



UNIVERSIDAD SAN GREGORIO DE PORTOVIEJO

CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS

TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO

LICENCIADO(O) EN ARTES ESCÉNICAS

TEMA:

CONSTRUCCIÓN DE MOVIMIENTOS CORPORALES ENFOCADOS EN LA DANZA
CONTEMPORÁNEA PARA LA PUESTA EN ESCENA DE UNA VERSIÓN DE LA OBRA
“BERNARDA”.

AUTORES(AS):

Aguayo Véliz Nicolle Jacqueline
Llangari Ullaguari Danna Angélica

TUTOR(A):

Lic. Flavio Humberto Romero Valdez Mg.

Portoviejo, 2025

Dedicatoria I

A mi amor,

Diego, mi compañero de vida, gracias por la paciencia en este proceso, por escucharme durante las dudas y la incertidumbre, por ser mi pañuelo, mi hombro en la inseguridad y el miedo. Por acompañarme seis semestres en la carrera, por no perderte ninguna función, y por ser mi base durante el embarazo, el cual lo lleve con gusto mientras cursaba dos semestres. Finalmente, por darme los ánimos que necesitaba para culminar no solo la carrera, sino este gran paso a la titulación. Te amo.

A mis padres,

A mi aliento de vida, gracias por dejarme ser, desde toda la vida me permitieron palpar el arte y hoy gracias a su apoyo puedo lograr un paso más hacia mis sueños. Gracias por sostenerme durante largos ensayos, por apoyarme económicamente, por ser mi público principal en cada función, por usar su ropa, accesorios y cosas del hogar para que sean mi escenografía. Mami, gracias por no dejarme caer, por cada abrazo antes de dormir y por cada vez que me decía “ya estás más allá que acá”. Papi, por presumirles a todos siempre que yo era actriz y por preguntarme todos los días “¿Cómo vas con la tesis?”. Los amo eternamente.

A mis hermanos,

Dayi y Giova, pese a tanto, siempre estuvieron ahí. A mi ñaño, que siempre me esperaba en la noche para llevarme segura a casa, por decirme “¿si tienes para comer?”, gracias por todo, te amo, aunque no te lo creas. A mi Dayi, por ser quien me guió en esta tesis, por cuidarme a Nicolás mientras tenía que ir a la U, por ser paciente en este proceso. Te amo.

A mi Nicolás,

Mi hijo, quien me acompañó en mi vientre durante las clases, el que se movía mientras estaba en ejercicios explorativos, mi cuchito. Quien me acompañó sentado en mis piernas mientras hacía la tesis, y me daba abrazos cuando me sentía mal, mi fuerza de todos los días. Esto es por ti y para ti. Te amo mi bebé.

Dedicatoria II

Mi familia,

Agradezco infinitamente a mi familia, quienes han sido mi pilar de apoyo durante estos nueve semestres de carrera universitaria. En especial, agradezco a mamá, que, gracias a su comprensión, consejos, amor, paciencia y por ser la única que siempre creyó en mí, incluso en los momentos que yo dudaba de mí misma. Sus palabras siempre fueron mi refugio, incluso en los días difíciles.

Docentes,

Agradezco sinceramente a los docentes de la Universidad San Gregorio de Portoviejo, de la carrera de Artes Escénicas, quienes me acompañaron a lo largo de mi formación académica. Gracias por confiar en mi potencial y por apoyarme a seguir un paso más allá de lo que soy capaz. A todos ustedes los llevaré con respeto por todo lo aprendido tanto profesional como personal.

Amigos y compañeros,

Mis amigos y compañeros, gracias por acompañarme en esta travesía universitaria. Cada palabra de aliento, y los largos días de ensayo hicieron que estos nueve semestres fueran inolvidables. De corazón, deseo que la vida les brinde los mayores éxitos en sus nuevas etapas profesionales, y que el destino nos reúna nuevamente, ya sea actuando o bailando juntos sobre el escenario.

Compañera de tesis,

Nicolle Aguayo.

Por haber sido mucho más que una compañera de tesis. Gracias por tu paciencia conmigo, por estar a mi lado en cada etapa y por compartir cada desafío.

Papá,

Hoy quiero darte las gracias, por apoyarme económicamente a lo largo de la carrera, por cada esfuerzo que haces por levantarte y seguir con ánimos. Se que hemos pasado por mucho, y te disculpo por todo, deseo que siempre seas feliz y que tu apoyo hacia mi siga. Te amo mi viejo.

Agradecimiento

A nuestro tutor metodológico,

Mgs. Flavio Humberto Romero Valdez, nuestro tutor de tesis, le agradecemos su paciencia y su predisposición en este trabajo de tesis, por cada corrección y cada comentario que apoyaba positivamente a esta investigación exploratoria. Gracias por acompañarnos todos estos semestres y alentarnos a entregar todo nuestro potencial. Finalmente, gracias por confiar en nosotras y en nuestra danza.

A nuestro tutor praxis,

Mgs. Luis Echeverría Estrella, director de la obra “*Bernarda*”, por cada ensayo y cada retroalimentación. Por darnos la oportunidad de aportar coreográficamente esta obra. Gracias por cada corrección a cada personaje y por apoyar cada propuesta.

A la USGP,

A nuestra querida Universidad San Gregorio de Portoviejo, por abrir las puertas a estudiantes de Portoviejo y Santa Elena, por aportar beneficentemente al proceso de cada estudiante. Un lugar que se ha convertido en un espacio para aprender, conocer y disfrutar de los procesos.

A nuestras compañeras de clase,

Con el tiempo hemos logrado crear un vínculo que ha estado acompañado de altos y bajos, por agradecemos por cada consejo y cada abrazo.

A nuestros docentes,

Por cada docente que llegó y se fue, y por los que aún nos acompañan, gracias por haber sembrado en nosotras la fuerza para continuar, las técnicas para vivir en el escenario, y, sobre todo, la confianza en nuestro cuerpo para crear, movernos, detenernos, y ser el personaje en escena sin dejar que nos consuma. Gracias.

Resumen

La danza contemporánea sostiene un base fundamental en la narrativa de una obra teatral, ya que presenta una mirada directa al cuerpo del actor siendo el principal medio de comunicación y expresión, logrando discernir en dónde se encuentra el foco de la obra teatral, el cuerpo actoral se propone como un elemento fundamental en el contexto del montaje escénico. Esta investigación pretende representar una versión de la obra original “*La Casa de Bernarda Alba*”, la cual está enfocada en un manicomio. La construcción coreográfica viene de la mano de la técnica de Martha Graham y la danza contemporánea, así mismo, presenta la indagación psicológica de cada personaje. Este trabajo investigativo no solo facilita la narración, sino que también potencia la expresión de tensiones y luchas internas a través del movimiento de cada intérprete.

***Palabras clave:** Bernarda, danza contemporánea, construcción coreográfica, técnica de Martha Graham.*

Abstract:

Contemporary dance serves as a foundational element in the narrative structure of theatrical works by providing a direct lens into the actor’s body, the primary vehicle for communication and expression. Through this corporeal focus, the thematic essence of a performance becomes more discernible, positioning the acting body as a central component of the stagecraft. This research presents a reinterpretation of *The House of Bernarda Alba*, set within the context of a mental institution. The choreographic development draws on Martha Graham’s technique and principles of contemporary dance to explore the psychological dimensions of each character. This investigation not only supports narrative progression but also deepens the portrayal of internal conflicts and emotional tension through the performers’ physical expression.

