior del cuerpo, mediciones, dibujos y fotografías, obtiene los resultados para establecer la respectiva clasificación de las personalidades de los individuos.

Este autor al estudiar los casos de enfermos mentales, los catalogó en: locura maníaco depresiva y en esquizofrenia. La primera se relaciona con una manía en el aumento de la actividad a través de una personalidad exaltada y la fase depresiva se demostraba con el retraimiento general de movimientos. La segunda caracterización sobre la esquizofrenia, aborda la pérdida de contacto con la realidad demostrando ciertos trastornos afectivos en la relación con los demás¹²⁵. De esta manera Kretschmer instaura una manera de unión entre psiquis y cuerpo poniendo en evidencia su estrecha relación.

Otra importante contribución a esta investigación, la realiza William Sheldon (1899-1977). Este médico tuvo fuertes influencias de Jung, Freud y Kretschmer al visitarlos durante gran parte su periodo de estudio.

Su técnica se basa en evaluar las características estructurales del cuerpo incluyendo el uso de fotografías. Sheldon desarrolla su teoría a través de dos ideas:

- La de que los factores biológicos hereditarios son extraordinariamente importantes como determinantes de la conducta.
- Y la de que el enigma del organismo humano solo será develado con la ayuda de una creciente comprensión de tales factores¹²⁶.

En relación a sus dos ideas anteriormente nombradas y después de una serie de análisis a un grupo de pacientes, Sheldon clasificó tres componentes principales de acuerdo a las mediciones y observaciones realizadas. Estos son: Endomorfia, Mesomorfia y Ectomorfia.

¹²⁵ Véase Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 96

¹²⁶ Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 119

- Endomorfia: Referida a las zonas redondeadas en todas las zonas del cuerpo. Su aparato digestivo es fuerte y existe una tendencia al peso excesivo. La masa se desarrolla principalmente en el centro del cuerpo. En este sentido concuerda con el tipo “pícnico” establecido por Kretschmer.
- Mesomorfia: Se refiere al predominio de músculos y huesos fuertes. Demuestra una corpulencia principalmente en los antebrazos y piernas. Se asocia al tipo atlético de Kretschmer.
- Ectomorfia: Donde prevalecen en el cuerpo las formas rectas y la esbeltez. Huesos delgados y finos de músculos débiles y lineales. Si se observa de lado, este individuo presenta una curvatura en la columna vertebral con espaldas empujadas hacia adelante y con un vientre por debajo del ombligo¹²⁷.

Por lo general, en todo individuo estos componentes son una mezcla y se manifiestan con mayor claridad en los casos de influencia extrema.

De la misma manera en que Sheldon determina estos tres componentes físicos, también estipula tres componentes psicológicos: viscerotónico, somatotónico y cerebrotónico.

- Componente viscerotónico: Asociado a las vísceras digestivas. Su placer es la alimentación. Demuestra una actitud de relajación donde la tensión desaparece en sus actitudes y movimientos. Le gusta sentirse cómodo y tiende a ser sociable comprendiendo los sentimientos de los

¹²⁷ Véase Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 122, 123, 124

demás. Sufre cuando se siente aislado y no le gusta vivir rodeado de conflictos¹²⁸

- Componente somatotónico: Se refiere al cuerpo en actividad. Manifiesta una manera de andar decidido y demuestra bastante energía al enfrentar el día a día a través de variadas acciones, pues no requiere dormir mucho como tampoco alimentarse tanto. Es poco sensible en sus determinaciones demostrando una escasa compasión en compartir los sentimientos de los demás¹²⁹
- Componente cerebrotónico: Adoptan tanto en la mente como en el cuerpo tensión y represión. Les cuesta mucho trabajo lograr una relajación. Es muy susceptible a todos los estímulos, lo que le provoca estar en un constante estado de alarma y en defensa de todo disturbio¹³⁰

De esta manera, Sheldon establece una forma de visualizar y de comprender el comportamiento de las personas realizando un significativo aporte a las investigaciones posteriores. Sus publicaciones representan una manera de identificar y describir los principales componentes del cuerpo y del temperamento humano.

¹²⁸ Véase Rodríguez-Marín, Carmen: *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986, p. 134, 135

¹²⁹ Idem, p.136, 137

¹³⁰ Idem, p. 141, 142

CAPÍTULO III

UNA EXPERIENCIA DETONANTE ACERCA DEL TRABAJO CON EL CUERPO DEL ACTOR-ACTRIZ EN UNA PUESTA EN ESCENA

Evidentemente se observa en el siglo XX un significativo intento por vincular las áreas psicológica y corporal arrojando procesos y resultados que demuestran su vinculación. Tomando en consideración la relevancia de las indagaciones existentes acerca de la importancia referida al cuerpo, y, en especial, al cuerpo en estados que denotan una afectación, comenzaré la presente investigación aplicada en la dirección de actores, en este caso puntual, a la dirección de las actrices a través de una instancia metodológica que re-signifique una presencia escénica, desde la perspectiva de los patrones corporales propuestos por Alexander Lowen.

Finalmente, este proceso de búsqueda y de experimentación, estará conectado a cada uno de los elementos que constituyen la puesta en escena originando el montaje teatral denominado: *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*.

III.1.- La Puesta en Escena

III.1.1.- La Dramaturgia desde el Director-Autor

La dramaturgia comenzó a partir de los ejercicios de Dirección Teatral desarrollados en las clases del Magíster en Artes Mención Dirección Teatral. Desde este ámbito, el proceso siempre significó ensayo y error para re-construir ciertas escenas que finalmente se tradujeron en un punto de partida importante a investigar. Esta necesidad de recurrir constantemente hacia un mismo tema, me llevó a detenerme para precisar cuál era mi búsqueda y qué era lo que

debía decir de esa búsqueda pasando por ejercicios prácticos relacionados con el tema de las “madres” y por consiguiente con el universo de los “niños”. Si tuviera que precisarlo en palabras diría: madre en busca de su hijo, madre valiente ante la adversidad, juguetes que re-significaban la imagen de un niño. En este sentido entonces nace la idea de escribir acerca del vínculo existente entre la madre y un hijo.

En un principio no sabía cómo empezar a escribir la dramaturgia, tenía una idea general, ¿pero cómo debía llevar esa acción al papel?, ¿debía continuar con el mismo sistema que sabía de acuerdo a la forma de escritura con otras obras de teatro?

Mi experiencia sobre otros montajes que he dirigido y he escrito, nacen desde cómo instalar un concepto que me posibilite la creación dramática con el cuerpo y la palabra. Para la creación de esta obra, *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, quise ir un poco más allá, quise modificar y, al mismo tiempo aprender, otro camino que me proporcionara diversas herramientas y mayores conocimientos.

Recordemos aquí la observación que Gilles Deleuze hace en su libro *Lógica del sentido* sobre el drama del pintor ante el lienzo blanco, virgen, cuando está a punto de hacer el primer trazo de una nueva pintura (un drama que también reconoce el escritor ante la página en blanco, en el momento previo a la primera letra de una obra por escribirse; un drama que también es el del coreógrafo, cuando pone los pies en la sala grande y vacía y está a punto de hacer el primer paso, gesto o secuencia de movimiento para una pieza nueva [...]) Deleuze nos recuerda que este drama no se debe al hecho de que el lienzo, la página o la sala, estén VACÍOS y deban llenarse. El drama y el terror provienen del hecho de que ese aparente espacio vacío está todo CARGADO, PRE-CARGADO, **repleto** con innumerables CLICHÉS: que tienen que ser desechados, antes que nada¹³¹

¹³¹ Deleuze Gilles, citado por Lepecki, André, España, *Repensar la dramaturgia*, Edita Centro Párraga Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo Región de Murcia, 2010, p. 177

Mis primeros esbozos apuntaban hacia una dramaturgia realista, pero yo no quería eso, quería desarrollar una escritura mixta donde la composición de las palabras en unión con la composición corporal cobrara sentido y forma como elementos integradores de una narración escénica.

Para escribir mi primer texto dramático de manera formal, conté con el apoyo de Mauricio Barría quién me guió durante los primeros escritos hacia una dramaturgia que rompía con la forma tradicional. Posteriormente, decidí emprender ese viaje solo y hacerlo en base al material bibliográfico recopilado escribiendo por cuadros o escenas atemporales, rompiendo de alguna manera con algunos códigos en su forma y pensando también en que la dramaturgia sería textual y corporal a través de coreografías grupales. Al hablar de coreografía, me refiero al contenido del movimiento más que a la forma del mismo abordando el cuerpo como un significado, como una presencia hablante.

La primera motivación fue visualizar a cinco personajes mujeres, luego a partir de los ensayos los personajes se convirtieron en seis, siendo finalmente tres madres y tres sombras.

Las llamé así, sombras, debido a la funcionalidad que tendrían en el desarrollo de la historia. Es decir, aparecen para cumplir roles transformándose de acuerdo al momento escénico puntual. Estos matices de personajes corresponden a hijo o hija y en definitiva a una extensión de su propio yo. Es decir, metafóricamente pasan a ser el recuerdo de cada una de las madres, convirtiéndose en una especie de evocación de los hijos desaparecidos para finalmente establecer el contexto de la historia y así llevar al espectador poco a poco al origen del por qué esos personajes se encuentran ahí. Debo mencionar además que, intencionalmente, me agrada la idea de ir develando paulatinamente el todo de la narración. Piezas que se van construyendo y reconstruyendo, no solo de la palabra, sino también de la imagen, entendiéndolo por esto, el cuerpo y los elementos escénicos, y que finalmente se percibe en un todo desprendiéndose así la idea central de lo presenciado.

José A. Sánchez, en su libro *Dramaturgias de la Imagen*, somete a criterio aquella herencia acumulada y no asumida acerca de los diversos creadores escénicos que en España aportaron desde sus propias búsquedas expresiones y formas de hacer teatro, danza y performance, y que sin embargo, se vieron un tanto vetados ante una estructura académica instalada no perpetuando así el legado del arte escénico autónomo existente desde hace un siglo. Desde aquel contexto, y tomando a ciertos autores, analiza la escritura realista en comparación con una escritura escénica donde el autor comenta que “queda al público la tarea de cumplir la configuración o permanecer en el caos de las impresiones”¹³². Entendiendo el caos como una revolución interna de imágenes y sensaciones más allá del entendimiento o razonamiento de un todo teatral.

En este contexto, Sánchez enfatiza la imagen desde diversos autores y lenguajes escénicos los cuales apuestan a una concepción más libre de las convenciones tradicionales de escritura.

Esta libertad o este caos tal vez podría causar un poco de confusión con el público, pero mi intención es, de alguna u otra forma, generar al inicio algo de “inconexión” en la comprensión para ir descubriendo poco a poco el todo.

Romper la casa de las palabras es liberar la posibilidad del conocimiento físico de las imágenes y los medios de inducir al trance; el teatro recupera la condición de lugar donde el organismo puede ser directamente afectado¹³³

En este enfoque la dramaturgia que propongo incorpora un estilo de teatro físico, donde parte de la historia narrada también se compone desde la imagen a través de cuerpos afectados en relación a los elementos que están en escena, como la escenografía, la iluminación y los juguetes utilizados como un medio de conexión con el pasado, con el recuerdo.

¹³² Sánchez, José A.: *Dramaturgias de la Imagen*, España, Editorial Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 155

¹³³ Idem, p. 92

Desde lo textual, me interesaba resaltar la imagen de la mujer-madre como aquella luchadora, fuerte y con esperanza, pues en lo personal, admiro esa poderosa fuerza femenina, que a pesar de la adversidad, siempre avanza soportando todo tipo de dolor tanto físico como emocional. Pensé en aquellas madres que en algún momento de sus vidas perdieron a sus hijos como consecuencia del abuso de poder y de egoísmos engendrados a partir de la dictadura. Desde este contexto, indagué en aquellos acontecimientos mundiales precisando en tres etapas de nuestra historia universal: la primera y que nos involucra directamente, es el de la dictadura militar chilena, el segundo hito la bomba nuclear de Hiroshima y Nagasaki y el tercero los campos de concentración nazi.

Al interiorizarme cada vez más en estos aspectos, logré ver y leer diversos testimonios reales de personas que habían sufrido estos embates catastróficos. Puse entonces especial hincapié en aquellas madres que habían perdido a sus hijos y en cómo habían sido esos momentos de mantenerse a salvo ante la destrucción imperante del lugar. Historias que me remecieron profundamente el alma y que sin duda me ayudaron a precisar cada vez más las palabras y el lenguaje escénico que debía emplear en lo que quería narrar: el qué decir y el cómo hacerlo.

De esta manera poco a poco fui esclareciendo el texto dramático probando por cuadros escénicos tanto textuales como corporales y al mismo tiempo integrando algunas ideas que fueron arrojando los ensayos con las actrices, pues el texto dramático se fue construyendo durante un proceso en donde las propuestas dramatúrgicas emergieron como una especie de rompecabezas, piezas que se fueron ordenando y re-ordenando paulatinamente. En este sentido, y para tener un objetivo claro con la historia a investigar, quise determinar que la vida de estas mujeres se desprendiera de hechos reales, es así como tomé ciertos referentes como puntos de apoyo e

inspiradores en las historias de cada personaje donde la figura madre e hijo fuera el punto de anclaje de la dramaturgia creada.

Para el personaje Lila, madre proveniente de la dictadura militar chilena, recurrí a testimonios que una gran amiga vivió durante ese período. Posteriormente uní su testimonio con uno de los casos que fue noticia nacional en el año 1979, Rodrigo Anfruns Papi, menor de 6 años que después de muchas investigaciones la prensa dio a conocer que había sido secuestrado por agentes del Estado. Así en la historia, Lila busca a su hijo Rodrigo permanentemente.

Esther, personaje de los campos de concentración nazi, la inspiración nace a partir de Jana Bar Yesha a través de un testimonio que relata cuando visitó las barracas donde había estado detenida con su madre en Auschwitz, cuenta lo difícil que fue su estadía a la edad de 12 años. Con este caso, decidí utilizar el mismo testimonio desprendiendo dos personajes; madre e hija al mismo tiempo. De esta manera, la narración va diciendo que Esther espera todos los días a su hija Jana.

Y finalmente Fujiko, historia que se desprende de una tradición japonesa donde una niña llamada Sadako, víctima de los estragos de la bomba atómica, decide realizar mil grullas de papel para mejorar su salud y así también traer la paz y curación a todas las víctimas del mundo. Lamentablemente Sadako alcanzó a hacer 644 grullas de papel y murió a los 12 años de edad debido a una leucemia, enfermedad causada por la bomba lanzada en Hiroshima en 1945. Fujiko entonces buscará a su hija Sadako.

Desde estas tres historias, la figura de la “ausencia” de los hijos marcó la “presencia” de ellos mismos de principio a fin, cada instante los recuerda y los revive como una esperanza latente.

Estos grandes conceptos sobre “ausencia presente”, también han sido abordados por otros autores. Es el caso de José María Castillo Navarro, el cual

es citado por María Belén Molina Jiménez en un estudio que realiza de su libro titulado *“El niño de la flor en la boca”*. En este análisis, Molina Jiménez plantea.

La ausencia es el niño, la presencia, la muerte. La contradicción en este relato reside en el hecho de que es la muerte misma quien hace presente al niño (que no existe). Por esta razón, armaremos nuestro estudio como si de un mecano se tratase, a partir de la reconstrucción del ser ausente, paso a paso, huella a huella. Como si quisiéramos hacerlo de plastilina siguiendo las instrucciones que nos da el autor, con cada recuerdo, metáfora o referencia¹³⁴

La palabra “mecano”, por la real academia española, la define como “juguete a base de piezas, generalmente metálicas y armables, con las que pueden componerse diversas construcciones”¹³⁵

Estas piezas de la “ausencia presencia”, no solamente se ven reflejadas en los textos, ya sean de la palabra y del cuerpo, sino también en los elementos utilizados. Para esto, incorporé juguetes los cuales guiaron directamente esta conexión madre e hijo y marcaron una constante significación de aquellos niños que ya no están.

Tales elementos de conexión fueron los siguientes:

¹³⁴ Castillo-Navarro, José, citado por Molina María Belén, Año 2014, El niño de la flor en la boca o la ausencia presente, [en línea], Región de Murcia, España, Revista Caxitán N° 6, <http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=&r=ReP-29705-DETALLE_REPORTAJESPADRE>, [consulta: 23 mayo 2015]

¹³⁵ Real Academia Española, [en línea], <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=mecano>>, [consulta: 24 mayo 2015]



Imagen 9: Madre Lila / Punto de conexión con su hijo Rodrigo: Un autito de madera.

“Este fue el juguete que se le cayó a mi hijo Rodrigo, se le cayó de sus manos, aún tiene su olor...”¹³⁶

¹³⁶ Texto obra: *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, 2014, Ver anexo 2



Imagen 10: Madre Esther / Punto de conexión con su hija Jana: Una mariposa de género

“El cuento que le contaba por las noches era sobre una mariposa, una mariposa de colores. Antes que se la llevaran, mi hija Jana me regaló esta mariposa, la hizo ella, tal vez ya sabía lo que iba a pasar...”¹³⁷

¹³⁷ Texto obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, 2014, Ver anexo 2



Imagen 11: Madre Fujiko / Punto de conexión con su hija Sadako: Una grulla de papel

“La bomba cayó justo en su escuela, nadie se salvó, el olor a piel quemada estaba por todas partes, antes de irse en la mañana mi hija Sadako me dejó esta grulla...”¹³⁸

¹³⁸ Texto obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, 2014, Ver anexo 2

Otro de los elementos utilizados aparte de los juguetes fueron “bolitas de cristal”, las cuales simbolizan a los hijos perdidos y se mantienen ocultas en pequeños saquitos de género debajo de la estructura metálica que se encuentra a un costado.

Las Sombras son las encargadas finalmente de develar la realidad que está sucediendo a través del desprendimiento de las bolsas para generar el reconocimiento de la verdad que las Madres no quieren asumir provocándose así la anagnórisis del personaje.

La caída de las bolitas de cristal que quedan esparcidas por todo el suelo, son las almas que se liberan de la prisión del recuerdo eterno, pues ahora aquel recuerdo es desde el reencuentro y desde el autoperdón para eternizarse en paz y para dar paso al último personaje de la historia que entra a aplacar el sufrimiento y violencia vividos.

Quise entonces integrar al final de la puesta en escena a un niño real. La “ausencia presencia”, entonces, logra hacerse presente con la aparición real de un niño de 5 años de edad como símbolo de los infantes perdidos. Él trae la esperanza, él trae la tranquilidad provocando el reencuentro entre madre e hijo a través del perdón y la unión eterna para nunca más separarse. Las burbujas emergen desde un juguete que trae el niño para luego comenzar a llover burbujas desde el cielo esparcidas por todo el espacio.

En un desarrollo metonímico, vincula objetos materiales al niño, los cuales lo representan [...] Castillo Navarro no da vida a objetos materiales, sino que a través de ellos que dota de presencia al niño. Todo alrededor coadyuva a su reconstrucción¹³⁹

¹³⁹ Castillo-Navarro, José, citado por Molina María Belén, Año 2014, El niño de la flor en la boca o la ausencia presente, [en línea], Región de Murcia, España, Revista Caxitán N° 6, <http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=&r=ReP-29705-DETALLE_REPORTAJESPADRE>, [consulta: 23 mayo 2015]

Los elementos utilizados, y finalmente la caída de burbujas esparcidas por el escenario, cubren de inocencia y silencio las almas que se han reencontrado y en donde todo vuelve a su lugar. La vinculación de objetos materiales con el niño, personajes y espacio, logran aquietar la soledad para inundar de confianza e ilusión.



Imagen 12: El niño / Punto de conexión con todas las Madres y símbolo del reencuentro y la esperanza.

El punto de partida de la obra entonces se inspira en hechos reales, para lo cual me dispuse a generar las historias de cada uno de los personajes encontrando un punto en común; madres, niñas y niños víctimas inocentes de poderes absolutistas donde la memoria de mujeres-madres se hace presente para reivindicar su verdadero sentido de la vida.

Finalmente, el argumento de la obra se concreta de la siguiente manera: El texto de la obra fue concebido a partir de un trabajo bibliográfico inspirado en testimonios reales de oscuros pasajes de la historia universal del último tiempo, y reflexiona sobre el rol de distintas madres en búsqueda de sus hijos perdidos en circunstancias límites. Un viaje que nos transporta a visitar relatos de mujeres, marcadas por la tragedia y el abandono, que supieron convivir con el dolor y aferrarse a la esperanza, logrando dejar sus huellas a través de las cenizas de su piel y la memoria.

Con todo, se constituye la puesta en escena rodeada de elementos infantiles invocando el recuerdo y el significado de una memoria que muchas veces se nos vuelve frágil. De todo este contexto nace entonces la obra de teatro *Mujeres quebradas, las cenizas de la piel*.



Imagen 13: Afiche de la obra

III.1.2.- El espacio escénico

Es importante mencionar que el espacio escénico surgió por una casualidad. Una vez más comprobé los escasos lugares de teatro que existen en Valparaíso, y al no tener la seguridad de estrenar en una sala convencional, me obligó a buscar rápidamente un escenario alternativo.

Desde la actual realidad, el espacio físico donde debía llevarse a cabo esta obra teatral no podía ser cualquiera. Pensando en el peso dramático de los personajes comencé, entonces, a buscar un teatro que reuniera las condiciones de un “lugar devastado”. Ante esta característica, dejé de pensar en un teatro convencional como sala de actuación. Con esta idea encontré una zona que había sido utilizada principalmente como centro de presentaciones musicales. La permanencia de este espacio se ha debido al esfuerzo constante de sus integrantes por ocupar sitios abandonados y transformarlos en áreas para espectáculos artísticos. El lugar es muy amplio ya que corresponden a tres bodegas que en algún momento funcionaron como fábricas.

De estos inmensos muros, debía evaluar qué “rincón” era el más adecuado para instalar el espacio como un personaje más en la historia. Dada sus características, elegí una parte de estas instalaciones de concreto, y que además había sido centro de acopio en el incendio de Valparaíso sufrido en abril del 2014.

Después de trabajar, junto a mi Compañía de Teatro, despejando todo aquello que quedó de ese centro de acopio, apareció nuestro gran escenario caracterizado por muros de piedra, suelo de cemento y unas estructuras de fierro ubicadas a un costado las cuales no estaban pensadas para ser utilizadas en la obra. Decidí entonces incorporarlas al montaje, donde finalmente jugaron a favor de la puesta en escena, brindando así una altura en el que tres de las actrices se albergaron como si fuera un refugio y al mismo tiempo como si fuera una colina donde vigilaban cada paso que hacían los otros personajes que

deambulaban abajo. Observadoras con carácter de premonición de los acontecimientos que sucederían y además como una especie de espejo desde otra extensión, desde otra dimensión.

El espacio nos estaba hablando. Sin duda, el lugar reunía las características que andaba buscando.

Veo el hecho escénico que se constituye a partir de la simbiosis de una poética del texto con aquella de espacio. Como texto y lugar, desde cómo se construyen, conforman el significado final. De ahí que la continua reelaboración de texto y espacio van elaborando construcciones escénicas que nos remiten a planos inesperados de percepciones emotivas. Así, la palabra, el texto, genera una visualidad espacial como la visualidad espacial genera a su vez un texto¹⁴⁰

Sin duda que el texto de la palabra se modificó en cierta medida y el texto del cuerpo adquirió otra dimensión desde un escenario con grandes pilares de cemento, todo, rodeado de olores y sombras que remarcaban aún más la sensación de despojo, de vacío, de soledad. Así, la visualidad espacial estaba originando un texto que se compenetraba con cada uno de los personajes y por ende con la historia de la obra.

Lugar abandonado, lugar devastado, lugar desolado y frío dieron al fin el soporte que la historia necesitaba para ser contada y que fue además intervenido por tres estructuras escenográficas móviles como características de cada personaje. Es así entonces donde me decidí a re-significar el espacio con todos los elementos que el teatro necesita y convertir dicho lugar en un centro sensitivo para los espectadores.

Site Specific, es el nombre que recibe el tipo de arte para crear una obra en un determinado lugar. "Cualquier obra situada contextualmente, o que respondiera a las circunstancias físicas, ideológicas, sociales o institucionales,

¹⁴⁰ Griffero, Ramón, "Poética: La dramaturgia del espacio", Revista apuntes N° 119 y 120, Teatro Universidad Católica, Año 2001, p. 76

podía eventualmente entrar en esta categoría”¹⁴¹. Si bien es cierto, la obra *Mujeres quebradas, las cenizas de la piel*, no nace físicamente desde un lugar específico, su naturaleza proviene de la desolación y el abandono, pues es ahí donde encuentra su valor y arraigo propio contextualizado en la historia que sus personajes traen consigo.

Pensada o no desde un lugar específico, logra instalarse como parte fundamental a nivel espacial en la representación teatral y así, desde el texto, formar parte de una dramaturgia del espacio.

Ha sido muy importante darme cuenta que este montaje emerge entonces desde un lugar teatral no convencional, pues ahora se necesita llevar tal puesta en escena a un espacio convencional de teatro donde lo alcanzado escénicamente se continúe potenciando. Por lo tanto, el desafío aumenta al inscribir la puesta en escena desde un lugar sin una memoria concreta, una memoria que conlleve a una instalación con historia propia, y que, además, la perspectiva desde la visualidad del público, también se vea menoscabada tomando en cuenta la poca proximidad entre actrices y espectadores ya lograda. Sin duda, el espacio había modificado la obra.

