



Departamento de psicología

El personaje terapéutico: el personaje escénico y elementos de despliegue transportables a la (de)formación de psicoterapeutas en eQtasis

Memoria para optar al título de psicólogo

Estudiante: Hugo Catipillan Ortega
Profesor patrocinante: Felipe Gálvez Sánchez
Santiago de Chile, Julio de 2020

Índice

I.	Resumen	2
II.	Introducción	4
	1. Antecedentes	4
	2. Problematización	7
	3. Objetivos	10
III.	Marco Teórico	11
	1. Artes Escénica	11
	a. Teatro	11
	b. Mimo	17
	c. Clown	24
	2. Teoría y Metateoría Sistémica	28
	a. Posmodernidad y Pensamiento posmoderno	30
	b. Modelos	34
	c. La construcción de personajes terapéuticos	42
IV.	Marco Metodológico	47
	1. Enfoque metodológico	47
	2. Muestra y participantes	47
	3. Técnica de recolección/producción de datos	50
V.	Presentación y análisis de resultados	69
	1. Discusión	69
	2. Conclusiones	83
	3. Reflexiones finales	86
VI.	Referencias	87
VII.	Anexos	91
	1. Fichas observación personajes terapéuticos	91
	a. Atención individual	91
	b. Atención de parejas	97
	c. Atención de familiar	104
	2. Fichas observación personajes escénicos	
	a. Clown	111
	b. Mimo	125
	c. Teatro	137
	3. Metafichas	138
	a. Personajes escénicos	148
	b. Personajes terapéuticos	165

I. Resumen

En la presente investigación se puso en relación el despliegue del personaje terapéutico con elementos de despliegue de personajes escénicos, con el fin de describir aquellos elementos del área escénica que puedan ser novedosos y transportados al despliegue o la (de) formación del personaje terapéutico. El concepto fue abordado desde el trabajo desarrollado en el Equipo de Trabajo y Asesoría Sistémica (eQtasis) de la Universidad de Chile. Para ello, se realizó una investigación cualitativa, con un enfoque interpretativo de contenidos, con el cual se realizó un trabajo de tópicos emergentes, relacionando la información con la interpretación del investigador más allá del dato observado.

Palabras clave: personaje terapéutico, personaje escénico, eQtasis, (de)formación

II. Introducción

1. Antecedentes

El concepto personaje terapéutico presenta algo llamativo desde el nombre. Si bien teóricamente propone ventajas para trabajar como terapeuta (que veremos más adelante) la palabra “personaje” trae consideraciones propias que es necesario abordar. Puesto que es más común del lenguaje artístico que del área psicológica, probablemente para aquellas personas que no tengan relación con el enfoque sistémico desarrollado en la Universidad de Chile, o, que tengan una formación en artes escénicas y audiovisuales, está sola palabra cargará con un imaginario que no reporte una relación con el trabajo que se desarrolla con este concepto y en este enfoque en particular.

Si bien el enfoque sistémico lleva casi medio siglo de trabajo, en Chile, particularmente en la Universidad de Chile, su aparición es un poco más reciente. Puesto que las teorías y enfoques no son independientes de las personas, conviene disponer de un resumen de la llegada del pensamiento sistémico en la Universidad de Chile y su desarrollo particular en esta universidad. En Otero & Gálvez (2006) se realiza una serie de entrevistas e investigación de registros académicos donde se recogen las primeras apariciones del modelo (y la persona con la que este llega). De esta forma, se genera un registro del establecimiento de los primeros centros de atención desde la línea sistémica en Chile y la formación de aquellos se propician su aparición. Entendiendo el riesgo de caer en hitos-mitos fundacionales, se presentará todo de forma cronológica, pero es necesario tener en cuenta que cualquier relato será siempre parcial.

El Instituto de Terapia Familiar de Santiago (ITF), fundado en 1982 por Carmen Luz Méndez y Fernando Coddou (psicólogos de la Universidad Católica, formados en terapia familiar en Londres, Inglaterra) se posiciona como el primer centro de atención privada de este enfoque en el país. Un apoyo importante para este son dos figuras conocidas en el mundo académico, por un lado, Carlos Sluzki -en ese tiempo- director del Mental Research Institute, y por otra parte Humberto Maturana, el cual llega incluso a formar parte del directorio del ITF. Esto genera dos condiciones importantes en la institución, acercar a creadores e importantes figuras del modelo sistémico a Chile y además integrar teorías (como la Teoría Biológica del conocimiento) para generar su propio modelo de atención y entendimiento de los sistemas humanos. El segundo centro es el Instituto Chileno de Terapia Familiar (IChTF) -también de carácter privado- se funda en 1983 por los psiquiatras Guillermo Altamirano, Sergio Bernal y Niels Biedermann, que en ese momento realizaban

parte de su formación en el Mental Research Institute. El IChTF -a diferencia del ITF- se dedica en ese momento principalmente a la formación de profesionales en el enfoque y ampliar su red de trabajo en conjunto con otras instituciones y a través del país. Ambos institutos generan dos formas diferentes de trabajo y de atención, el Instituto de Terapia Familiar de Santiago, se enfoca en el paradigma de “realidades consensuales” que relaciona la Teoría Biológica del conocimiento, cibernética de segundo orden y teoría general de sistemas. Por su lado, el IChFT, se acerca más a modelos constructivistas de trabajo y psicoanalítico (modelos transgeneracionales) hasta aproximaciones sistémicas. Es de ambas instituciones que nuevos profesionales formados en Chile permiten generar nuevos procesos de formación y además asociaciones con universidades. Así en la Universidad de Chile, en los años 80 se realizan seminarios y se integran docentes de ambos centros, lo cual sumado al interés de los estudiantes de la carrera permite, más de una década después, la aparición de equipos de trabajo específicos como el Grupo de Trabajo y Terapia Sistémica (GTS 1995-2001) y la Unidad de Asesoría sistémica (UAS. 1998-2003).

La Universidad de Chile, coincidiendo con el cese de actividades de los grupos anteriores, el año 2003 inicia un proceso de reestructuración en el enfoque, y repitiendo este proceso de integración de formadores nuevos es que el año 2005 regresa a Chile, Felipe Gálvez, que después de 4 años de formación en Centro Milanese di Terapia della Famiglia pasa a ejercer como docente de la carrera de psicología. Además, siendo precursor en el año 2005 del Equipo de Asesoría y Trabajo Sistémica (eQtasis) y el Diplomado (2007) de la línea, que ya en el 2009 deriva en un Magister de la misma. Si bien en los inicios de todos estos programas se ve una marcada influencia del modelo milanés por la formación que recibe Gálvez, se integran nuevos profesores y colaboradores que traen consigo nuevas teorías que se complementan desde una mirada posmoderna, de esa forma lo narrativo y conversacional se integran y son en conjunto con el modelo milanés lo más trabajado en el enfoque sistémico de la Universidad de Chile (Zúñiga, 2015)

Respecto al concepto de personaje terapéutico, es el mismo Felipe Gálvez quien en “La construcción de personajes terapéuticos. Propuestas para una formación en psicoterapia observante de la posmodernidad” (texto incorporado en el libro Formación en y para la Psicología Clínica (Gálvez S. comp. 2010), presentado en jornadas sistémicas y posteriormente publicado en la Revista del Instituto Chileno de Terapia Familiar, en el 2001), desarrolló 3 puntos importantes para este trabajo: Primero propone repensar la formación de un terapeuta en términos posmodernos. Segundo, desarrolla el concepto de “personaje terapéutico” alejándose de la persona del terapeuta. Tercero, establece

paralelismos entre el personaje terapéutico y personaje literario-teatral. Considera entonces, que pensar en términos de personaje y no de sujeto reporta ciertas ventajas. Al ser un “personaje terapéutico” que se construye (inventa) abre al terapeuta a trabajar desde un rol más flexible y que permita la aparición de la novedad y en consecuencia tener más posibilidades de adaptación a las distintas situaciones de trabajo.

Continuando dicha línea de trabajo, es que se desarrollan investigaciones que buscan complementar la formación del terapeuta sistémico desde el personaje terapéutico. El trabajo desarrollado por Martic y Muñoz (2010) *“Hacia la Construcción de Personajes Terapéuticos: Experiencia de un taller piloto en la formación de terapeutas desde una mirada sistémica posmoderna”* es un ejemplo de esto. En este se busca identificar los elementos centrales que contendría una propuesta de trabajo para formación de psicoterapeutas. Siguiendo un enfoque sistémico posmoderno, las autoras son claras en establecer que no existe un sólo camino (verdadero) en la formación, esto no solo por la idea de crítica posmoderna a una verdad unívoca, sino por el hecho argumentado de que el formador “perturba” y no instruye al formando, y que el proceso es de cambio mutuo. Desde ese lugar es que se considera importante el uso de las predisposiciones del terapeuta, y ver en el quehacer terapéutico una auto-observación y auto-conocimiento del terapeuta para utilizar lo que aparezca, para entenderlo como posibilidades y no obstaculizadores. Similar a lo planteado por Gálvez, ven un paralelismo entre personaje terapéutico y personajes literarios-teatrales-audiovisuales en el desarrollo constante y la construcción en la interacción con el otro (público-consultantes). Como resultado de este estudio, proponen posibilidades, elementos y dispositivos de trabajo para la construcción de personajes terapéuticos, que se enfocan principalmente en desarrollar la auto-observación, la comunicación fuera de lo verbal, hacer aparecer la novedad en las conductas naturalizadas (un trabajo deconstructivo en ese sentido) y desplegar el personaje terapéutico.

Todavía siguiendo una perspectiva formativa, luego, Verónica Jordán el año 2015 desarrolla su tesis de magister con el título *“Desarrollo psicocorporal del personaje terapéutico”* y como este indica, su trabajo se enfoca en la construcción de personajes terapéuticos, pero apuntando desde la corporalidad. Se establece el trabajo corporal como un fin inexplorado para el terapeuta, más que como una herramienta (pensar el cuerpo para la comunicación analógica). Tomando la distinción cartesiana que se genera entre cuerpo y mente, se plantea que el terapeuta solo accede a lo corpóreo por la reflexión, del lenguaje, y generalmente es la corporalidad del consultante la analizada. Así, la investigadora genera talleres con miembros de eQtasis, donde se realizan ejercicios enfocados en la presencia plena y la conciencia propioceptiva, buscando generar información desde la corporalidad

para la formación de personajes, resulta llamativo el hecho de que poner el cuerpo junto a la palabra permite encontrar espacios nuevos de trabajo personal, y permite desplegar el personaje terapéutico a la par que este emerge (puesto que se inventa en su novedad, más que construirse como un manual, que al contrario, rigidiza la relación).

Como resultado de dicha investigación podemos recalcar lo inexplorado del área para los propios asistentes, asimismo como la posibilidad del trabajo para re-entender el actuar en terapia, al dirigir la atención hacia un espacio diferente a la reflexión se abren nuevas posibilidades de despliegue del personaje terapéutico. En cuanto a la relación con el tema que queremos trabajar, en comparación con el trabajo de Martic y Muñoz, Jordán nos ofrece una nueva arista del personaje terapéutico, puesto que plantea que al vivenciar el cuerpo desde sí mismo, se puede utilizar esta consciencia para conectar con la emergencia de conductas, pautas y lenguaje posibles para la terapia, como el personaje terapéutico no es un guión, este “aparece” en el hacer, en otras palabras, complementa el personaje en lo situacional. Mediante la presencia plena (mindfulness) se presenta la posibilidad -en un ánimo que podemos llamar “deconstructivo”- de disolver la idea de una reflexión descorporizada, ya que se pone en crítica la idea de plantear el cuerpo mente como dominios separados, ocurriendo estos en concomitancia, no hay dualidad que resolver, sino que no hay dicha dualidad.

En relación a los personajes escénicos, les denominaremos así a este amplio grupo de personas que trabaja en un personaje que necesariamente se desempeña en un escenario, entendiendo que este no se relaciona solo con un espacio donde existan telones o una tarima, ya que varios de estos personajes se dedicarán exactamente a formar un escenario solo con su presencia. Tomamos el acto escénico como acontecimiento, es un acto y un espacio de construcción de sentido, más allá de las prácticas discursivas (Dubatti, 2011).

2. Problematización

Actualmente, el Equipo de Trabajo y Asesoría Sistémica (eQtasis), continúa operando, bajo el alero de la Clínica de Atención Psicológica (CAPs) de la Universidad de Chile, desplegado en varios equipos clínicos de formación y atención clínica. Las temáticas vinculadas a la formación y en particular el desarrollo de los personajes terapéuticos en sus formandos se realiza en el ámbito del pregrado, en algunas actividades de los terapeutas en práctica profesional en el equipo clínico sistémico y también en posgrado, particularmente en una de las asignaturas que se desarrolla dentro de la línea sistémico relacional en el Programa de Magíster en Psicología Clínica de Adultos. Es decir, continúa desarrollándose

ya no sólo como propuesta conceptual, sino que derechamente con línea de desarrollo formativo y de investigación. En estos aspectos (formativo-conceptual) es que el presente trabajo busca generar nuevas aristas, traer una posibilidad tanto teórica como práctica.

Como se indica anteriormente, traspasar la palabra personaje a la formación en psicología presenta ciertas necesidades particulares, como atender a qué se refiere la palabra misma y entender las diferencias entre las distintas áreas que lo desarrollan. Si bien este trabajo se realiza anteriormente, donde se discute de teoría narrativa, literaria y teatral, para conjeturar qué es un personaje y cómo se desarrolla un personaje terapéutico, es sobre este último punto que se plantea que existe aún la posibilidad de realizar un trabajo más específico y que sería útil para el concepto.

Así como Jordán logra incorporar la corporalidad al trabajo del personaje y traer la novedad de otra área de despliegue para el mismo, es que se considera que trabajar con personajes escénicos -que utilizan un escenario- podría traer novedad en, como mínimo, dos aspectos importantes a saber. A diferencia de los personajes narrativos y literarios, los personajes escénicos cuentan con mayor similitud al trabajo de un terapeuta puesto que estos se desenvuelven en la interacción con el otro, y hacen uso de las propias emociones y el autoconocimiento en pos de la interacción.

Dentro del amplio margen de disciplinas que hacen uso de un escenario, ya se ha utilizado anteriormente un arte escénica para la relación con el personaje terapéutico. Gálvez (2010) siguiendo a Stanislavski, describe los puntos generales que constituyen a un personaje teatral y el objetivo de este (como aquello que lo moviliza en posición al conflicto). Ahora, existen otras disciplinas escénicas que también se enfocan en la creación de personajes, con técnicas y teorías distantes y propias, las cuales ciertamente vale la pena revisar en detalle.

El mimo y el clown contemporáneo, son dos disciplinas que si bien se ligan al teatro se definen como un área aparte. Si tomamos a Stanislavski ("Preparación del actor", 1954) deberíamos entender la interpretación teatral como el trabajo de desarrollar la vivencia interna y personal del personaje, para llevarlo a una personificación externa, que le permita al público entender y "ver" al personaje. En una distancia teórica y formativa, el clown de Jesús Jara (2000) no se actúa el personaje, ya que se considera que sigue siendo la misma persona, pero es un "yo" diferente, más inocente, es un adulto comportándose como si no lo estuvieran mirando, que por medio de la improvisación se descubre y emerge como personaje, que busca comunicarse apasionadamente con el público, no el hacerlo reír. En

última instancia, el mimo de Lecoq (Salvatierra, 2006) en su “mimismo humano” busca “liberar al mimo del mimo” como género que obliga al silencio y la ilusión, esto fundamentado en la afirmación de que el conocimiento del mundo viene del acto de re interpretarlo (no imitarlo). En busca de este mimismo es que desarrolla un amplio trabajo en la utilización del gesto para la comunicación con el otro, donde el trabajo corporal es primordial, se usa una máscara para liberar al cuerpo de las convenciones sociales y propias limitaciones, no hay decorados ni objetos sólo el cuerpo que se mueve en este espacio liberado, desde ahí parte la comunicación del personaje. El mimo, para comunicar debe captar la vida, no reproducirla.

En síntesis, el mimo, el actor teatral y el clown, desde estos autores abordan el trabajo de generar personajes que le permitan interactuar, a partir del trabajo físico, desde una textualidad (que no necesariamente se relata en escena), y con un profundo trabajo de auto observación. Si bien las metas de dicha interacción diferirán de la meta de un terapeuta, presentan similitudes que pueden traer novedad y ser una nueva área de despliegue, o como mínimo, presentar herramientas ya sea para el proceso de construcción o la interacción en situaciones particulares del personaje terapéutico. Es de hecho la interacción el espacio menos comparado entre ambos personajes. Mientras el personaje terapéutico interactúa con consultantes o un co-terapeuta, el personaje escénico lo hace con el público u otro personaje. Ya que el personaje emerge en el hacer, ese mismo espacio se abre a ser analizado y comparado. En “Formación en y para una psicología clínica” (2010) existen trabajos específicos en el despliegue del personaje terapéutico, que se enfocan en la interacción y en la retroalimentación del grupo de trabajo, y que comparativamente, dispondrían herramientas para interactuar (como para construir) que estas artes escénicas trabajan y manejan y que son coherentes con el modelo de hacer terapia. Sin embargo, y esto debe tenerse presente, el despliegue del personaje escénico tiende a ser más visible ya que el espacio en que se desarrolla está enfocado en hacerlo presente, está hecho para ser visto por un otro. Si tenemos en cuenta la salvedad que el enfoque de terapia no es el despliegue del personaje terapéutico en sí, sino que el trabajo que el consultante realiza en este, podemos enfocarnos en aquellos aspectos que el personaje escénico presente y que puedan ser transportados al personaje terapéutico en relación con dicho objetivo.

Teniendo presente las consideraciones anteriores, se propone realizar entonces un análisis comparativo de elementos teóricos como prácticos, de los aspectos que se ven involucrados en la concepción-construcción y despliegue de los personajes escénicos y terapéuticos. Esto con el fin establecer criterios de distinción que permitan desarrollar pautas de observación enfocadas en reconocer y separar herramientas utilizadas por ambos personajes. Para cumplir con dicho objetivo, se seleccionarán videos donde se

presente un despliegue claro de personajes, distinguidos en 2 grandes categorías Personaje Escénico y Personaje Terapéutico y 3 subdivisiones por cada categoría; mimo, clown y teatro por un lado y Terapia individual, de pareja y familia por otro. Esto para levantar elementos característicos visibles que se produzcan en la interacción y despliegue del personaje, considerando que dicha interacción es condicionada por el contexto, y en búsqueda de la mayor cantidad de datos posibles, es que se proponen esta variedad de escenarios. Una vez que esta información está diferenciada y relacionada se propone como fin el transportar un abanico-catálogo de herramientas y habilidades presentadas por los Personajes escénicos al repertorio interaccional y conceptual del terapeuta. Una producción suficiente y clara permitiría favorecer el repertorio de habilidades del personaje terapéutico (su despliegue) a la vez de enriquecer y aportar variedad en los trabajos y actividades de formación en el enfoque. En esa línea, surgen la pregunta eje de la investigación ¿Cuáles de los elementos que forman parte del despliegue de un personaje escénico son transportables a la formación y/o repertorio de un personaje terapéutico?

3. Objetivos

Objetivo general

Identificar los elementos que forman parte del despliegue de un personaje escénico que sean transportables al despliegue y al contexto formativo de un personaje terapéutico.

Objetivos específicos

- Describir herramientas de trabajo y formación del clown, del mimo y del personaje teatral
- Aportar novedad a la construcción teórica, metodológica y formativa del personaje terapéutico en el contexto formativo de la psicología clínica
- Analizar las dimensiones presentes en el despliegue de un personaje escénico y aquellas presentes en el despliegue de un personaje terapéutico

III. Marco teórico

1. Artes escénicas

a. Teatro Stanivlasky

Stanivlaski, actor, escritor y director ruso inicia un cambio en el teatro a partir del siglo XX con la idea de generar un teatro naturalista, abandonando los clichés de la actuación y la idea de “genio o talento” como necesidad para una buena puesta en escena. Un giro importante en su trabajo (y en la época) es que se pasa el enfoque desde el espectáculo y/o resultado a la creación y su proceso de trabajo, desarrolla un interés en la aparición de los sentimientos durante el trabajo y no solo en la forma de “imitarlos” en escena (Lizarraga, 2014). Es ya muy conocido el Método o Sistema de Stanislavsky, el cual proponía un sistema de formación profesional en el cual los procedimientos y técnicas se enfocan en generar un estado emocional y psicofísico que predispone al actor al acto creativo (Lizarraga, 2014). Para Stanislavski, el actor sólo podía conmover al público si sus actos (acciones y emociones) eran naturales, si se comportaba de manera natural y cotidiana. El actor debería ser capaz de vivir el personaje, no sólo se trata de representar la vida externa del personaje, requiere amoldar sus cualidades humanas a este cada vez que lo representa, solo de esta forma se hace presente la inspiración y las emociones provenientes de -lo que él llama- subconsciente. El actor vive interiormente el personaje para darle a esa personificación una representación externa que sea hermosa, artística. (Stanislavski, 1954). De este modo, se propone excitar conscientemente en uno mismo la naturaleza creadora inconsciente, para la creación orgánica “supraconsciente” (Ivizate, 2014)

Dentro de su desarrollo investigativo podemos encontrar dos conceptos complementarios, la psicotecnia y la encarnación. La primera surge como un procedimiento para provocar las emociones, estimular los sentimientos que el actor encarna en la escena. Se parte desde la vivencia, como el actor vivencia la emoción es que esta se vuelve verosímil (Stanislavski, 1954), esto le permite al actor alejarse de las exigencias del dramaturgo y ser en parte un actor-creador. Con este concepto de trabajo se niega el desdoblamiento entre actor y personaje, pero como el trabajo de Stanislavski es evolutivo en el tiempo, posteriormente considera que este desdoblamiento es necesario y genera otro concepto en relación “la

encarnación”, que expresa la vida interna del actor. Así como la psicotecnia predispone la sensibilidad del actor, la encarnación predispone el aparato corporal para expresar la vivencia de la emocionalidad, y esto, en concordancia con el método de las acciones físicas construye un sistema de trabajo para el actor. Esta forma de trabajo, en una primera instancia desarrolla la vivencia personal del actor para llegar a la acción física del personaje, para ello hace uso de su memoria emotiva, en pocas palabras es desde el interior del actor que se produce la aparición de la acción (Araque, 2008). Esta acción física debe mantenerse siempre intencionada, si consideramos que el actor no deja de actuar en escena, todo acto físico debe relacionarse con un objetivo. Es una relación constante entre lo físico (aquello que se realiza), la emoción y percepción.

Psicotecnia

A pesar que se le denomina método o sistema, en “la preparación de un actor” (1954), se entregan principios mediante un relato narrativo, es una primera instancia de los que se conocerá posteriormente como método o sistema.

Los principios de la psicotecnia puestos en relación son:

Las *circunstancias dadas* determinan la posibilidad de sinceridad de la emoción y la apariencia de realidad del sentimiento (Stanislavski, 1954), el argumento de la obra es una circunstancia dada, pero al actor también puede construir parte de estas, considerando que el dramaturgo solo entrega lineamientos generales de la acción. A partir de estas circunstancias se puede establecer el “*sí mágico*”, desde ese sí, es que parte la acción y la imaginación, pone al actor en una posición curiosa respecto a las condiciones del personaje, “si esto ocurre, teniendo tales circunstancias, el personaje reaccionaría...”. La *imaginación* es una herramienta clave para esto, se puede estimular y debe ser en general lo más completa posible. La *atención* también permite generar verdad en las acciones (el mirar un objeto con atención aviva la imaginación y las emociones que puede evocar), incluso es posible trabajar con una atención interna, que está más relacionada con la imaginación y otra externa, que se asocia a los objetos. Asimismo, Stanislavski habla del círculo de atención, el cual delimita el espacio en que se enfoca el actor, puede ir desde el mismo (el círculo más pequeño), a los objetos cercanos y otros compañeros, si el círculo se amplía este debe enfocarse en objetos próximos que le permitan enfocarse nuevamente. Dentro de este círculo se produce la soledad del público, un aislamiento que ayuda a generar actos visiblemente verdaderos.

La *relajación muscular* es otro ámbito importante, si el cuerpo se encuentra tenso interfiere con las emociones que el actor busca generar, además dispersa su atención tratando de

relajarlo. Al encontrar una postura justificada (en relación con el imaginario y las circunstancias dadas), es necesario que no se encuentren en contracción más músculos de los necesarios para mantenerla, para ello se trabaja la auto-observación que con entrenamiento permite una relajación “subconsciente”.

Dividir el trabajo en *unidades y objetivos* permite abordar el texto de manera más sencilla, las unidades deben generarse con un objetivo (psicológico o externo), debe buscarse aquello sin lo cual el texto no sería tal. Nos indica además que existe una *verdad escénica* diferente de la verdad cotidiana, mientras una podría “llegar a ser” la otra “es real”. Esta realidad es interna y el actor cree en ella (no hay verdad sin creencia). Es útil en cuanto otorga un sentido de falsedad, que también permite saber cuándo se está sobreactuando:

Memoria de las emociones, la motivación interna del acto externo se debe reconstruir cada vez que este se realiza para que este no sea simplemente una repetición, además debe ser individual o el actor cae en la imitación. La memoria de las emociones es inexacta (en comparación a la de los actos) y por ende no se utilizan las emociones que afloran en primera instancia de trabajo, la búsqueda de la emoción correcta debe ser exhaustiva y una vez establecida se busca el estímulo que la origina y se fortalece con el contexto del actor.

Comunión, para el caso de este concepto, no hay una definición clara, sin embargo, esta parece ser una conexión profunda con uno mismo o los otros, tener empatía hacia el otro que permite “tocar el alma” de esa otra persona, Stanislavski deja en claro que la ausencia comunicación directa no impide estar en comunión con los objetos y sujetos que rodean al actor. Los ojos son fundamentales en ese sentido, permiten comunicar con el otro y entrar en comunión, sin esta comunicación la escena no se puede llevar a cabo.

Adaptación, es el uso de los recursos internos y externos por parte del actor, para poder ajustarse a sí mismos, a otros y las variables de las relaciones. Este proceso puede ocurrir de manera consciente e inconsciente, siendo la primera la fuente de inspiración que produce una actuación “verdadera”. La adaptación se utiliza para ajustar las emociones de actor y para construir la escena, también se adapta en función de los otros actores, pero no en función de público, con los demás actores se logra una acción clara, y esta es suficiente para que el público pueda entender la escena.

Hasta este punto, Stanislavski dice haber establecido todos los “principios” y métodos de la psicotecnia, lo siguiente será ahora describir los elementos organizadores de esta:

Fuerzas internas motrices. Los sentimientos, la mente y la voluntad son tres ámbitos que influyen en el proceso creativo y orquestan el aparato interno del actor, el trabajo en

conjunto y armónico fortalece el acto creativo, están relacionados y estimular uno pone en movimiento a los otros. Por ejemplo, al leer un texto los pensamientos que se tengan de la obra traerán a trabajo la mente, el ritmo-tempo del lenguaje a los sentimientos, y los objetivos que se propongan a la voluntad. Respecto a sus papeles particulares, se considera que el “maestro” más importante es el sentimiento ya que moviliza todo el aparato interior, pero es poco confiable por la dificultad de evocarlo, por ende, “la mente” sería la encargada de ordenar todo el proceso. La salvedad con la voluntad es que en realidad se influencia por el deseo del objetivo, el objetivo afecta al plano emocional y de manera indirecta a la voluntad.

La línea inquebrantable. Este concepto sostiene que cuando se inicia un acto creativo debe existir una línea que guíe el trabajo, si esta se fragmenta se pierde el papel, para evitarlo se puede dividir al actuar cotidiano en líneas menores, que al unirse generan la unión del sentimiento y los pensamientos. En escena las líneas las entrega el autor, éstas entregan las fuerzas internas y el actor las reúne en una sola.

El estado creador interno. Se resume en este estado todos los elementos anteriores, y requiere una preparación, para el papel hay que tener un “maquillaje de espíritu”. La acción verdadera se opone a la verdad, no pueden aparecer en conjunto, y para el acto verdadero se necesita preparar al actor, sino cae en la artificialidad del papel.

El primer paso necesario es la relajación de la tensión muscular. Luego viene la elección de un objeto:

¿Ese cuadro? ¿Qué representa? ¿Cuál es su tamaño? ¿Colores? ¡Tomen un objeto distante! ¡Ahora un pequeño círculo, no más allá de los pies de ustedes! ¡Elijan algún objetivo físico! ¡Agreguen primero una y luego otras ficciones imaginativas! ¡Ejecuten la acción con tanta veracidad que puedan creer en ella! Piensen varias suposiciones y sugieran posibles circunstancias en que colocarse. Continúen eso hasta que hayan introducido en la obra todos los «elementos» y entonces elijan uno de ellos. Cualquiera es lo mismo. Tomen el que a su tiempo les llame más la atención. Si logran hacer esa función concretamente (¡sin generalidades!), arrastrarán detrás suyo a todos los demás (Lizarrage, 2014, p. 270).

El super-objetivo es el sentido de la obra, su inicio y fin responden al objetivo final de esta. Todos los pequeños actos y sus objetivos se relacionan con este, sino se relacionan son superfluos y deben ser sacados de esta. La línea continua de actuación es la línea principal a la cual confluyen las líneas menores, si éstas no lo hacen los pequeños objetivos se desenlazan del principal y la actuación, aunque buena, queda separada de la obra.

El umbral del subconsciente. Stanivslaski propone que para llegar a este hay que desarrollar una psicotecnia consciente, ya que se requiere previamente del estado creativo interno como proceso a partir del cual se obtiene el super-objetivo y la línea de acción. La llegada a este umbral no es clara, si bien el resultado de llegar a esta es producir una actuación verdadera, es la llegada misma la parte más compleja, sin una buena psicotecnia existirán tensiones que impedirán su aparición. Si los objetivos no son claros habrá duda y la tarea se complicará nuevamente, se necesita un super-objetivo que sea atractivo para el actor, este puede amoldarlo para que lo sea, y esperar que de este trabajo consciente aflore el subconsciente y la inspiración que este lleva. El artista ideal es aquél que define y sigue el super-objetivo, que es el que guía por medio de la suprema línea de acción el hacer del artista en todos los proyectos que este emprende.

Encarnación

La división del proceso de actuación en psicotecnia y encarnación refleja -en parte- el cambio y desarrollo del método de Stanislavski. Se considera que esta disciplina responde más a la práctica que la teorización, por ende, la encarnación es fundamental en la actividad interpretativa. Esto se refleja en la importancia de los ejercicios de repetición externos, estos al ser desarrollados con naturalidad por el actor unen el proceso físico y emocional, punto desde el cual el espectador podrá ver no una persona que ejercita sino una persona que interpreta (Lizarraga, 2014). La repetición de las acciones físicas le permite al actor ponerse en el lugar del personaje y considerar el sentido de estas, si cada acción física está relacionada a un objetivo (deseo o impulso interior) desarrollar acciones análogas a las del personaje le permite al actor comprender sus consecuencias y las circunstancias, encontrarse en el papel (Araque, 2008). Es decir, se trabaja desde el exterior hacia el interior, se da un giro que permite construir movimientos replicables y repetibles independientes del estado de ánimo del actor. Se, busca la armonía entre la emotividad y el acto físico, sin esto la actuación no parece verdadera (verdad escénica), es el estado creativo entonces una base para poder aunar una emoción verdadera con una acción física.

En la psicotecnia se establecen muchos de los conceptos que después se desarrollan en la encarnación, y del proceso de encarnación es que se genera el Método de las acciones físicas (Lizarraga 2014). Se plantea el generar el sentimiento desde el exterior, desde las circunstancias del personaje, se propone que la acción es lo que se debe analizar de la obra y desde donde debe entenderse.

El proceso de las acciones físicas puede ser organizado de la siguiente forma^{1*}:

<p>Relajación muscular: Para realizar una correcta evocación de la memoria emotiva el cuerpo debe estar relajado, sino será un impedimento que obstaculizara la emotividad. Para ello cada actor debe desarrollar su propia técnica de relajación.</p>
<p>Expresión corporal: Es necesario que el actor desarrolle habilidades corporales, para ello se utilizan disciplinas de distinta índole (danza, acrobacia, artes marciales etc.) que se puedan enfocar en el teatro</p>
<p>Plasticidad: Es la capacidad de realizar los movimientos de manera armónica, bella y suave. Es necesario que se ponga atención a la sensación interior del movimiento y hacer uso correcto de la energía.</p>
<p>Voz: La voz tiene dos enfoques, prepararla para una buena colocación y correcta articulación y además poder ser capaz de transmitir la emoción al público</p> <p>Elocución* El uso correcto permite dar a conocer en las palabras el mundo interior del personaje, hay que conocer “las leyes del uso exterior del lenguaje”. Estar al tanto del uso de las pausas lógicas -gramaticales- y psicológicas -otorgan contenido y subjetividad- que junto con la palabra mantienen el ritmo de la acción, la entonación (fuerza expresiva) y acentuación (muestra lo esencial de una frase).</p>
<p>Tempo-ritmo: Si bien es un factor que se refleja en todo el hacer (físico o psicológico), su forma más ejemplar se presenta en el lenguaje. El tempo es la extensión del texto en el tiempo, mientras el ritmo nos da la cadencia del discurso. Hay que saber usar las palabras y los silencios, medir los movimientos. Un tempo-ritmo adecuado puede generar una vivencia particular, desde aquella vivencia se llegará a la creación natural del sentimiento. Es el mecanismo externo que permite de manera más clara y concreta llegar a la vivencia interior.</p>
<p>Acción verbal. La acción verbal “ha de transferir una percepción visual que compenetre al emisor y receptor en el escenario no solo como imagen” (Ivizate, p. 184). La palabra y la frase se contemplan por parte del actor para entenderla, en todo aquello que la compone para luego ser entregado su sentido al público. Por esa importancia es que Stanislavski le otorga tanta importancia al trabajo vocal, si el sentido se entrega por esta vía debe ser lo más clara posible, es indispensable el manejo de esta o el entender del actor no se verá comunicado en esta.</p>
<p>Sub-texto. Se refiere a “leer” aquello que no está en las palabras (tono, pausas, acentuación, etc.), pero que en todos sus ámbitos apuntan al mismo sitio, el super-</p>

¹ El esquema fue elaborado en base al trabajo realizado por Lizarraga en Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban. Universitat Autònoma de Barcelona, 2014

objetivo de la acción en escena. Es también el espacio por el cual se expresa fuera del diálogo establecido por el dramaturgo, el actor- creador tiene ahí un espacio donde completar el texto por fuera del mismo. (Lizarrage s/f, Ivizate, 2014)

b. El mimo, la enseñanza de Decroux y Lecoq

El mimo que podemos entender como contemporáneo, tiene en la actualidad dos actores del siglo pasado como los grandes referentes del cambio en esta disciplina. Etienne Decroux y Jacques Lecoq, ambos desarrollan el mimo corporal dramático alejándose del mimo de ilusión y cómico (Decroux, 1994, Jara, 2000). Una diferencia importante que guiará esta parte de la revisión es que mientras Decroux ve al mimo como un arte en sí mismo, Lecoq lo presenta como un camino para la actuación, parte del proceso de formación del actor (Decroux, 1994, Lizarraga, 2014). Debido a lo anterior es que se desarrolla un análisis más exhaustivo del trabajo de Decroux y su mimo como fin y no como medio.

Decroux y la separación del mimo del teatro

Decroux a mediados del siglo pasado, comienza con una escuela de mimo corporal dramático a partir de sus propias experiencias en teatro y su relación con las artes interpretativas orientales, desde donde toma la corporalidad y comienza a distinguir al mimo del actor (Salvatierra, 2006). Podemos destacar de manera inicial, la distancia que establece este del teatro. Este concibe el escenario como el espacio donde se da la acción y esta es a su vez el actor en movimiento. En dicho escenario teatral confluyen todas las artes: pintura, arquitectura, música, etc. pero por separado no son teatro, ya que todas tienen una forma “pura”, el teatro es “su casa de verano” y por ende no son necesarias para este. A partir de dicha afirmación, continúa con una idea iniciada por Meyerhold (discípulo de Stanislaski), y se enfoca en desarrollar un teatro orientado a la esencia del mismo, no hay juego de luces, no hay objetos ni escenografía, puesto que la sola presencia del actor debe llenar el espacio y tener a su cuerpo como herramienta (Decroux, 1994). Esto expresa su relación con las artes, puesto que considera que estas son más ricas mientras más pobre sea en medios, ya que para que exista una apreciación artística esta tiene que ser parcial, por ende, para Decroux, el teatro casi no es arte, al buscar evocar el objeto con el objeto (por ejemplo, el obeso con el obeso). “La mima busca generar de un solo movimiento del cuerpo la vida mental” (Decroux, 1994, p. 89)

En relación al texto, la mima debe cumplir ciertos supuestos a) Si es buena no se puede mezclar con la palabra y a la inversa; b) La palabra y la mima se mezclan sólo si ambas son pobres (como música y letra), y c) una puede brillar si la otra se empobrece. Ve de una manera casi dicotómica ambas expresiones, mientras más rico sea el texto, más pobre debe ser la mima, y la misma situación a la inversa. Los movimientos siempre están en relación a lo que el actor comunica, ya sea el caminar no puede, en el actor parlante, interrumpir el texto.

En relación al teatro, considera que el uso de brazos es generalmente abusado, puesto que estos se presentan más visibles, se usan con un movimiento autónomo, que rompe con la armonía que trae consigo el uso del tronco corporal (usar el tronco como prioridad es la llamada "inversión de los órganos expresivos"). Si el texto exige emoción el movimiento parte del tronco y resuena en los brazos, si el texto es mero razonamiento el gesto parte de los brazos y arrastra el tronco (Decroux, 1994). Si bien posteriormente se concentra en un mimo sin texto, reconoce (como en Stanivslaski) que este permite la interpretabilidad al actor, ya que el dramaturgo al momento de escribir no entrega una idea completa en el texto, existen omisiones de adjetivos, por ejemplo, que le permiten al actor interpretar, como un intermedio, el texto. Nos permite observar acción y modo de manera simultánea.

La acción en el mimo es el acto de condensar una idea en un momento y lugar (o en el tiempo y el espacio), el movimiento es lo que permite generar la imagen que el mimo planea de forma consciente, y dicha imagen es el diseño de la acción. (Lizarrage, 2014), ese movimiento puede provenir de:

- a) Del interior de la persona. El impulso que permite estructurar el movimiento proviene desde el mundo interior de la persona. El querer realizar algo, la intención, es suficiente para crear movimiento.
- b) Del exterior. Es la reacción de la persona ante una acción exterior, por ejemplo, llamados o la reacción al tocar distintas superficies.
- c) Arquitectónico. El movimiento proviene desde el exterior, pero no es una reacción, sino que una imposición, un movimiento coreográfico como la danza es un buen ejemplo.

El mimo, haciendo uso de estas herramientas "rompe las reglas del tiempo y el espacio", un movimiento que representa mucho tiempo ocurre en un segundo, o un movimiento veloz puede extenderse en el tiempo, o el lugar puede ser varios lugares sin restricción ni cambios de escenario.

En cuanto a su corporalidad, el mimo siempre interpreta aquello que no es, pero como no puede alterar su cuerpo este cambia la forma en que se expresa con él. A diferencia de la

pantomima tradicional no se busca un actuar cotidiano en que el cuerpo se mueva como en la normalidad, sino el actuar extra-cotidiano, traer el pensamiento y expresarlo en el cuerpo (Decroux, 1994). Reescribir la forma de movilidad corporal es lo que primero se logra al cambiar la jerarquía del cuerpo y poner al tronco como algo inicial-primordial.

Decroux considera que el arte en su mayoría habla de desgracia, o debe tener un trasfondo trágico, el mimo se encuentra con dificultad y sufre, y esa dificultad se expresa en el torso, es grande, pesado y vulnerable, con las características que este tiene se pone el sufrimiento en la corporalidad. Desde esa mirada, traer el torso al trabajo es una desventaja, ya que es complejo que este “siga” al pensamiento, sobre todo al ponerlos en contraste con las manos y el rostro (Decroux, 1994), al ser pesado llevarlo a movimiento significa caer en un “equilibrio inestable” o “precario”, es mantener al cuerpo en tensión y ser constrictivo con la

Posibilidad de movimiento.

En la pantomima tradicional (podemos pensar en Marcel Marceau, que, aunque integra enseñanzas de Decroux, en general su obra se puede incluir en este grupo) se utiliza preferentemente las manos y el rostro como órgano principal de comunicación, este conduce los movimientos y el cuerpo lo sigue (Salvatierra, 2006). La pantomima tradicional usa el rostro como se usa el rostro en la vida diaria, representa lo que ya es, al poner el cuerpo en primer lugar (el torso en particular) se logra una creación e interpretación fuera de lo cotidiano, ayuda a despersonalizar al actor puesto que lo distingue de la persona en su actuar cotidiano, el rostro refleja el estado emocional de la persona, en cambio el cuerpo muestra lo que el actor quiere expresar y no lo que este es. Es tal el nivel de separación, que en la escuela de Decroux se cubre el rostro con telas o la cara se deja en tonalidad neutral durante la puesta en escena.

El trabajo de Decroux se centró entonces, en desarrollar una división corporal y del movimiento específica y detallada, que le permita comunicar y plasmar el pensamiento en movimientos claros y precisos. En ese trabajo, el tronco se posiciona como el principal órgano expresivo, ya que por su tamaño, vulnerabilidad y desventaja en movilidad tiene la mayor posibilidad de expresión dramática. (Decroux, 1994). Para abordar la corporalidad en el trabajo, se divide el cuerpo en tres secciones:

- a) Extremidades superiores: los brazos, manos y hombros son las partes más móviles del cuerpo, permiten proyectar y continuar la emocionalidad iniciada desde el tronco. La cabeza, el cuello y los ojos son completamente expresivos, por ellos se debe hacer un trabajo para poder trabajarlos en conjunto y por separado, para que todo

movimiento sea consciente (por ejemplo, el ojo no debe moverse más que la cabeza, similar a un “ojo pintado”).²

- b) Tronco: es pesado, tiene poca fuerza en relación a su peso, a diferencia de la categoría anterior no puede moverse por sí mismo. Es vulnerable, está expuesto y es difícil de mover, además es grande, Decroux tiene una preferencia por las cosas grandes puesto que a su parecer comunican más y tienen más visibilidad.
- c) Extremidades inferiores: Las piernas, si bien no se consideran expresivas por sí mismas, tienen el trabajo de transportar el órgano más expresivo del mimo. Son el sustento del cuerpo del mimo. Además, están completamente involucradas en el caminar, la marcha se considera una expresión importante del cuerpo del personaje.

Además, desde la cabeza hacia abajo, el cuerpo se organiza en: cabeza, martillo (cabeza y cuello), Busto (martillo y pecho), torso (busto y cintura) y tronco (torso y pelvis).

Para un mayor entendimiento del espacio, este también aplica una división geométrica al espacio escénico. Se pueden pensar líneas que como callejones guían el movimiento del mimo, líneas rectas, perpendiculares y diagonales, que si bien no son el único camino del mimo le permiten estar consciente del espacio que recorre en escena. Los puntos de intersección, son entonces, los lugares donde hay cruce de líneas (como un codo, por ejemplo), los pilares son las bases que mantiene los órganos corporales y los tubos son derechamente “tubos imaginarios” en las murallas donde el mimo puede introducir un segmento de su cuerpo (Decroux, 1994).

Respecto a los movimientos, estos son divididos y organizados en su combinación, estos pueden ser:

- a) puros, si involucran solo un órgano del cuerpo, lo cual los hace indivisibles. Tienen tres planos de acción: profundidad, rotación e inclinación.
- b) Combinación de varios movimientos.

Respecto a los planos del movimiento, existen: la rotación en sentido izquierda derecha, inclinación de profundidad de adelante-atrás e inclinación lateral de arriba-abajo. La combinación de los tres se denomina triple diseño y se puede realizar con cada órgano por separado, usando a los demás como punto fijo, esto fortalece el trabajo autónomo de los órganos. Por último, existe un cuarto movimiento, la traslación que se realiza al mover el órgano en un plano paralelo al suelo (Lizarraga, 2014). Estos movimientos se pueden

² Al ponerlos en servicio del tronco y no como los principales órganos de expresión es que Decroux da un giro del siglo anterior, donde se les daba principal importancia al momento de comunicar. Esto puede relacionarse con el cambio en el teatro de un realismo pulcro a las actuaciones más simbólicas en el occidente del siglo xx (Salvatierra, 2006)

organizar en escalas, que es el uso sucesivo de los órganos en los planos de acción (inclinarse hacia la derecha la cabeza, luego el martillo, luego el busto, etc. hasta llegar a la base del pie derecho) para generar una gama diferente de movimientos y para aprender a separarlos. Si esto se logra dominar, se genera una herramienta útil para presentar la imagen del pensamiento del mimo, acercando e inclinando cada órgano se busca generar intimidad, o agresividad empujando o jalando. etc. El movimiento o la combinación de movimiento siempre tendrá una razón e intención (Decroux, 1994).

El contrapeso es otro concepto importante, Decroux realizó un estudio del peso y su traslado (contrapeso) en la vida cotidiana. Al empujar se realiza una fuerza contra un objeto que genera resistencia, para el mimo en escena no existe el objeto ni su consecuente resistencia, al deber simular la existencia de dicho objeto el mimo se ve en la necesidad de ajustar su contrapeso, las bases de las piernas cambian (la pierna que empuja en el cotidiano no es la misma que recibe el peso en la escena). Existe un “drama muscular” al deber compensar el esfuerzo del cuerpo. En dicho trabajo es que el mimo llega al equilibrio inestable, que sin un control apropiado del contrapeso lo lleva a la caída. Existen contrapesos escolásticos (en complicidad y contra la gravedad), “profesionales” (imitan áreas laborales), pequeños (mover cosas como platos, etc.) y morales (tirar, empujar como reflejo del acto de pensar y no su contenido).

Existe en esta disciplina escénica, “el derecho al malestar del mimo” que proviene de la incomodidad que se genera al adoptar estas posiciones anormales y hacerlas parecer cotidianas. Existe un principio de oposición en que los órganos se resisten al movimiento inicial, luego ceden y lo acompañan y así en forma sucesiva (una cadena de oposiciones), esto genera tensión muscular y centra la atención del espectador en el mimo, aunque este no esté en movimiento (Decroux, 1954, Lizarraga, 2014). Además, se trabaja el “equilibrio inestable”, que obliga al mimo a enfocar su atención, en los puntos clave de su base y en la tensión muscular necesaria para conservar las posturas, saca el intérprete del enfoque en el rostro o solo las manos y estimula su conciencia corporal. Si todo movimiento tiene una razón, esto debe ser obvio para el público, cuando un mimo inicia un movimiento debe tener claro donde acaba este, “terminar la frase” es llegar al equilibrio inestable, se considera que el cuerpo al estar limitado -a diferencia del pensamiento- por la gravedad siempre intentará llegar lo más lejos posible y este límite es el equilibrio inestable. En ese sentido, la marcha es la continuación de un límite en equilibrio, en el mimo siempre tendrá la intención de trasladarlo a algún lugar, se resalta el tono expresivo que esta tiene y lo comunicativo que puede ser. En cuanto al ritmo, al igual que Stanivslaski, Decroux le da especial importancia al ritmo que se desarrolla en escena, este se construye con las pausas y la liberación de la emoción de forma regulada, si esta ocurre de golpe no solo perjudica el ritmo, sino que

también la expresión del mimo. Este ritmo, al no provenir de la música (aunque este la usaba en formación) no le dicta al mimo como moverse desde el exterior, esta obedece a un ritmo interno, que no es regular ya que ofrece contraste y cambios según su necesidad emotiva (Decroux, 1954)

Un dinamo-ritmo, por su parte, es la unión de varios términos como el de segmentación (el segmento del cuerpo que se mueve), el de geometría espacial (el recorrido que tomará), la velocidad y la fuerza. Este se usa para representar reacciones del cuerpo en la vida, como reaccionar ante un imprevisto.

La calidad del movimiento está definida por la naturaleza de la disciplina, el mimo posee movimientos que van desde una ligera explosión hasta un slow motion. Encontramos tres categorías de calidad de movimiento:

- a) El hombre del deporte: se basa en la tensión muscular y el uso de contrapesos, hay una lucha objetiva y subjetiva
- b) El hombre de salón: uso de contrapesos, pero mucho más sutiles, busca ser disimulado
- c) Estatua móvil: se ejemplifica con el cuerpo el ir del pensamiento, el mimo representa aquello que su cuerpo no es.