***Keywords:** Bernarda, contemporary dance, choreographic construction, Martha Graham technique.*

Índice

1. Introducción	11
2. Planteamiento del problema	12
3. Justificación	13
4. Objetivos	14
4.2. Objetivo general:	14
4.3. Objetivos específicos:	14
5. Marco Teórico	15
5.1. La Danza moderna	16
5.2. Técnica de Martha Graham	18
5.2.1. Ejercicios de respiración:	20
5.2.2. Trabajo de piso:	21
5.2.3. Rebotes:	21
5.2.4. Torsión:	21
5.2.5. Tensión:	21
5.2.6. Grand Battements:	21
5.2.7. Desplazamientos: -	21
5.2.8. Las elongaciones:	21
5.2.9. Contracción:	22
5.2.10. Ondulaciones:	22
5.3. La música y el cuerpo	22
5.4. El lenguaje corporal en la escena: aportes teóricos	24
5.4.1. Doris Humphrey: Concepto de la caída y la recuperación:	24
5.4.2. Isadora Duncan y el lenguaje teatral del cuerpo	26
5.5. La psicología de los personajes	27
5.6. La semiótica en la danza	29
5.6.1. La religión	31

5.6.2.	La tragedia y la religión:	33
5.7.	Composición coreográfica	35
5.7.1.	La energía de los cuerpos:	35
5.7.1.1.	Espacio:	36
5.7.1.2.	Los desplazamientos:	36
5.7.1.3.	Foco:	36
5.7.1.4.	Niveles de movimiento:	36
5.7.2.	Pina Bausch como referente en la composición coreográfica	37
5.7.3.	Planimetría coreográfica:	40
6.	Metodología	43
7.	Resultados	46
7.1.	Proceso de construcción coreográfica	50
7.1.1.	Título de la coreografía: “María Josefa”	51
7.1.1.1.	Primer Acto - Escena Cinco	51
7.1.2.	Proceso de creación:	51
7.1.3.	Musicalidad:	53
7.1.3.1.	The Grotto – Audiomachine	53
7.1.3.2.	Run Boy Run – Wookid Version Instrumental	53
7.2.	Título de la coreografía: Persecución de la mujer	54
7.2.1.	Segundo acto - Escena once	54
7.2.2.	Proceso de creación:	54
7.3.	Musicalidad: Danse de salomé – BBC Singers	56
7.3.1.	Título de la coreografía: Las hijas de Bernarda	56
7.3.1.1.	Tercer acto - escena nueve	56
7.3.2.	Proceso de creación:	56
7.4.	Musicalidad: la llorona - Elena Rollán y Roberto Miranda	58

7.4.1.	Título de la coreografía: Muerte de Adela	58
7.4.1.1.	Segundo acto - Escena once	58
7.4.2.	Proceso de creación:	58
7.5.	Musicalidad: Canción: Jesus is Carried Down / The passion of the Christ.	60
8.	Conclusiones:	61
9.	Referencias Bibliográficas	63
9.	Anexos	69
		69

Índice de tablas

Tabla 1. Los protagonistas de la obra teatral “La casa de Bernarda Alba” según su personalidad.	29
Tabla 2. El signo en la danza	31
Tabla 3. Relación entre la religión católica y los personajes de la obra “ Bernarda ”	32
Tabla 4. Planimetría Coreográfica	41
Tabla 5. Coreografías según el acto y escena	46
Tabla 6. Dimensiones de la teoría de personalidad según Eysenck	47
Tabla 7. Tabla de construcción psico corporal “Bernarda”	48
Tabla 8. Tabla de construcción psico corporal “María Josefa”	48
Tabla 9. Tabla de construcción psico corporal “La Poncia”	48
Tabla 10. Tabla construcción psico corporal “Angustias”	49
Tabla 11. Tabla de construcción psico corporal “Martirio	49
Tabla 12. Tabla de construcción psico corporal “Adela”	49
Tabla 13. Tabla de construcción psico corporal “Magdalena”	50

Índice de figuras

Figura 1. La velocidad de la reacción emocional Fuente: Modelo Psicobiológico de Personalidad de Eysenck: una historia proyectada hacia el futuro.

Figura 2. División Clásica de un Escenario.

Figura 3. Planimetría Coreográfica “María Josefa”

Figura 4. Planimetría Coreográfica “María Josefa”

Figura 5. Planimetría Coreográfica “Persecución de la mujer”

Figura 6. Planimetría Coreográfica “Las hijas de Bernarda”

Figura 7. Planimetría Coreográfica “Muerte de Adela

1. Introducción

La obra, *La Casa de Bernarda Alba* escrita por Federico García Lorca, retrata una historia dramática, la cual aborda temas como la represión y la autoridad a través de sus personajes. Este trabajo propone una versión que, a diferencia de la narrativa original, se desarrolla en una institución mental, motivo por el cual, se verá reflejado mediante el lenguaje verbal, acciones físicas, símbolos y movimientos coreográficos que vayan más allá del diálogo.

La danza contemporánea, en este contexto, se convierte en un medio expresivo fundamental. A través de desplazamientos, exploración del espacio y secuencias rítmicas, se busca transmitir emociones profundas.

Como herramienta de expresión corporal, la danza contemporánea propone llevar a escena cada una de las emociones de las intérpretes junto a la técnica de Martha Graham. Esta técnica, considerada como la “madre” de la danza moderna se caracteriza por su forma particular de entender los movimientos de los bailarines, encargándose de desarrollar el lenguaje escénico de los personajes en escena.

De la mano de la técnica Graham, se crean piezas coreográficas en donde se exprese la firmeza, los conflictos y el control que se vive en esta nueva versión de la obra clásica, así mismo, permite determinar gestos y posturas de cada personaje. La ambientación de esta obra se enfatiza en la sensación de confinamiento, mientras que, los movimientos oscilan entre extensiones limitadas, ondulaciones y gestos que intensifican la escena, reflejando la represión de las pacientes bajo la autoridad de la directora.

Con esta investigación, se pretende explorar nuevas formas de expresión corporal para la nueva versión de la obra, la cual, puede representarse con diferentes símbolos, signos y elementos teatrales acompañados de una doctrina religiosa significativa en cada escena coreografiada, con ello, invitar al público a crear una catarsis sobre los temas abordados en esta versión de la obra *Bernarda*.

2. Planteamiento del problema

La danza contemporánea presenta una mirada directa al cuerpo del actor, ya que, es el principal medio de comunicación y expresión, logrando discernir en dónde se encuentra el foco de la obra teatral, el cuerpo actoral se propone como un elemento fundamental en el contexto del montaje escénico.

Mediante la observación y la práctica, el cuerpo se plasma en diferentes proporciones, entre sí mismo y el espacio teatral, experimentando velocidades, curvas, ángulos en incluso aplicando las leyes de la física, tales como: la gravedad, fuerza centrífuga, peso, cuerpo, entre otras, guardando en sí, una serie de movimientos contenidos, tensionados, libres y significativos.

El desafío que se presenta en esta investigación parte de la forma de incluir la danza contemporánea dentro de esta versión, para que el diseño coreográfico se potencialice tomando fuerza como un elemento narrativo y forme parte de la inclusión de la danza a la nueva versión de la obra clásica. Las coreografías deben tener un antecedente y a su vez un lugar importante en la narración de esta historia dramática.