La proxemia estudia la relación del cuerpo con el espacio y, por consiguiente, las distancias establecidas entre los interlocutores, aspectos que se vinculan, a su vez, con el fenómeno de territorialidad, el cual, además de ayudar a regular la interacción social, puede ser también fuente de conflicto.¹⁴²

Desde ahora y en base a la experiencia vivida, se hace interesante iniciar una nueva idea sobre el lugar a intervenir para llevar a cabo el montaje teatral, conservando eso sí, la planta de movimiento ya existente e integrarla a esta nueva figura que se presenta ya sea en espacios convencionales o no

¹⁴¹ Fernández, Olga, “Travesía Site-Specific: Institucionalidad e Imaginación”, Revista Fakta Teoría del arte y crítica cultural, España, Año 2014, p.

¹⁴² Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla: *Lenguajes escénicos*, Argentina, Editorial Prometeo Libros, 2006, p. 44

convencionales para el teatro. La historia cobra aún más significado si pensamos en aquellos territorios que sobrellevan un deterioro, un abandono o una carga emocional para generar desde ahí una dramaturgia del espacio, que narra y dice contribuyendo a la dramaturgia narrada desde el texto y el cuerpo.

III.1.3.- El Diseño Integral

Para el presente proyecto de investigación decidí incorporar a un equipo de diseño integral que fuera sólido, pues con la mayoría de ellos ya había trabajado antes y me pareció importante invitar a participar a personas con las cuales se ha generado una especie de vínculo creativo, pues de esta manera los códigos instaurados desde la Dirección Teatral son más expeditos al momento de concretar las ideas que la escena requiere. Desde esta mirada se une a esta idea: Nicoletta Fuentealba diseñadora de vestuario (Santiago), Anto San Feliú asistente de vestuario (Valparaíso), Gonzalo Tobella y Gonzalo Meza en escenografía (Valparaíso), Denisse Duarte Medina en iluminación (Valparaíso), Bredize y Bárbara Quintana Korze en diseño gráfico (Santiago y Valparaíso), Johna Vergara en la creación musical y Cristian Pérez Pérez en el audiovisual (ambos de Valparaíso).

Era necesario entonces, integrar cada uno de los aportes creativos que se fueran construyendo de acuerdo a la idea general de la obra y formar así la composición en detalle de acuerdo a la experticia individual potenciando la puesta en escena de diversas miradas y sensaciones.

En la poética del espacio intervienen el cuerpo, el gesto, los sonidos, la música, la luz, los objetos, los elementos escenográficos, la construcción de lugares, tiempos y el uso de los planos y composiciones. El espacio se lee, genera ideas y emociones. Un cuerpo en un lugar, un objeto en otro plano, una música, una gotera, gansos que corren por espacio, etc. etc., van constituyendo la poética del espacio elaborada para un texto. Un teatro sin poética del espacio

es un acto literario de representación y un teatro sin poética del texto es una suma de imágenes¹⁴³

Tomando en consideración el lugar elegido y su re-significación, era importante entonces que todos los elementos jugaran un papel preponderante al colaborar con la narración y generar así una poética espacial, plasmada de signos, texturas y sonoridades.

a) El diseño de vestuario:

El diseño de vestuario quiso rescatar el concepto de lo devastado a través de la degradación del color apelando además a la atemporalidad de los personajes y a la significación “madre”.

No podemos hablar del cuerpo del actor sin plantear el problema del vestido, ya que éste es el punto en que lo sensible se vuelve significativo y, por lo tanto, vector de signos. Cuerpo y vestido constituyen un todo orgánico y armónico, pues el cuerpo tiende a una función con el objeto que lo prolonga.¹⁴⁴

Es interesante referirnos a la prolongación del cuerpo, en este caso, a través del vestuario, pues cada detalle será un elemento signico importante que comunicará ciertas impresiones al público y, por consiguiente, será el nexo del lugar de procedencia de los personajes y constituirá la carga emocional de cada uno de ellos.

¹⁴³ Griffero, Ramón, Poética: La dramaturgia del espacio, Revista apuntes N° 119 y 120, Teatro Universidad Católica, Año 2001, p. 76

¹⁴⁴ Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla: *Lenguajes escénicos*, Argentina, Editorial Prometeo Libros, 2006, p. 86

En este sentido, la propuesta de la Diseñadora de vestuario se basa en que cada personaje está constituido a partir de la silueta típica de su lugar de origen y/o época. Esto determina también el color original de su ropa, original porque los personajes están desteñidos y/o desgastados a causa de su dolor. Así cada vestuario se desgasta y/o quema hacia abajo llegando hasta los zapatos.

Cada una tiene una textura en particular unificándose en los colores tierra, relacionados comunmente con la fertilidad y la maternidad. Estos dos últimos aspectos otorgan una fusión con el color y la textura que se transforman en la carga que lleva cada uno de los personajes arrastrando las cenizas de su piel y encontrando la unidad acerca de la razón por la cual existen en ese lugar.

Los personajes “Madres” que llevan estos últimos colores son Esther (Campos de concentración nazi), Fujiko (Bomba Hiroshima y Nagasaki y Lila (Dictadura militar chilena). Y los personajes “Madres-Sombras”, tendrán un vestuario base en un solo color tomando la idea desde las cenizas que quedan posterior a una devastación o crisis. El color asignado para ellas es el gris.

Es importante considerar la a-temporalidad que deben llevar los vestuarios, pues hablamos de personajes que se encuentran perdidos en el tiempo. Desde esta idea se desprende la remarcación solamente de detalles para hablar de los lugares de origen y de una época que puede corresponder a un pasado, presente o futuro.

Teniendo en consideración todo lo anterior, los vestuarios de las “Madres” se presentan a continuación:

ESTHER

Imagen 14:
Primer esbozo



Color: Burdeo en degradé al gris, sucio por las quemaduras y cenizas. La parte superior del vestido sugiere a las ropas usadas en los campos de concentración nazi, aspecto significativo de la época y del acontecimiento de donde proviene el personaje.

El elemento opcional de cambio es un manto que mantiene oculto (enrollado en su espalda) durante toda la obra el cual posee muchas mariposas de tela de todos colores. Esto es en representación de su hija.

Imagen 15:
Segundo esbozo



FUJIKO

Imagen 16:
Primer esbozo



Color: Terracota en degradé al gris, sucio por las quemaduras y cenizas. La parte superior del vestido sugiere un cuello oriental para demarcar su procedencia oriental.

El elemento opcional de cambio es una capa estilo kimono que su madre-sombra le entrega. Esta capa contiene muchas grullas de todos colores pintados y de papel representando a su hija.

Imagen 17:
Segundo
esbozo



LILA

Imagen 18:
Primer esbozo



Color: Ocre en degradé al gris, sucio en representación de las cenizas y quemaduras. La parte superior del vestido sugiere un cuello de la época del 70 en Chile.

El elemento opcional de cambio es una red formada por autitos de tela y madera de todos colores en representación de su hijo.

Imagen 19:
Segundo
esbozo



b) El diseño escenográfico

La primera inquietud sobre escenografía consistió en preguntarme desde qué lugar concreto visualizaba a estos personajes y lo primero que pensé fue la idea de un hogar, de un espacio familiar. Durante el proceso de ensayos y a medida que iba escribiendo los textos las imágenes se fueron presentando paulatinamente. Desde ahí surgió una casa, pero partes de una casa con ciertas deformaciones para dar a entender que tales elementos ya venían con una carga personal. Debía ser entonces una escenografía que representara la devastación de un territorio, por consiguiente, debía conducir también una devastación del hogar desde aspectos físicos y psicológicos.

Definida como un sistema de representación visual –temporal, espacial y signifiante– la escenografía encuentra sus referentes y analogías en la realidad, interpretando y sintetizando formas, modelos y sistemas de ésta, integrándose como subsistema dentro del espectáculo y el universo visual de éste, para concluir su existencia ideal y material en la decodificación e interpretación del espectador ¹⁴⁵

Teniendo en cuenta esta realidad, comencé entonces a buscar qué parte de una casa podría corresponder a cada protagonista y me dejé llevar por las propuestas que el diseñador también me daba. Para precisar de mejor forma esta idea, decidí investigar aún más el contexto de cada personaje. Desde esta óptica, decidí que los tres elementos escenográficos debían ser: una ventana, una puerta y una mesa, donde esta última finalmente se convirtió en una mesa-refugio.

La asignación fue de la siguiente manera:

¹⁴⁵ Bazaes Nieto, Rodrigo: *El diseño teatral: Iluminación, Vestuario y Escenografía*, Santiago, Editorial CNCA RM, 2013, p. 62

Personajes: Fujiko y su hija Sadako

Elemento escenográfico: La Ventana

Contextualización:

A través de la ventana de su casa Fujiko siempre miraba para saber si su hija Sadako había llegado del colegio. Desde ese lugar observó finalmente cuando la bomba atómica cayó en la escuela donde su hija estaba.

Además, también se da un pequeño juego con las cortinas para dar a entender una especie de ritual al anudarlas. Es continuar con una tradición que predice el destino.

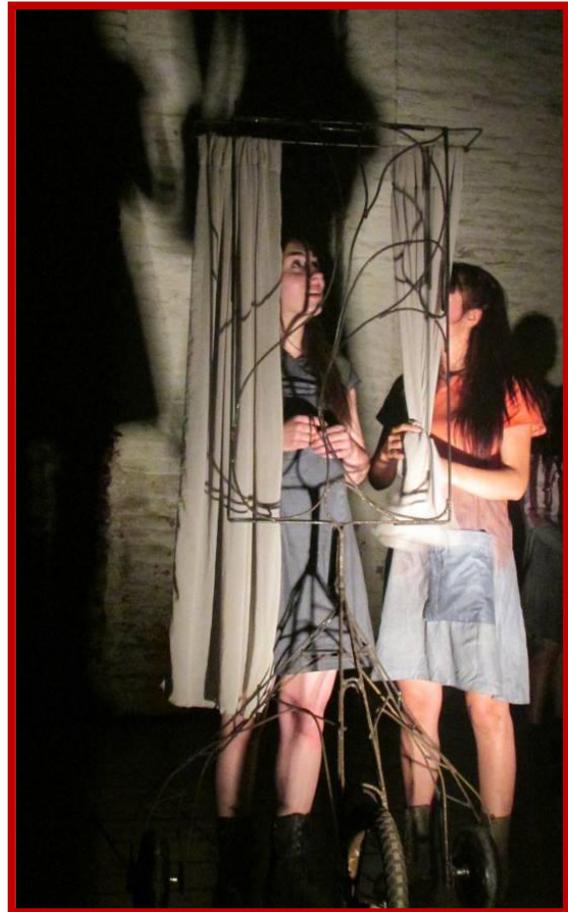


Imagen 20: La ventana de Fujiko

“Siempre miro por la ventana para saber si ya llegó... Muevo el visillo transparente hacia la misma dirección y así no cambiar el curso de las cosas, pues pienso que si lo anudo hacia el otro lado algo en el tiempo podría cambiar o salir mal”¹⁴⁶

¹⁴⁶ Texto obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, 2014, Ver anexo 2

Personaje: Lila y su hijo Rodrigo

Elemento escenográfico: La Puerta

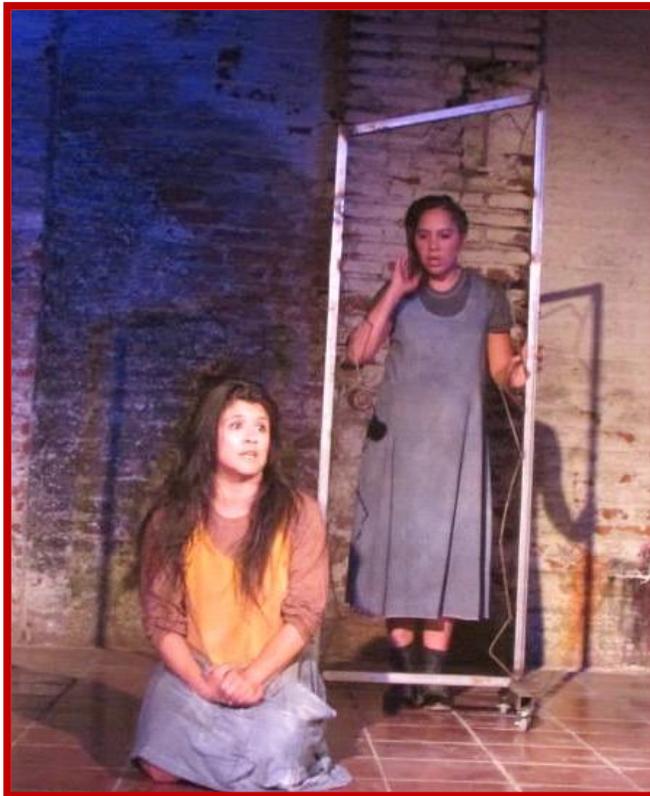


Imagen 21: La puerta de Lila

Contextualización:

Desde la puerta de su hogar Lila miraba a su hijo Rodrigo jugar en la plaza. Fue cuestión de segundos cuando unos hombres se lo llevaron. Lila corrió tras ellos, pero jamás los alcanzó.

Por otra parte, durante la dictadura militar chilena la puerta adquirió connotaciones ligadas al miedo. Nunca se sabía si había alguien escuchando o espiando.

“La lluvia, el ruido, la ventana, el reloj, los muebles, el silencio, la oscuridad, las hojas de los árboles, el humo, los camiones, los militares, la abeja que se posaba en aquella flor... La puerta, esa puerta de mi casa. No digas nada, puede haber alguien escuchando”¹⁴⁷

¹⁴⁷ Texto obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, 2014, Ver anexo 2

Personaje: Esther y su hija Jana

Elemento escenográfico: La Mesa

Contextualización:

Imagen 22: La Mesa-Refugio de Esther

La mesa otorga un espacio para compartir los alimentos y conversar de la familia. Es un momento muy especial para Esther y su hija Jana, sobre todo cuando vienen de visita sus abuelos.

Al mismo tiempo, la mesa es el lugar secreto como refugio



que usaban madre e hija durante los allanamientos nazi. Y finalmente, también adquiere un tercer rol convirtiéndose en un lugar específico de las barracas donde su hija Jana fue arrancada de sus brazos.

“Recuerdo que en esa barraca siempre deambulaba una mariposa nocturna, cuando se alejaba de la ampolleta parecía que su sombra nos alcanzaría a todas”¹⁴⁸

¹⁴⁸ Texto obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, 2014, Ver anexo 2

c) La música

La música fue compuesta especialmente para la obra. Se realizó de manera experimental a través de tres conceptos que cruzan la línea dramática: soledad, devastación y esperanza.

Meyerhold, quien procedía de una familia de músicos y era él mismo ejecutante de piano y de violín, consideraba que su formación musical había sido la base de su labor teatral. Sostenía que la palabra era insuficiente para develar lo ocurrido y expresar lo inexpressado y que el objetivo de la música es mantener al público en tensión, ayudarlos a deducir situaciones y temas y permitir al director hiperbolizar las instancias más significativas¹⁴⁹

Tomando en consideración lo anterior, la música fue construida en base a percusiones creadas por metales utilizando diversos elementos cotidianos como latas, sartenes viejos, estacas de metal y fierros en general para provocar algunas resonancias frías. Se usaron además técnicas como “instrumentos preparados” y “cluster”. La primera, consiste en modificar o agregar un elemento externo para modificar su sonido continuo, como por ejemplo la incorporación de placas metálicas puestas entre las cuerdas del bajo y la guitarra para conseguir un sonido percutido. Además de lo anterior, se suma un sintetizador para lograr sonidos graves y profundos. El sonido ruidoso es una característica de la obra de teatro, ya que es parte del ruido que traen los personajes de acuerdo a los contextos que arrastran. La técnica “cluster” se usa para lograr una máxima disonancia en el piano creando los contrastes necesarios para provocar una mayor tensión en el ambiente.

Otra técnica usada para la creación musical fue el serialismo dodecafónico rompiendo así con las jerarquías armónicas buscando una

¹⁴⁹ Meyerhold, Vsévolod, citado por Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla: *Lenguajes escénicos*, Argentina, Editorial Prometeo Libros, 2006, p. 164

fórmula, un patrón donde el nombre de las madres y sus hijos dio la pauta para establecer un sonido y finalmente llegar a una musicalidad única y original.

d) La iluminación

La iluminación se basó en dos conceptos: pasado y presente / quietud e inquietud a través de una contraposición de colores aludiendo el blanco a momentos de diálogos y tranquilidad y el azul a los recuerdos dramáticos de los personajes. El azul como sensación fría de acuerdo a las experiencias vividas por las madres, a la carga emotiva con la cual se ven enfrentadas durante el transcurso de la obra provocando sensaciones de soledad y abandono.

La luz se entiende y reconoce como el fenómeno físico (radiación electromagnética) que hace visible los objetos y los espacios afectados por éste. Sin embargo, la luz, como fenómeno natural y artificial, es capaz de modificar la forma en que percibimos lo que nos rodea, afectando nuestra percepción espacial, objetual, emocional y sensorial; y como fenómeno artístico, es capaz de estimular la elaboración de ideas, crear estados y sensaciones para encender la imaginación¹⁵⁰

Para estimular aún más tal percepción espacial, pensé en la utilización del segundo nivel que me estaba entregando el espacio. En esta plataforma elevada construida de fierros, se realizó una instalación con pequeñas ampollitas blancas distribuidas en la pared para evocar siluetas superpuestas, es decir, cuerpos tapando la luz y al mismo tiempo cuerpos dejando entrar la luz como espectros deambulando y observando el lugar creando una especie de cuadro onírico en el ambiente.

¹⁵⁰ Romero Pérez, Ricardo: *El diseño teatral: Iluminación, Vestuario y Escenografía*, Santiago, Editorial CNCA RM, 2013, p. 15



Imagen 23: Espacio Centro Cultural “El Trafón” Valparaíso

Siguiendo el juego lumínico con las mismas ampolletas, en la parte inferior de la escenografía se colgaron algunas de ellas para indicar un camino y también para anunciar el hallazgo de cuerpos representados en pequeños saquitos de género y en cuyo interior llevan “bolitas de cristal” para representar a los hijos perdidos.

Además se utilizaron tres focos a piso para crear espacios más íntimos y al mismo tiempo para proyectar sombras en la pared y así amplificar la imagen y el texto entre madres e hijos. Y también de esta manera, se pueda lograr un efecto fundido entre un dialogo y el otro a modo de recuerdo para traerlo al presente.



Imagen 24: Espacio y sombras

e) El audiovisual

La visual proyectada tiene como objetivo resaltar la presencia de los hijos perdidos y el paso del tiempo en este devenir de soledades, angustias y también de esperanzas. Para esto se utilizaron cuatro proyecciones. La primera deja ver el juego de los niños, de los hijos de los personajes y los juguetes que los conectan hacia ese recuerdo y al mismo tiempo hacia ese dolor y esperanza. La segunda imagen es el vuelo de las grullas para traer del recuerdo la presencia de una de las hijas y dejar en evidencia el gusto que ella tenía por esas aves. La tercera proyección consiste en mostrar lugares abandonados, donde la soledad tangible es cruzada con la soledad espiritual de los personajes que en ese momento están sintiendo en escena, es el demostrar por fuera que estoy bien, pero internamente sigo sintiéndome con profundas ausencias y soledades. El cuarto video alude al paso del tiempo demostrado con el movimiento de las nubes. Tiempo onírico, tiempo real, tiempo medido en la espera casi eterna, es el tiempo que ya está a punto de acabar para lograr el ansiado reencuentro entre madre e hijo.



Imagen 25:
Proyección de
imágenes sobre
pared

Elegí esas imágenes para los videos que se proyectaron en determinados momentos de la obra, a modo de desarrollar una evocación visual del recuerdo y, al mismo tiempo, una presencia estética de los conceptos trabajados que aluden a niños, juguetes, libertad y tiempo.

Desde el lenguaje del cine, se genera una idea que prontamente debería transformarse en un estado sensorial que apele a los sentimientos de las personas, así idea y emoción se ven integradas en una sola experiencia visual.

Nuestra vida intelectual nos prepara para experiencias emocionales que nos llevan a tener nuevas percepciones que a su vez alteran la química de nuevos encuentros [...] Pero mientras la vida separa el significado y la emoción, el arte los une. La narrativa es un instrumento con el que creamos ese tipo de epifanías a voluntad a través de un fenómeno conocido como emoción estética.¹⁵¹

Esta emoción estética fue el camino para la realización de la imagen, tratada no como cualquier imagen, sino desde una conceptualización del video arte, donde la forma, la narración y el color hicieron su aporte, generando así una mayor contextualización y una lectura más profunda de los hechos.

Sin duda el “cuerpo afectado”, debe situarse en un espacio que lo afecte, sino, todo lo demás se transformaría en sólo un traspaso corporal de los contenidos del psicoanálisis, olvidando el carácter autoral de una puesta en escena, en donde además destaca el uso de la utilería, la dramaturgia de iluminación y el uso adecuado de los recursos transmediales que no sólo complementan la narración, sino que además se instalan desde el espacio del video arte, el que en conjunto con la música, logran momentos de crispamiento en el público¹⁵²

¹⁵¹ McKee, Robert: *El guión*, España, Alba Editorial, 2009, p. 143 y 144

¹⁵² Espinoza Marco, 2015, Informe Comisión Evaluadora. En: ESTRENO OBRA Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel: 13 enero 2015. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes Mención Dirección Teatral U. de Chile, Ver anexo 1

Un cuerpo afectado por el espacio, donde parte de los recuerdos emergen también del video, en este caso, del video arte acorde al tratamiento estético incorporado en cada detalle de la imagen.

III.2.- Patrones físicos de experimentación para establecer la Dramaturgia Corporal

La Bioenergética de Alexander Lowen estableció el punto de partida para la experimentación en encontrar su adecuada dramaturgia con el cuerpo.

La metodología de trabajo consistió en las siguientes etapas teóricas y prácticas:

1. Levantamiento bibliográfico: Esto a modo de contextualizar la historia particular de cada personaje desde lo psicológico y proporcionar la inspiración de la dramaturgia textual de la obra como punto de partida, pues se irá construyendo durante los ensayos. También facilitará la idea de componer desde lo macro la estética a desarrollar en el montaje escénico.

2. Conocimiento de los principios de la Bioenergética: Tomando como base para los training la investigación desarrollada por Alexander Lowen, la bioenergética nos abrió un mundo de posibilidades para experimentar desde la autoconciencia corporal. Lowen propone los principios básicos de la Bioenergética los cuales integré en los ejercicios físicos con las actrices. Estos principios se relacionan con el arraigarse, la respiración y las vibraciones.

Dado que la actividad vibratoria del cuerpo es un movimiento espontáneo, somos capaces de sentirlo, lo que constituye la base de nuestra propia autoconciencia. Si no sintiéramos nuestro cuerpo, significaría que estamos muertos. De la misma forma, unos pies muertos a nivel energético no tienen sensaciones y no le

proporcionan al individuo la sensación de conexión con su entorno. Arraigarse significa conectarse a través de los sentimientos con el suelo, con la tierra.¹⁵³

Desde esta visión se trabaja de manera integrada tales conceptos en el entrenamiento corporal para disponer a las actrices al trabajo creativo en conjunto con la calidad del movimiento y la disociación del cuerpo. De esta manera el trabajo de entrenamiento corporal se enriquece al integrar esta disciplina al teatro y prepara a la actriz al siguiente paso referido a la aplicación de los patrones corporales establecidos por Lowen.

3. Patrones físicos: Se refiere a construir una historia donde la estructura física tomara una forma que dijera lo que le pasaba. Cuerpos que instalaran una carga emotiva para “ser” y “decir” develando un estado y una tensión dramática corporal. El patrón corporal re-situado en otro cuerpo tomará una mayor consistencia al congregarlos en parejas o en grupos. Así, dispuse a los personajes de la siguiente manera según las tipologías establecidas por Alexander Lowen:

TIPOLOGÍA CORPORAL		PERSONAJE
Caracterología ESQUIZOIDE	→	Esther y su hija Jana
Caracterología ORAL	→	Fujiko y su hija Sadako
Caracterología MASOQUISTA	→	Lila y su hijo Rodrigo
Caracterología HISTÉRICO	→	Todos los personajes
Caracterología PASIVO-FEMENINO	→	Todos los personajes

¹⁵³ Lowen, Alexander: *Honrar al cuerpo*, España, Editorial Sirio, 2004, p. 199

La asignación de cada caracterología para las actrices se fue dando paulatinamente durante el proceso de ensayos, tanto para las “Madres” como para las “Sombras”. Desde los ejercicios y la asimilación corporal ejecutada por las actrices establecí que el carácter esquizoide, oral y masoquista debían trabajarse en parejas, de alguna manera para remarcar más el patrón corporal establecido por Lowen y para adquirir una mayor conciencia corporal visualizando de manera más específica la transformación en escena.

Las caracterologías HISTÉRICO y PASIVO-FEMENINO las trabajé con todos los personajes en situaciones puntuales de la obra. Esto para tener algunos quiebres en las escenas, agrupando a las seis actrices en una misma tipología corporal, y para generar una visualidad más potente en términos coreográficos y de carga emocional. El carácter histérico fue utilizado en un momento donde los personajes no encontraban a sus hijos y el carácter pasivo-femenino en el juego con la pelota, pues en esos instantes todas se conectaban con un mismo sentimiento.

Debo mencionar también, que al principio los ensayos fueron con tres actrices, las cuales personificarían a las “Madres”, posteriormente incorporé a las otras tres que pasaron a ser las “Sombras”.

Para acostumbrar el cuerpo a esta nueva tipología fue necesario entonces realizar un training con ejercicios localizados en las áreas de trabajo. El énfasis fue la segmentación corporal comenzando con las partes superior e inferior y desde ahí articular y desarticular ciertos puntos asignados por la caracterología. Repitieron esta secuencia realizando distintas acciones como sentarse, correr, caminar en varias velocidades y decir algunos textos.