Finalmente, la respiración es un elemento que acompaña a todo movimiento, además puede ser controlada y se relaciona con los estados de ánimo. Tipos de respiración:

- a) Alta o clavicular
- b) Respiración media o intercostal
- c) Respiración baja o abdominal
- c) Respiración completa

La distancia de Decroux a Lecoq

Como mencionamos anteriormente Jacques Lecoq (2004) concibe al mimo como un paso dentro de la actuación, y por tanto, establece una relación distinta con el drama, la improvisación y el silencio. Considera que la improvisación es la forma más sencilla de acercarse a la actuación, una improvisación silenciosa sin público, que permita que la psicología del alumno represente una situación sin presión. Luego, con la forma, el ritmo, y el contenido ya definido se puede pasar esa improvisación a una dimensión teatral, pero debe guardar un mínimo de relación con la realidad. Desarrolla una relación distinta con el silencio, este pide estar callado (no niega la palabra) precisamente para entender el fondo de lo que se dice, además considera que la palabra dificulta estar en un estado curioso o de

ingenuidad. El silencio previo a la palabra mantiene a la persona en estado de pudor, le entrega fuerza a la misma, y por ende es un silencio relevante. El otro tipo de silencio, el que viene después de la palabra aparece solo cuando ya no hay más que decir (por ende, es menos interesante).

Otra diferencia relevante en Lecoq, es que para este la actuación nace en reacción del mundo exterior, no tiene sentido buscar en el mundo interior ya que lo importante no es el recuerdo sino la dinámica de recordar, puesto que en esta dinámica se puede resignificar espacios ya conocidos otorgando una novedad, después de todo los recuerdos pueden ser incluso imaginarios (Lecoq, 2004).

Respecto al gesto y la palabra -teóricamente esta puede ser la mayor distancia- para Lecoq no son dicotómicos, y lo son solo si se intenta verlos separados, causa de esto es que se ha olvidado el verbo del que nace la palabra, la acción que la generó en un inicio, pone el punto de inicio del lenguaje en su necesidad de traducir las acciones a la comunicación (Salvatierra, 2006). Este autor buscaba llegar al gesto neutro. Observaba frases de movimientos de otras disciplinas como la danza y el deporte buscando el trabajo físico, donde se posiciona este en el cuerpo. Creía que la gente buscaba -en escena- leer las actitudes, entonces un gesto que no sea claro en la interpretación no es deseable puesto que dificulta su lectura. La actitud se puede definir como la unidad mínima del movimiento, un ejercicio que este propone para llegar a esta unidad mínima es realizar las secuencias simulando una cámara lenta, tomando atención del cuerpo para poder llegar al gesto neutro, el más económico en movimiento.

Respecto a su pedagogía, el uso de la máscara neutra (una máscara que transmite calma y sin expresión definida) se utiliza para que el portador pueda sentir un estado neutro, con ese estado neutro el alumno es una "pizarra en blanco" que está lista para recibir, oler, sentir, etc. de una forma diferente, como si fuera la primera vez que realiza dichas acciones. Este equilibrio es fundamental para la actuación, a partir de este es posible interpretar el desequilibrio, o si se está en desequilibrio descansar de él. La máscara será la mirada, y el cuerpo se vuelve el rostro, ahora se expresa con él y la cara descansa, desprendiéndose de la gesticulación (similar a la inversión de órgano de Decroux).

En cuanto a su concepción de mimo, la mayor diferencia entre autores probablemente sea que uno busca la expresión del pensamiento en lo corporal mediante una rigurosa gramática de la misma, mientras el otro apela a un pensamiento propio del cuerpo, que se libera del convencionalismo social. Lecoq plantea "captar la vida", por ende, el formalismo de la técnica de Decroux le parece poco natural, y que enfoca al cuerpo como un

instrumento cuando para este el cuerpo es el actor (Decroux, 1954, Lecoq, 2004). El cuerpo en esta práctica es un cuerpo mimador, en tanto representa la vida cotidiana por medio de la imaginación psicológica, Lecoq aleja a su mimo de la imitación y lo pone en la representación de la vida misma. Esto, pues considera que la mima es la forma misma en que el sujeto conoce el mundo, los niños miman para aprehender el mundo, desde esa perspectiva, el mimismo humano no es lo mismo que el mimetismo, donde se trata de imitar o fingir la forma (podemos pensar en las familias que se imitan gestos y hasta pensamientos), el mimismo apunta a la reinterpretación que se realiza de las acciones en el compuesto humano (no la mente, tampoco el cuerpo, el conjunto compuesto de ambos). Mientras uno es el mimetismo de la forma el otro lo es del sentido (Salvatierra, 2006).

C. El Clown

El personaje en el clown toma una mirada diferente a la que puede tener en el teatro o el mimo corporal. En el teatro de Stanivslaski se busca generar personajes creíbles, pero se mantiene una distancia entre este y el actor (Borras, 2003), el actor se pone en servicio del personaje, utiliza sus recursos para darle credibilidad. Es esta probablemente la mayor diferencia con el clown, puesto que se considera que este “no actúa” (Jara, 2000). Mientras el actor teatral puede ser visto como un ejecutante (desde Meyerhold en Borras, 2003) o su encarnación (desde Stanivslaski), dependiendo de su capacidad de diferenciarse del personaje el clown establece la continuidad entre actor-personaje como su más importante forma de trabajo, el texto no es su principal referencia sino que es la persona que lo encarna, durante toda su vida de trabajo este buscará desde su personalidad construir rasgos y posiciones que enfrentará al público para mantenerlas o cambiarlas. (Jara, 2000)³

Respecto a los tipos del clown, teniendo en claro que el circo como el payaso tienen historias juntas pero que no inician relacionadas, podemos decir que este sea probablemente el tipo de payaso más conocido (Jara, 2000). Maquillaje excéntrico, grandes zapatos, ropa colorida y llamativa lo resumen como el personaje que más deforma la realidad. Es de este escenario que se forma una de las parejas de payaso más conocidas el “cara blanca” o “pierrot” y el “Augusto” (o “el clown y el buffon”), siendo el primero la elegancia en presencia, el orden y la seriedad, mientras el segundo es la inocencia, el caos

³ Tal vez uno de los aspectos más significativos y que se alejan de la búsqueda de un teatro verídico, es que el clown pierde su personaje en escena. Este se mueve entre lo que conoce y sabe hacer, aquello que podemos llamar rutina, pero también tiene quiebres en ella, espacios en que aparece la humanidad de este. (Barros, 2003),

y la transgresión. Es la representación de las imposiciones sociales y los deseos casi viscerales. Es el deber de ser adulto y el deseo de seguir siendo curioso, como un niño (Jara, 2000, Barros, 2003), cuando se habla de “clown” o “personaje clownesco” es al Augusto al que se refieren, ya que el “pierrot” en un personaje poco diferenciable entre ellos mismos, sin la capacidad creativa que tiene el Augusto. Siguiendo con el payaso de circo - que llamaremos tradicional, por su antigüedad y el poco cambio en su estructura a través del tiempo- es notorio que se ha visto en la necesidad de “comercializar su espacio”, por la fuerte competencia de entretenimientos alternos como el cine, trayendo personajes de Disney, y con ello la idea de que el circo y el clown es solo para niños y que no presenta un enfoque adulto (Jara, 2000). Es decir, trae al clown a su antiguo oficio, rellenar el espacio y hacer el intermedio mientras se cambia de escenografía.

Del cine, el personaje “clown” y gestual más reconocido es Chaplin (Decroux, 1994, Jara, 2000, Barros, 2003). La aparición de este junto con personajes como Keaton a principios del siglo pasado, que provenían de géneros cómicos teatrales le da al clown un alcance inusitado. Es en este escenario donde se produjo la mayor relación entre los espectadores y el clown, puesto que los personajes se tornaron más creíbles y no solo actuaban para hacer reír, ahora estaban en problemas que la gente podía aceptar como reales y propios, y debían enfrentarlos con ingenio y astucia. Además, la dinámica de cine, que permite enfocar al personaje incluso en su rostro (algo difícil de distinguir en un ruedo de circo), permite desarrollar un trabajo que no solo se enfoca en acentuar los rasgos del clown por medio del maquillaje (una gran risa o una cara serena), sino que incluso permite que se presenten sin él. (Barros, 2003)

El clown es cómico, respecto a la risa que este genera y en la construcción de este encontramos dos posturas. Primero, la risa del hacer del clown proviene de la risa de sí mismo (Jara, 2000, Barros, 2003), por esto es importante que el clown realice un proceso de autoconocimiento, ya que al reírse de sí mismo invita al otro a reírse con y de él. Para Jesús Jara (pedagogo español de clown) esta risa se explica de la siguiente forma, cuando la persona observa al clown actuar y fallar, la risa se genera por “lo tonto que es”, que se traduce posteriormente en un “que tonto desesperarse por tonterías”, existe una identificación con el problema del clown y como lo aborda. A su vez, es desde esta parodia desde donde los personajes sacan su mayor inspiración para la creación del clown. Para Barros (también pedagogo de clown en el ambiente latinoamericano), en contraposición, no hay identificación del otro con el personaje, el público se ríe del clown con él y a pesar de él, se ríe de sus vergüenzas, de su pérdida de personaje. Esta imposibilidad de una identificación clara proviene de la falta de “tipo” en la creación personal del clown. El tipo es

un personaje con características definidas, ya sea física o moralmente que son fácilmente reconocidas por el público (en la comedia del arte sería el Arlequino, por ejemplo), si la persona debe entrar en algún “tipo” se inhibe la posibilidad de ser creativo ya que este supone una estructura externa predeterminada, que impide desarrollar un clown propio desde la personalidad. Ambos pedagogos se desenvuelven en distintas categorías para realizar su análisis, mientras uno lo realiza en las acciones, el otro se enfoca en la caracterización general del personaje. Lo que Barros llama “ventanas” o rupturas de personaje, es el momento preciso en que se produce la risa, cuando aparece la humanidad detrás del clown y las miradas notan su vergüenza, es ese contacto el que emociona. Podemos considerar en este trabajo que ambas descripciones son complementarias, una es una identificación sin apego, que le permite al espectador reírse del clown al sentirse superior a él, la otra genera la risa por sentirse como él, al relacionarse con las acciones y considerar la parodia como propia e irrisoria.

Jara (2000) establece varias características que son propias de un clown, que se relacionan entre sí, y dibujan su actuar en escena. Como ya se mencionó, todo clown presenta particularidad, puesto que se construye a partir de una persona particular, con historia, contexto, prejuicios, etc., por ende, se busca que cada persona por medio de su trabajo desarrolle su propio clown, este no puede ser auténtico de otra forma. “Sacar fuera nuestro clown significa sacar fuera con total libertad nuestros pensamientos y sentimientos más auténticos, primarios y sinceros” (p. 50). Para Barros (2003), de manera similar, el clown se puede definir como una creación egótica, el actor usa su propia personalidad y se adentra en la risa de sí mismo. No se adentra en su propia personalidad para usarla en pos del esquema exterior del personaje, ya que el clown es propio y se genera por cada actor en el trabajo, pero considera que el personaje no posee historia ni experiencias previas, que es más una ejecución de personaje en cuanto conjunto de características, interacciones y “gags” en escena, más que una versión enfocada en sus rasgos particulares de la persona como lo es para Jara.

Para la formación del clown y su trabajo en escena, se propone la creatividad como un elemento fundamental, por esto se considera que el clown es “como un niño” por la constante búsqueda de sinceridad e ingenuidad y el deseo de jugar (explorar) que este desarrolla, sin embargo y para ser más específicos, el clown es un adulto. Es difícil considerar que este puede abandonar sus experiencias, sus años de conocimiento y las cosas aprendidas con ellos, sobre todo en un proceso donde el personaje se construye a partir de su propia personalidad, después de todo este se comporta de una forma particular por la suma de sus experiencias (Jara, 2000). Para describir de manera más exacta al

clown, hay que decir que estos se comportan como un adulto, pero como un adulto cuando este no es observado, cuando no está expuesto al juicio y crítica de alguien más. En la misma línea, el clown, es positivo y seguro de sí mismo. Para el clown, abordar un problema es más importante que el problema en sí. El sufrimiento proviene de cómo se aborda el problema, el pensarlo irresoluble o desatenderlo genera malestar, por contraposición el enfoque del clown está en resolverlo (Jara, 2000). Es positivo, no como una caricatura de alguien siempre feliz, sino porque siempre atiende el problema con la intención de resolverlo. Este vive en el presente y actúa acorde a tal, solo se transporta al futuro en su mundo imaginario, y eso torna a sus acciones del presente en pos de ese futuro, que abordará con todas las ganas que tenga disponibles y que tarde o temprano lo traerán de vuelta al presente.

La máscara como metáfora para el día a día, es el actuar diferenciado que se desarrolla en uno u otro contexto. El comportamiento del sujeto estará asociado a una u otra máscara, de la misma forma en que desarrollamos uno u otro personaje. Ahora, la máscara (como instrumento físico) es “un dispositivo para expulsar la personalidad fuera del cuerpo y permitir que un espíritu toma posesión de ella” (Keith Johnstone, en Jara 2000, p. 61). Si bien, esta metáfora puede ser contradictoria con la idea de “generar” el propio clown, apunta a otra perspectiva importante, el autor considera que hay que dejarse inundar por algo “bueno”, si se termina siendo lo que aparentamos ser, la nariz roja (que puede ser cualquier artefacto para caracterizarse) como máscara debe traer algo bueno al clown⁴. “La nariz roja es la máscara más pequeña del mundo” (p. 117, Barros, 2003).

El maquillaje, acorde a lo expresado anteriormente, puede funcionar como máscara, pero este no debe distanciar al personaje del público, el problema con el clown de circo es ese, la vestimenta es tan inverosímil, que su actuar también lo es. Puede haber color, para el contraste, pero la boca y los ojos deben estar poco cargados, para mantener la expresividad y la conexión comunicacional con el público, se pueden acentuar rasgos del rostro, pero no hay que deformarlos (Jara, 2000, Barros, 2003). El vestuario acompaña esta segunda máscara, permite ser creativo y traer lo singular de la persona, en tanto es deseable que genere empatía y acogimiento del otro, esto debido a que el personaje se muestra en su fragilidad (y se ríe de ella), es bajo esta idea que el personaje que tenga piernas delgadas las muestra, o que una persona con sobrepeso use ropa ajustada, se muestra la fragilidad, y estar susceptibles al contexto, a la vez que se busca empatía. Respecto a la voz, no se

⁴ Esto se puede considerar como un “seguro” del clown, si está sacando constantemente el sentir y el pensar sin filtro, la nariz es el recordatorio que aquello que expresa el personaje debe ser algo bueno, hay clowns que pueden producir rechazo, por su actuar o por su apariencia.

recomienda como una tercera máscara, el deformar la voz trae consigo esfuerzos corporales que trabajan en contra del goce y relajación que debería sentir el clown en escena. Debe ser matizada de una situación a otra y debe ser similar a la voz que se usa con un ser querido, bajo la idea de que es con dichas personas con quienes como sujeto es más fácil mostrarse “a hacer el ridículo” sin consideración.

El personaje en el clown trabaja su propia lógica, la cual se define como un tipo de “antilógica”, cada clown crea su propia antilógica como una razón deformada, que le permite entender el mundo y actuar en él desde un espacio distinto al cotidiano, podemos pensar en este concepto como un “sentido común” que es propio de cada clown. Este sirve de guía cuando este se enfrenta al conflicto y explica su comportamiento. Barros ejemplifica esto de manera sencilla, cuando a un clown se le cae una pelota se le pide -en contraposición a recogerla- que genere más problemas, lo cual puede ir desde pensar que es mágica y no se puede levantar hasta malabarear detrás de un biombo (como el famoso payaso Grock), para llevar a cabo un proceso así es importante el espacio a la improvisación

En cuanto a la formación. Se considera que el formador debe promover los espacios de improvisación, puesto que es ahí donde se producen los mayores aciertos y errores al momento de trabajar el clown. La improvisación es un espacio que permite crear fuera de la razón, dejar que el cuerpo guíe a la razón es una forma de alejarse de la normalidad en que se enseña a aprender (Jara, 2000). Esto es un trabajo complejo, puesto que la emoción, como la corporalidad siempre está en segundo plano, ante esta angustia, el improvisador tiende a buscar “tonterías” solo con la idea de hacer reír (caminar torpemente, caídas planeadas, voces deformadas, etc.) y que generalmente no generan risa. Puesto que cada clown es particular, deben abandonarse los prejuicios en su trabajo de creación para poder generar los propios. El clown “nace”, desde lo que hereda de quien lo interpreta y la experiencia que se encuentra como clown⁵.

2. Teoría y metateoría sistémica

⁵ La improvisación en escena es un poco diferente, ya que esto se refiere al uso de respuestas conocidas en contextos ajenos. Es una improvisación controlada, donde se utiliza una “gracia” que el clown conoce y que adapta casi de forma instantánea al conflicto que se le presenta. Para esto necesita tener una amplia gama de respuestas y ordenarlas en el acto para que funcionen de forma armónica y parezca una improvisación pura (Barros, 2003).

Gálvez indica que la teoría puede ser entendida como una explicación que se hace de la realidad, en cuanto el modelo es la “aplicación de la explicación en la realidad” (2010, p.12). El modelo clínico se desarrolla al ser actuado, después de ser puesto en la realidad, en el encuentro con el “Otro” es que se habla de este. Incluso este acto de habla del modelo es parte constituyente del mismo. El modelo clínico entonces, no puede ser definido antes de ser realizado y tampoco de manera definitiva cuando se está realizando, ya que el modelo en cuanto práctica no solo “aplica”, también es construido por quien lo aplica, en ese sentido, el modelo está en una “autoría” constante. Debido a la articulación de modelos y teorías de eQtasis es que podemos afirmar que existe “el modelo” de trabajo, pero intentar abarcarlo de manera completa se vuelve un trabajo complejo que excede y se aleja de lo aquí propuesto. Sin ignorar lo anterior, si se puede dibujar de manera general los lineamientos teóricos y modelos que se desarrollan en el enfoque.

Zlachevsky (2010, en Zlachevsky, 1996), presenta distintos niveles jerárquico conceptuales desde los cuales opera un enfoque terapéutico. A saber:

Un nivel epistemológico: este nivel tiene que ver con las explicaciones o ideas del observador acerca de cómo opera o funciona la realidad, incluyéndose en ella (en la realidad); pretende describir cómo el ser humano se explica el funcionamiento de los seres humanos, particularmente su interacción con la realidad; siguiendo el pensamiento de Bateson, se podría plantear que el nivel epistemológico es el estudio de cómo los seres humanos conocen, piensan y deciden. ·

Un nivel de paradigma: este nivel tiene que ver con los principios o ideas centrales que configuran las ideas epistemológicas en torno a un fenómeno más específico que se desea describir, explicar o entender; en otras palabras: ¿cuál es la unidad de análisis con la que vamos a trabajar?.
--

Un nivel de teoría: este nivel se relaciona con el conjunto de ideas que, empleando una metodología consensual, permite observaciones que puedan establecer regularidades, generar normas, leyes o establecer hipótesis básicas sobre las unidades de análisis planteadas a nivel paradigmático.
--

Un nivel de modelo intermedio: en este nivel se establece o intenta establecer las conexiones entre los distintos elementos que configuran el nivel teórico, relacionándolo con su aplicación a la realidad; en otras palabras, se describe o explica cómo opera en concreto con personas concretas.
--

Un nivel técnico: conformado por las técnicas o métodos específicos que utiliza el terapeuta en su operar terapéutico

NOTA: Estos elementos fueron extraídos de Zlachevsky, 2010, p.30

A estos decide agregar el nivel ontológico, nivel que engloba lo que la persona entiende por “el ser de lo humano”. Planteando como central, para que el terapeuta tenga presente su concepción del ser en lo psíquico. Haciendo uso de estas distinciones, Zúñiga (2015) describe a eQtasis (tanto en su trabajo clínico como formativo) bajo un Enfoque Sistémico-Relacional, donde se otorga especial relevancia al nivel ontológico y epistemológico, siendo el construccionismo Social, la Perspectiva Posmoderna y la Narrativa las principales propuestas desarrolladas. Además, este nivel sirve de punto de revisión para el nivel teórico, siendo este enfocado en función del primero, sobre todo en los aspectos epistemológicos.

Respecto al nivel de paradigma, se observa una mayor presencia de la perspectiva relacional. A nivel teórico, se trabajan las teorías del lenguaje, la Comunicación humana, la teoría general de sistemas y la cibernética. En nivel de modelo, se destaca la presencia de modelos de segundo orden del enfoque sistémico, con relevancia particular del modelo de milán post 90, el modelo narrativo y en menor medida el modelo conversacional. Con respecto a nivel de técnicas, las técnicas y tácticas desarrolladas son amplias, son del enfoque, de los enfoques de primer orden, incluso de otros (como Humanistas e intersubjetivas), siempre que estos se correspondan con las bases epistemológicas y ético-políticas desarrolladas.

Dicha influencia se traduce en la concepción de terapia y sus objetivos; en las nociones de posición, actitud y responsabilidad del terapeuta; en el entendimiento de la relación que emerge a partir del encuentro del terapeuta y el consultante; y en las intervenciones que se realizan en el proceso terapéutico (Zuñiga, 2015)

Debido a la importancia de los modelos teóricos y metateóricos para la contextualización del concepto de personaje terapéutico, pasaremos a realizar una explicación sintética estos en los siguientes apartados.

1. Posmodernidad y pensamiento posmoderno

El posmodernismo enmarca un cambio cultural que comparte sus premisas con epistemologías constructivistas y construccionistas. Francois Lyotard (1979) en un inicio entiende lo “postmoderno” como un periodo posterior a la modernidad, caracterizado como una crítica a los grandes relatos de ese momento histórico. “El postmoderno es un profundo

escepticismo sobre la validez universal de cada componente narrativo singular o versión teórica de cada situación humana” (Bertrando y Toffanetti, 2004). Es este “escepticismo” lo que caracteriza a la definición de Lyotard, ya que al desarrollar el concepto este abandona la concepción de un “periodo postmoderno” y lo considera un “estado posmoderno”, una condición de pensamiento con características particulares.

Para aclarar aquello a lo que se indica cuando hablamos de posmoderno adoptaremos acá la distinción desarrolla por Botella y Figueras (2006). Entenderemos por “posmodernidad” a la condición histórico social que enmarca esta situación de escepticismo y el contexto en el cual se desarrolla el pensamiento posmoderno, sus expresiones culturales serán consideradas el posmodernismo y por su discurso filosófico y científico el pensamiento posmoderno.

La posmodernidad como condición puede considerarse una consecuencia de la llamada “crisis” de la modernidad. Siendo la modernidad el esfuerzo por responder a la pregunta del sentido, donde se plantea generar grandes relatos universales y verdaderos (la ciencia entregando una explicación causal del mundo como ejemplo), en las sociedades contemporáneas este esfuerzo carece de confianza (Lyotard, 1992). La idea de “progreso” en sentido tecnológico, político e incluso de pensamiento desarrollada en la modernidad occidental (como superación del tiempo circular antiguo o del avance lineal premoderno) colapsa, en la segunda mitad del siglo xx el “progreso” como relato no se condice con la situación social, el avance ya no beneficia a los sujetos, esto último atribuido a los conflictos bélicos potenciados por el desarrollo tecnológico (el desarrollo de la bomba atómica), las crisis culturales (mayo del 68 entre otras) y el desarrollo de una desigualdad económica creciente en el capitalismo (Moret, 2011).

El pensamiento posmoderno (como corriente) se caracteriza como un grupo no homogéneo de voces, es un grupo de autores y cuerpos teóricos que se alejan de la relación con un mundo externo completamente objetivo y ajeno al observador (Anderson, 1999). El cambio epistemológico de la modernidad se enmarca incluso en la primera mitad del siglo xx en movimientos postpositivistas que inician una reformulación al positivismo clásico y sus bases, como el círculo de viena y los escritos de Wittgenstein. (Arboleda, 2010, Botellas *et al*, 1999) El mundo ordenado y descifrado en leyes de manera matemática, por ende, completamente accesible para el sujeto es puesto en cuestión, el pensamiento moderno caracterizado por la distinción Cartesiana de la dualidad y objetividad es dejado de lado y ya en los años 1970 se desarrolla un postestructuralismo diverso, visto en autores como Jacques Derrida, Michel Foucault, Jean-Francois Lyotard entre otros (Anderson, 1999).

En el contexto en el cual se desarrolla el pensamiento posmoderno existe un acceso a la información y divulgación de conocimiento y realidad que no solo uniforma la cultura, sino que también relativiza su posición respecto al acceso a aquello que se determina como real (Botellas *et al*, 1999), considerando además que los grandes legitimadores de los discursos de verdad y universalidad carecen de sentido por la fuerte crítica a las herencias ilustradas de la “razón” y el “progreso”, se genera en dicho contexto un espacio creciente a los discursos locales. Se propone entonces una duda de las “metanarraciones” que apuntan a La verdad, las “micronarrativas” son discursos que aparecen como válidos, no en el sentido de verdad absoluta, sino como realidades dentro del contexto en el cual se desarrollan (Anderson, 1999). El pensamiento posmoderno apunta a estos discursos locales, al conocimiento como un acto discursivo, su generación en la relación misma y la importancia que juega el lenguaje en dicho proceso, el conocimiento es una construcción social, en la cual además juegan roles importantes la cultura y la experiencia personal, lo que supone una interdependencia entre quien conoce y el conocimiento. El mundo entonces -y el conocimiento que se genera de él- no es accesible más allá que por la experiencia y la interpretaciones que hacemos de esta. Se entrega importancia al lenguaje como generador de sentido y al conocimiento como una construcción interaccional, Teniendo claro que si consideramos una posición en extremo relativista, no existe un discurso cuestionable, toda narrativa que intenta tener una validez explicativa de tipo universal sería un sí un acto impositivo hacia los otros. Como nos indican Bertrando y Toffanetti (2004), para un terapeuta que pretenda ser posmoderno, necesariamente debe poder resolver el conflicto de narrativas “igualmente válidas”, sin caer en un relativismo donde todo es válido por no adscribir a “una verdad” (Anderson, 1999), es decir, cómo se enfrenta un trapeuta ante casos de violencia o abuso que -desde un discurso relativista- podría ser considerado una narrativa válida en un contexto determinado. DE manera similar,

Construccionismo social.

Esta postura filosófica sostiene que el conocimiento se asienta en el cómo las personas explican tanto la realidad como a sí mismos, y considera esta explicación como una construcción producida en el intercambio social (Anderson, 1999). Estas consideraciones posicionan al construccionismo social (aún más que el constructivismo) como una alternativa epistemológica para la perspectiva posmoderna, al posicionar al conocimiento como una construcción social permite generar un espacio a “vedades locales”, a las micronarrativas y ofrece una interpretación alterna de la dualidad sujeto/objeto defendida en modelos de la modernidad.

Para Kenneth Gergen -uno de los principales representantes del movimiento- toda verdad es válida en la comunidad que la genera y legitima. Para la construcción de dicha verdad, o cualquier entendimiento de la realidad el lenguaje es primordial, ya que es en los procesos discursivos que se generan, establecen y negocian los significados (Bertrando y Toffanetti, 2004, Lopez, 2007). De manera general, el conocimiento para el construccionismo social no surge de una comprensión objetiva del mundo externo, sino que es la expresión del intercambio social que es mediado por el lenguaje (Bertrando y Toffanetti, 2004). Todo conocimiento se encuentra mediado por las interacciones e intercambios en los cuales se enmarca el sujeto, además de ser posible bajo un sistema de significados particular. El lenguaje y sus dinámicas tienen un valor funcional, la significación no solo emerge en la interacción sino que también coordina a los sujetos respecto de una visión particular de la realidad. “la verdad parece ser una cuestión de perspectivas, y éstas productos de intercambios y consensos sociales, es decir, construidas en los sistemas de comunicación social” (Gergen, 1997:20, en López, 2010, p. 14). Para Gergen (1994 en Anderson, 1999) el conocimiento no se “encuentra” en el individuo, se posiciona en lo social (comunal) a través de la “suplementación”. Este proceso se produce en la respuesta de un sujeto ante la vocalización de otro, esta respuesta produce una suplementación de significado, debido a esta posibilidad de cambio y construcción de significado, que involucra las relaciones previas y actuales de ambos sujetos, es que se considera que el significado no es fijo, sino que “potencial” en cuanto puede llegar a construirse en la interacción de los hablantes.

Al igual que con el pensamiento posmoderno, no existe un cuerpo teórico completamente unificado en el construccionismo social (Anderson, 1999), pero sí comparten la premisas acerca del lugar en cual emerge el conocimiento, la construcción de la realidad y del sujeto en el discurso social. Al “posicionar” el conocimiento en la interacción social y el discurso, no existe un relato privilegiado acerca de lo real, todo intento de hablar acerca de aquello que “es” lo real o la verdad, de una realidad ontológica carece de sentido puesto que -como todo discurso- se encuentra condicionado por el grupo social que lo produce. (Bertrando y Toffanetti, 2004). El sujeto se encuentra en un rol participativo en la construcción de lo real, renegocia constantemente los discursos y a su vez se ve condicionado por estos, en cuanto “construcción social” existe por acuerdos lingüísticos previos, que permiten que se configure como tal, “yo” es el sujeto anunciándose a sí mismo, “yo” entonces no solo es una enunciación de un estado particular sino que la posibilidad de que dicho estado sea conformado (López, 2010), es decir, se define en lo conversacional, es una “construcción conversacional” que se configura en un intercambio de significados, una narración que se construye en la interacción de narraciones propias, familiares, sociales y culturales, sumados al rol que éste desempeña y los significados que este arrastra.

Como nos indica Bertrando y Toffanetti (2004) este giro interpretativo de narrativas (o hermenéutico), aleja a los terapeutas de nociones -que indican cómo- neopositivistas, a entender, cibernéticas, donde al alterar los patrones de acción del sistema se genera un cambio en el hablar e incluso pensar. La atención se centra ahora en los discursos desarrollados durante la terapia, entendiendo que el sentido es generado en la dinámicas del lenguaje no solo pre-existentes, también en la nuevas dinámicas generadas durante la terapia, y con una idea transversal de un terapeuta participativo de una mutua construcción de lo real y sin autoría.

Ya sea que se considere al construccionismo social como una epistemología diferenciada del constructivismo (Zuñiga, 2015) o una variación más radical de este (Lopez, 2003), desde ambas posturas se reconocen diferencias teóricas que de hecho, explican el acercamiento de corrientes sistémicas a una o otra forma de corriente epistemológica (Bertrando y Toffanetti, 2004), los modelos sistémicos de manera previa se habían desarrollado de manera metateórica con fundamentos provenientes del constructivismo, tanto el modelo cibernético, como la teoría de sistemas, e incluso son clasificados de “neopositivistas”. Como mencionamos anteriormente, el enfoque sistémico-relacional desarrollado en eQtasis se compone de diversas teorías y modelos que se involucran en la práctica a distintos niveles. Como explican Bertrando y Toffanetti (2004) después del giro posmoderno en terapia el enfoque se desarrolla en modelos narrativos, conversacionales y post milaneses, que los modelos que dejan una influencia tangible en el modelo de eQtasis.

2. Modelos

Para exponer de manera breve los modelos usados en el trabajo de eQtasis, usaremos la distinción de Anderson (1999) basada en tres conceptos; la posición del terapeuta, el proceso de la terapia y el sistema terapéutico. La autora indica que la teoría define estos conceptos en el modelo y son útiles para describirlos y analizarlos y compararlos.

a) La posición del terapeuta implica qué hace este y las características que posee, cómo habla y el objetivo de este hablar, además de qué sabe, plantea su relación con el cliente, responsabilidad, posibilidad de neutralidad y distancia que toma del proceso.

b) El proceso de terapia describe lo que ocurre en esta, el propósito y la conceptualización del cambio, cómo interactúan aquellos que participan, los mecanismos por los cuales opera la terapia, cuándo, cuáles y cómo se cumplen las metas de esta, entre otras.

c) Finalmente, el sistema terapéutico delimita quienes participan de la terapia, quienes asisten, a quién está destinada y quién la dirige u organiza, y si el terapeuta forma parte de este. También la relación del sistema con otros contextos y si es esta relevante.

Modelo narrativo

Uno de los puntos que nos permite posicionar a la terapia narrativa como posmoderna, es -como establecen White y Epston (1993), la distancia que esta toma del pensamiento lógico-científico (o paradigmático) en terapia por un pensamiento “narrativo”. Los autores retoman esta diferencia (explicada anteriormente por Jerome Bruner en 1986), para distinguir los “fines” de cada uno de los pensamientos. Así, el pensamiento lógico-científico busca la veracidad del relato, por medio de procedimientos rigurosos, hipótesis razonadas, teorías verificables empíricamente, etc., es decir, posee “pretensiones de verdad universal”. En contraste, un pensamiento “narrativo” se desarrolla por medio de la verosimilitud, no existe un único método para relatar la sucesión de hechos, de la misma forma, la particularidad de la experiencia tiene valor por sí misma dentro del relato, lo que produce una posición de “perspectivas cambiantes” y no de “verdad” (predomina el modo subjuntivo de comunicación). Esta posición respecto a la forma de relatar la experiencia genera una terapia que busca una interacción lingüística en modo subjuntivo, con polisemia, con significados implícitos que inciten a presuponer y permitan de esta forma la aparición de múltiples perspectivas (White y Epston, 1993) , además de rescatar la importancia de la experiencia particular (no del hecho empírico e invariable en el tiempo) y poner al observador y su contexto en una posición activa de interpretación y “re-escritura” de su vida. La terapia narrativa se puede considerar posmoderna ya que considera la importancia del relato entendido desde su contexto, y lo verídico (no verdad de este) de las múltiples (re)interpretaciones que este puede tener.

Las influencias de los autores, que van desde el modelo del MRI, Bateson, Bruner y Foucault, sumada a conceptos antropológicos como el ritual de pasaje o la importancia de las pequeñas culturas familiares, reencuadran a la terapia como un proceso contrario al modelo médico, les permite desarrollar una terapia con importancia en el poder y los relatos, tanto de los terapeutas (como expertos), la familia y la cultura.

La terapia según White y Epston sigue una serie de pasajes lógicamente concatenados: el dominio del conocimiento es un dominio de poder; el conocimiento separado de las condiciones y de los contextos de su producción es un instrumento de poder, será por tanto deconstruido y reportado a los orígenes de su

institucionalización. Una identidad construida sobre un conocimiento separado de las condiciones y de los contextos de su producción lleva a la exclusión y a la marginalización. (Bertrando y Toffanetti, 2004, p. 280-281)

La analogía del texto, es utilizada por los autores ya que es considerada una de las últimas analogías desarrolladas por las ciencias sociales (White y Epston, 1993, p. 26), y les sirve como base para la explicación del relato. Esta analogía tiene su base sobre la visión del comportamiento como evento y el significado que se le adscribe. El comportamiento ocurre en un momento determinado, pero cuando se le pone atención este evento ha dejado de ocurrir, sin embargo, el significado adscrito a dicho comportamiento se mantiene en el tiempo. Ante esta adscripción de significado es que se utiliza una analogía de la organización de la experiencia como texto.

White y Epston (1993) creen que “las personas adscriben significado a su vida convirtiendo sus vivencias en relatos, y que esos relatos dan forma a sus vidas y a sus relaciones” (p. 91). Se considera que la interacción entre personas es la interacción de estas como escritoras y lectoras de textos, que, frente a la necesidad de entregar un sentido de coherencia tanto interno como externo organizan todo el bagaje experiencial en secuencias temporales. Estas secuencias les permiten relatarse o “autonarrarse” a sí mismos y esta construcción del relato es la que le entrega significado a la experiencia.

Las “narraciones” constituyen el sí mismo de la personas, pero estas narraciones son incapaces de abarcar por completo lo que la persona vive, lo que significa que gran parte de lo ocurrido en la experiencia queda sin narrar, esto puede ocurrir porque el texto no puede abarcar la experiencia en todas sus aristas, también es posible que la experiencia sea “imposible de narrar” en el momento que ocurre (White y Epston, 1993) o incluso que la experiencia no sea relatada ya que esta no encaja con los relatos que la persona tiene de manera previa de sí misma.

Una narración dominante puede ser vista como aquella narración que una vez establecida “regula” la experiencia admisible para formar nuevos relatos, está en relación con el discurso cultural y el que los otros tienen de la persona, es decir, las personas se narran hacia otros como los otros lo ven, y pierden la capacidad de “autosignificarse”, limitando las “historias posibles” de la persona, de manera activa la persona condiciona su comportamiento a este relato y se subjetiviza el malestar.

Para abordar estas narraciones dominantes dentro de la terapia se trabaja con “La objetivización del problema” y la “externalización del síntoma”. La primera permite tomar distancia entre la persona y la narración dominante, además hace hincapié en esta como el

resultado de un proceso de relación de relatos propios, de los otros y de la cultura. Cuando el problema está separado de la persona se puede enfrentar (Bertrando y Toffanetti, 2004). Una vez la historia se ha distanciado de la persona, se realiza una “externalización del síntoma”, que puede ser vista como una personalización del mismo, mostrar al síntoma como “algo” o “alguien” que agrede a la persona y al funcionamiento familiar, lo presenta como aquello que se debe enfrentar, le entrega poder a la persona sobre aquello que lo aqueja.

Recapitulando, Si las personas organizan sus vidas en torno a los significados, es el significado que atribuye la familia de los hechos lo que determina sus relaciones y comportamientos, por esto es necesario separar a la familia del problema, ya que este no determina su comportamiento, pero el significado que estos le atribuyen al problema si puede ayudar a la supervivencia del problema. En otras palabras, el problema realiza “exigencias” a los miembros de la familia y las respuestas de estos a dichas exigencias constituyen el sistema que lo mantiene. En esta “carrera” del problema, las miembros de la familia coevolucionan sin notarlo y desarrollan descripciones de sus vidas y relaciones “saturadas” del problema. (White y Epston, 1993) Al objetivizar estos relatos saturados, se pueden separar, enfrentar, y como cualquier relato reescribir.

Dentro del modelo el terapeuta es visto como un “no experto”, se pone a este en una posición más transversal, al considerar al relato como aspectos escogidos la ejecución de este como narración es un acto constitutivo de significado, no cuenta un significado pre-existente sino que se genera en el suceso mismo de narrar, y por tanto lo ocurrido en terapia es parte de esta nueva significación que la persona construye sobre sí misma, el terapeuta no entrega nuevos relatos, sino que acompaña a la persona y la familia con las nuevas lecturas nuevas interpretaciones y significados que se generan (Bertrando y Toffanetti, 2004). Para poder generar relatos alternos el terapeuta puede realizar preguntas de influencia relativa del problema en la vida y relaciones de la persona y también de la influencia de la persona en la vida del problema, esto permite crear una distancia entre la persona y el problema que anteriormente puede ser visto como intrínseco a esta. Sumado a esto, se utilizan acontecimientos “extraordinarios” en los cuales la persona se enfrentó al problema y tuvo un desenlace distinto al del discurso dominante, lo cual le permite tomar una postura distinta a la de imposibilidad de escape de este. (White y Epston, 1993)

El terapeuta desarrolla una doble escucha del relato, no es solo aquello que se comenta, también es lo “no dicho” de este, lo “ausente pero implícito” que deja ver historia de soledad (lo dicho) acerca de la importancia de los vínculos (lo no dicho) de la persona que narra.

Modelo de Milán

El modelo de Milán es iniciado en la década del 70 por un grupo de terapeutas familiares de enfoque psicoanalítico (Mara Selvini-Palazzoli, Luigi Boscolo, Gianfranco Cecchin y Giuliana Prata) que adoptan el modelo estratégico de Mental Research Institute. (Bertrando, Boscolo, 2011).

En una primera etapa (llamada “estratégica”) se utilizan las ideas de “síntoma” para describir el problema y de “paciente índice” si es que este presenta más relación con solo uno de los miembros. Las sesiones se desarrollan en una sala de espejo unidireccional y un equipo de trabajo, el cual participa de las presiones para discutir ideas y durante la sesión para preparar una intervención final, además de intervenir, si se considera necesario, en la sesión misma.

Durante las reuniones se desarrollan hipótesis sistémicas acerca de la modalidad de comportamiento desarrollado por la familia en torno al síntoma(s), estos modos de organización en torno al síntoma también son llamados “juegos familiares” (por tanto hipótesis y juego familiar van de la mano). Las hipótesis sistémicas permiten emerger una intervención que puede ser un ritual, una prescripción de tarea o una reformulación. Las bases de este trabajo se encuentran en la epistemología de primer orden (Homeostasis como concepto fundamental) y de ver a la familia como sistema.

A partir de las lecturas de “step to an ecology of mind” de Gregory Bateson en 1975 (Boscolo, Bertrando, 2011), se desarrolla una segunda etapa o etapa “sistémica”. El equipo se centra en incluir de manera más purista el modo de hacer y pensar sistémica, los patrones de comportamiento se tornan más relevantes que el síntoma, el sistema familia es evolutivo y no sólo homeostático, los sistemas de significado y las premisas aparecen como fundamentales para entender estas dinámicas. Durante este proceso se desarrollan los conceptos de Hipotetización, circularidad y neutralidad como conceptos guías del diálogo en la terapia, además de las preguntas circulares como principal medio para reintroducir información al sistema familiar, ya que estas preguntas evidencian “diferencias” en el sistema, ya sea de posturas o ideas del problema o las relaciones. A finales de la década de los 80 el equipo se divide, Selvini-Palazzoli y Prata se enfocan en una investigación que les permita descubrir la relación entre organizaciones familiares y ciertas patologías particulares (enfocadas en el sistema observado). Mientras Boscolo y Cecchin se dedican al trabajo en formación de terapeutas (enfocados en el sistema observante)⁶. Esto acrecienta la distancia

⁶ De manera posterior (e influenciados por las ideas de Humberto Maturana, Heinz Von Foerster y Ernest Von Glasersfeld), Bertrando y Boscolo reformulan la perspectiva epistemológica (y consecuentemente su forma de trabajo en terapia), se incluyen los problemas de la imposibilidad de

teórica entre el grupo original de Milán, mientras Selvini-Palazzoli buscan una tipología de las familias en relación a patologías particulares, Cecchin y Boscolo rechazan la idea de “normalidad” como premisa del terapeuta y debido a aquello una teoría clínica es insostenible.

Respecto al movimiento post-milanés, cabe destacar los aportes de Tomm Andersen (1984) (en Bertrando y Toffanetti, 2004), que integra la idea de “equipo reflexivo”, como espacio de discusión sin hipótesis y frente a la familia, para evitar “contaminar” el relato de cliente con prejuicios o relatos del terapeuta. El segundo aporte a mencionar es de Anderson y Goolishian (en Bertrando y Toffanetti, 2004), que considera al problema como una entidad lingüística que se configura como posible dentro de un sistema de significados particular. Las consideraciones por el lenguaje y la influencia del pensamiento posmoderno acercan al modelo al construccionismo social, que permite o requiere, dejar de lado al sujeto y el patrón de comportamiento como una expresión de estructuras mentales y posicionarlo en el intercambio social del lenguaje. Asimismo se desestima la distancia establecida entre observador y lo observado, ya que ambos son construidos en el intercambio de sentido, integrando una concepción narrativa del discurso de los “clientes”, para plantearlos como un texto que puede ser “re-interpretado” y “re-escrito”. ()

Hipotetización, circularidad y neutralidad/curiosidad, son conceptos claves para entender el trabajo del terapeuta sistémico, ya que tanto en su definición como evolución se ven reflejados los cambios que acompañan al modelo de Milán. Cecchin (1989) las describe como una postura (neutralidad/curiosidad) que es mantenida por técnicas (hipotetización/circularidad). La postura de neutralidad/curiosidad permite generar diversas hipótesis, y estas crean el contexto para percibir patrones circulares, con los cuales el terapeuta perturba el sistema mediante la pregunta circular. La neutralidad es una postura que apoya la epistemología sistémica, el terapeuta es neutro ante las posturas para que trabaje activamente en ponerlas en cuestión, no es una situación de no-involucramiento o de absoluto relativismo. Para evitar estas confusiones y el conflicto que surge de la imposibilidad de no “actuar” al ser parte de la interacción en el lenguaje, es que Cecchin (1989) actualiza el concepto hacia la “curiosidad”, el terapeuta se encuentra en un estado de curiosidad para poder crear nuevas perspectivas, otros movimientos y llega a la exploración, la cual a su vez genera más curiosidad, desde esta posición es que son

los estímulos instructivos, la cibernética de los sistemas observantes y el constructivismo radical (Boscolo y Bertrando, 2011). Esto se traduce en mayor atención al sistema significativo (el sistema relacionado con el problema más allá de la familia, incluyendo instituciones, al equipo terapéutico, la familia extendida entre otros) y las observaciones que estos realizan. (Boscolo y Bertrando, 2011).

necesarias neutralidad y curiosidad para estar en pos de la co-evolución de la terapia. La hipotetización es el esfuerzo activo del terapeuta en el cual se mantiene construyendo hipótesis “útiles” al proceso, ya que estas no buscan ser una explicación de la “verdad” sino una conexión entre los datos que este percibe (Boscolo, Bertrando, 2011). “Circularidad” es el concepto guía de la investigación terapéutica, enfoca al terapeuta a buscar información puesta en relación (de diferencia y cambio), esto permite retroalimentar sus hipótesis y construir otras, en ese sentido la hipótesis es recursiva puesto se que construye en la interacción terapeuta/clientes, así se mantiene una circularidad que genera curiosidad en el sistema terapéutico como en la familia. ,

El terapeuta en modelo milánes aborda una postura de observación, tanto de los clientes como de sí mismo (todo el sistema terapéutico), de las premisas y prejuicios que ambos despliegan en el diálogo, no solo por el tipo de epistemología desarrollada, sino también por el apoyo del equipo de trabajo, que hipotetiza acerca del cliente, del terapeuta, de su relación con los clientes y las emociones observadas. Además de las posiciones ya comentadas de curiosidad y circularidad, existe la noción de irreverencia (Cecchin, Lane y Ray, 1992), como el uso de la duda como recurso, no como una incapacidad o falta de formación, al dudar de la utilidad del modelo, la técnica, el relato o el prejuicio el terapeuta puede ser “irreverente” ante estos y abandonarlos. Lo anterior implica que este debe poder visualizar la consecuencia de sus acciones, abandonando la “ilusión de poder” o de “cambio” en el cliente sin dejar de lado en objetivo de la terapia. (Boscolo, Bertrando, 2011)

Modelo Conversacional

Los antecedentes del modelo inician en la década de 1950, en Galveston, Texas, con un enfoque inicial familiar y sistémico. Posteriormente, Anderson y Goolishian plantean una conceptualización de la terapia a partir de postulados del pensamiento posmoderno y los hallazgos de su propia práctica clínica (Anderson, 1999). Tomando el concepto de paradigma científico desarrollado por Kuhn (Anderson y Goolishian, s/f), plantean la necesidad de un cuestionamiento a las descripciones desarrolladas por los terapeutas familiares. Para los autores, el “paradigma familiar” no resulta en un cambio significativo de la terapia individual, ya que existe un cambio del paradigma y consiguientemente del problema. Si el paradigma familiar mantiene descripciones enfocadas a descubrir la “estructura” o “el patrón social” no existe cambio, para solucionarlo las autoras se enfocan en la terapia como generador de sentido en el lenguaje y al acto dialógico, sin un patrón único y con necesidades individuales y contextuales de trabajo. La hermenéutica filosófica contemporánea, el construccionismo social y la narrativa, son descritos como los

antecedentes teóricos más importantes para el enfoque. De estos toman diversas consideraciones como la necesidad de “ver” el sentido y entender el acto comprensivo como una interpretación, que cada comprensión genera algo nuevo determinado por la estructura comprensiva previa del intérprete (idea tomada principalmente de Gadamer). El sentido se considera imposible de abarcar en totalidad y construido en la interacción, en y a través del lenguaje, donde el conocimiento es un producto “comunal”, los significados y sentido son negociados en el lenguaje, y esto incluye la narrativa sobre uno mismo (Anderson, 1999).

Anderson explica su postura como una filosofía de terapia, como un cuestionamiento desde lo posmoderno a los supuestos que sustentan la terapia tradicional. En el “enfoque colaborativo”, también llamada “terapia dialógica o conversacional”, la terapia se describe como “un sistema de lenguaje y un acontecimiento lingüístico que reúne a la gente en una relación y conversación colaborativa”- una búsqueda conjunta de posibilidades” (Anderson, 1999, p.28). La terapia es en sí un espacio que genera nuevas posibilidades, no por las intervenciones que se desarrollan, sino como resultado del diálogo generador y una relación colaborativa. Para ello, Anderson considera que es necesario posicionar al cliente como un co-investigador de la terapia, en la cual el trabajo realizado depende de cada uno de los participantes, se estiman las contribuciones y creatividad de los involucrados en el encuentro ya que terapeuta y clientes crean aquello que “descubren” en el lenguaje.