De esta manera, planteamos el desafío de esta investigación mediante una interrogante: ¿Puede la danza contemporánea representar la tensión, la represión emocional

y la muerte mediante movimientos coreográficos en una versión contemporánea de la obra clásica *Bernarda*?

Esta problemática se presenta, puesto que, al reflexionar sobre la incorporación de la danza contemporánea en una obra clásica, los movimientos merecen ser debidamente justificados y no puestos al azar, ya que, como se mencionará más adelante, el bailarín busca desde su yo interno un motivo para interpretar la coreografía, por lo cual, mediante este proyecto experimental, se busca incluir de manera natural la danza contemporánea, dependiendo de sus antecedentes.

3. Justificación

A través de esta investigación, se busca componer una serie de movimientos desde la danza contemporánea, debido a su capacidad de explorar y expresar un conjunto de emociones y conceptos al representarlos en escena; la danza contemporánea no se limita a un conjunto específico de movimientos y líneas corporales, sino que permite a quienes interpreten esta versión tener una mayor libertad creativa ofreciendo la flexibilidad necesaria para interpretar los estados corporales, emocionales y psicológicos complejos que caracterizan a los personajes, tales como: los micro gestos, las miradas, la relación entre ellas, las tensiones musculares e incluso, se trabajarán los trastornos internos de cada personaje.

La obra *Bernarda* versionada por Isismar Salas y dirigida por el Mgs. Luis Echeverría, se enfoca en los movimientos individuales de cada personaje mediante la danza contemporánea, la cual, será una forma de conocer el cuerpo a partir de lo que el danzante puede realizar y explorar, no solo desde la técnica lineal del cuerpo, sino también desde los diversos ritmos.

Para adaptar el cuerpo a los movimientos de la danza contemporánea, es fundamental explorar sus posibilidades expresivas en el entrenamiento. Este proceso permite a las actrices cuestionarse: ¿Quién soy? ¿Qué conozco de mi cuerpo? ¿Cómo interiorizo las emociones? – estas preguntas direccionan su trabajo hacia la construcción de personajes, estableciendo conexiones con el espacio, el tiempo, otros cuerpos, la energía y los sonidos.

En la danza contemporánea, la técnica Graham es básica en la construcción coreográfica, especialmente en obras donde el conflicto emocional y los conflictos internos están muy presentes como en las obras ambientadas en un internado psiquiátrico. Esta técnica no solo facilita la narración, sino que también potencia la expresión de tensiones y luchas internas a través del movimiento.

Los principios de Graham preparan el cuerpo para ejecutar movimientos dramáticos que reflejan las emociones del personaje. (Martínez, 2024) destaca “es importante que los bailarines no se vean a sí mismos como objetos en el espacio, necesitan expandir su cuerpo, su energía y su concentración para que estén suficientemente amplificadas como para llenar el espacio escénico”.

4. Objetivos

4.2. Objetivo general:

- Diseñar partituras corporales basadas en los principios de la danza contemporánea para reinterpretar escénicamente *Bernarda*.

4.3. Objetivos específicos:

- Crear secuencias coreografías inspiradas en la dramaturgia y los conflictos de los personajes, utilizando herramientas de la danza contemporánea.
- Explorar la gestualidad y el lenguaje corporal como recursos expresivos que enriquezcan la representación escénica
- Interpretar en escena las composiciones coreográficas aplicando principios técnicos expresivos de la danza contemporánea para potenciar la narrativa teatral de la obra.

5. Marco teórico

Desde el comienzo de la humanidad, la danza ha tenido relevancia en el desarrollo de las creencias religiosas, rituales y para relacionarse con lo sobrenatural y las divinidades. (Gurumeta, 2017) menciona que “los chamanes y magos empleaban movimientos repetitivos con el cuerpo para comunicarse a la espera de protección, requiriendo espacios sagrados para su ejecución”.

La danza, según Daniela & Abarca (2025)

Representa una manifestación que integra 2 elementos: el motriz y el expresivo, este concepto destaca que la danza implica movimiento físico y constituye un medio para expresar emociones, estados de ánimo e ideas.

Mediante el componente motriz, la danza emplea el cuerpo como principal herramienta, combinando habilidad física, ritmo y coordinación; por otra parte, el aspecto expresivo otorga un significado, permitiendo a aquellos que la practican exteriorizar sentimientos, narrar historias y conectarse con otras personas a nivel tanto emocional como cultural (p.143).

La danza contemporánea es concebida como un sistema de significados corporales con una gramática propia, cuya estructura no responde a reglas fijas si no que se construye de la libertad de movimiento y la interiorización emocional.

De acuerdo con Flores (2008), esta disciplina interroga el mundo mediante metáforas visuales, revelando los sentires de quienes lo practican. En este sentido, el cuerpo se convierte en herramientas de creación y canal de comunicación simbólica.

Según Dáscola (2020) señala que esta forma de danza se basa a partir de una relación dinámica de movimientos desde la atracción y la repulsión a la fuerza de gravedad, este enfoque se complementa con una respiración consciente en un tiempo y proyección en el espacio a través del manejo interno de la energía (p. 8).

Calvo y León (2011) Afirman que “se trata de una expresión interiorizada que se despliega progresivamente en el tiempo y el espacio, trascendiendo a lo físico para alcanzar niveles emocionales y poéticos” (p. 18).

Entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Estados Unidos nace la danza contemporánea. Su base principal parte de la improvisación ya que, a diferencia de otros estilos de danza más estructurados, como el ballet o el jazz, se centra en buscar el movimiento y expresar emociones y sentimientos.

Caballero Botía (2017) explica que, mediante esta indagación los bailarines mezclan movimientos corporales únicos, utilizando este medio para procesar y manifestar vivencias personales (p.42).

Según (Gómez & Landa, 2017) argumentan que:

“La danza contemporánea surge del ejercicio de la libertad y del rompimiento formal y conceptual con los esquemas de la danza clásica. Su técnica se remite a los orígenes, a la raíz, al cuerpo, su poética es real: abstracción desde el suelo a partir del mundo. No redescubre la anécdota, la crea, la hace realidad, no la describe, en esto de describir, las ciencias han ido más lejos y lo han hecho de mejor modo” (p. 124).

Esta obra de estilo trágico se presenta a través del lenguaje corporal, lo que permite a quienes interpreten esta obra, desarrollar un lenguaje más codificado y explorar todas las posibilidades expresivas del movimiento. (Altera *et al.*, 2000), considera que de esta forma esta técnica pretende representar no sólo las emociones humanas, sino que también intenta abarcar dimensiones simbólicas, psicológicas, espirituales y religiosas (p. 10)

Monasterio (2017) argumenta que, en esta construcción, se produce una transformación en la que el intérprete establece un lazo entre su identidad personal y su identidad dancística, construyendo también un cuerpo nuevo que enriquece la expresión escénica (p.225).

5.1. La Danza moderna

A lo largo de la historia, la danza se ha revolucionado de manera natural, adaptándose a las innovaciones sociales, culturales incluyendo a las nuevas tecnologías. En el presente, esta transformación se manifiesta creativamente en diferentes estilos, convirtiéndose en un instrumento corporal muy versátil. En el siglo XXI, esta disciplina es valorada como un elemento crucial en la expresión artísticas actual.