III.3.- “El Cuerpo Afectado” como proceso de búsqueda del personaje

Un cuerpo puede ser afectado de diferentes formas tanto física como psicológica. El cuerpo es el recipiente de lo que sentimos, en él se cristalizan las carencias afectivas y los traumas mentales por los que somos sometidos principalmente en nuestra niñez. Así lo plantea Alexander Lowen descrito en los primeros capítulos de la presente investigación.

Por otra parte el francés David Le Breton se refiere al cuerpo desde una perspectiva antropológica y sociológica ofreciendo una reflexión sobre la percepción del cuerpo y los espacios que ha ido habitando en una sociedad moderna y en cómo ese cuerpo ha ido adquiriendo otros patrones de significancia. “Dividido en individuo (personalidad) y cuerpo, el hombre moderno vive una esquizofrenia que tiende a hundirlo en la imposibilidad de ser lo que verdaderamente es”¹⁵⁴.

Por tanto, un cuerpo afectado deja de ser lo que en su esencia es y este estado se manifiesta consciente e inconscientemente de manera concreta en el movimiento que realiza un individuo. Si un cuerpo sostiene dolor físico lo expresará en todo su ser como también si sostiene dolor espiritual, pues lo dejará ver ya sea en la mirada o a través de sus gestos y/o actitudes.

La parte más grande e importante de nuestra autoexpresión es inconsciente. Una gracia en las maneras, la chispa de nuestros ojos, el tono de voz, una viveza y una vibración generales, expresan quiénes somos mejor que las palabras y las acciones [...] Son la manifestación la salud emocional y física.

Si una persona está bloqueada en su capacidad de expresar sentimientos, traerá muerte a su cuerpo y reducirá su vitalidad¹⁵⁵

¹⁵⁴ Le Breton, David, citado por Lutz, Bruno, *Revista de Ciencias Sociales Convergencia*, México, p. 221

¹⁵⁵ Lowen, Alexander y Leslie: *Ejercicios de bioenergética*, España, Editorial Sirio S.A., 2ª Edición 1990, p. 57

Los sentimientos circulan por nuestra piel, se posicionan en lugares para después recordarnos que están ahí y cuando esto sucede algo pasa a nivel muscular provocando una tensión que se refleja en el decir y en el hacer, pues de alguna u otra manera se manifiesta.

Incluso la distancia que intuitivamente mantienen entre sí las personas puede verse desde el exterior. Sobre el sofá en el que están sentadas juntas dos personas, esta distancia se cifra en centímetros. Cuando toman conciencia de estas formas de comportamiento, normalmente la gente tiende a cercarse un poco. Siempre puede disimularse algo, pero las pupilas delatan si la sonrisa es una máscara artificial o no¹⁵⁶

El cuerpo evidencia, el cuerpo expresa, el cuerpo muestra lo que intenta ocultar modificándose consciente e inconscientemente logrando una transformación ya sea de forma sutil o demostrando evidentemente un estado en particular.

Desde el punto de vista de la “transformación de un cuerpo”, es donde puse un especial énfasis en el proceso de trabajo para la búsqueda de personajes, éstos debían poseer un estímulo físico para hablar desde el dolor vivido, un dolor que pone en evidencia no solo una evolución corporal, sino también vocal.

Para demostrar aún más el estado corporal de cada uno de los personajes, les pedí a las actrices que dividieran la transformación de la caracterología a través de cuatro capas. Cada una debía establecer el cambio ajustando la corporalidad de acuerdo a esta nueva forma, de acuerdo a este nuevo cuerpo. Esta idea se desarrolla más profundamente en el capítulo 4 de la presente investigación.

Por lo tanto, este “cuerpo afectado” se hizo presente especialmente en los momentos cuando los personajes recordaban momentos de terror y tensión según sus historias individuales y también colectivas. De este modo fuimos

¹⁵⁶ Rebel, Günther: *El lenguaje corporal*, Alemania, Editorial EDAF, 2012, p. 17

construyendo y re-construyendo una corporalidad que hablara del dolor y en este caso, del dolor que causa la ausencia de un hijo. Madres en busca de sus hijos y que fueron arrancados de su lado por acciones que el hombre impone a través de regímenes absolutistas. “Cuerpos afectados” desde una hija separada de su madre debido a los campos de concentración nazi, un hijo raptado en la dictadura militar chilena y una hija desaparecida a causa de la bomba nuclear de Hiroshima y Nagasaki. Estados de devastación al recordar el momento preciso de la pérdida de los hijos para finalmente “re-conocer” que la muerte también es un punto de encuentro.

CAPÍTULO IV ANÁLISIS DE LA EXPERIENCIA ACTRIZ-CUERPO

IV.1.- Caracterologías aplicadas según Alexander Lowen

Las tipologías abordadas y que fueron profundizadas mayormente en el capítulo II fueron:

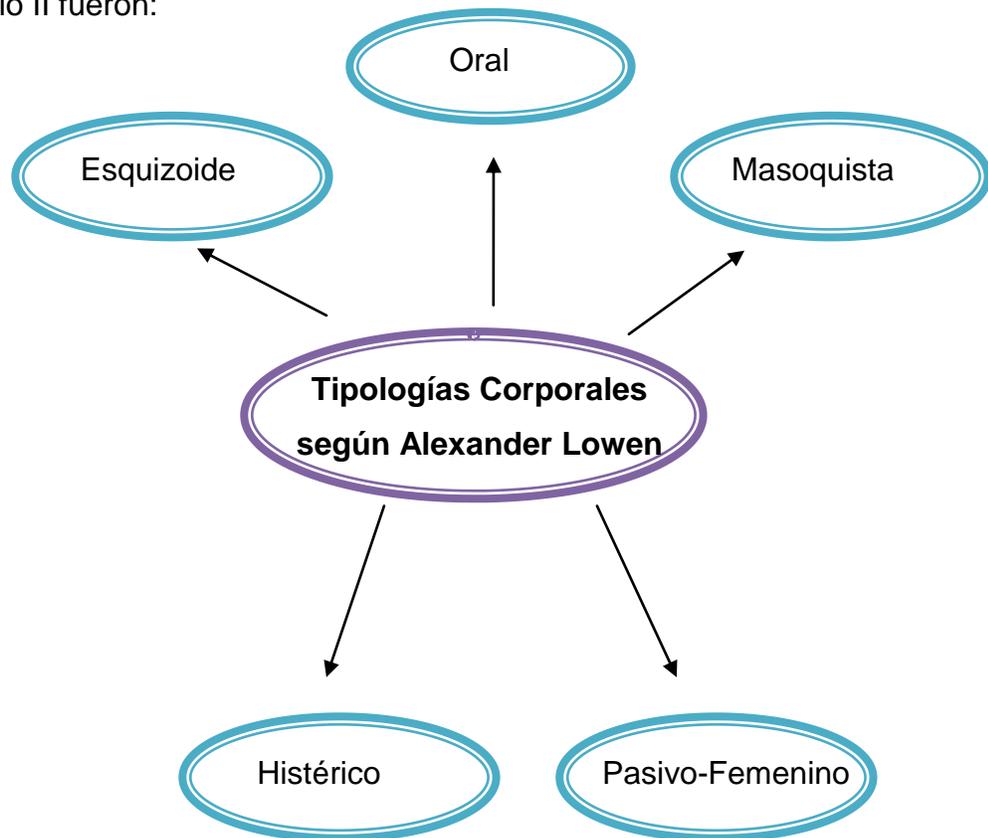


Imagen 26: Clasificación patrones corporales

Cada patrón corporal alude a un estado que proviene de sensaciones emocionales. Lowen al estudiar las diversas caracterologías pudo comprobar que en cada una de ellas hay un poco de todas, aunque siempre prevalecerá solamente una como concepto dominante de la personalidad.

Parece poco probable que un individuo pueda crecer en nuestra cultura sometido únicamente a uno de estos trastornos. La mayoría de los individuos presentan una combinación variable de oralidad, masoquismo y rigidez. El análisis del carácter no se basa en la pureza del tipo, sino en la pauta de comportamiento dominante¹⁵⁷

De las características enunciadas por Alexander Lowen en el capítulo II de cada tipología corporal, decidí desprender cuatro capas de cada una de ellas para ser trabajadas por las actrices y encontrar así su presencia escénica desde la afectación del cuerpo. Mi selección fue en base a la posibilidad real respecto a la contextura física existente.

Hay rasgos en cada uno de los tipos de personalidades que eran imposibles de abordar en las zonas corporales de las actrices y que corresponden a las estructuras que se van estableciendo durante la etapa de crecimiento. Como por ejemplo poseer un escaso desarrollo óseo en el carácter oral, así como también tener hombros estrechos o anchos como es el caso del carácter pasivo-femenino.

En un principio pensé que podía realizar un casting con tipologías reales de cada caso, pero luego me di cuenta que, por una parte, me tomaría demasiado tiempo en encontrar aquel cuerpo con todas sus características, y por otra parte, también considero que la investigación podría limitarse en cierta medida, pues me interesó mucho más el observar “cuerpos sobre cuerpos”, es decir, apelar a una reestructuración desde las zonas hueso y músculo no existentes en el cuerpo real de la actriz.

En este sentido, fue interesante experimentar una transformación corporal, transformación que andaba buscando para que la presencia actoral tuviera más peso y además cobrara una mayor re-significancia. Esto en el primer caso creo que hubiera sido un “cuerpo sobre un mismo cuerpo” y la reestructuración no habría sido tan importante de lograr, pues me interesaba encontrar una metodología de trabajo que pudiera abrir el campo investigativo escénico.

¹⁵⁷ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 166

Pensando entonces en esta readecuación corporal, me propuse abordar aspectos tangibles que podían ser llevados a escena. Desde esta perspectiva realicé un paralelo entre lo propuesto por Lowen y lo desarrollado en el proceso de ensayos de acuerdo a las exigencias físicas reflexionadas. Decidí entonces separar cada tipología en capas corporales.

Cuando hablo de “capas corporales”, me refiero a focalizar la zona que deberá reestructurarse en relación a cada tipología. Tal lugar de afectación será de acuerdo a aquellas características posibles de llevar al cuerpo y significará: contraer, tensar, rigidizar e inmovilizar la disposición ósea y muscular de cada una de las actrices. En definitiva, “capas corporales” las defino como aquellos fragmentos del cuerpo que se contraen según caracterología desprendida de Alexander Lowen.

Los lugares de afectación a través de estas capas corporales que finalmente desprendí y que fueron trabajadas en la investigación para re-significar la presencia escénica de las actrices, fueron las que a continuación se describen.

IV.2.- Enunciación de la Dramaturgia Corporal de acuerdo a proceso vivenciado.

Para el casting o invitación realizada a las actrices en primera instancia me interesaba que en lo posible fueran todas madres y así entender aún más de manera real lo que significaba sentir desde esa idea. En la realidad logré reunir solamente a dos actrices con esta característica, pero antes del estreno me enteré que otra de ellas estaba esperando un bebé. Completé entonces que la mitad del elenco estaba en la condición que necesitaba al principio.

Lo segundo que prioricé fue en aspectos de contextura física para designar los personajes, especialmente aquellos principales de la historia:

Fujiko, Lila y Esther. Los personajes secundarios “Sombras” no necesariamente debían ser como las madres anteriores.

Para Fujiko, madre de Sadako enmarcada con la bomba atómica de Hiroshima, me interesaba una silueta delgada con fineza en sus movimientos y así recordar ciertos aspectos orientales relacionados con la limpieza de las acciones en escena.

Para Lila, madre de Rodrigo enmarcada en la dictadura militar chilena, quise incorporar una contextura media y un tanto gruesa como referencia de la mujer de nuestro país.

Para Esther, madre de Jana enmarcada en los campos de concentración nazi, decidí por un cuerpo notoriamente más grueso y un tanto voluptuoso en su zona superior. Madre de cierta manera robusta y así encontrar, en relación a las demás, una variedad corporal desde la figura madre.

Alexander Lowen / Carácter ORAL

1. En la estructura oral del carácter el peso del cuerpo descansa sobre los talones [...]
2. El carácter oral tiende a estar inclinado hacia atrás. Los hombros están retrasados, lo que es compensado por la proyección de la cabeza hacia adelante. Más abajo, la pelvis y las nalgas se mantienen adelantadas [...].
3. En el carácter oral el movimiento hacia adelante lo inicia la cabeza [...]
4. Al no ser las piernas lo suficientemente fuertes, en el carácter oral es la columna vertebral la que soporta el cuerpo por lo que la espalda no se encuentra dispuesta para la acción agresiva [...]
5. En el carácter oral, los ángulos de comprensión entre los diversos segmentos del cuerpo son obtusos y abiertos [...]¹⁵⁸

¹⁵⁸ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 187

Caracterología ORAL: Personajes Fujiko e hija

Afectación
(Capas trabajadas)

1. Peso corporal sobre los talones
2. Pelvis y nalgas adelantadas
3. Hombros retrasados
4. Proyección de la cabeza hacia adelante



Imagen 27: Cuerpo normal



Imagen 28: Cuerpo afectado

El peso corporal sobre los talones provocó inestabilidad, fue perder un poco el equilibrio pues el peso no está distribuido proporcionalmente en la planta de los pies. Si a esto le agregamos pelvis y nalgas adelantadas más los hombros retrasados el cuerpo tiende a irse un poco hacia atrás. Lo que más

sobresale hacia adelante es la cabeza dando la sensación que es lo único que mantiene al cuerpo para que no se caiga de espaldas, es como una especie de ancla que realiza la fuerza opuesta al peso corporal y así evitar el derrumbe.

Esta caracterología finalmente funcionó, los cuerpos de las dos actrices lograron reconocer las aéreas de afectación involucradas. A mi parecer dio resultado debido al contrapeso existente en el cuerpo, pues se observaron fuerzas opuestas hacia adelante y hacia atrás generando una mayor estabilidad al momento de caminar.

Alexander Lowen / Carácter MASOQUISTA

Es particularmente típico su cuello corto y grueso, con la cabeza hundida. La cintura es también proporcionalmente corta y ancha. Otra característica importante de este tipo es la pelvis prominente, que hace meter hacia dentro los glúteos [...] A este allanamiento de los glúteos, junto con el peso de la tensión superior; se debe el colapso o caída del cuerpo en la cintura. En algunas mujeres, se ve una combinación de rigidez en la mitad superior del cuerpo y de masoquismo en la inferior, atestiguado por sus anchas caderas y asentaderas, la base de la pelvis levantada hacia arriba y el matiz oscuro de la piel causado por el estancamiento de la carga¹⁵⁹

¹⁵⁹ Lowen, Alexander: *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987, p. 156

Caracterología MASOQUISTA: Personaje Lila e hijo

Afectación
(Capas trabajadas)

1. Leve inclinación de rodillas por la falta de firmeza en su espina dorsal
2. Pelvis hacia adelante contrayendo glúteos
3. Cabeza hundida asimilando cuello grueso y
4. Rigidez en la mitad superior del cuerpo



Imagen 29: Cuerpo normal



Imagen 30: Cuerpo afectado

Falta de firmeza en su espina dorsal lo que conlleva a que el cuerpo apoye su peso en la parte de los talones y así conservar una postura relativamente erguida. Esto se une a la pelvis hacia adelante contrayendo glúteos con la sensación de afirmarse de algo y así evitar el desplome completo.

La cabeza hundida fue uno de los aspectos que más trabajo costó realizar, pues se tendía a dirigirla hacia adelante en lugar que fuera hacia abajo, como tapando el cuello lo que llevaba a que los hombros también entraran en ese juego. Finalmente la rigidez en la parte superior disponía un cuerpo cargado de tensiones paralizando en momentos la adecuada respiración.

Esta caracterología demostró bastante complicación para las actrices, pues la cabeza tendía su inclinación hacia adelante pareciéndose mucho a la tipología oral. Achicar el cuello o hundir la cabeza tiende a llevar los hombros hacia arriba, pues el énfasis debía estar en la cabeza hacia abajo. Además la cabeza se extendía a buscar una diagonal hacia arriba. Todo esto llevó a que las otras dos actrices manejaran la disociación corporal de la mejor manera posible y así representar una caracterología distinta a la anterior. Aspecto que se logró medianamente debido a una reacción natural del cuerpo por sacra la cabeza en vez de esconderla.

Alexander Lowen / Carácter ESQUIZOIDE

Frecuentemente, lo primero que nos llama la atención es el aspecto de la cabeza. Nunca da la impresión de estar firmemente unida al cuello. Con frecuencia se mantiene formando un ligero ángulo, de forma que parece que va a rodar a cualquiera de los lados [...] La propia cabeza se encuentra contraída y tensa, lo que le da una expresión sombría [...]¹⁶⁰

Producto de la lenta circulación sanguínea, debido a la tensión acumulada en la cabeza, el color de la cara adquiere un semblante gris.

[...] El segmento de los hombros presenta un trastorno característico. Los brazos tienen fuerza, pero el movimiento de golpear se halla escindido. El cuerpo no interviene en la acción [...] La mejor forma de describirlo es decir que los brazos se mueven sobre un cuerpo rígido e inactivo a modo como se mueven las aspas de un molino [...] En la estructura esquizoide del carácter, las tensiones musculares son

¹⁶⁰ Lowen, Alexander: *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987, p. 375 y 376

profundas y se basan en la inmovilidad de los omóplatos [...] Las piernas mantienen con la pelvis la misma relación que los brazos con la cintura escapular, esto es, la articulación de la cadera carece de libertad de movimiento. El resultado es una inmovilidad de la pelvis bastante más acusada que la que se observa en cualquier estructura neurótica [...] Las articulaciones son rígidas e inmóviles, lo que se aprecia con toda claridad en los tobillos¹⁶¹

Caracterología ESQUIZOIDE: Personaje Esther e hija

Afectación
(Capas trabajadas)

1. Inmovilidad de la pelvis
2. Inmovilidad de los omóplatos
3. Articulaciones inmóviles y rígidas
4. Cabeza un tanto separada del cuello
(Inclinación)



Imagen 31: Cuerpo normal



Imagen 32: Cuerpo afectado

¹⁶¹ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 375, 376

Inmovilidad de la pelvis, solamente al mencionarlo automáticamente el cuerpo centra su atención en esa zona realizando una leve tensión. La inmovilidad de los omóplatos significó además rigidez en la espalda dando como resultado una inmovilidad también en las articulaciones de los brazos. Y la cabeza un tanto separada del cuello, resultó ser una cabeza con una inclinación a un costado para dar una imagen de desprendimiento del cuerpo. Es decir, cuerpo y cabeza escindidos.

Fue difícil encontrar una manera de hacer ver la cabeza cortada del cuerpo, me cuestionaba cómo se podría asimilar tal característica. Surge entonces la idea de torcer la cabeza hacia el lado derecho para que de alguna manera el eje central del cuerpo tuviera una incisión y así visualizar una figura curvada. Respecto a las articulaciones inmóviles y rígidas, Lowen comenta que se aprecia más en los tobillos, pero para hacer resaltar aún más la silueta decidí hacerlo en la parte superior del cuerpo. Entonces quise hacer notar aquellas relacionadas con el brazo. De esta forma las actrices optaron por rotar sus brazos y aplicar una fuerte tensión que incluyera codos, muñecas y dedos. Aquí las tensiones nacen todas desde las articulaciones como una manera de inmovilizar toda su zona superior como coraza para defenderse.

Alexander Lowen / Carácter HISTÉRICO

El estudio bioenergético de la estructura histórica del carácter demuestra que la armadura muscular se basa en una total rigidez corporal. La espalda está rígida e inflexible. El cuello está tieso y la cabeza se mantiene erguida. La pelvis se encuentra más o menos retraída y se mantiene tensa. Lo más importante es que la parte frontal del cuerpo está dura, pues la rigidez del pecho y el abdomen es esencial para la armadura. La parte delantera es el lado blando y vulnerable del cuerpo, el lado sensible y el reino de los sentimientos tiernos. Si este lado está desprotegido, la armadura de la espalda no serviría de nada¹⁶²

¹⁶² Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 264

Caracterología HISTÉRICO: Todos los personajes

Afectación
(Capas trabajadas)

1. Pelvis retraída
2. Espalda rígida e inflexible
3. Rigidez en el pecho y abdomen
4. Cuello tieso con cabeza erguida



Imagen 33: Cuerpo normal



Imagen 34: Cuerpo afectado

Aunque en esta tipología estaban claramente definidas las capas por las cuales el cuerpo debía atravesar, al momento de aplicarlas en escena tal afectación se visualizó como un todo, es decir, la rigidez corporal fue generalizada sin realizar el tránsito de capa por capa. La afectación entonces, comenzó desde los pies a la cabeza involucrando así una dureza por todo el cuerpo provocando de esta manera una tensión en todas las articulaciones que paralizó el caminar de las actrices otorgándoles movimientos más lentos y densos producto del peso y arrastre de sus cuerpos.

La voz también se vio alterada pasando de la palabra al grito y enfatizando el instante de desesperación otorgada por la historia. Creo que tal vez, debido a ese momento de la obra, se perdió el control en mantener las cuatro capas más visibles, al observar más detenidamente este cambio tuve la sensación que al inducir un momento de tensión en la narración también aumentó la tensión en el cuerpo sin controlar las zonas específicas de afectación. Desde esta perspectiva dejé que el cuerpo hablara y se manifestara según las emociones de las actrices, y que, a modo de coro, resultó mucho más efectivo instalándose con una mayor presencia escénica, además ese momento anticipaba la siguiente coreografía grupal que exponía la desesperación personal y al mismo tiempo colectiva de los personajes.

Alexander Lowen / Carácter PASIVO-FEMENINO

La escisión en la personalidad se manifiesta como una escisión en la estructura corporal. La mitad superior del cuerpo está muy cargada y es rígida y agresiva. La mitad inferior es débil, masoquista y pasiva. Estas muchachas suelen desarrollar un intenso sentimiento de orgullo que en la vida adulta dificulta la sumisión al varón¹⁶³

¹⁶³ Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 338

Caracterología PASIVO-FEMENINO: Todos los personajes

Afectación
(Capas trabajadas)

1. Parte superior del cuerpo rígida
2. Parte superior del cuerpo agresiva
3. Parte inferior del cuerpo débil
4. Cierta inmovilidad física en el rostro



Imagen 35: Cuerpo normal



Imagen 36: Cuerpo afectado

En esta tipología dividimos el cuerpo en dos partes, tal como lo describe esta caracterología: la parte superior rígida y agresiva y la inferior débil y un tanto más relajada. En este aspecto al rigidizar toda una zona las actrices

tendían también a rigidizar sus manos llevando de esta manera los codos pegados a sus intercostales. Esta parte rígida y agresiva asimilada en adherir los codos al cuerpo, tuvo como consecuencia sacar el pecho como una especie de arma de defensa y ataque poniendo además sus manos para bloquear los demás cuerpos que rozaban su espacio personal.

También se le sumó un rostro completamente inmovilizado y tenso, lo que dio por resultado una cara que comunicaba dureza y frialdad y un cuerpo que comunicaba un escaso compromiso emocional.

En general, el asignar este tipo de categoría para precisar las capas de transformación me permitió trabajar de manera más específica la afectación del cuerpo y encontrar una contraposición visual más marcada, aunque en una de las tipologías las capas no permitieron seguir su orden, sin embargo, de igual forma se pudo observar lo sucedido entre “cuerpo sano y cuerpo afectado”

Importante es también, seleccionar los momentos exactos de afectación corporal, pues deben ser integrados con mucha precisión en relación a los momentos que se van develando en la historia que se está narrando, ya que esa información corporal también debe ser coherente con aquella información donde el público va estableciendo los nexos y asociaciones y así completar la dramaturgia que se despliega desde el cuerpo, la palabra y el espacio escénico.

El proceso de cambiar el cuerpo se torna muy dificultoso, pues sabemos que toma su posición de acuerdo a una contextura física que se va formando con el correr del tiempo. Solamente un accidente físico puede llevarnos a adoptar otra postura radicalmente diferente a la que se posee.

En este sentido, el imponer otra disposición ciertas articulaciones o ciertos músculos implicaron una nueva adecuación que cambiaron notoriamente nuestro movimiento.

Durante el proceso de investigación para las actrices fue difícil disociar el cuerpo en relación a lo impuesto por cada patrón físico. Significó re-construir una forma a partir del músculo y sacarlo de la posición en la cual se

acostumbraba a tenerlo. Debo agregar que también fue un tanto doloroso y difícil de asimilar.

Algunas de las apreciaciones de las actrices fueron:

Mujer que está descolocada, siento que es muy racional. Una contención emocional y tensión en el pecho y omóplatos hasta su cabeza. Sus brazos se mueven como consecuencia del rebote o vaivén de su tronco superior. Es un cuerpo cortado en cabeza, en brazos y tronco; disociado, es decir destrozado, como si muchas historias de su vida estuviesen sesgadas o cortadas alojándose en estas partes del cuerpo pero sin estar integradas¹⁶⁴

En general las actrices sintieron mucha incomodidad en establecer este nuevo cuerpo, un cuerpo afectado en lugares decisivos para su articulación en la construcción de determinadas acciones, ya sea en forma individual, en parejas y grupal.

Otras de las dificultades experimentadas en la investigación, fue que desde este acostumbramiento físico, la voz sufrió ciertas alteraciones debido a la rigidez corporal demandada por las tipologías abordadas. Entonces, ¿cómo utilizar la impostación de la voz entregada por la institución académica?

Lo anterior significó un cuestionamiento acerca de cómo guiar esa voz, qué decisión debía tomar para aprovechar dicho recurso que salía desde la rigidez del cuerpo. Fue ahí donde reconocí que si el cuerpo estaba afectado la voz también debía estarlo.