La autora atribuye el cambio en su forma de pensar/hacer terapia, al acercarse al lenguaje propio de los clientes. Si bien inicialmente se utiliza el lenguaje del cliente para adecuarse de mejor manera a este, entender sus puntos de vista y sus valores, es decir, con un fin meramente estratégico, deviene en un cambio de experiencia del terapeuta y los clientes en el espacio de terapia (Anderson, 1999). Después de adoptar el lenguaje de la familia la terapeuta abandona su “objetivo” inicial, no usa el lenguaje del cliente para editar su discurso o definir objetivos de terapia, ahora se enfoca en mantener la coherencia del discurso e informarse de su historia, Anderson atribuye esto a que los terapeutas en esta escucha entran en una “curiosidad natural” y una forma de relacionarse “genuina” con las personas. Posteriormente notan cambios en la forma de relacionarse en la familia, la escucha intensa lleva a sus miembros a escucharse de manera diferente, a no interrumpirse y poder acceder a una historia con el mismo contenido pero contada de manera diferente. En este punto los terapeutas notan que no solo existe un lenguaje, ni una familia, sino que cada miembro de esta tiene su propio lenguaje, y por ende una familia y problema distintos.

Con tantas “familias” como miembros participen de esta, desaparece la intervención experta y cada nueva intervención se amolda a la familia particular (no existe

un “como debe ser” de la familia), la indagación de las historias se vuelve compartida y en la relación se narra y re-narra la historia del cliente, no es el terapeuta quien edita. Al abandonar la dirección de la terapia ahora el terapeuta se encuentra en incertidumbre y se libera a “no tener que saber”. Finalmente esto también conlleva cambios en su equipo de trabajo y en el foco de la terapia, estos dejan el espejo unidireccional como límite y acceden a hablar con los clientes y el terapeuta sus ideas. También se altera la convocatoria a terapia, dejando fuera personas de la familia o incluyendo otras que no pertenezcan, seguido a eso, terminan abandonando el concepto de “familia” y se redefine al grupo en función de la relación que tienen con el problema, como “sistema organizador de problemas y sistema disolvente de problemas” (Anderson y Goolishian, 1988b. p 371, en Anderson, 1999, p. 106).

En el enfoque el terapeuta toma una posición más transversal en relación a la terapia y los clientes, se muestra en el espacio como alguien dispuesto a ser informado, es un “no experto” más que en la posibilidad de generar diálogos y espacios para dialogar. En línea con lo anterior, este abandona la posición de observador privilegiado, que descubre y recoge datos para desarrollar ideas privadas, sino que expresa los supuestos y reflexiones al resto de los participantes, ya que en el enfoque el conocimiento siempre está en constante desarrollo (no existe total seguridad de lo que este sabe) y se encuentra ante clientes con distintos saberes y perspectivas que, en su papel de “no-experto”, desconoce. Es necesario ante esta terapia con participantes transversales y activos que el terapeuta invite a la relación y a un proceso terapéutico en términos colaborativos.

La terapia se define como un encuentro lingüístico, en este el cliente y terapeuta narran y re-narran historias, y de esta posibilidad de re-narrar emerge el cambio, para que esto sea posible es necesario que se posibilite un encuentro que permita el diálogo⁷.

3. La Construcción de Personajes Terapéuticos

⁷ En una conversación dialógica es fundamental que la indagación sea compartida, que ninguno suponga lo que el otro narra, se busca entender al otro y aprender de este, los participantes se comprometen a intentar entender al otro. Este tipo de conversación requiere de un “espacio dialógico”, que es un espacio metafórico en el pensamiento “a la consideración de ideas, creencias y opiniones múltiples” (Anderson, 1999. p.159) las conversaciones no son lineales, los temas de estas cambian de manera progresiva o abrupta, se mezclan con otros temas o dan saltos, no son determinadas por anticipado, muestra interés e invita a todas las voces, evita los secretos, usa lenguaje colectivo. La terapia busca nuevas formas de diálogo de la historia familiar ya contada, no busca descubrir nueva información, sino que crear nuevos sentidos en una historia recontada, co-construida en el intercambio. Estos nuevos significados no buscan la resolución de un problema, como un relato lineal, sino que la disolución de “dilema” o “situación vital” que es parte del relato.

Gálvez, como uno de los formadores dentro de eQtasis, considera el proceso de aprendizaje de los terapeutas como una instancia de deformación para el formador y el formando. En la (de)formación de terapeutas no solo existe un aprendizaje unilateral de aquella persona en posición de formando, sino que es una modificación entre ambos participantes, en la cual se realiza una deconstrucción en el discurso, se reformula, y reconstruye, de lo cual emergen nuevas perspectivas para quien se encuentra en formación, como para aquel que se posiciona como “formador”. En ese sentido se invita a “actuar una actitud deconstructiva” (Gálvez, 2010, p, 97) que involucra incertidumbres, que es inexacta y se aleja por tanto de la psicología tradicional

En la construcción de personajes terapéutico, se describen 3 condiciones contextuales que dibujan y permiten la formación de un terapeuta. a) Una ontología que se desprende de la acción en contraposición a una ontología y epistemología que estén previo de base ante las acciones, b) una realidad posmoderna, donde se trabaje constantemente una mirada crítica acerca de todos los conceptos de verdad unívocos, y c) una concepción de deformación en el quehacer de formador y formando. Bajo esta idea se estaría en un proceso constante de aparición de nuevas perspectivas, de deconstrucción y reformulación. Entonces, estas condiciones de crítica constante y ausencia de certidumbre, de ser como producto del discurso, y una formación que deforma a sus participantes, no solo describe el proceso formación psicoterapéutica, también permite un desarrollo del o los personaje terapéuticos, el ser del terapeuta en terapia.

Para entender a que se refiere cuando se indica “personaje”, se toman distinciones y conceptos de la construcción de personajes en el arte, la literatura y el teatro. Gálvez nos indica que el personaje no puede ser entendido como una ficción, que la persona no es una esencia y el personaje una “funcionalidad” de esta bajo una historia particular. El personaje es “un cierto conjunto de actividades, de transformaciones antropomórficas que cobran sentido y significación a medida que representan un hacer” (Gálvez, 2010, p.100).

Respecto a los conceptos que este toma de los personajes de literatura y las artes, cabe destacar las distinciones que se pueden hacer del personaje de guion; la presencia, que son los rasgos iniciales y complementos artificiales. La situación, como el contexto en que este se encuentra, y la acción o actuación, como el escenario y la palabra que nos comunican el parecer del personaje. También se nos indican distinciones que apuntan a la formación, desarrollo y motivaciones del personaje, como el “contexto” en que se sitúa, la “meta”, como la motivación a la acción, la “postura/opini3n” de las situaciones que lo involucran y lo que hace con estas y finalmente la “evoluci3n”, como el crecimiento a trav3s del conflicto. Desde el teatro, tomando como principal influencia a Konstantin Stanislavski, el

personaje es visto como un ser que no se comprende a sí mismo a cabalidad, ya que en su situación, y como cualquier sujeto, sólo conoce su pasado. Se sitúa en el presente y de acuerdo a este presente es que sus acciones son coherentes. La construcción del personaje teatral se describe desde tres factores. (Gálvez, 2010)

A) se resalta la complejidad de articular la emoción con cada situación a desarrollar por el personaje, y la fuerza o energía que esta entrega para alcanzar sus objetivos/metapas en la trama.

B)“Tridimensionalidad del personaje”, que son los aspectos psicológicos, sociales y físicos, que le entregan particularidad y por tanto no solo le dan vida, sino que lo hacen distinguible.
--

C) Conflicto, es aquello que se interpone con el objetivo de los personajes, y cómo estos, se encuentra situado, ocurre en cierto contexto y momento en que los personajes han desplegado acciones para alcanzar su objetivo y que son concordantes con sus características particulares, es por esto, que el conflicto presenta riesgo para ellos.

Respecto a si el personaje es o no la persona, se considera como una discusión “saldada” al adscribir al pensamiento posmoderno, abandonando la idea esencialista de lo que “es” la persona, y considerando que tanto persona como personaje son construidos finalmente en el lenguaje.

El personaje en la formación terapéutica.

El proceso de asesoramiento y entrenamiento puede ser entendido como un proceso de construcción de personajes. En este proceso el personaje es inventado por el formando, y responde en un inicio a dos factores, las necesidades del contexto y las características que este cree tener. Se enfoca en sus recursos más que en sus carencias, para que la persona pueda trabajar con los recursos que cree tener, y por ende, se encuentran más a mano. La construcción del personaje terapéutico es descrita como una invención del formando, no refiriendo a una dimensión ficticia, sino por tres dimensiones de la invención misma; a) como la capacidad de inventar (la inventiva), b) como el acto, el momento en que acontece lo “nuevo”, y c) lo que es inventado (el contenido de la novedad). (Gálvez, 2010)

Estas tres dimensiones de en la invención del personaje terapéutico se presentan durante la formación, por ende, es tarea del formador y el formando poner atención en las apariciones de la novedad en todas sus formas, para que no sea limitada por alguno de los dos. También, se considera necesario atender el concepto de error, pensando la conversación en términos de útil o menos útil, aquello que se consigna como un error es una inadecuación en relación a esa utilidad y se determina de manera posterior, el riesgo de consignar el error, radica en que se establezca una limitación a las formas de actuar del terapeuta, como si éste incurriera en una falta y se consigne a seguir una estructura rígida de comportamiento.

En la formación del personaje, no se puede trabajar solo desde una forma de actuar, si este se forma constantemente existirá un cambio-desgaste de los principios que lo establecen, asimismo, la terapia es “un contexto relacional, del cual, quienes participan de él, siempre lo hacen de la mejor forma posible” (Gálvez, 2010, p. 107). En esa línea, Gálvez propone la formación entendida en un proceso de construcción de personajes como una ventaja para el desapego, puesto que permite llevar la atención desde lo que se es a lo que se puede llegar a ser (centrar los recursos y desatender las fallas y dificultades), es buscar “el sin número de personajes no actuados hasta el momento en el contexto terapéutico, pero quizás sí en otros dominios de existencia.” (Gálvez, 2010, p. 108) una posibilidad que se considera más difícil de abarcar desde conceptos como “la persona del terapeuta”, que se desarrolla desde lo que la persona es, aunque presenta similitudes acerca de desarrollar posibilidades y fortalece los recursos del terapeuta con conceptos como el “estilo del terapeuta” o “estilo personal del terapeuta” (Castañeiras, C., García, F., Gómez, B., y Fernández-Álvarez, H., Rial V. 2006, Ceberio, s/f).

En el proceso de deformación se pueden describir 4 etapas en la construcción de personajes terapéuticos (Gálvez, 2010, p.110):

Contexto: se considera necesario el declarar explícitamente el contexto en que se realizará el proceso de formación, ya que este no solo se encuentra relacionado con la adecuación del personaje, también con los posibles personajes a desarrollar y cambios que estos puedan traer a este contexto particular.

Meta: enfocada a las motivaciones personales del terapeuta, se sugiere que éste aborde y considere las motivaciones que lo impulsan a realizar una práctica psicoterapéutica, además de las “ambiciones” que este se puede plantear como actor social.
--

Postura/opinión: el personaje terapéutico se considera una herramienta útil a la cual

acercarse durante el proceso formativo -y durante el mismo proceso terapéutico-, así, tener la posibilidad de desarrollar múltiples personajes, le permite al terapeuta ser más flexible en su actuar y abordar distintos contextos. Todos los personajes disponen de una postura, es decir, cuentan con una opinión de la situación en la cual están participando, y optar entre uno u otro personaje depende de la opinión que el terapeuta tenga de la postura que debe adoptar en determinado contexto

Evolución: Para terminar de conformar un proceso de deformación en relación con la construcción de personajes terapéuticos, se sugiere establecer etapas de evaluación de la construcción de dicho personaje, “incorporar un lenguaje, una nueva forma de hablar, un abandono a la primacía del sujeto (versus personaje), una forma de leer los procesos ahora centrados (y la relación entre ellos) en los conceptos de personaje-escenario-acción”

Un aporte importante al concepto, es el que realiza Verónica Jordán (2015), en su tesis de magíster, donde se enfoca al desarrollo psicocorporal del personaje terapéutico. En dicho trabajo, la corporalidad es entendida como vivencia consciente del cuerpo. La vivencia de lo corporal se considera necesaria o valiosa en la formación del psicoterapeuta, puesto “que desarrollarla nos haría terapeutas más presentes, hábiles y con una mayor cantidad de recursos al servicio de los procesos de cambio y desarrollo de nuestros pacientes o clientes” (Jordán, 2015, p. 80). La idea de una consciencia corporeizada surge del cuestionamiento a los métodos de validación en psicoterapia, que están enfocados principalmente a un dominio teórico y/o académico, resaltando la posición de un terapeuta que sabe, controla y previene, frente a uno que está presente y usa su presencia como recurso. Debido a lo anterior, el cuerpo se invisibiliza en terapia, por un dominio lingüístico como principal competencia del terapeuta, no tomando registro e incluso temiendo acercarse al dominio y los recursos corporales.

El desarrollo de esta consciencia propioceptiva permitiría emerger nuevas posibilidades ya que genera un cambio en la forma de “aparecer” en terapia, aunque estos cambios no anticipen qué nuevos recursos son los que aparecerán, el estar presente y consciente de lo corpóreo es una posibilidad ampliar el personaje terapéutico, ejemplo de esto es que el uso de la consciencia propioceptiva (a través de la respiración) puede “mantener” al terapeuta en el espacio de terapia. Por otra parte “Si centramos nuestra atención en la dimensión corpórea entonces, no estamos pensando en desarrollar un personaje en el sentido narrativo del término, pues no hay necesariamente un guión o pauta a seguir, sino un nuevo personaje que es, como bellamente declara una participante, como una cadencia, es decir un modo de moverse, un ritmo.” (Jodan, p. 82, 2015). Esta nueva sensación de estar y ser

en terapia, deviene posteriormente en una nueva narrativa, por ende, se construye fuera de las narrativas previas, de ahí la posibilidad de introducir novedad, novedad que a posteriori adquiere sentido, transformando la narrativa del terapeuta. Por último, destacar “la metáfora del personaje usurpador, (...) este personaje como la mente apolínea-patriarcal que domina y sobrecontrola nuestra práctica y hacer clínico (...) Desde la vivencia consciente del cuerpo en movimiento es posible acceder a comprensiones más rápidas y profundas respecto del propio personaje terapéutico y respecto de mi identidad y ser en el mundo, que si nos centramos solamente en la reflexión o la palabra.”(Jodan, p. 85, 2015)

IV. Marco metodológico

1. Enfoque metodológico

El estudio se basa en una propuesta metateórica que comprende la realidad como una configuración compleja entre quienes observan, el medio y el propio método de producción y de observación. Esta posición critica la modernidad en tanto proyecto científico, para referir al conocimiento posmoderno como un desafío a los supuestos fundamentales del conocimiento individual, la objetividad y la verdad (Lyotard, 1993). Se asume que aquello que llamamos realidad igualmente consiste en una observación de observaciones (de segundo orden) que pone al observador en un lugar de privilegio, en tanto permite observar la unidad de la forma de la primera observación en su lado indicado, como no indicado. Al no haber una única explicación verdadera basada en la razón, tampoco se podría acceder desde ella a una naturaleza humana pre-existente que determina el mundo y menos aún a un conjunto de criterios objetivos para descubrir dicha naturaleza. En concordancia con la mirada posmoderna, la característica principal que se puede reconocer en el discurso construccionista en sus inicios, es la posición crítica y de “(...) continuo cuestionamiento de aquello que venimos considerando como obvio, correcto, natural o evidente” (Iñiguez, 2005) desde la modernidad las personas y comunidades son el resultado de procesos sociales específicos.

La presente investigación se enmarca entonces dentro una perspectiva cualitativa, que busca la comprensión profunda del fenómeno estudiado. A través de una investigación cualitativa y exploratoria se pretende observar distinciones que consideran la realidad como simbólica, es decir construida, y por lo tanto cambiante, con un objeto de estudio activo y por ende, el proceso investigativo es de carácter descriptivo, comprensivo e interpretativo (Calventus, 2008), características que, por cierto, se valoran en el presente estudio.

2. Muestra y Participantes

Dadas las características del presente estudio es que se trabajó sobre una muestra intencionada, por conveniencia, la cual consiste en un acercamiento a la muestra del estudio de forma arbitraria, en base a su fácil disponibilidad (Navarrete, 2000), con casos reducidos pero que puedan ser considerados “interesantes” o “esclarecedores” (Blaxter y Tight, 2000). Atendiendo estas consideraciones, se propuso observar el despliegue de los personajes terapéuticos y personajes escénicos en situaciones comunes para estos y que no presenten anormalidades que dificulten su tarea. En línea con lo anterior, se optó por trabajar con videos, ya que este material permite una manipulación de los acontecimientos como pausar, retroceder, ralentizar las acciones observadas o incluso observar cambiando el foco de atención inicial (Taylor y Bogdan, 2000).

Posteriormente, y debido a que “artes escénicas” en un sentido posmoderno (post década del 50) refiere a una superposición de distintas expresiones y combinación de lo que anteriormente eran llamadas “artes teatrales menores” con “Artes mayores” (Pérez, 2008), se optó por elegir entre aquellas que presentaran especificidad en cuanto disciplina, es decir, que los autores reconocieran esta como una expresión escénica y que además la diferenciarán de otras expresiones de la misma área. A saber, teatro (según Stanislavski), circo (específicamente clown, por Jesús Jara) y mimo (desarrollado por Decroux). Sumado a lo anterior, se tomaron las consideraciones desarrolladas por Dubatti (2011), que nos indica la necesidad de entender la teatralidad en torno a su acontecer y no solo en su parte textual, reconsiderar la posición de “lo escrito” como objeto privilegiado de estudio, bajo esa perspectiva se decidió trabajar sobre escenas “vivas”, ejecutadas con público.

El trabajo de selección de la muestra consistió en una revisión de material audiovisual en plataformas digitales (youtube y repositorios de videos teatrales), que se ajustaran a los criterios de extensión, contenido de texto y disciplina escénica. Se seleccionaron 3 videos, cada uno pertenecientes a las disciplinas a analizar. Respecto al ámbito del personaje terapéutico, se seleccionaron 3 sesiones en las cuales se observe un trabajo terapéutico en proceso, intentando abarcar de manera amplia las posibilidades de este proceso para el/la terapeuta y el despliegue de su personaje dentro del modelo de trabajo de eQtasis, se optó por; un proceso de atención individual, un proceso de atención a parejas, un proceso de atención a familias, estos fueron seleccionados de los videos almacenados en el CAPs de la Universidad de Chile.

Criterios inclusión videos

Personaje escénico

- Se debe contar con un video sin textos (para el caso del mimo), con medio texto (para el caso del clown) y con texto (para el caso del teatro)
- El/la personaje debe ser claramente distinguible, pudiendo identificar expresiones faciales
- Puede ser de un registro cómico o dramático en los 3 casos
- Debe contener una escena de al menos 10 minutos continuados
- Debe ser una escena presentada con público

Personaje terapéutico

- Se debe contar con 1 video de una sesión de terapia individual, un video de una sesión de terapia de parejas y un video de una sesión de terapia familiar
- El o los terapeutas deben verse claramente en la reproducción del video para el reconocimiento de expresiones
- El/la terapeuta debe poder ser escuchado claramente
- Debe incluir al menos 15 minutos continuados

Criterios de exclusión:

Personaje escénico

- Se excluyen videos en los cuales ocurran situaciones excepcionales (quiebres de contexto, accidentes, etc.)
- Se excluyen videos en los cuales se haga uso de tecnología avanzada o ilusionismo (proyecciones visuales, por ejemplo)
- Se excluyen videos en los cuales haya representación exacta de escenas clásicas preexistentes.
- Se excluyen videos “compilatorios” que no presenten una escena continua.

Para el caso del personaje terapéutico

- Se excluyen videos de sesiones en las cuales ocurran situaciones excepcionales (interrupciones, quiebres de contexto, accidentes, etc.)
- Se excluyen vides de sesiones en las cuales la temática que se trabaja provoca una emocionalidad que englobe totalmente la sesión.
- Se excluyen videos que pueden contar con todas las condiciones, pero que no disponen de las autorizaciones de uso para la investigación, en relación a las normativas de CAPs de la Universidad de Chile

Videos personaje escénico

Los videos seleccionados fueron observados, excluidos y seleccionados desde la red, en páginas y repositorios de acceso público, como youtube.com, vimeo.com, m100.cl y escenix.cl (este último con acceso pago).

- a) Clown-Mimo tuga: <https://www.youtube.com/watch?v=1dOKSu5zfAc&t=36s>
- b) Mimo corporal “el carpintero”: <https://www.youtube.com/watch?v=2H0G9-nBvc8&t=103s>
- c) Teatro “Las vacas, mis ojos detrás de la ventana”: <https://www.youtube.com/watch?v=Fls8nE5HWhU>

3. Técnica de recolección/producción de datos

En la investigación cualitativa es posible alcanzar una mayor riqueza y profundidad de los datos (la definición específica de dato será abordada más adelante), si se diversifican los actores que participen del proceso, si se optan por distintas fuentes y además si se utiliza una mayor variedad de formas de recolección de información (Sampieri, 2006). Los instrumentos pueden provenir incluso de la observación de disciplinas afines a la psicoterapia, dando lugar a indicadores sustentados por las relaciones entre los contenidos presentes en insumos diferentes. Es así que dentro de la investigación cualitativa, el instrumento nunca constituye un fin en sí mismo aislado del curso general de la investigación y de los procesos que se desarrollan en ella (González, 2000).

Podemos definir el acercamiento a los propuestas teóricas como un primer acercamiento al objeto de estudio mismo, en el cual se realizó un relevamiento de datos basado netamente en información de la literatura, donde se analizó la teoría del personaje terapéutico y

también la teoría escénica de tres disciplinas. Siendo este momento de la investigación guiado por un diseño emergente (Parra, 2005) se obtuvo de este proceso de relevamiento una categorización de la información, que resultó en fichas de observación para cada área, que guiaron la segunda parte del proceso. Estas fichas, de manera similar a la observación sistemática (Blaxter y Tight, 2000), estructuraron el proceso de observación, permitiendo realizar (y dependiendo de la condición del apartado a observar) un registro descriptivo/interpretativo o incluso cuantitativo de los comportamientos de los personajes.

Durante el proceso de construcción del área psicoterapéutica, además del relevamiento de información teórica, se utilizaron ejercicios para el trabajo del personaje terapéutico, contenidos en el libro "Formación en y para una Psicología Clínica" (2010), fichas ya existentes para la construcción del personaje terapéutico, utilizadas en el proceso de formación en eQtasis, y consideraciones del personaje terapéutico de los documentos de clases contenidos en la página web del modelo.

Selección de los videos de referencia para el estudio

Tomando los criterios anteriormente descritos, se realiza una búsqueda en páginas de acceso gratuito y pago, bajo palabras claves como "clown", "payaso", "mimo corporal dramático", "escenas teatro", "teatro chileno obras completas". Durante la revisión de los resultados, debido a la gran cantidad de material, el primer trabajo fue de exclusión de videos (con los criterios indicados). Una vez que se tuvo un grupo de videos de 10 en cada área, estos pasaron por los criterios de inclusión, de los cuales se seleccionaron 3 que presentaban la mayor cantidad de material observable.

Los videos para el trabajo sobre personaje terapéutico fueron seleccionados en conjunto con el docente guía de esta investigación, que es también el coordinador académico de eQtasis. En este sentido se hizo una revisión de la gran cantidad de material disponible y se realizó una selección en base a los criterios ya mencionados. Se dispuso de material que no haya sido utilizado ya para otros procesos de investigación que ha llevado a cabo eQtasis y se seleccionó el material. Todo el material utilizado por la investigación está bajo los consentimientos respectivos y la normativa vigente en el Centro de Psicología Aplicada CAPs, de la Universidad de Chile, al momento de ser registrados (dicha normativa ha ido cambiando en el tiempo en la institución en conformidad a las nuevas leyes al respecto).

Construcción de la pauta de análisis de los videos para cada tipo de personaje

La pauta de observación para personajes escénicos se articuló en base a 5 dimensiones centrales; dimensión física, dimensión psicológica, dimensión interaccional, meta, postura/opinión y contexto. Estas dimensiones fueron descritas y fueron coincidentes entre autores de personajes escénicos como narrativos, además de ser reutilizados en la elaboración del personaje terapéutico (Gálvez, 2010). Para que estos ejes fueran abarcativos respecto de las 3 disciplinas escénicas a observar, fueron complementados con conceptos afines de cada variante escénica. Las dos primeras dimensiones describen al personaje como individuo, la tercera lo describe en su relación e interacción con otros, las dos dimensiones siguientes interpretan el objetivo y la relación del personaje con sus acciones, finalmente, la última dimensión describe la situación en la cual se desenvuelve y cómo se relaciona con esta. Debido a la variante interpretativa de la recolección de datos es que cada concepto relacionado a una dimensión particular se encuentra descrito y abierto a ser contestado con una respuesta (abierta) a una pregunta y/o una descripción de lo observado (que puede ser cuantificada).

Respecto a la pauta de observación para personajes terapéuticos, se utilizaron pautas ya construidas y desarrolladas en eQtasis. Observando el trabajo del personaje terapéutico que ya se realiza en el modelo, se optó por trasladar los aspectos observados en ejercicios de formación y fichas de trabajo en las dimensiones descritas anteriormente. Debido a la variante interpretativa de la recolección de datos es que cada concepto relacionado a una dimensión particular se encuentra descrito y abierto a ser contestado con una respuesta (abierta) a una pregunta y/o una descripción de lo observado (que puede ser cuantificada).

Posterior a su elaboración, la pauta de observación del personaje escénico fue presentado al director teatral y Profesor de Artes escénicas de la Universidad Nacional de San Martín, Tito Lorefice, quien posterior a correcciones y ampliaciones validó la pauta. Respecto a la pauta del personaje escénico, los ejes no tienen relación jerárquica entre sí, son independientes (aunque relacionadas) y cada una considera un aspecto relevante del personaje, tanto en su construcción como su despliegue. La extensión de cada dimensión no está relacionada con su importancia, sino que con una organización estratégica que facilita el identificar conceptos relacionados entre sí. De la misma manera, la extensión en la descripción/explicación de cada concepto responde a la necesidad particular de elaboración de cada una, sus aspectos importantes o su nivel de abstracción y contenido simbólico.

La pauta de personajes terapéuticos disponía ya de previas validaciones, dado que varias de ellas han sido ya utilizadas en otras investigaciones y en los procesos formativos de la línea sistémico relacional del Departamento de Psicología de la Universidad de Chile.

Observación de los videos

Para agilizar la implementación de las pautas, estas fueron aplicadas en dos grupos, en primera instancia los tres videos de personajes escénicos, en segunda instancia los tres videos de personas terapéuticos.

La observación de los videos se realizó mediante un computador y con la pauta en mano. Para ambos casos, tanto para el personaje escénico como terapéutico, se dio inicio al video y se fueron describiendo los conceptos de cada eje según el observador los identificaba, reiniciando o volviendo atrás cada vez que este los considerara necesario. Ya que algunos apartados requieren una descripción física de lo ocurrido, fueron respondidos además con una indicación del tiempo transcurrido en el video para su identificación. En el caso que los videos presentarán texto, si es que este se consideraba relevante para algún apartado, también fue escrito de forma literal, además de la descripción del concepto requerido.

Registro de la pauta de análisis.

PAUTA DE OBSERVACIÓN Y ANÁLISIS “PERSONAJE ESCÉNICO”

Identificación personaje
Nombre (si presenta alguno)
Vestuario (descripción)
Maquillaje (uso de colores y lugares acentuados)
Disciplina (mimo, clown, teatro)

Dimensión física

Uso de máscara

Describir la máscara, sobre todo si posea alguna expresión acentuada. Por máscara se entiende aquello que cubra o distorsione el rostro, como una nariz roja, maquillaje, máscara física o un rostro al descubierto que imite una máscara (rostros neutros o invariables).

Tono muscular

La musculatura corporal puede estar en tensión o relajada en diferentes segmentos del cuerpo: ¿En qué segmentos corporales hay mayor rigidez-flexibilidad y movimiento?; ¿En qué situaciones el cuerpo es más rígido, en movimiento o cuando se encuentra estático?

Movimiento en escena

¿Los movimientos sobre el escenario son en líneas rectas, perpendiculares, diagonales, circulares o erráticos?

Marcha

Describir velocidad de la marcha y su ritmo, si es relajada o rígida, si posee alguna característica particular a destacar (uso exagerado o reprimido de los brazos, por ejemplo, se puede poner en comparación con las demás personas en escena (si los hay))

Contrapesos

Describir el uso del cuerpo en oposiciones de peso ¿Cómo usa los segmentos del cuerpo para mantener el equilibrio? Por ejemplo si hay inclinación del torso ¿Dónde está el contrapeso que evita la caída?

Respiración

¿Cómo es la respiración en relación al estado emotivo? ¿De dónde proviene? a) alta-clavicular b) intercostal c) abdomino-diafragmal d) completa.

La descripción se puede realizar por escenas o momentos relevantes de la obra.

planos de acción

Describir si el movimiento predomina en rotaciones laterales (izquierda derecha); inclinaciones (arriba-abajo), movimientos de profundidad (adelante atrás); traslaciones (mover el órgano en plano paralelo al suelo); o bien si su uso es combinado.

Dimensión psicológica

Emoción
¿Qué emoción predomina durante todo el acto? (cuanto tiempo se encuentra en esa emoción o cual se repite más); ¿Qué emociones aparecen de manera secundaria?
Actitud predominante
¿Cómo se pueden describir las conductas sobre el escenario? Por ejemplo: si el personaje está enfocado en el exterior (busca interacción, en objetos y espacio alrededor de él) podemos decir que tiene una actitud sociable o extravertido.
Voz

¿Usa una voz forzada o natural? Describir el uso de :

-inflexiones (aumentos o bajas de tonos en la voz)

-pausas lógicas (gramaticales) y psicológicas (se realiza para generar emoción en el discurso)

-Entonación (fuerza o debilidad de la palabra)

-Acentuación (muestra lo importante de una frase)

Tempo-ritmo

Tempo es la extensión en el tiempo de una acción física o del texto, ritmo es la cadencia (distribución de los acentos y los silencios) y melodía para decir un texto o la forma en que se ejecuta la acción física. ¿Cómo serían el tempo-ritmo en escena? Describir. ¿Se relacionan con el estado emocional del momento?

círculo de atención

Los círculos de atención se definen si el personaje se enfoca en: a) él mismo, b) él y los otros (también objetos) o c) él y el público ¿En qué círculo transcurre el mayor tiempo de la obra? ¿a qué se atribuye la salida de uno a otro círculo?

--

Dimensión Interaccional

órgano emotivo principal
<p>Que parte del cuerpo como la cabeza, manos, torso, etc. que es la más utilizada por el personaje para expresar su pensamiento o emotividad de forma corporal. ¿Cuál es el órgano emotivo más usado y en qué forma esto es notorio para el espectador?. Por ejemplo, en pantomima clásica el rostro se presenta como órgano emotivo principal, esto es notorio puesto que no hay texto y el mimo utiliza este para comunicar su estado emotivo. Considerar que el uso de máscaras tiende a mover el órgano emotivo hacia otras partes del cuerpo.</p>
órgano emotivo secundario
<p>¿Cuál es el órgano que sigue y/o acompaña al principal? ¿Se opaca o no, alguno de ellos para resaltar otro o funcionan en equilibrio?</p>
uso del órgano emotivo

Dependiendo del órgano emotivo, su uso puede involucrar movimientos de articulaciones (o no), iniciar movimiento en otras partes del cuerpo o continuar con texto. Indicar si existe flexión de las articulaciones que acompañan el órgano, si tiene cadenas de movimiento, o si los movimientos del órgano se siguen de la expresión del pensamiento.

Motivación del movimiento

El “impulso” del movimiento puede partir de deseos interiores o reacciones al exterior. ¿Las acciones físicas del personaje provienen de él mismo? ¿De su interacción con el ambiente? ¿De su interacción con el público u otros personajes? ¿Estas reacciones tienden a ser cómicas, dramáticas, exageradas, tranquilas, bruscas? describir.

naturalidad de la interacción y pérdida del personaje

La actuación puede generar la sensación (subjetiva) de no ser cómoda para el actor, o que por momentos se pierda una “naturalidad” en sus conductas. También puede darse el caso que el actor “suelte” el personaje al perder la voz que lo caracteriza o realizar acciones que no van acorde a él. ¿Se ve forzado la actuación? si no es así ¿en qué momentos es más natural? ¿Existe algún momento puntual donde no sea clara la existencia del personaje?

Proxemica
<p>Distancia que guarda el personaje del público u otros personajes ¿Qué intención existiría detrás de la distancia en que se desenvuelve? ¿Qué cambios realiza en esta y qué busca con ellos? Por ejemplo, similar a los círculos de atención, el personaje podría estar a un escenario de distancia del público y acercarse a ellos para generar intimidad, ya que se asume que todo acto es intencionado en el personaje, atribuya el objetivo de estos cambios en la distancia.</p>
pantomima
<p>Siendo esta el uso del cuerpo para generar ilusión de objetos invisibles. ¿Qué función desarrolla la pantomima? (asombrar, construir escenario, generar risa, etc.). Describir la pantomima</p>
gestos
<p>Siendo estos los movimientos corporales que generan comunicación fuera de los verbal (pueden ejemplificar cuestiones emotivas, regular la comunicación o dar instrucciones sobre conductas) ¿Qué movimientos del cuerpo que comunican fuera de lo verbal se presentan y con qué objetivo? ¿Acompañan al lenguaje verbal o se dan por separado?</p>

Objetivos
<p>Propósito diferenciable en una escena en particular o intervención en particular. Se puede responder con la pregunta ¿Cómo explico el actuar del personaje en esta escena en particular?</p>
súper-objetivo
<p>Aquello a lo que apuntan todas la acciones por separado, si tuviera que pensar un por qué se realiza la obra ¿Cuál sería la respuesta?</p> <p>Los super-objetivos varían en abstracción al igual que los objetivos menores, aunque tienden a ser más complejos, como evidenciar lo “no visto”, lo poético de un oficio común, narrar una historia de violencia y evidenciar problemas sociales o causar alegría en el público.</p>
Improvisación
<p>Es la reacción ante una situación que no se enmarca dentro de lo planeado en la escena ¿cómo responde a situaciones inesperadas? ¿Qué busca generar en el otro con su improvisación?</p>

Metaficha Pauta de observación y análisis personajes terapéuticos

Identificación personaje

Nombre terapeuta	
Descripción de atención, solo(a) o en coterapia	
Tipo de sesión (consultante)	
Otras observaciones	

Dimensión física

Postura corporal (actitud y gestos)	<p>¿Qué posición toma el cuerpo del/la terapeuta al iniciar la sesión?</p> <p>¿Se inclina hacia adelante, hacia atrás?</p> <p>¿Qué hace con sus manos y pies?</p> <p>¿Presencia algún tic, o movimiento repetitivo?</p>
Manera de moverse (movimientos lentos, rápidos, actitud)	<p>¿Tipo de “danza” con los pacientes en el espacio de la consulta? ¿se desplaza?, ¿se levanta a buscar algo?, ¿se queda quieta?</p> <p>¿Cuál es su velocidad?</p> <p>¿Qué pasa cuando se mueve?, ¿comodidad o incomodidad?</p> <p>¿cómo se relaciona su cuerpo con el cuerpo del consultante? (distancia,</p>

	<p>contacto)</p> <p>¿Qué tipo de movimiento o contacto no logra observarse?</p>
<p>Manera de hablar recurrente (cómo definiría su tono, timbre)</p>	<p>¿Cómo usa el espacio con su voz?</p> <p>¿Juego con el volumen o volumen constante?</p> <p>¿Desde dónde se proyecta su voz? (nariz, garganta, pecho, abdomen).</p> <p>¿Qué textura tiene su voz? (clara, áspera, nítida, suave)</p> <p>¿Qué voz <i>le costaría tener</i>?</p>

Dimensión psicológica

Manejo emocional	<p>¿ Cuáles son las emociones que aparentemente le resultan más fáciles de manejar al/la terapeuta?</p> <p>¿ Cuáles son las emociones que aparentemente le resultan más difíciles de manejar al/la terapeuta?</p>
Características del personaje terapéutico	<p>¿ Cuáles podrían ser algunas de las características del Personaje Terapéutico?</p> <p>¿Cuál o cuáles de ellas podrían ser más prioritarias?</p>
Manejo de los tiempos	<p>¿Cómo describiría el ritmo en la sesión? ¿Se relacionan aquello con el estado emocional del momento?</p>

Interaccional

Motivación del movimiento	<p>¿ Su interacción proviene más de sí mismo como propuesta o más bien en reacción al consultante?</p> <p>¿ Estas reacciones tienden a ser exageradas, tranquilas, bruscas?</p>
Proxémica	<p>¿ Qué distancia guarda el terapeuta con el consultante?</p> <p>¿ qué intención tendría con aquella distancia? ¿ Qué cambios realiza en esta distancia y qué buscaría con ello?</p>
Kinesica	<p>Siendo estos los movimientos corporales que generan comunicación fuera de los verbal (pueden ejemplificar cuestiones emotivas, regular la comunicación, dar instrucciones sobre conductas o generar objetos invisibles o imaginarios.</p>

	¿Qué movimientos del cuerpo que comunican fuera de lo verbal se presentan y con qué objetivo? ¿Acompañan al lenguaje verbal o se dan por separado? ¿Usa emblemas o ilustradores?
--	--

Meta

Objetivos	¿Hay un propósito diferenciable del terapeuta en sesión? ¿Cómo explicaría el actuar del terapeuta en esta sesión en particular?
Metas	¿Cuál podría ser la motivación principal de lo que está buscando que ocurra el terapeuta en esta sesión en particular? .
Relación con el conflicto	¿Hay ocasión de visualizar alguna relación con un conflicto? ocurre entre consultantes, terapeutas o consultantes y terapeuta/s? estos ¿cómo reaccionan? ¿Lo enfrenta? ¿lo ignora?
Posición y postura	¿Aparece un posicionamiento declarado del terapeuta en sesión respecto de lo que se está plateando? ¿Hace uso de su postura o de su opinión?

Contexto

Espacio terapéutico	¿Qué características tiene el contexto físico en el que ocurre la sesión? (características del espacio, sala) ¿El terapeuta se muestra cómodo o incómodo en aquel espacio?
Objetos	¿Hay uso de algún objeto, elemento, además de la presencia de ellos mismos? (símbolos, pizarra, papelógrafos, etc.)

--	--

Sistematización de la observación y registro para la realización de las conclusiones

La observación de los videos fue llevada a cabo con el uso de un computador, con la reproducción del video en línea, uso de audífonos y la ficha correspondiente al área a observar en formato digital.

Inicialmente, se observó el video de manera completa, para seleccionar el tramo de tiempo que pudiera contener mayores elementos a observar (10 min en el caso escénico y 15 min en el terapéutico). Este proceso se repitió con los 6 videos, los primeros 3 escénicos y posteriormente los 3 psicoterapéuticos.

Para completar los apartados de la ficha, se consideraron los elementos de una dimensión a la vez, los cuales iban siendo contestados acorde a su observación en el transcurso del video, durante esta observación el video fue pausado, detenido o reducido en su velocidad de reproducción en caso de que fuera necesario (especialmente para elementos relacionados al espacio o movimientos). Una vez completados los elementos de dicha dimensión, se reinició el video al punto de partida (diferente en cada caso) para completar los elementos de la dimensión siguiente, hasta completar la ficha. Durante este proceso, se anotaban los tiempos en que era posible observar elementos pertenecientes a otras dimensiones, para generar posibles puntos de atención cuando la dimensión en cuestión fuera trabajada.

Tipo de análisis

Se ha optado por el análisis interpretativo de contenidos, como eje del estudio. En el análisis interpretativo de contenido, se entrelazan la información obtenida, con los fundamentos epistemológicos, teóricos que consideran varias dimensiones que aportan a la diversificación de lo construido. Este tipo de análisis propuesto por González (2000), se caracteriza por orientarse hacia la producción de tópicos emergentes, que derivan de la información analizada en un proceso constructivo-interpretativo que va más allá de la categorización, donde la relación entre investigador y el objeto de estudio (y entre objetos de estudio) entrega “indicadores” como elementos de interpretación más allá del dato empírico. Con el análisis de contenido interpretativo se busca, entonces, reflexionar sobre el significado del material analizado a través de “lo que se dice”, donde en un primer momento,

más descriptivo, se realizan categorías, pero sin reducir el análisis a esos resultados y un segundo momento, donde se analiza interpretativamente las categorías relacionándolas con los otros momentos de la investigación (Calventus, 2008).

Al considerar al conocimiento como constructivo-interpretativo, se adhiere a la idea de que este es más que constataciones de un hecho empírico, ya que para el investigador, los sucesos observados pasan por la necesidad de ser dotados de sentido bajo un marco de referencia. Esta afirmación se sostiene en la necesidad de generar procesos cualitativos que trabajen desde una base epistemológica distinta de la positivista, donde el dato y su instrumento de producción se consideran la medida de la “validez” del estudio realizado y se posicionan como punto central en la producción de conocimiento (González, 2000). Una segunda consideración, es el carácter interactivo del proceso de producción del conocimiento, y que este no solo aparece de la inducción de los datos observados, sino que en este proceso tiene gran importancia la relaciones como productoras de información, es decir, la interacción investigador e investigado, y entre investigados produce información que no necesariamente se emerge directamente los datos. Finalmente, como última consideración, es relevante la significación de la singularidad como nivel legítimo de la producción de conocimiento. El sujeto como singularidad, cuestiona la concepción de sujeto con condiciones que no influyen en su conducta, sujetos como igual.

En el procesamiento de la información se integra, reconstruye y presentan construcciones interpretativas, los “indicadores”, que pueden ser definidos como puntos de información para hipótesis, cuyas premisas no están presentes directamente en los “hechos”, en cuanto se generan en la relación del(los) objeto(s) de investigación y la subjetividad del investigador, funcionan a un nivel explicativo, como construcciones que dan sentido a “lo no observable”. Esta distinción es fundamental, ya que posiciona al dato en esta investigación, en un nivel descriptivo y de sistematización de lo observable (González, 2000). Esta interpretación indirecta de datos, permite generar hipótesis que entre los elementos que no podrían ser formuladas por el contenido explícito de los enunciados, sino que son elaboradas por el investigador en relación al contexto particular del sujeto, que tiene valor solo en el proceso particular de su producción, además de permitir generar “indicadores” de indicadores, en un proceso de elaboración continuo no limitado al hecho empírico.

A la base de este proceso se encuentra la inferencia, pues se combina la búsqueda de elementos manifiestos en el discurso, como de elementos latentes. El análisis de contenido permitió, además, centrarse en la comunicación verbal y sobre todo en aspectos no verbales, es decir, fue posible integrar posible material simbólico al análisis. Esto último se

considera fundamental en la presente investigación, pues se utilizó como material de análisis videos de representación de carácter artístico, además de los videos de psicoterapia propiamente tal.

Procedimiento de análisis de información

En primera instancia, para ordenar aquello que se iba a observar, se construyeron categorías (dimensiones), a partir de la asociación de los conceptos teóricos de los autores, tanto escénicos como terapéuticos. Es decir, estos conceptos, que podemos entender como datos (no como representantes exactos del objeto de estudio, sino como entidades que cobran significado para el problema de estudio), fueron organizados y puestos en categorías por estar relacionados en su abordaje de una área de posible información del personaje te rapeutico o escénico. Es decir, se consideraron a las dimensiones como posibles “indicadores” (como los elementos que adquieren significación en la interpretación del investigador) de una posible interpretación al momento de la observación. Por ejemplo, improvisación y super-objetivo son conceptos que hablan de una acción (improvisar) y una orientación “final”, como meta, de la acciones, que pueden relacionarse en la interacción de los personajes.

De esta forma, la categorización de elementos a observar, ordenados en una ficha, guían la observación de 6 videos, de los cuales se produjeron 6 fichas que recolectaron interpretaciones del autor acerca de los sucesos en situaciones de atención terapéutica y de actos escénicos. Posteriormente, debido a la necesidad de poner en relación a la información obtenida, tanto de personajes terapéuticos como escénicos se optó por la creación de meta fichas, generando la primera instancia constructiva-interpretativa de la observación, donde se asociaron las informaciones obtenidas de los personajes en cada área, o se seleccionaron aquellas observaciones que fueran más relevantes para una posterior triangulación mediante indicadores entre escena y terapia.

Las dimensiones operan en la observación como una distinción entre elementos del personaje, es decir, los elementos describen aspectos particulares del personaje, y estos aspectos pueden ser agrupados según sus similitudes, estas similitudes son las dimensiones, que distinguen un aspecto general en la observación del personaje.

Dimensión física. En la observación de personajes, se pueden diferenciar aspectos caracterizantes de este en lo “tangible”, son aquellos aspectos que pueden ser descritos en términos físicos y son accesibles a simple para quien observa. Se incluyen aquellos

elementos que están relacionados con los aspectos corporales del personaje, y que pueden ser observados independientes de su interacción con otros, como movimientos del cuerpo, además se incluyen aquellos aspectos que permiten caracterizar al personaje en su apariencia.

Dimensión psicológica. Al observar a los personajes, estos pueden ser descritos en relación a las emociones que estos demuestran, su comportamiento o ideas que expresan, y ante estas observaciones se realiza una descripción de lo que tradicionalmente se describe como los aspectos subjetivos del personaje. Se incluyen aquellos elementos que pueden caracterizar al personaje en relación a su comportamiento y sus estados, por ejemplo, un elemento de esta dimensión es si el personaje puede ser descrito, por ejemplo, como “curioso”.

Dimensión interaccional. Los personajes están siempre siendo observados, es decir, el personaje siempre esta en una relación con otros, esta forma de relacionarse con los demás puede ser interpretada, por ende, en esta dimensión se distinguen elementos que permitan reconocer como actúa el personaje con los demás, si es que se busca o se aleja del contacto con otros y cómo se comunica con estos.

Meta. Los personajes, siempre realizan acciones orientadas a un objetivo, esta dimensión abarca los elementos que describen aquello que el personaje espera lograr y cómo se relaciona este con dicho objetivo.

Contexto. Los personajes siempre existen en algún momento, en un espacio físico y en una situación histórica, esta dimensión agrupa los elementos que permiten especificar la situación que rodea y condiciona al personaje, por ejemplo: situación social, rango etario, etc.

V. Presentación y análisis de resultados

1. Discusión

Al confrontar las metafichas de los personajes escénicos como terapéuticos, se distingue una relación entre los apartados de cada personaje, es decir, si bien podemos distinguir y desglosar a un personaje en dimensiones físicas, psicológicas, interpersonales, metas y contexto, estas se encuentran relacionadas entre sí, están articuladas y puestas en escena/trabajo en conjunto, son dimensiones que no parecen separables en la práctica. Tomando en cuenta lo anterior, la discusión será abordada entonces tomando los apartados de dicha ficha, pero puestos en relación unos con otros, es decir, se considera que una discusión que sólo aborde uno de estos ámbitos completamente separado de los demás sería artificial, ya que los personajes despliegan estas dimensiones a la vez, a pesar de que se pueda indicar en momentos específicos la aparición de manera más clara de una u otra dimensión.

Dimensión física

Al observar las dimensiones físicas de los personajes terapéuticos, es posible notar, como se menciona en trabajos anteriores (Jordán, 2015), que el despliegue físico de los personajes, lo corpóreo, tiende a verse limitado o “contenido” en relación al dominio lingüístico.

Llama la atención en primera instancia la posición que adoptan los personajes al inicio de la sesión, se puede notar que es igual para las y él terapeuta, y además que esa postura se mantiene -con leves cambios- durante toda la sesión. En esta postura la espalda está recta o apoyada en la silla (en ocasiones, el torso se inclina levemente durante la sesión) las manos van frente al regazo y las piernas cruzadas, siempre derecha sobre izquierda. En contraste los personajes escénicos abordan una gran variedad de posturas (distintas posiciones de pie, recostadas, acostadas o apoyadas) y cambios en la velocidad de sus movimientos. Si bien la construcción de dicha postura puede ser abordada desde su disposición en el espacio o la distribución de extremidades (Decroux, 1994), parece más significativo para los personajes terapéuticos la comodidad/naturalidad de esta, la cual podemos tratar desde el teatro (Stanivslasky, 1954). Para que una interpretación se vea “natural”, el cuerpo del personaje debe buscar dos criterios en escena, estar cómodo y en una postura justificada en el contexto, si no está justificada con el contexto será rupturista sin ser esa la intención, además la tensión innecesaria puede interferir con las emociones que se buscan generar, sumando un elemento de distracción, ya que requiere un esfuerzo

ajeno al trabajo el reducir dicha tensión. Tomando esta referencia, si bien en ambos espacios (escénico y terapéutico) se apreciarían posturas cómodas y justificadas al contexto, el que exista solo una postura para 3 terapeutas y que esta no cambie durante toda la sesión es significativo. Esta similitud puede radicar en que el personaje terapéutico requiere de una postura “tranquila” para escuchar/dialogar con el consultante, en ese sentido el uso de sillas es útil, aunque condiciona el movimiento del personaje terapéutico, por ende, los gestos (de los cuales se hablará más adelante), movimientos y posturas tienden a ser muy similares. Ante este contraste se considera que la silla, como objeto de apoyo “homogeniza” la comunicación física del personaje en un nivel proxémico, el objeto “contiene” la comunicación corporal.