Según (Rosana & Vignolis, 2018) “La danza moderna constituye una forma de expresión corporal producida por la transposición que hace el bailarín, a través de una formulación personal, idea, un hecho, una sensación o un sentimiento” (p.5).

La danza moderna, como lo menciona (Baril, 2020):

Se transforma en un modo de ser para el hombre que intenta hablar con su cuerpo bailando descalzo. Aquello implica, para el intérprete de danza moderna, la

necesidad permanente de buscar en sí mismo los principios de una técnica que, como en el caso de la danza clásica, está atada a unas normas. Pero las reglas son diferentes. Esta diferencia reside en la técnica y en el origen de la motivación del movimiento. Un intérprete de danza moderna debe inventar y reinventar varias veces una fraseología del movimiento con el propósito de que éste siempre mantenga su carácter inédito y traduzca el mundo interior del danzante (p.11).

Esta forma de bailar fue impulsada por la bailarina Isadora Duncan. Inspirada por la belleza y el cuerpo de la Grecia Antigua, Duncan creó un modo de expresión que resaltaba la espontaneidad física y su capacidad de comunicar.

“Isadora se caracterizaba por bailar sin calzado, ella abandona los zapatos de ballet para que sus pies estén en contacto con el suelo. Ella creía que la nueva danza debía ser una oración, en la que con los movimientos podía dirigir sus ondas hacia el cielo, comunicándose con los ritmos eternos del universo” (Duncan *et al.*, 2014, p. 19.).

Desde su nacimiento, la danza moderna ha buscado romper con las estructuras rígidas del ballet, dando paso a nuevas formas de expresión que integran otros lenguajes artísticos como el teatro, la danza y las artes visuales. Con el tiempo, estas búsquedas expresivas se han visto enriquecidas por el desarrollo de tecnologías digitales, como la video danza y el uso de espacios no convencionales, ampliando así las posibilidades de la escena (Dallal, 2013, p.13).

Un claro ejemplo de esta integración tecnológica es el trabajo de Charles Atlas citado por José Ramón Pérez Ornia (2021) en su libro “El arte del video: Introducción a la historia del video experimental”, quien afirma:

“Algunos lo llaman video-danza y otros lo llaman danza filmada. Yo prefiero llamar a mis trabajos “danzas multimedia”. Empecé a trabajar en la danza con Merce Cunningham, en principio con el cine y después con el vídeo. Yo procuro que las cámaras sean activas, que mantengas un estrecho vínculo con la danza, una cámara bastante móvil, que cambia la perspectiva y el espacio muy rápidamente, de forma muy dramática y sin forzar un corte” (p. 103).

Esta perspectiva subraya la innovación en la integración de la tecnología de video en la danza contemporánea. La cámara deja de ser un mero dispositivo de registro para convertirse en una herramienta creativa que participa activamente en la coreografía, transformando la percepción del espacio, el tiempo y el movimiento.

5.2. Técnica de Martha Graham

La danza contemporánea destaca por su enfoque en la interpretación, lo cual necesita una adecuación corporal constante. Por medio de esta, los intérpretes ejecutan como primer paso un reconocimiento introspectivo que les permite ajustar sus cuerpos al compás y al sitio del escenario, cuando existe un esfuerzo físico, es crucial establecer una relación entre los movimientos y la narrativa (Castan, 2020).

Mediante la práctica de la danza contemporánea, los intérpretes vivencian y generan movimientos semánticos que van mucho más allá de la puesta en práctica de la técnica. En el escenario, el cuerpo se convierte en un vehículo de expresión, un instrumento capaz de contar una historia sin tener que recurrir de forma exclusiva al lenguaje verbal. De este modo, la danza no solo representa un texto, sino que genera una experiencia viva mediante a través del lenguaje corporal (Rosana & Vignolis, 2018).

Martha Graham destaca como una figura sólida en la evolución de la danza moderna. Es ampliamente reconocida como una de las mayores inspiraciones de la danza contemporánea, gracias a su innovadora perspectiva sobre la expresión corporal y en los movimientos en escena (Alberto Dallal, 1998).

Su técnica estaba basada en las ideas de la contracción y la relajación, relacionadas a la respiración y el manejo de la energía interna del cuerpo. Mediante estos desplazamientos, buscaba evidenciar sentimientos profundos y luchas internas.

Graham se proponía formar bailarines con una buena preparación física, pero también una buena conexión emocional. Con este objetivo, generó procedimientos de formación que fortalecerían tanto el cuerpo, como la expresión. A pesar de que rompió moldes del ballet clásico, no rompió del todo con sus principios; más bien mantuvo ciertos elementos técnicos que enriquecieron la solidez de su propuesta contemporánea (González, 2020).

Su visión de la danza como medio de comunicación emocional dio lugar a un lenguaje corporal único. Este lenguaje permitía al intérprete conectar de forma directa con el público, generando experiencias escénicas intensas y simbólicas.

Para Martha Graham, un bailarín debería ser más que simplemente un cuerpo entrenado o supervisado. Su visión va más lejos de la repetición automática y conlleva a la incursión de un cuerpo presente y conectado con su interior.

La propuesta de esta técnica sugiere que el intérprete debe aprender a conocer su cuerpo con profundidad y cada movimiento acaba moldeándose desde las emociones y proyectándose con veracidad en el escenario. Este proceso de formación no solamente

pretende la perfección de la técnica, sino la libertad expresiva. El cuerpo se convierte en el medio que transmite lo intangible: emociones y tensiones (Cruz, 2019).

El gran aporte de Martha Graham para la danza fue la creación de una nueva técnica, sus principios se centraron en la idea de cómo el movimiento surge a través del cuerpo mediante la contracción y la liberación de los músculos para evocar las emociones intensas que se viven en escena; por lo que, se basaba en narrar mediante los desplazamientos una historia, tratándose de ideas, sentimientos, conceptos o simplemente movimientos inspirados por la música y la persecución (González, 2020).

Mediante su técnica basaba sus descubrimientos, procurando involucrar el control que el bailarín ejerce sobre sus músculos, por lo que, Graham afirma que:

“Creo que aprendemos practicando. Tanto si se trata de aprender a bailar practicando la danza como de aprender a vivir practicando la vida, los principios son los mismos. En cada uno, la realización de un conjunto preciso dedicado en actos, físicos o intelectuales, de los cuales viene la forma del logro, un sentido propio del ser, una satisfacción del espíritu. Uno se convierte, en algún ámbito, en un atleta de Dios. Practicar significa realizar una y otra vez frente a todos los obstáculos, algún acto de visión, de fe, de deseo. La práctica es un medio de invitar a la perfección deseada” (Dallal, 1998, p. 96.).

La formación de gran parte de bailarines de danza contemporánea ha sido influida por la técnica de Graham, obteniendo un cuerpo flexible, controlado, estirado y contraído, todo ello mediante un proceso de respiración y entrenamiento corporal, siendo ello lo primero y último que aconseja Graham hacer dentro de su técnica, ella explica que, soltar el aire, luego solo

inhalarlo el cuerpo mismo se conectará con la contracción corporal simplemente con la fluidez del aire (Ruiz, 2020).

Esta técnica, lejos de ser únicamente física, se convierte en un medio expresivo profundo. Graham fortalece los brazos y las piernas para permitir desplazamientos fluidos, entrena la cabeza como símbolo de decisión y dirección escénica, pero es el torso y la pelvis donde sitúa el núcleo expresivo del intérprete. (Rodríguez, 2018).