Desde esta mirada, buscamos una manera de hablar con la afectación que provenía naturalmente de aquellas tensiones musculares, realizando un trabajo muy a conciencia sobre no dañarse las cuerdas vocales. Es decir, una proyección vocal deformada desde el dolor físico pero sin tensar la zona del cuello y la garganta. Difícil, pero poco a poco se fue logrando debido a la concientización de las zonas específicas que entran en juego.

¹⁶⁴ Actriz, 2015. Elenco obra de teatro Mujeres quebradas, las cenizas de la piel, caracterología esquizoide. En: ENSAYO OBRA: octubre 2014. Valparaíso, Parque Cultural de Valparaíso, Ver anexo 3

Sentí el cambio cuando pusimos atención a los lugares que debíamos rigidizar, fue un poco sentir esta especie de trance que se quiere provocar, ahora bien, cuando me centré en agregar la voz, me salía a ratos de lo que había conseguido antes, esto lo relaciono a que me preocupaba de no tensar la garganta en lugar de escuchar qué me pasaba realmente¹⁶⁵

Este proceso nos llevó mucho tiempo, y creo que cada vez se va asimilando poco a poco de manera que la voz se manifieste desde una extracotidianidad, así como el cuerpo lo hace para encontrar la coherencia necesaria entre cuerpo y voz afectados.

Al tener el peso en los talones y la cadera proyectada hacia adelante, se me tensan un poco las pantorrillas, lo que produce que mi atención se centre en aquella parte por un tiempo y pierda conciencia de la parte superior. En la parte superior al tener que ir la cabeza hacia delante y los hombros retrasados, se tensa mucho el pecho y el cuello, provocando que cueste soltar un sonido¹⁶⁶

Estos aspectos se tornan interesantes al momento de interpretar un personaje, pues la imagen que finalmente se ve en escena es potente al contrastar ambientes de tranquilidad y tensión enfocando como eje central voz y cuerpo.

Cada vez es un desafío, puesto que siempre significará poner en juego la calidad de interpretación de las actrices, es decir, que el personaje no pierda presencia y por consiguiente, que al mismo tiempo, proyecte una empatía con el público al develar sus emociones frente a una historia que le antecede.

Si bien es cierto, las características propuestas por cada tipología se trabajaron de manera mucho más exagerada que en lo cotidiano de la vida y

¹⁶⁵ Actriz, 2015. Elenco obra de teatro Mujeres quebradas, las cenizas de la piel, caracterología esquizoide. En: ENSAYO OBRA: octubre 2014. Valparaíso, Parque Cultural de Valparaíso, Ver anexo 3

¹⁶⁶ Actriz, 2015. Elenco obra de teatro Mujeres quebradas, las cenizas de la piel, caracterología oral. En: ENSAYO OBRA: octubre 2014. Valparaíso, Parque Cultural de Valparaíso, Ver anexo 3

han servido como puntos significativos de referencia para descubrir y crear una posible metodología de trabajo.

Dentro de las tipologías trabajadas, la que logró posicionarse de mejor manera fue la caracterología oral. Esto, al parecer, se debió a que fue con la primera que comenzamos el proceso de búsqueda de personajes, y por lo mismo fue la que usamos más tiempo durante los ensayos. Por otra parte, dentro de su complejidad, resultó ser un poco más sencilla.

En términos más concretos, la caracterología oral resultó cristalizarse desde la zona pélvica y hombros prolongándose a todo el cuerpo. La caracterología masoquista se vio complicada en cómo achatar la cabeza y encontró su punto neurálgico en las aéreas del cuello y la pelvis extendiéndose a toda estructura corporal. La caracterología esquizoide se intensificó mayormente en el cuello, omóplatos y en las articulaciones superiores del cuerpo. El carácter histérico se posicionó desde los pies a la cabeza con tensiones localizadas en todas las articulaciones originando una mayor densidad en los movimientos corporales. Finalmente, el carácter pasivo-femenino pone su atención en principalmente en la parte superior del cuerpo situando su rigidez en los brazos, columna y cara.

La acumulación de tensiones produjo en las actrices que su cuerpo hablara, que su cuerpo evidenciara un dolor y una resistencia al ejecutar acciones como caminar, hablar, sentarse, etc.

Desde esta mirada, otra de mis reflexiones apunta a revisar si los cuerpos de las actrices convocadas a esta experimentación estaban realmente preparados para esta exigencia, pues debo reconocer que yo al principio tampoco imaginaba que sería un proceso de tal envergadura donde la localización afectada fuera tan demandante y al mismo tiempo tan incómoda. Sin embargo, puedo afirmar que de acuerdo a lo incorporado en escena, los puntos trabajados dieron una mayor presencia escénica a las actrices, se pudo observar de manera clara un cambio de estructura física. De todas formas, es

necesario realizar una precisión más específica de cada tipología para visualizar la diferencia entre una y otra y también enmarcar las capas de transformación de manera progresiva. De esta manera el cuerpo en escena cobrará mucho más valor y presencia.

Me ayudó mucho el conocer que cada caracterología de Alexander Lowen proviene de un estado emocional alterado durante los primeros años de infancia y que el cuerpo crea ciertas resistencias corporales donde en la etapa adulta se evidencian. Es entonces fijar la mirada desde esto último para traer esas resistencias a escena, principalmente desde una corporalidad ya existente y que se instalan en cuerpos, en este caso, de mujeres abatidas por circunstancias de la vida y que traen a su memoria el recuerdo a través de sus inseguridades, sus miedos y sus culpas.

Tomando en consideración la experiencia de cambiar la estructura corporal de las actrices, me vi en la obligación de tomar decisiones en cuanto a su transformación, de manera que fuera mucho más viable y visible al espectador. Sin embargo, hubo poca diferenciación al llevarlas a escena. Según mi opinión, esto se debió a que no controlé mayormente la variable de la emotividad. Al ser momentos de alta tensión dramática las actrices tendieron a sobre estimularse recargando aún más sensaciones que ya estaban dichas. A partir de esta reflexión, que se relaciona directamente con la Dirección de las Actrices, es que ahora me detengo a reflexionar con mayor énfasis en el todo de la obra creada y así controlar de manera más directa y efectiva esta constante que muchas veces cuesta trabajo controlar.

En general, mi enfoque radica principalmente en una motivación desde el cuerpo del actor-actriz a través de las tipologías ya descritas, dejando para otra investigación lo relacionado con el aspecto psicológico, es decir, tomar las características de la manera de ser cada tipología y abordar un trabajo desde ese punto de vista creando así asociaciones enmarcadas en un ámbito mucho más específicas con lo moral y lo espiritual.

IV.3.- Espacio y Cuerpos Narrativos

El espacio seleccionado jugó un papel muy significativo al momento de evaluar la puesta en escena. Se trabajó con un espacio real, cuyas piedras y muros simbolizaron la gran carga emocional de los personajes. Espacio vacío, lúgubre, de techos altos que dieron la sensación de estar realmente en un lugar devastado donde la única compañía presente eran los momentos que aparecían desde los relatos cálidos de aquellas mujeres esperando por sus hijos.

Otro de los grandes aciertos del trabajo de creación del candidato a Magíster, fue el espacio y su uso. Es importante señalar que la crudeza de la realidad expuesta en el texto no podía situarse en un espacio tradicional, ya que se transformaba en una postal de la violencia y el desamparo, no permitiendo el entorno hostil al cual se ven enfrentadas estas mujeres¹⁶⁷

El entorno hostil que enfrentan se presenta en la búsqueda de sus hijos deambulando por los fríos territorios que ofrece el espacio. Murallas cargadas de memoria, metales oxidados zumbando ecos que aluden a la ausencia y soledad.



Imagen 37: Nivel elevado a un costado del escenario

¹⁶⁷ Espinoza Marco, 2015, Informe Comisión Evaluadora. En: ESTRENO OBRA Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel: 13 enero 2015. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes Mención Dirección Teatral U. de Chile, Ver anexo 1

Plataforma en segundo nivel existente en el lugar me hizo reflexionar y tomar la decisión de utilizarlo para potenciar aún más esta mirada reveladora de los personajes que la utilizaron. Evidentemente, integró miradas que no estaban pensadas con anterioridad y que se instalaron desde ese lugar un tanto incómodo debido a su altura, incomodidad que las actrices debieron integrar en su carga emocional y física. Desde esta perspectiva, el caminar y el hablar en ese espacio tomó otras connotaciones donde el cuerpo y la voz se amplificaron para transmitir sus sentimientos.

Sin duda que aquellos galpones abandonados fueron uno de los grandes aciertos de esta puesta en escena, de esta forma los cuerpos lograron dialogar desde la tragedia vivida estableciéndose una comunión narrativa entre cuerpo, espacio y tiempo.

Vigas de madera con una estructura de fierro y muros que realizaban las figuras, dieron el marco de la procedencia de los personajes. Personajes a-temporales marcados desde un recuerdo cíclico y que desean que en algún momento termine su eterna espera. Son como almas en pena que regresarán a su lugar siempre y cuando logren recuperar lo que han perdido.



Imagen
38:
Vista
general
del
espacio

Mi experiencia fue interesante a lo largo del espectáculo, la música, iluminación, el espacio escogido: un viejo galpón porteño y la presencia de 6 mujeres en escena me hablaron inmediatamente de la sensación de tragedia y abandono¹⁶⁸

De esta manera se instalan las sensaciones que habitan en la obra, y por consiguiente, desde ya expresa un tipo de información que el público adquiere para precisar desde donde se hablará y desde donde serán las bases de los acontecimientos que se narrarán. Lo demás, se irá develando poco a poco a medida que se vayan conociendo las historias que cada uno de los personajes trae consigo y de las relaciones que se establezcan a través de los testimonios individuales que prontamente se convertirán en la bandera de lucha de estas fuertes y esperanzadoras “Madres” en la búsqueda de sus hijos.

IV.4.- Dramaturgia creada

El proceso dramático fue a medida que se iban realizando los ensayos. Necesitaba ver el resultado en el momento para proseguir con la escritura y así componer desde el hacer. Debo precisar que fue mi primer texto dramático y me quise apoyar de hechos y testimonios reales como inspiración.

Como lo mencioné en el capítulo anterior, al principio tuve la colaboración de Mauricio Barría. Este destacado dramaturgo me dio el impulso para desarrollar con una mayor autoría mi proceso de escritura y subrayar con más seguridad las ideas que emanaban desde hace algún tiempo para plasmarlas en el papel.

Sobre las funciones realizadas, creo que aún sigue en proceso la escritura dramática creada. Debo cuestionarme aún más el tipo de dramaturgia

¹⁶⁸ Andrews Macarena, 2015, Informe Comisión Evaluadora. En: ESTRENO OBRA Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel: 13 enero 2015. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes Mención Dirección Teatral U. de Chile, Ver anexo 1

que escribí y así decantar con mayor seguridad los resultados obtenidos de acuerdo a experiencias vividas.

En lo personal y, con intencionalidad, me agrada la idea de escribir donde el público se desoriente un poco para que finalmente vaya atando cabos y complete la historia, al menos esa fue la forma de cómo quise escribir el texto.

La aparición de nuevos lenguajes y signos de comunicación en la sociedad actual ha derivado en la utilización de nuevas formas de construcción dramática en la escena contemporánea. Particularmente la utilización del cuerpo como elemento narrativo y narrador en el que ocurre y tras el que discurre la fábula en un mismo espacio y tiempo, y donde el movimiento y la expresión articulan una determinada semiótica, conforma una nueva dramaturgia en la que la palabra deja de ser imprescindible¹⁶⁹

En la obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, la palabra hablada, se mixtura con la palabra corporizada en una mutua dependencia para crear diálogos que componen la historia y así brindar más de un estímulo al público con la idea de ir armando este rompecabezas dramático.

En relación a los artefactos incorporados en la puesta en escena, y que también son parte de una dramaturgia, debo hacer mención a “las bolitas de cristal” caídas desde los saquitos de género y las “burbujas” que se desprendieron, tanto del juguete que manipuló el niño en escena como aquellas que caían desde el cielo del galpón. Estas experiencias con elementos reales le brindan a la obra ciertos matices dramáticos invitando al público a sensibilizarse con los hechos y de alguna manera a empatizar con los personajes desde una cercanía mucho más cálida y humana.

Significante y significado se materializan a través de estos elementos reales. Toda persona guarda en su bagaje personal experiencias de vida que se relacionan, de alguna u otra forma, con objetos de la infancia, o al menos se

¹⁶⁹ Cruz, Pedro Alberto, España, *Repensar la dramaturgia*, Edita Centro Párraga Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo Región de Murcia, 2010, p. 5

conecta con su estado sensorial dejándose llevar por la atmósfera imperante del momento.

Concordando con Anne Ubersfeld, el objeto permite acceder a la articulación espacial de la escena, donde ya no tiene que construir una realidad, sino que se vale de sus propias discontinuidades, dejando atrás su status de accesorio, para transformarse en elemento significativo. Todo elemento, incluso el más casual sobre el escenario, adquiere de inmediato presencia de objeto y se vuelve significativo¹⁷⁰

Tanto los juguetes como las bolitas de cristal y las burbujas, se presentaron a través de mi propio recuerdo de infancia aludiendo al juego y a la quietud. Estos elementos de lo cotidiano se instalan en un espacio que representa el mundo doméstico, en este caso, el mundo que ven los niños y se conectan con el mundo de los adultos estableciendo relaciones de significados.

Al hablar de dramaturgia me refiero a varios elementos que la componen como dramaturgia textual, del cuerpo, del espacio y agregaría también una dramaturgia musical.

Frecuentemente la música se ha utilizado como mero artilugio al servicio de la creación de un determinado clímax idóneo al momento dramático, pero, en muy contadas ocasiones, como un medio expresivo en sí mismo con capacidades semiológicas autónomas o como un sistema cerrado, completo y unificador¹⁷¹

En este caso, la música de la obra no solamente creó las atmósferas que anunciaban ciertos acontecimientos, sino también se convirtió en un personaje más que expresó y acompañó el lenguaje de la dramaturgia corporal en donde cuerpo y sonoridad demarcaban la carga emocional de las acciones y los movimientos interpretados por las actrices.

¹⁷⁰ Zamorano, Francisca: Tesis Diseñador Teatral: Una visión sobre el teatro de objetos, Memoria para optar al título de Diseñador Teatral, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2008, p. 67

¹⁷¹ Aguilera, F., citado por Trastoy, Beatriz y Zayas de Lima, Perla: *Lenguajes escénicos*, Argentina, Editorial Prometeo Libros, 2006, p. 184

Uno de los principales aciertos que contiene el texto, fue haber incorporado un niño real en escena, pues decanta el viaje escénico y al mismo tiempo armoniza la tensión instaurada en cada momento de la obra.

El Dramaturgo Juan Mayorga siempre habla de lo peligroso que es trabajar con niños, bien porque se corre el riesgo que actúen fatal y te destrocen la obra o por el contrario que interpreten de maravilla y se la roben. Ciertamente es preferible lo segundo y esto es lo que ocurre en "Mujeres quebradas". La aparición del niño vestido de rojo es todo un acierto, un toque de humanismo entre tanta amargura y desolación al igual que la escena final con las burbujas de jabón que logran dar un quiebre estético a la propuesta¹⁷²

La incorporación de un niño en escena fue una apuesta en términos dramáticos, pues la imagen real de él ante esta tragedia viene a brindar tranquilidad, además viene a devolver la esperanza y dejar en claro que hay muchos niños y niñas aún que siguen buscando conectarse con el perdón y con la perpetuidad de aquellas almas afligidas por el miedo y la culpa.

“La visualidad en un texto existe desde el instante que un actor entra al espacio escénico: su cuerpo y el espacio ya son composición, visualidad”¹⁷³.

Desde esta visualidad, el niño real que irrumpe al final de la obra y burbujas que caen desde el cielo otorgó un adecuado enfoque estético activando el campo sensorial del espectador, y que termina por cerrar una narración cargada de signos.

Es de esperar que el público asistente a esta obra, se lleve no solamente una historia, sino también atesore imágenes, musicalidades y complete su información a través de los estados sensitivos por cuales viajó concretando así una experiencia significativa en su bagaje social, artístico y cultural.

¹⁷² Codina, Jesús, 2015, Informe Comisión Evaluadora. En: ESTRENO OBRA Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel: 13 enero 2015. Santiago, Universidad de Chile, Facultad de Artes, Magíster en Artes Mención Dirección Teatral U. de Chile, Ver anexo 1

¹⁷³ Griffero, Ramón, Poética: La dramaturgia del espacio, Revista apuntes N° 119 y 120, Teatro Universidad Católica, Año 2001, p. 76

IV.5.- Espacio no convencional y convencional para el teatro

Es muy importante considerar los espacios por los cuales el montaje teatral se ha realizado, pues responden a las funciones de estreno en el Centro Cultural “Trafón”. Espacio que corresponde, como se comentó al principio, en galpones abandonados de Valparaíso durante las tres funciones realizadas en enero del presente año, se hace necesario además, considerar la experiencia sostenida en un espacio convencional de teatro, pudiendo generar así, algunas similitudes y/o diferencias de acuerdo al proceso experimentado.

Esta práctica se pudo llevar a cabo durante el mes de mayo del presente año con tres funciones de re-estreno, y como Compañía decidimos abordar dicho espacio para probar cómo funcionaría la obra.

El lugar fue el Parque Cultural de Valparaíso ubicado en calle Cárcel 471 Cerro Cárcel Valparaíso, con una capacidad para 306 espectadores y terreno convencional para presentaciones teatrales.

En ambos espacios se hace necesario revisar además, el “tempo” de la obra y así ir mejorando la mayor cantidad de detalles de puesta en escena. La Real Academia Española define la palabra “tempo” como “ritmo de una acción”¹⁷⁴. En este sentido debo mencionar que en las funciones de estreno detecté que hubo algunas transiciones de cuadros escénicos muy lentos, lo que provocó que este ritmo de acciones se demorara en tomar forma y agilizara la narración. Este aspecto lo modifiqué en las últimas funciones que realizamos, traté de que la obra teatral fuera más fluida y dinámica. Sin embargo, debo poner especial cuidado a momentos que sí deberían llevar una cierta detención, proporcionando una mayor relevancia a acciones específicas de los personajes.

¹⁷⁴ Real Academia Española, [en línea], <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?id=xttTyt5oNDXX2rJxqcwF>>, [consulta: 1 junio 2015]

Esta reflexión me indica la sutileza de la observación y de las decisiones que debo tomar para generar el ritmo óptimo de la puesta en escena y establecer el equilibrio adecuado.

Es importante precisar que, actualmente la obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel* lleva seis funciones realizadas en dos espacios diferentes, me interesa continuar creciendo en ello tomando en cuenta la retroalimentación que se genera desde el espectador, pues me parece muy bien este desafío para integrarlo cada vez que desee crear un texto considerando que mi formación es desde la Dirección Teatral. Sin embargo, debo mencionar que las funciones realizadas han tenido una muy buena acogida del público. Esto no quiere decir que no sigamos precisando aún más ciertos aspectos, pues cada presentación se convierte en un gran desafío a evaluar y reflexionar como equipo creativo.

Estableciendo un análisis comparativo de la experiencia anterior con el re-estreno de la obra en este nuevo lugar convencional para el teatro, y no queriendo perder lo ganado con el otro espacio, tuve que re-pensar cómo generar, desde esta nueva óptica, los conceptos por los cuales atraviesa la obra y que son parte importante en la historia de los personajes. Me cuestioné bastante la dramaturgia del espacio y diseñé un nuevo lugar con la materialidad allí existente.

Fue así, que decidí utilizar andamios y telas. De manera que el lugar diera la sensación de abandono y deterioro. Respecto al fondo de gran profundidad que se imponía, resolví utilizarlo a favor de la puesta en escena sin cubrirlo, resaltando el concepto de vacío y oscuridad. Un lugar donde el abandono se hacía presente principalmente a través de las sombras y la neblina provocada por máquinas de humo.



Imagen 39: Vista del escenario con profundidad

La vista de esta imagen con su profundidad, se utilizó en el pre-set de la obra y en el momento cuando aparece el niño desde atrás. Las calles de luces dispuestas en el piso, se iban encendiendo a medida que el niño iba caminando hasta llegar adelante, provocando una especie de alma que viene a llenar los vacíos de aquellas madres y a poblar de paz el ambiente para los espectadores.



Imagen 40: Vista de iluminación y proyecciones

La iluminación es una de las áreas que, al igual que el vestuario y la escenografía, es la responsable de la construcción de visualidad en un fenómeno escénico y su importancia radica en que logra aunar todas las propuestas de diseño para convertirla en una composición consciente e intencionada. A su vez, aporta elementos particulares de la disciplina teatral como la creación de atmósferas, generación y modificación de espacios virtuales y el reconocimiento del tiempo en el relato dramático¹⁷⁵

Complementando aún más tales conceptos trabajados, la iluminación tuvo algunas variantes de acuerdo a la excelente maquinaria con la cual contábamos, precisando de mejor manera las atmósferas de intimidad y caos presentes durante la obra, imágenes que además se potenciaron con la buena calidad de sonido y con las imágenes proyectadas sobre las telas que colgaban de los andamios, a modo de despojos ocasionado por alguna catástrofe, incluyendo así, todas las posibilidades y recursos para provocar sensaciones en el espectador.

¹⁷⁵ Romero Pérez, Ricardo: *El diseño teatral: Iluminación, Vestuario y Escenografía*, Santiago, Editorial CNCA RM, 2013, p. 15



Imagen 41: Vista iluminación frontal



Imagen 42: Vista iluminación desde atrás

A mi parecer, creo que cada espacio potencia lo suyo, aquello que les es propio. El Centro Cultural "El Trafón", aporta con toda su carga real de soledad y memoria de esos galpones abandonados a través de los muros de piedra, las vigas antiguas y el olor a humedad impregnado en cada rincón. Sin embargo, carece de todo equipamiento técnico de calidad para resaltar la puesta en escena. Por otra parte, el Parque Cultural de Valparaíso contribuye con todo un dispositivo técnico que eleva la calidad del montaje teatral, pero la sala de teatro no remite a un lugar devastado, al parecer, estando allí dentro, olvidamos que ese lugar antiguamente fue una cárcel y centro de tortura. Pareciera que la memoria del espacio se ha ido extinguendo poco a poco al encontrarnos con una gran infraestructura casi perfectamente diseñada. Sin embargo, al re-estrenar la obra allí, y tomando en consideración su argumento, creo que logramos recordar en cierta medida esta frágil memoria referida a los abusos de poder, en este caso, encarnados en estas mujeres, en estas historias que son parte de la crudeza impuesta por regímenes absolutistas a nivel universal.

Vi su trabajo el día del estreno en enero en trafón. Ya en ese momento me había gustado harto. Las pautas en cuanto a fechas específicas de la historia y su relación con estas mujeres que yacían esperando quizá "ya eternamente" a sus hijos (Rodrigo quedó en mi memoria), la música un integrante más. Pero no quiero hablar de esto la verdad, sino quiero felicitarlos por el trabajo, por la obra, por la puesta en escena. Vi un trabajo maduro, un crecimiento inevitable a la primera vez, que ojo " ya era buena", pero ayer estábamos en el ámbito de lo espiritualmente conmovedor. Ese espacio inmenso del escenario hizo de la puesta en escena, por momentos, un claro recordatorio a los galpones de la muerte Auschwitz, Treblinka o tejas verdes acá en Chile; fantástico. El niño al salir desde ese espacio y vestido de rojo uff. Agradezco mucho lo que vi en la obra. Los felicito, las felicito¹⁷⁶

¹⁷⁶ Comentario espectador, 2015. Re-estreno obra de teatro Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel. En: RE-ESTRENO OBRA: mayo 2015. Valparaíso, Parque Cultural de Valparaíso, Ver anexo 5

El gran espacio, finalmente, logró transmitir esas sensaciones de aislamiento y soledad. Incluso en algunos espectadores provocó un cierto temor la combinación de los elementos escénicos. Acompañado de las actuaciones que lograron, en gran medida, emocionar al público.

El tema utilizado me gustó mucho al igual que la actuación de las actrices, esa desesperación reflejada en los rostros de las madres tras perder a sus hijos, la sentí yo misma. También me gustó la dicción, la proyección de la voz, las expresiones, el movimiento corporal¹⁷⁷

Puntualizo este comentario en particular, pues se genera una tendencia mayoritaria y positiva por parte de los espectadores en relación a las actuaciones de las actrices, ya que lograron empatizar con la historia de cada una de ellas.

Se logra apreciar que hay una buena recepción del público, logran comprender la historia, y lo más importante, logran sensibilizarse ante el tema propuesto. No obstante, el trabajo con las actrices lo debo precisar y potenciar aún más, pues en ciertos episodios me costó trabajo lograr una naturalidad en ellas. Así lo señala la crítica teatral.

Las actuaciones cumplen, pero aparecen un tanto rígidas por momentos, confundiendo el estímulo corporal, con una suerte de sobre declamación del texto dramático. Sin embargo esto no ocurre en todos los casos, ni tampoco todo el transcurso de la obra, pero es un detalle que se podría afinar¹⁷⁸

Ciertamente es un aspecto que debo precisar con mayor atención, velar para que el estímulo corporal, desde la dirección de las actrices, logre

¹⁷⁷ Comentario espectador, 2015. Re-estreno obra de teatro *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*. En: RE-ESTRENO OBRA: mayo 2015. Valparaíso, Parque Cultural de Valparaíso, Ver anexo 5

¹⁷⁸ Carlesi, Constanza, Año 2015, Crítica Teatro obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, [en línea], <<http://cafeverbal.com/2015/05/25/critica-mujeres-quebradas-las-cenizas-de-la-piel/>>, [Consulta: 25 mayo 2015], Ver anexo 6

expresarse de manera más real, más natural y no caiga en la sobrecarga de emisión de sentidos, pues el trabajo con el cuerpo debe ser de manera muy acuciosa para que logre finalmente la claridad que se requiere. De todos modos esta condición, sin duda, me propongo a que se vaya modificando a medida que la obra de teatro pueda ser representada con más funciones en un futuro cercano, haciendo de la práctica un lugar de retroalimentación constante.