Se considera útil que el personaje terapéutico trabaje desde la auto-observación y la justificación del contexto, ya que puede establecer una postura que le sea cómoda, o, evitar aquellas posiciones que interfirieran y dificulten el despliegue de su personaje o de la conversación terapéutica. Además, es necesario poner en cuestión si el objeto de trabajo, la silla, es propicio para la disposición del cuerpo en el espacio, o si debe haber un trabajo en particular en relación al objeto, para que la comunicación en términos proxémicos, sea la adecuada.

Continuando en la dimensión física, tenemos una gran cantidad de “habilidades” corporales descritas que se relacionan con la comunicación, sobre todo en el aspecto analógico. En las escenas observadas, los personajes escénicos utilizan la mayor cantidad de herramientas corporales disponibles para que el público interprete su mensaje, con la menor distorsión posible de la intención que estos pretenden plasmar, su despliegue físico siempre está pensado para mantener una comunicación clara y efectiva. Ya que los aspectos analógicos siempre están presentes en el diálogo, puede ser útil para el/la terapeuta investigar las herramientas de comunicación corporales que podría llegar a manejar, considerando que estas “posibilidades” de comunicación corporal no se observan o son un recurso al que se les da poco uso. Esto es considerado un indicador de una falta de desarrollo, una supresión o incluso un descuido, por lo menos en el ámbito práctico, de lo corporal. Aspecto que no debe ser desatendido, teniendo en cuenta que en la construcción de un personaje, lo corporal es uno de los tres conceptos base que componen la tridimensionalidad del personaje teatral (Gálvez, 2010, Martic, Muñoz, 2010). Las habilidades observadas en los personajes escénicos son; acelerar o ralentizar la marcha, tensar o relajar el cuerpo según su estado emotivo (la personaje teatral relaja por completo su cuerpo, como “si quedara sin fuerzas” al escuchar un relato de violación). También la respiración se observa como un componente importante sobre todo en sus cambios emotivos, siendo está posicionada en la zona alta del pecho en los casos en que un

personaje se ve asombrado/asustado o indica un gran esfuerzo físico. Si bien los personajes terapéuticos despliegan ciertos cambios físicos, estos son cambios suaves y cortos en el tiempo, como ligeros movimientos de cabeza o inclinaciones del torso hacia adelante o atrás.

Un aspecto físico que destaca y puede ser analizado por sí mismo, es la mirada, en ambos personajes el “gesto de mirar” tiene un rol relevante en la comunicación. En los personajes escénicos, la mirada se usaría constantemente para expresar emociones, incluso se acentúa con maquillaje en relación al estado emocional que este personaje posea (acentuar ojeras en el personaje teatral, por ejemplo), o se neutraliza para que no evoque emociones y la atención se enfoque en otras partes del cuerpo. En el caso del personaje terapéutico, la mirada se mantendría constantemente orientada en el consultante o coterapeuta que esté hablando, y se mantiene fija aunque se realicen movimientos en su silla o gestos con las manos. Se puede suponer que la mirada se considera por los personajes terapéuticos como una señal de atención, que indica al consultante que el foco del terapeuta está puesto en aquello que le están narrando, la mirada entonces es una muestra de interés hacia el discurso del otro. Al igual que en los personajes escénicos, esta les permitiría comunicarse con los demás, y parece ser de especial importancia para establecer una conversación y espacio terapéutico.

Esta importancia de la mirada es concordante en todos los autores escénicos trabajados (Barros, 2003, Decroux, 1994, Jara, 2000, Stanislavski, 2002), en el mimo, los ojos se consideran completamente expresivos y por ende deben ser trabajados para tener un control y entendimiento de aquello que comunican. Para el clown estos transmiten de manera completamente sincera, honesta, el sentimiento del personaje. Para el teatro, son fundamentales ya que expresan los sentimientos al otro y permiten entrar en “comunidad”, como el nexo que vincula a los sujetos que se comunican, la fuerte “sensación” de recepción/emisión sin la cual la escena no se puede llevar a cabo.

La mirada sostenida, plantea la duda de los actos corporales intencionales o incidentales en el personaje terapéutico. Es crucial poner en cuestión cómo el personaje terapéutico llega a considerar que es necesario sostener una mirada constante en el consultante que narra, si está en conocimiento de su mirada en el otro (que es un componente importante de la comunicación) o “sólo ocurre”, como mandato implícito.

Esto se transforma en algo muy relevante, al considerar que se puede mantener una comunicación sin que este enfoque por completo su atención en ese consultante en particular. La principal consideración a tomar en cuenta es si el personaje desconoce sus acciones en sesión ¿es capaz de autogenerar novedad para su personaje fuera de lo verbal? ¿o identificar aquello que le es propio y sus aspectos entrenables? puesto que las

acciones arraigadas, con gran nivel de certidumbre podrían dificultar la evolución del personaje terapéutico. Hacerse cargo de este aspecto físico, le permite al personaje terapéutico tomar atención de aquello que su mirada comunica al otro, los gestos que su mirada produce, y atender la posibilidad de utilizar la mirada como comunicador emocional en concordancia de ser un gesto de atención.

Dimensión psicológica

Esta dimensión de observación, es aquella en la que se presentan mayor cantidad de coincidencias entre personajes escénico y terapéuticos.

Al observar los recursos paralingüísticos, que en los conceptos escénicos están englobadas en la voz, se hace notorio que no se requiere un trabajo técnico exhaustivo (una técnica compleja) para generar connotaciones emocionales en el discurso. La pausa podría ser una herramienta relevante para connotar la importancia de la idea a comunicar y es utilizada en sesión por los personajes terapéuticos. La terapeuta individual al plantear dudas y preguntas acerca de la convocatoria durante la devolución, cambia el tono de voz y genera silencios de espera después de plantear las interrogantes. En paralelo, el personaje teatral utiliza el mismo recurso para generar un cambio emocional, pasa de narrar un discurso alegre de una fiesta, a un silencio absoluto, para retomar su narración con un discurso triste y melancólico, que contrasta fuertemente con un tono más apagado, acerca de la agresión a una mujer. Si bien en los recursos analógicos esto se denomina paralingüística, en el ámbito escénico son “pausas psicológicas” (Stanivlavski, 1954), el mismo recurso, pero definido principalmente en su clasificación o funcionalidad en el discurso.

Otro concepto escénico, que se puede distinguir en sesión, es el manejo del tiempo de las acciones y la distribución de estas, que pueden ser descritas en relación a los conceptos de tiempo y el ritmo.

El tempo es la extensión en el tiempo de las acciones, la distancia en el tiempo entre estas, mientras el ritmo nos da la cadencia de estas acciones, la cantidad de acciones ocurridas a ese tempo. (Stanivslaski, 2002). En los personajes escénicos se despliega lo que podemos llamar un “tempo normal” (movimientos a una velocidad que no llama la atención) que puede ser acelerado cuando quieren enfatizar una acción, por ejemplo, el clown busca pasar hacia el público, en el camino “abre” puertas, y esa apertura se repite y esas repeticiones se aceleran conforme aumenta su frustración. La acción de cruzar la puerta (el ritmo de la acción) puede durar lo mismo con 5 o 10 aperturas, pero el personaje enfatiza su frustración al acelerar el tempo y realizar múltiples intentos apresurados. Los

personajes terapéuticos hacen uso del tempo/ritmo, pero dirigiendo los temas en sesión, por ejemplo, el terapeuta de pareja interrumpe, corrige o aclara, impidiendo que los consultantes “tomen” el tempo de la sesión, guiándolos a su velocidad de manejo del contenido. Una situación similar se da en la sesión individual, donde la consultante narra a un tempo acorde al tempo de la terapeuta (indicado como tranquilo y pausado) y la terapeuta solo marca el ritmo de la sesión, al decidir cambiar de temas o alargar uno de estos, por medio de preguntas para indagar o aclaraciones. Por ejemplo, la consultante se encuentra hablando de sí misma, y la terapeuta consulta por la existencia de pareja sin que ésta la hubiera mencionado o sugerido (un cambio de tema). Si bien, podríamos argumentar desde el modelo conversacional que el diálogo no es lineal y puede tener cambios abruptos sin determinación previa (Anderson, 1999) se asume que estos están intencionados, en el caso de la terapeuta por estar en una primera sesión, donde se requiere aún recopilar información, y en el caso del terapeuta de parejas ya que este se despliega como un personaje más directivo que curioso.

Podríamos considerar entonces, que los personajes terapéuticos guían los sucesos de la sesión, cuánto se extienden en el tiempo las narraciones y cuando se realiza un cambio de tema, no utilizan este recurso para comunicar su estado emocional como los personajes escénicos, sino que manejan los discursos en relación a su curiosidad o necesidad particular de la sesión, en este manejo que “implícito” la guía del terapeuta de la sesión. El manejo del tempo ritmo sería una herramienta que sin embargo puede parecer no ser aplicable en todo momento, cambiar un contenido es complejo cuando este tiene mucho contenido emocional o se presenta como relevante para el consultante.

En relación a las emociones de los personajes, estas son primordiales en los personajes escénicos, puesto que una mala vivencia o selección de estas le quita naturalidad a la interpretación (Stanislavski, 1954), si esta no está siendo vivenciada realmente por el personaje, el otro, aquel que observa verá a un personaje incómodo, forzado. Según lo observado los personajes establecen emociones principales que aparecen constantemente en la escena. En el caso de los personajes escénicos podemos observar emociones completamente distintas, desde alegría en el clown hasta tristeza en el teatro, acompañado de emociones secundarias como asombro, alegría y/o molestia. Al observar las emociones en el ámbito terapéutico, notamos que los personajes terapéuticos comparten emociones o estados, como el interés, la curiosidad y la calma. De manera particular, la terapeuta individual muestra duda y preocupación (al realizar preguntas acerca de la convocatoria), e igual de llamativo es la “calma” de la terapeuta familiar, que afronta múltiples interrupciones de los consultantes menores.

Es importante considerar en el despliegue del personaje terapéutico de dónde provienen las emociones que aparecen en sesión ¿cuáles son aportadas por el modelo y cuales aportadas por el terapeuta? ¿cuáles se dejan fuera? ¿tenemos en el modelo de trabajo emociones “que no se pueden mostrar”? Un trabajo más vivencial de las emociones puede aportar a formar un personaje terapéutico más posicionado en el presente de la sesión. Considerando, por ejemplo, que no aparecen durante las sesiones emociones como molestia, enojo o aburrimiento queda la duda si no son vivenciadas o son “escondidas”, quizás el poder poner presente que “existen” le permita al personaje terapéutico trabajarlas, usarlas en pos del diálogo terapéutico o construir un personaje a conciencia, que conoce aquello que puede sentir

Dimensión interaccional

En esta dimensión se incluyen aquellos conceptos que median la interacción, la describen o permiten abordar esta desde una perspectiva útil para la terapia.

Cuando Stanislavski (1954) explica los círculos (o esferas) de atención para darle naturalidad a la actuación, los describe como aquel espacio en el cual se encuentra el foco de las acciones y pensamientos del personaje, considera que el tránsito por estos debe ser intencionado para mantener la atención del personaje y la mirada se debe relacionar con la extensión del círculo. Estos círculos pueden estar; a) alrededor del personaje mismo, b) de este y los objetos o c) expandirse hasta los otros. Al observar a los personajes escénicos, es posible distinguir los círculos de atención y los cambios de uno a otro. El clown está solo y mima obstáculos que le impiden caminar (sus manos y miradas están en la cercanía de esos objetos) hasta encontrarse con el público e interactuar con este (paso de un círculo pequeño a otro amplio). Por otra parte, el mimo solo mima y trabaja, nunca interactúa con otro o el público y, por ende, no desvía su mirada de sus manos o los objetos, sus acciones están dentro de este círculo cercano a su cuerpo. La posición de estos círculos no solo se relaciona con acciones, también con sus actitudes predominantes, de personajes más extrovertido e introvertido. Por la parte terapéutica, los personajes permanecen en el círculo de atención de los otros, siempre atento a los demás, lo cual es muy notorio en su mirada y movimientos orientados a los consultantes o coterapeuta, nunca abandona el relato que le es comunicado. Si bien los personajes escénicos utilizan estos círculos para generar impresión de soledad o pasar de esa soledad a interactuar con otros, los personajes terapéuticos no parecen poder transitar de un espacio de interacción a uno de “más íntimo”. De lo anterior se pueden generar ciertos cuestionamientos:

a) Si bien el personaje se encuentra en un espacio dialógico/conversacional, que requiere su interacción, es importante el considerar que esta sostenida disposición de atención al

otro podría llegar a complicar la capacidad de reflexionar (hipotetizar) del terapeuta durante la sesión, al no poder expresar corporalmente un momento de reflexión interna.

b) También se debe considerar que existiría una separación entre lo que el personaje indica con su mirada (atención al otro) y lo que hace (reflexión interna).

c) En otra instancia, la observación de las dinámicas relacionales del resto de los consultantes puede ser descuidada al enfocar sostenidamente su atención en el relato de uno de sus miembros.

En el modelo de trabajo de eQtasis se puede indicar que el espacio reflexivo, o de hipotetización y la observación de otros consultantes es atendido por el equipo tras de espejo y el/la coterapeuta, si bien esta distribución del trabajo es parte importante del modelo, el no considerar los propios espacios de reflexión/hipotetización del terapeuta en sesión, puede limitar un aspecto de la predisposición de este. En ese sentido, los círculos de atención, como concepto, pueden facilitar el proceso de reflexión/hipotetización, al poner en juego el cuerpo y la mirada en conexión con el foco del personaje terapéutico (en los casos observados, parecen estar escindido) recurso no menor al tener en cuenta que las propias predisposiciones del terapeuta pueden ser un motor de cambio para el sistema terapéutico (Cecchin, 1994).

Retomando el ámbito corporal en relación con la interacción, en ambas fichas llama la atención una coincidencia, pero también una diferencia. La coincidencia estaría en que tanto para un terapeuta como para un artista muchas veces existe una manifestación explícita en el cuerpo, una parte específica, un movimiento, una distinción, que proporcionaría un énfasis a un contenido, a un momento o a una emoción. Esto es lo que Decroux (1994) denomina órgano emotivo principal, la extremidad corporal con la cual se produce la mayor parte de la comunicación con el otro. En los personajes terapéuticos la cabeza sería aquella parte del cuerpo, acompañada de las manos, ya que los gestos y la voz se posicionan íntegramente en estas dos extremidades. En los personajes escénicos, el personaje teatral y el clown al igual que los personajes terapéuticos utilizan el rostro y de manera secundaria las manos, para comunicar al otro su estado emotivo o complementar el lenguaje verbal (si es que lo hay). La principal diferencia entre personajes escénicos y terapéuticos es que en los primeros el órgano emotivo sería una elección, es decir, de manera intencionada se posiciona al rostro como la principal forma de comunicar, mientras que en los personajes terapéuticos esto se puede producir por imitación o un devenir de la comunicación cotidiana en la comunicación terapéutica ¿Será entonces que el artista intenciona y en cambio el terapeuta imita? podríamos llegar a hipotetizar que el terapeuta sólo repite algo que ha visto o que maneja en su vida cotidiana, pero no alcanza a ser una acción estratégica intencionada.

Cabe destacar el caso del mimo corporal, ya que este se aleja en la elección del órgano emotivo, comunica con el torso y su rostro es neutro, solo al observar el torso sabemos cuánto esfuerzo, trabajo o que tan difícil es para este realizar una acción. Como nos indica Decroux, el rostro requiere muy poco esfuerzo de interpretación (1994), por ello es fácil comunicar con él y sencillo de identificar aquello que se comunica, lo que conlleva a que se descuiden otros aspectos de la comunicación corporal. El caso del mimo corporal nos indica que el rostro es suficiente más no necesario para la comunicación con el otro. Se considera que un entrenamiento en relación a un órgano emotivo principal, entregaría una mayor precisión o emotividad a una intervención, o poner presente para el terapeuta cómo comunica su personaje terapéutico, que partes del cuerpo utiliza y cómo se relacionan entre sí, además de poner presente qué aspectos del día a día, de sus otros personajes son traídos, o no, a la conversación dialógica que lleva su personaje terapéutico.

Si bien los círculos de atención ponen en juego la distancia, foco de atención y acciones desplegadas, al observar solo el uso de las distancias, notamos que la interacción en el nivel proxémico está presente en ambos tipos de personajes, utilizada pero limitada en el caso terapéutico.

Los personajes escénicos utilizan ampliamente la distancia para evocar emociones en los demás, por ejemplo, el clown se aleja para señalar asombro o se acerca para generar intimidad e incluso toca al público para incomodarlos. Los personajes terapéuticos por otro lado, mantienen mayoritariamente una distancia media, de un poco más de un metro, que pareciera permitir generar intimidad sin invadir al otro, distancia que solo es disminuida en los saludos y despedidas. Para las y el personaje terapéutico la distancia estaría otorgada por la posición de las sillas en la sesión, que, si bien pueden “contener” la comunicación proxémica en una sesión “normal”, esta parece ser alterable si un ejercicio lo requiere. Por ejemplo, en la terapia de parejas se altera la distancia de manera intencional, se amplía para usar una pizarra y poner atención a un solo un miembro del sistema terapéutico a la vez. Podemos observar, además, que la disposición de las distancias no solo es útil para el ejercicio, sino que además podría calzar con el personaje terapéutico observado, que se muestra cómodo a esa distancia, “guiando” en el ejercicio al consultante o incluso centrando la atención en el mismo terapeuta. En ese sentido, es necesario abordar áreas fuera de la “zona de confort del terapeuta” y pensar en la comunicación no sólo en cuanto contenido verbal y considerar la disposición de los espacios, ya que el trabajo intencionado de la distancia disminuye o potencia el despliegue de un personaje terapéutico. En la misma línea, es necesario (re)pensar los ejercicios no solo en su función terapéutica, también en su relación con el personaje terapéutico y las posibilidades de complejidad/facilidad, exploración, novedad y despliegue que involucran para este.

Respecto a la parte kinésica, las y el terapeuta presentan gran similitud en su comunicación corporal, los gestos se dan siempre con el rostro y las manos, siendo en todos los casos -al igual que la postura- muy similares. Los gestos que todos los personajes terapéuticos repiten son:

- a) Asentir con la cabeza mientras se escucha el discurso del otro, gesto que varía de ser emblemático (indicar “sí”) a regulador de la interacción (indicando al otro que siga con su relato), se da sin lenguaje verbal o con sonidos del tipo “mmm”.
- b) En las manos, se repite el utilizarlas para ilustrar ideas mencionadas verbalmente del tipo “este espacio”, generando cúpulas, esferas o espacios no identificables (gestos ilustradores), además se utilizan los dedos para apuntar lugares o señalar opciones diferentes. También aparecen gestos que regulan la interacción, principalmente por parte del personaje terapéutico masculino. Por ejemplo: mientras se pone de pie, con su mano izquierda extendida, con la palma hacia los consultantes y a la altura del rostro, indica que deben girarse, posteriormente, con la misma mano simula anotar en el aire, mientras indica que anotara en una pizarra detrás de ellos.

En el caso de los personajes escénicos, se observan gestos altamente variados y complejos, existiendo un fuerte contraste entre los tipos de gestos observados. En la personaje teatral se ven bastantes gestos ilustrativos y reguladores emocionales, en el clown muchos gestos de regulación emocional y regulación de la interacción, probablemente por su falta de lenguaje verbal y su constante interacción con el público. Cabe destacar que los gestos adaptativos, aquellos que sirven para “manejar” un estado emotivo que no se desea expresar (Calvo, Ordaz, Sánchez, 2013), no se aprecian en el personaje escénico y tampoco en el personaje terapéutico, y además en el personaje terapéutico tampoco es posible distinguir gestos de regulación emocional.

En primera instancia, podemos suponer por la ausencia de gestos que regulan el estado emocional o que traten de disimularlo, que los personajes terapéuticos al igual que los personajes escénicos, no suelen verse desbordados por sus emociones. A lo anterior es necesario agregar que estas similitudes gestuales podrían relacionarse a un traspaso de la comunicación “cotidiana” al espacio de terapia, lo cual genera personajes muy parecidos en lo gestual o con poca distinción entre unos y otros, al parecer no haber un trabajo previo que permita diversificar la comunicación a un nivel gestual entre personajes.

Otra posibilidad, es que el modelo de trabajo de eQtasis, enfocado en una labor coordinada entre el equipo tras de espejo y los/as terapeutas genere un aprendizaje “imitativo”. Tomando a Lecoq (2004), podemos distinguir la imitación del mimismo, siendo la primera un intento de repetición de manera lo más idéntica posible de lo observando, mientras la

segunda busca aprehenderlo, lo cual requiere reinterpretar lo observado y volverlo propio. Si consideramos a la invención y la novedad como sucesos fundamentales en la constitución de un personaje terapéutico (Gálvez, 2010), es esencial diversificar el trabajo gestual, para desarrollar una comunicación analógica enfocada en la similitudes y diferencias entre los personajes terapéuticos, que además puede potenciar esta aprehensión de las formas de hacer terapia de otros personajes sin realizar un calco o copia de los modos de comunicar.

Meta

Si bien la meta, en el personaje terapéutico (Gálvez, 2010) se relaciona con la motivación personal del terapeuta para desarrollar una práctica terapéutica en lo social, ante la dificultad de observar dicha motivación en sesión, la abordaremos acá desde un sentido más acotado, entendiendo esta como aquello que el personaje terapéutico busca lograr en la sesión observada.

Gálvez (2010) llama “contexto del personaje” a las condiciones que permiten (o dificultan) la adecuación de este y condicionan los posibles personajes a desarrollar. Los objetivos, bajo este planteamiento son condicionantes y posibilidades del personaje terapéutico. En la sesiones podemos observar que los “matices” de los personajes terapéuticos, aquellas particularidades que los distinguen entre sí, parecen ser construidos en relación con las necesidades particulares de la terapia, por lo observado el personaje terapéutico se alinea con los posibles objetivos de la sesión y parte de la invención de este se establece en “rasgos” acordes al trabajo/resultado que se espera realizar. Por ejemplo;

- A. La terapeuta individual usa una voz menos proyectada en contraste con los otros terapeutas, más “suave” y que genera intimidad, la cual resulta útil para generar un espacio de confianza para una primera sesión individual.
- B. El personaje de la terapeuta familiar, es comprensiva, seria y paciente, lo cual es útil para permitir el despliegue de la dinámica del sistema consultante.
- C. Por último, el terapeuta de parejas, toma acciones más directivas durante la sesión, aclara y dirige el trabajo y las conversaciones, esto para poder revisar “la tarea” encargada a la pareja consultante.

En el ámbito escénico los objetivos, las acciones y la interpretación siempre están relacionadas, como explica Decroux (1994), todo el movimiento siempre tendrá una razón e intención ya que las acciones siempre requieren o serán interpretadas por el público. En ese

sentido, el actor nunca deja de actuar en escena, por ende, toda acción debe mantenerse siempre intencionada, todo acto físico debe relacionarse con un objetivo (Stanislavski, 1994).

Estos objetivos pueden ser varios, y guardan coherencia entre sí al estar relacionados a un super-objetivo, que guía todas las escenas. Esto permite que el o la personaje tomen distintas acciones que pueden parecer contradictorias entre sí, pero coherentes con el super-objetivo.

Los objetivos se vuelven evidentes, cuando los ponemos en relación con el conflicto. Por ejemplo, en el personaje teatral, son notorias sus diferentes respuestas al conflicto en escena, a veces lo enfrenta (al encontrar el cadáver de la mujer se acerca y lo toma entre brazos), en otras ocasiones se detiene (al ser interpelada por otro personaje, detiene su acción y se aleja en silencio), incluso en otras instancias se rinde y declara querer “abandonar” la situación conflictiva, si bien estas situaciones pueden parecer poco coherentes entre sí, cumplen el super-objetivo de generar angustia e impresión en quien observa, independiente de las acciones que se realicen.

Por el lado de la terapia, tenemos el caso de la terapeuta familiar, que tiene complicaciones para cambiar el comportamiento de su personaje frente a una situación conflictiva. Durante la sesión se observa una situación, en la cual los consultantes menores (niños) se levantan del asiento y se mueven de manera constante, esto genera un problema para mantener la atención en la conversación e incluso realizar las devoluciones. Ante estas situaciones, los terapeutas inicialmente ignoran las interrupciones, dejando que los padres se hagan cargo de la conducta de los niños, para después intervenir e indicarles verbalmente que deben concentrarse para aprovechar el poco tiempo que les queda. Finalmente, el equipo interviene por teléfono y la terapeuta indica con un tono más “directivo” el “fin del juego con las sillas”. Lo cual desemboca en un trabajo de grupo mientras uno de los niños juega “ignorado”.

El conflicto reside, en que el objetivo de la sesión, de recopilar información de las relaciones (la dinámica familiar), puede verse interrumpido si la terapeuta toma una postura directiva, ya que podría relegar a los miembros del grupo que toman dicha posición en su día a día. Sin embargo, si se realizan intentos de ordenar la terapia, entonces se asume que ser directivo se consideró necesario en el momento pero el personaje tuvo problemas para adoptar dicha posición. Se produce un cambio en el objetivo, que parece ser disonante con el objetivo final o meta de la sesión y resulta complejo para el personaje terapéutico tomar esta nueva postura.

La utilidad de considerar una meta como super objetivo y objetivos menores relacionados a esta, radica en permitir la “flexibilidad” del personaje ante los conflictos. Esto es útil cuando se presentan conflictos que requieren ser “resueltos” durante sesión. En el ejemplo anterior, si la terapeuta pudiera pasar de “observar las dinámicas familiares” a “mantener la conversación en la terapia” como objetivo, tendría un apoyo a su postura (que es solo “momentáneamente” directiva), sin ser incoherente con la meta de la terapia, “recopilar información”, ya que se puede considerar que para el cumplimiento de esta, la conversación es un requisito.

Abordando esta relación de los personajes con el “conflicto” (aquello que se interpone al objetivo) notamos que no solo se puede desplegar un cambio de objetivo para resolver el problema, en otras instancias los personajes escénicos se mantienen apegados al objetivo e intencionan los conflictos hacia este, el clown por ejemplo, al verse interrumpido por los asistentes, utiliza la situación de incomodidad para seguir generando risas en el público, acercándose al público con falsa intimidad, mirándolos desde la distancia con “aburrimiento”, o centrando al público en la gente que ingresa tarde. Esto es lo que Barros (2003) describe como improvisación, el uso de respuestas conocidas en contextos ajenos. Se utiliza una “gracia” que el clown conoce y que adapta casi de forma instantánea al conflicto que se le presenta. Para esto el personaje necesita tener una amplia gama de respuestas y ordenarlas en el acto para que funcionen de forma armónica y parezca una improvisación pura. Algo similar vemos en el personaje terapéutico de la sesión de pareja, este interrumpe el discurso de los consultantes o pide aclaraciones cuando el relato se aleja del tema trabajo, toma una postura de “dirección” para mantenerse siempre en pos del objetivo (resolver la tarea).

Llevando esto al contexto de trabajo de eQtasis y teniendo en cuenta que el personaje terapéutico encuentra su invención en el hacer, habilidades de este tipo pueden no ser aplicables en el inicio de su (de)formación. Aunque la premisa de traer un recurso ya utilizado a un espacio nuevo es compartida, la improvisación entendida así requeriría trabajo previo, no sólo en lo teórico. Desde la formación del clown se considera necesario que el formador promueva espacios de improvisación, como un espacio que permite crear fuera de la razón, dejando que el cuerpo guíe como una forma de alejarse de la normalidad en que se enseña a aprender (Jara, 2000). Puesto que la emoción y la corporalidad siempre está en segundo plano, ante esta angustia de improvisar, el improvisador tiende a buscar “tonterías”, bromas conocidas sin mediar un trabajo propio, problema que se disuelve con una participación continua de un espacio de improvisación, dejándose guiar por su propia lógica emergente (antilógica del clown) ante el conflicto. Para el personaje terapéutico, esta

improvisación puede ser vista como una forma de implementar intervenciones propias del modelo en un proceso terapéutico, en ese escenario ¿Es suficiente la explicación teórica de la intervención para reconocer la situación en que es útil/necesaria? para que esto ocurra se puede hipotetizar como “propicio” plantear escenarios previos de trabajo donde el/la terapeuta de manera “performática” pueda participar de una conversación terapéutica, una sesión de trabajo donde el personaje no solo sea discursivo, sino que corporal, analógico, que el personaje se encuentre en una situación (re)creada de terapia, ya que la idea de un espacio de estas características, al igual que la improvisación del clown, permite entender la propia lógica del personaje, además posibilita trabajar al personaje con más irreverencia del contexto e incluso del modelo, desviando la presión de utilizar bien la intervención o de realizar una intervención que no sea teóricamente correcta.

Contexto

Entendemos por contexto aquello que rodea la situación del personaje, es decir, el espacio físico como los objetos, además de sus condiciones e influencias culturales e históricas.

En la observación del espacio que contextualiza a los personajes podemos notar una gran variedad de recursos presentes, algunos pueden utilizar varios de estos o prescindir de casi todos. Ya que en ambas disciplinas lo principal es la comunicación con el otro, ya sea por un diálogo directo o por la observación del personaje, podemos suponer que el requerimiento mínimo para que la terapia o la escena ocurra, es un lugar en donde no existan intervenciones que interrumpan la comunicación. Mientras algunos personajes como el personaje teatral, cuentan con escenografía que complementa la escena, permitiendo reconocer el espacio en el cual se encuentran (ropa colgada, portones, etc.), y su condición, por ejemplo, de una mujer de campo, violentada y con una situación económica precaria. Otros como el mimo no integran escenografía u objetos, el escenario es una caja negra, donde incluso el vestuario se reduce a un paño de tela blanca en la zona genital, volviendo a este un personaje poco reconocible, más que por sus acciones. En los personajes terapéuticos los recursos también son variados; el personaje terapéutico de la sesión de pareja integra el uso de pizarra y plumón y cambia la disposición del espacio, en paralelo, la terapeuta individual solo dialoga con la consultante desde su silla mientras toma nota. Respecto a su condición, solo podemos decir que son terapeutas que visten de manera semiformal, adultos o adultos jóvenes. En términos de Decroux (1994) la sola presencia del actor llena el espacio, al tener a su cuerpo como herramienta ya se establece la comunicación, por ende, es necesario atenderla y trabajar esta desde todos sus ámbitos.

Si bien este “mandato escénico” no tiene porqué ser aplicable en psicoterapia, si buscamos novedad e invención podemos proponer como propicio para formar nuevos personajes terapéuticos abordar las distintas perspectivas que permiten generar un personaje. Por ejemplo, en el clown (Jara, 2000) la elección de máscara (nariz de payaso) le recuerda a este que tiene que comunicar algo “bueno”, para el teatro la vestimenta tiene que permitir encarnar aquel personaje que vamos a ser. Revisar espacios conocidos, como la edad, vestimenta, forma de hablar del personaje puede aportar a narrar un personaje más consistente para el propio terapeuta. La consideración es: “mi personaje es y puede ser visto de tal manera ¿esto me facilita considerar mi personaje como propio?”, qué prejuicios tiene el terapeuta de su propio personaje o de cómo lo consideran los demás, permite volver al personaje más palpable en el contexto. No se busca establecer la distancia “esencialista” -por cierto ya descartada por el mismo Gálvez (2010)- de persona a personaje terapéutico, sino que de personaje a personaje, para posibilitar ver cuáles habilidades se consideran menos fortalecidas o necesarias de fortalecer y que puedan ser trasladables al hacer del terapeuta, o descubrir espacios nuevos, donde otros dominios de experiencia puedan ser puestos en relación a estas perspectivas y así poder ser integrados al personaje terapéutico en una narración.

El riesgo y problema a atender, es la falta de exploración y diversificación en la (de)formación de los personajes, que el modelo de trabajo no genere personajes diversos, sino que “personajes tipo” (Jara, 2000), el cual es un “molde”, que cuenta características definidas, ya sea física o moralmente que son fácilmente reconocidas (como el Arlequino y también el payaso “tradicional”). Si la persona debe entrar en algún “tipo” se inhibe la posibilidad de ser creativo ya que este supone una estructura externa predeterminada, poniendo la personalidad, la innovación y recursos propios en segundo plano. Es necesario plantear entonces, si el modelo de trabajo de eQtasis funciona como una estructura predeterminada y crea “terapeutas tipo”.

Tomando de ejemplo dos de las escuelas escénicas trabajadas, tenemos que el teatro de Stanivslasky busca generar personajes creíbles, realistas, que dejan ver una actuación con naturalidad. En la escuela de Decroux se trabaja una comunicación dramática del cuerpo, enfocada en el torso y con el rostro anulado, donde predomina la idea de drama e interpretación como arte. Estas escuelas generan una estructura, la cual los personajes escénicos comparten, y les entrega características que nos permiten identificarlos como tales, e indicar “ese es un mimo”. De igual forma, los personajes terapéuticos comparten una “escuela”, un proceso (de)formativo, que les entrega una batería de intervenciones, preguntas, etapas de la terapia y posturas epistemológicas (posmodernismo, preguntas

circulares, etapas sociales, etc.). Estos puntos compartidos se vuelven notorios en los personajes terapéuticos observados, desde los estados de curiosidad y calma, hasta la comunicación corporal, y la forma de sentarse o los gestos al hablar.

Será entonces que un trabajo con recursos escénicos, que explore los recursos corporales, comunicacionales y gestuales ya mencionados, permita al terapeuta desarrollar una percepción/desarrollo de estas habilidades, posibilitando ampliar el repertorio y diversificar a los personajes terapéuticos dentro del modelo eQtasis. Así como en el clown y el mimo de Lecoq se busca la creatividad para no caer en estructuras predeterminadas, este trabajo alineado con el modelo, pero con conceptos de otra disciplina, traiga novedad y permita que las actitudes, gestos y dinámicas corporales en terapia no sean solo “implícitas”, que sean “inventadas” o innovadas por los terapeutas y no sólo las posiciones que propone el modelo o que observan de terapeutas más experimentados.

2. Conclusiones

El terapeuta posee un bagaje amplio en conceptos teóricos y metateóricos, que lo vuelven un experto en la teoría, en el modelo y diálogo terapéutico. El concepto de personaje terapéutico podrá ampliar su trabajo de formación, tomando elementos que no le corresponde a la metateoría o que no están englobados directamente en la teoría, además de trabajar con disciplinas -como es el caso de esta investigación-, que no esta estrictamente relacionadas a la teoría psicológica.

Al analizar las distintas dimensiones trabajadas, nos presentan a personajes terapéuticos demasiado “estables”, poco alterables, generalmente estáticos tanto emocional como físicamente, además de presentar muchos recursos “compartidos”, iguales entre ellos, planteando la duda de que las/los terapeutas en (de)formación, por medio del modelo de trabajo y uso del espejo observen a terapeutas con más experiencia y posteriormente repitan esas formas de hablar, gestos, corporalidades e intervenciones, frecuentemente sin mediación propia. Si bien existen matices distintivos de los personajes terapéuticos observados, parece ser un componente más determinante para su construcción situarse en la teoría, que en la propia forma de ser y los recursos propios del terapeuta. Ante esto, se considera que los elementos del personaje escénico sí ofrecen una gran cantidad de novedad, promoviendo una perturbación o que sean irreverentes con aquello que es observado más estable en los terapeutas observados.

En general entonces se concluye que las dimensiones de los personajes que presentan mayor estabilidad, por ende, mayor posibilidad de ser exploradas con elementos de un personaje escénico son: la dimensión física, psicológica y de interacción. Estos elementos pueden ser considerados para el terapeuta como recursos corporales, de atención y comunicación y de emoción.

Elementos corporales

- a) Elementos que permitan trabajar la disposición corporal desde la auto-observación y la relación con el contexto, que se enfoquen en permitir al personaje terapéutico explorar, reconocer y optar por formas de organizar y utilizar posturas que le sean cómodas o tomar conocimiento de cuáles no lo son e interfieren con su despliegue. Por ejemplo, la “justificación del contexto”, abre espacio a adoptar y explorar múltiples posturas corporales, que son válidas mientras se relacionen con la situación en la cual está el personaje terapéutico.
- b) Elementos que pongan en relación la disposición del cuerpo del personaje con el espacio y objetos de trabajos, explorando si aquellos recursos físicos (sillas, pizarras, objetos o la habitación misma) pueden ser dispuestos con mirada a las características particulares del personajes (posturas, comunicación proxémica, entre otros), o si este puede organizar dichas características en relación al objeto para un mejor despliegue, diversificando el ámbito corporal y así evitar que los objetos y el espacio lleguen a homogeneizar el uso del cuerpo como recurso para la comunicación. Por ejemplo, la “tensión muscular”, funciona como indicador de incomodidad (por la postura adoptada o por lo que acontece alrededor) y esto puede ser una señal para un cambio del espacio, objeto o postura. Por otra parte, cuando un personaje requiere hacer ver naturales posturas incómodas o de esfuerzo, se reconoce en este “el derecho al malestar”, lo cual consiente observar y exponer su molestia para cambiar dicha postura a una más propicia para el personaje.

Elementos de atención y comunicación

- a) Elementos que permitan reconocer, mantener o cambiar el foco de atención del personaje terapéutico, posicionándolo en los otros (consultantes, consultante o coterapeuta) o en el personaje mismo. Con estos elementos se espera indagar en los recursos con los cuales el personaje atiende su foco de interés, además de “liberar” al personaje de un único foco de atención (el consultante que narra). Por ejemplo, la “comunidad” es el establecer un espacio de relación y empatía con el otro, en el cual no es necesario mantener un contacto directo que exista comunicación,

esto permite liberar la mirada del personaje sin ser una indicación de abandono del relato. En otro ejemplo, el círculo de atención, requiere tomar conocimiento de la dirección de gestos, acciones y miradas, si la atención son los otros como grupo, estos recursos se mueven entre ellos, de la misma forma, si el foco es el personaje mismo, los gestos, la mirada y acciones se deben orientar hacia espacios cercanos al personaje (tocarse la barbilla, orientar la mirada a los pies, etc), lo cual le permite al personaje expresar momentos de reflexión interna.

- b) Elementos que exploren la gestualidad del personaje terapéutico, considerando los gestos como unidades en relación a un discurso, además del lugar de aparición de estos en el cuerpo del personaje, como las manos, el rostro, la cabeza, o el torso completo (con una inclinación, por ejemplo). Buscando una diversificación de los gestual en el personaje, mediante un trabajo que se enfoque en la aparición y/o la repetición en el mismo personaje o la similitud con otros, para reconocer recursos propios, aquellos adaptados de otros personajes o aquellos ausentes. Se espera del trabajo de este tipo de elementos, que los personajes terapéuticos no solo se diversifiquen sino que puedan reconocer y desarrollar su propia gestualidad, más allá del modelo de trabajo y el espacio en que esta es aprehendida y/o imitada.

Elementos en relación a la emoción

- a) Elementos que pongan en relación la actitud del personaje terapéutico con los objetivos de sesión. Se propone a partir de este estudio diversificar las principales emociones o estados del personaje terapéutico (interés, curiosidad, calma y duda,) con elementos que exploren su asociación con los objetivos de sesión. Por ejemplo, revisando la aparición de emociones secundarias asociadas a objetivos concretos o menores, se puede incorporar el desinterés, la incomodidad, directividad e incluso la molestia, si esto se asocia a un objetivo particular, como por ejemplo, ser directivo para mantener el dialogo en sesión. Esto puede ampliar la gama de emociones y actitudes del personaje y permitir que este circule por estas, donde, según el momento y objetivo, el terapeuta pueda sentir, por ejemplo; aburrimiento, sin que esto sea contradictorio con su personaje.
- b) Elementos que aborden y permitan identificar las necesidades y desafíos que impone en la actitud del personaje terapéutico la necesidad de un diálogo constante y sostenido, como el desarrollado en terapia. Relacionando estas necesidades con

otros contextos donde se generan otros personajes por parte del terapeuta, que permitan reconocerlos en sus predisposiciones relacionales (cariñoso, extrovertido, directivo, etc), y poder trabajar dichas disposiciones, como recurso, en el espacio terapéutico. Por ejemplo, algunos personajes, en su formación desarrollan constantemente espacios de improvisación, que les permiten establecer una “lógica del personaje”, esto permite contrastar la forma de ver el mundo de este y sus otros personajes. Por ejemplo, comparar el “amigo” o la “pareja” con “el terapeuta”, y considerar cómo actúan en la misma situación, o bajo la misma exigencia, qué cosas no harían o qué emociones podrían tener.

VI. Reflexiones finales

Al considerar el despliegue del personaje terapéutico, no solo se realiza una revisión de lo que este “hace”, también se considera lo que este puede llegar a hacer o aquello que no está haciendo. Conectar este despliegue con el despliegue escénico entonces, no es un ejercicio para construir un “manual” de creación de personaje, o un listado de habilidades que este debe manejar, sino que se busca encontrar espacios en la (de)formación, en los cuales la disciplina escénica aporte a atender lo que no era atendido, ampliar o incluso dar cabida a cosas que no deberían ser atendidas, traer una novedad para inventar un personaje terapéutico diverso. A pesar de lo anterior, no se considera esto un “atajo” a la construcción del personaje, ya que es necesario considerar que los elementos escénicos llegan a ser una disciplina en sí mismos y pueden requerir años de entrenamiento para su manejo.

Respecto a la investigación en particular, es necesario mencionar que esta no solo está limitada en sus proyecciones por contar con una muestra pequeña y por la elección intencionada de la misma. Además, el trabajo de la literatura escénica es un recorte complejo, ya que esta es amplia e incluso disidente y lo presentado acá responde a criterios de trabajo y reconocimiento del trabajo de “maestros” de un área, en por parte por el propio trabajo en artes escénicas del autor de esta investigación, por ende, bajo otros textos y definiciones, los elementos considerados novedosos en el área terapéutica pueden ser completamente distintos.

Considerando el trabajo desarrollado en esta investigación y el trabajo personal desarrollado por el investigador en el área escénica, se propone en este espacio dejar

lineamientos posibles para un trabajo en la construcción de personajes y diversificación de recursos de trabajos.

Si bien se considera que la persona es el personaje, se sugiere generar relatos (que pueden ser cambiantes) del propio personaje, entregarle su propia historia y características, para dotarlo de “realidad”, distinguirlo de la persona más allá de lo teórico.

Fomentar los espacios performativos, que permitan inventar al personaje en el hacer, pero carentes de la “responsabilidad” de una sesión normal.

En relación al punto anterior, elaborar trabajos emotivos o de comportamiento (ser molesto, ser melancólico, etc.) específicos a un(a) terapeuta, que sean complicados, sencillos o desconocidos de realizar en vista de su equipo de trabajo.

VII. Referencias

Anderson, H. (1999). Conversación, lenguaje y posibilidades. Un enfoque posmoderno de la terapia. Avellaneda: Amorrortu Editores.

Anderson, H., Gooloshian, H. (s/f). Los sistemas humanos como sistemas lingüísticos: implicaciones para la teoría clínica y la terapia familiar. Revista de psicoterapia. Vol II, n 6-7. p. 41-68. Recuperado de <http://www.harleneanderson.org/articles/newbatch/Human%20System%20Spanish.pdf>

Araque, C. (2008). Encuentro de Investigación. La acción en Stanislavski. Revista Colombiana de las Artes Escénicas Vol. 2 No. 1 enero-junio de 2008. pp. 7-14

Arboleda Márquez, M. (2010). El postestructuralismo como punto de intersección entre medio ambiente y sociedad. *Civilizar. Ciencias Sociales y Humanas*, 10 (19), 15-22.

Bertrando, P. y Toffanetti, D. (2004). Historia de la Terapia Familiar. Los personajes y las ideas. Barcelona: Paidós Ibérica

Blaxter, L., Hughes, C. y Tight, M. (2000) Cómo se hace una investigación. Colección Herramientas Universitarias. Barcelona: Gedisa.

Borrás, M. (2008). El Clown: ¿personaje o no-personaje?. (*pensamiento*), (*palabra*). Y *Obra*, (1). Recuperado a partir de <https://revistas.pedagogica.edu.co/index.php/revistafba/article/view/52>

Boscolo, L., Bertrando, P., Gálvez, F. (2011) La terapia sistémica de Milán: Historiografía, actualizaciones y traducciones. En Roizblatt, A. S. Terapia familiar y de pareja. Mediterráneo, 2da Edición. ISBN: 978-956-220-356-2

Botella, Luis & Figueras, S. (2006). Psicología y pensamiento posmoderno.. 10.13140/RG.2.1.2399.8484.

Botella, L., Meritxell. P., Herrero, O. (1999). Pensamiento posmoderno constructivo y psicoterapia. Revista de Psicoterapia. X. Nº 37, 5-28. Recuperado de https://www.researchgate.net/publication/237402551_Pensamiento_posmoderno_constructivo_y_psicoterapia

Callejo, J. (2002). Observación, entrevista y grupo de discusión: El silencio de tres prácticas de investigación. Revista Española de Salud Pública. Vol. 76, número 5, p. 409-422. Madrid: Ministerio de Sanidad y Consumo.

Calventus, J. (2008). Una aproximación al análisis de datos cualitativos textuales. Documento de trabajo.

Calvo, A., García, I., Pérez, R. (2013) Expresión corporal. Una práctica de intervención que permite encontrar un lenguaje propio mediante el estudio y la profundización del empleo del cuerpo. Retos: nuevas tendencias en educación física, deporte y recreación, ISSN 1579-1726, Nº. 23, 2013, págs. 19-22

Castañeiras, C., García, F.o, Gómez, B., Fernández-Álvarez, H., & Rial, V., (2006). Estilo personal de terapeutas que trabajan con pacientes severamente perturbados: un estudio cuantitativo y cualitativo. *Revista de la Asociación Española de Neuropsiquiatría*, 26(2), 09-26. Recuperado de: http://scielo.isciii.es/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0211-57352006000200002&lng=es&tlng=es.

Ceberio, M. (s/f) LA CONSTRUCCIÓN DEL ESTILO TERAPÉUTICO. En, La formación y el estilo del terapeuta. Recuperado en 25 de agosto de 2019, de <http://www.redsistemica.com.ar/formacion3.htm>

Cecchin, G. (1989). Nueva visita a la hipotetización, la circularidad y la neutralidad: Una invitación a la curiosidad. *Revista Sistemas Familiares*, 1989, Abril, 9-17.

Cecchin, G., Lane, G. y Ray, W. (2002). *Irreverencia. Una estrategia de supervivencia para terapeutas*. Barcelona: Paidós Ibérica.

Dubatti, J. (2011) *Introducción a los Estudios Teatrales*. Primera edición, mayo de 2011. Baja California 114-602, Colonia Roma Sur, Cuauhtémoc, 06760, D.F. México

Gálvez, F. (2010). La construcción de personajes terapéuticos. En Gálvez, F. (Comp.) (2010). *Formación en y para una Psicología Clínica*. Santiago de Chile: Edición Praxis Psicológica, Universidad de Chile.

González Rey, F. L. (2000). *Investigación cualitativa en psicología: rumbos y desafíos*. International Thomson.

Ivazate González, D. M. (2014). Lenguaje y representación en Stanislavski. *Telondefondo. Revista De Teoría Y Crítica Teatral*, 10(19), 180-189. <https://doi.org/10.34096/tdf.n19.6630>

Jara, J. (2000) *El Clown, un navegante de las emociones*. Sevilla. España. Editorial PROEXDRA

Jordan, V. (2015). *Desarrollo psicocorporal del personaje terapéutico*. Tesis para optar al Grado de Magíster en Psicología Clínica de Adultos. Departamento de Psicología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago de Chile

López Pérez, R. (2010). Para una conceptualización del constructivismo. *Revista Mad*, (23), 25-30. doi:10.5354/0718-0527.2010.13632

López-Silva, Pablo. (2013). Realidades, Construcciones y Dilemas: Una revisión filosófica al construccionismo social. *Cinta de moebio*, (46), 9-25. <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-554X2013000100002>

Lizarraga, I. (2014). Análisis comparativo de la gramática corporal del mimo de Etienne Decroux y el análisis del movimiento de Rudolf Laban. [Barcelona]: Universitat Autònoma de Barcelona, 2014. 1 recurs electrònic (414 p.). ISBN 9788449041754. Tesis doctoral - Universitat Autònoma de Barcelona. Departament de Filologia Catalana, 2013 <<https://ddd.uab.cat/record/118624>> [Consulta: 28 juliol 2020].

Lyotard, J. F. (1993). La condición postmoderna: informe sobre el saber (p. 131617). Planeta-Agostini.