A continuación (Cruz, 2019) explica una propuesta de entrenamiento corporal basada en la técnica de Martha Graham, orientada a un nivel inicial, con el fin de generar conciencia corporal, explorar la expresividad interna y desarrollar una base técnica sólida:

5.2.1. Ejercicios de respiración:

Trabaja el torso del bailarín, conocido como el centro corporal y se realiza de la siguiente manera: Sentado en el suelo, con la espalda erguida. inhala y lo que el cuerpo genera es una contracción, luego se exhala soltando la tensión de la espalda en modo de liberación.

5.2.2. Trabajo de piso:

Una variación de ejercicios que incluyen desplazamientos, ondulaciones y curvas del torso en el suelo, conectando la respiración al movimiento.

5.2.3. Rebotes:

En este ejercicio hay una energía que va desde la cabeza hasta la pelvis, en la cual, la parte superior de la cabeza llega hasta el suelo mientras que la columna se estira y se redondea para liberar las energías.

5.2.4. Torsión:

Durante esta sesión, los bailarines se encuentran en una cuarta posición en el suelo, en donde, su pelvis junto a la columna crea una torsión que libera las tensiones.

5.2.5. Tensión:

En una posición decúbito, el bailarín tensa su cuerpo como si lo llevaran hacia arriba, levantando las rodillas, hombros y brazos, dejando talones y cabeza tensando sobre el suelo.

5.2.6. Grand Battements:

El bailarín se encuentra de pie con una postura en segunda de brazos, su pierna es lanzada tensionado el músculo, posterior a ello, pasa por un *attitude* y contrae el abdomen creando una tensión.

5.2.7. Desplazamientos:

Desde las diagonales, los bailarines realizan desplazamientos en diferentes variaciones y velocidades.

5.2.8. Las elongaciones:

Este movimiento, logra que el bailarín presente en el escenario una mejor flexibilidad y muestra una mejor amplitud de cada uno de los movimientos.

5.2.9. Contracción:

Las contracciones viajan desde el abdomen hacia todo el cuerpo, este movimiento dio lugar a la presencia de la respiración, como principal fuente para el principio del movimiento.

5.2.10. Ondulaciones:

Las ondulaciones son movimientos que entrenan al mismo cuerpo, creando ondas, espirales, círculos, etc. los cuales son guiados desde el torso, los mismos que son relevantes ya que muestran el eje central en la expresión de las emociones.

Esta transformación, como lo argumenta (Minier, 2016) no solo modifica la estética de la danza, sino que también genera un nuevo lenguaje corporal, fácilmente comprendido por los bailarines, lo cual facilita su incorporación en diversas interpretaciones teatrales.

Minier también destaca que Graham pone especial énfasis en liberar las emociones a través de contracciones en la zona pélvica y abdominal, así como en el uso de la relajación durante la inhalación. Además, se incorporan espasmos musculares y estiramientos. En este enfoque, el torso desempeña un papel central en la expresión emocional.

5.3. La música y el cuerpo

(Calderón-chavarría *et al.*, 2018) destacan que la relación entre la música y un cuerpo en movimiento puede atribuirse a un tema psicológico, el cual, está en estudio actualmente, puesto que, la musicalidad en el bailarín puede activar la dominación del movimiento corporal (p.70).

(Camara, 2013) explica que “los movimientos del cuerpo responden a una infinidad de necesidades y estímulos del ser humano, que van desde lo fisiológico hasta lo artístico”.

Con el propósito de profundizar en la conexión entre música y danza, (Everaert, 2011) presenta una reflexión sobre «Lamentation», una de las piezas más reconocidas

creadas por Graham, la cual forma parte de un repertorio significativo dentro de la danza contemporánea.

“«Lamentation», es un solo de danza, el cual, tenía como objetivo ofrecer representaciones estéticas que se relacionan a un proceso creativo aplicado desde las diferentes artes, lo cual, dio lugar a la importancia enfocada en el arte de la creación de un nuevo lenguaje mediante la manifestación de preocupaciones conceptuales” (p.2).

Martha Graham, utiliza una pieza musical compuesta por Zoltan Kodaly, op. 3, No. 2, siendo una de las composiciones más importantes dentro de la coreografía; esta melodía creada en piano define la obra como una fase posromántica, puesto que, las tensiones entre la música y el color armónico de la obra en base a los requerimientos y composición del autor. La cual se caracteriza por un repertorio musical de la estética del siglo XX (Pedro, 2007).

La música en este solo de danza moderna transmite un deseo de libertad, en el cual, la bailarina representa el dolor mediante la danza, en donde, expresa el sufrimiento del cuerpo creando lamentaciones exponiendo la consecuencia de su encarcelamiento.

En esta pieza musical se muestra, a través de la expresividad corpórea, los diferentes movimientos que se trasladan al escenario, los cuales se ejecutan mediante el cuerpo y las expresiones faciales. Según (Bonastre & Muñoz, 2013) “Lo espectacular de «Lamentation», es que, cumple con el hecho de transmitir la agonía y el dolor, pese a que no haya expresiones faciales o un desplazamiento por el espacio”.

La atmósfera psicosocial de los y las bailarinas, llevan en sí mismos la responsabilidad de iniciar una interacción, ya sea con otro cuerpo presente como también con el público; la música tiene la posibilidad de que el bailarín analice de manera visual el espacio y los elementos técnicos: el espacio ocupado, las direcciones, las miradas, los tipos de desplazamiento, los recorridos en el espacio, la altura, los niveles y la energía corporal (Boh, 2014).

Este proyecto que lleva de la mano a la danza contemporánea muestra en las estadísticas una influencia significativamente alta en la música, independientemente de las directrices internas de cada coreógrafo, los ritmos conceden al bailarín a realizar una danza más conectada con sí mismo y el espectador.

5.4. El lenguaje corporal en la escena: aportes teóricos

El lenguaje corpóreo en la danza contemporánea se transforma en un medio de comunicación emocional y psicológico, elaborado por las técnicas de movimientos. En la trama de la obra *Bernarda* se brinda una oportunidad para indagar e interpretar las tensiones psicológicas.

En el escenario, el intérprete se beneficia de las diferentes perspectivas de la obra. Las contribuciones de los grandes maestros de la danza han posibilitado que el cuerpo se transfigure, convirtiéndolo en el principal medio para el desarrollo de un personaje, facilitando el clímax de la puesta en escena. La danza integra estas ideas y presenta una amplia diversidad de técnicas que benefician la creación de una coreografía (Sierra, 2019).

Dentro de este apartado, se manifiestan los aportes teóricos de coreógrafas como Doris Humphrey e Isadora Duncan, quienes han predominado el proceso de la danza contemporánea.

Estas precursoras no solo han mejorado diversas técnicas de movimiento, sino que también, han impulsado una reflexión sobre el cuerpo como eje central en la narrativa escénica.

(Mascolo, 2011) menciona:

“Doris Humphrey y Martha Graham, en un momento dado se rebelaron contra el vodevil en que bailaban como hindúes, japonesas o egipcias. Su carrera en Denishawn provocó en ellas la necesidad de expresar lo que realmente eran, en el tiempo y lugar que les tocó vivir.” (p. 11)

De esta manera, cada una exploró su propia identidad y experimentó con un nuevo lenguaje corporal, en busca de una unidad orgánica dentro del ámbito artístico. Este proceso las condujo a desarrollar formas de trabajo donde los bailarines pudieran sentirse libres de ejecutar movimientos en sintonía con su conciencia corporal, priorizando la autenticidad del gesto y la conexión interior del intérprete.