Por otra parte, en relación a los comentarios, también se da una marcada tendencia sobre el comienzo de la obra al mencionar que “al principio fue ¡de qué se trata esto!, pero a medida que avanzaba la obra, uno iba entendiendo y tomándole sentido a todo lo que se decía y hacía”¹⁷⁹. Aunque fue con intención generar esta confusión al inicio de la obra, de igual forma debo revisar si se trata de una falencia técnica de escritura o simplemente es una forma distinta de llegar al público para llamar su atención y mantener la motivación, tomando en cuenta que durante el transcurso de la obra el texto dramático logra entenderse. Esta última idea la manifiesta de alguna manera la crítica teatral mencionando que, “estamos, entonces, ante una construcción de sentido, tipo rompecabezas, donde uno como espectador va armando a medida que avanza la trama”¹⁸⁰. Este análisis aún sigue en proceso de revisión para obtener una respuesta más certera y acabada.

En resumen, desde una óptica general, y desde mi punto de vista como director teatral, puedo concluir que los conceptos principales que caracterizan una obra, se convierten en la espina dorsal que por ningún motivo debieran perderse o tranzarse, pues su concepción original es la que da vida para que su esencia exista y perdure en el tiempo. A la luz de estas dos experiencias relacionadas con el espacio, considero que por una parte se potenciaron cosas

¹⁷⁹ Comentario espectador, 2015. Re-estreno obra de teatro *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*. En: RE-ESTRENO OBRA: mayo 2015. Valparaíso, Parque Cultural de Valparaíso, Ver anexo 5

¹⁸⁰ Carlesi, Constanza, Año 2015, Crítica Teatro obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, [en línea], <<http://cafeverbal.com/2015/05/25/critica-mujeres-quebradas-las-cenizas-de-la-piel/>>, [Consulta: 25 mayo 2015], Ver anexo 6

y por otra parte se perdieron otras. Sin embargo, puedo afirmar desde una mirada objetiva, y tomando en cuenta los comentarios del equipo de trabajo y del público, que en ambos lugares la obra logró provocar sensaciones, llamando mucho la atención la transformación de los cuerpos en escena.

Lo que más destaco de la última creación de Teatro Experimento Pierrot, es la firmeza de las decisiones escénicas, apreciando la consolidación de un lenguaje y estética visual que caracteriza la poética de su autor. En cuanto al diseño integral, aporta enormemente en la construcción estética de la obra, contribuyendo para que la melancolía de los tres relatos, se tiña con la belleza visual y melódica de la puesta en escena [...] Es un trabajo sensible, que nos invita a viajar hacia la memoria de estas tres mujeres escogidas entre un sinfín de anécdotas históricas propiciadas por los azares de la vida¹⁸¹

El trabajo por mejorar continúa, cada detalle me interesa mucho resolverlo, comenzando por los aspectos técnicos que el montaje requiere, y sin descuidar la actuación de las actrices para que puedan desempeñarse con herramientas concretas en muchos espacios, ya sean convencionales o aquellos que cargan una memoria. La tarea de la dirección de actores es el objetivo que me impulsa a perfeccionar esos detalles que se deben considerar en todo momento para entregar un trabajo profesional y de calidad.

Es importante mencionar además, que dentro de mis responsabilidades en esta obra teatral, me vi en la necesidad de realizar más de un rol, siendo director, dramaturgo y productor, lo que conllevó a tener que interiorizarme de manera completa y comprometida con cada acción que demandara la creación artística del montaje en toda su magnitud. Obviamente, un aprendizaje aún en proceso desde todas las tareas en las cuales tuve que asumir. Y al mismo

¹⁸¹ Carlesi, Constanza, Año 2015, Crítica Teatro obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, [en línea], <<http://cafeverbal.com/2015/05/25/critica-mujeres-quebradas-las-cenizas-de-la-piel/>>, [Consulta: 25 mayo 2015], Ver anexo 6

tiempo, muy agradecido de toda la experiencia vivida, en definitiva, contento de asumir los riesgos, después de todo, le da sentido al trabajo realizado, especialmente vivir el riesgo como director teatral.

Es importante recordar que el trabajo del director, al igual que cualquier otro artista, es intuitivo. Muchos directores jóvenes cometen el inmenso error de asumir que dirigir no es otra cosa que estar en control, decirles a los demás qué hacer, tener ideas y conseguir aquello que están pidiendo. No pienso que esas aptitudes sean las marcas de un buen director o de un teatro apasionante. Dirigir es sentir; estar en el ensayo con otras personas—actores, diseñadores, público—; tener un sentido del espacio y del tiempo; respirar y responder plenamente a la situación que tenemos en frente; ser capaz de arriesgarse y estimular el entrar de lleno en lo desconocido en el momento adecuado [...] La vitalidad o energía en un trabajo dado es un reflejo del coraje del artista bajo el foco de su propio error. Para mí, el aspecto esencial de un trabajo es su vitalidad. El crear arte no es un escapar de la vida, sino ahondar en la misma¹⁸²

Cito a Anne Bogart porque me identifica su pensamiento frente a la forma de cómo abordar un trabajo, el sentido de la intuición, del trabajo en equipo, de arriesgarse frente al desafío creativo y profundizar en lo desconocido y también, a mi parecer, de lo conocido en las situaciones que impone la vida para replantearse las ideas acerca de los procesos y, finalmente, de las decisiones que conceptualizan una puesta en escena desde el área experimental e investigativa.

¹⁸² Bogart, Anne: *Los puntos de vista escénicos*, España, Editorial Asociación Directores de Escena, 2007, p. 4

CONCLUSIONES

Después de realizar un recorrido a nivel general sobre la importancia de abordar el cuerpo como epicentro de investigación en las líneas psicoterapeutas atravesando también, de cierta manera, por la danza y el teatro, y en definitiva, principalmente el haber vivido una experiencia particular a través de las tipologías corporales que propone la Bioenergética del autor Alexander Lowen, puedo decir que el trabajo con el cuerpo evidencia un territorio revelador en el campo de las artes escénicas debido a que se convierte en un elemento sígnico codificable de diversas formas de acuerdo al contexto artístico e histórico que se exprese.

Durante el siglo XX sucedieron importantes acontecimientos que marcaron profundamente el estado emocional de las personas de acuerdo a los diversos contextos bélicos vivenciados. El arte se hace partícipe de esos momentos a través de su propia expresión dando origen a las vanguardias en sus diferentes disciplinas artísticas.

La psicología fue otro terreno que buscó innovar distintas terapias de sanación para darle respuestas a la gente sobre sus estados mentales, abriendo de esta manera, y en forma paulatina, el estado de envergadura e importancia que tiene el “cuerpo” como objeto de estudio. En este contexto encontramos diversas corrientes psicológicas tendientes a mejorar la vida de los individuos tratando de comprender el por qué de sus sentimientos, especialmente aquellos que hacen mención al desgaste de la vida cotidiana de las personas.

Cabe mencionar que hubo importantes autores que colaboraron con sus investigaciones sobre tipos de personalidades desde Platón hasta nuestros tiempos. Fue así, como a principios del siglo XX, aparece la figura de un destacado médico, psiquiatra y psicoanalista austriaco-estadounidense de

origen judío llamado Wilhelm Reich. Sus investigaciones apuntaron al estudio psico-corporal en la psicología moderna.

Reich, discípulo de Freud y persona influyente en los estudios de Bioenergética realizados por Alexander Lowen, apuntó a una medicina basada en la estructura física del paciente, pues su corporalidad es fuente muy valiosa al momento de realizar una evaluación clínica. Reich apostaba a trabajar con la palabra y con el cuerpo del sujeto ayudándolo a desbloquear sus emociones utilizando la respiración profunda como medio de sanación y reconocimiento de las emociones reprimidas.

Mediante un patrón corporal y emocional, Wilhelm Reich pudo establecer la personalidad de los individuos publicando su libro “Análisis del carácter” en el año 1957. De acuerdo a esto, propone una clasificación para una categoría de individuos asignándoles los nombres de carácter histérico, el carácter compulsivo, el carácter fálico-narcisista, el carácter masoquista.

Prosiguiendo con este tipo de investigaciones donde el cuerpo se convierte en el eje principal de estudio, se presenta la Bioenergética impulsada por Alexander Lowen, anclada principalmente, a la respiración, el arraigo desde los pies, las vibraciones corporales y la exteriorización de las emociones. Su objetivo principal es complacer sustancialmente la vida corporal de las personas.

En sus investigaciones logró identificar ciertos patrones corporales que corresponden a la caracterología observada en sus pacientes y que son consecuencia de las carencias afectivas vividas por las personas, principalmente en su etapa de niñez. Lowen agrupó a los individuos de acuerdo a lo observado en sus cuerpos y los clasificó en: El carácter oral, el carácter masoquista (1), el carácter masoquista (2), el carácter histérico (1), el carácter histérico (2), el carácter fálico-narcisista, el carácter pasivo-femenino, el carácter esquizofrénico, el carácter esquizoide.

Como ya fue explicado en el capítulo II, siguiendo los objetivos de esta investigación, se estudiaron solamente a cinco tipos de carácter: el oral, el masoquista, el histérico, el pasivo-femenino y el carácter esquizoide.

El factor en común presentado por las tipologías corporales de Alexander Lowen, radica en desviaciones y/o segmentaciones en partes específicas del cuerpo, visualizándose de esta manera una silueta que se enuncia a través de tensiones y rigideces, además de una carga y un peso emocional en sus movimientos.

La preocupación por la memoria inscrita en el cuerpo responde a las primeras conceptualizaciones sobre la memoria que, desde Platón, pasando por Aristóteles hasta San Agustín, la han definido en términos de una huella.¹⁸³

Cuerpos con memoria, cuerpos con huellas, estados afectados que expresan un dolor y que arrastran una historia que se esconde para luego transmitir una opacidad desde los recuerdos corpóreos.

La experiencia vivenciada por las actrices para llevar a sus cuerpos las caracterologías delimitadas por Alexander Lowen, significó un proceso bastante complejo si pensamos en que sus estructuras óseas y musculares tuvieron que readecuarse a esta nueva forma de tipologías.

Al conocer las caracterologías, me di cuenta que cada una de ellas contenía rasgos muy difíciles de llevar a la práctica. De esta manera, seleccioné aquellas que eran viables para asignarlas a los cuerpos de las actrices y así, a través del armar y desarmar, aposté a una visualidad que le otorgó un mayor énfasis en los momentos del recuerdo trágico de la historia que se iba develando.

¹⁸³ Contreras, María José, Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria, Revista Cátedra de Artes N° 12, Facultad de Artes Pontificia Universidad Católica de Chile, Año 2012, p. 25

Es importante reflexionar sobre las tipologías corporales desarrolladas en el sentido de su logro o no logro, en este caso, una de las debilidades fue el no encontrar puntos de mayor diferenciación entre una y otra para hacer notar que se hablaba de caracterologías distintas. Sin embargo, como director, traté de aprovechar aquello que no visualicé con anterioridad y dispuse una conexión entre ellas tomando como punto neurálgico la pelvis. Esta zona sería entonces el lugar de afectación en común para guiar el pulso vibratorio que se vincula con todo el cuerpo. Esta mirada, me permite decidir hacia dónde puedo encausar las siguientes zonas afectadas. Por ejemplo: desde zona pélvica hacia zona de mano derecha, desde zona pélvica hacia zona de la pierna izquierda incluyendo tobillos, desde zona pélvica hacia zona columna y cuello. Esta forma me posibilita guiar de manera más precisa el camino de afectación y controlar de manera más definida, tanto el recorrido físico como el emocional.

Lo que quiero decir, es que trato de recoger la debilidad para transformarla en un punto de apoyo. Miro y observo el error como una posibilidad de búsqueda y experimentación, especialmente en este tipo de investigaciones donde la comprobación empírica no está traducida en libros, sino que proviene desde “el hacer” y este “hacer” procede de una disciplina ajena al teatro, ajena a lo artístico, pues la Bioenergética y sus patrones corporales buscan, desde una mirada psicoterapeuta, una recuperación de sus pacientes tanto en el plano físico como espiritual.

En la obra de teatro *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, aparece y desaparece el dolor, se evidencia y se esconde la historia de cada personaje, se arma y se desarma un cuerpo afectado dándole una mayor presencia escénica a las actrices, especialmente al momento de develar mis miedos a través del recuerdo. Algo sucede con estos cuerpos que transgreden el tiempo, congelan los instantes cuando logran petrificarse en la escena. Son cuerpos que no pasan desapercibidos ante la mirada del espectador, generando de esta forma, un mayor interés por observar y comprender al personaje que está del

otro lado de la historia, una historia que se logra construir entre la dramaturgia del cuerpo y la palabra.

La tipología corporal de Alexander Lowen ha significado un punto de partida hacia el camino de lo físico y por ende hacia el camino de lo teatral con la finalidad de encontrar un estímulo que permita, en este caso, a las actrices evidenciar una verdad desde la tensión corporal, y, desde esa tensión y rigidez, transmitir un estado y una carga emotiva sentida por cada personaje de la historia, y al mismo tiempo, transmitiéndole al espectador una vivencia real y directa con códigos que permiten leer una memoria corporal de acuerdo a las huellas que trae consigo, uniéndose a la dramaturgia creada la cual se inspiró en testimonios reales, pues desde ahí, también se complementa el valor de la narración teatral y escénica.

Sin embargo, tal como lo precisé en el capítulo IV, mi mirada debe ser más certera en este estímulo corporal y así direccionar las actuaciones de las actrices, evitando un exceso en la proyección de la palabra, y, especialmente, en el efecto que provoca la expresión del cuerpo.

Se hace necesario entonces, revisar que dentro de este marco de investigación, los objetivos trazados inicialmente fueron los siguientes:

1. Descubrir y desarrollar patrones de estados corporales que permitan re-significar una mayor presencia en el actor-actriz. Comenzando con la caracterología de tipos que propone la Bioenergética de Alexander Lowen.
2. Estructurar una metodología de trabajo para el Director Teatral la cual permita dirigir el proceso creativo del actor-actriz en la construcción de un personaje en una obra teatral.
3. Desarrollar escenas a partir de un texto no preexistente, pues serán detonados desde el cuerpo del actor-actriz.

Tomando en cuenta tales objetivos, me atrevo a decir que cada uno de ellos se ha ido logrando gradualmente y de manera progresiva hasta el día de hoy. Es sabido, que mientras mayor práctica escénica, mayor será la

impregnación teórica de lo aprendido y cada vez superior será la comprensión y la experiencia con la cual reflexionaremos. El aprendizaje es constante, pues como director teatral me permite la “comprensión” de los procesos realizados, nada está completamente acabado, todo se convierte y se transforma en un proceso que va adquiriendo forma y fondo. Permite además, generar la capacidad de autocrítica, es estar siempre alerta y receptivo ante los retos impuestos desde las diversas aéreas pertenecientes al teatro, y que deben confabular en una integración armónica conforme a las exigencias de un trabajo creativo y profesional, pues en un escenario “todo habla”, “todo dice”, y ante esto, el director teatral debe estar con múltiples ojos, no solamente como director teatral, sino también, ver desde el actor y desde el público todo el engranaje de sentidos escénicos dispuestos a invadir el espacio.

Considero que la presente investigación, me ha significado un aporte desde el punto de vista metodológico como director teatral en la dirección de actores, pues orienta y articula un camino que potencia el estado emocional, en este caso, de las actrices comenzando principalmente desde el cuerpo, aspecto que se va demostrando progresivamente en la actuación re-significando una presencia escénica. Lógicamente quedan muchas preguntas por responder, y considero que eso mismo es lo que potencia el trabajo de experimentación y de una investigación aplicada, abrir interrogantes para tomarlas en otros procesos de búsqueda, ampliar los caminos recorridos y contrastarlos con los ya transitados, en este ámbito, experiencias para llevarlas al campo de las artes escénicas con la intención de generar diversos cruces, iniciados por contenidos similares a esta investigación, donde el campo psicoterapéutico, impulsado desde un nivel corporal, sea el soporte y el nexo que permita ampliar el vasto territorio que aún queda por explorar en el arte, y específicamente, en el teatro con todas sus posibilidades de creación.

Mi creencia es que el teatro tiene la función de recordarnos las grandes cuestiones humanas, recordarnos del terror y de nuestra humanidad. En nuestras vidas cotidianas vivimos en una repetición constante de pautas que nos son familiares. La mayor parte pasamos nuestra vida dormidos. El arte debería ofrecernos experiencias que alteren estas pautas, despertar lo que está dormido, y recordarnos nuestro terror original [...] He descubierto que el teatro que no confronta el terror carece de energía. Creamos utilizando nuestro miedo, en vez de hacerlo desde un lugar seguro y a salvo. Según el físico Werner Heisenberg, artistas y científicos tienen un enfoque común: cuando abordan su trabajo, lo hacen con un pie sólidamente específico y el otro en lo incógnito. Debemos ser capaces de confiar en nosotros mismos para entrar este aviso con sinceridad, a pesar de la inseguridad y vulnerabilidad¹⁸⁴

Nuevamente Anne Bogart me brinda un cuestionamiento en relación a la forma de cómo enfrentar aquellas inseguridades, de abordar de manera distinta los procesos creativos y escapar de ciertas pautas establecidas que nos ponen en lugares comunes. Ese es el riesgo y el terror que nos origina la creación, pues de estos procesos también nace el aprendizaje y, especialmente, nace la reflexión y el cuestionamiento permanente de lo que hago. Entender que los aciertos y los errores son un complemento en este eterno crecimiento profesional en el arte y específicamente, en la ruta que me posibilita a mejorar día a día las ideologías para vislumbrar los senderos desconocidos que conlleva la dirección teatral.

¹⁸⁴ Bogart, Anne: *Los puntos de vista escénicos*, España, Editorial Asociación Directores de Escena, 2007, p. 3

BIBLIOGRAFÍA

- BAZAEZ NIETO, RODRIGO, *El diseño teatral: Iluminación, Vestuario y Escenografía*, Santiago, Editorial CNCA RM, 2013
- BOGART, ANNE, *Los puntos de vista escénicos*, España, Editorial Asociación Directores de Escena, 2007
- BORGES DE BARROS, AMILCAR, *Dramaturgia Corporal*, Chile, Editorial Cuarto Propio, 2011
- CONTRERAS, MARÍA JOSÉ, Introducción a la semiótica del cuerpo: Presencia, enunciación encarnada y memoria, Revista Cátedra de Artes N° 12, Facultad de Artes Pontificia Universidad Católica de Chile, Año 2012
- CRUZ, PEDRO ALBERTO, España, *Repensar la dramaturgia*, Edita Centro Párraga Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo Región de Murcia, 2010
- DAVIDOFF, LINDA, *Introducción a la psicología*, México, Editorial McGraw-Hill/Interamericana de México, 2001
- DELEUZE, GILLES, citado por Lepecki, André, España, *Repensar la dramaturgia*, Edita Centro Párraga Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo Región de Murcia, 2010
- FERNÁNDEZ, OLGA, “Travesía Site-Specific: Institucionalidad e Imaginación”, Revista Fakta Teoría del arte y crítica cultural, España, Año 2014
- GRIFFERO, RAMÓN, “Poética: La dramaturgia del espacio”, Revista apuntes N° 119 y 120, Teatro Universidad Católica, Año 2001
- HOBSBAWM, ERIC, *Historia del siglo XX*, Argentina, Editorial imprenta de los Buenos Ayres, 1999
- JUNG, CARL, *Tipos psicológicos*, Argentina, Editorial Sudamericana Buenos Aires, 1985

LE BRETON, DAVID, citado por Lutz, Bruno, El cuerpo: sus usos y representaciones en la modernidad, *Convergencia Revista de Ciencias Sociales*, Vol. 13, N° 41, Año 2006, México

LOWEN, ALEXANDER. *Bioenergética*, México, Editorial Diana, 1987

LOWEN, ALEXANDER. Conferencia I Respiración. Respiración, Sentimiento y Movimiento: octubre de 1965, *Bioenergética* por Alexander Lowen, 1965

LOWEN, ALEXANDER Y LESLIE, *Ejercicios de bioenergética*, España, Editorial Sirio S.A., 2° Edición 1990

LOWEN, ALEXANDER. *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995

LOWEN, ALEXANDER. *Honrar al cuerpo*, España, Editorial Sirio, 2004

MCKEE, ROBERT, *El guión*, España, Alba Editorial, 2009

RAMÍREZ, ANDREA, Tesis Psicoterapia Corporal: Revisión de los aportes teóricos y clínicos de Wilhelm Reich, el análisis Bioenergético de Alexander Lowen y la Biosíntesis de David Boadella, Memoria para optar al título de Psicóloga, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2005

REBEL, GÜNTHER, *El lenguaje corporal*, Alemania, Editorial EDAF, 2012

REICH, WILHELM, *Análisis del Carácter*, Argentina, Editorial Paidós, 1957

RODRÍGUEZ-MARÍN, CARMEN, *Los tipos humanos, caracteriología general*, España, Editorial Quorum, 1986

ROMERO PÉREZ, RICARDO, *El diseño teatral: Iluminación, Vestuario y Escenografía*, Santiago, Editorial CNCA RM, 2013

SÁNCHEZ, JOSÉ A, *Dramaturgias de la Imagen*, España, Editorial Universidad de Castilla-La Mancha, 1999, p. 155

TRASTOY, BEATRIZ, Y ZAYAS DE LIMA, PERLA, *Lenguajes escénicos*, Argentina, Editorial Prometeo Libros, 2006

WARD, IVÁN, *Psicoanálisis para principiantes*, Argentina, Editorial Era Naciente SRL, 2002

ZAMORANO, FRANCISCA, Tesis Diseñador Teatral: Una visión sobre el teatro de objetos, Memoria para optar al título de Diseñador Teatral, Universidad de Chile, Santiago de Chile, 2008

WEBGRAFÍA

DÍAZ, KAREL ALBERTO, Año 2011, La psicología del siglo XX, [en línea], <<http://crecimiento-personal.innatia.com/c-psicologia-gestalt/a-psicologia-siglo-xx.htm>>, [consulta: julio 2014]

CASTILLO-NAVARRO, JOSÉ, citado por Molina María Belén, Año 2014, El niño de la flor en la boca o la ausencia presente, [en línea], Región de Murcia, España, Revista Caxitán N° 6, [en línea], <http://www.regmurcia.com/servlet/s.SI?sit=&r=ReP-29705-DETALLE_REPORTAJESPADRE>, [consulta: 23 mayo 2015]

FRIGOLA, CARLES, Año 2012, La medicina orgonómica-El carácter histérico, [en línea], <<http://compartir-wilhelmreich.blogspot.com/2012/09/la-medicina-orgonomica-el-caracter.html>>, [consulta: 23 mayo 2013]

INSTITUTO WILHELM REICH-GALICIA, Sexualidad en la hipermodernidad: Vigencia de la obra sexológica de Wilhelm Reich, [en línea], <<http://www.institutowilhelmreich.com/pdf/SHipermodernidad.pdf>>, [consulta: 12 mayo 2013]

MENDOZA, JORGE, Psicología Gestalt, El todo es más que la suma de sus partes, [en línea], <<http://www.personarte.com/gestalt.htm>>, [consulta: 20 Julio 2014]

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, [en línea], <<http://buscon.rae.es/drae/srv/search?val=mecano>>, [consulta: 24 mayo 2015]

SERRANO, JAVIER, Año 1987, Apuntes sobre el Dr. Wilhelm Reich, Revista Energía, Carácter y Sociedad, [en línea], <<http://www.esternet.org/xavierserrano/1wr.htm>>, [consulta: 06 Mayo 2013]

TORRES, YULIANA, Corrientes Psicológicas, [en línea],
<<http://yulianatm.wordpress.com/corrientes-psicologicas/>>, [consulta: 07 agosto 2014]

UNIVERSIDAD NACIONAL DE EDUCACIÓN A DISTANCIA UNED, Año 2012,
Historia del Arte Contemporáneo: siglo XX, [en línea],
<<http://gradohistoriaarte.files.wordpress.com/2012/11/el-arte-del-siglo-xx.pdf>>,
[consulta: 02 octubre 2014]

UNIVERSIDAD ALICANTE, Año 2009, Introducción a la Psicología, [en línea],
<http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/4298/1/TEMA%201_INTRODUCCION%20A%20LA%20PSICOLOG%C3%8DA.pdf>, [consulta: 05 agosto 2014]

ANEXOS

ANEXO 1: Informes Comisión Evaluadora Magíster en Dirección Teatral

Profesora Evaluadora: Macarena Andrews Barraza

Estudiante: Franko Ruiz Vicencio

Proyecto: Mujeres Quebradas. Las Cenizas de la Piel

Tesis: Cuerpo afectado: instancia metodológica que re-significa una presencia escénica desde la perspectiva de los patrones corporales

Nota: 5.9 / Fecha: 10 de Marzo de 2015

Informe Tesis Proyecto Creativo para obtener el grado Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral

El proyecto creativo “Mujeres quebradas. Las cenizas de la piel” forma parte de la Tesis denominada “Cuerpo afectado: Instancia metodológica que re-significa una presencia escénica desde la perspectiva de los patrones corporales” que está desarrollando el estudiante Franko Ruiz Vicencio como proyecto para acceder al grado de Magíster en Artes con mención en Dirección Teatral, desafío que ha contado con la asesoría del profesor Marco Espinoza.