Martic, D. & Muñoz, J. (2010). Hacia la construcción de personajes terapéuticos: experiencia de un taller piloto en la formación de terapeutas desde una mirada sistémica posmoderna. Memoria para optar al título de psicóloga. Departamento de Psicología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Chile. Santiago de Chile

Moret, R. (2011) La Posmodernidad: intento de aproximación desde la Historia del pensamiento. *BAJO PALABRA*. Revista de Filosofía. II Época, Nº 7, (2012): 339-348. Recuperado de <http://www.bajopalabra.es/numeros-anteriores/epoca-n-ii-n-7-ano-2012/item/145-la-posmodernidad-intento-de-aproximaci%C3%B3n-desde-la-historia-del-pensamiento>

Parra, M. (2005). Fundamentos epistemológicos, metodológicos y teóricos que sustentan un modelo de investigación cualitativa en las Ciencias Sociales. Disponible en <http://repositorio.uchile.cl/handle/2250/105957>

Pérez, M. (2008). Las manifestaciones escénicas contemporáneas en el marco socio cultural de la aparente postmodernidad. *Danzaratte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga*, ISSN 1886-0559, Nº. 4, 2008, pags. 58-67.

Salvatierra, C. (2007) La Escuela Jacques Lecoq: una pedagogía para la creación dramática. Tesis doctoral, Universitat de Barcelona. Recuperado de: <http://hdl.handle.net/2445/107489>

Sampieri, R., Fernández, C. & Baptista, P. (2010) Definición del alcance de la investigación a realizar (cap. V). *Metodología de la investigación*. Mac Graw Hill: México D.F.

Stanislavski, K. (1954) Preparación del actor. Buenos Aires, Argentina. Editorial Psique.

Taylor, S. y Bogdan, R. (2000) Introducción a los Métodos Cualitativos de Investigación (3° Ed.). Barcelona, España: Ediciones Paidós.

White, M. y Epston, D. (1993). Medios narrativos para fines terapéuticos. Barcelona: Paidós Ibérica

Zlachevsky, A. (2003). Psicoterapia Sistémica centrada en Narrativas. Una aproximación. Revista Límite, 2003, 47-64.

Zlachevsky, A. (2010). La importancia de reflexionar sobre lo ontológico en el proceso de formación de terapeutas. Gálvez (comp.), Formación en y para una Psicología Clínica (pp. 23-42). Santiago: Mínima Ediciones.

Zúñiga, S. (2015) Sistematización de una práctica clínica y formativa desde las bases del Enfoque Sistémico-Relacional Aproximación Etnográfica y Análisis Hermenéutico al Programa eQtasis. Universidad de Chile.

VIII. Anexos

1. Ficha de observación personajes terapeuticos

a. Pauta de observación casos clínicos (memoria Hugo Catipillán)

Identificación personaje

Nombre terapeuta	valentina
Descripción si atiende solo o en coterapia	atención individual
Tipo de sesión (consultante)	ingreso
Otras observaciones	observación de los 15 minutos finales de la sesión

Dimensión física

Postura corporal (actitud gestos) y	<p>¿qué posición toma el cuerpo del/la terapeuta al iniciar la sesión?</p> <p>La terapeuta adopta una posición que no cambia durante la sesión, esta consiste en piernas cruzadas (derecha sobre pierna izquierda) Espalda apoyada en el respaldo de la silla, ligeramente inclinada hacia atrás, con el torso recto y la cabeza ligeramente inclinada hacia adelante. Las</p>
-------------------------------------	--

	<p>manos reposan sobre las piernas.</p> <p>¿Se inclina hacia adelante, hacia atrás?</p> <p>La terapeuta se inclina ligeramente hacia adelante (min 16:06, video 2) cuando la consultante parece indicar un tema más “delicado”, parece ser un gesto indicativo de mayor atención hacia el discurso del otro.</p> <p>¿Qué hace con sus manos y pies?</p> <p>Las manos tienden a reposar en la piernas, escribir en la ficha de ingreso y además producir gestos que acompañan el discurso y en algunas instancias arreglar la vestimenta.</p> <p>¿Presencia algún tic, o movimiento repetitivo?</p> <p>El gesto más repetitivo de la terapeuta se da cuando esta escucha el discurso de la consultante, tiende a asistir con la cabeza (la inclina hacia adelante y atrás de manera muy ligera). (min 16:30, video 2)</p>
<p>Manera de moverse (movimientos lentos, rápidos, actitud):</p>	<p>¿Tipo de “danza” con los pacientes en el espacio de la consulta?... ¿se desplaza?, ¿se levanta a buscar algo?, ¿se queda quieta?</p> <p>La terapeuta, se mueve en “concordancia” con la consultante, cuando realiza la escucha de esta su cuerpo tiene a quedar mayormente inmóvil (min 14:00 a 17:27, video 2), siendo cabeza y manos las partes del cuerpo que si tienen movilidad en esa situación.</p> <p>Cuando deben salir de la sala de atención, la consultante se pone de pie a la vez que la terapeuta (está indicó la posibilidad de salir de la sala), luego la terapeuta se dirige a la puerta mientras la consultante recoge sus cosas, la terapeuta espera en la puerta la llegada de la consultante, “guía” la salida de esta.</p> <p>La terapeuta guía el movimiento de la consultante al reingreso a la sala, es la consultante quien ingresa primero (min 0:00 video 3), pero fue la terapeuta quien se posiciona en la puerta para indicar el ingreso. De la misma manera, al retirarse, la terapeuta se pone de pie ligeramente antes, se dirige a abrir la puerta y esperar a la consultante en ese lugar (10:54, video 3)</p> <p>¿Cuál es su velocidad?</p> <p>En general, los movimientos de la terapeuta son calmados, no siendo “lentos”. En la salidas de la sala mencionadas anteriormente, son ligeramente más rápidas que el ingreso a esta.</p> <p>¿Qué pasa cuando se mueve?, ¿comodidad o incomodidad?</p> <p>Cuando al terapeuta realiza cualquier tipo de movimiento (con manos, cabeza, torso o cuando se pone de pie) se le ve cómoda, se observa una reacción de la consultante ante estos movimientos, sobre todo los que involucran el ponerse de pie. Sin embargo, se considera que esto es a una respuesta a las indicaciones verbales más que una reacción a los movimientos corporales.</p>

	<p>¿cómo se relaciona su cuerpo con el cuerpo del consultante? (distancia, contacto)</p> <p>¿Qué tipo de movimiento o contacto no logra observarse?</p> <p>La terapeuta siempre conserva su distancia respecto de la consultante, desde la posición en la silla (que parecen ser un metro o metro y medio) a los ingresos y salidas (en los cuales la terapeuta camina siempre delante de ella) esta nunca entra en contacto con ella físico con ella. Se considera necesario acotar que no están filmadas la recepción y despedida de la consultante, solo el ingreso y salida de la sala.</p>
<p>Manera de hablar recurrente (cómo definiría su tono, timbre)</p>	<p>¿Cómo usa el espacio con su voz?</p> <p>La voz de la terapeuta tiende a no proyectarse en el espacio, queda “restringida” al espacio entre ella y la consultante.</p> <p>¿Juego con el volumen o volumen constante?</p> <p>El volumen de la voz es muy estable, no se eleva ni baja de manera abrupta, esto se nota ya que al dar indicaciones (min 17:10 video 2), momento en que más habla la terapeuta, no se diferencia en cuanto a volumen de sus intervenciones entre el discurso de la consultante (min 15:09, video 2) o cuando esta se disculpa por una confusión con el ingreso (min 0:20, video 3). Al parecer el énfasis en su discurso no circula por el volumen de su voz.</p> <p>¿Desde dónde se proyecta su voz? (nariz, garganta, pecho, abdomen).</p> <p>Su voz parece proyectarse desde la garganta, ya que no resuena nasalmente y no se observan respiraciones abdominales o de diafragma que permitan elevar o resonar la voz en otro lugar que no sea la garganta.</p> <p>¿Qué textura tiene su voz? (clara, áspera, nítida, suave)</p> <p>su voz es nítida y es distinguible claramente, aguda y además “suave”, casi como un susurro.</p> <p>¿Qué voz le costaría tener?</p> <p>Una voz “dura”, que adopte cambios de volumen drásticos o que sea “rasposa”.</p>

Dimensión psicológica

<p>Manejo emocional</p>	<p>¿Cuáles son las emociones que aparentemente le resultan más fáciles de manejar al/la terapeuta?</p> <p>De su posición en terapia se ve una confianza en lo que hace y serenidad durante el transcurso de esta. Al observar el momento en que la terapeuta se disculpa por la confusión en el ingreso de la consultante (min 0:10, video 3) se pueden apreciar tiempos más largos</p>
-------------------------	---

	<p>en que la terapeuta “piensa” entre una y otra palabra, pero se considera que esto se debe a la necesidad de articular un discurso claro más que una “duda” o “miedo” de explicar la confusión y pedir disculpas, reafirmando la idea de una serenidad de la terapeuta durante la terapia.</p> <p>Además se puede observar “interés” en la postura que se “acerca” y mirada que se mantiene en la consultante (min 14:24 a 14:34y min 16:06 a 16:13, video 2), también gestos de aprobación hacia ella (indicada principalmente con su cabeza (min 14:17, min 14:59, min 15:03, video 2).</p> <p>Finalmente, en la devolución final se observa duda, incertidumbre y expectación ante las preguntas que le realiza a la consultante (min 2:40 video 3), sobre todo ante la pregunta/proposición de ampliar la convocatoria.</p>
<p>Manejo emocional</p>	<p>¿Cuáles son las emociones que aparentemente le resultan más difíciles de manejar al/la terapeuta?</p> <p>Durante el ingreso no es posible ver una emoción que sea especialmente difícil de manejar para la terapeuta, ya que el despliegue emocional parece estar limitado por el contexto. Las emociones que no se presentan están relacionadas con el enojo, sorpresa, asco y alegría.</p>
<p>Características del personaje terapéutico</p>	<p>¿Cuáles podrían ser algunas de las características del Personaje Terapéutico?</p> <p>¿Cuál o cuáles de ellas podrían ser más prioritarias?</p> <p>El personaje puede ser descrito como tranquilo, receptivo y atento. “Acogedor” por su voz y comprensivo por la forma de explicar las situaciones y hacer devoluciones de las posibles ideas que este tiene (min 14:05, video 2). Corporalmente el personaje terapéutico tiende a ser tranquilo, bastante quieto y “presente” en el espacio y hacia la persona, principalmente por su mirada dirigida e intencionada.</p> <p>Probablemente la serenidad y comprensividad sean características prioritarias que definen al personaje,</p>
<p>Manejo de los tiempos Equivalente a Tempo-ritmo</p>	<p>¿Cómo describiría el tempo-ritmo en la sesión? ¿Se relacionan aquello con el estado emocional del momento?</p> <p>La sesión lleva un ritmo tranquilo, la terapeuta escucha a la consultante y esto dicta la velocidad de la conversación. La terapeuta realiza intervenciones acotadas de preguntas y aclaraciones que no toman más de 20 segundos (min 14:03 a 14:17, min 15:07 a 15:20, min 17:11 a 17:26, video 2)</p> <p>En la devolución y por la estructura de esta, la terapeuta toma la palabra por más tiempo en comparación a las intervenciones anteriores que duran segundos, la devolución toma hasta 5 minutos continuos (min 0:10 a min 2:54, min 4:18 a 10:07, video 3), aunque siguen existiendo intervenciones cortas de 15 segundos aprox. (min 3:09 a min 3:22, min 3:57 a 4:07, video 3) el ritmo de la sesión sigue siendo “tranquilo” la terapeuta con más o menos tiempo de intervención</p>

	mantiene un ritmo calmado y con pausas.
--	---

Interaccional

Motivación del movimiento	<p>¿Su interacción proviene más de sí mismo como propuesta o más bien en reacción al consultante? ¿Estas reacciones tienden a ser cómicas, dramáticas, exageradas, tranquilas, bruscas?</p> <p>Durante la sesión la terapeuta interviene el discurso de la consultante ante dudas que surgen de la terapeuta, es decir, si bien existe una reacción al discurso, no es porque este la interpele sino que le genera dudas o necesidad de aclarar ciertos puntos, que ella considera necesarios para recoger información. Ejemplo de esto, es su pregunta a la consultante considerándose es una especie de “mamá” o también el cambio de tema al ámbito de pareja sin que la consultante lo hubiera sugerido (min 14:03 a 14:17, min 15:07 a 15:20, video 2)</p>
Proxémica	<p>¿Qué distancia guarda el terapeuta con el consultante? ¿qué intención tendría con aquella distancia? ¿Qué cambios realiza en esta distancia y qué buscaría con ello?</p> <p>La terapeuta mantiene una distancia de más de un metro de la consultante, que es la posición de la silla en la que cada una se sienta (ni terapeuta ni consultante la modifican). A los ingresos y salidas, en los cuales la terapeuta camina siempre delante de ella, no se observan cambios, por lo menos intencionados, en esta distancia. Solo se observan ligeros acercamiento del torso mientras esta sentada y en reacción al discurso de la consultante, se cree que esto es una señal de mayor atención hacia lo que se está explicando por parte de la consultante.</p>
kinésica	<p>Siendo estos los movimientos corporales que generan comunicación fuera de los verbal (pueden ejemplificar cuestiones emotivas, regular la comunicación, dar instrucciones sobre conductas o generar objetos invisibles o imaginarios) ¿Qué movimientos del cuerpo que comunican fuera de lo verbal se presentan y con qué objetivo? ¿Acompañan al lenguaje verbal o se dan por separado? ¿Usa emblemas o ilustradores?</p> <p>Se dan en su mayoría acompañando al lenguaje verbal. Mientras la terapeuta habla, sus manos y rostro acentúan lo que menciona, o ponen en lo físico sus palabras, por ejemplo indicando lugares cuando da opciones o generando “esferas” cuando habla de “grupo” o “proteger”. También moviendo la cabeza cuando habla de remover cosas.</p> <p>Algunos gestos se dan sin lenguaje verbal, y son indicadores de comprensión ante lo que habla la consultante, como asentir con la cabeza.</p>

	<p>Finalmente, hay gestos que muestran el ritmo del relato, es decir, mientras la terapeuta habla sus manos se mueven sin apuntar sitios o “cosificar” palabras, solo se mueven a una velocidad que va en concordancia con las palabras que menciona.</p> <p>Ejemplo de gestos.</p> <p>min 14:07 usa su mano izquierda para simular un “objeto”, este gesto acompaña la idea de “complejidad entre personas” o “partner”.</p> <p>min 14:14 mano izquierda se cierra y baja simulando “peso”, este gesto acompaña la idea “la palabra vale mucho”</p> <p>14:30 apoya dedos de su mano izquierda en su rostro y asiente con su cabeza, genera la impresión de atención y comprensión.</p> <p>15:06 la cabeza asiente y sonríe, en respuesta a la risa de la consultante, se puede considerar un gesto empático.</p> <p>15:10 apunta atrás y arriba con su dedo índice izquierdo, mientras recuerda ideas ya mencionadas.</p> <p>17:10 señala con su mano el espejo, mientras menciona al equipo de trabajo. Junta su dedo índice y pulgar, indicando algo pequeño, esto asociado a la idea de salir del espacio en poco tiempo.</p> <p>17:20 se ríe y hace círculos con la mano, mientras indica la posibilidad de salir de la sala “rara” a tono de broma</p> <p>video 3</p> <p>0:23 gesto de comillas con las manos antes de empezar a pedir disculpas, mientras esboza una cara de “incomodidad”</p> <p>0:40 junta las manos y separa marcando espacios en el aire, mientras habla del procedimiento de ingreso.</p> <p>0:50 indica el suelo con su dedo índice, mientras menciona “acá”.</p> <p>1:10 los dedos índices de las manos izquierda y derecha “giran” entre ellos mientras habla, también se separan y juntan, acompañado el ritmo de su discurso,</p> <p>1:50 cierra su manos formando puños y finge un tirón, mientras habla de dar un “jalón de orejas”</p> <p>2:10 lleva su mano al centro de su pecho, mientras le indica a la consultante estar tranquila.</p> <p>2:46 utiliza sus dedos índices para apuntar a los lugares distinto, mientras da las opciones “venir sola” o “venir con alguien más</p> <p>3:36 inclina la cabeza al lado izquierdo mientras pregunta “¿en qué sentido?”</p> <p>4:50 con la mano abierta, dibuja círculos a un costado de su cabeza, mientras dice “ideas con las que me quede pensando”</p> <p>6:17 forma un esfera con sus manos, mientras habla de “un sistema que te ha rodeado” y abre un poco los ojos</p> <p>7:48 inclina la cabeza hacia adelante, mientras indica “el peso que significa carga con algo así”</p> <p>8:32 asiente rápido y repetidas veces con la cabeza al decir “protección”</p> <p>8:48 sacude bruscamente la cabeza hacia los costados al decir “remover algo”</p>
--	---

Objetivos	<p>¿Hay un propósito diferenciable del terapeuta en sesión? ¿Cómo explicaría el actuar del terapeuta en esta sesión en particular?</p> <p>Por las interrupciones para preguntar, para aclarar temas y la idea de proponer temas que no han aparecido, se asume que la terapeuta busca recopilar información. Además, los gestos de afirmación pueden indicar el crear un espacio de comprensión.</p>
Metas	<p>¿Cuál podría ser la motivación principal de lo que está buscando que ocurra el terapeuta en esta sesión en particular?</p> <p>Por los objetivos de la sesión particular, se puede suponer que la meta sea captar de manera clara la mayor información posible de la persona que esta consultando. Esto debido a que la terapeuta parece aceptar la información tal cual viene sin elaborar el contenido. Otra meta puede ser el generar adherencia al espacio terapéutico, mostrando completamente comprensiva y “acogedora”.</p>
Relación con el conflicto	<p>¿Hay ocasión de visualizar alguna relación con un conflicto? ocurre entre consultantes, terapeutas o consultantes y terapeuta/s? estos ¿cómo reaccionan? ¿Lo enfrenta? ¿lo ignora? etc.</p> <p>Durante la sesión no se observan conflictos, probablemente al ser un ingreso, el terapeuta no aborda temas más que para obtener información sin trabajar directamente en ellos.</p>
Posición y postura	<p>¿Aparece un posicionamiento declarado del terapeuta en sesión respecto de lo que se está plateando? ¿Hace uso de su postura o de su opinión?</p> <p>La terapeuta declara ser “la terapeuta que solo hará la primera sesión de ingreso” (min 4:20, video 3). Y aprovecha esa posición para devolver ideas e impresiones que le surgieron durante la sesión, además, usa dicho espacio para preguntar acerca de la ideas de la consultante sobre la terapia. Usa su postura de terapeuta ingresante para mostrar la terapia como un espacio de diálogo comprensivo y para buscar información sin elaborar.</p>

Contexto

“espacio terapéutico”	<p>¿Qué características tiene el contexto físico en el que ocurre la sesión? (características del espacio, sala) ¿El terapeuta se muestra cómodo o incómodo en aquel espacio</p> <p>El espacio de terapia, es una sala verde, con una pizarra de fondo. Una puerta de ingreso, piso alfombrado, y ventanas espejo, a través de la cuales se observa la sesión. Además de 5 sillas dispersas en el espacio, dos de ellas están enfrentadas y son las que ocupan terapeuta y consultante.</p> <p>La terapeuta no parece incómoda con el espacio, aunque si le indica a la consultante que es una sala “rara” (min 17, 15 video 2).</p>
-----------------------	--

Objetos	<p>¿Hay uso de algún objeto, elemento, además de la presencia de ellos mismos? (símbolos, pizarra, papelógrafos, etc)</p> <p>Los objetos que parecen tener uso, o estar disponibles para ello, es la pizarra y una caja de pañuelos. Solo este último es usado por la consultante durante la sesión.</p>

b. Pauta de observación casos clínicos

Identificación personaje

Nombre terapeuta	Mohan
Descripción si atiende solo o en coterapia	(en coterapia con)
Tipo de sesión (consultante)	pareja
Otras observaciones	

Dimensión física

Postura corporal (actitud y gestos)	<p>¿Qué posición toma el cuerpo del/la terapeuta al iniciar la sesión? El terapeuta se sienta y apoya ambos antebrazos en los brazos de la silla, sus manos se tocan levemente en la punta de sus dedos. Su torso se apoya en el respaldo de la silla, y se mantiene recto, su cabeza se proyecta hacia adelante. La pierna derecha se cruza sobre la izquierda, pero solo apoya el tobillo de esta sobre la rodilla izquierda.</p> <p>¿Se inclina hacia adelante, hacia atrás? En su posición inicial no tiene inclinación notoria, pero si suele inclinarse hacia adelante cuando quiere llamar la atención de su coterapeuta o de alguno de los consultantes.</p> <p>¿Qué hace con sus manos y pies? La manos se tocan y entrelazan, sobre todo cuando explica ideas. El pie elevado suele moverse de lado a lado mientras escucha a los consultantes.</p> <p>¿Presencia algún tic, o movimiento repetitivo? Llevar la mano al mentón mientras escucha es un movimiento que se observa varias veces.</p>
-------------------------------------	---

<p>Manera de moverse (movimientos lentos, rápidos, actitud):</p>	<p>¿Tipo de “danza” con los pacientes en el espacio de la consulta?... ¿se desplaza?, ¿se levanta a buscar algo?, ¿se queda quieta?</p> <p>El terapeuta tiende a guiar a los consultantes con sus movimientos, los recibe al ingresar y les indica donde posicionarse, y no toma asiento hasta que esto lo hagan antes. Igualmente, cuando se inicia el trabajo con la pizarra, este se pone de pie antes de indicar el cambio de lugar, y luego de posicionarse frente a la pizarra se mueve hacia el consultante que él desea que trabaje primero. Durante la conversación este tiende a ser una persona que “escucha”, se mueve poco en la silla, y se orienta hacia quien esta hablando.</p> <p>¿Cuál es su velocidad?</p> <p>Un velocidad media, su paso no es acelerado ni lento, esto se ve al buscar el plumon o reorientar el espacio hacia la pizarra. Sin embargo, sus gestos suelen ser más veloces, como si siguieran sus “pensamientos”, que al parecer van más rápido de lo que los comunica,</p> <p>¿Qué pasa cuando se mueve?, ¿comodidad o incomodidad?</p> <p>Se le ve cómodo al moverse, “ocupa espacio” con sus gesto y caminar, capta la atención tanto de los consultantes como de su coterapeuta cuando se mueve o gesticula.</p> <p>¿cómo se relaciona su cuerpo con el cuerpo del consultante? (distancia, contacto)</p> <p>¿Qué tipo de movimiento o contacto no logra observarse?</p> <p>El terapeuta accede al contacto físico con la consultante, al inicio de la sesión este recibe de beso en la mejilla a la consultante, se mantiene a distancia de medio metro en general. Durante la sesión se acerca al consultante para entregarle el plumón, si bien se observa incomodidad parece atribuirse al hecho de realizar un trabajo y no a la cercanía del terapeuta. }</p> <p>Sentados, el terapeuta se acerca inclinándose hacia los consultantes y llamando su atención.</p> <p>Se observa contacto físico, pero no movimiento rápidos o bruscos, probablemente porque el discurso no lo requiera o por mantener un espacio de “comodidad/tranquilidad”</p>
<p>Manera de hablar recurrente (cómo definiría su tono, timbre)</p>	<p>¿Cómo usa el espacio con su voz?</p> <p>Lo “llena” con su voz, es firme, medianamente grave, clara y llama la atención de su coterapeuta como del sistema consultante.</p> <p>¿Juego con el volumen o volumen constante?</p> <p>Varía bastante el volumen, dependiendo de si esta dando indicaciones, o pidiendo aclaraciones, si bien en ambos casos el volumen es alto, cuando da indicaciones es mayor.</p> <p>¿Desde dónde se proyecta su voz? (nariz, garganta, pecho,</p>

	<p>abdomen). Desde el pecho</p> <p>¿Qué textura tiene su voz? (clara, áspera, nítida, suave)</p> <p>Una voz clara, poco áspera y con volumen, medianamente grave, genera sensación de “profundidad”</p> <p>¿Qué voz le costaría tener? Quizás una voz “tranquila”, más suave, que ocupe menos espacio y sea apaciguante.</p>
--	---

Dimensión psicológica

Manejo emocional	<p>¿Cuáles son las emociones que aparentemente le resultan más fáciles de manejar al/la terapeuta?</p> <p>Pareciera estar vigilante de aquello que ocurre en sesión, y esto se le da manera sencilla, siempre está prestando atención. Esto es notorio cuando interviene el discurso de los otros, para hacer acotaciones, correcciones, aclaraciones, actos que necesitan enfocarse en lo que ocurre constantemente.</p>
Manejo emocional	<p>¿Cuáles son las emociones que aparentemente le resultan más difíciles de manejar al/la terapeuta?</p> <p>No se observan emociones que parezcan complicadas de abordar. Se podría asumir, por oposición, que al estar siempre expectante fuera complejo encontrar sorpresa o distracción en el terapeuta.</p>
Características del personaje terapéutico	<p>¿Cuáles podrían ser algunas de las características del Personaje Terapéutico? ¿Cuál o cuáles de ellas podrían ser más prioritarias?</p> <p>El terapeuta despliega un personaje amable, atento, que tiene un “control” o “dirección” de lo que está ocurriendo. Que escucha al otro, pero interviene si aquello que se está buscando no se alcanza. Es un personaje que llama la atención, que logra generar interés en los demás, lo cual parece ser su principal característica.</p>
Manejo de los tiempos	<p>¿Cómo describiría el tempo-ritmo en la sesión? ¿Se relacionan aquello con el estado emocional del momento?</p> <p>El tiempo ritmo de la sesión está guiado por los terapeutas, es medianamente acelerado, como si hubiera un trabajo a realizar. Ellos dan las indicaciones y cuando los consultantes narran o realizan tareas son intervenidos por estos, para aclarar o enfocar el trabajo. Esto genera acciones cortadas, impidiendo por ejemplo, que los consultantes que actúan más lento (el consultante por ejemplo) tengan mucho tiempo para desplegarse o cambiar el ritmo de la sesión.</p>

Interaccional

Motivación del movimiento	<p>¿Su interacción proviene más de sí mismo como propuesta o más bien en reacción al consultante? ¿Estas reacciones tienden a ser cómicas, dramáticas, exageradas, tranquilas, bruscas?</p>
---------------------------	--

	<p>La interacción del terapeuta nace principalmente de él mismo, esto porque guía la sesión, entrega la indicaciones del trabajo o interviene para hacer correcciones, estas son tranquilas y claras. Sin embargo, pero en menor medida, reacciona a su coterapeuta y a las narraciones del sistema consultante, respondiendo con sonrisas o gestos de afirmación.</p>
<p>“proxémica”</p>	<p>¿Qué distancia guarda el terapeuta con el consultante? ¿qué intención tendría con aquella distancia? ¿Qué cambios realiza en esta distancia y qué buscaría con ello?</p> <p>El terapeuta guarda una distancia de 50 cms a un metro de los consultantes, una distancia semi-formal, que permitiría conversar de manera íntima sin incomodar por la asimetría de roles. Los cambios que existe en esta distancia ocurren para reorientar el espacio de trabajo o para entregar o tomar objetos de los consultantes, por lo cual no se asume que sea para generar algún cambio en la intención de la comunicación.</p>
<p>“kinésica”</p>	<p>Siendo estos los movimientos corporales que generan comunicación fuera de lo verbal (pueden ejemplificar cuestiones emotivas, regular la comunicación o dar instrucciones sobre conductas o generar objetos invisibles o imaginarios) ¿Qué movimientos del cuerpo que comunican fuera de lo verbal se presentan y con qué objetivo? ¿Acompañan al lenguaje verbal o se dan por separado? ¿Usa emblemas o ilustradores?</p> <p>El terapeuta utiliza los gestos de manera paralela al lenguaje verbal. Los movimientos se dan principalmente con las manos y la cabeza. A veces estos movimientos acompañan el ritmo de lo que se menciona (con las manos), otras veces ilustran interacciones, por ejemplo juntando y separando sus manos al hablar de parejas o personas por separado. También señala lugares o personas con sus manos mientras habla de estas.</p> <p>Los gestos también “mima” objetos, como hojas con listas, o “mecanismo” al hablar de problemas.</p> <p>Otra variante de gestos observados son los que “guían” los movimientos de los demás, al señalar dónde deben posicionarse. Finalmente, los gestos faciales tienden a ser sonrisas en respuesta a las narraciones de los consultantes, acompañados de movimiento de cabeza afirmativos o negativos.</p> <p>Ejemplos</p> <p>min 0:55 el terapeuta mueve ligeramente su cabeza hacia arriba y abajo, en un signo de aprobación hacia el consultante.</p> <p>min 1:30 repite el gesto de aprobación mientras gesticula un “mm mmm”</p> <p>min 1:55 gesticula un sonido de “mmm mmm” en tono afirmativo ante una pregunta de la consultante, mientras abre sus ojos e inclina su cabeza hacia adelante.</p> <p>min 2:10 agita sus manos de manera alternada hacia arriba y hacia abajo, a la altura de su regazo, mientras menciona “si hicieron algo”. Seguido de esto pregunta si lo que realizaron “lo tienen en mente” y con dedos extendidos y separados genera un “objeto” o “espacio” no distinguible. Luego sus manos se elevan y se tocan entre sí en la punta</p>

	<p>de los dedos, esto están estirados y juntos, luego las manos se extienden y los dedos de la mano izquierda y mano derecha se tocan a la altura de la yema, luego los dedos de la derecha e izquierda se entre cruzan. Esto ocurre mientras seña las ideas de “recetas” e “ingredientes”.</p> <p>min 2:25 mientras se pone de pie, con su mano izquierda extendida, con la palma hacia los consultantes y a la altura del rostro, indica que deben girarse, posteriormente, con la misma mano simula anotar en el aire, mientras indica que anotara en una pizarra detrás de ellos.</p> <p>min 3:10 rota su cabeza de izquierda a derecha mientras indica que “no importa” (el consultante se quejaba de tener que trabajar con el pizarrón y anotar en este)</p> <p>min 3:40 el terapeuta mantiene una sonrisa en su rostro mientras mira atentamente al consultante que le habla.</p> <p>min 5:10 se toma el mentón con la mano izquierda y asiente con la cabeza mientras emite un “mmm mmm” en tono afirmativo ante lo que comenta el consultante.</p> <p>min 7:48 el terapeuta, con la mano semicerrada y a la altura del rostro la mueve “rítmicamente” mientras habla. Luego, con sus manos enfrentadas una a otra, con los dedos estirados y juntos simula una “hoja” mientras menciona la palabra “lista”, luego menciona la palabra “necesita” y finge tomar algo con ambas manos, enroscando los dedos y moviendo levemente las manos.</p> <p>min 7:54 sus manos extendidas una frente a la otra se alternan hacia adelante y atrás mientras menciona “problemas”, para luego mencionar de manera más enfática “lo que hace que funcione”, cada palabra va acentuada por sus manos apuntado y cayendo de forma coordinada con cada palabra.</p> <p>min 9:15 usa sus manos abiertas y tocando las yemas de sus dedos mientras indica la palabra “pareja”, luego y en contraste cierra su puño derecho, y con este inclinado indica a uno de los consultantes, usando la palabra “usted”, luego inclinando el puño hacia el costado derecho, indica “ella”. Finalmente, vuelve a mencionar “la pareja” y cierra el puño con énfasis</p> <p>min 10:10 sonríe en respuesta a la consultante</p> <p>min 13:00 se inclina hacia adelante, en dirección a su coterapeuta, que entrega indicaciones.</p> <p>min 14:05 indica “a mí” y acerca su mano derecha a su pecho, luego consulta a su coterapeuta si piensa similar a él, al mencionar la palabra “tú” extiende su mano hacia ella con los dedos extendidos y separados Luego menciona “personas se juntan” juntando sus manos extendidas “y se afectan mutuamente” juntando y separando sus manos mientras lo menciona.</p>
--	--

Meta

Objetivos	<p>¿Hay un propósito diferenciable del terapeuta en sesión? ¿Cómo explicaría el actuar del terapeuta en esta sesión en particular?</p> <p>El terapeuta inicia la sesión hablando del trabajo encargado en en la sesión pasada, en esa misma línea, la sesión se enfoca en revisar este trabajo, además el terapeuta se involucra en aclarar, corregir y orientar en las respuestas al trabajo. Debido a lo anterior se considera que el objetivo es retomar el trabajo encargado a los consultantes y revisar en conjunto el contenido de este.</p>
Metas	<p>¿Cuál podría ser la motivación principal de lo que está buscando que ocurra el terapeuta en esta sesión en particular?</p> <p>Probablemente se relacione con observar y elaborar el contenido del trabajo, esto es más claro al considerar que fases “típicas” de una sesión como la etapa social son casi excluidas para iniciar el trabajo de lleno, que se enfoca en integrar elementos que permitan establecer una relación de pareja cómoda para los consultantes.</p>
Relación con el conflicto	<p>¿Hay ocasión de visualizar alguna relación con un conflicto? ocurre entre consultantes, terapeutas o consultantes y terapeuta/s? Este ¿Lo enfrenta? ¿huye? ¿lo ignora?</p> <p>Se puede considerar como conflicto, los momentos en que los consultantes se desorientan en el contenido del trabajo encargado por los terapeutas, en los cuales el terapeuta interviene y entrega indicaciones y aclaraciones para retomar el trabajo desde el punto planteado. Ante estos pequeños conflictos el terapeuta detiene la situación y la reorienta, se hace cargo de estos y trabaja con ellos.</p>
Posición y postura	<p>¿Aparece un posicionamiento declarado del terapeuta en sesión respecto de lo que se está plateando? ¿Hace uso de su postura o de su opinión?</p> <p>No se observa una posición declarada. Aunque se entiende que se busca abordar el trabajo, y hace uso de su postura para preguntarles directamente a los consultantes de esto y para orientarles en cómo responder a este.</p>

Contexto

“espacio terapéutico”	<p>¿Qué características tiene el contexto físico en el que ocurre la sesión? (características del espacio, sala) ¿El terapeuta se muestra cómodo o incómodo en aquel espacio</p> <p>La sala es bastante amplia, hay sillas, más de la necesarias e incluso algunos espacios que terapeutas y consultantes pueden mirar y algunas veces ocupar. La luz parece ser un poco tenue. Existe un</p>
-----------------------	--

	pizarrón que el terapeuta se ve cómodo de usar, además se le ve cómodo de caminar entre consultantes y por el espacio.
Objetos	<p>¿Hay uso de algún objeto, elemento, además de la presencia de ellos mismos? (símbolos, pizarra, papelógrafos, etc)</p> <p>Se usa un pizarrón y un plumón para escribir a anotar una lista por parte de los consultantes, con asistencia de los terapeutas.</p>

c. Pauta de observación casos clínicos

Identificación personaje

Nombre terapeuta	Nicole Giese
Descripción si atiende solo o en coterapia	(en coterapia con José M Jarpa)
Tipo de sesión (consultante)	FAMILIA
Otras observaciones	Es una primera sesión con la familia

Dimensión física

Postura corporal (actitud y gestos)	<p>¿Qué posición toma el cuerpo del/la terapeuta al iniciar la sesión? inicialmente, la terapeuta se sienta en la silla sin apoyarse en el respaldo, cruza una pierna sobre la otra (derecha sobre izquierda) cruza su ropa (parece ser un sweater) y entrelaza los dedos de sus manos sobre su regazo. Su espalda se curva y se inclina hacia adelante. Posteriormente se ve muy apoyada en la silla, de a poco se va despegando cuando se quiere acercar a algún miembro de la familia. Sonríe bastante y mira a cada persona de la familia cuando les habla.</p> <p>¿Se inclina hacia adelante, hacia atrás? Se inclina levemente para referirse o tratar de hablar con los más chicos de la familia. En alguno momento (min 5:30) se inclina hacia atrás, manteniendo la mirada en el/la consultante que está hablando, “renueva” su postura sin perder la atención.</p> <p>¿Qué hace con sus manos y pies? Junta frecuentemente sus manos cuando habla, hacia adentro de su propio cuerpo, como mimando un gesto de perdón o de no amenaza. Luego los lleva adelante y los apoya en sus rodillas Es repetitivo también que junte sus manos y las apoye debajo de su pierna derecha, que a su vez está por encima de su pierna izquierda, como apoyada en sí misma</p> <p>¿Presencia algún tic, o movimiento repetitivo? suele jugar con sus dedos, los entrelaza o los empuja entre sí. (min 0:54)</p>
-------------------------------------	---

<p>Manera de moverse (movimientos lentos, rápidos, actitud):</p>	<p>¿Tipo de “danza” con los pacientes en el espacio de la consulta?... ¿se desplaza?, ¿se levanta a buscar algo?, ¿se queda quieta? Se mueve regularmente en la silla, que tiene ruedas, no es tanto el movimiento, pero se gira de acuerdo a la persona con la que está tratando de comunicarse. Es muy notorio porque en los primeros minutos es la única persona que se mueve</p> <p>¿Cuál es su velocidad? Es una velocidad media baja. No se mueve tan ágilmente como tratando de no ser amenazante, particularmente con los niños.</p> <p>¿Qué pasa cuando se mueve?, ¿comodidad o incomodidad? Se mueve mucho más cuando se refiere directamente a los niños, un poco menos cuando se refiere a los adultos. Hay un interés marcado en vincularse con ellos. Los mira atentamente y mueve las manos levemente para explicarle cosas</p> <p>¿cómo se relaciona su cuerpo con el cuerpo del consultante? (distancia, contacto) ¿Qué tipo de movimiento o contacto no logra observarse? Levanta ligeramente el torso, para estar bien sentada, se separa un poco de la silla para desplazarse hacia adelante, esperando respuesta de los niños, cosa que inicialmente no ocurre (cuando se habla de lo que hacen los psicólogos, minuto 9) Muestra la palma de sus manos mientras explica para mostrarse poco amenazante y además toma la manga de su polerón para acercarla a sus manos. Además sonríe frecuentemente</p>
<p>Manera de hablar recurrente (cómo definiría su tono, timbre)</p>	<p>¿Cómo usa el espacio con su voz? Usa bastante el espacio con su voz, que es bastante alta, firme. Logra hablar claro y se genera un silencio cuando ella habla</p> <p>¿Juego con el volumen o volumen constante? Hace pocas variaciones de volumen, en general mantiene un volumen alto</p> <p>¿Desde dónde se proyecta su voz? (nariz, garganta, pecho, abdomen). la voz parece provenir desde la garganta.</p> <p>¿Qué textura tiene su voz? (clara, áspera, nítida, suave) Es una voz bastante suave, que envuelve bastante bien lo que está planteando con su tono. Es además bastante clara, se preocupa por modular de una manera audible para los niños.</p> <p>¿Qué voz le costaría tener? Quizás podría costarle tener una voz de corte más autoritario</p>

Dimensión psicológica

<p>Manejo emocional</p>	<p>¿Cuáles son las emociones que aparentemente le resultan más fáciles de manejar al/la terapeuta? Maneja bastante bien la ansiedad que aparece en la primera sesión, sobre todo porque es precisamente una primera sesión. Aparecen</p>
-------------------------	---

	<p>algunas risas incómodas, algunos silencios incómodos, algunos momentos tensos en que nadie quiere responder y se muestra muy tranquila, tratando de dar a entender que está tranquila y muy interesada en cualquier cosa que planteen los otros, particularmente los más chicos.</p> <p>Habla para definir el espacio, habla para manejar esa ansiedad que de a poco se va transformando en una suerte de serenidad</p>
Manejo emocional	<p>¿Cuáles son las emociones que aparentemente le resultan más difíciles de manejar al/la terapeuta?</p> <p>No se observan emociones que parezcan complicadas de abordar. Se asume, que debido al contexto de coterapia, existen emociones que quedan fuera y que no se expresan ante situaciones de incomodidad, como la molestia o enojo que pueden generar las interrupciones de los consultantes más pequeños, por lo mismo parece complicado asumir posiciones de "autoridad" que ordena o se "molesta" cuando no lo escuchan.</p>
Características del personaje terapéutico Equivalente a Actitud predominante	<p>¿Cuáles podrían ser algunas de las características del Personaje Terapéutico? ¿Cuál o cuáles de ellas podrían ser más prioritarias?</p> <p>Despliega un persona ante todo bastante amable, con mucho interés en lo que dicen los otros. Es un personaje además cariñoso que tiende a centrarse en la curiosidad a través de sus preguntas. Si bien sonríe, es también un personaje serio, que está llevando a cabo una tarea, sin mayores complicaciones, pero es igualmente una tarea.</p> <p>Es además un personaje que muestra cierta serenidad respecto del tiempo, no se ve apurada, sino más bien mostrando una actitud de paciencia</p>
Manejo de los tiempos	<p>¿Cómo describiría el tempo-ritmo en la sesión? ¿Se relacionan aquello con el estado emocional del momento?</p> <p>Los tiempos son muy propios de un ejercicio que tiene una tarea simple de realizar, tiene una cadencia como algo que requiere cuidado, sin particular apuro, pero con avances. Las preguntas aparecen siempre cuando alguien ha dejado de hablar, hay pocas intervenciones, hay pocos encuadres o delimitaciones, lo que deriva en una lógica de tiempo constante y ritmo constante. Este ritmo de algo que requiere cuidado, que requiere ser observado y meditado, se mantiene invariable, incluso cuando ocurren cambios en el movimiento y emociones de los niños (principalmente al inicio de la devolución) la coterapeuta no acelera sus intervenciones, no habla más, sigue una pauta de intervenir y esperar a observar las respuestas. El ritmo de esta sesión no depende de la situación emocional de los consultantes, de su comodidad/actividad al momento de hablar.</p>

Interaccional

Motivación del movimiento	<p>¿Su interacción proviene más de sí mismo como propuesta o más bien en reacción al consultante? ¿Estas reacciones tienden a ser cómicas, dramáticas, exageradas, tranquilas, bruscas?</p> <p>Su interacción, sobre todo en los primeros 25 minutos, pareciera responder más bien a un plan o una estructura de trabajo. En este sentido es más bien una propuesta de parte de ella (terapeuta) y sólo</p>
---------------------------	--

	<p>alguna reacción frente a la declaración de los consultantes (tipo pedir más información, preguntar por qué, etc). Ya más cercano al cierre de la sesión pudiera decirse que está esperando reaccionar más a lo que está pasando en la sesión, pero la mayoría del tiempo parece que está ejecutando una estructura, igualmente amplia, pero estructura de lo que tiene que ocurrir en ese espacio.</p> <p>Se piden más movimientos a los otros, que movimientos que haga la terapeuta. De hecho en momentos de mayor movimiento (casi caos) de parte de los niños, minuto 2 del tercer video, se mantiene bastante estática, a diferencia de su coterapeuta que intenta moverse con los niños.</p>
Kinesica	<p>¿Qué distancia guarda el terapeuta con el consultante? ¿qué intención tendría con aquella distancia? ¿Qué cambios realiza en esta distancia y qué buscaría con ello?</p> <p>Mantiene una distancia bastante amplia, no está al alcance de su mano, ni siquiera estirando un brazo o acercándose con la silla. Su distancia, que es igualmente la distancia social aceptable, pareciera indicar una intención de te quiero mirar, observar, escuchar, pero no invadir. No hay contacto físico alguno, salvo en la parte final en la que acerca a uno de los hijos, para pedirle que deje de girar en la silla</p>
Proxemica	<p>Siendo estos los movimientos corporales que generan comunicación fuera de los verbal (pueden ejemplificar cuestiones emotivas, regular la comunicación o dar instrucciones sobre conductas o generar objetos invisibles o imaginarios) ¿Qué movimientos del cuerpo que comunican fuera de lo verbal se presentan y con qué objetivo? ¿Acompañan al lenguaje verbal o se dan por separado? ¿Usa emblemas o ilustradores?</p> <p>Los gestos generalmente acompañan el lenguaje verbal y lo complementan, se usan para señalar personas u objetos de los cuales se habla, y para acompañar ideas de “espacios” (construyendo “cupulas” con las manos), estos generalmente se realizan con las manos. También se usan gestos para complementar indicaciones o preguntas, sonrisas cuando se pregunta algo (para indicar empatía y/o falta de amenaza) o gestos de afirmación y negación para indicar posibles respuestas o para reforzar la respuesta ya entregada. Los gestos que se dan sin lenguaje verbal se presentan en respuesta al discurso del otro, gestos afirmativos principalmente con la cabeza, en los cuales se indica “entender” o “comprender” lo que se indica, estos se dan principalmente con la cabeza y el rostro.</p> <p>Los gestos que no van acompañados de lenguajes verbal</p> <p>al min 0:35 lleva su mano extendida hacia su pecho mientras indica verbalmente “yo soy Nicol”</p> <p>al min 2:50 pregunta a un consultante “¿sabes algo de nosotros?” mientras realiza un gesto afirmativo con la cabeza. Después en tono de pregunta dice “¿no?” mientras rota su cabeza levemente de lado a lado, indicando “no”.</p> <p>min 4:25 levanta su mano derecha, y con su dedo índice derecho</p>

	<p>apunta a un espejo detrás de ella, mientras le indica a un consultante “allá atrás hay otro”</p> <p>min 4:58 ante una contradicción de un consultante (un niño) ella pregunta “entonces ¿cómo sabías que íbamos a estar?” mientras sonríe y suena una pequeña risa.</p> <p>min 6:08 apunta con ambas manos y ambos dedos índices a los dos espejos unidireccionales que tiene detrás mientras indica verbalmente “por eso están los espejos”</p> <p>min 6:15 indica que detrás de los espejos hay un equipo, para eso extiende sus manos y apunta con ellas al espejo, indicando que “algo” (el equipo) detrás de él. Luego, indica que ellos “observan”, ahora las manos se orientan hacia el sistema consultante y terapéutico, lo que ellos conversan y alterna un par de veces entre una mano que apunta a ella misma y otra que apunta hacia la familia. Después, explica la función del citofono, atraviesa su brazo derecho, desde su lado izquierdo al derecho y apunta con su índice al lugar donde este se encuentra, todo esto sin perder contacto visual con los consultantes.</p> <p>min 6:38 menciona “en este centro” (en referencia a caps), acerca sus manos una frente a otra a la altura de su pecho, mientras forma una “cúpula” con sus dedos, simulando un espacio.</p> <p>min 7:15 cuando un consultante se prepara para hablar la terapeuta se inclina hacia adelante, apoya su brazo izquierdo sobre sus rodillas, mientras acerca su mano a su cara, a la altura de la boca.</p> <p>7:30 mientras el consultante le habla, la terapeuta inclina levemente hacia arriba y abajo su cabeza, en una indicación de aprobación.</p> <p>min 9:35 su mano se eleva y baja a sus piernas, siguiendo el ritmo del habla, no parece ser una mima o un regulador de los turnos de habla.</p> <p>min 10:00 la terapeuta sonríe en respuesta a una sonrisa de uno de los consultantes (un niño).</p>
--	--

Meta

Objetivos	<p>¿Hay un propósito diferenciable del terapeuta en sesión? ¿Cómo explicaría el actuar del terapeuta en esta sesión en particular?</p> <p>Hay un claro propósito, muy correspondiente a una primera sesión, de estructurar una conversación para conocer al sistema familiar. Con especial atención a los niños, a que se desplieguen de manera cómoda e incluso jugando. En esta línea el actuar muy paciente de la terapeuta pudiera tener que ver con el objetivo clásico de una primera sesión.</p> <p>En el minuto 19 se propone una subdivisión del grupo, donde la terapeuta queda con el padre y una hija, intenta también ahí seguir la indicación (que provenía del equipo detrás del espejo)</p>
Metas	<p>¿Cuál podría ser la motivación principal de lo que está buscando que ocurra el terapeuta en esta sesión en particular?</p> <p>El objetivo es bastante claro, conocer al sistema consultante, que se sientan lo más cómodos posible en la tarea de mostrar la dinámica que tienen como familia.</p>
Relación con el conflicto	<p>¿Hay ocasión de visualizar alguna relación con un conflicto? ocurre entre consultantes, terapeutas o consultantes y terapeuta/s? estos ¿cómo reaccionan? ¿Lo enfrenta? ¿lo ignora? etc.</p> <p>El conflicto no es apreciable en lo discursivo, sin embargo, se observan “interrupciones” en la terapia, ya que los consultantes menores (niños) se levantan del asiento o se mueven de manera constante, lo cual genera un problema para mantener la atención en el diálogo e incluso realizar las devoluciones. Ante estas situaciones, los terapeutas inicialmente ignoran las interrupciones, dejando que los padres se hagan cargo de la conducta de los niños, para después intervenir e indicarles verbalmente que deben concentrarse para aprovechar el poco tiempo que les queda, aunque con poco éxito, finalmente el equipo interviene y la terapeuta indica con un tono más “autoritario” el fin del juego con las sillas. Lo cual desemboca en un trabajo de grupo mientras uno de los niños juega “ignorado”.</p> <p>Ante este conflicto en particular la terapeuta no toma posiciones de “control”, parece evitarlas y delegarlas a los padres, y cuando lo hace no se sostiene en el tiempo.</p> <p>Ejemplos min 0:00 video 2 Uno de los niños se para del asiento y comienza a caminar, los terapeutas los observan y no realizan ningún gesto ni verbalizan, el padre toma por el brazo al niño y lo posiciona nuevamente en el asiento. Esto sucede mientras otro consultante está hablando con los terapeutas y el resto de la familia. Posteriormente, la terapeuta redirige su atención al niño que acababa de levantarse. min 17:40 video 2</p>

	<p>uno de los niños se separa de su grupo y comienza a gatear por la sala, el padre indica mediante una cuenta regresiva que debe regresar con su grupo, la terapeuta mira al niño, pero esto no es retomado al volver a la conversación.</p> <p>min 0:00 video 3</p> <p>Los niños presentes en la sesión (2) están riendo y jugando en la sillas con ruedas, los terapeutas intentan enfocar su atención en la devolución, pero el juego les impide hacerlo, la terapeuta le pide al niño que más juega que “colabore” con el terapeuta, que este “necesita su ayuda”, posteriormente intentan tocar sus manos y detener la silla, para finalmente pedir la colaboración de la hermana mayor, cambiando de silla a los niños que juegan. La terapeuta guarda distancia mientras el terapeuta forma una alianza con el niño para contarle lo que ocurrirá a continuación.</p> <p>Al min 5:00 se vuelve a realizar una interrupción por parte de los niños, y el equipo interviene por citofono, para indicar el cambio de asientos, es la terapeuta quien entrega esta indicación y lo hace con un tono más fuerte y “autoritario” que las indicaciones anteriores. Finalmente continúa la devolución con uno de los niño separado del grupo y jugando con la silla.</p>
<p>Posición y postura</p>	<p>¿Aparece un posicionamiento declarado del terapeuta en sesión respecto de lo que se está plateando? ¿Hace uso de su postura o de su opinión?</p> <p>La terapeuta no declara su posición, pero, se puede mencionar que hace uso de su postura “por omisión”, al acceder a entregar la dirección del comportamiento más disruptivo de los niños en la terapia a los padres, los terapeutas permiten que la familia adopte y realice las conductas que son “normales” dentro de su día a día, es decir, no adopta posturas de “control” o “autoridad” y deja que los padres (como ocurriría en su cotidianidad) detengan los comportamientos que cortan el diálogo entre consultantes y terapeutas.</p>

Contexto

<p>“espacio terapéutico”</p>	<p>¿Qué características tiene el contexto físico en el que ocurre la sesión? (características del espacio, sala) ¿El terapeuta se muestra cómodo o incómodo en aquel espacio</p> <p>La sala es bastante amplia, la temperatura del lugar también parece ser la adecuada. Hay sillas e incluso algunos espacios que terapeutas y consultantes pueden mirar y algunas veces ocupar. Quizás los colores no son de lo más adecuado, pues puede ser demasiado tenue los colores, pareciera que siempre falta algo de luz.</p> <p>Los terapeutas se notan incómodos durante la sesión, pero parece</p>
------------------------------	--

	relacionarse más con el uso que le dan los niños al espacio que con el espacio en sí.
Objetos	¿Hay uso de algún objeto, elemento, además de la presencia de ellos mismos? (símbolos, pizarra, papelógrafos, etc) No se observa durante la sesión.