5.4.1. Doris Humphrey: Concepto de la caída y la recuperación:

Doris Humphrey se ha destacado como influencia en la danza contemporánea, su forma de trabajar se basa en entender el contexto sobre el que se plasma una coreografía, ya que, reflejan los contextos culturales. Humphrey fomenta la unión entre la música, los movimientos y la interpretación, en donde cada elemento trabaja para crear un cuadro de danza. Humphrey (1959) “La coreografía es un buscar y valerse de estas relaciones. Se empieza por el paso más importante: la decisión sobre la idea fundamental de la que surge la danza. Todo el resto fluye entonces” citado de (Ureña, 2011, pág. 12).

Doris Humphrey desarrolló un concepto reconocido como “caída y recuperación”, (Navas, 2019) señala que Humphrey pone énfasis en la relación del cuerpo con la gravedad.

También menciona que la base central de esta técnica reside en cómo el cuerpo consigue caer al suelo y recuperarse de forma ágil, considerando el esfuerzo físico y la conciencia corporal (p.12).

A diferencia de Martha Graham, quien concentra su trabajo en el dominio de las tensiones internas del cuerpo mediante la contracción y la liberación, Humphrey condujo su técnica hacia la indagación de la elocuencia del movimiento formando de manera orgánica la expresión emocional a través de la interacción con la resistencia corporal (Quispe, 2021).

Humphrey planteaba un enfoque de enseñanza práctico hacia sus estudiantes, en el cual, debían desprenderse de las secuencias aprendidas en la clase de técnica, consideraba que dichas secuencias serían verdaderamente útiles una vez que el bailarín domine el estilo de danza. La finalidad de sus clases no era únicamente la repetición de secuencias, sino más bien, fomentar en sus discípulos la capacidad de descubrir nuevas formas de movimiento (Navas, 2019).

De esta manera, Humphrey promovía una exploración corporal basada en la creatividad individual, la conciencia del cuerpo y su relación con el espacio, por lo que, Humphrey (1959) menciona que:

“Las pautas de esta teoría surgen de la vida misma. Cada movimiento del ser humano, y antes todavía en el reino animal, tiene un diseño en el espacio, una relación con otros objetos tanto en el tiempo como en el espacio, un caudal de energía que denominaremos dinámica y ritmo. Los movimientos se hacen por una gran variedad de razones involuntarias o voluntarias, físicas, psíquicas, emocionales o instintivas, que en conjunto llamaremos motivación.” citado de (Esquivel, 2019, pág. 46)

Las propuestas de trabajo presentadas por Humphrey rechazaban la rigidez de la técnica, por lo que, los movimientos debían surgir de manera espontánea. De esta manera, se presenta el trabajo práctico propuesto por Humphrey (1959):

“Traer nueve movimientos en 4 tiempos, agrupados en tres series de 3 compases cada una: la primera, andar; la segunda, correr y saltar; la tercera, pasos saltando sobre un pie en combinación con otros. Cada serie se hace en tres direcciones; en diagonal adelante, saliendo de la derecha; lateralmente, de izquierda a derecha; y girando en sentido contrario al de las manecillas del reloj. Para una mejor exposición puede arreglarse una breve coda para terminar cada serie. Cada compás deberá tener motivación, y contrastes en diseño, dinámica y ritmo, y los alumnos repetirán la serie tantas veces como sea necesario para atravesar el espacio existente” (Rubio, 2021, pág. 49).

En particular, el principio de “caída y recuperación” propuesto por Humphrey permite crear una dinámica que sugiere una lucha constante entre la estabilidad y el colapso, lo que resulta útil para expresar el cansancio psicológico que atraviesa quien interpreta la obra.

En este sentido, esta técnica se convierte en una herramienta expresiva para la construcción coreográfica, desde el lenguaje corporal, los estados emocionales que definen la narrativa de esta versión ambientada en un manicomio.

5.4.2. *Isadora Duncan y el lenguaje teatral del cuerpo*

Isadora Duncan es considerada una de las precursoras de la danza moderna, vista como una figura revolucionaria que reformó la manera de danzar el cuerpo en escena. (Báez, 2014)

describe que el enfoque, se alejó de los patrones de la danza clásica, lo que dio paso a una expresión corporal más libre y conectada con la naturaleza humana.

(Santagada, 2017) expresa que el concepto de la danza para Duncan se basaba en que el cuerpo era el instrumento de una expresión libre y auténtica.

Menciona (Adolph, 2016) en el libro “El arte de la danza y otros escritos”:

“Lo que yo comprendo por bailar es liberar el cuerpo a la salida del sol, sentir mis pies con sandalias sobre la tierra, estar muy cerca de los olivos de Grecia y amarlos. Esta es la idea que en este momento tengo sobre la danza” (p. 65).

Duncan no estructuró una técnica como tal, sin embargo, desarrolló un estilo de movimiento corporal el cual fue clave para el desenvolvimiento de la danza moderna, haciendo hincapié a la libertad de movimiento. Su forma de metodología se basaba en la conciencia corporal, en donde realizaba ejercicios que favorezcan la concentración y la introspección. Se trata de conectar con sí mismo, y, partiendo de ello, el alumno crea sus propias sensaciones y emociones (Duncan, 2018).

(Torrents & Castañer, 2009) argumentan lo siguiente:

“Interactuar con objetos es otro elemento que comúnmente se introduce en las sesiones de expresión corporal con el propósito de estimular la creatividad de los alumnos, sensibilizar la percepción sensorial y cenestésica o facilitar la comunicación de los compañeros” (p. 117).

Este enfoque se convertía en un recurso fundamental durante las sesiones de expresión corporal, contribuyendo al proceso de creación de una partitura de movimiento.

5.5. La psicología de los personajes

La personalidad de cada personaje depende de los antecedentes planteados en la obra clásica, dependiendo del desarrollo de su carácter, temperamento, intelecto y movimiento físico. Los patrones conductuales que están presentes en el organismo de los personajes son determinados por la herencia ascendente o por el ambiente en el que se vive (Galán, 2003).

Según la teoría de la personalidad de Hans Eysenck, uno de los investigadores más influyentes de la psicología, quien determinó una teoría sobre la personalidad y la inteligencia de las personas, plantea que las conductas del ser humano pueden determinarse cuando se encuentra en conjunto y a su vez cuando se encuentren independientemente realizando una actividad (Figura 1).

Según (Maccarcco, 2023)

“Eysenck plantea una teoría dimensional, la cual considera los rasgos o conductas que se agrupan de forma conjunta y que son independientes. Estas dimensiones son relevantes, ya que, si podemos situar a la persona en una de ellas, podremos entender su personalidad” (p. 45).

Los individuos con una fortaleza emocional y equilibrada pueden dividirse según la rapidez de sus reacciones, planteada en dos grupos: los impulsivos y los lentos. De esta manera, se clasifican cuatro temperamentos clásicos de la antigua Grecia: colérico, flemático, sanguíneo y melancólico, los cuales se usaban para describir características emocionales y conductuales de las personas (Galán, 2005).

Figura SEQ Ilustración * ARABIC 1.