El presente proyecto creativo se caracteriza por delinear una identidad particular por lo que me referiré tanto a la concepción general de la obra como a sus principales rasgos expresivos o estéticos siendo los fundamentales los siguientes:

Pauta de Evaluación

- Dramaturgia: 5.5/7
- Puesta en escena: 6.1/7
- Ámbito espacial: 6/7
- Iluminación: 5.5/7
- Reparto: 7/7
- Vestuario, utilería: 6/7
- Ámbito sonoro: 5.8/7
- Elemento(s) propios del campo de la dirección teatral puesto(s) a prueba en el montaje final: 6.2/7
- Resultado obtenido en la puesta en escena que revele el traslado de un elemento específico de la investigación al proceso y resultado del componente práctico de la tesis: 5.6/7

Comentario:

El día martes 13 de Enero de este año asistí a la segunda función del espectáculo teatral *Mujeres Quebradas. Las Cenizas de la Piel* del director Franko Ruiz en el Centro Cultural Trafón ubicado en el Cerro Monjas de Valparaíso. Este espectáculo se presentaba como componente práctico del proceso de investigación realizado en su tesis *Cuerpo afectado: Instancia metodológica que re-significa una presencia escénica*

desde la perspectiva de los patrones corporales para la obtención del grado de Magíster en Dirección Teatral bajo la guía de la Profesora Verónica Sentis.

De acuerdo a lo señalado por Franko, el propósito de esta investigación es potenciar la presencia y el estado emocional del actor/actriz a partir de la utilización del cuerpo como primera herramienta. Para ello, Franko se apoya en la noción de cuerpo afectado para abordar la revisión y estudio de los aportes realizados en psicología por Wilhelm Reich y Alexander Lowen en pos de articular un lenguaje corporal que revele la capacidad de conmovirse como movimiento y emoción.

De este modo, Franko propone una metodología de trabajo que se constituye en partituras corporales que faciliten la construcción de personajes que el actor debe realizar sin un texto dramático previamente definido.

Esta partitura entonces debería facilitar la toma de conciencia por parte del actor de los registros emocionales que conmueven a su personaje y que forman finalmente una estructura corporal que corresponde a su carácter, carácter entonces que se despliega tanto a nivel individual como colectivo. En pos de responder a la investigación escogida, Franko decide abordar tres eventos históricos dentro de los contextos políticos y sociales que acontecieron durante el siglo XX: Los campos de concentración nazi durante la Segunda Guerra Mundial, el ataque a Hiroshima y Nagasaki con la utilización de la bomba atómica y la detención y tortura de presos políticos durante la Dictadura Militar en Chile. Franko entonces construye dos personajes arquetípicos: La “mujer-madre” y el “hijo”, de modo tal, de explorar el dolor ante la injusticia del poder y la fuerza de la esperanza.

Creo que este espectáculo revela la consolidación de opciones artísticas que Franko Ruiz ha tomado junto a Marcela Gamboa en pos de desarrollar la Compañía Teatro Experimento Pierrot desde el año 1998. De modo que han logrado instalar un lenguaje escénico que dialoga tanto con el teatro físico como con la danza contemporánea al articular su lenguaje de acciones en la estructura de coreografías.

Mujeres quebradas entonces propone una exploración del estado emocional de tres mujeres que se ven enfrentadas a la pérdida de sus hijos, al deseo incesante de verlos regresar y al peso de sus recuerdos, donde la promesa de protección no pudo cumplirse. El viaje emocional de cada mujer se articula tanto a nivel grupal como individual por medio de movimientos específicos que se centran en la parte alta del torso, brazos y cabeza y que prefieren cualidades secas y de *stacatto* en sus movimientos.

Mi experiencia fue interesante a lo largo del espectáculo, la música, iluminación, el espacio escogido: un viejo galpón porteño y la presencia de 6 mujeres en escena me hablaron inmediatamente de la sensación de tragedia y abandono. El lenguaje coreográfico permanentemente me reveló altos estados de tensión, incluso en episodios lúdicos como el juego de la pelota o el perro judío; o dulces como la conexión entre madre e hijo en momentos de intimidad.

Durante la primera parte de la obra, mi percepción fue estimulada por los cuerpos de las actrices, la utilización de objetos móviles dentro del espacio: como la mesa, la ventana y la puerta; la conciencia de la doble altura disponible en el escenario, la utilización de proyecciones audiovisuales al fondo del espacio escénico y la introducción de música incidental que otorgaba determinados estados anímicos a lo que iba sucediendo. Sin embargo, me tomó largo tiempo comprender por qué estas mujeres sufrían, qué era lo que les había sucedido a ellas y a los niños y quiénes eran como personas y como grupo.

De este modo creo que la mayor dificultad que Franko enfrenta en su espectáculo corresponde a la necesidad de generar progresión dramática en estados emocionales revelados por medio de la totalidad del cuerpo, lo que necesariamente trasciende la estructura coreográfica que domina el espectáculo. Las seis actrices escogidas despliegan claramente las partituras aprendidas para revelar el estado interno de sus personajes. Con todo, los matices necesarios para individualizar cada experiencia y materializar el traslado en tiempo y en espacio que los relatos escogidos demandan no logra instalarse en el espacio de la obra. De forma que el espectador queda inmerso en un estado emocional con escasas modificaciones casi hasta el final del espectáculo. Donde el reencuentro entre madres e hijos - cobra carácter onírico y se apoya por la presencia de un niño que juega con burbujas que terminan por caer desde el techo sobre la escena. Esta imagen de cierre finalmente modifica el estado emocional de la obra y entrega una contra parte llena de belleza y dulzura al espectador respecto de lo experimentado.

La problemática de evidenciar en el movimiento del cuerpo estados emocionales y mentales en la creación de personajes pareciera entonces demandar un trabajo aún más acucioso del que sin duda Franko junto a su elenco realizó. El tratamiento de la voz, la definición de partituras físicas que articulen transiciones efectivas entre los episodios coreográficos y la construcción de un espacio por medio de imágenes escénicas que contenga los relatos del espectáculo se revelan como necesarias para que la totalidad de la obra progrese y transforme la propuesta que le da origen.

Por todo lo anteriormente expuesto califico el Proyecto Creativo de Tesis del estudiante Franko Ruiz Vicencio con:

Calificación: 5.9 (cinco coma nueve)

Macarena Andrews Barraza Profesora Informante

Profesor: Jesús Codina Oria

"Mujeres quebradas. Las cenizas de la piel" dirigida por Franko Ruiz Vicencio nos presenta la universalidad de los desastres de la Guerra y las dictaduras a través del sufrimiento de una serie de madres que han perdido a sus hijos en el trascurso de una serie de conflictos políticos.

Los aciertos de esta puesta en escena comienzan por el lugar elegido para la representación, el centro cultural Trafón que ayuda a remarcar el trasfondo trágico de

lo que se representa. Es una propuesta rica en imágenes acompañadas de una acertada dirección actoral que produjo muy buenos resultados con algunas reservas. Era evidente la profundidad del trabajo físico lleno de tensiones pero esa tensión física facial no se correspondía con la palabra que era más plana y con menos matices que lo trabajado corporalmente.

Otras de las cosas no resueltas fue el final, que no está realmente cerrado, dando la impresión que finaliza la obra en tres tiempos u ocasiones. También sobra llegando el ocaso del espectáculo el reiterar la idea de que a los niños se los llevaron o murieron. Todo esto queda claro a través de las diferentes pistas que va dando la obra durante el desarrollo de la acción y que el público va construyendo durante todo el proceso, es por ello que es prescindible lo explícito de una información que ya se sabe y que estaba tan bien presentada de manera poética en diferentes planos, por lo que se hacía innecesaria tal reiteración.

El Dramaturgo Juan Mayorga siempre habla de lo peligroso que es trabajar con niños, bien porque se corre el riesgo que actúen fatal y te destruyan la obra o por el contrario que interpreten de maravilla y se la roben. Ciertamente es preferible lo segundo y esto es lo que ocurre en "Mujeres quebradas". La aparición del niño vestido de rojo es todo un acierto, un toque de humanismo entre tanta amargura y desolación al igual que la escena final con las burbujas de jabón que logran dar un quiebre estético a la propuesta.

En general una representación que está al nivel de un estudiante que opta al título de Magíster con una obra muy bien construida en todos los aspectos y en la que no decae nunca la atención del espectador que activamente participa en el desvelamiento de las sombras que sobrevuelan por toda la obra.

Nota Propuesta: 6,5

Jesús Codina Oria

Profesor Marco Espinoza Quezada

EVALUACIÓN DE PROYECTO PRÁCTICO DEL ALUMNO FRANCO RUIZ VICENCIO. "MUJERES QUEBRADAS"

Durante la tutoría del proyecto "Mujeres quebradas" del candidato a Magíster, Franco Ruiz, el estudiante planteaba experimentar con patrones físicos provenientes desde la psicología para establecer una idea de Dramaturgia Corporal.

Desde este punto de vista, la idea es bastante atractiva de trasladar hacia el espacio escénico, es decir recoger ideas y patrones corporales venidos desde una disciplina ajena al teatro o la danza para decodificarlo como una posible dramaturgia corporal es interesante y al mismo tiempo permite un espacio de experimentación transdisciplinar. Los patrones usados en el caso de Reich fueron el carácter histérico, el carácter compulsivo, el carácter fálico-narcisista y el carácter masoquista, mientras que en Lowen fueron los tipos de personalidad oral, masoquista, histérica, pasivo-femenina y esquizoide.

Cabe señalar que la serie de visitas de la tutoría sucedieron casi al final del proceso creativo, por tanto, la tutoría se vinculó prácticamente con un objeto acabado. Habría sido más interesante y enriquecedor, (no sólo para la creación, el estudiante y su elenco, sino también para el tutor abajo firmante), que las visitas hubiesen ocurrido también durante el proceso de gestación escénica y corporal del material. En este sentido, la investigación podría haberse transformado en un proceso más abierto para yo poder hablar con mayor propiedad del traspaso de patrones a la escena anteriormente mencionado.

Sin embargo, la puesta en escena es diáfana en tanto traspaso, lo que posibilitó la crítica, discusión y rearticulación de variados elementos de la totalidad. El mayor punto de conflicto se debió al uso del registro vocal de las actrices, el que en un principio proponía un abismo de distancia e incoherencia entre el cuerpo y la emisión vocal, lo que llevó a que Ruiz Vicencio modificara el tratamiento que las intérpretes le daban a la palabra y sobre todo a los impulsos, matices, caracterizaciones y relación con los patrones propuestos e instalados en el cuerpo. En un principio, las actrices no alcanzaban a comprender esta vinculación, sin embargo el director logró vincular emisión verbal y “cuerpo afectado”, como él sugiere en su tesis.

Otro de los grandes aciertos del trabajo de creación del candidato a Magíster, fue el espacio y su uso. Es importante señalar que la crudeza de la realidad expuesta en el texto no podía situarse en un espacio tradicional, ya que se transformaba en una postal de la violencia y el desamparo, no permitiendo el entorno hostil al cual se ven enfrentadas estas mujeres. Sin duda el “cuerpo afectado”, debe situarse en un espacio que lo afecte, sino, todo lo demás se transformaría en sólo un traspaso corporal de los contenidos del psicoanálisis, olvidando el carácter autoral de una puesta en escena, en donde además destaca el uso de la utilería, la dramaturgia de iluminación y el uso adecuado de los recursos transmediales que no sólo complementan la narración, sino que además se instalan desde el espacio del video arte, el que en conjunto con la música, logran momentos de crispamiento en el público.

Cabe destacar el profesionalismo, rigor y disciplina con el que trabaja Franco, que no sólo quedó demostrado en este proceso de tutoría, sino también durante su etapa de estudiante de las asignaturas del Magíster.

Es por todo lo anterior que evaluó el trabajo práctico “Mujeres quebradas” de Franco Ruiz Vicencio, con la nota máxima de 7.0 (siete, cero).

Marco Espinoza Quezada. Santiago, marzo de 2015.

“MUJERES QUEBRADAS: LAS CENIZAS DE LA PIEL”

Dramaturgia: FRANKO RUIZ-VICENCIO

Personajes:

ESTHER: *Fue prisionera junto a su hija de 10 años en los Campos de Concentración Nazi. (Juguete: Mariposa de género)*

FUJIKO: *En el momento que cayó la bomba nuclear de Hiroshima se dirigía rumbo a la escuela a buscar a su hija de 7 años. (Juguete: Grulla de papel)*

LILA: *Fue detenida junto a su hijo de 6 años en la Dictadura Militar chilena. Fue llevada a una casa abandonada en Tocopilla que era utilizada como lugar de tortura. (Juguete: Autito de madera)*

CUADRO 1

Espacio blanco, amplio, como si estuviera con cenizas, hojas de árbol tal vez... algo ocurrió en ese lugar que se llevó todo. Los paneles de la escenografía corresponden a partes de una casa como especie de puzle. Cada panel móvil lleva ciertas cosas personales de cada madre. Corresponde a un tiempo presente y un pasado.

Por lo tanto la escenografía, que simboliza una casa dividida por partes y que aún está a oscuras, debería dar rastros de destrucción, destrucción por una bomba, por el paso del tiempo, de un lugar abandonado. La escenografía se encuentra detrás del telón blanco, imágenes en rojo se proyectan desde atrás para mostrar las sombras de las partes de esta casa, algo así como una especie de escombros.

Los primeros acordes musicales dan cuenta de una tremenda soledad en el lugar, voces de niños se escuchan a lo lejos, fierros y maderas crujen con el viento que enmarca aún más la sensación de aislamiento y vacío.

Las mujeres están detrás de cada panel escenográfico aún detrás del telón. Poco a poco los paneles comienzan a moverse impulsado por las actrices, es como la destrucción de un hogar. Luego toman mayor velocidad y pasan al escenario repitiendo la misma secuencia coreográfica anterior. Se encuentran a un costado del escenario con la escenografía armada igual como al inicio dando la sensación de una casa. Están en ese lugar esperando por sus hijos(as), al parecer ya habían estado ahí antes. Los cuerpos se ven vivos, sanos y fuertes en oposición al lugar en soledad. Todas miran hacia una misma dirección.

CUADRO 2

LILA: Cuando llueve, le gusta ponerse las botas azules... Dice que son sus favoritas porque se las regaló su abuelo. Siempre se le queda mirando por largo rato esa barba blanca que arrastra.

FUJIKO: Siempre miro por la ventana para saber si ya llegó... Muevo el visillo transparente hacia la misma dirección y así no cambiar el curso de las cosas, pues pienso que si lo anudo hacia el otro lado algo en el tiempo podría cambiar o salir mal.

ESTHER: Cuando nuestras miradas se transforman en una permanente sombra, entonces nuestro cariño se convierte en una constante amenaza... Sí, una amenaza que no permite evolución. ¡Renuncien a mirarlos tanto!

LILA: Dónde se quedaron, tal vez jugando en el parque o en la escuela.

ESTHER: Es ist immer der gleiche (Siempre es lo mismo)

FUJIKO: それは常に同じです (Siempre es lo mismo)

LILA: Siempre es lo mismo...

*(Durante el texto se van poniendo en diagonal. Después del texto....Retroproyección: Momentos que enuncian juegos de niños y niñas. Da la sensación que cada madre recuerda a su hijo(a) jugando algo en particular. Cruce de la ficción con la realidad. A cada madre le llega su juguete; mariposa, autito, grulla. Situación individual "corporal" de Fujiko. Luego Esther y Lila se unen en canon al último movimiento **de acuerdo a tipología corporal**)*

ESTHER: El calor... en verano y otoño el calor.

LILA: El frío... en Junio el invierno es frío.

FUJIKO: La lluvia... en agosto la lluvia.

(Se rompe el recuerdo. Pasan bruscamente a corporalidad normal)

FUJIKO: ¡Allá vienen!

ESTHER: No son ellos.

LILA: No, no son...

ESTHER: (Al decir el siguiente texto, Esther utiliza la escenografía donde todas se acuestan juntas) Las barracas del campo aún existen, en la litera número 14 mi hija aprendió a compartir con mujeres mayores que ella. En ese momento mi hija Jana tenía 10 años de edad y era la única niña que estaba en esas barracas. Ahí aprendió a pasar hambre, a cómo sufrir y soportar el frío, a pasar hambre, Nun Hunger, a pasar hambre... (Encienda una luz al interior del escondite. Esther recuerda aquellos momentos de tensión y miedo) Aprendió a vivir conmigo y yo con ella, nos recostábamos junto a 11 mujeres sobre un pequeño tablón, cuando una quería

voltearse todas debíamos hacerlo. En las noches cuando quería despiojar a mi hija, le contaba un cuento para que se tranquilizara... *(Comienza a contarle un cuento en alemán. Las demás realizan el movimiento del "pelo")*

ESTHER: Quédate tranquila Jana, deja que yo te revise el pelo, no puedes tener piojos, no me reclames, no te rasques la cabeza, cállate, no grites, no te rasques la cabeza, *(la última frase en alemán)* ¡Mira lo que dice en ese pilar de la barraca! "Un piojo es tu muerte".

CUADRO 3

*Cae una pelota de fútbol y todas comienzan a jugar. Ellas se transforman en sus hijos, pues al darse los pases dicen sus nombres. Suceden cosas que realmente pasan en este juego de niños: zancadillas, patadas, empujones, risas. Comienzan una riña, la música y la luz hacen entrar en la atmósfera del recuerdo, todas quedan congeladas, **pasan a la tipología corporal**. El juego del fútbol continúa en esa corporalidad. Las caras están inexpresivas y el ritmo del juego es lento. La escenografía se fragmenta, cada una de ellas toma su parte y la lleva a distintos lugares del espacio y se queda allí. Fujiko canta su Haiku. Se proyecta el vuelo de una grulla, se integra la grulla de papel a ese vuelo.*

FUJIKO: A Sadako le gustan mucho mis galletas de arroz, son sus favoritas. Hoy le cociné varias. Sadako, mi hija, es muy especial, le gusta pintar, dibujar y sobre todo hacer figuras de papel. Siempre las hace de colores. Hoy, busqué ese papel de colores por todas partes pero no lo encontré. Cantar... cantar no le gusta mucho, ella prefiere escribir canciones...

LILA: A mi hijo Rodrigo le gusta mucho cantar. Él escucha una canción y se la aprende inmediatamente... su canto es como el de un chincol: "Han visto a mi tío Agustín un zapato y un calcetín" (Repite esta frase y comienza a jugar con Fujiko, esta última entabla una especie de diálogo con su grulla. Luego se sube a la mesa de Esther)

FUJIKO: La grulla, la grulla es su ave favorita. Sadako me dice que es un ser muy inteligente. Emigran al sur para invernar y criar a sus polluelos.

LILA: ¿Sí? ¿Y viajan a criar a sus polluelos?

FUJIKO: Claro, Sadako sabe que la grulla es el ave protectora de la familia... Sí, un ave protectora.

ESTHER: El calor... en verano y otoño el calor.

LILA: El frío... en Junio el invierno es frío.

FUJIKO: La lluvia... en agosto la lluvia.

*(Cada una realiza su secuencia coreográfica todas al mismo tiempo y por separado. Todas quedan en **tipología corporal** y se desplazan así con la escenografía hacia la mesa de Esther armando una especie de ave gigante. Luego Fujiko comienza a hacer una grulla de papel en la mesa de Esther. **Tipología grupal**)*

FUJIKO: Mi hija me enseñó a hacer grullas de papel, es muy difícil, ella las hace muy rápido. Dobra cada papel justo donde debe ser, a mí siempre me ha costado, me demoro mucho.... *(A medida que va construyendo la grulla de papel, **la tipología corporal de todas comienza a desaparecer**)* A Sadako le gusta la playa... Igual que la grulla, también le gustaría volar al sur en... Es un viaje muy largo... volar al sur en invierno. ¿Se imaginan?

LILA: Sí, a Rodrigo le encantaría ir al sur sobre todo por la lluvia. Ahí podría usar sus botas azules y pasar sus autitos por el agua, este es su favorito, nunca lo deja, nunca. *(Las madres se miran entre sí con extrañeza)*

FUJIKO: Ahora es verano. El cielo es diferente, las nubes cambiaron de color. Las grullas han regresado y sus crías ya están grandes.

*(Cambiando su actitud como llegando a la realidad. "Las sombras de Fujiko y Lila comienzan a reírse, como recordando algo entretenido para dar pie a un juego: el perro judío. Esther reconoce el juego y solo observa mientras **va cambiando a la tipología corporal** hasta que ella misma lo detiene. Cambia a corporalidad normal)*

ESTHER: ¡El perro judío! ¡El perro judío! ¡El perro judío! ...O ¿El judío perro? ¿Por qué nuestros padres permitían que jugáramos a esto? ¿Por qué lo hacen ustedes? (Se escuchan risas de niños)

LILA: ¿Rodrigo eres tú? ¿Hijo?

FUJIKO: ¿Sadako? Mira te hice una grulla.

ESTHER: ¿Jana?

(Continúan llamándolos, las risas se distorsionan junto con la música. Se escuchan los sonidos de un avión, un tren y un auto. Las madres realizan coreografía nueva, las Sombras hacen parte de la coreografía, se van desprendiendo de a una)

CUADRO 4

*(Lila pasea el autito de madera en **Tipología Corporal**. Mientras tanto las Madres Sombras mueven la escenografía a distintas partes del escenario con una especie de cuadro onírico. Esther y Fujiko quedan ensimismadas)*

LILA: A Rodrigo le gusta mucho ir a la casa de su abuelo. Me dice que ahí puede jugar libremente, ¿será porque tal vez me convierto en una sombra que lo sigue a todas partes? ¡Mis ojos son para él! Ahí juega con sus amigos a la pelota, a las bolitas y a los autos. Yo siempre le digo que debe dejar muy ordenados sus juguetes, uno al lado del otro... uno al lado del otro ¡No! Uno al lado del otro. Mira ese de atrás, no está en la misma línea. Recuerda que debes sacarte la ropa de la escuela antes de almorzar. Hijo, yo solo quiero que seas ordenado.

FUJIKO: Tienes que aprender que la escuela es tu obligación, no te pido nada más... Deja esos papeles, Sadako, deja esos papeles ¡Esas aves no te llevarán a ninguna parte!

SOMBRA: Mami, quiero jugar... yo también, yo también!

(Mirada cómplice de las tres sombras, juegan por el espacio. Las madres siguen ensimismadas como tratando de establecer el orden, tratando de tener el control)

LILA: No te escondas, Rodrigo dónde estás. Te dije que no te escondieras, te vas a ensuciar la ropa, no quiero jugar, dónde estás, Rodrigo debes hacerle a caso a tu madre, no te escondas, esta plaza es muy grande ¡No te escondas!

FUJIKO: Sadako deja de hacer esas grullas, tu única obligación es la escuela...Debes irte ahora, no puedes llegar atrasada ¡No te lo volveré a repetir! ¡Me escuchaste!

ESTHER: ¡Tú cállate! No hagas ruido, no te pongas a jugar.... Jana, me escuchaste, no grites, no hagas ruido, quédate tranquila ¡Jana quédate tranquila!

JANA: Mi mamá a veces se enoja conmigo, no entiende que a mí no me gusta peinarme, me hace esos moños que me dejan así (muestra gesto) y yo le digo; mamá mamá sácame los chapes....(risas)

SADAKO: Yo a veces dejo mi pieza llena de grullas, yo sé que eso a mi mamá le molesta, el otro día tiré una grulla al aire y justo le cayó en su plato de comida (risas)

RODRIGO: A mí me gusta dejar los autitos por todo el suelo.....la otra vez los puse justo cuando mi mamá salió del baño a pie pelado y cada vez que pisaba uno gritaba.....Rodrigo dónde estás, Rodrigo te dije que guardaras tus autos Rodrigo, Rodrigo ay! ay! Ay! (risas)

SADAKO: A veces no entienden que nosotros solamente queremos jugar

JANA: Sí, jugar y ser libres...

(Las madres se sienten solas, abandonadas. Mueven la escenografía y las ordenan en forma diagonal. Mientras tanto las -Sombras se suben sobre ellas. Las Madres caminan por el espacio cargando su escenografía y a sus propias sombras, lo cual se transforman en el peso que arrastran constantemente, es el peso de la culpa, el peso de la conciencia, el peso del abandono)

CUADRO 5

Las Sombras se transforman en las hijas e hijo. Las madres en sus espacios-escenográficos preparan a sus hijos para algo; Fujiko para salir con su hija a comprar un libro. Esther para almorzar con los abuelos. Lila para pasear en la plaza. Primera acción: se miran a los ojos, luego peinan a sus hijos y le ordenan la ropa. Utilizan escenografía para recrear dicho momento.

ESTHER: ¡Ya! ¡Listo! Tus abuelos deben estar por llegar. Hoy es Viernes así es que comeremos pescado.

SOMBRA-ESTHER: ¿Pero por qué tengo que arreglarme tanto? Mis abuelos igual me quieren, aunque esté chascona. En las vacaciones me iré todos los días con ellos y en las tardes salir al campo a ver las mariposas..... ¿Sabes mamá? En ese lugar hay muchas mariposas de todos los colores; azules, verdes, violetas, amarillas, rojas, naranjas, celestes...

FUJIKO: ¡Ya, estás lista! ¿Llevas el nombre del libro que te pidieron en la escuela?

SOMBRA-FUJIKO: Sí Mamá, pero no lo quiero leer. Me aburro mucho en la escuela... ¿Sabes? Lo que yo realmente quiero es hacer muchas grullas de papel y repartirlas por todo el mundo. En la escuela no me enseñan eso, me dicen que debo hacer las cosas igual que todos. Quería pintar un árbol rojo, pero la profesora me dijo que no, porque los árboles son con el tronco café y con las hojas verdes...