2. Fichas personaje escénicos

a. PAUTA DE OBSERVACIÓN Y ANÁLISIS “PERSONAJE ESCÉNICO” clown

Identificación personaje

Nombre (si presenta alguno)	tuga
Vestuario (descripción)	sombrero negro, Chaqueta abierta de color burdeo, de mangas cortas (hasta la mitad del antebrazo). Polera de color negra, de tirantes y ajustada al cuerpo. Pantalón de color naranja, ajustado a la cadera, “abombachado” (de la cadera a los pies el pantalón se ensancha) y se introduce a la altura de los tobillos en los botines. Botines de color negro
Maquillaje (uso de colores y lugares acentuados)	se utiliza una pintura blanca para cubrir todo el rostro, se aplanan y desaparecen las cejas y los labios, además se dibujan curvas que acentúan las mejillas, el mentón y los arcos por sobre los ojos. El ojo se deforma con pintura negra, se dibuja una línea que inicia unos centímetros antes de la ceja y termina a una distancia similar por debajo del ojo (en el eje vertical). Se utiliza una nariz de payaso ovalada roja, cubre las fosas nasales y no llega al tabique. Los labios se pintan de color rojo, solo al centro del labio, simulando unos labios diminutos y ovalados.
Disciplina (mimo, clown, teatro)	clown

Dimensión física

Uso de máscara
Describir la máscara, sobre todo si posea alguna expresión acentuada Por máscara se entiende aquello que cubra o distorsione el rostro, como una nariz roja, maquillaje, máscara física o un rostro al descubierto que imite una máscara (rostros neutros o invariables).
La “máscara” del clown distorciona el rostro, en un eje vertical altera la percepción de sus labios y los ojos, además de aplanar las líneas faciales con pintura blanca sin sombras ni matices. La nariz roja ovalada (con la distancia más grande del centro de la nariz hacia los costados) contrasta con líneas verticales dibujadas en la boca y los ojos. Es un estado de expresión neutro, la máscara no parece acentuar un estado de emoción particular, lo cual contrasta cuando el personaje si busca expresar emociones, puesto que la luz del escenario redibuja las líneas de expresión que atenuó el maquillaje blanco. La siluetas dibujadas en los contornos del rostro (semicírculos en las mejillas, arcos sobre

los ojos y prominencia del mentón) con el maquillaje blanco hace pensar en un máscara de “payaso blanco”
Tono muscular
La musculatura corporal puede estar en tensión o relajada en diferentes segmentos del cuerpo: ¿En qué segmentos corporales hay mayor rigidez-flexibilidad y movimiento?; ¿En qué situaciones el cuerpo es más rígido, en movimiento o cuando se encuentra estático?
La musculatura corporal puede estar en tensión o relajada en diferentes segmentos del cuerpo: ¿En qué segmentos corporales hay mayor rigidez-flexibilidad y movimiento?; ¿En qué situaciones el cuerpo es más rígido, en movimiento o cuando se encuentra estático? Debido al vestuario presentado por el personaje, el tono muscular no es apreciable, sin embargo, en general el personaje se observa con un cuerpo flexible, que se encuentra “holgado”, que aún en situaciones de esfuerzo físico se ve relajado.
Movimiento en escena
¿Los movimientos sobre el escenario son en líneas rectas, perpendiculares, diagonales, circulares o erráticos?
El personaje circula ampliamente por el escenario, describiendo diagonales, rectas, curvas y movimientos que parecen ser erráticos e improvisados en el momento.
Marcha
Describir velocidad de la marcha y su ritmo, si es relajada o rígida, si posee alguna característica particular a destacar (uso exagerado o reprimido de los brazos, por ejemplo, se puede poner en comparación con las demás personas en escena (si los hay)
<p>La marcha del personaje tiende a ser variable, dependiendo de lo que este sucediendo en escena es que la marcha se acelera o ralentiza o si el torso o los brazos se ven más o menos involucrados.</p> <p>Del segundo (s.) 0 hasta los 55 s. se observa una marcha que destaca por tener pasos cortos (un poco más distantes del largo del pie) agrupados en series de 2, 3 o 4, seguido de detenciones de 10 s. aproximadamente (por “obstáculos” presentes en el camino).</p> <p>Desde los 55 s. hasta 1:14 min. la marcha mantiene estas características con la excepción de que la detención ante el obstáculo no dura más de uno o dos segundos. La marcha genera una sensación de alerta y búsqueda, por el torso bajo y la cabeza al frente que inspecciona el espacio.</p> <p>A los 2:05 min se realiza una pequeña marcha que simula ser un trote. El personaje da pasos amplios y rápidos, inclina el torso y realiza una oposición entre el brazo que se adelanta y la pierna del mismo lado, se considera que es un trote simulado ya que los pies nunca se despegan del piso, y se exagera el movimientos de los brazos para simular velocidad.</p> <p>Al min 6:55 El personaje camina con una mujer y su bebé (en coche de bebé), este la tomo</p>

por el nombre simulando ser su pareja. La marcha se torna más pausada, arrastrando la punta del pie de atrás e inclinando el torso levemente hacia adelante, el ritmo de la caminata es similar al de un “gallo”.

Contrapesos

Describir el uso del cuerpo en oposiciones de peso ¿Cómo usa los segmentos del cuerpo para mantener el equilibrio? Por ejemplo si hay inclinación del torso ¿Dónde está el contrapeso que evita la caída?

En general los contrapesos se realizan al inicio de la muestra, son muy notorios puesto que tienden a ser simulaciones de pantomima y a involucrar todo el cuerpo.

a los 1:53 min, el clown simula apoyarse en una pared con ambas manos y la oreja (simula oír ruido del otro lado). Al no existir pared alguna, para equilibrar el apoyo del torso las manos y la cabeza, el pecho se inclina por delante de los pies mientras la cadera como contrapeso se inclina por detrás de los mismos.

a los 2:05 min se simula un choque con una muralla, el personaje simula impactar de lado con una muralla, para esto adelanta el pie derecho y lo utiliza como único apoyo, simulando detener el impulso con las manos y las pone en el mismo eje que el pie derecho, aleja la cabeza levemente para atrás y levanta del suelo el pie izquierdo. Al poner todo su peso corporal sobre el pie derecho simula apoyarse contra la pared, mientras el pie izquierdo le sirve de contrapeso para no caer.

A los 3:43 min el personaje adopta una posición de observación, mientras simula comer “cabritas”. El clown simula estar inclinado hacia atrás y apoyado sobre su codo derecho a la altura de las costillas, el paso parece ir en el codo puesto que este eleva el hombro como si fuera empujado hacia arriba por el peso del cuerpo, y la pierna derecha se encuentra ligeramente flectada simulando no tener peso, y la pierna izquierda se extiende y se adelanta ligeramente sin despegarse del suelo, simulando el empuje del cuerpo hacia atrás. El peso real se encuentra mayormente en la pierna derecha, que está flectada, la pierna izquierda, que está extendida hacia adelante no solo sirve de apoyo sino que también de contrapeso para no caer de espalda y mantener el torso erguido.

Respiración

¿Cómo es la respiración en relación al estado emotivo? ¿De dónde proviene? a) alta-clavicular b) intercostal c) abdomino-diafragmal d) completa.

La descripción se puede realizar por escenas o momentos relevantes de la obra.

En general y debido a la vestimenta, la respiración del personaje es difícil de observar, esta se torna visible solo cuando este la exagera para hacer saber al público su estado emotivo. Por ejemplo a los 2:50 min el personaje tiene una respiración acelerada, inflando levemente el pecho (alta-clavicular), y las inhalaciones y exhalaciones se producen enteramente por la boca. Esta respiración se produce por haber pasado por un gran susto-sorpresa, del cual el personaje intenta recuperarse. Similar a la situación anterior, a los 7:27 min, el personaje le indica al público que se calme, para ello se flectan las piernas, se adelanta el torso, los codos se flectan y las manos se juntan al centro del cuerpo, las palmas de las manos se

orientan al cielo, el personaje inspira mientras se agacha y expira mientras estira su piernas y baja las manos.

planos de acción

Describir si el movimiento predomina en rotaciones laterales (izquierda derecha); inclinaciones (arriba-abajo), movimientos de profundidad (adelante atrás); traslaciones (mover el órgano en plano paralelo al suelo); o bien si su uso es combinado.

Del min 0:00 a las 2:01 min, el personaje ingresa al escenario y transita por un camino con “obstáculos” (simulados con pantomima), cosas que levantar, mover, abrir, etc. parece no saber dónde se encuentra, predomina la inclinación hacia el frente y hacia atrás del torso, estas se producen al levantar los objetos (min 0:36) y traslaciones de las manos, cuando mueve y abre objetos (min 0:49).

De los 2:04 min en adelante, el personaje interactúa con el público, y el mayor plano de acción se da en la inclinación lateral y frontal, para abrir un panel (min 3:07) indicar al público que espere (min 4:07), para indicar que no “abuchee” (min 6:17) o para indicarle a este que se separe (min 9:33).

Dimensión psicológica

Emoción
¿Qué emoción predomina durante todo el acto? (cuanto tiempo se encuentra en esa emoción o cual se repite más); ¿Qué emociones aparecen de manera secundaria?
<p>Durante la mayor parte del acto, la emoción predominante en el personaje es la alegría, esto es notorio ya que constantemente sonrío. Esto inicia desde que “descubre” que hay un público del otro lado de la “pared” (al min 2:04), algunos momentos en que se refleja son:</p> <p>min 4:37 se ríe al pedirle al público atrasado que ingrese marchando por la pista min 5:12 sonrío y posa para un foto min 5:33 se ríe y celebra que el público ingrese al espectáculo, min 6:55 se ríe mientras abraza a una mamá y su bebé en coche y camina con ellos min 7:42 se ríe de haber bromeado con el “mal aliento” del público min 8:15 se ríe y bromea posando para una persona que le toma fotografías min 9:57 se ríe y le pide una abraza a una persona que ingresa tarde al espectáculo</p> <p>Las situaciones emocionales secundarias que se pueden observar son sorpresa y enojo, el personaje tiende a reaccionar con sorpresa ante cosas que suceden y no las tiene previstas, y con molestia cuando no ocurre lo que le pide al público.</p> <p>min 2:00 sorpresa por descubrir público al otro lado del escenario min 2:48 sorpresa por los gritos del público a través de la muralla invisible min 3:19 sorpresa al descubrir a todo el público min 4:20 sorpresa al ver el número de personas que ingresan tarde al espectáculo</p>

<p>min 3:10 se traba el panel y se molesta min 3:35 molestia al ver ingresar tarde al público min 4:01 observa más público llegar tarde, los increpa por la hora y los insta a pasa min 6:05 ve ingresar más público y se vuelve a molestar, pide abucheos pero se ríe en indica que es una broma min 8:04, se molesta por que el público no contiene el aire como él indica</p>
<p>Actitud predominante</p>
<p>¿Cómo se pueden describir las conductas sobre el escenario? Por ejemplo: si el personaje está enfocado en el exterior (busca interacción, en objetos y espacio alrededor de él) podemos decir que tiene una actitud sociable o extravertido.</p>
<p>El personaje se enfoca la mayor parte del tiempo en otros, solo durante el primer minuto de la muestra no interactúa con el público, los busca desde el min 1:20, incluso finge falsa modestia cuando los encuentra y renuncia a ella para pedir aplausos (min 3:20). El personaje es sociable durante su rutina, cuando es interrumpido por los personas que ingresan tarde a la muestra interactúa con ellos, los utiliza para hacer bromas y los incluye dentro de su rutina, lo hace al min 3:40, cuando detiene todo para quedarse mirando “recostado” y comiendo cabritas mientras mira al alguien ingresar, o al min 6:05 que ve ingresar más público y se vuelve a molestar, pide abucheos pero se ríe en indica que es una broma. El personaje es muy sociable (también alegre) ya que utiliza la posibilidad de interactuar para mantener su rutina, en el min 7:29 hasta el min 9:20 aproximadamente su rutina se basa en lo que ocurre cuando este le indica a todo el público que deben tomar aire, retener y exhalar, sus reacciones, etc</p>
<p>Voz</p>
<p>¿Usa una voz forzada o natural? Describir el uso de : -inflexiones (aumentos o bajas de tonos en la voz) -pausas lógicas (gramaticales) y psicológicas (se realiza para generar emoción en el discurso) -Entonación (fuerza o debilidad de la palabra) -Acentuación (muestra lo importante de una frase)</p>
<p>Tempo-ritmo</p>
<p>Tempo es la extensión en el tiempo de una acción física o del texto, ritmo es la cadencia (distribución de los acentos y los silencios) y melodía para decir un texto o la forma en que se ejecuta la acción física. ¿Cómo serían el tempo-ritmo en escena? Describir. ¿Se relacionan con el estado emocional del momento?</p>

El tempo en algunos momentos parece ser lento, como cuando el personaje “busca” al público entre obstáculos, y el ritmo tiende a variar, se acelera o desacelera dependiendo de las “ansias” o deseos del personaje de realizar sus acciones, abrir una puerta que no termina nunca o correr un obstáculo que pesa mucho.

círculo de atención

Los círculos de atención se definen si el personaje se enfoca en: a) él mismo, b) él y los otros (también objetos) o c) él y el público ¿En qué círculo transcurre el mayor tiempo de la obra? ¿a qué se atribuye la salida de uno a otro círculo?

El personaje se centra en él y el público durante la mayor parte de la muestra. Al inicio de esta (min 0:00 hasta min 1:20 aproximadamente) el personaje se centra en él mismo y los objetos que tiene alrededor, este los mueve y/o abre para poder llegar hasta el público y una vez que establece contacto con ellos todo lo que sucede es siempre interactuando con estos, desde el min 1:20 donde los encuentra hasta el min 10:00, este esta en constante interacción con las personas, con el público que ingresa tarde (min 3:33, 4:02, 6:05) o dándoles tareas, como respirar u ordenarse en los asientos (7:29, min 9:40). El personaje inicia en un círculo de atención que lo envuelve a él mismo y los objetos, para pasar a uno más amplio, que involucra a las personas y una vez ahí no cambia, permanece en constante interacción.

Dimensión Interaccional

órgano emotivo principal

Que parte del cuerpo como la cabeza, manos, torso, etc. que es la más utilizada

por el personaje para expresar su pensamiento o emotividad de forma corporal. ¿Cuál es el órgano emotivo más usado y en qué forma esto es notorio para el espectador?. Por ejemplo, en pantomima clásica el rostro se presenta como órgano emotivo principal, esto es notorio puesto que no hay texto y el mimo utiliza este para comunicar su estado emotivo. Considerar que el uso de máscaras tiende a mover el órgano emotivo hacia otras partes del cuerpo.

El personaje utiliza un maquillaje que simula una máscara, sin embargo el órgano emotivo principal sigue siendo el rostro, es el rostro el que le permite al público saber si el personaje está molesto, alegre, avergonzado o sorprendido.

min 3:19 cuando siente sorpresa al descubrir al público su rostro cambia, la boca se abre un poco al igual que los ojos, su manos pasan al costado del cuerpo y retrocede un poco.

min 4:01 se molesta con las personas que ingresan tarde, en su rostro se deprimen las comisuras de la boca y se abre un poco, con las manos se golpea las caderas y posterior a esto se apunta a su muñeca indicando “la hora”.

min 4:37 al pedirle al público atrasado que ingrese marchando por la pista este se ríe y les

pregunta por su aprobación con el dedo pulgar. Luego, con una mano les hace un gesto de detenerse (extiende su mano con los dedos apuntando hacia arriba y frente a las personas), por el costado ingresa más público atrasado, el personaje queda “atónito”, su rostro se congela mientras mira lo que ocurre, ante esto, su mano izquierda la extiende con la palma hacia arriba en dirección a las personas, como si pidiera una explicación.

min 6:02 observa al público ingresar tarde, con sus manos extendidas y con los dedos apuntando hacia arriba le indica al público que ya se encuentra ubicado que se calme y no “abuchee”, con su rostro se ríe mientras mira a quien ingresa tarde.

min 7:36 flectando las pierna, bajando el torso y elevando y bajando sus manos le indica al público cuando aspirar y cuando expirar el aire, cuando estos expiran el personaje sacude su mano frente a su cara y realiza un gesto de asco, después de esta roma se ríe y pone su mano frente a su boca, como si ocultara su sonrisa.

órgano emotivo secundario

¿Cuál es el órgano que sigue y/o acompaña al principal?

¿Se opaca o no, alguno de ellos para resaltar otro o funcionan en equilibrio?

En este caso las manos del personaje acompañan aquello que el rostro indica, para acentuar lo que el rostro quiere comunicar, para regular la interacción o en otros casos para dar indicaciones de aquello que de hacer el público.

Un ejemplo de cuando las manos acompañan al rostro son:

min 3:19 cuando siente sorpresa al descubrir al público su rostro cambia, la boca se abre un poco al igual que los ojos, su manos pasan al costado del cuerpo y retrocede un poco mientras echa para atrás su cadera y adelanta ligeramente el torso.

min 4:01 se molesta con las personas que ingresan tarde, en su rostro se deprimen las comisuras de la boca y se abre un poco, con las manos se golpea las caderas y posterior a esto se apunta a su muñeca indicando “la hora”.

O cuando las manos regular la interacción

min 6:02 observa al público ingresar tarde, con sus manos extendidas y con los dedos apuntando hacia arriba le indica al público que ya se encuentra ubicado que se calme y no “abuchee”, con su rostro se ríe mientras mira a quien ingresa tarde.

O cuando quiera dar indicaciones

9:40 usa su manos para indicarle al público que deben dividirse entre dos lados, con sta dibuja una línea imaginaria desde la cual indica que lado deben tomar

uso del órgano emotivo

Dependiendo del órgano emotivo, su uso puede involucrar movimientos de articulaciones (o no), iniciar movimiento en otras partes del cuerpo o continuar con texto. Indicar si existe flexión de las articulaciones que acompañan el órgano, si tiene cadenas de movimiento, o si los movimientos del órgano se siguen de la expresión del pensamiento.

El uso de la cabeza no lleva a cadenas de movimiento, esta se encuentra “aislada” del resto del cuerpo. Si esta indica una emoción el resto del cuerpo (con excepción de las manos) se mueve en grupo, el movimiento no se propaga desde el organo emotivo principal. La cabeza presenta rotaciones laterales y ligeras traslaciones hacia atrás.

Respecto al órgano motivo secundario, las manos tienden a mostrar gran capacidad de movimiento, elevaciones y depresiones, rotaciones y traslaciones.

min 1:52 el personaje apoya su oído en una pared (con pantomima) y apoya sus manos en esta a la altura de su cabeza, cuando escucha la risa del público desde el otro lado de la muralla siente sorpresa, aleja rápidamente su cabella de la muralla y gira todo su cuerpo para caminar alejándose de ella, mientras lo hace, abre su boca el señal de asombro y pone sus brazo semi extendidos al costado de su cuerpo. Luego, mira desorientado para todas partes buscando el ruido, su cabeza rota de izquierda a derecha, su torso y pierna quedan inmóviles y sus manos se trasladan de izquierda a derecha en sentido contrario.

3:33 el personaje observa llegar tarde a una persona, se molesta y se apoya con su espalda y el codo derecho sobre un objeto (con pantomima), se muestra desinteresado mientras observa a la persona, incluso come “cabritas” mientras lo hace, con una ligera inclinación lateral y con un movimiento de elevación y depresión de la mano le indica de manera sarcástica a la persona que continúe como si no pasara nada.

min 4:20 observa acercarse al escenario a un gran grupo de personas, reacciona con sorpresa, su boca se abre y su cabeza se traslada ligeramente hacia atrás.

min 5:10 cuando una persona va a fotografiar al personaje este sonrío, se aleja y rota su cabeza ligeramente hacia la derecha, apoya su mano en la cadera derecha y con la izquierda simula sujetar un vaso de vino.

7:12 le indica con sus manos a las personaje que se encuentra en la entrada que ya no puede ingresar más público, esto lo hace rotando su cabeza ligera y rápidamente como indicano un “no” y cruzando y separando sus manos a la altura de su abdomen, luego indica cerrar la entrada con objetos pesados, al realizar la pantomima de levantar estos objetos el personaje mueve su cabeza al mismo tiempo que el torso.

8:15 le indica al público que tome respiración con fuerza, cierra sus puños a la altura el pecho, cierra sus labios con fuerza y deprime las comisuras de la boca, la cabeza tiene una fuerte y corta inclinación frontal, a modo de afirmación. Luego abre la boca y sopla por ella, la cabeza se traslada levemente hacia el frente y las manos se mueven con ligeras vibraciones frente al público.

Motivación del movimiento

El “impulso” del movimiento puede partir deseos interiores o reacciones al exterior. ¿Las acciones físicas del personaje provienen de él mismo? ¿De su interacción con el ambiente? ¿De su interacción con el público u otros personajes? ¿Estas reacciones tienden a ser cómicas, dramáticas, exageradas, tranquilas, bruscas ? describir.

El clown tiende a interactuar mucho con el público, generalmente el impulso del movimiento proviene de esa interacción. El movimiento que nace desde estos impulsos es exagerado e independiente de la emotividad del personaje (alegría, enojo o sorpresa) siempre es una

reacción cómica.

Cuando el impulso nace de él mismo es al inicio de la muestra, cuando busca al público sin detenerse, luego ocurre cuando quiere calmarlos y ordenarlos.

Ejemplos de movimientos que inician a partir de su interacción con el público (desde el exterior) son:

min 1:52 cuando el personaje escucha a las personas tras la pared este reacciona corriendo del lugar con sorpresa y mirando de manera desorientada y desorganizada a todas partes en busca de las personas, esto genera una carcajada en las personas.

3:20 logra abrir una panel que lo bloqueaba, el público aplaude y ante esto con timidez les pide que se detengan, pero luego de unos segundos y con confianza les indica que aplaudan con más fuerza.

min 3:35 el personaje se molesta al ver ingresar tarde al público, le indica la hora y se recuesta a mirar, esto genera risa en el público.

min 5:12 al darse cuenta que van a tomarle una fotografía se ríe y posa de manera “coqueta” para la foto, el público vuelve a reír

Ejemplos de movimientos iniciados desde los objetos con los que se encuentra son:

0:00 Al ingresar al escenario se va encontrando con diversos objetos, el camina como si buscara algo y estos objetos se interponen en su camino, ante estos reacciona moviéndolos del lugar.

Ejemplos de acciones iniciadas desde el mismo son:

min 7:35 se detiene y le pide al público que se concentre y retenga aire para luego expirar, hace esto un par de veces y luego bromea con el mal aliento que el público le da.

min 9:57 luego de bromear con una persona que ingresa tarde al espectáculo este se detiene y le pide un abrazo.

naturalidad de la interacción y pérdida del personaje

La actuación puede generar la sensación (subjetiva) de no ser cómoda para el actor, o que por momentos se pierda una “naturalidad” en sus conductas. También puede darse el caso que el actor “suelte” el personaje al perder la voz que lo caracteriza o realizar acciones que no van acorde a él. ¿Se ve forzado la actuación? si no es así ¿en qué momentos es más natural? ¿Existe algún momento puntual donde no sea clara la existencia del personaje?

El personaje se observa consistente durante toda la muestra, sus reacciones son claras y durante las improvisaciones e interacciones con el público resuelve siempre de la misma forma, una acción que genere risa en el público.

Proxémica

Distancia que guarda el personaje del público u otros personajes ¿Qué intención existiría detrás de la distancia en que se desenvuelve? ¿Qué cambios realiza en esta y qué busca con ellos? Por ejemplo, similar a los círculos de atención, el personaje podría estar a un escenario de distancia del público y acercarse a ellos para generar intimidad, ya que se asume que todo acto es intencionado en el personaje, atribuya el objetivo de estos cambios en la distancia.

Durante la muestra el personaje se mueve generalmente desde la mitad del escenario, desde ese lugar (una distancia que permite verlo de forma clara pero no de manera muy

lejana) realiza la pantomima, las bromas y dirige al público. En momentos particulares de la muestra el personaje trabaja desde otras distancias, al inicio de la muestra el personaje aparece en el fondo del escenario, desde ese punto inicia una búsqueda del público, se considera esto como una forma de presentarse y generar interés y más cercanía en el público, al haber una gran distancia inicial es más fácil reconocer al clown y aquello que está realizando. En otros momentos este se acerca más al público, por ejemplo, al min 5:33 se sienta junto en las gradas con ellos, esto lo hace después de hacer ingresar a un grupo de personas y dejarlas en el escenario, simula invertir los papeles con el público. También al min 6:50 abraza a una madre que ingresa con un coche de bebé, este la toma por el hombro y camina al lado de ella, reduciendo la distancia al mínimo, esto genera la impresión de intimidad entre ambos que el personaje usa para fingir ser su pareja y generar risas en el público.

pantomima

Siendo esta el uso del cuerpo para generar ilusión de objetos invisibles. ¿Qué función desarrolla la pantomima? (asombrar, construir escenario, generar risa, etc.). Describir la pantomima

La pantomima se desarrolla bastante durante la muestra, en primera instancia, desde el min 0:00 hasta el min 3:30 el personaje utiliza la pantomima para llamar la atención del público de su entrada en escena y generar un “conflicto” que mantiene al público intrigado. Al ingresar al escenario este se encuentra con múltiples objetos y puertas (generadas con pantomima) que debe atravesar y que le impiden avanzar, en última instancia a es a través un “panel” que este escucha y puede llegar al público. Desde ese punto la pantomima es utilizada íntegramente para generar risa en el público, al min 3:40 que finge recostarse sobre un objeto a comer “cabritas” mientras ingresa alguien tarde, también ocurre al min 5:00 cuando le indica a alguien del público cómo (con una cuerda imaginaria) debe amarrar a unos niños que ingresan tarde, otro ejemplo es al in 7:15 donde le indica a alguien que debe cerrar la entrada, cerrando un cierre, juntando las cortinas y poniendo lo que parece una pesada piedra a la entrada. Al min 7:47 este le pide al público que sople con fuerza, el usa la pantomima para fingir una corriente de aire que lo desplazó varios metros atrás. Al min 8:30 molesta al a una persona del público fingiendo ser esta con un control remoto de televisión y apuntar a la escena, intentando cambiarla sin entender qué sucede. finalmente al min 9:52 imita una persona del público, simula esta sentado en una banca y moverse de un lado a otro en esta sin saber a dónde ir.

gestos

Siendo estos los movimientos corporales que generan comunicación fuera de los verbal (pueden ejemplificar cuestiones emotivas, regular la comunicación o dar instrucciones sobre conductas) ¿Qué movimientos del cuerpo que comunican fuera de lo verbal se presentan y con qué objetivo? ¿Acompañan al lenguaje verbal o se dan por separado?

El personaje no habla durante la muestra, por ende, toda la comunicación que desarrolla con el público es a través del cuerpo. Los gestos le permiten al público entender cuando el personaje requiere una acción de parte de ellos o cuando quiere que entiendan su estado emocional, también se dan casos en que utiliza los gestos para dirigir la atención del público a un punto particular de la escena, y por último, para regular la emocionalidad del público.

Situaciones en que el gesto busca enfocar la atención del público y además indicar que es

necesaria una acción del público.

min 1:51 realiza la pantomima de una pared y de golpearla, además realiza el gesto de estar escuchando para indicarle al público que emita sonidos y así encontrarlos.

Los gestos realizados para dirigir la atención se realizan particularmente con las manos, al min 4:07 le indica a una persona que lo mire y esto las hace apuntando a la persona con su mano derecha y luego con esa misma mano apunta a sus propios ojos. Otro ejemplo se da al min 4:13, con los dedos índices de ambas manos apunta a todo el público y luego subiéndolo y bajándolo sus manos (extendida y con palma hacia arriba) les pide que aplaudan.

En los gestos que indican su estado emotivo.

min 3:20 el público lo empieza a aplaudir y realiza un primer gesto con las manos indicando que se detengan, mientras su boca simula decir un “no.. no” deja ver cierta “humildad” o “incomodidad” con el aplauso, para luego cambiar rotundamente y pedir con las manos más aplausos, mientras mueve su cabeza a un costado y se ríe indicando sentirse bien del aplauso que recibe.

Golpear sus manos contra los costados de su cuerpo es un gesto que se presenta varias veces durante la muestra y el personaje lo utiliza para que el público entienda su molestia ante ciertas situaciones. El personaje lo realiza al min 4:00, cuando ve personas ingresar tarde separa sus brazos del cuerpo y luego los acerca rápidamente, produciendo ruido al golpear el cuerpo. Repite el gesto al min 6:28 al ver la misma situación.

min 4:21 el personaje indica su sorpresa ante la cantidad de público que ingresa, sus manos se abren y sus brazos se separan hacia los costados, su boca y sus ojos se abren de manera exagerada.

Los gestos para regular al público también son repetitivos, es una señal que realiza con las manos (palmas extendidas hacia el público y dedos apuntando hacia arriba) para que estos se detengan. Al min 3:28 lo utiliza para que el público deje de aplaudir, al min 4:15 para detener al público que se confundió y comenzó a ovacionar antes de tiempo. Al min 6:16 el público comienza a “abuchear” a personas que ingresaban tarde (previa instrucción del personaje) este realiza ese gesto de manera más enérgica que las anteriores mientras dibuja una “o” con su boca y abre los ojos en señal de asombro. min 7:41 el personaje realiza el mismo gesto, entre una broma y la siguiente instrucción que dará, detiene la risa y enfoca la atención en lo que hará.

Meta

Objetivos
Propósito diferenciable en una escena en particular o intervención en particular. Se puede responder con la pregunta ¿Cómo explico el actuar del personaje en esta escena en particular?
Del min 0:00 al min 2:30 el personaje se encuentra concentrado en sí mismo y su entorno, abriéndose paso entre objetos y puertas. Esta escena se puede explicar considerando que es el inicio y su presentación se presume como objetivo de esta escena el llamar la atención del público, que su atención se enfoque en el personaje y lo que hace.
Del min 2:00 a los 7:00 min el personaje se encuentra en una improvisación constante,

<p>tomando las intervenciones del público que ingresa tarde para intencionar situaciones que generen risa, ante esto se considera que el objetivo presente es generar risa pero además integrar al público en la escena</p> <p>ya del mis 7:00 en adelante el personaje intenta organizar al público sentado en las gradas, esto está intercalado de bromas que el mismo personaje realiza acerca de la dificultad de las personas de seguir sus instrucciones. Considerando lo anterior se asume que este momento de la muestra comparte el objetivo anterior, generar situaciones graciosas que además integren al público en la escena.</p>
<p>súper-objetivo</p>
<p>Aquello a lo que apuntan todas la acciones por separado, si tuviera que pensar un por qué se realiza la obra ¿Cuál sería la respuesta?</p> <p>Si bien el personaje pasa de estar molesto, burlándose, riendo e incluso temiendo durante sus intervenciones, el resultado de estas en el público es siempre generar risa, ya que no fue posible concluir un relato continuo de sus acciones se asume que el objetivo final de la muestra es generar risa/alegría en el público asistente.</p>
<p>Relación con el conflicto Ante disrupciones con un objetivo el personaje ¿Lo enfrenta, huye, lo ignora, etc? Describir</p>
<p>El clown desarrolla varios conflictos durante su rutina, cuando estos aparecen el personaje los enfrenta de manera activa, insistiendo para lograr su objetivo. Por ejemplo, al inicio de su rutina (min 0:10) quiere ingresar al escenario, y simula encontrarse con varios obstáculos (esto desata un conflicto), los cuales mueve, abre o empuja, con tal de poder llegar al público (en este caso su objetivo). Situaciones similares se dan cuando ingresan de manera atrasada varias personas (min 3:30 en adelante) y no le permiten continuar con su rutina, el personaje toma esta situación y la interviene para que sea parte de su número, desarrollando pequeños conflictos con cada ingreso tardío y resolviendolos en el momento (los espera en tono burlesco, les pide que marchen, los acompaña en el ingreso, entre otras). Al min 7:10 el personaje quiere que el público se calme, para ello les indica que respiren, el público falla reiteradas veces en seguir sus indicaciones pero este insiste hasta que logran seguirle el paso, situación parecida es (min 9:50) cuando quiere que una parte del público aplauda y la otra no, el público no entiende claramente las indicaciones y falla repetidas veces, el personaje insiste y le da instrucciones al público para que este puede seguir el ritmo que él les marca hasta lograrlo.</p>
<p>Improvisación</p>
<p>Es la reacción ante una situación que no se enmarca dentro de lo planeado en la escena ¿cómo responde a situaciones inesperadas? ¿Qué busca generar en el otro con su improvisación?</p>
<p>Las situaciones improvisadas que se pueden observar se presentan durante los ingresos atrasados del público, este toma la situación e improvisa para volverla parte de su rutina.</p>

Cuando una situación no planeada ocurre, el personaje tiende a responder de manera rápida, molestando, riéndose o coqueteando con la persona que irrumpe en el espacio. Este pone a las personas a las que va dirigida su intervención en una situación de incomodidad/vergüenza, mientras que en el público se produce risas y carcajadas.

Ejemplos:

min 3:35 observa que alguien ingresa tarde al espectáculo, detiene al público que se encuentra aplaudiendo, le indica la hora a la persona que ingresa y la insta a pasar, luego finge recostarse y comer “cabritas” mientras la persona camina a las gradas. El clown se “molesta” y observa a la persona que ingresa tarde (situación de incomodidad), mientras esto genera risa en el público.

min 4:00 se repite la situación anterior, un grupo de personas ingresa tarde y este les indica la hora, pero ahora les da indicaciones de ingresar marchando hacia las gradas, además le pide al público que aplauda mientras esto sucede. Mientras prepara esto, un grupo de 3 niños ingresa por un costado, ignorando al clown. Esto deja “atónito” al personaje, se queda mirando perplejo a los niños y luego al público buscando una respuesta, luego apunta a los niños y les indica con sus manos que “los está vigilando”. Toda esta situación genera carcajadas en el público, la reacción de los niños no se logra apreciar.

min 5:12 cuando quiere retomar sus indicaciones hacia el público se da cuenta que las personas que ingresan tarde le están tomando fotografías, ante esto detiene sus indicaciones y posa de forma “coqueta” para la cámara.

6:05 ve ingresar más público y se vuelve a molestar, pide abucheos pero se ríe en indica que es una broma. Al parecer la persona no quiere ingresar, el clown se acerca a esta (es una mujer con su coche y bebé) y la toma del brazo y camina con ella simulando ser su pareja, además la caminata es similar a la de un “gallo”, simulando estar orgulloso de su familia. Esto genera vergüenza en la mujer y risa en el público

Postura opinión

Texto
¿Cuál es el contenido del discurso del personaje? aquello que entrega literalmente
El personaje no presenta texto, aunque da a entender situaciones particulares, como su molestia o su asombro con el público (en el caso de la molestia siempre es acompañada de una risa posterior que da a entender que es una broma), no es posible identificar una idea general durante la rutina.
Sub-texto
¿Qué da entender el personaje fuera del texto? es lo implícito en el discurso, poner atención en las pausas, entonaciones, etc.
Como se menciona en el punto anterior, el personaje no tiene texto.
Interpretación de la escena
Aquello que se presenta en escena ¿es una representación abstracta o puede ser relacionada con una situación cotidiana para el público?

El conjunto de situaciones presentadas pueden ser identificadas como “cotidianas”, el caminar entre objetos que dificultan el paso, marchar, ser ignorado por el público, o estar molesto por el atraso del público. Además, es necesario considerar el uso de pantomima como el punto más abstracto ya que requiere que el público interprete lo que hace “aparecer” el personaje. La pantomima tiende a ser literal y cotidiana, son puertas, respaldos, objetos pesado,s cuerdas que anuda, o choques con murallas, no son secuencias largas que describan actos complejos.

Contexto

Escenario
Espacio en el que se realiza la presentación (teatro, carpa, calle, etc) ¿Es un escenario con alguna característica especial? Describir
Parece ser una carpa de circo, el espacio se encuentra iluminado, a la altura del piso del público. el fondo del escenario es negro.
Situación del personaje
Observar si el personaje pertenece o se puede identificar con algún grupo etario, social, laboral, etc. en particular. O bien ¿Representa algún estereotipo conocido?
El personaje no representa o permite realizar analogías con ningún grupo etario, social o laboral, el maquillaje no permite determinar su edad y no realiza alguna actividad de manera sostenida que permita identificar grupo laboral o etario. Solo el maquillaje de payaso, ue contrasta con ropa similar a la de un overol obrero.
Escenografía
Complementos que construyen el paisaje en escena como mesas, camas, árboles, etc. ¿Qué función cumple la escenografía en la obra? Describir
La escenografía consta de una tarima negra, al parecer del ancho y alto de una cama, una muralla de bambus y ampollitas tenues por el borde superior del escenario. El personaje no utiliza (durante el tramo analizado de la rutina) la escenografía como apoyo, esto genera la impresión que no busca evocar una emoción en particular en el público.
Objetos
objetos (reales o no) Que el actor usa como herramienta en escena ¿Qué apoyo le da al actor?
El personaje utiliza objetos imaginarios, con pantomima hace “aparecer” objetos como murallas, respaldos o puertas. Estos le permiten limitar su contacto con el público (murallas entre él y la audiencia), realizar bromas (apoyarse en un respaldo para esperar el ingreso del público atrasado) o generar conflictos que debe resolver (atravesar murallas y obstáculos).

b.

PAUTA DE OBSERVACIÓN Y ANÁLISIS “PERSONAJE ESCÉNICO” mimo

Identificación personaje

Nombre (si presenta alguno)	no presenta
Vestuario (descripción)	uso de un "calzoncillo" color blanco, que por la parte delantera cubre los genitales y por la parte trasera se inserta entre los glúteos. Esta unido a una franja de tela color piel que rodea la cadera
Maquillaje (uso de colores y lugares acentuados) perceptible	no presenta ningún tipo de maquillaje
Disciplina (mimo, clown, teatro)	mimo corporal

Dimensión física

Uso de máscara
Describir la máscara, sobre todo si posea alguna expresión acentuada Por máscara se entiende aquello que cubra o distorsione el rostro, como una nariz roja, maquillaje, máscara física o un rostro al descubierto que imite una máscara (rostros neutros o invariables).
El personaje no presenta máscara o algún tipo de maquillaje durante la muestra, pero si presenta un rostro "neutro" e invariable de las acciones y el tiempo transcurrido durante la muestra.
Tono muscular
La musculatura corporal puede estar en tensión o relajada en diferentes segmentos del cuerpo: ¿En qué segmentos corporales hay mayor rigidez-flexibilidad y movimiento?; ¿En qué situaciones el cuerpo es más rígido, en movimiento o cuando se encuentra estático?
La tonalidad muscular varía durante la muestra, el personaje se puede mostrar tenso en posiciones estáticas o en movimiento, al igual que relajado en ambas situaciones, incluso los cambios entre una tonalidad u otra son abruptos o paulatinos. El cambio entre flexibilidad/tensión puede ser vista en el torso, como al 1:18 min el personaje adopta una postura de estatua (de pie, ambos brazos cuelgan al costado, las manos tocan el cuerpo, la cabeza está erguida y mira al horizonte, las piernas se encuentran extendidas y juntas por su borde interno), en la cual el cuerpo toma una postura estática que durante unos segundos se relaja (esto se puede ver principalmente en el torso y el abdomen) para retomar la tensión de manera abrupta e iniciar el movimiento nuevamente.
El personaje se observa no solo con tensiones localizadas, sino que también de cuerpo completo. Después de movimientos cortos, rápidos y de inicio y detención abrupta de los brazos, se traslada todo el peso del cuerpo a una pierna (1:32 min), nuevamente se adopta una posición estática, la cabeza se encuentra erguida con mirada al horizonte, esta se alinea con el cuello, el cual se alinea con el torso y este a su vez con las piernas. El brazo izquierdo se flexa a 90 grados por el abdomen y el brazo derecho por el costado del cuerpo. El cuerpo se encuentra inclinado, alineado por una recta que podemos trazar desde el medio de la separación de las piernas hasta la cabeza, y a pesar que el peso se

encuentra por completo en la pierna derecha, todo el resto del cuerpo se encuentra en la misma tensión, no hay percepción de esfuerzo. Posterior a esto, el torso rota, los brazos se reacomodan y se inicia un movimiento de cabeza hacia atrás que se “propaga” como una onda por el cuello, y por el torso hasta llegar a las piernas, genera la sensación de flexibilidad en oposición a la tensión anterior.

Por último podemos mencionar que el personaje (a los 2:20 min,) se pasa de manera abrupta de la tensión muscular en movimiento al relajo muscular estático, en este caso para indicar el trabajo del cuerpo, en lo que se puede identificar como el “cepillado de una madera”. La tensión se observa mientras el personaje trabaja con el cepillo, y el relajo cuando termina de usarlo, esto en un obstinado constante. A los 3:21 min se repite esta dinámica, tensión muscular para “empujar la madera” y relajo cuando se termina de empujar. En ambos casos la tensión-relajación muscular ocurre en los brazos y se observa de menor manera en el torso, mientras las piernas se mantienen en tensión constante, siendo una de las dos la base.

La tensión muscular se presenta tanto en movimiento como cuando el personaje se encuentra estático. Cuando el cuerpo se mueve se realiza en movimientos cortos rápidos y abruptos que no liberan de rigidez al cuerpo o las extremidades que se mueven. Cuando se adoptan posturas estáticas (de pie o más complejas) el cuerpo, sin importar la

Movimiento en escena

¿Los movimientos sobre el escenario son en líneas rectas, perpendiculares, diagonales, circulares o erráticos?

Los movimientos del personaje tienden a ser en líneas rectas, recorriendo el escenario de un lado al otro, como si deambulara por los costados de una mesa de trabajo.

Marcha

Describir velocidad de la marcha y su ritmo, si es relajada o rígida, si posee alguna característica particular a destacar (uso exagerado o reprimido de los brazos, por ejemplo, se puede poner en comparación con las demás personas en escena (si los hay)

El personaje no realiza una marcha en escena, si se desplaza en el escenario no es para moverse más de dos o tres pasos. Estos pasos dependen de la “intención” que hay detrás del movimiento. Por ejemplo a los 3:29 min después de “soltar” aquello que estaba empujando el personaje sale impulsado hacia un costado, y realiza varios saltos cortos y rápidos con el pie izquierdo mientras avanza para evitar la caída y al regresar a su posición original lo hace con un solo paso y deslizando ambos pies por el suelo, en ambas situaciones se hace un uso exagerado de los brazos para indicar el desequilibrio.

Al min 8:29 se puede observar una simulación de una marcha, en la que el personaje “carga” un objeto grande y pesado, con sus brazos extendidos a los costados y la altura de sus hombros, las piernas separadas y la cabeza y el torso recto, se inclina de un lado a otro para simular avanzar y lidiar con el peso, esta “marcha” se observa muy rígida, sin flexión de rodillas o cadera, solo el balanceo de un costado a otro de todo el cuerpo.

Contrapesos

Describir el uso del cuerpo en oposiciones de peso ¿Cómo usa los segmentos del cuerpo para mantener el equilibrio? Por ejemplo si hay inclinación del torso ¿Dónde está el contrapeso que evita la caída?

Los brazos juegan un papel menor en cuanto al equilibrio, los mayores contrapesos tienden a verse entre torso, cadera y piernas. Los brazos se van a ver involucrados cuando las demás partes del cuerpo se encuentran bloqueadas. Por ejemplo, al 8:29 min, cuando se simula llevar un objeto pesado, el torso, la cabeza y la cadera se alinean, las piernas se separan más allá de la cadera y los brazos se estiran hacia los costados, y el peso se balancea de un pie a otro sin perder la postura, aquí los brazos contrapesan el equilibrio, permitiendo ampliar el rango de inclinación.

Las posiciones que requieren mayor pérdida de equilibrio son aquellas en que el personaje necesita mover algo de su lugar, por ejemplo al min 2:19, el personaje se inclina al costado izquierdo, flectando la pierna de ese lado y extendiendo la contraria. El torso se alinea en una diagonal con la pierna derecha y la cabeza se inclina hacia adelante, mientras los brazos simulando “tirar”. Al tomar la posición de tirar o jalar algo, el peso se inclina por completo al lado contrario y la pierna extendida realiza la mayor fuerza de empuje, como no existe el objeto a jalar, el peso recae en la pierna flectada (izquierda), esta soporta todo el peso del torso, mientras la pierna extendida sirve de contrapeso para no caer al costado.

Otras posiciones en que el personaje ve menos involucrado su equilibrio son aquellas en que gira o tuerce objetos, como al min 6:02 el personaje simula girar una manivela, con las piernas ligeramente flectadas y separadas más allá del ancho de su cadera, el torso inclinado hacia el frente al igual que la cabeza. Los talones se despegan del piso cada vez que se termina una vuelta de la manivela. El contrapeso para el torso se encuentra en los glúteos y la cadera, que se inclinan hacia atrás para permitir al torso inclinarse al frente, el peso queda en el metatarso (cerca de los dedos del pie), lo que permite elevarse y despegar el talón del suelo.

Respiración

¿Cómo es la respiración en relación al estado emotivo? ¿De dónde proviene? a) alta-clavicular b) intercostal c) abdomino-diafragmal d) completa.

La descripción se puede realizar por escenas o momentos relevantes de la obra.

La respiración es poco notoria, a pesar de que el torso se encuentra descubierto, en pocas ocasiones es visible el lugar desde el cual proviene la respiración. cuando es visible ocurre después los movimientos intensos o rutinas físicamente exigentes.

min 1:10 alta clavicular intercostal, cuando adopta una posición de estatua, con las piernas juntas y extendidas, el torso inclinado a un costado y los brazos se elevan por sobre la cabeza.

5:41 abdomino diafragmal. El personaje está de pie, girando una manivela frente a él.

6:20 completa. El personaje “busca” algo sobre una repisa, está erguido, con el brazo izquierdo extendido hacia atrás y abajo y el brazo derecho extendido hacia adelante y arriba.