La velocidad de la reacción emocional Fuente: Modelo Psicobiológico de Personalidad de Eysenck:

		<i>Intensidad de respuesta</i>	
		<i>Fuerte</i>	<i>Débil</i>
<i>Rapidez</i>	<i>Rápido</i>	Colérico	Sanguíneo
	<i>Lento</i>	Melancólico	Flemático

Citado de Schmidt. (2010), pág. 4

(Schmidt *et al.*, 2010) afirma que una de las dimensiones que presenta Eysenck en su teoría es:

“Extraversión (Sanguíneo): aquellas personas que tienen un alto nivel de extraversión: son sociables, activas, despreocupadas y espontáneas; destacando los altos niveles de sociabilidad y necesidad de estar constantemente activos”.

Según Eysenck, Federico García Lorca observaba a la sociedad y sus individuos, lo que les permitió construir personajes con un profundo trazo psicológico. Basándose en esta perspectiva, (Maccarcco, 2023) categoriza a los personajes de la obra *La casa de Bernarda Alba* de acuerdo con la teoría de la personalidad de Eysenck (Tabla,1):

Neuroticismo (Melancólico): esta dimensión está relacionada con la disposición de padecer cuadros neuróticos, ansiedad, bajo estado anímico; así mismo, presentan niveles altos de baja autoestima y constantemente mantienen sentimientos de culpa.

Tabla 1.

Los protagonistas de la obra teatral “La casa de Bernarda Alba” según su personalidad.

Personajes	Temperamento			
	Sanguíneo	Flemático	Colérico	Melancólico
Bernarda				
Angustias				
Magdalena				
Amelia				
Martirio				
Adela				
Maria Josefa				
La Poncia				

Citado de: Maccarcco B. (2023) pág. 53

(Rojo, 2000) Explica la teoría de Eysenck:

Psicoticismo (Colérico): Los seres humanos con un alto grado de psicosis son agresivos, fríos, egocéntricos, tienen acciones impulsivas, antisociales, poco empáticos, sin embargo, tienen un alto grado de creatividad.

Introverso (Flemático): Este grado de psicología, lleva al ser humano a ser pacífico, puede ser manipulado con facilidad, es confiable y pasivo.

El análisis de la interpretación de cada personaje lleva a un proceso de categorización en la teoría de la personalidad, en el cual, manteniendo una observación en el ser humano, se

logra categorizar en una tabla de personalidad según sus actividades diarias, su temperamento y su tolerancia.

5.6. La semiótica en la danza

(Gallego, 2023) describe que la semiótica proporciona diversos signos y símbolos verbales y no verbales, los cuales se utilizan en una propuesta escénica enfocándose en el análisis de diferentes contextos incluyendo la música.

Para los personajes, el análisis semiótico debe tener una característica funcional, determinando las relaciones que cada personaje mantiene con los demás dentro de la obra, además, la necesidad de romper con marcos estructurales de la interpretación conduce a la danza y al teatro a apoyarse en la semiología, cuyo objetivo es alcanzar una aproximación a establecer los signos desde los elementos que proyectan una significación en un montaje escénico.

Escribía el poeta Stéphane Mallarmé (1897):

“Hay que comprender que la bailarina no es solo una mujer que baila por las siguientes 2 razones yuxtapuestas. Debido a que no es una mujer sino una metáfora que representa una síntesis de uno de los aspectos fundamentales de nuestra forma, una flor, una copa, una espalda, etc.; y que no baila, por al prodigio de atajos o de impulsos, con un lenguaje corporal, lo que necesitaría varios párrafos de prosa dialogada como algo descriptivo, para expresar, en la redacción, un poema que se desprende de todo el aparataje del escriba” Citado de (Ollora, 2021, p. 173).

Se considera que los elementos de la naturaleza son signos que influyen en la creación de un personaje, desde los movimientos, las imágenes corporales, los colores, entre otros, los cuales posibilitan la significación de una acción y a su vez influye en la comprensión de la obra hacia los espectadores.

Según (Ollora, 2021) se plantean los siguientes objetivos ante el sistema de signos cuyo conocimiento ofrece la formación de intérpretes:

- Analizar la escena en la danza y delimitar los elementos de significación que aportan a la construcción de un personaje.
- Proponer la semiología de la danza como un recurso de análisis para el desarrollo de un montaje escénico.
- Aportar mediante los signos una creación e interpretación para el conocimiento de una escena de danza.

Por medio de esta información, se proponen cinco apartados, en los cuales se definen los elementos específicos que facilitan el estudio de un texto teatral para la construcción de un cuadro coreográfico (Tabla 2):

Tabla 2.

El signo en la danza

	Forma	De quién depende la emisión	Tipo de signo
1. Texto	Texto de la dramaturgia	Coreógrafo Dramaturgo	Signos múltiples: Coreógrafo, bailarín,

			músico, escenógrafo, director.
2. Maquillaje	Apariencia externa del	Externo al bailarín	Signos visuales
3. Peinado	bailarín		
4. Vestuario			
5. Gestos	Expresión corporal	Propios del	Signos corporales
6. Movimientos	mediante la danza	bailarín	
7. Escenografía	Características del		Signos visuales
8. Iluminación	espacio escénico	Externos al	
9. Utilería		bailarín	
10. Música	Efectos sonoros		Signos auditivos

Elaboración propia: Nicolle Aguayo 2025

Citado Semiología de la danza escénica. Ollora, T. López, E. Jiménez, J. (2022) pág. 134.

Desde la puesta en escena, la coreografía incorpora signos teatrales que refuerzan la presencia de la religión como elemento controlador. Se utilizan gestos como la señal de la cruz, movimientos que simulan castigos físicos (latigazos), música sacra y objetos simbólicos como el rosario, integrados en la escenografía.

Estos elementos no solo enriquecen el lenguaje corporal, sino que también permiten comprender la carga simbólica de la obra. La relación entre los personajes y Bernarda se tensiona desde la imposición de normas psicológicas, lo que da lugar a una coreografía en donde el cuerpo expresa la lucha interna entre sumisión y libertad.

5.6.1. La religión

Como base para el desarrollo de la versión de la obra *Bernarda* y la composición coreográfica, se considera a la religión como un conjunto de creencias, valores culturales y

comportamiento que se relacionan con lo sagrado. Estas creencias dan sentido a la existencia y permiten explicar el mundo en que se desenvuelve el ser humano (Coba, 2021).

A lo largo del tiempo, la religión ha ido constituyéndose, pero a la vez ha mantenido una conexión hacia los argumentos existenciales como la vida y la muerte. En el marco de esta obra, la religión asume una representación simbólica y estructural en la narración (García, 2017).

En esta puesta en escena, la religión se interpreta como un mecanismo autoridad, control y encierro. Su influencia se manifiesta tanto en el comportamiento de los personajes como en la atmósfera general de represión, lo cual se traduce coreográficamente en movimientos rígidos, gestos rituales y una composición basada en la tensión corporal.

Para entender el alcance de su importancia, se analiza la imposición de la religión católica en los personajes, dando como consecuencia, crear un ambiente de asfixia y tensión. (Adame *et al.*, 2009) explican que:

“Sin lugar a duda se trata de una de las formas más exteriorizadas y evidentes de la implicación de las estructuras religiosas en la vida cotidiana de las personas, que parte de la dupla de lo permitido y lo prohibido, en el cual una colectividad va a determinar moralmente lo que es bueno y lo que es malo” (p. 7).