LILA: ¡Ya! Estás listo... Iremos solo por un rato a dar una vuelta, compramos galletas y nos venimos inmediatamente.

SOMBRA-LILA: ¿Mamá? ¿Y si veo un autito que me guste me lo comprarías? ¿Sabes? Me gustaría tener muchos autitos diferentes. No quiero trenes, ni pelotas, ni aviones.... Solo autitos para jugar todo el día. Sí, eso me gustaría hacer siempre, jugar. Y cuando sea grande recordar cada momento de juego que hago con mis autos, así podré siempre recordar un momento feliz contigo mamá...

*(Las Sombras que ahora son hijos, vuelven a repetir sus textos todas al mismo tiempo. En ese momento las Madres pasan a **Tipología Corporal**)*

ESTHER: El acto de uno afectará a todos... Las pequeñas cosas terminan por echarlo a perder todo.

FUJIKO: En la vida cada uno debe encontrar su misión... El universo se está alineando para buscar el camino correcto.

LILA: El asesino de unos, es el héroe de otros... Alguien dijo que el olvido está lleno de memoria.

TODAS: El olvido está lleno de memoria

(Las Sombras salen de escena. Retroproyección: Una plaza vacía, un establo vacío, una escuela vacía. Las madres quedan solas. Comienzan a realizar la creación individual corporal)

CUADRO 6

Las Madres llevan la escenografía al lado opuesto del principio de la obra. Están de espaldas al público. Vuelven a esperar a sus hijos, repiten texto inicial.

LILA: Cuando llueve, le gusta ponerse las botas azules... Dice que son sus favoritas porque se las regaló su abuelo. Siempre se le queda mirando por largo rato esa barba blanca que arrastra.

FUJIKO: Siempre miro por la ventana para saber si ya llegó... Muevo el visillo transparente hacia la misma dirección y así no cambiar el curso de las cosas, pues pienso que si lo anudo hacia el otro lado algo en el tiempo podría cambiar o salir mal.

ESTHER: Cuando nuestras miradas se transforman en una permanente sombra, entonces nuestro cariño se convierte en una constante amenaza... Sí, una amenaza que no permite evolución. ¡Renuncien a mirarlos tanto!

LILA: Dónde se quedaron, tal vez jugando en el parque o en la escuela.

ESTHER: Es ist immer der gleiche (Siempre es lo mismo)

FUJIKO: それは常に同じです (Siempre es lo mismo)

LILA: Siempre es lo mismo...

FUJIKO: Es por eso mismo que ayer amarré el visillo hacia el otro lado. Sí, lo anudé hacia al lado contrario que lo he hecho siempre. **(Tipología Corporal) La lluvia... en agosto la lluvia. Es negra y ácida.**

ESTHER: Recuerdo que en esa barraca siempre deambulaba una mariposa nocturna, cuando se alejaba de la ampolleta parecía que su sombra nos alcanzaría a todas. Alguien me dijo que las mariposas nocturnas eran una especie de mariposas de la muerte. **(Tipología Corporal) El calor... en verano y otoño el calor. Es más fuerte y áspero.**

LILA: La lluvia, el ruido, la ventana, el reloj, los muebles, el silencio, la oscuridad, las hojas de los árboles, el humo, los camiones, los militares, la abeja que se posaba en aquella flor... La puerta, esa puerta de la casa. No digas nada, puede haber alguien escuchando.

(Tipología Corporal) El frío... en Junio el invierno es frío. Es neblina y oscuridad.

FUJIKO: ¡Allá vienen!

ESTHER: No son ellos.

LILA: No, no son...

LILA: Dónde se quedaron, tal vez jugando en el parque o en la escuela.

(Las Madres toman su escenografía y la desplazan por el espacio, es como si estuvieran tratando de encontrar el lugar exacto para seguir esperando, para tratar de generar el encuentro con sus hijos, es encajar las piezas de un gran puzle. Luego se juntan y giran la escenografía hacia el público)

ESTHER: Es ist immer der gleiche (Siempre es lo mismo)

FUJIKO: それは常に同じです (Siempre es lo mismo)

LILA: Siempre es lo mismo...

ESTHER: Es ist immer der gleiche. Siempre es lo mismo... ¡No están! **(Tipología Corporal)**

FUJIKO: それは常に同じです. Siempre es lo mismo... ¡Nunca llegarán! **(Tipología Corporal)**

LILA: Siempre es lo mismo... ¡Siempre venimos aquí y nunca llegan! **(Tipología Corporal)**

(Las Sombras-Madres cruzan de un lado a otro, entran al espacio donde cada una recogerá el bulto con simulando un bebé. Los bultos están llenos de bolitas de cristal. Se miran a los ojos. Las Madres poco a poco desarman Tipología Corporal)

SOMBRA-ESTHER: Para nosotras fue en Marzo de 1943.

SOMBRA-FUJIKO: Para nosotras fue en Agosto de 1945.

SOMBRA-LILA: Para nosotras fue en Junio de 1979.

SOMBRA-FUJIKO: Primero fueron los hijos...

SOMBRA-ESTHER: Y después nosotras... Llevamos mucho tiempo esperando.

SOMBRA-LILA: Por eso siempre venimos aquí... Pero hoy sí los encontramos porque hemos buscado en la muerte la oportunidad de vivir.

(Las Madres-Sombras les entregan el bulto. Se ubican en un lugar del escenario y abren el bulto, las bolitas de cristal caen por todo el espacio. Es el símbolo de despertar de este auto-engaño en el cual han estado por mucho tiempo. Es la anagnórisis del personaje Madre. En ese momento se proyecta la imagen de sus hijos o pasa un niño lanzando burbujas de jabón por el escenario. Todas abren sus brazos en señal del encuentro)

CUADRO 7

ESTHER: Le dije que se callara, le dije que no tenía que tener piojos, le dije que no se rascara la cabeza, le dije que no gritara, le dije, le dije, le dije... pero se la llevaron igual. De esa barraca, de esa litera, no pude hacer nada, se la llevaron. El cuento que le contaba por las noches era sobre una mariposa, una mariposa de colores. Antes que se la llevaran, mi hija Jana me regaló esta mariposa, la hizo ella, tal vez ya sabía lo que iba a pasar... Solo tiene sentido en sus manos.

LILA: Le dije que jugara cerca mío, al lado mío, le dije que no se moviera de mi lado, ahí donde mis ojos lo vieran, donde mis ojos lo vieran, le dije, le dije... pero no me di cuenta y unos hombres se lo llevaron, lo arrancaron de mis brazos. Ahí, en esa plaza, yo corrí tras el auto donde se lo llevaron y no lo alcancé, no lo alcancé. Este fue el juguete que se le cayó a mi hijo Rodrigo, se le cayó de sus manos, aún tiene su olor... Solo tiene sentido en sus manos.

FUJIKO: Ella me dijo que no quería ir a la escuela ese día y yo la obligué. Le dije que se levantara rápido y que se fuera porque iba atrasada y que si no iba al colegio no le compraría el papel para sus grullas, que no haría más grullas, que no haría más grullas. La bomba cayó justo en su escuela, nadie se salvó, el olor a piel quemada estaba por todas partes, antes de irse mi hija Sadako me dejó esta grulla... Solo tiene sentido en sus manos.

(Aparece un niño real en escena. Es el símbolo de los niños perdidos de la historia y de muchos otros que ya no están. El escenario se cubre de burbujas que caen desde el cielo)

ESTHER: El calor... en verano y otoño el calor. Es más fuerte y áspero en Alemania.

FUJIKO: La lluvia... en agosto la lluvia. Es negra y ácida en Japón.

LILA: El frío... en Junio el invierno es frío. Es neblina y oscuridad en Chile.

FIN

ANEXO 3: Algunos comentarios de las actrices durante el proceso de investigación

Agosto 2014

Francia /Carácter Esquizoide

Muy difícil la verdad, quedo con mucho dolor en el cuerpo, sobre todo en los brazos.

Marcela / Carácter Masoquista

Trato de acostumbrarme a este cuerpo, pero me duelen los huesos y la musculatura. Siento mucha presión en el cuello principalmente.

Alma / Carácter Oral

Siento que la cabeza está muy alejada de mi cuerpo. No puedo verme el cuerpo entero. Me duele demasiado el cuello y los hombros.

Octubre 2014

Francia /Carácter Esquizoide

Sentí el cambio cuando pusimos atención a los lugares que debíamos rigidizar, fue un poco sentir esta especie de trance que se quiere provocar, ahora bien, cuando me centré en agregar la voz, me salía a ratos de lo que había conseguido antes, esto lo relaciono a que me preocupaba de no tensar la garganta en lugar de escuchar que me pasaba realmente.

Denise / Carácter Esquizoide

Mujer que está descolocada, siento que es muy de mente o racional. Una contención emocional y tensión en el pecho y omóplatos hasta su cabeza. Sus brazos se mueven como consecuencia del rebote o vaivén de su tronco superior. Es un cuerpo cortado en cabeza, en brazos y tronco; disociado, es decir destrozado, como si muchas historias de su vida estuviesen sesgadas o cortadas alojándose en estas partes del cuerpo pero sin estar integradas. Un resto choqueado, como si mantuviera fuertemente su mente marcada por una sola imagen fuerte que la dejó así desintegrada sin contacto con el exterior, ni contacto con ella misma.

Macarena / Carácter Masoquista

Me siento achatada, llena de culpas, rígida, direccionada. Un poco a la defensiva de pecho expuesto, sin gusto, de garganta apretada, pero con los pies avanzando. Insegura, como un bloque.

Marcela / Carácter Masoquista

Un dolor que hace sentir desmembrada la cabeza del cuello. Cruje el cuello. Para mirar hacia un lado, debo girar $\frac{1}{4}$ o $\frac{1}{3}$ todo el cuerpo. Hace que me sienta achatada, como si fuera una enana. En las caderas al apretar las nalgas y contraer, se elimina mecánicamente la acción de girar. Pareciera que los brazos cuelgan.

Erika / Carácter Oral

Al tener el peso en los talones y la cadera proyectada hacia adelante, se me tensan un poco las pantorrillas, lo que produce que mi atención se centre en aquella parte por un tiempo y pierda conciencia de la parte superior. En la parte superior al tener que ir la cabeza hacia delante y los hombros retrasados, se tensa mucho el pecho y el cuello, provocando que cueste soltar un sonido. Emocionalmente es un poco angustiante la tipología porque a pesar de tener el pecho abierto, al tensarse, comienza a doler y cuesta respirar con naturalidad ya que el cuello se pone rígido.

Alma / Carácter Oral

Dolor en el cuello por la tensión al sacar la cabeza. Es difícil poder hablar con el cuerpo tenso, no logro proyectar la voz. Me cuesta caminar así porque la pelvis está muy contraída.

Un Diario Ciudadano de  mIVOZ

El Martutino

Lunes, 05 de enero de 2015



[Sociedad](#) » [Nacional](#)

Teatro Experimento Pierrot estrenará la obra “Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel” en Valparaíso

La obra plantea como temática central la imagen de la mujer-madre como víctima de la violencia, los estragos y la destrucción ocasionados por la ambición de poder y el afán de imponer un régimen totalitario.

Por [Corresponsal El...](#) 135 Lecturas *05 de Enero, 2015 16:01*



“MUJERES QUEBRADAS, LAS CENIZAS DE LA PIEL” es el nombre del nuevo montaje que prontamente estrenará la **CÍA. TEATRO EXPERIMENTO PIERROT** de Valparaíso, bajo la Dirección de Franko Ruiz-Vicencio.

La obra plantea como temática central la imagen de la mujer-madre como víctima de la violencia, los estragos y la destrucción ocasionados por la ambición de poder y el afán de

imponer un régimen totalitario a través del terror, donde la figura del hijo aparece como “un latido de vida permanente” en el ambiente devastado circundante. Mujeres, y al mismo tiempo madres, que supieron convivir con el dolor y que aprendieron aferrarse a la esperanza logrando dejar huellas a través de las cenizas de su piel, comunicándonos sus fortalezas y debilidades, sus seguridades e inseguridades, sus convencimientos y contradicciones.

La creación dramática se inspira en testimonios reales a través de un levantamiento bibliográfico acerca de genocidios y dictaduras ocurridos a nivel mundial, precisando ciertas situaciones para crear una historia donde la “mujer-madre y su hijo” son el marco motivacional. En cuanto a la investigación, esta se realiza desde y con el cuerpo, como metodología de trabajo, enmarcándose el montaje en un proceso académico del Director Franko Ruiz-Vicencio para optar al grado de Magíster en Artes Mención Dirección Teatral de la Universidad de Chile. “**Mujeres quebradas, las cenizas de la piel**” se estrenará los días 12, 13 y 14 de enero a las 21:00 hrs. en el Centro Cultural Trafón de Valparaíso, ubicado en Av. Francia 994 (subida Cerro Monjas). El valor de la entrada es de \$3.000 general y \$2.000 estudiantes. Información y Reservas 57763211-87605991 teatroexperimentopierrot@gmail.com (cupos limitados).

**ZONA
AVISOS**

Panoramas &
Buenos datos

Montaje teatral en Trafón

Valparaíso / Centro Cultural Trafón , Teatro , Valparaíso

Sin Información **Lunes 12/01/2015**



Montaje “Mujeres quebradas, las cenizas de la piel” se estrenará en el Centro Cultural Trafón de Valparaíso

Es el nombre del nuevo montaje que prontamente estrenará la **CÍA. TEATRO EXPERIMENTO PIERROT** de Valparaíso, bajo la Dirección de Franko Ruiz-Vicencio.

La obra plantea como temática central la imagen de la mujer-madre como víctima de la violencia, los estragos y la destrucción ocasionados por la ambición de poder y el afán de imponer un régimen totalitario a través del terror, donde la figura del hijo aparece como “un latido de vida permanente” en el ambiente devastado circundante. Mujeres, y al mismo tiempo madres, que supieron convivir con el dolor y que aprendieron aferrarse a la esperanza logrando dejar huellas a través de las cenizas de su piel, comunicándonos sus fortalezas y debilidades, sus seguridades e inseguridades, sus convencimientos y contradicciones. La creación

dramatúrgica se inspira en testimonios reales a través de un levantamiento bibliográfico acerca de genocidios y dictaduras ocurridos a nivel mundial, precisando ciertas situaciones para crear una historia donde la “mujer-madre y su hijo” son el marco motivacional. En cuanto a la investigación, esta se realiza desde y con el cuerpo, como metodología de trabajo, enmarcándose el montaje en un proceso académico del Director Franko Ruiz-Vicencio para optar al grado de Magíster en Artes Mención Dirección Teatral de la Universidad de Chile.

ENTREVISTA AL
DIRECTOR



[HTTP://LAJUGUERAMAGAZINE.CL/EXPERIMENTO-PIERROT/](http://LAJUGUERAMAGAZINE.CL/EXPERIMENTO-PIERROT/)

ENTREVISTA 2015-04-28

“MUJERES QUEBRADAS, LAS CENIZAS DE LA PIEL”: RELATOS REALES DE DEVASTACIÓN Y DOLOR



El actor y director porteño Franko Ruiz, fundador de la Compañía de Teatro Experimento Pierrot, celebra 16 años de trayectoria, exhibiendo una dramaturgia que reflexiona sobre tres historias reales de violencia contra la mujer. Conversamos con Ruiz sobre este trabajo.

Por Sergio Muñoz

Todo comenzó en 1999, cuando el profesor de Educación Básica de la UPLA y actor, Franko Ruiz Vicencio, funda junto a la actriz Marcela Gamboa la Compañía de Teatro Experimento Pierrot, que tuvo sus primeras presentaciones en la desaparecida Carpa de Teatro de Viña del Mar, estrenando “Contrapunto para dos voces cansadas”, escrita por el artista nacional, Jorge Díaz.

Después vendrían “Vacíos”, escrita por Gamboa, “Letras Rojas”, dedicada a un amigo y poeta, Arturo Rojas, quien falleció en 2005 y “Frágil memoria o el intento del olvido”, trabajo que aborda los derechos humanos, en relación a los detenidos desaparecidos durante el golpe militar en Chile, entre otras obras que “nos permitieron experimentar en un lenguaje teatral cuyo eje es la investigación del cuerpo del actor, abarcando temáticas sociales y el existencialismo humano”, explica Ruiz.

En enero de este año estrenaron su más reciente montaje en el Centro Cultural Trafon, **“Mujeres quebradas, cenizas de la piel”**, dramaturgia que “aborda testimonios reales y oscuros de la historia universal, el cual reflexiona sobre la violencia contra las mujeres y madres, quienes luchan por buscar a sus hijos, pese a estar marcadas por la tragedia y el abandono logran convivir con el dolor y aferrarse a una esperanza, ya que estos hijos son un latido de vida permanente de lucha”, reflexiona el director.

Cabe señalar que este trabajo nace como un proyecto de titulación para optar al grado de Magíster de Artes Mención Dirección Teatral de la Universidad de Chile, tras adjudicarse un Fondart Becas y Pasantías en 2011. La tesis se titula “Cuerpo afectado. Una resignificación sobre la presencia escénica de la actriz” y que a mediados de mayo, Ruiz debe entregar el empastado final del proyecto, que tal vez coincidirá con el reestreno de la obra el próximo jueves 14 y viernes 15 durante el mismo mes en el Parque Cultural de Valparaíso.

-¿Cómo creaste la historia dramaturgia?

Escogí a tres personas reales de acuerdo a tres hitos históricos: bombazos en Hiroshima y en Nagasaki, dictadura chilena y los campos de concentración nazis, para dar a conocer historias de madres e hijos, que es la esencia de la obra, donde se evidencia cómo este poder destructivo que imponen los regímenes absolutistas, no es capaz de vencer del todo a las mujeres.

-¿Quiénes son aquellas tres mujeres, reales, que mencionas en la obra?

En la dictadura chilena me basé en una persona que fue una amiga, Lila, quien pese a no estar ya, luchó contra el régimen que intentó arrebatarle a su hija. En cuanto a la historia japonesa, me centro en Fujiko, quien habla de Sadako Sasaki, su hija de 12 años que murió producto de una enfermedad provocada por la radiación que produjo los bombazos. Sadako generó una hermosa leyenda, “las mil grullas de papel”. Un día le contaron que si hacía más de mil grullas podría salvar su vida y la de muchos, lamentablemente sólo alcanzó hacer 644 figuritas. Y sobre los campos de concentración recogí el testimonio de una niña que acompañó a su madre en el mismo gueto, porque quienes la apresaron creyeron que era una mujer adulta. Ella cuenta después de volver a ese lugar, lo que vivió con su madre en ese espacio, a través de otra mirada; como la de madre y abuela que es ahora.

-¿Algún familiar tuyo ha padecido desgracias parecidas?

De familiares directos no, pero indirectamente sí. Lila fue mi amiga y una persona muy querida por mí que sufrió todos esos embastes. Ella me contó muchas cosas.

-¿De qué manera puedes convertir estas tragedias en una obra artística?

Es difícil. Cuando comencé a recopilar todo tipo de información, me encontré con mucha devastación y dolor; entonces me pregunté “¿Cómo lo llevo al teatro sin que parezca tan devastador?”. Ahí surgió la idea de incorporar a un niño en escena, que le permita a aquellas madres desde la ausencia de sus hijos, provocar todo tipo de sentimientos esperanzadores.

-¿Qué tanto cambiará la presentación de esta obra en mayo?

Cuando estrenamos en enero en Trafon, aquel espacio devastado nos permitió situar de mejor manera a nuestros personajes, a diferencia de lo que es el Parque Cultural, un lugar no convencional, que no posee los muros del Trafon para la proyección de imágenes y ahora tenemos que inventar algo con la tela, para que juegue otro rol. Y en cuanto al espectáculo, no hay muchos cambios argumentativos, pero analizaremos los videos de nuestras presentaciones para afinar detalles.

“Mujeres quebradas, las cenizas de la piel” se reestrenará los días 14 y 15 de mayo a las 20:00 hrs. en el Teatro del Parque Cultural de Valparaíso (Calle Cárcel 471, C° Cárcel). El valor de la entrada es de \$3.000 general y \$2.000 estudiantes.

■ CÍA. DE TEATRO EXPERIMENTO PIERROT

MUJERES QUEBRADAS, LAS CENIZAS DE LA PIEL

El montaje surge desde un proceso académico del director para optar al grado de Magíster en Artes Mención Dirección Teatral de la Universidad de Chile. De esta manera, el texto fue concebido a partir de un trabajo bibliográfico inspirado en testimonios reales de oscuros pasajes de la historia universal del último tiempo, y reflexiona sobre el rol de distintas madres en búsqueda de sus hijos perdidos en circunstancias límites. Un viaje que nos transporta a visitar relatos de mujeres, marcadas por la tragedia y el abandono, que supieron convivir con el dolor y aferrarse a la esperanza, logrando dejar sus huellas a través de las cenizas de la memoria.

Cuándo: jueves 14 y viernes 15 de mayo
Hora: 20 horas
Dónde: Teatro del Parque
Adhesión: Entrada general \$3.000,
estudiantes \$2.000.



ANEXO 5: Comentarios del Público

RESUMEN COMENTARIOS DEL PÚBLICO

El siguiente esquema muestra las tendencias a las cuales “mayoritariamente” se refiere el público de una manera cualitativa a través de 30 comentarios recibidos. Según sus inclinaciones desprendí tres aspectos de la puesta en escena que me interesan directamente analizar. Estas áreas son: Actuación, Dramaturgia y Diseño Integral.

1.- Actuación: Mayoritariamente el análisis refleja una tendencia a valorar el trabajo de las actrices con comentarios como: “El tema utilizado me gustó mucho al igual que la actuación de las actrices”, “las actrices tenían un tono adecuado y claro”, “se notó el trabajo y la dedicación en la obra, por medio de las actrices”, “a mí me llamó mucho la atención la obra, porque las actrices lograban transmitir muchas sensaciones”, entre otras opiniones.

2.- Dramaturgia: Mayoritariamente el análisis demuestra una tendencia que el público, al inicio de la obra, se sintió confundido y no entendía de qué se trataba la historia, algunos de los comentarios fueron: “Al comienzo me costó entrar en la temática, no entendía, estaba un tanto ambiguo todo”, “bueno al principio estaba confusa porque no se entendía lo que querían demostrar”, “al principio fue un poco confuso porque no se sabía mucho del tema”, entre otros. Aunque también especificaron que durante la obra fueron poco a poco entendiendo la razón por la cual esos personajes estaban allí.

3.- Diseño Integral: Mayoritariamente el análisis señala una tendencia a apreciar los recursos estéticos de la obra, entre ellos iluminación, vestuarios, escenografía y música. Algunos de los comentarios fueron: “fue lleno de estímulos visuales y sensoriales que me parecieron muy interesantes”, “muy limpia, poética y emotiva”, “una estética llamativa, que contrastaba la belleza de la tela central con la rudeza de las estructuras”, “todo, la escenografía, las luces, cada detalle encajaba perfecto con la historia que se estaba contando”, entre otros comentarios.

Hasta esta fecha la obra “Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel”, lleva seis funciones. Estreno Enero 2015 en Centro Cultural “Trafón” Valparaíso y Re-estreno Mayo 2015 en Parque Cultural de Valparaíso.

Los comentarios que se presentan corresponden a ambas temporadas.

- ESTRENO CENTRO CULTURAL “TRAFÓN” DE VALPARAÍSO 12, 13 Y 14 ENERO 2015

1.- Mujeres quebradas, las cenizas de la piel: Franco Ruiz pone en escena un tema muy sensible que nos hace recordar episodios de los campos de concentración en segunda guerra mundial, dramáticamente bella, con una excelente expresión corporal, mantiene la atención durante todo el transcurso de la obra, es una apuesta con contenido y que además entretiene, es muy recomendable. Anaí Fernández

2.- Actuación: se evidencia la diferencia en la trayectoria de las actrices que conforman el elenco de la obra, esto a través de la utilización de elementos no verbales como la impostación de la voz, el volumen, los énfasis; además de la gesticulación y utilización del cuerpo. Quizás, el hecho de ser madres podría permitir conectarse de modo más acabado con ese dolor-

devastación que deja el vacío del hijo y de la hija ausente. Escenografía: locación adecuada para la atmósfera que intenta proyectar la obra. Los ruidos-sonidos que se realizan con las estructuras metálicas, luces, el muro de piedra, luz lúgubre, lo acompañado de la música, potencian ese ambiente. Algunos recursos, como por ejemplo, las bolitas me pareció atractivo, no obstante, el de las burbujas un lugar común. Esa emoción esperanzadora podría proyectarse a través de otros modos (no sé cuáles). Vestuario: congruente con la representación de la obra. Entrega indicios, en un inicio, al llevarnos a ciertos lugares, por ejemplo, ropa de campos de concentración o la uniformidad del mismo. Guion-argumento: Potente. El rol de la mujer en épocas de regímenes autoritarios es relegado a un plano secundario, la lucha en espacios cerrados, de emociones contenidas, de cobijo de hijos e hijas. Además, da cuenta de la visión esperanzadora de la atmósfera que rodean estos conflictos. Las locaciones también dan cuenta de ese espacio-lugar no protagónico: plaza, la casa. Poner de manifiesto el dolor de pérdida, de la ausencia desde la perspectiva de la mujer-fortaleza, sin duda, hacen de la obra un aporte a la reflexión de las consecuencias más invisibilizadas de las atrocidades de la Humanidad. María Gabriela

3.- La apreciación que tuve del montaje " Mujeres Quebradas " como espectadora fue lleno de estímulos visuales y sensoriales que me parecieron muy interesantes en cuanto a puesta en escena y el desarrollo de la historia. Cuando llegué al lugar me trasladó a un lugar inhóspito y cuando entré percibí la obscuridad de un mundo interno de dolor, contención, desesperanza, impotencia y lucha por la vida. El uso del espacio fue muy potente y especial, al costado estaba un andamio con la presencia de personajes en altura que emergían de la obscuridad y desolación como vetadas de alegría. Me identificó el tema como mujer y madre, pese al sub realismo que me encantó como propuesta en la que se planteaba toda la historia estaba muy bien representada para recibir su mensaje. La música me pareció adecuada y precisa para incentivar la imaginación de lo que estaba sucediendo en escena. La estética corporal para expresar los sentimientos de los personajes fue un lenguaje claro y entendible lo que me hizo entretener y mantener el interés por seguir viendo toda la obra sin perder el interés por lo que sucedía. Creo que el uso de la proyección de fondo está innecesaria, me molestaba porque considero que las imágenes que proyectan los cuerpos es más interesante y fuerte. Creo que es un montaje bello, muy bien cuidado y felicito al director por lo inteligente de la puesta en escena en su conjunto con todos los elementos que potencian la imaginación y agrado de verla. Verónica Márquez Actriz y Docente.