9:04- alta clavicular. El personaje acaba de tomar un objeto muy pesado y difícil de alcanzar, cuando logra tenerlo en las manos tiene grandes respiraciones similares a las de un descanso.

planos de acción
<p>Describir si el movimiento predomina en rotaciones laterales (izquierda derecha); inclinaciones (arriba-abajo), movimientos de profundidad (adelante atrás); traslaciones (mover el órgano en plano paralelo al suelo); o bien si su uso es combinado.</p>
<p>El movimiento se ubica en todos los planos de acción y en combinaciones de las mismas, se presentan series de movimientos repetitivos y “transiciones” entre una serie y otra. El uso de estos planos tiende a ser más notorio en el torso, los brazos y la cabeza. Además las combinaciones tienden a ser rotaciones de un cuarto de giro con movimientos de profundidad o inclinaciones, el uso de rotaciones de medio giro es muy limitado (un par de ocasiones) y no hay presencia de giros completos.</p> <p>0:26 min se da una rotación completa del cuerpo. Al inicio de la muestra el personaje se encuentra dando la espalda al público, en una pose similar a la de una estatua griega se rota sobre los pies para quedar de frente al público, en posición erguida y con el pie izquierdo ligeramente adelantado.</p> <p>min 1:00 a 3:30 min traslaciones de torso. El personaje trabaja sobre una mesa o madera, los brazos se mueven paralelos al piso y se trasladan de derecha a izquierda. Al mismo tiempo el torso se mantiene siempre hacia el público, con traslaciones de izquierda a derecha dependiendo de la fuerza que realizan los brazos, ocurre lo mismo con las inclinaciones tanto frontales como laterales.</p> <p>4:39 min El personaje simula girar o torcer un objeto, para ello rota su torso de izquierda a derecha en cuartos de giro, cuando rota de izquierda a derecha las manos (que simulan tomar dos manillas a la altura del ombligo) se trasladan solo por el movimiento del torso, cuando el torso rota de derecha a izquierda las manos se reacomodan en la “manillas” y al movimiento del torso se le suma uno leve de los codos y hombros, que hace ver el giro de la manilla aún más amplio. Mientras tanto la cabeza se alterna entre inclinarse la izquierda (si el giro es de izq-der) o a la derecha (si el giro es de der-izq)</p> <p>6:19 min. rotación completa del cuerpo. El personaje se encuentra buscando algo sobre lo que parece una repisa. Se encuentra en posición erguida con el brazo derecho por sobre la altura de la cabeza y el brazo izquierdo extendido en diagonal a la altura de la cadera. Con la mano derecha “busca el objeto”, moviendo sus dedos uno por uno y trasladando el brazo levemente de izquierda a derecha, para después mover todo el cuerpo en una rotación pivoteada desde el talón del pie derecho.</p> <p>min 7:30. rotaciones y elevaciones simultáneas. El personaje simula atornillar. en posición erguida, con su brazos extendidos a la altura de la cadera simula atornillar, con su mano izquierda toma el “tornillo” y con la derecha el “atornillador”. Cuando simula girar el atornillador, extiende sus tobillos, eleva el torso y lo inclina al frente y a la izquierda, la cabeza se inclina de forma frontal, el brazo izquierdo rota de manera interna.</p> <p>min 9:45 Inclinaciones en cadena. El personaje se mueve de un lugar a otro revisando con el espacio su mirada, inicia inclinaciones laterales con la cabeza, que son seguidas por el cuello, luego por los hombros, la parte alta del torso y la cadera, similar al zigzageo de una serpiente. este movimiento se realiza en el sentido contrario ahora iniciando desde la cadera y repercutiendo en el movimiento del brazo derecho, que se eleva y deprime en el hombro, el codo y la muñeca, similar a una onda en el agua.</p>

Emoción
¿Qué emoción predomina durante todo el acto? (cuanto tiempo se encuentra en esa emoción o cual se repite más); ¿Qué emociones aparecen de manera secundaria?
El personaje no muestra cambios en su estado afectivo durante toda la muestra, su rostro es invariable durante todas las acciones que realiza y solo muestra interés por el trabajo que está realizando, por lo mismo no se identifican emociones secundarias, lo que se puede llegar a indicar es si existe mayor o menor esfuerzo en su trabajo.
Actitud predominante
¿Cómo se pueden describir las conductas sobre el escenario? Por ejemplo: si el personaje está enfocado en el exterior (busca interacción, en objetos y espacio alrededor de él) podemos decir que tiene una actitud sociable o extravertido.
El personaje se enfoca la mayor parte del tiempo en otros, solo durante el primer minuto de la muestra no interactúa con el público, los busca desde el min 1:20, incluso finge falsa modestia cuando los encuentra y renuncia a ella para pedir aplausos (min 3:20). El personaje es sociable durante su rutina, cuando es interrumpido por los personas que ingresan tarde a la muestra interactúa con ellos, los utiliza para hacer bromas y los incluye dentro de su rutina, lo hace al min 3:40, cuando detiene todo para quedarse mirando “recostado” y comiendo cabritas mientras mira al alguien ingresar, o al min 6:05 que ve ingresar más público y se vuelve a molestar, pide abucheos pero se ríe en indica que es una broma. El personaje es muy sociable (también alegre) ya que utiliza la posibilidad de interactuar para mantener su rutina, en el min 7:29 hasta el min 9:20 aproximadamente su rutina se basa en lo que ocurre cuando este le indica a todo el público que deben tomar aire, retener y exhalar, sus reacciones, etc
Voz
¿Usa una voz forzada o natural? Describir el uso de : -inflexiones (aumentos o bajas de tonos en la voz) -pausas lógicas (gramaticales) y psicológicas (se realiza para generar emoción en el discurso) -Entonación (fuerza o debilidad de la palabra) -Acentuación (muestra lo importante de una frase)
NO REALIZA NINGÚN acto de comunicación directa con otro
Tempo-ritmo
Tempo es la extensión en el tiempo de una acción física o del texto, ritmo es la cadencia (distribución de los acentos y los silencios) y melodía para decir un texto o la forma en que se ejecuta la acción física. ¿Cómo serían el tempo-ritmo en escena? Describir. ¿Se relacionan con el estado emocional del momento?

El tempo parece normal, es el tiempo que requiere un trabajo preciso, el ritmo de las acciones tiende a ser rápido, acelerado, sobre todo cuando el personaje se empeña en realizar una tarea que parece compleja de terminar.

círculo de atención

Los círculos de atención se definen si el personaje se enfoca en: a) él mismo, b) él y los otros (también objetos) o c) él y el público ¿En qué círculo transcurre el mayor tiempo de la obra? ¿a qué se atribuye la salida de uno a otro círculo?

El círculo predominante, y único círculo de atención que desarrolla es el de él y los objetos. Solo al inicio de la muestra se encuentra el sólo, durante unos segundos antes de dar inicio al trabajo con y sobre objetos, después de eso, toda la muestra es una serie de movimientos que simulan el trabajo de un carpintero, y su atención transcurre de los objetos que busca para trabajar a los objetos sobre los que está trabajando. Por ejemplo al min 1:23, el personaje inicia la acción simulando tomar lo que parece un “cepillo de madera”, lo mira por un segundo y adopta una posición inclinada para comenzar a cepillar, pasa la atención de los objetos que busca a los objetos sobre los que trabaja.

Dimensión Interaccional

órgano emotivo principal

Que parte del cuerpo como la cabeza, manos, torso, etc. que es la más utilizada

por el personaje para expresar su pensamiento o emotividad de forma corporal. ¿Cuál es el órgano emotivo más usado y en qué forma esto es notorio para el espectador?. Por ejemplo, en pantomima clásica el rostro se presenta como órgano emotivo principal, esto es notorio puesto que no hay texto y el mimo utiliza este para comunicar su estado emotivo. Considerar que el uso de máscaras tiende a mover el órgano emotivo hacia otras partes del cuerpo.

El personaje utiliza de manera principal su torso y sus manos para que sea notorio aquello que está haciendo. A través de ambos es posible entender qué está utilizando (uso de las manos) y con cuánto esfuerzo lo hace (uso del torso, desde la base del cuello a las caderas).

Las manos no serían el órgano emotivo principal ya que se limitan a indicar qué hace y no cómo hace, es el torso lo que nos indica cuánto esfuerzo realiza el personaje en sus tareas, como empujar un “cincel” (min 10:32) o torcer una herramienta (min 4:40), si el torso tiene más movimiento más involucrado, con más intención y deseo se ve el personaje en aquello que realiza.

órgano emotivo secundario

¿Cuál es el órgano que sigue y/o acompaña al principal?

¿Se opaca o no, alguno de ellos para resaltar otro o funcionan en equilibrio?

La cabeza se observa como órgano emotivo secundario, siendo las manos y el torso las

partes del cuerpo que indican mayormente la acción, la cabeza queda situada en un espacio secundario, por tener una expresión “neutra” queda limitada a solo seguir con la mirada (inclinaciones, rotaciones y traslaciones) lo que el personaje realiza. Por ejemplo, al min 1:03 el personaje posiciona sus manos sobre una “mesa” o “madera” y la frota con sus palmas, después de unos segundos la cabeza se inclina para mirar lo que realizan sus manos, lo mismo ocurre cuando toma el cepillo, las manos lo buscan y encuentran y luego la cabeza apunta al cepillo para observar.

uso del órgano emotivo

Dependiendo del órgano emotivo, su uso puede involucrar movimientos de articulaciones (o no), iniciar movimiento en otras partes del cuerpo o continuar con texto. Indicar si existe flexión de las articulaciones que acompañan el órgano, si tiene cadenas de movimiento, o si los movimientos del órgano se siguen de la expresión del pensamiento.

Como el torso presenta una limitación en acciones en comparación con la manos, este no inicia acciones, pero si se ven repercutidas en este o intensificadas. Por ejemplo, cuando comienza a girar una herramienta con ambas manos (min 4:40), brazos y manos están tensos y en movimiento, la cabeza se inclina lateralmente de un lado a otro, las piernas rotan para poder girar el cuerpo y el torso se tensa y desarticula para generar la sensación de fuerza y tensión. En cada rotación todas las partes del cuerpo cambian de posición a excepción del torso, que se mantiene igual y solo gira por efecto de las piernas.

El torso se ve involucrado en varios de los movimientos en cadena, como al min 1:35 el personaje toma “impulso” para cepillar, el movimiento inicia como una “ola” desde la cabeza que se inclina hacia atrás, seguida por el cuello, el pecho con inclinación lateral, la cintura, la cadera y finalmente la pierna izquierda que se eleva levemente hacia el frente.

El momento en que se observa movimiento seguido del pensamiento es cuando el personaje busca una “atornillador” (min 7:16), extiende su mano derecha, y revisa con los dedos, al no encontrar nada su cabeza se detiene, gira y observa qué sucede y al darse cuenta que la herramienta se encuentra más lejos moviliza todo su cuerpo para alcanzarla.

Uno de los movimientos en cadena más complejos se da a los 9:44 min, cuando el personaje toma un “cincel” y comienza a balancearse de un lado a otro, primero inclina la cabeza al lado izquierdo, luego el cuello, después el pecho se inclina al lado izquierdo y luego derecho, mientras el torso se inclina al lado izquierdo y es trasladado por la piernas al lado izquierdo, luego de terminada esta secuencia se repite por completo al lado opuesto y una tercera vez se realiza en “reversa”, iniciando por la cadera y terminando en la cabeza.

Motivación del movimiento

El “impulso” del movimiento puede partir deseos interiores o reacciones al exterior. ¿Las acciones físicas del personaje provienen de él mismo? ¿De su interacción con el ambiente? ¿De su interacción con el público u otros personajes? ¿Estas reacciones tienden a ser cómicas, dramáticas, exageradas, tranquilas, bruscas? describir.

En este caso, el impulso a moverse inicia desde el mismo personaje o desde su interacción con los objetos. Por ejemplo, el impulso interno es cuando él decide tomar el cepillo (min 1:24), el taladro (5:33), el frasco (6:19) o el martillo (7:05) y externo cuando sale despedido por que se traba el cepillo de madera (3:28) o cuando golpea con su mano derecha un “cincel” o “desatornillador” y su mano rebota arrastrandolo hacia atrás (min 10:26). Cuando

<p>los movimientos son decididos por él son movimientos amplios, “elegantes” y delicados, en comparación cuando ocurren por su interacción con los objetos son movimientos más abruptos, ocurren de golpe y con mucha energía, pero tienen en común que ambos son movimientos exagerados, tienen más recorrido que un movimiento “normal”.</p>
<p>naturalidad de la interacción y pérdida del personaje</p>
<p>La actuación puede generar la sensación (subjetiva) de no ser cómoda para el actor, o que por momentos se pierda una “naturalidad” en sus conductas. También puede darse el caso que el actor “suelte” el personaje al perder la voz que lo caracteriza o realizar acciones que no van acorde a él. ¿Se ve forzada la actuación? si no es así ¿en qué momentos es más natural? ¿Existe algún momento puntual donde no sea clara la existencia del personaje?</p>
<p>El intérprete se ve natural y cómodo durante la actuación, de inicio a fin no se observa un punto de mayor o menor problema</p>
<p>Proxémica</p>
<p>Distancia que guarda el personaje del público u otros personajes ¿Qué intención existiría detrás de la distancia en que se desenvuelve? ¿Qué cambios realiza en esta y qué busca con ellos? Por ejemplo, similar a los círculos de atención, el personaje podría estar a un escenario de distancia del público y acercarse a ellos para generar intimidad, ya que se asume que todo acto es intencionado en el personaje, atribuya el objetivo de estos cambios en la distancia.</p>
<p>El personaje mantiene la misma distancia entre él y el público durante toda la obra (parecen ser varios metros), esto genera la idea de una “cuarta pared” a través de la cual nosotros podemos ver, pero que es real para el personaje y otorga la sensación de soledad e intimidad en la cual se desarrolla la obra.</p>
<p>pantomima</p>
<p>Siendo esta el uso del cuerpo para generar ilusión de objetos invisibles. ¿Qué función desarrolla la pantomima? (asombrar, construir escenario, generar risa, etc.). Describir la pantomima</p>
<p>La pantomima permite entender qué objeto utiliza el personaje para trabajar, nos permite entender qué acciones realiza el personaje (taladrar, cepillar, cargar algo). Generalmente, la pantomima se realiza con las manos, con las que simula tomar los objetos, y con el resto del cuerpo, especialmente el torso, simula realizar la acción. Por ejemplo al 1:24 min simula tomar un cepillo de madera, y luego, utilizando el resto del cuerpo simula realizar la acción de cepillar. La ilusión de un objeto nos permite entender que sucede, no es “valiosa por sí misma” ya que no es el centro de atención, como en la pantomima clásica, donde aquello que es asombroso es lo bien que se realiza</p>
<p>gestos</p>
<p>Siendo estos los movimientos corporales que generan comunicación fuera de lo verbal (pueden ejemplificar cuestiones emotivas, regular la comunicación o dar instrucciones sobre conductas) ¿Qué movimientos del cuerpo que comunican fuera de lo verbal se presentan y con qué objetivo? ¿Acompañan al lenguaje verbal o se dan por separado?</p>
<p>El personaje no hace uso del lenguaje por medio de la voz, y no intenta comunicar con su público interpelando de manera directa, debido a la existencia de una “cuarta pared” se</p>

asume que el personaje se encuentra solo y no existe una intención de comunicar a un otro. No obstante, a pesar de que no hay algún diálogo donde podamos observar gestos comunicativos, debemos acotar que todo lo que es interpretable en esta obra puede considerarse del dominio de lo gestual, ya que a través del movimiento corporal y la pantomima el intérprete nos “comunica” que el personaje es un carpintero y que este se encuentra trabajando.

Meta

Objetivos
Propósito diferenciable en una escena en particular o intervención en particular. Se puede responder con la pregunta ¿Cómo explico el actuar del personaje en esta escena en particular?
<p>De manera cronológica, las acciones con sentido en la muestra son las siguientes del min 0:00 al min 1:30 el personaje se presenta e ingresa al espacio, además reconoce aquello sobre lo que trabajará</p> <p>del min 1:30 hasta los 4:00 min El personaje se concentra en cepillar la madera y lidiar con los problemas que tiene con su herramienta</p> <p>4:10 a 5:20 min el personaje toma una herramienta, que parece ser similar a un compás pero de mayores proporciones, lo gira varias veces y parece retirar un trozo de madera con él.</p> <p>5:30-6:15 min El personaje parece tomar un “taladro manual”, taladra en otro lugar y forcejea con el uso de la herramienta, luego la retira y la pone en un lugar alto.</p> <p>6:20- 8:00 Busca en un lugar alto un frasco, los destapa, saca un “tornillo” y regresa el frasco, después de eso busca un martillo y golpea el tornillo para luego comenzar a atornillarlo y posteriormente secarse el sudor</p> <p>8:14-8:50 este momento es en particular complejo, se debe considerar otras interpretaciones. El personaje realiza un acción compleja, que puede ser vista como una “medición” del espacio o el uso de una “plomada” para nivelar sobre aquello en que trabaja.</p> <p>9:00- 11:30 el personaje pone sobre su espacio de trabajo un objeto cuadrado muy pesado, después de revisarlo con sus manos toma lo que parece ser un “cincel” y con este golpea un costado el objeto repetidas veces, cuando logra perforar gira el cincel como una especie de llave, pone sus manos sobre el objeto y se detiene, queda en una posición de “entrega” y se retira del escenario</p>
súper-objetivo

<p>Aquello a lo que apuntan todas las acciones por separado, si tuviera que pensar un por qué se realiza la obra ¿Cuál sería la respuesta?</p> <p>La obra se centra en mostrar la labor de un oficio común y aquello que no es visto de este, las acciones sencillas como tomar algo son extendidas en el tiempo y acompañadas por movimientos exagerados o coreografiados, involucrando para ello el torso y/o la caderas. Estas acciones, sencillas de apreciar por sí mismas se camuflan entre movimientos precisos y “elegantes”. La obra se centra en tomar un oficio “sencillo” y darle a sus acciones un valor agregado, la necesidad de interpretar todo aquello que en el cotidiano es visto sin mayor reflexión.</p>
<p>Relación con el conflicto Ante interrupciones con un objetivo el personaje ¿Lo enfrenta, huye, lo ignora, etc? Describir</p>
<p>Durante la muestra no existen conflictos que se interpongan con las acciones del personaje, solo se observan pequeñas situaciones de este tipo, en la cual el personaje enfrenta el problema. Al min 3:27 cuando el personaje intenta “cepillar” la madera el cepillo se traba, lo intenta con más fuerza hasta que sale despedido, luego de eso destraba el cepillo y continúa cepillando. Similar al ejemplo anterior, al min 5:58 mientras el personaje “taladra”, la herramienta se traba, para poder seguir el personaje usa más fuerza e involucra más su cuerpo en la acción.</p>
<p>Improvisación</p>
<p>Es la reacción ante una situación que no se enmarca dentro de lo planeado en la escena ¿cómo responde a situaciones inesperadas? ¿Qué busca generar en el otro con su improvisación?</p>
<p>El personaje no improvisa, la muestra es cerrada por una “cuarta pared”, el público no interactúa con el intérprete y debido a que todas las series de movimientos parecen coreografiadas no parece haber improvisación de algún tipo</p>

Postura opinión

<p>Texto</p>
<p>¿Cuál es el contenido del discurso del personaje? aquello que entrega literalmente</p>
<p>El personaje no desarrolla texto durante toda la escena y tampoco se comunica con otro sujeto.</p>
<p>Sub-texto</p>
<p>¿Qué da entender el personaje fuera del texto? es lo implícito en el discurso, poner atención en las pausas, entonaciones, etc.</p>
<p>El personaje no desarrolla texto durante la escena y tampoco se comunica con un otro sujeto.</p>

Interpretación de la escena
Aquello que se presenta en escena ¿es una representación abstracta o puede ser relacionada con una situación cotidiana para el público?
Lo que se muestra en escena es en sí abstracto, ya que todos los movimientos del intérprete son una mima y requieren de interpretación. Esta interpretación puede ser relacionada con situaciones cotidianas, el público podría identificarlas en el imaginario común ya que algunas acciones son sencillas, como limpiar una mesa (min 1:51), buscar objetos sobre una repisa (min 6:19) o dentro de un frasco (min 6:43) o tomar un pañuelo y limpiar con él (4:15). Sin embargo, existen otras que requieren conocimientos previos específicos para identificar la acción, como por ejemplo al min. 1:33 en que se “utiliza” un cepillo de madera, o al min 5:50 en que se identifica el trabajo con un taladro manual

Contexto

Escenario
Espacio en el que se realiza la presentación (teatro, carpa, calle, etc) ¿Es un escenario con alguna característica especial? Describir
El escenario parece ser una “caja negra” en un espacio cerrado, no se distingue el fondo de los lados, es suelo es negro también y se encuentra a la altura del público. Genera la sensación de “intimidad” con el intérprete.
Situación del personaje
El personaje no presenta vestuario que permita identificarlo, tampoco maquillaje, o alguna escenografía que permita determinar el lugar donde se encuentra. Se puede indicar su edad en un rango amplio de 20 a mediados de los 30 años, además de ser hombre. Sus movimientos son los de un carpintero trabajando (cepillar, atornillar), por lo que puede ser identificado en parte con ese gremio, pero no es posible determinar un tipo de carpintería en particular (si hace muebles, botes, restaura objetos, etc.). Además no presenta clase social, ni nacionalidad distinguible
El personaje no representa o permite realizar analogías con ningún grupo etario, social o laboral, el maquillaje no permite determinar su edad y no realiza alguna actividad de manera sostenida que permita identificar grupo laboral o etario. Solo el maquillaje de payaso, ue contrasta con ropa similar a la de un overol obrero.
Escenografía
Complementos que construyen el paisaje en escena como mesas, camas, árboles, etc. ¿Qué función cumple la escenografía en la obra? Describir
La muestra no presenta escenografía, en escena no hay nada más que el personaje y una luz que dibuja un círculo alrededor de él. Se puede suponer que la ausencia de escenografía es para facilitar la interpretación de la mima que se realiza, al no haber objetos que intervengan la atención se centra en el personaje y lo que él realiza.

Objetos
objetos (reales o no) Que el actor usa como herramienta en escena ¿Qué apoyo le da al actor?
El actor no presenta ningún objeto físico en escena, solo aquellos que él simula utilizar. Estos le permiten generar la ilusión de un trabajo sobre madera, y a partir de esto una serie de movimientos en donde busca objetos, los utiliza como herramientas y trabaja sobre otros, la ilusión de un objeto permite construir la coreografía de trabajo. Por ejemplo, del min 7:12 al 7:42 el personaje simula buscar un “atornillador” y después atornillar sobre una madera, en una combinación de movimientos estilizados y agregados a solo buscar y atornillar, si no podemos identificar que busca una herramienta y que luego la utiliza toda esa secuencia de movimientos carece de sentido.

c.PAUTA DE OBSERVACIÓN Y ANÁLISIS “PERSONAJE ESCÉNICO” teatro

Identificación personaje

Nombre (si presenta alguno)	
Vestuario (descripción)	sweater morado, abierto al centro y largo hasta las rodillas, blusa blanca hasta medio muslo, cerrada y con diseños lilas, bajo la blusa una falda hasta media canilla, color rojizo o café. Zapatos cafés de caña alta. Más adelante, se agregan una cuernos (no se distingue el material) blancos en su cabeza, como los de una vaca.
Maquillaje (uso de colores y lugares acentuados)	el maquillaje acentúa los rasgos más prominentes del rostro, como pómulos y frente, además se oscurece la zona bajo el párpado inferior, simulando ojeras.
Disciplina (mimo, clown, teatro)	teatro

Dimensión física

Uso de máscara
Describir la máscara, sobre todo si posea alguna expresión acentuada Por máscara se entiende aquello que cubra o distorsione el rostro, como una nariz roja, maquillaje, máscara física o un rostro al descubierto que imite una máscara (rostros neutros o invariables).
Uso de maquillaje para acentuar una expresión de ojeras, oscureciendo la piel en forma de media luna bajo el ojo, imitando una expresión de “cansancio” o un “rostro demacrado”, “huesudo” destacando la zona del los pómulos.

Tono muscular
La musculatura corporal puede estar en tensión o relajada en diferentes segmentos del cuerpo: ¿En qué segmentos corporales hay mayor rigidez-flexibilidad y movimiento?; ¿En qué situaciones el cuerpo es más rígido, en movimiento o cuando se encuentra estático?
<p>El cuerpo de la personaje circula entre la rigidez y flexibilidad, el torso se presenta más rígido, aunque existen situaciones en que este es más flexible en comparación con el resto del cuerpo, esto varía según las acciones físicas de la personaje.</p> <p>ejemplos</p> <p>min 13:56 ante la descripción de una violación por parte de un hombre a una mujer por otra personaje, esta reacciona elevando los brazos, corriendo hacia atrás y apoyándose en un portón con la cabeza sumida entre sus brazos, todo esto mientras da un sollozo al aire “aaaaah”, el cuerpo se afloja, y solo las piernas se tensionan para mantener el peso del cuerpo. En contraste, cuando esta narra su encuentro con el cuerpo de la mujer muerta (min 14:20) esta se mueve de lado a lado, saltando de un pie a otro, su torso se vuelve un poco más rígido mientras el resto del cuerpo se mueve para mantener el equilibrio.</p> <p>En otras instancias, el torso se vuelve flexible y el resto del cuerpo se rigidiza, al min 15:30 flecta sus rodillas, baja la cadera y genera un arco en su columna, se inclina hacia adelante y baja el torso con las manos hacia adelante y brazos semi extendidos camina como si fuera a recoger a alguien.</p> <p>Un caso particular, ocurre cuando la personaje se desploma sobre sus piernas (min 15:40), queda con piernas cruzadas en el suelo (al encontrar un cadáver imaginario), simula tomarlo, para luego besar sus propios brazos como si fueran los brazos de la mujer muerta. Luego a eso, inclina su torso levemente hacia atrás, la cabeza se “cae” hacia atrás, como si estuviera muerta, sus codos se elevan a la altura de sus hombros, y es sostenida por otra mujer, como si ahora ella simulará ser el cadáver, en una postura catatónica. Los brazos se ponen duros, el torso igual, la cabeza cae pero no presente movimiento.</p> <p>Otro caso particular, es cuando la personaje ingresa cantando una cumbia (min 23:00), con una voz más nasal y alegre. Sonríe, abre los ojos y agita sus manos y cadera al caminar, mientras alterna sus pies en un paso de baile hacia adelante y hacia atrás. Todo el cuerpo se observa más flexible, el torso se mueve de lado a lado, los pies alternan posiciones y la cabeza rota varias veces.</p>
Movimiento en escena
¿Los movimientos sobre el escenario son en líneas rectas, perpendiculares, diagonales, circulares o erráticos?
<p>Los movimientos de la personaje tienden a ser varias dos, camina por el escenario moviéndose en diagonales (cuando salta de lado a lado) o en líneas rectas, como cuando ingresa o sale de escena. También se observa caminatas erráticas, cuando sus reacciones son de asombro o dolor (reacción a la narración de una violación o descubrimiento de la mujer muerta)</p>
Marcha

<p>Describir velocidad de la marcha y su ritmo, si es relajada o rígida, si posee alguna característica particular a destacar (uso exagerado o reprimido de los brazos, por ejemplo, se puede poner en comparación con las demás personas en escena (si los hay)</p>
<p>La marcha varía, pero se puede observar un tendencia a acercar sus brazos a su zona abdominal (con excepciones, como cuando baila), su velocidad es en general tranquila, como si cuidara sus pasos y la emoción de la escena. También hay salto y corridas abruptas como reacciones a sucesos.</p>
<p>Contrapesos</p>
<p>Describir el uso del cuerpo en oposiciones de peso ¿Cómo usa los segmentos del cuerpo para mantener el equilibrio? Por ejemplo si hay inclinación del torso ¿Dónde está el contrapeso que evita la caída?</p>
<p>Cuando al personaje se inclina, ya sea para recoger el cuerpo de la mujer muerta, o limpiarlo con agua, siempre se inclina el torso, se forma una curva en la espalda y los brazos bajan, esta inclinación requiere que la cadera se desplace hacia atrás. cuando esta ríe, su torso se inclina hacia atrás, en estas ocasiones el equilibrio se pierde y la personaje camina siguiendo la inclinación de su cuerpo.</p>
<p>Respiración</p>
<p>¿Cómo es la respiración en relación al estado emotivo? ¿De dónde proviene? a) alta-clavicular b) intercostal c) abdomino-diafragmal d) completa. La descripción se puede realizar por escenas o momentos relevantes de la obra.</p>
<p>a respiración tiende a ubicarse en la zona alta-clavicular, en relación con la situaciones de asombro que enfrenta esta se vuelve más notoria, cuando narra encontrar el cuerpo de la mujer, por ejemplo. La respiración cambia de lugar en situaciones en alegría, cuando ríe y baila cambia la respiración baja a niveles intercostales y abdomino-diafragmal.</p>
<p>planos de acción</p>
<p>Describir si el movimiento predomina en rotaciones laterales (izquierda derecha); inclinaciones (arriba-abajo), movimientos de profundidad (adelante atrás); traslaciones (mover el órgano en plano paralelo al suelo); o bien si su uso es combinado.</p>
<p>El movimiento predomina en inclinaciones, sobre todo en el torso y la cabeza (asentir, agacharse a recoger cosas o el cuerpo muerto), también se observan rotaciones, durante el baile y en la negaciones. Por último movimientos de inclinación lateral, cuando “invita” a otra personaje a bailar con su cadera.</p>

Dimensión psicológica

Emoción

¿Qué emoción predomina durante todo el acto? (cuanto tiempo se encuentra en esa emoción o cual se repite más); ¿Qué emociones aparecen de manera secundaria?
Los estados emocionales que predominan en la personaje son el asombro y la tristeza, puesto que se encuentran relatando el asesinato y encuentro del cuerpo de una mujer, estas emociones no se abandonan más que para interpretar recuerdos, como la boda de la mujer asesinada, en la cual la personaje baila y canta cumbia, solo en este pequeño fragmento se observa alegría/felicidad, que en este caso serían emociones secundarias.
Actitud predominante
¿Cómo se pueden describir las conductas sobre el escenario? Por ejemplo: si el personaje está enfocado en el exterior (busca interacción, en objetos y espacio alrededor de él) podemos decir que tiene una actitud sociable o extravertido.
La actitud en la personaje no es clara, se relaciona bastante, dialoga con el público y con las otras personajes, pero no parece buscar esta interacción. En comparación, sus acciones del pasado si aparentan buscar el contacto con otras, como por ejemplo el hecho de invitarlas a bailar.
Voz
¿Usa una voz forzada o natural? Describir el uso de : -inflexiones (aumentos o bajas de tonos en la voz) -pausas lógicas (gramaticales) y psicológicas (se realiza para generar emoción en el discurso) -Entonación (fuerza o debilidad de la palabra) -Acentuación (muestra lo importante de una frase)
Usa una voz natural, aunque proyectada. La voz, al estar proyectada de manera natural, siempre tiene una entonación fuerte, en ocasiones se acentúan los finales de las oraciones (min 24:00) para ser dichas al unísono con otra personaje, en ese mismo momento se realizan pausas gramaticales, es decir, se suma la pausa lógica a la acentuación. La pausa psicológica se observa cuando se cambia la emoción en el discurso (min 24:30), se pasa de narrar una fiesta a contar la historia de precariedad de la mujer asesinada.
Tempo-ritmo
Tempo es la extensión en el tiempo de una acción física o del texto, ritmo es la cadencia (distribución de los acentos y los silencios) y melodía para decir un texto o la forma en que se ejecuta la acción física. ¿Cómo serían el tempo-ritmo en escena? Describir. ¿Se relacionan con el estado emocional del momento?

El tempo y ritmo se encuentran ligados en las acciones de la personaje, si las acciones se vuelven lentas también la cadencia de los movimientos y de la narración, cuando comienza a narrar la situación de precariedad de la mujer asesinada, sus acciones se ralentizan y disminuyen, se sienta y su discurso se tranquiliza y se vuelve más profundo y pausado. Por otra parte, cuando comenta su encuentro con el cadáver, sus acciones son más rápidas, y los silencios del discurso complementan las acciones, entre cada salto hay un silencio y complementa indicando un número en cada uno, seguido de un discurso concordante con el ritmo de los saltos anteriores.

círculo de atención

Los círculos de atención se definen si el personaje se enfoca en: a) él mismo, b) él y los otros (también objetos) o c) él y el público ¿En qué círculo transcurre el mayor tiempo de la obra? ¿a qué se atribuye la salida de uno a otro círculo?

La personaje varía entre interactuar con el público y las otras, que en ocasiones es el cadáver imaginario. Pasa de un foco a otro cuando las demás personajes no intervienen en la escena, como un relato que siempre requiere de un oyente nunca abandona es círculo de atención.

Dimensión Interaccional

órgano emotivo principal

Que parte del cuerpo como la cabeza, manos, torso, etc. que es la más utilizada

por el personaje para expresar su pensamiento o emotividad de forma corporal. ¿Cuál es el órgano emotivo más usado y en qué forma esto es notorio para el espectador?. Por ejemplo, en pantomima clásica el rostro se presenta como órgano emotivo principal, esto es notorio puesto que no hay texto y el mimo utiliza este para comunicar su estado emotivo. Considerar que el uso de máscaras tiende a mover el órgano emotivo hacia otras partes del cuerpo.

El rostro es el órgano emotivo principal, ya que la orientación de este indica hacia quien se dirige su discurso (el público o las otras personajes) y refleja las emociones cuando esta más asombrada o entristecida. Este se complementa con el uso de la manos, que apuntan a los otros, acompañan el ritmo de lo que se menciona o mimen objetos y acciones.

órgano emotivo secundario

¿Cuál es el órgano que sigue y/o acompaña al principal?

¿Se opaca o no, alguno de ellos para resaltar otro o funcionan en equilibrio?

El órgano emotivo secundario puede ser el torso, ya que este se curva en situaciones emocionales importantes, como cuando encuentra el cuerpo de la mujer y esta corre a recogerla, o cuando simula estar en un estado catatónico, también cuando ríe este se mueve y desbalancea.

uso del órgano emotivo
<p>Dependiendo del órgano emotivo, su uso puede involucrar movimientos de articulaciones (o no), iniciar movimiento en otras partes del cuerpo o continuar con texto. Indicar si existe flexión de las articulaciones que acompañan el órgano, si tiene cadenas de movimiento, o si los movimientos del órgano se siguen de la expresión del pensamiento.</p>
<p>La cabeza acompaña al pensamiento cuando se trata de afirmaciones o negaciones, ya que esta se inclina o rota cuando se da el discurso. También inicia cadenas de movimiento, cuando ríe y se inclina hacia atrás el torso lo sigue y todo el cuerpo se desplaza hacia atrás. También comunica de manera independiente, cuando esta demuestra tristeza, el cuerpo se inmoviliza y solo la cabeza comunica su estado.</p>
Motivación del movimiento
<p>El “impulso” del movimiento puede partir deseos interiores o reacciones al exterior. ¿Las acciones físicas del personaje provienen de él mismo? ¿De su interacción con el ambiente? ¿De su interacción con el público u otros personajes? ¿Estas reacciones tienden a ser cómicas, dramáticas, exageradas, tranquilas, bruscas ? describir.</p>
<p>El impulso de la personaje nace de ella misma como de la interacción con otras, de su sorpresa al descubrir el cadáver o de su necesidad de limpiarlo con el agua de su boca. Tienen a ser reacciones sorprendidas, que la detienen de su movimiento y la ponen pensativa, como cuando decide lavar el cuerpo. cuando la motivación del movimiento viene de ella misma tiende a ser más ágil y cuidado, cuando decide lavar el cuerpo o cuando salta de un lado a otro contando el hallazgo del cuerpo.</p> <p>Ejemplos</p> <p>Cuando ella quiere abandonar el espacio, indica que es por su falta de seguridad a continuar con el relato (min 19:02) y se mueve impulsada por esa inseguridad. En oposición, esta es detenida por sus compañeras y persuadida de abandonar.</p> <p>Otro ejemplo de motivación del movimiento es cuando reacciona bruscamente al relato de la violación, los hace bruscamente, con dolor y asco, esto motivado por la interacción a los hechos y al relato en sí.</p> <p>Después de haber limpiado el rostro de la mujer muerta, esta es interpelada indicando que no es suficiente, ante esta indicación ella se muestra aturdida y sorprendida, reacciona a la quejas de otra.</p> <p>Cuando narra la vida de carencia de la mujer asesinada ella misma se siente, cesa su movimiento para poder contar un relato que le genera tristeza.</p> <p>Un ejemplo que contraste, es cuando ella esta cantando y bailando cumbia y es ella quien busca a las otras, con su canto y movimiento las invita a bailar y moverse.</p>
naturalidad de la interacción y pérdida del personaje

<p>La actuación puede generar la sensación (subjetiva) de no ser cómoda para el actor, o que por momentos se pierda una “naturalidad” en sus conductas. También puede darse el caso que el actor “suelte” el personaje al perder la voz que lo caracteriza o realizar acciones que no van acorde a él. ¿Se ve forzado la actuación? si no es así ¿en qué momentos es más natural? ¿Existe algún momento puntual donde no sea clara la existencia del personaje?</p>
<p>La personaje se nota consistente, sin abruptos o distracciones.</p>
<p>Proxemica</p>
<p>Distancia que guarda el personaje del público u otros personajes ¿Qué intención existiría detrás de la distancia en que se desenvuelve? ¿Qué cambios realiza en esta y qué busca con ellos? Por ejemplo, similar a los círculos de atención, el personaje podría estar a un escenario de distancia del público y acercarse a ellos para generar intimidad, ya que se asume que todo acto es intencionado en el personaje, atribuya el objetivo de estos cambios en la distancia.</p>
<p>La personaje mantiene una distancia pequeña entre ella y la demás mujeres en escena, de un par de metros a medio metro, esta cambia esta distancia y se acerca varias veces a otras personajes como al público, para hablarles de manera más íntima, como cuando cuenta sus pasos y se dirige al público acercando su torso. Solo se aleja cuando esta sorprendida o cuando es interpelada en lo inútil de limpiar un cuerpo maltratado.</p>
<p>pantomima</p>
<p>Siendo esta el uso del cuerpo para generar ilusión de objetos invisibles. ¿Qué función desarrolla la pantomima? (asombrar, construir escenario, generar risa, etc.). Describir la pantomima</p>
<p>La personaje mima objetos, como un choclo y una berenjena (min 23:50) mientras habla de estos. Al min 15:40 simula tomar el cuerpo de la mujer asesinada, besar su brazos y tenerla. Esta dos mimas cumplen la función de complementar el discurso y las acciones de la personaje, construyendo escena y aclarando que son recuerdos de objetos/persona desaparecidos. La intervención del cuerpo genera drama, conflicto y asombro en el espectador, la otra no tiene un final claro para el espectador, pero genera risa en las personajes.</p>
<p>gestos</p>
<p>Siendo estos los movimientos corporales que generan comunicación fuera de los verbal (pueden ejemplificar cuestiones emotivas, regular la comunicación o dar instrucciones sobre conductas) ¿Qué movimientos del cuerpo que comunican fuera de lo verbal se presentan y con qué objetivo? ¿Acompañan al lenguaje verbal o se dan por separado?</p>
<p>Los gestos de la personaje se dan en varias categorías. Los movimientos con las manos acompañan el lenguaje indicando el ritmo del mismo, también acentúan los mencionado, con movimientos fuertes y enérgicos y/o acepciones y negaciones de cabeza. Por otra parte, otros gestos comunican el estado interno de la personaje, sin acompañamiento verbal, los cuales son principalmente con el rostro cuando la persona se asombra o se</p>

entristece. Otro tipo de gestos invitan a las demás mujeres en escena a interactuar, como el movimiento de cadera con el cual llama a bailar a otra personaje.

Ejemplos

min 12:40 rota su cabeza de un extremo a otro y termina su oración inclinando de manera corta y secante su cabeza, en un gesto afirmativo.

min 13:04 junta sus labios como si iniciara el sonido de la letra “m”, para luego emitir ese sonido.

min 13:35 ante una aseveración comprometedor de otro personaje, esta se detiene y mira con los ojos abiertos, la cejas ligeramente elevadas y la boca entreabierta.

min 13:56 ante la descripción de una violación por parte de un hombre a una mujer por otra personaje, esta reacciona elevando los brazos, corriendo hacia atrás y apoyándose en un portón con la cabeza sumida entre sus brazos, todo esto mientras da una sollozo al aire “aaaaah”.

Ante la descripción de latigazos y eyaculaciones durante el abuso, la personaje reacciona de forma brusca, cambia sus posición en las cuales sus brazos se toman del portón como si fueran un crucifijo, el rostro se esconde y se apoya en las maderas.

min 14:20 la personaje camina contando sus pasos, cada 6 o 7 pasos, esta describe cómo ingresa a una habitación a encontrarse con el abusador, estas descripciones se realizan con la cara apuntando al público, ojos abiertos y expresivos.

min 15:15 la personaje se asombra el encontrar un cadaver, con sus dedos juntos pero palmas extendidas, lleva ambas manos a su rostro, tapando nariz y boca, sus ojos se abren, las cejas se elevan y se generan pliegues en su frente, a la vez que camina para atrás. Toma una postura con un leve flexión de rodillas, aleja la cadera e inclina ligeramente el torso hacia adelante.

min 15:30 flecta sus rodillas, baja la cadera y genera un arco se su columna, inclina hacia adelante y baja el torso con las manos hacia adelante y brazos semiextendidos camina como si fuera a recoger a alguien.

min 15:40 se desploma sobre sus piernas cruzadas en el suelo (al encontrar un cadaver imaginario), simula tomarlo, para luego besar sus propios brazos como si fueran los brazos de la mujer muerta. Luego a eso, inclina su torso levemente hacia atrás, la cabeza se “cae” hacia atrás, como si estuviera muerta, sus codos se elevan a la altura de sus hombros, y es sostenida por otra mujer, como si ahora ella simulara ser el cadáver, en una postura catatónica.

min 16:35 apoyándose sobre sus pies y rodillas y en la personaje que la sostenía, rotan y con su espalda arqueada, toma a su compañera, uin ahora simula ser el cadáver.

min 16:55 con su torso levemente inclinado hacia adelante y la cadera hacia atrás, rodillas ligeramente flectadas. Frunce el ceño, la boca se aprieta y los ojos en entrecierran, un expresión de angustia, mientras sus manos se cruzan a la altura de su ombligo. (queda aislada, mientras cada personaje interactúa y es el cadaver)

min 17:50 va a buscar una tina, ante la petición de recomponer el cuerpo.se agacha inclinado su torso hacia adelante, y doblando un poco sus rodillas. Para dejarlo en el suelo repite el movimiento, pero ahora en posición de cuclillas.

min 18:26 toma agua, con su manos cubriendo su nariza y boca, se inclina sobre el cuerpo, la espalda se arquea, la cadera se traslada hacia atrás mientras las rodillas se estiran.

min 18:40 las manos de la personaje limpian el rostro de la mujer muerta con agua, le

indican que esto no tiene efecto, esta se aleja con ambas manos tapando su boca, los ojos abiertos, luego las baja y sus ojos siguen abiertos, la boca ligeramente abierta mientras mira a la mujer muerta

min 19:02 mateniendo esa expresión de asombro (ojos muy abiertos y cejas elevadas) mira rapidamente (sin rotar su cabeza) a las otras personajes y recoge una tinaja, para luego indicar que no quiere continuar, mientras rota su cabeza a un lado a otro en un gesto de negación.

sus compañeras la detienen, toman la tinaja para que no pueda alejarse, mientras ella observa con asombro, ellas le indican que no puede retirarse, que la historia debe ser contada, y esta se detiene en el lugar.

min 21:25 la personaje sube a una tarima (con cuernos de vaca sobre su cabeza) y exclama la frase “Teodoro Mendez se agarro a la mejor presa de la zona”, al a hacer esto extiende fuertemente su brazo izquierdo hacia adelante, luego hacia al costado, dando énfasis a su exclamación. Luego al decir “muchacha ambiciosa” su mano a la altura de su cuello se mueve como si simulara tener un objeto, como si asiese algo.

min 23:00 la personaje ingresa cantando una cumbia, con una voz más nasal y alegre. Sonríe, abre los ojos y agita sus manos y cadera al caminar, mientras alterna sus pies en un paso de baile hacia adelante y hacia atrás.

min 23:08 al observa a otra personaje le sonrío y sigue cantando, cuando pronuncia la palabra “cadera” esta mueve el lado izquierdo de su cadera dos veces, como si invitara a la otra mujer a bailar. El baile incluye movimientos circulares de hombros y manos.

min 23:50 al pronunciar la palabra maíz, introduce su mano izquierda en un pequeño canasto y simula sacarlo, luego indica “sacarle brillo... a la mejor berenjena” y sin hacer un recambio, finge lustrar esta berenjena en la parte interior de su muslo derecho.

min 24:00 se ríe de lo que ella misma menciona, su torso se inclina y desequilibra hacia atrás al igual que su cabeza.

min 24:15 sus manos y brazos se extiende, suben , bajan y apunta, a sus compañeras cuando les habla, o simplemente siguen el ritmo de su discurso.

min 24:37 cando su discurso cambia, también lo hace su gesto. el rostro se pone “duro” el ceño se frunce y los ojos en entrecierran, a su vez la voz se vuelve más grave

Meta

Objetivos
Propósito diferenciable en una escena en particular o intervención en particular. Se puede responder con la pregunta ¿Cómo explico el actuar del personaje en esta escena en particular?
Las acciones que desarrolla la personaje son la siguientes, narrar cómo encuentra el cuerpo, limpiarlos a petición de otra personaje, intentar salir del lugar, ingresar a recordar la fiesta del casamiento de la mujer asesinada y narrar lo precario de la vida de esta. Debido a que esta son explícitas, se considera que la acción es el objetivo.
súper-objetivo

<p>Aquello a lo que apuntan todas la acciones por separado, si tuviera que pensar un por qué se realiza la obra ¿Cuál sería la respuesta?</p> <p>Probablemente la obra apunta a narrar la situación de abuso y de violencia que sufrió la mujer, que se pueda extrapolar a la situación de las mujeres en sociedad (el elenco esta compuesto completamente por mujeres), acentuado con la metáfora de vacas.</p>
<p>Relación con el conflicto</p>
<p>Ante disrupciones con un objetivo el personaje ¿Lo enfrenta, huye, lo ignora, etc? Describir</p>
<p>El principal conflicto observado, es la aparición del cuerpo ante la personaje, al encontrarlo esta se abalanza sobre este a cuidarlo. Ante este conflicto la personaje reacciona con ímpetu, se acerca, se puede decir que lo enfrenta. Otra situación, es cuando decide retirarse y no seguir con el relato y limpieza del cuerpo, es decir, en contraste con la situación anterior, ahora renuncia, aunque es interrumpida y convencida de quedarse por parte de sus compañeras. En estas escenas observadas, la personaje tiene reacciones contrarias, que no representan un conflicto entre sí, sino que indican la complejidad de la personaje.</p>
<p>Improvisación</p>
<p>Es la reacción ante una situación que no se enmarca dentro de lo planeado en la escena ¿cómo responde a situaciones inesperadas? ¿Qué busca generar en el otro con su improvisación?</p>
<p>No se observan improvisaciones de manera clara, es decir, no hay acciones por parte de la personaje que puedan atribuirse a una invención en escena.</p>

Postura opinión

<p>Texto</p>
<p>¿Cuál es el contenido del discurso del personaje? aquello que entrega literalmente</p>
<p>La personaje describe su encuentro con el cuerpo de la mujer, a cuanta distancia vivía de la casa del asesino, su saber acerca de las horas a las que este dormía. En otra instancia narra lo glorioso y alegre que fue para todos/as la fiesta y como vivía en precariedad la mujer asesinada, encontrando como única salida de aquello el matrimonio con un desconocido.</p>
<p>Sub-texto</p>
<p>¿Qué da entender el personaje fuera del texto? es lo implícito en el discurso, poner atención en las pausas, entonaciones, etc.</p>
<p>La principal entrega de información fuera del texto se da entre el paso de la</p>

narración de la fiesta a la precariedad de la vida de la mujer, esto puesto que marca una pausa que contrasta entre la alegría de los esperado y lo que ocurre finalmente, el engaño de una relación que promete alegría y un cambio al peor desenlace posible, la emociones en sí son contrastantes, de alegría a la tristeza y decepción.

Interpretación de la escena

Aquello que se presenta en escena ¿es una representación abstracta o puede ser relacionada con una situación cotidiana para el público?

Debido a que la obra toma un tema complejo, pero real, como es la violencia en la relaciones, el machismo y abuso hacia la mujer, se presume que se busca que el público se identifique con las situaciones presentadas, el lenguaje es cotidiano aunque "poético", además se presentan paisajes campestres, con personajes reconocibles de la cultura chilena, como son la mujeres de campo, vestidas con tonos cafés, con muletillas para hablar y trabajos de lavado y orden del hogar.

Contexto

Escenario

Espacio en el que se realiza la presentación (teatro, carpa, calle, etc) ¿Es un escenario con alguna característica especial? Describir

El espacio parece ser un patio, el escenario está nivel del suelo, no tiene telón, ni fondo, la escenografía atraviesa el patio al estilo de caja negra, se observan focos de calle sobre la escena, además se escuchan ruidos de audio.

Situación del personaje

Observar si el personaje pertenece o se puede identificar con algún grupo etario, social, laboral, etc. en particular. O bien ¿Representa algún estereotipo conocido?

La personaje parece tener unos treinta años, ser de campo, trabajadora y principalmente pobre, representa a un grupo de mujeres abusadas, desprotegidas socialmente.

Escenografía

Complementos que construyen el paisaje en escena como mesas, camas, árboles, etc. ¿Qué función cumple la escenografía en la obra? Describir

El escenario es un paisaje de campo, pobre, con piso de tierra, frazadas colgadas como murallas, braceros, cajones de fruta, cebollas, hilos atravesados, y un portón de madera. Esta escenografía evoca a la precariedad, genera una sensación de abandono y desolación, acompaña la emotividad de las personajes en escena, complementando la tristeza de su relato.

Objetos

objetos (reales o no) Que el actor usa como herramienta en escena ¿Qué apoyo le da al actor?

Estos le permiten generar naturalidad en su movimiento, el bolso de mano genera la identidad de una mujer trabajadora, la tinaja le entrega las herramientas para cumplir con los pasos de un ritual de limpieza, finalmente el canasto genera la sensación de cargas con alimentos como frutas, verduras, productos de campo, que permite identificar de manera más sencilla la mima de que posteriormente hace de estos.

3. Metafichas

a. Metaficha “PERSONAJE ESCÉNICO”

Dimensión física

Uso de máscara

Describir la máscara, sobre todo si posea alguna expresión acentuada. Por máscara se entiende aquello que cubra o distorsione el rostro, como una nariz roja, maquillaje, máscara física o un rostro al descubierto que imite una máscara (rostros neutros o invariables).

En los personajes en los cuales el rostro cumple una labor de comunicación importante (clown-teatro), se acentúan los ojos con el rasgo expresivo que incorpora su personaje (más decaído o más alegre). En el caso del mimo, que no usa su rostro para comunicar se “aplana” la zona de los ojos, no se mueve ni se usa.

Ojos como zona importante de comunicación en el rostro

Tono muscular

La musculatura corporal puede estar en tensión o relajada en diferentes segmentos del cuerpo: ¿En qué segmentos corporales hay mayor rigidez-flexibilidad y movimiento?; ¿En qué situaciones el cuerpo es más rígido, en movimiento o cuando se encuentra estático?

Los tres personajes demuestran un uso de la dinámica flexibilidad-rigidez, si bien las cualidades y el tiempo que permanece cada personaje flexible o rígido es distinta (gran uso en el mimo y poco en el teatro, por ejemplo), todos hacen uso de este recurso, tanto en el torso como en extremidades, para acompañar o acentuar sus acciones, como tener un cuerpo más flexible en un momento alegre o uno más rígido en una de trabajo o tensión. Incluso, un cuerpo nso cuando no hay movimiento.

Ejemplo teatro

min 13:56 ante la descripción de una violación por parte de un hombre a una mujer por otra personaje, esta reacciona elevando los brazos, corriendo hacia atrás y apoyándose en un portón con la cabeza sumida entre sus brazos, todo esto mientras da un sollozo al aire “aaaaah”, el cuerpo se afloja, y solo las piernas se tensionan para mantener el peso del cuerpo. En contraste, cuando esta narra su encuentro con el cuerpo de la mujer muerta (min 14:20) esta se mueve de lado a lado, saltando de un pie a otro, su torso se vuelve un poco más rígido mientras el resto del cuerpo se mueve para mantener el equilibrio.

Movimiento en escena

¿Los movimientos sobre el escenario son en líneas rectas, perpendiculares, diagonales, circulares o erráticos?

Los movimientos de dos personajes, teatro y mimo, son más limitados, en ambos casos el escenario y su disposición limitan sus movimientos, dejando “pasillos” por los cuales circulan en líneas rectas. En contraste, el clown usa todo el espacio a disposición, dibujando rectas, diagonales, curvas y una gran cantidad de movimientos erráticos que dependen de la intencionalidad del momento.

Marcha

Describir velocidad de la marcha y su ritmo, si es relajada o rígida, si posee alguna característica particular a destacar (uso exagerado o reprimido de los brazos, por ejemplo, se puede poner en comparación con las demás personas en escena (si los hay))

La marcha tiende a ser característica en cada personaje, más calmada, acelerada o en distintas velocidades, con más o menos movimientos de la extremidades. Sin embargo esta se relaciona con el estado emotivo de los personajes, con sorpresa se acelera ralentiza, por ejemplo

Contrapesos

Describir el uso del cuerpo en oposiciones de peso ¿Cómo usa los segmentos del cuerpo para mantener el equilibrio? Por ejemplo si hay inclinación del torso ¿Dónde está el contrapeso que evita la caída?

Los contrapesos “convencionales”, en oposición a los mimados, se dan mayormente equilibrando el torso y la cadera, y de menor manera los brazos y la cabeza. Los contrapesos mimados, que simulan mover o levantar objetos son de manera general más complejos, requieren de todo el cuerpo para simular un movimiento en oposición a un objeto que no existe.

Ejemplo clown

Las posiciones que requieren mayor pérdida de equilibrio son aquellas que en que el personaje necesita mover algo de su lugar, por ejemplo al min 2:19, el personaje se inclina al costado izquierdo, flectando la pierna de ese lado y extendiendo la contraria. El torso se alinea en una diagonal con la pierna derecha y la cabeza se inclina hacia adelante, mientras los brazos simulando “tirar”. Al tomar la posición de tirar o jalar algo, el peso se inclina por completo al lado contrario y la pierna extendida realiza la mayor fuerza de empuje, como no existe el objeto a jalar, el peso recae en la pierna flectada (izquierda), esta soporta todo el peso del torso, mientras la pierna extendida sirve de contrapeso para no caer al costado.

Respiración

¿Cómo es la respiración en relación al estado emotivo? ¿De dónde proviene? a) alta-clavicular b) intercostal c) abdomino-diafragmal d) completa.

La descripción se puede realizar por escenas o momentos relevantes de la obra.

En los casos del clown y teatro se usa la respiración alta-clavicular como señal de asombro o sorpresa, en el caso del mimo, que existe una "actitud" más plana esta se usa para indicar esfuerzo físicos. En todos los casos esta respiración se muestra como una excepción o ocurre por una situación particular.

Ejemplo mimo

9:04- alta clavicular. El personaje acaba de tomar un objeto muy pesado y difícil de alcanzar, cuando logra tenerlo en las manos tiene grandes respiraciones similares a las de un descanso

planos de acción

Describir si el movimiento predomina en rotaciones laterales (izquierda derecha); inclinaciones (arriba-abajo), movimientos de profundidad (adelante atrás); traslaciones (mover el órgano en plano paralelo al suelo); o bien si su uso es combinado.

El mayor número de inclinaciones se dan en los planos frontales y laterales, y se observa un mayor uso de estos planos en los casos del mimo.

Dimensión psicológica

Emoción
¿Qué emoción predomina durante todo el acto? (cuanto tiempo se encuentra en esa emoción o cual se repite más); ¿Qué emociones aparecen de manera secundaria?
<p>Clown y teatro presentan emociones principales (alegría y tristeza respectivamente) y emociones secundarias como asombro o molestia, que contrastan con el caso del mimo, que no presenta ninguna de estas y ninguna otra observable, más que un interés en su trabajo.</p> <p>Ejemplo teatro</p> <p>Los estados emocionales que predominan en la personaje son el asombro y la tristeza, puesto que se encuentran relatando el asesinato y encuentro del cuerpo de una mujer, estas emociones no se abandonan más que para interpretar recuerdos, como la boda de la mujer asesinada, en la cual la personaje baila y canta cumbia, solo en este pequeño fragmento se observa alegría/felicidad, que en este caso serían emociones secundarias.</p>
Actitud predominante
¿Cómo se pueden describir las conductas sobre el escenario? Por ejemplo: si el personaje está enfocado en el exterior (busca interacción, en objetos y espacio alrededor de él) podemos decir que tiene una actitud sociable o extravertido.
<p>Tanto en el clown como en el teatro se ven personajes “sociables”, que buscan o buscaron interacción, en comparación en el mimo no se da una búsqueda y tampoco se observan otros personajes con los cuales pueda interactuar.</p> <p>ejemplo clown</p> <p>El personaje es sociable durante su rutina, cuando es interrumpido por los personas que ingresan tarde a la muestra interactúa con ellos, los utiliza para hacer bromas y los incluye dentro de su rutina, lo hace al min 3:40, cuando detiene todo para quedarse mirando “recostado” y comiendo cabritas mientras mira al alguien ingresar, o al min 6:05 que ve ingresar más público y se vuelve a molestar, pide abucheos pero se ríe en indica que es una broma.</p>
Voz

<p>¿Usa una voz forzada o natural?</p> <p>Describir el uso de :</p> <ul style="list-style-type: none"> -inflexiones (aumentos o bajas de tonos en la voz) -pausas lógicas (gramaticales) y psicológicas (se realiza para generar emoción en el discurso) -Entonación (fuerza o debilidad de la palabra) -Acentuación (muestra lo importante de una frase)
<p>Solo el personaje teatral hace uso de la voz, utiliza las pausas gramaticales para coordinar sus discurso con otras personas y las acentuaciones para recalcar partes importantes de su discurso. La pausa psicológica se observa cuando se cambia la emoción en el discurso (min 24:30), se pasa de narrar una fiesta a contar la historia de precariedad de la mujer asesinada.</p>
<p>Tempo-ritmo</p>
<p>Tempo es la extensión en el tiempo de una acción física o del texto, ritmo es la cadencia (distribución de los acentos y los silencios) y melodía para decir un texto o la forma en que se ejecuta la acción física. ¿Cómo serían el tempo-ritmo en escena? Describir. ¿Se relacionan con el estado emocional del momento?</p>
<p>En escena, en los tres personajes se observa un tempo normal y/o lento, siendo el ritmo aquello que se acelera cuando estos buscan finalizar sus acciones antes, aumentan el número de acontecimientos (abrir más puertas, número de veces que se pasa un cepillo, o rociar agua en un cuerpo) pero la acción (pasar, alisar un tronco o limpiar un cadáver) sigue tardando.</p>
<p>círculo de atención</p>
<p>Los círculos de atención se definen si el personaje se enfoca en: a) él mismo, b) él y los otros (también objetos) o c) él y el público ¿En qué círculo transcurre el mayor tiempo de la obra? ¿a qué se atribuye la salida de uno a otro círculo?</p>

El personaje del clown cambia de un círculo más interno a otro más externo, de él mismo a él y objetos para finalmente estar él y los otros. El mimo y la personaje teatral se mantienen en el mismo círculo toda la escena, siendo él y los objetos el del mismo y ella y las otras de la personaje.

Ejemplo clown

El personaje se centra en él y el público durante la mayor parte de la muestra. Al inicio de esta (min 0:00 hasta min 1:20 aproximadamente) el personaje se centra en él mismo y los objetos que tiene alrededor, este los mueve y/o abre para poder llegar hasta el público y una vez que establece contacto con ellos todo lo que sucede es siempre interactuando con estos, desde el min 1:20 donde los encuentra hasta el min 10:00, este esta en constante interacción con las personas.

Dimensión Interaccional

órgano emotivo principal

Que parte del cuerpo como la cabeza, manos, torso, etc. que es la más utilizada

por el personaje para expresar su pensamiento o emotividad de forma corporal. ¿Cuál es el órgano emotivo más usado y en qué forma esto es notorio para el espectador?. Por ejemplo, en pantomima clásica el rostro se presenta como órgano emotivo principal, esto es notorio puesto que no hay texto y el mimo utiliza este para comunicar su estado emotivo. Considerar que el uso de máscaras tiende a mover el órgano emotivo hacia otras partes del cuerpo.

En el personaje clown como de teatro, el rostro es el 'órgano emotivo principal, acompañado de las manos les indican a los demás sus estados emotivos, en contraste, el mimo utiliza íntegramente su torso para comunicar el esfuerzo que está realizando,

anula el rostro por completo. Cabe señalar que en todos los casos las manos juegan un papel importante, están realizando las acciones o marcando el ritmo del discurso hablado.

Ejemplo mimo

El torso lo que nos indica cuánto esfuerzo realiza el personaje en sus tareas, como empujar un “cincel” (min 10:32) o torcer una herramienta (min 4:40), si el torso tiene más movimiento más involucrado, con más intención y deseo se ve el personaje en aquello que realiza.

órgano emotivo secundario

¿Cuál es el órgano que sigue y/o acompaña al principal? ¿Se opaca o no, alguno de ellos para resaltar otro o funcionan en equilibrio?

Los órganos emotivos secundarios varían entre personajes, en el clown son las manos indicando acciones y complementando las expresiones del rostro, en el mimo es la cabeza, que sigue al torso e indica la atención del mimo con su mirada, en el teatro es el torso, que se dobla y comprime según el estado emocional de la personaje. Independiente del órgano, este complementa y acompaña la expresión, entregando naturalidad al estado emotivo.

Ejemplo teatro

El torso se curva cuando encuentra el cuerpo de la mujer muerta, se genera una joroba que agacha a la personaje y acerca su rostro al suelo, esta corre a recogerla con una postura que transmite “preocupación”

uso del órgano emotivo

Dependiendo del órgano emotivo, su uso puede involucrar movimientos de articulaciones (o no), iniciar movimiento en otras partes del cuerpo o continuar con texto. Indicar si existe flexión de las articulaciones que acompañan el órgano, si tiene cadenas de movimiento, o si los movimientos del órgano se siguen de la expresión del pensamiento.

Los personajes tienen los siguientes órganos emotivos, cabeza (clown), torso (mimo) y cabeza (teatro). En el caso del teatro, la cabeza facilita generar cadenas de movimiento cuando el órgano secundario es el torso, como si la expresión fluyera de un órgano a otro, y esta de manera general sigue al pensamiento, reacciona a este. Sin embargo, en el caso del clown, hay un “salto” de la cabeza a la manos, en el cual el cuerpo se mueve al mismo tiempo, el cuerpo parece seguir al pensamiento. En el caso del mimo, el torso, al verse limitado en sus posibilidades de movimiento tiende a intensificar lo que ocurre y forma cadenas de movimiento, donde la cabeza reacciona de manera final, es decir, el torso se anticipa o se mueve de manera paralela al pensamiento.

Motivación del movimiento

El “impulso” del movimiento puede partir de deseos interiores o reacciones al exterior. ¿Las acciones físicas del personaje provienen de él mismo? ¿De su interacción con el ambiente? ¿De su interacción con el público u otros personajes? ¿Estas reacciones tienden a ser cómicas, dramáticas, exageradas, tranquilas, bruscas? describir.

El clown reacciona al público pero siempre independiente del estímulo de este, si este está enojado, alegre o sorprendido el clown siempre reacciona de forma cómica. La personaje teatral tiende a verse “detenida” al reaccionar a los demás, el movimiento se corta y se pone pensativa, cuando la motivación viene de ella misma, los movimientos tienden a ser más ágiles y más cuidados, de preocupación o mucha energía.

El mimo solo reacciona a sí mismo y el ambiente, a lo que ocurre al trabajar con herramientas, las reacciones son siempre exageradas, amplias y energéticas, con la diferencia que al reaccionar a sí mismo sus movimientos son más “pulcros”, esas motivaciones internas son las más complejas de observar, ya que requieren ser interpretadas y suponer qué motivo la acción del personaje.

Ejemplo mimo

Por ejemplo, el impulso interno es cuando él decide tomar el cepillo (min 1:24), el taladro (5:33), el frasco (6:19) o el martillo (7:05) y externo cuando sale despedido por que se traba el cepillo de madera (3:28) o cuando golpea con su mano derecha un “cincel” o “desatornillador” y su mano rebota arrastrándolo hacia atrás (min 10:26).

naturalidad de la interacción y pérdida del personaje

La actuación puede generar la sensación (subjetiva) de no ser cómoda para el actor, o que por momentos se pierda una "naturalidad" en sus conductas. También puede darse el caso que el actor "suelte" el personaje al perder la voz que lo caracteriza o realizar acciones que no van acorde a él. ¿Se ve forzado la actuación? si no es así ¿en qué momentos es más natural? ¿Existe algún momento puntual donde no sea clara la existencia del personaje?

No se observan pérdidas del personaje durante ninguna escena.

Proxemica

Distancia que guarda el personaje del público u otros personajes ¿Qué intención existiría detrás de la distancia en que se desenvuelve? ¿Qué cambios realiza en esta y qué busca con ellos? Por ejemplo, similar a los círculos de atención, el personaje podría estar a un escenario de distancia del público y acercarse a ellos para generar intimidad, ya que se asume que todo acto es intencionado en el personaje, atribuya el objetivo de estos cambios en la distancia.

El personaje de mimo siempre mantiene una distancia media, no interacciona con otros, esta distancia media permite apreciar de manera clara sus acciones físicas. Los personajes de clown y teatro juegan con la distancia, se acercan buscando intimidad o se alejan al verse sorprendidos. n el caso del Clown pasa de estar a varios metros a 15 cms o incluso tocar al público, el jugar con esta sensación de intimidad y lejanía permite entender las intenciones (siempre cómicas) que tiene el personaje.

Ejemplo clown

En otros momentos este se acerca más al público, por ejemplo, al min 5:33 se sienta junto en las gradas con ellos, esto lo hace después de hacer ingresar a un grupo de personas y dejarlas en el escenario, simula invertir los papeles con el público. También al min 6:50 abraza a una madre que ingresa con un coche de bebé, este la toma por el hombro y camina al lado de ella, reduciendo la distancia al mínimo, esto genera la impresión de intimidad entre ambos que el personaje usa para fingir ser su pareja y generar risas en el público.

pantomima

Siendo esta el uso del cuerpo para generar ilusión de objetos invisibles. ¿Qué función desarrolla la pantomima? (asombrar, construir escenario, generar risa, etc.).
Describir la pantomima

La pantomima tiende distintos usos, crear escenarios y objetos, que permiten mantener un conflicto que atender y así enfocar la atención en el personaje (clown) o generar drama al simular recuerdos de objetos/personas desaparecidas (teatro), también narra la historia y nos permite entender acciones (mimo)

Ejemplo clown

desde el min 0:00 hasta el min 3:30 el personaje utiliza la pantomima para llamar la atención del público de su entrada en escena y generar un “conflicto” que mantiene al público intrigado. Al ingresar al escenario este se encuentra con múltiples objetos y puertas (generadas con pantomima) que debe atravesar y que le impiden avanzar

gestos

Siendo estos los movimientos corporales que generan comunicación fuera de lo verbal (pueden ejemplificar cuestiones emotivas, regular la comunicación o dar instrucciones sobre conductas) ¿Qué movimientos del cuerpo que comunican fuera de lo verbal se presentan y con qué objetivo? ¿Acompañan al lenguaje verbal o se dan por separado?

En la personaje teatral, los gestos tienden a relacionarse con una parte del cuerpo, los gestos que permiten comunicar el estado emotivo del personaje se hacen generalmente con el rostro, con las manos se también guían las acciones de los otros y en menor medida refuerzan el discurso verbal. Un gesto importante, ya que se separa del resto, es el que realiza con sus manos, llevándolas al rostro para cubrirlo ante un gran sorpresa, utiliza sus manos para regularse emocionalmente.

En el caso del clown, se observan de igual forma gran cantidad de gestos, sobre todo reguladores de la interacción y reguladores de la emocionalidad, probablemente por la falta de lenguaje verbal y su gran interacción con el público. El personaje no habla durante la muestra, por ende, toda la comunicación que desarrolla con el público es a través del cuerpo. Los gestos le permiten al público entender cuando el personaje requiere una acción de parte de ellos o cuando quiere que entiendan su estado emocional, también se dan casos en que utiliza los gestos para dirigir la atención del público a un punto particular de la escena, y por último, para regular la emocionalidad

del público.

A parte queda el caso del mimo en el cual sus gestos no son para comunicarse con el otro de manera directa (existe una cuarta pared), sino que para que el público entienda sus acciones y entienda la historia observada su rol de carpintero, sus esfuerzos y trabajos. si bien su trabajo se encuentra dentro de lo gestual, no interpela al otro a un diálogo, sino que a la interpretación de manera pasiva.

Ejemplo teatro

min 15:15 la personaje se asombra el encontrar un cadaver, con sus dedos juntos pero palmas extendidas, lleva ambas manos a su rostro, tapando nariz y boca, sus ojos se abren, las cejas se elevan y se generan pliegues en su frente, a la vez que camina para atrás. Toma una postura con un leve flexión de rodillas, aleja la cadera e inclina ligeramente el torso hacia adelante.

Ejemplo clown

min 3:20 el público lo empieza a aplaudir y realiza un primer gesto con las manos indicando que se detengan, mientras su boca simula decir un “no.. no” deja ver cierta “humildad” o “incomodidad” con el aplauso, para luego cambiar rotundamente y pedir con las manos más aplausos, mientras rota su cabeza a un costado y se ríe indicando sentirse bien del aplauso que recibe.

Meta

Objetivos

Propósito diferenciable en una escena en particular o intervención en particular. Se puede responder con la pregunta ¿Cómo explico el actuar del personaje en esta escena en particular?

Los objetivos separados por escena tienen siempre la tendencia de enfocar la atención del público. El nivel de abstracción del objetivo es variable, puede ser causar risa, molestar o burlarse de otros (clown), explicar un suceso particular (encontrar un cuerpo, contar una fiesta, en el teatro) o acciones más sencillas como clavar o cepillar madera (en el mimo).

súper-objetivo

Aquello a lo que apuntan todas las acciones por separado, si tuviera que pensar un por qué se realiza la obra ¿Cuál sería la respuesta?

Los super-objetivos varían en abstracción al igual que los objetivos menores, aunque tienden a ser más complejos, como evidenciar lo “no visto”, lo poético de un oficio común, narrar una historia de violencia y evidenciar problemas sociales o causar alegría en el público.

Relación con el conflicto

Ante disrupciones con un objetivo el personaje ¿Lo enfrenta, huye, lo ignora, etc?
Describir

Los personajes tienden a actuar de manera activa frente a un conflicto, ya sea el no poder cepillar una madera o ingresar al escenario sin interrupciones del público. Cabe destacar al personaje teatral que no siempre enfrenta el conflicto, a veces busca huir de este, abandonar el relato y son otros personajes las que lo impiden, se asume que esto se debe a que este personaje en particular es más complejo y presenta un mayor repertorio conductual.

Ejemplo teatro

min 19:02 manteniendo una expresión de asombro (ojos muy abiertos y cejas elevadas) mira rápidamente (sin rotar su cabeza) a las otras personas y recoge una tinaja, para luego indicar que no quiere continuar, mientras rota su cabeza a un lado a otro en un gesto de negación.

Improvisación

Es la reacción ante una situación que no se enmarca dentro de lo planeado en la escena ¿cómo responde a situaciones inesperadas? ¿Qué busca generar en el otro con su improvisación?

Solo el personaje con mayor interacción tiene improvisaciones (clown), las otras son relatos cerrados. Estas improvisaciones son rápidas y producen incomodidad/vergüenza en las personas que irrumpen la escena, mientras que aparecen risas en los espectadores.

Ejemplo clown

min 3:35 observa que alguien ingresa tarde al espectáculo, detiene al público que se encuentra aplaudiendo, le indica la hora a la persona que ingresa y la insta a pasar, luego finge recostarse y comer "cabritas" mientras la persona camina a las gradas. El clown se "molesta" y observa a la persona que ingresa tarde (situación de incomodidad), mientras esto genera risa en el público.

Postura opinión

Texto
¿Cuál es el contenido del discurso del personaje? aquello que entrega literalmente
solo el personaje teatral posee texto, y este siempre la pone en relación con la vida y asesinato de otra mujer.
Sub-texto
¿Qué da entender el personaje fuera del texto? es lo implícito en el discurso, poner atención en las pausas, entonaciones, etc.

El subtexto indica el dolor que se genera en la personaje con los acontecimientos, si bien el texto nos habla de ella en relación a la mujer asesinada o de la mujer asesinada en sí, el subtexto implica el dolor de la personaje, su tristeza y alegría en las situaciones.

Interpretación de la escena

Aquello que se presenta en escena ¿es una representación abstracta o puede ser relacionada con una situación cotidiana para el público?

Los personajes coinciden en representar situaciones cotidianas (trabajo en madera, situaciones hogareñas), y en general se agrega abstracción usando un lenguaje más “poético”, extendiendo y coreografiando las acciones físicas, o coreografiando situaciones cotidianas que no suceden de manera conjunta

Contexto

Escenario

Espacio en el que se realiza la presentación (teatro, carpa, calle, etc) ¿Es un escenario con alguna característica especial? Describir

Los escenarios cumplen funciones, generan la sensación de soledad, intimidad, incluso de precariedad en los casos del mimo y el teatro, que mientras uno está al aire libre el otro se encuentra completamente aislado del exterior. También existe la posibilidad que el escenario no esté planeado (caso del clown), pero que no intervenga en las acciones del personaje.

Situación del personaje

Observar si el personaje pertenece o se puede identificar con algún grupo etario, social, laboral, etc. en particular. O bien ¿Representa algún estereotipo conocido?

Las caracterizaciones contrastan entre sí, tenemos una personaje claramente distinguible como campesina pobre, por su discurso, acciones y vestuario, con un carpintero que no presenta vestuario ni discurso, pero sí acciones, y un payaso que usa algo similar a un overol obrero, pero no realiza ninguna actividad relacionada con esto ni un discurso que permita caracterizar al personaje.

Escenografía

Complementos que construyen el paisaje en escena como mesas, camas, árboles, etc. ¿Qué función cumple la escenografía en la obra? Describir

La escenografía permite, sobre todo en el caso del teatro posicionar a los espectadores, darles contexto de donde acontece la situación.

Para clown y mimo la escenografía juega un papel bajo, ya que no se relaciona con su hacer, sobre todo en el caso del mimo, que no tiene más que un escenario oscuro y vacío.

Objetos
objetos (reales o no) Que el actor usa como herramienta en escena ¿Qué apoyo le da al actor?
Los objetos permiten armar coreografía de movimiento y conflicto, además de caracterizar a los personajes.

b. Metaficha casos clínicos

Dimensión física

Postura corporal (actitud y gestos)	<p>¿Cómo se puede observar que se siente?, esta no la entendí ¿qué posición toma el cuerpo del/la terapeuta al iniciar la sesión? En todos los casos él y las terapeutas repiten la misma postura, la espalda apoya o recta, que se inclina levemente durante la sesión, las manos frente al regazo y las piernas cruzadas, siempre derecha sobre izquierda.</p> <p>¿Se inclina hacia adelante, hacia atrás?</p> <p>Las y él terapeuta se inclinan hacia adelante, ya sea para indicar mayor atención al discurso del otro o llamar la atención de su coterapeuta. También se observan inclinaciones hacia atrás, sin perder el contacto visual con quien está hablando.</p> <p>Importancia en dar a entender al otro que se está siendo escuchado, y los ojos, la mirada como principal indicador.</p> <p>¿Qué hace con sus manos y pies?</p> <p>En todos los personajes las manos acompañan el discurso haciendo gestos o reposan en las piernas. Solo los pies del terapeuta se mueve rápidamente mientras escucha el discurso del otro</p>
-------------------------------------	--

	<p>En su postura y movimientos los personajes terapéuticos tienden a ser muy similares, lo cual puede estar relacionado con su postura corporal.</p> <p>¿Presencia algún tic, o movimiento repetitivo?</p> <p>Si bien los movimientos repetitivos son distintos, como tocarse el mentón, tocarse los dedos o asentir con la cabeza todos se dan mientras se escuchan a los/las consultantes.</p>
<p>Manera de moverse (movimientos lentos, rápidos, actitud):</p>	<p>¿Tipo de “danza” con los pacientes en el espacio de la consulta?... ¿se desplaza?, ¿se levanta a buscar algo?, ¿se queda quieta?</p> <p>Nuevamente, las terapeutas y el terapeuta coinciden, se quedan mayormente inmóviles al escuchar a quienes consultan. También tienden a guiar los movimientos dentro de la sala, ponerse antes de pie, abrir puertas y esperar que consultantes se sienten.</p> <p>Excepción es que la terapeuta familiar, que rota su silla a cada persona que habla, siendo la única que se mueve durante ese tiempo en la sesión.</p> <p>¿Cuál es su velocidad?</p> <p>Los tres terapeutas tienen una velocidad de movimiento “media”, cuidada. Cabe destacar que el terapeuta de parejas tiende a acelerar sus gestos en comparación al habla o a su marcha.</p> <p>¿Qué pasa cuando se mueve?, ¿comodidad o incomodidad?</p> <p>Las y el terapeuta se ven cómodos al moverse y usan este movimiento para llamar la atención de sus consultantes o coterapeuta.</p> <p>Caso aparte de la terapeuta familiar que aumenta su movimiento cuando habla con niños.</p> <p>Puede ser una característica que define al personaje terapeuta.</p> <p>¿cómo se relaciona su cuerpo con el cuerpo del consultante? (distancia, contacto)</p> <p>¿Qué tipo de movimiento o contacto no logra observarse?</p> <p>Las y el terapeuta mantienen un metro a metro y medio de distancia de manera general, el contacto físico es poco observado, siendo el terapeuta de parejas el único que establece contacto directo, pero este es muy corto en el tiempo y solo en contadas ocasiones.</p>
<p>Manera de hablar recurrente (cómo)</p>	<p>¿Cómo usa el espacio con su voz?</p> <p>Las voces de la y el terapeuta de familia y pareja tiende a ser proyectada y firme, “ocupan” espacio. En contraste, la terapeuta familiar usa una voz baja, más difícil de escuchar y con menos proyección.</p>

<p>definiría su tono, timbre)</p>	<p>¿Juego con el volumen o volumen constante?</p> <p>Terapeutas de familia y pareja juegan con el volumen, subiendolo cuando dan indicaciones. El caso de la terapeuta individual es diferente, ya que no hay cambios en el volumen de la voz, sin importar si es una indicación, una aclaración o una disculpa.</p> <p>¿Desde dónde se proyecta su voz? (nariz, garganta, pecho, abdomen).</p> <p>¿Qué textura tiene su voz? (clara, áspera, nítida, suave)</p> <p>Las voces tienden a ser particulares, sin embargo son todas nitidas, modulan bastante las palabras, ya sean graves o suaves.</p> <p>¿Qué voz <i>le costaría tener</i>?</p> <p>La voz del terapeuta de pareja es la menos “acogedora”, en contraste con las otras dos voces que son más “amables”. Se considera difícil que el terapeuta adopte una voz más tranquila, y menos autoritaria, que es precisamente el caso contrario al de las terapeutas.</p> <p>Puede existir un traspaso de roles de género al los personajes terapeuticos, haciendo un paralelismo tosco entre hombres “autoritarios” y mujeres “acogedoras”</p>
-----------------------------------	--

Dimensión psicológica

<p>Manejo emocional</p>	<p>¿Cuáles son las emociones que aparentemente le resultan más fáciles de manejar al/la terapeuta?</p> <p>El interés y la curiosidad son estados emocionales que las y el terapeuta tienen en común, también una calma durante el trabajo de la sesión, en particular con la terapeuta familiar, que se encuentra con constantes interrupciones de los consultantes más pequeños. La terapeuta individual también presenta una situación particular, cuando propone ampliar la convocatoria a la consultante, la terapeuta se observa expectante, con duda y/o incertidumbre.</p>
<p>Manejo emocional</p>	<p>¿Cuáles son las emociones que aparentemente le resultan más difíciles de manejar al/la terapeuta?</p> <p>No se observan emociones que parezcan complicadas de abordar. Se asume, que debido al contexto de terapia, existen emociones que quedan fuera y que no se expresan ante situaciones de incomodidad, como la molestia o enojo, en el caso de la terapeuta individual, pero sobre todo que se dan en el caso de la terapeuta familiar, con repetidas interrupciones de los consultantes más pequeños. En contraste, el terapeuta de pareja, parece difícil de estar sorprendido., ya que siempre está atento a los que sucede.</p>
<p>Características del personaje terapéutico</p>	<p>¿Cuáles podrían ser algunas de las características del Personaje Terapéutico?</p> <p>¿Cuál o cuáles de ellas podrían ser más prioritarias?</p> <p>El personaje de la terapeuta individual puede ser descrito como tranquilo, receptivo y atento. “Acogedor” por su voz y comprensivo por la forma de explicar las situaciones y hacer devoluciones de las posibles ideas que este tiene (min 14:05, video 2). Corporalmente el personaje terapéutico tiende a ser tranquilo, bastante quieto y “presente” en el espacio y hacia la persona, principalmente por su mirada dirigida e intencionada.</p> <p>Probablemente la serenidad y comprensividad sean características prioritarias que definen al personaje de terapia familiar. Despliega un personaje bastante amable, con mucho interés en lo que dicen los otros. Es un personaje además cariñoso que tiende a centrarse en la curiosidad a través de sus preguntas. Si bien sonríe, es también un personaje serio, que está llevando a cabo una tarea, sin mayores complicaciones, pero es igualmente una tarea.</p> <p>Es además un personaje que muestra cierta serenidad respecto del tiempo, no se ve apurada, sino más bien mostrando una actitud de paciencia</p> <p>El terapeuta de pareja despliega un personaje amable, atento, que</p>

	<p>tiene un “control” o “dirección” de lo que está ocurriendo. Que escucha al otro, pero interviene si aquello que se está buscando no se alcanza. Es un personaje que llama la atención, que logra generar interés en los demás, lo cual parece ser su principal característica.</p> <p>El personaje del terapeuta de pareja parece alejarse de los personajes de las terapeutas, siendo más directivo, y “menos paciente” con lo ocurre en sesión, interviniendo si es necesario para reencauzar rápidamente el trabajo hacia lo esperado.</p>
<p>Manejo de los tiempos</p>	<p>¿Cómo describiría el tempo-ritmo en la sesión? ¿Se relacionan aquello con el estado emocional del momento?</p> <p>Los ritmos de la sesiones son diferentes para cada Personaje. En la sesión individual, el ritmo es tranquilo, sereno, y es la consultante quien lleva el ritmo de la sesión y parece calzar con los ritmos de la terapeuta, ya que esta solo realiza pequeñas intervenciones y cuando realiza la revolución (momento en que habla durante unos 5 min) el ritmo de la sesión no se ve alterado.</p> <p>El ritmo de la sesión de parejas es medianamente acelerado, como si hubiera un trabajo a realizar. Los terapeutas dan las indicaciones y cuando los consultantes narran o realizan tareas son intervenidos por estos, para aclarar o enfocar el trabajo. Esto genera acciones cortadas, impidiendo por ejemplo, que los consultantes que actúan más lento tengan mucho tiempo para desplegarse o cambiar el ritmo de la sesión.</p> <p>El ritmo de la sesión familiar es tranquilo, guiado por los terapeutas, tiene un ritmo de algo que requiere cuidado, que requiere ser observado y meditado, se mantiene invariable, incluso cuando ocurren cambios en el movimiento y emociones de los niños (principalmente al inicio de la devolución) la coterapeuta no acelera sus intervenciones, no habla más, sigue una pauta de intervenir y esperar a observar las respuestas. El ritmo de esta sesión no depende de la situación emocional de los consultantes</p>

Interaccional

<p>Motivación del movimiento</p>	<p>¿Su interacción proviene más de sí mismo como propuesta o más bien en reacción al consultante? ¿Estas reacciones tienden a ser exageradas, tranquilas, bruscas?</p> <p>En los tres casos las y el terapeuta inician sus acciones desde una motivación interna, preguntan, piden aclaraciones o repeticiones, cambian de tema o corrigen según lo consideren necesario, siguen una estructura o plan que indica que es necesario saber y desde ahí se</p>
----------------------------------	---

	<p>motivan sus acciones. Ejemplo de esto, es una pregunta a la consultante (de aparte de la terapeuta individual) considerándose una especie de “mamá” o también el cambio de tema al ámbito de pareja sin que la consultante lo hubiera sugerido (min 14:03 a 14:17, min 15:07 a 15:20, video 2)</p> <p>También, en todos los casos aunque en menor medida, las y el terapeuta reaccionan a sus coterapeuta y consultantes, siendo gestos de afirmación con la cabeza o sonrisas, o acercamientos del torso la reacciones observadas.</p>
Proxemica	<p>¿Qué distancia guarda el terapeuta con el consultante? ¿qué intención tendría con aquella distancia? ¿Qué cambios realiza en esta distancia y qué buscaría con ello?</p> <p>Las y el terapeuta mantienen una distancia bastante amplia, de un metro aproximadamente. Su distancia, que es igualmente la distancia social aceptable, pareciera indicar una intención de te quiero mirar, observar, escuchar, pero no invadir. No hay contacto físico alguno, salvo casos particulares, un saludo al inicio de sesión del terapeuta de pareja a la consultante, o en la parte final en la que la terapeuta familiar se acerca a uno de los hijos, para pedirle que deje de girar en la silla.</p> <p>Un cambio particular en la distancias se produce en la sesión de pareja, en la cual el terapeuta toma un poco más de distancia y se posiciona frente a una pizarra y desde esa posición le habla tanto a los consultantes como a su coterapeuta, tipo exposición se busca llamar la atención en un solo miembro del grupo, limitando la interacciones a este.</p>
Kinesica	<p>Siendo estos los movimientos corporales que generan comunicación fuera de los verbal (pueden ejemplificar cuestiones emotivas, regular la comunicación, dar instrucciones sobre conductas o generar objetos invisibles o imaginarios. ¿Qué movimientos del cuerpo que comunican fuera de lo verbal se presentan y con qué objetivo? ¿Acompañan al lenguaje verbal o se dan por separado? ¿Usa emblemas o ilustradores?</p> <p>Los gestos de las y el terapeuta se dan principalmente con las manos y el rostro, se identifican gestos ilustrativos, emblemáticos y reguladores de la interacción y ausencia en contraste de gestos reguladores de la emoción y adaptativos.</p>

	<p>Los gestos con el rostro son en los tres casos similares, asentir con la cabeza mientras se escucha el discurso del otro es el gesto más repetitivo y característico, este se da sin lenguaje verbal o con sonido del tipo “mmm”.</p> <p>En los tres casos se repite el utilizar las manos para ilustrar ideas mencionadas verbalmente, como generar cúpulas, esferas o espacios no identificables, o gestos que muestran el ritmo del relato, es decir, mientras la terapeuta habla sus manos se mueven sin apuntar sitios o “cosificar” palabras, solo se mueven a una velocidad que va en concordancia con las palabras que menciona. También utilizan los dedos, para apuntar lugares o señalar opciones diferentes.</p> <p>Respecto a la particularidades de los personajes terapéuticos, el terapeuta de pareja es el que más usa gestos para “dirigir” e indicar acciones a los consultantes.</p> <p>Ejemplo de gestos.</p> <p>Terapeuta individual</p> <p>min 14:07 usa su mano izquierda para simular un “objeto”, este gesto acompaña la idea de “complejidad entre personas” o “partner”.</p> <p>min 14:14 mano izquierda se cierra y baja simulando “peso”, este gesto acompaña la idea “la palabra vale mucho”</p> <p>15:06 la cabeza asiente y sonríe, en respuesta a la risa de la consultante, se puede considerar un gesto empático.</p> <p>17:10 señala con su mano el espejo, mientras menciona al equipo de trabajo. Junta su dedo índice y pulgar, indicando algo pequeño, esto asociado a la idea de salir del espacio en poco tiempo.</p> <p>17:20 se ríe y hace círculos con la mano, mientras indica la posibilidad de salir de la sala “rara” a tono de broma</p> <p>Terapeuta pareja</p> <p>min 2:25 mientras se pone de pie, con su mano izquierda extendida, con la palma hacia los consultantes y a la altura del rostro, indica que deben girarse, posteriormente, con la misma mano simula anotar en el aire, mientras indica que anotara en una pizarra detrás de ellos.</p> <p>min 7:48 el terapeuta, con la mano semicerrada y a la altura del rostro la mueve “rítmicamente” mientras habla. Luego, con sus manos enfrentadas una a otra, con los dedos estirados y juntos simula una “hoja” mientras menciona la palabra “lista”, luego menciona la palabra “necesita” y finge tomar algo con ambas manos, enroscando los dedos y moviendo levemente las manos.</p> <p>min 9:15 usa sus manos abiertas y tocando las yemas de sus dedos mientras indica la palabra “pareja”, luego y en contraste cierra su puño derecho, y con este inclinado indica a uno de los consultantes, usando la palabra “usted”, luego inclinando el puño hacia el costado derecho, indica “ella”. Finalmente, vuelve a mencionar “la pareja” y cierra el puño</p>
--	---

	<p>con énfasis</p> <p>Terapeuta familiar</p> <p>al min 0:35 lleva su mano extendida hacia su pecho mientras indica verbalmente “yo soy Nicol”</p> <p>al min 2:50 pregunta a un consultante “¿sabes algo de nosotros?” mientras realiza un gesto afirmativo con la cabeza. Después en tono de pregunta dice “¿no?” mientras rota su cabeza levemente de lado a lado, indicando “no”.</p> <p>min 4:25 levanta su mano derecha, y con su dedo índice derecho apunta a un espejo detrás de ella, mientras le indica a un consultante “allá atrás hay otro”</p> <p>min 4:58 ante una contradicción de un consultante (un niño) ella pregunta “entonces ¿cómo sabías que íbamos a estar?” mientras sonríe y suena una pequeña risa.</p> <p>min 6:08 apunta con ambas manos y ambos dedos índices a los dos espejos unidireccionales que tiene detrás mientras indica verbalmente “por eso están los espejos”</p>
--	--

Meta

<p>Objetivos</p>	<p>¿Hay un propósito diferenciable del terapeuta en sesión? ¿Cómo explicaría el actuar del terapeuta en esta sesión en particular?</p> <p>En la terapia individual, por las interrupciones para preguntar, para aclarar temas y la idea de proponer temas que no han aparecido, se asume que la terapeuta busca recopilar información. Además, los gestos de afirmación pueden indicar el crear un espacio de comprensión, y esto se puede relacionar con el comportamiento de la terapeuta de mantener silencio la mayor parte del tiempo.</p> <p>En la terapia de pareja, el terapeuta inicia la sesión hablando del trabajo encargado en la sesión pasada, en esa misma línea, la sesión se enfoca en revisar este trabajo, además el terapeuta se involucra en aclarar, corregir y orientar en las respuestas al trabajo. Debido a lo anterior se considera que el objetivo es retomar el trabajo encargado a los consultantes y revisar en conjunto el contenido de este. El objetivo se considera ligado al comportamiento del terapeuta ya que este es más directivo en la sesión.</p> <p>En la terapia familiar, hay un claro propósito, muy correspondiente a una primera sesión, de estructurar una conversación para conocer al sistema familiar. Con especial atención a los niños, a que se desplieguen de manera cómoda e incluso jugando. En esta línea el actuar muy paciente de la terapeuta pudiera tener que ver con el objetivo de una primera sesión.</p>
<p>Metas</p>	<p>¿Cuál podría ser la motivación principal de lo que está buscando que ocurra el terapeuta en esta sesión en particular?</p> <p>En los casos de la terapia individual y terapia familiar, La meta parece ser conocer al sistema consultante, captar de manera clara la mayor información posible. Esto debido a que la terapeuta individual parece aceptar la información tal cual viene sin elaborar el contenido, y la terapeuta familiar realiza lo mismo con la dinámica familiar. Otra meta puede ser el generar adherencia al espacio terapéutico, la primera siendo comprensiva y “acogedora” y la segunda principalmente paciente.</p> <p>El caso de la terapia de parejas contrasta, la meta probablemente se relaciona con observar y elaborar el contenido del trabajo, esto es más claro al considerar que fases “típicas” de una sesión como la etapa social son casi excluidas para iniciar el trabajo de lleno, que se enfoca en integrar elementos que permitan establecer una relación de pareja cómoda para los consultantes.</p> <p>Metas y objetivos de la sesión parecen incidir directamente en el</p>

	despliegue del personaje terapéutico.
Relación con el conflicto	<p>¿Hay ocasión de visualizar alguna relación con un conflicto? ocurre entre consultantes, terapeutas o consultantes y terapeuta/s? estos ¿cómo reaccionan? ¿Lo enfrenta? ¿lo ignora? etc.</p> <p>En el trabajo individual no se observan conflictos, en la terapia de pareja hay “errores menores” en el trabajo, que el terapeuta corrige de manera inmediata, reorienta y se hace cargo, tiene un papel activo de dirección.</p> <p>En el caso particular de la terapia familiar, no hay conflictos en el contenido de la sesión, pero si se dan problemas para llevarla a cabo, ya que los consultantes menores (niños) se levantan del asiento o se mueven de manera constante, lo cual genera un problema para mantener la atención en el diálogo e incluso realizar las devoluciones. Ante estas situaciones, los terapeutas inicialmente ignoran las interrupciones, dejando que los padres se hagan cargo de la conducta de los niños, para después intervenir e indicarles verbalmente que deben concentrarse para aprovechar el poco tiempo que les queda, aunque con poco éxito, finalmente el equipo interviene y la terapeuta indica con un tono más “autoritario” el fin del juego con las sillas. Lo cual desemboca en un trabajo de grupo mientras uno de los niños juega “ignorado”.</p> <p>Ante este conflicto en particular la terapeuta no toma posiciones de “control”, parece evitarlas y delegarlas a los padres, y cuando lo hace no se sostiene en el tiempo.</p> <p>Ejemplos</p> <p>Los niños presentes en la sesión (2) están riendo y jugando en la sillas con ruedas, los terapeutas intentan enfocar su atención en la devolución, pero el juego les impide hacerlo, la terapeuta le pide al niño que más juega que “colabore” con el terapeuta, que este “necesita su ayuda”, posteriormente intentan tocar sus manos y detener la silla, para finalmente pedir la colaboración de la hermana mayor, cambiando de silla a los niños que juegan. La terapeuta guarda distancia mientras el terapeuta forma una alianza con el niño para contarle lo que ocurrirá a continuación.</p> <p>Al min 5:00 se vuelve a realizar una interrupción por parte de los niños, y el equipo interviene por citofono, para indicar el cambio de asientos, es la terapeuta quien entrega esta indicación y lo hace con un tono más fuerte y “autoritario” que las indicaciones anteriores. Finalmente continúa la devolución con uno de los niño separado del grupo y jugando con la silla.</p>
Posición y postura	¿Aparece un posicionamiento declarado del terapeuta en sesión respecto de lo que se está plateando? ¿Hace uso de su postura o de

	<p>su opinión?</p> <p>Solo la terapeuta individual declara su posición, indica ser “la terapeuta que solo hará la primera sesión de ingreso” (min 4:20, video 3). Y aprovecha esa posición para devolver ideas e impresiones que le surgieron durante la sesión, además, usa dicho espacio para preguntar acerca de la ideas de la consultante sobre la terapia. Usa su postura de terapeuta ingresante para mostrar la terapia como un espacio de diálogo comprensivo y para buscar información sin elaborar.</p> <p>La terapeuta familiar no declara su posición, pero, se puede mencionar que hace uso de su postura “por omisión”, al acceder a entregar la dirección del comportamiento más disruptivo de los niños en la terapia a los padres, los terapeutas permiten que la familia adopte y realice las conductas que son “normales” dentro de su día a día, es decir, no adopta posturas de “control” o “autoridad” y deja que los padres (como ocurriría en su cotidianidad) detengan los comportamientos que cortan el diálogo entre consultantes y terapeutas.</p>
--	---

Contexto

Espacio terapéutico	<p>¿Qué características tiene el contexto físico en el que ocurre la sesión? (características del espacio, sala) ¿El terapeuta se muestra cómodo o incómodo en aquel espacio.</p> <p>El espacio de terapia, es una sala verde completamente cerrada, con una pizarra de fondo. Una puerta de ingreso, piso alfombrado, y ventanas espejo, a través de la cuales se observa la sesión. Además de 5 (lo cual cambia de una sesión a otra) sillas dispersas en el espacio, la silla se utilizan enfrentadas entre terapeutas y consultantes.</p> <p>La terapeuta individual no parece incómoda con el espacio, aunque si le indica a la consultante que es una sala “rara” (min 17, 15 video 2).</p> <p>Al terapeuta se le ve cómodo de caminar entre consultantes, sillas y por el espacio.</p> <p>Los terapeutas se notan incómodos durante la sesión, pero parece relacionarse más con el uso que le dan los niños al espacio, corriendo y gateando por el lugar que con el espacio en sí.</p>
Objetos	¿Hay uso de algún objeto, elemento, además de la presencia de

	<p>ellos mismos? (símbolos, pizarra, papelógrafos, etc)</p> <p>Existe un pizarrón que el terapeuta de pareja se ve cómodo de usar, que en la otra sesiones observadas está presente pero no se utiliza.</p> <p>La terapia parece requerir poco de elementos complementarios a la conversación.</p>
--	--