- RE-ESTRENO TEATRO PARQUE CULTURAL DE VALPARAÍSO 14 Y 15 (2 funciones) MAYO 2015.

4.- ¡Hola! Quiero felicitarlos a todos por la gran obra que han presentado los pasados 14 y 15 de Mayo. El tema utilizado me gusto mucho al igual que la actuación de las actrices, esa desesperación reflejada en los rostros de las madres tras perder a sus hijos, la sentí yo misma. También me gusto la dicción, la proyección de la voz, las expresiones, el movimiento corporal, la escenografía, etc...A mi parecer tiene un gran contenido emocional y lo más tierno que hubo fue cuando apareció el Amaru, yo se que será un gran actor al igual que sus padres...Espero ver una de sus obras pronto. ¡Adiós! Camila Puente Estudiante 4º Medio

5.- Franko: Ayer no me pude quedar para felicitarte ya que a raíz de lo que pasó en calle Molina quedé fuera de mi y pasé todo el día fuera y necesitaba irme luego a la casa. Ya hablaremos personalmente sobre la obra, muy limpia, poética y emotiva, solo te haría una observación sobre la dramaturgia muy fina, pero que demora en dar más información para darse cuenta de lo que sucede realmente a esas mujeres. Te felicito igualmente a las actrices y el Amaru ¡maravilloso! Te quiero mucho. Isis Maldonado

6.- Teniendo como antecedente varias obras vistas por la compañía Teatro Experimento Pierrot, no sabía muy bien qué esperar, qué temática. Vi un video y no podía imaginar lo que me esperaba. Sólo sabía que sin duda me iba a marcar de una u otra forma, siempre me pasó con sus montajes. Quizá las temáticas no me eran cercanas, pero me hacían reflexionar sobre un tema en particular que era soterrado, guardado, escondido, del cual no se suele hablar..y te lo traían a la superficie. Sin temor a equivocarme, compartí el panorama en las redes sociales, sabía que estaba sugiriendo algo que valía la pena ser visto. Ese día, después de mucho tiempo, logramos dejar a nuestro bebé de 6 meses al cuidado de alguien, y nos tomamos un momento a solas con mi marido. En una noche fría, nos sentamos en una sala donde ya estaban las actrices sobre el escenario. La escenografía, la iluminación eran maravillosas, como en un sueño... Luego, con el transcurrir de la obra, nos damos cuenta entre risas, movimientos retorcidos y duros, muecas, dolor, que es una temática que esta vez nos atañe directamente: los hijos. Vaya momento, nosotros con las emociones a flor de piel, sintiendo, vibrando con cada palabra, identificándonos con frases, reacciones, lamentos, arrepentimientos. Casi al cerrar la obra, entendemos a cabalidad fechas, lugares, que hacen más tangible todo lo que hemos presenciado. Se va desenvolviendo todo de manera sutil hasta llegar a la cruda verdad. Una innovadora forma de narrar una historia...y llegar a nuestras almas. Marisol Calderón

7.- Mi queridísimo, es un gusto poder hablar acerca de tu trabajo. Aquí voy:

Al comienzo me costó entrar en la temática, no entendía, estaba un tanto ambiguo todo. Se lograba percibir algo, pero no estaba segura qué era. Sin embargo al encontrarle sentido y al hilarla, me produjo muchas cosas, toda la incertidumbre ahora tenía sentido y eso lo hizo más potente aún. La temática de la obra es muy, pero muy fuerte y hay actuaciones que me llegaron muchísimo, muy reales y honestas. Así como hubo otras que no me produjeron absolutamente nada y no les creí, porque la honestidad del trabajo en algunas era tan potente, que las que no alcanzaban esa sinceridad, dejaban notar un cierto desnivel. La actuación de Marcela es impresionante, y la destaco porque todo lo que ella hace es tan visceral que te llega su texto, su gesto, su manera, su pérdida, te hace relacionar inmediatamente cosas de tu vida personal con todo lo anterior en esa interpretación que le da el espectador a lo que está viendo y lo que está sintiendo a partir de lo que el actor te va produciendo. Bien ahí. Luego la aparición de Amaru fue tan potente que la emoción y las lágrimas salieron espontáneamente. La luz de ese niño era impresionante y demasiado cautivadora. Quedé con el corazón más que apretado. En general era una montaña rusa de emociones, muy bien lograda. Se agradecen siempre los buenos trabajos y este es uno de ellos.

Mis felicitaciones señor director, sos un grande. Abrazos! Cami Oyarzo

8.- La obra estuvo súper bkn. En la interpretación que dio cada una se noto el amor que tenían a sus hijos y que nunca los dejaran el escenario era bkn era como si fuese de miedo y se sintió

misterioso todo el momento y lo que no entendí fueron las sabanas jajajaa eso era como el telón detrás del escenario o tenía que ir así? Jajaj XD felicitaciones por la obra estuvo muy bella me hizo llorar..Camila Rodríguez 4° medio

9.- Mujeres quebradas, la ceniza de la piel. Comentario (humilde) de Rafael Vargas

Antes de ir a ver Mujeres quebradas intente hacer un ejercicio que vengo haciendo hace un tiempo. Intentar saber lo menos posible respecto a la obra, para no dejar entrar mis pensamientos, conocimientos, ideas o cualquier cosa proveniente de mi mente. En este caso en particular lo logre, llegue al hermoso lugar de presentación sin saber absolutamente nada respecto a la obra. Al ingresar te ofrecían material de la compañía, de la obra, o grullas de papel. Todo me llamo la atención pero yo no quería saber nada! Al ingresar, la escenografía, con telas y estructuras de fierro hacían fácil reconocer el estilo de Pierrot. Una estética llamativa, que contrastaba la belleza de la tela central con la rudeza de las estructuras y las posturas iniciales de los personajes, tristes, violentos o absortos. La obra comienza permitiendo conocer a estos personajes, y a través de textos específicos, especiales, y gestos, uno logra transportarse en una constante ida y vuelta, al pasado, al futuro. A veces es difícil seguir el hilo conductor, pero la belleza de las imágenes y la fuerza de la actuación permite al espectador seguir conectado a la historia, la cual es cruda en sus transiciones, donde se disfruta de un partido de futbol, que incluye a los espectadores, y luego se viaja a la crudeza de una explosión. Las imágenes proyectadas y la interacción de las actrices con las estructuras es armónica y no resulta un mero adorno visual. Tienen un objetivo y se posicionan como elemento dramático. Las historias de las mujeres quebradas son intensas, el relato, como se menciono antes, es crudo, y a veces cuesta seguirlo, pero todo conlleva a un final hermoso, tanto en mensaje, estructura y en imagen, donde la imagen del niño, de rojo, viniendo desde el "fondo", en una imagen difusa, y luego tan tierna y viva hace que el final sea hermoso y conmovedor. Las burbujas son la guinda de la torta para una obra intensa, muy bien actuada (especial mención a las madres), estéticamente bella y profunda. Rafael Vargas

10.- Hola. Vi su trabajo el día del estreno en enero en trafón. Ya en ese momento me había gustado hartito. Las pautas en cuanto a fechas específicas de la historia y su relación con estas mujeres que yacían esperando quizá "ya eternamente" a sus hijos (Rodrigo quedó en mi memoria), la música un integrante más. Pero no quiero hablar de esto la verdad, sino quiero felicitarlos por el trabajo, por la obra, por la puesta en escena. Vi un trabajo maduro, un crecimiento inevitable a la primera vez, que ojo " ya era buena", pero ayer estábamos en el ámbito de lo espiritualmente conmovedor. Ese espacio inmenso del escenario hizo de la puesta en escena, por momentos, un claro recordatorio a los galpones de la muerte Auschwitz, Treblinka o tejas verdes acá en Chile; fantástico. El niño al salir desde ese espacio y vestido de rojo uff. Agradezco mucho lo que vi en la obra. Los felicito, las felicito. eso. Mira, estoy relajadito escribiendo esto, pensado en uds y escuchando esto; se los dedico, con cariño. Es de Greg Haines: <https://www.youtube.com/watch?v=esawaA450SQ>

11.- Mi nombre es Constanza Salas, estudio pedagogía en música, 27 años de edad, no veo mucho teatro e iba sin grandes expectativas y por supuesto sin saber nada de la obra en particular. En un comienzo se siente expectación de saber más o menos de que se trata la obra, se entiende cierto contexto al ver la escenografía mezclada con las luces, música y movimientos corporales de las actrices. A medida que va transcurriendo uno puede identificarse

con lo que va pasando, lo interesante de esto es que se puede ver desde muchas perspectivas, en mi caso vi reflejo de mis padres, de la historia de mi país, de la historia sociopolítica y cultural y de mi misma como una hija en todos los sentidos. Si tuviera que nombrar algún elemento negativo sería la música muy fuerte en algunos pasajes y algunas actuaciones que se sienten a ratos un poco en bruto. Creo que lo mejor de la obra es el clímax, ya que en este punto logras darle sentido a todo lo que sucede anteriormente en ésta, y en cómo el conjunto de sus elementos (escenografía, iluminación, música y actuaciones) bien combinadas hacen de esta obra una bonita y no repetida propuesta.

12.- haber asistido fue una experiencia inolvidable... la forma en que se transmitían las emociones era increíble. Se nota el trabajo que se encuentra detrás de la presentación. Cada persona era fundamental, todos destacaban desde la breve aparición del niño, el efecto de las luces, el sonido, el ambiente y la gran actuación de las chicas. Fue mi primera experiencia en un teatro y dejaron la vara muy alta para la próxima presentación que hagan. Mil felicitaciones a todos y gracias al profe Franco que nos dio la oportunidad de asistir. Catalina Hernández. Estudiante universitaria

13.- Luego de una semana muy sensible como Universidad a ese tema en particular, el cual fue el central de la obra disfrutada, personalmente me permitió sentir diversas emociones como angustia y también me dio la oportunidad de ponerme en distintos casos como los siguientes: si mi madre sintiera esa angustia o yo ser algún día madre y pasar como por una situación similar cuál sería mi reacción. La obra con sus actrices e iluminación y efectos da la oportunidad de emocionarse y ponerse en su lugar y hacernos partícipe de la historia. Mis máximas felicitaciones a todo el que la hizo realidad.

14.- A modo personal la obra me llegó mucho, en cuanto a su historia y a sus componentes, ya sea actrices, iluminación, escenografía, música, etc. Cada escena estaba bien detallada y con un final claro, el cual daba paso para otra escena, las actrices tenían un tono adecuado y claro, las luces y la música complementaron muy bien la historia, hacían que unió se involucrara mucho más en esta obra. Lo otro que me llamó mucho la atención fue la coordinación y la coreografía que había en la obra, el cómo las actrices podían hablar al mismo tiempo. Para finalizar, felicitar a todos los que están detrás de esta linda obra, que es muy emotiva basada en la realidad de muchos países. Bárbara Yáñez

15.- Durante la actuación sentí muchas cosas, ya que al demostrar tan bien los gestos, modulación, movimientos, etc. me hicieron entrar en la historia sintiendo angustia, tristeza, pena al igual que emoción. Se notó el trabajo y la dedicación en la obra, por medio de las actrices, escenografía, implementos ocupados, luces, música, fue un trabajo muy completo. Da gusto ver lo apasionadas que son por el teatro. Laura Álvarez

16.- La presentación me causó diversas sensaciones. Bueno al principio estaba confusa porque no se entendía lo que querían demostrar, pero finalmente el elenco logró que entendiera. En relación con las sensaciones y las emociones, me causó demasiada angustia por lo que había pasado recientemente en Valparaíso, ya que uno de los jóvenes fallecidos Exequiel Borvarán era mi amigo. Entonces la obra se volvió algo muy chocante para mí. Pero fuera de eso me gustó mucho y quedé fascinada con lo bien que actuaban las actrices. Además, como dijeron

mis compañeras nos sirvió de mucho ejemplo para la obra que debemos presentar a futuro. Creo que ha sido una de las primeras presentaciones de teatro que he visto. Felicitaciones.

17.- me encantó la obra, me emocionó y me hizo pensar mucho en el dolor de una madre al perder a su hijo. Fue emocionante todo, las luces, la genial escenografía, las actrices fueron muy pero muy buenas en como interpretaban el personaje, como se sentía ese dolor, la mezcla de sensaciones al verlas actuar. Me hizo recordar cuando iba con mi madre a ver las obras en las que actuaba mi hermano, me hizo ensar mucho en mi madre y me ayudó a entender su diolor cuando perdió a uno de mis hermanos hace muchísimos años. La obra en sí fue (en mi opinión) perfecta, las actrices estuvieron geniales, siento que el profe Franco se lució con esta obra, nos ayudó a apreciar más este bello arte. Gracias por compartir esto con nosotros.
Claudia Allende

18.- Los sentimientos que me provocó la obra fueron en su mayoría fuertes, emoción y tristeza al darme cuenta que la obra trataba de madres que perdieron a sus hijos, me causó también admiración hacia las actrices que su rol lo desempeñaron de tal forma que lograron conmovier a mayor parte del público. En un principio no lograba comprender de qué se trataba, no lo que hacían, por lo que no le encontraba mucho sentido, pero en el transcurso de la obra iba llamando más mi atención, la ambientación, la música, la vestimenta, todo lo encontré muy bien preparado, tanto que pareciera que todo hubiera sido real.

19.- A mi me llamó mucho la atención la obra, porque las actrices lograban transmitir muchas sensaciones, podías ponerte en el lugar de ellas y en el sufrimiento que tenían al haber perdido a sus hijos (as), pero también intercambiaban el rol de los hijos y te hacía pensar en cómo sería tu vida en una situación así, el dolor que se produce en el alma de una madre al perder a su hijo y en los hijos al perder una madre. Me emocioné mucho, llegó al corazón, yo creo que de todos los que nos encontrábamos presentes ahí. El conjunto y la producción de la obra estaba muy bien realizado, los objetos utilizados, las características de los personajes, la iluminación, la música te hacía trasladar a ese mundo de tanto sufrimiento y desolación. Felicito a cada uno de los que fueron parte de la obra teatral, por dejar distintas huellas y sentimientos en cada uno de los espectadores. Muy buen trabajo y son admirables completamente. Joselyn 1° Ed. Diferencial

20.- La obra causó en mí muchas sensaciones. Al comienzo de la obra sentí sensaciones de angustia y ansiedad. Creo que la iluminación y los movimientos bruscos de cada actriz provocaron en mí un pequeño pánico interior. Además de las expresiones de sus caras. Continuando la obra con un sentimiento de no querer seguir estando allí...finalmente pude relajarme y entender bien de qué se trababa la escena. De a apoco empecé a sentir sensaciones de empatía con lo que transmitían los personajes, sobre todo el de las madres y ya no sentía angustia, sino que comencé a pensar en el dolor que tuvieron muchas madres por lo ocurrido en la realidad y me agradó la forma en que las actrices transmitieron lo vivido de aquellas mamás. Paz Barahona

21.- La obra me causó distintas sensaciones, una de estas fue asombro, orgullo y tener mucha atención durante todo momento en que se expuso. La ambientación llamativa, vestuario acorde al tema, dramatización de las actrices como estaban metidas en su personaje, en todo momento sentí ganas de ser parte de esa obra, meterme en uno de los personajes y expresar todo o que sintieron esas mujeres en esos momentos. En general la sensación fue positiva, aunque la obra tocó un caso muy fuerte, así es que me dediqué a observar detalladamente,

escuchar y disfrutar cada minuto. Primera vez que iba a una obra y está claro que volveré a ver más. Solo decir gracias. Javiera Gubler

22.- La obra me causó un torbellino de emociones muy grande. A mí, desde el punto de vista de ser madre, me hizo introducirme en la historia y ponerme en el lugar de esas madres que perdieron a sus hijos. Todo, la escenografía, las luces, cada detalle encajaba perfecto con la historia que se estaba contando. Al principio fue como ¡de qué se trata esto!, pero a medida que avanzaba la obra, uno iba entendiendo y tomándole sentido a todo lo que se decía y hacía. Las actrices también fueron muy importantes. La capacidad que tuvieron de meterse bien en el personaje y transmitir emociones, hacían que a uno se le erizara la piel. En lo personal me conmovió mucho. Nunca había ido a una obra de teatro, pero me llegó una muy linda impresión y espero poder tener la oportunidad de ver otras obras como esta, ya que la armonía que había y que se transmitió fue perfecta. Loreto Rivas

23.- En una primera instancia al comienzo de la obra, me dio un poco de miedo por la iluminación y gestos que hacían las actrices, la música que ambientaba la obra le daban un plus a todo lo que ellas hacían, me impresionó mucho el cómo las actrices estaban involucradas con su personaje. La obra estaba basada en historias reales y gracias a ellas sentí que las representaban, que lo habían vivido. Al finalizar la obra me llegaron a dar ganas de llorar por el desenlace, me conmovió el sufrimiento de esas madres tras perder a sus hijos, la obra en sí fue extraordinaria.

24.- La obra en mí me produjo mucha intriga, emoción al ver cómo las actrices se metían mucho en el personaje y hacían que yo igual me metiera un poco en lo que ellas estaban sintiendo. Al principio fue un poco confuso porque no se sabía mucho del tema, pero con el transcurso de la obra se entendió bien y sorprendían mucho con los elementos que utilizaban, las cosas que hacían y la puesta en escena en general. A mí la obra me gustó, porque uno se da cuenta que con elementos básicos o simples se puede hacer algo muy lindo. Ma Ignacia

25.- La obra presenciada me encantó, las sensaciones provocadas por las actrices, cómo transmitieron el miedo, la locura, el deseo de volver a tener a sus hijos y el miedo junto con la locura al ser víctimas de cómo perder un hijo y que te lo arrebaten de las manos, sin poder verlos más. La obra se entiende y se transmite el mensaje de lo difícil que es afrontar una pérdida, si bien cuando una mujer pierde a su marido se le llama viuda, pero no hay palabra para tal hecho de perder un hijo, cuando una madre pierde a su hijo no hay cómo explicarlo. Es tan fuerte el dolor que no hay cura o sanación. Todas estas sensaciones, dolores, pérdidas fueron transmitidos por la obra, las actrices y la escenografía que atemorizaba un poco pero todo estaba acorde para que funcionara a la perfección. Gracias por la invitación.

26.- Lo que yo sentí al ver la obra fue mucha emoción por la manera que se expresaban las actrices. Entregaban muchos sentimientos, a parte el ambiente de la obra hacía que uno se metiera en la situación. Hasta en un momento yo quería llorar. Fue una excelente presentación.

27.- A mí esta obra me cautivó lentamente mientras empezaba a desarrollarse, soy una fiel amante del teatro y he visto varias obras de diferentes tipos, ésta en particular causó algo en mí. Las actrices se llevaron mis más sinceros aplausos pues me cautivaron el poder captar de

tal manera el personaje expuesto. La puesta en escena, guión, luces, música, video, escenografía lograron ser todos juntos un solo conjunto armonioso, el cual hacía aún más interesante la obra. El cambio de luces en el momento indicado, el movimiento que hacía cada actriz parecía siempre el indicado. A medida que la obra se desarrollaba me invadían diferentes sentimientos y sensaciones. Me asombré, me asusté en algunos momentos, me invadió la pena por el hecho de tratar un tema tan fuerte como la pérdida de un hijo. Al final me sentí feliz por el gran logro que tuvo la compañía al presentar tan grandiosa obra.

28.- Cuando vi la obra me llamó mucho la atención el vestuario, la iluminación y la escenografía, ya que representaban muy bien lo que querían transmitir, un sentimiento de pena y preocupación, y también me gustó mucho cada uno de los personajes porque representaban mucho sentimiento y pasión por lo que estaban haciendo.

29.- La obra me pareció muy interesante, ya que a través de ella se reflejaba una realidad vivida por mujeres que perdieron a sus hijos. Ésta estaba muy bien actuada lo que provocó que el público presente se conectara con los personajes y pudiera sentir las mismas emociones. Además la obra tenía muy buenos efectos en cuanto a la música y luces lo que la hacía ser una obra muy entretenida. Sería bastante bueno que más obras, que fueran similares a esta se masificarán aún más y así fuera mucho público para apreciar este tipo de arte.

30.- Me encantó el inicio, sobre todo en el Trafón por las sombras. Las actuaciones me gustaron aunque lo hablado era muy bien dicho. En el teatro del Parque Cultural las actuaciones se modificaron en voz y proyección, mucho mejor y más convincentes y hubo más coordinación. Me gustó mucho cuando los diálogos se entremezclaban. En comparación con el Trafón, en el Teatro del Parque se mejoraron mucho los aspectos técnicos, como la iluminación, el sonido, la escenografía.... Me encantó lo de las burbujas. En partes sentí una especie de vértigo, mucha expectación, se pasa por varias emociones con ciertos matices. Excelente!! Ernesto



<http://cafeverbal.com/2015/05/25/critica-mujeres-quebradas-las-cenizas-de-la-piel/>

[CRÍTICA] MUJERES QUEBRADAS, LAS CENIZAS DE LA PIEL

25 mayo, 2015 · de Café Verbal · en Crítica, Teatro ·

MUJERES QUEBRADAS, LAS CENIZAS DE LA PIEL

Una sensible mirada de compasión y memoria

Por **Constanza Carlesi**

Mujeres quebradas, las cenizas de la piel, es la última creación de la compañía porteña *Teatro Experimento Pierrot*. Montaje que en esta oportunidad conmemora los 16 años de trayectoria y que además, corresponde al egreso de Magister en artes con mención en dirección teatral (Universidad de Chile), de su director Franko Ruiz-Vicencio.

Se trata de una pieza que destaca por su belleza visual, precisión coreográfica y adecuadas composiciones musicales de Johna Vergara. Es un trabajo creativo donde los estímulos corporales funcionan como herramienta esencial de la acción escénica. A través de una investigación basada en los preceptos de la Bioenergética, de Alexander Lowen, es que el director explora las posibilidades que dichas prácticas ofrecen para la construcción de la escena.

*La expresión emocional del individuo constituye una unidad. No es la mente la que se encoleriza y el cuerpo que golpea. Es el individuo quien se expresa. Nosotros estudiamos cómo se expresa un individuo concreto, cuál es el alcance de sus emociones y cuáles sus límites. Se trata de estudiar la motilidad del organismo, ya que la emoción se basa en la capacidad de “conmoverse”. Lowen, Alexander: *El lenguaje del cuerpo*, España, Editorial Herder, 1995, p. 11 y 12*

Mujeres quebradas..., es un drama que narra tres historias de tres madres que han perdido su hijo. Historias rescatadas de la vida real y que pertenecen a distintos sectores del mundo, contexto, espacio y tiempo: Alemania nazi, secuelas de la bomba en Hiroshima (Japón), Dictadura militar chilena.

Diferentes estados de tensión en el cuerpo de las actrices direccionan las emociones y -a su vez- la tensión dramática de cada momento. Por otra parte, existen también, instantes pequeños de diálogo entre personajes –las madres y sus hij@s-, pero que siempre acontecen de manera parcelada, entre coreografías y diálogos; o dicho de otro modo, entre danza y teatro. Estamos, entonces, ante una construcción de sentido, tipo rompecabezas, donde uno como espectador va armando a medida que avanza la trama.

Lo que más destaco de la última creación de Teatro Experimento Pierrot, es la firmeza de las decisiones escénicas, apreciando la consolidación de un lenguaje y estética visual que caracteriza la poética de su autor. En cuanto al diseño integral, aporta enormemente en la construcción estética de la obra, contribuyendo para que la melancolía de los tres relatos, se tiña con la belleza visual y melódica de la puesta en escena. Las actuaciones cumplen, pero aparecen un tanto rígidas por momentos, confundiendo el estímulo corporal, con una suerte de sobre declamación del texto dramático. Sin embargo esto no ocurre en todos los casos, ni tampoco todo el transcurso de la obra, pero es un detalle que se podría afinar.

Mujeres quebradas... es un trabajo sensible, que nos invita a viajar hacia la memoria de estas tres mujeres escogidas entre un sinfín de anécdotas históricas propiciadas por los azares de la vida. Tres madres y sus ingratos destinos como consecuencia de contextos bélicos. Es un montaje que más allá de una crítica sociopolítica, invita a la compasión que implica sensibilizarnos con el pesar ajeno.

ANEXO 7: Se adjunta extracto de la obra *Mujeres Quebradas, las cenizas de la piel*, función realizada en el Teatro del Parque Cultural de Valparaíso (Mayo 2015)