Mediante una tabla se explica la relación entre la religión católica y esta versión de la obra *Bernarda* ambientada en un manicomio psiquiátrico (Tabla 3).

Tabla 3.*Relación entre la religión católica y los personajes de la obra Bernarda*

Elemento	Interpretación escénica	Manifestación corporal	Símbolos asociados
Bernarda Alba	Representa el dogma religioso; es una figura autoritaria.	Postura rígida, voz dominante.	Vestuario negro
Pacientes/ Internas	Víctimas de un sistema religioso.	Cuerpos contenidos, miradas evitativas, movimientos reprimidos.	Pecados, castigos, confesiones. Nombres desde un plano simbólico.
La culpa	Consecuencia de la represión religiosa.	Manos en el pecho o vientre, mirada baja, suicidio.	Silencio, acusaciones, mentiras.
Religión en un manicomio	Mecanismo de control mental y moral.	Repetición de gestos rituales, coreografías que representan castigos religiosos.	Imágenes, creación de un rosario.

Elaboración propia: Nicolle Aguayo 2025

Durante las épocas históricas como la Inquisición, quienes eran acusados de blasfemia eran reprimidos a cumplir castigos religiosos y, en muchos casos, entregados a los fieles mandatarios para su ejecución. (Molina, 2020) afirma que aquellos que no morían directamente a manos de los fiscales, eran trasladados ante una autoridad superior para aplicar penas con el fin de adquirir declaraciones sobre actos considerados impúdicos (p.16).

De esta forma, se hace referencia a la autoridad de Bernarda sobre los personajes, no solo quien estaba a su lado, sino también quienes cometen actos impuros fuera de su círculo social.

5.6.2. *La tragedia y la religión:*

En la obra *Bernarda* los temas que conducen a la tragedia, como la envidia, la moral autoritaria y el deseo reprimido, se pueden interpretar como una metáfora del rechazo hacia la estructura religiosa dominante. Desde el punto de vista del catolicismo, los pecados pasionales como la inmoralidad, celos, discordia y odio contaminan el alma y conducen a la pérdida espiritual (López, 2001).

Es interesante reflexionar respecto a la concepción de la tragedia en la religión según Lorca, ya que sus obras se construyen sobre los arquetipos que, mediante símbolos y experiencias, modelan la psique humana. Para Lorca, la tragedia se vincula con el destino inevitable de los personajes y también con los conflictos inherentes a las normas sociales y religiosas.

(García, 2012) Señala lo siguiente:

“Lorca se da cuenta de que el significado, la posibilidad de sentido en cualquier sociedad, en cualquier cultura, viene del mito, del símbolo y, en última instancia, de las estructuras sacrificiales. Es probable que esta sensibilidad hacia estas cuestiones surgiera de su trabajo en los años 20 como folklorista. También existen testimonios familiares de su niñez que exponen a un Lorca entregado a varios tipos de liturgias (de la Iglesia Católica, misas y procesiones” (p. 243-244).

En este sentido, la religión comprendida como una manera de asumir la santidad, se articula de manera intrínseca con la debilidad del ser humano en un estilo social. La tragedia, en consecuencia, aparece como la competencia entre lo religioso y lo violento, lugar donde las tensiones entre lo que es el deber de la divinidad y lo que son las pasiones humanas, generan una violencia inherente al ser social.

Estas transgresiones se evidencian en las dinámicas interpersonales entre los personajes, quienes, marcados por la represión y el control, no logran conservar una estabilidad prolongada. La vigilancia constante que ejercen unos sobre los otros evidencian un mecanismo de control social profundamente interiorizado, en el cual el juicio moral se convierte en un instrumento de poder y sometimiento.

Frazier (1973) comenta:

“El suicidio sacrificial, esta signado en la vida de Adela cuando cree que Pepe fue asesinado y se sabe que no existe lugar para ella en la casa de Bernarda Alba posterior al descubrimiento de sus relaciones amorosas con ese hombre. El amor le da fuerza y la ayuda a mantener el sacrificio y la muerte, debido a que la vida sin amor para Adela carece de sentido” citado de (González, 2020, p.142).

En el final de la obra, la muerte de Adela resulta ser una respuesta alegórica a la represión religiosa y social. El suicidio acaba siendo la única vía de salvación de una situación asfixiante, y se comprendería como un acto de rebelión ante la represión moral y emocional impuesta por el entorno.

5.7. Composición coreográfica

Según la Real Academia de la Lengua en la danza, la composición “es *el arte de agrupar y combinar movimientos corporales para conseguir una estructura armoniosa y equilibrada*”, el cual, está basando en un diseño principalmente construido por un conjunto de formas significantes, estas formas coreográficas son, por lo tanto, herramientas que el coreógrafo debe conocer, comprender adaptar y manejar (León, 2020).

Uno de los métodos más utilizados para crear una coreografía contemporánea surge desde la interpretación, esta práctica se emplea con el propósito de generar nuevas ideas de movimiento y, generalmente, es el primer paso en el proceso de composición.

En primer lugar, se denomina una búsqueda de movimientos propios y acciones físicas, que vayan enlazados con el tema de creación propuesto por el autor de la obra. Estas propuestas deben orientarse de forma cronológica partiendo desde la primera escena, de tal forma, que sirva como una base para una exploración y construcción coreográfica.

Menciona (Medina, 2022) que “se construyeron relaciones entre las acciones físicas, gestos, movimientos para crear una corporalidad en la cual se expresan las sensaciones, los detalles de las maneras que se generaron en las partes del cuerpo, características”. (Barretta, 2009) plantea que, en una composición coreográfica, el director debe conocer varios elementos de la danza como lo son:

5.7.1. *La energía de los cuerpos:*

Es la relación entre la intensidad y la velocidad al momento de ejecutar los movimientos alrededor del espacio escénico; es de vital importancia que el bailarín entrene su conciencia corporal, conociendo las tensiones y relajaciones, lo rápido y lo lento, los staccato y la fluidez.

El grado de energía de cada bailarín permite transformar el movimiento, llevarlo a un plano más expresivo, su objetivo es ligar todas las acciones a diferentes energías que fluyen en los ritmos de la música.

5.7.1.1. Espacio:

Tal como se presenta en la (Figura 2), el espacio es el lugar en donde los bailarines realizan sus movimientos, es importante aclarar este elemento, pues puede causar disturbios si los intérpretes no reconocen su propio espacio en el escenario.

Los bailarines deben conocer el espacio individual, el espacio parcial, y el espacio total, de esta manera, si el coreógrafo requiere formas como una “V”, triángulos, círculos, etc., los bailarines deberán adaptarse unos a otros sin ocupar los espacios de los otros bailarines y sean totalmente visibles; con ello se logra estabilidad visual ante el espectador.

5.7.1.2. Los desplazamientos:

La trayectoria que traza un intérprete dentro del espacio escénico, formando diferentes cuerpos en movimiento, ya que, cada movimiento puede generar distintos desplazamientos lo cual es de mayor importancia para lograr una coreografía limpia.

Algunos desplazamientos pueden ser objetivos y directos, moviéndose directamente a un primer plano o crear diagonales desde el fondo del espacio, estos movimientos vuelven visualmente mayor a la imagen del bailarín, así mismo, se encuentran en constante cambio de impresión visual.

5.7.1.3. Foco:

En una composición coreográfica es importante indicar que los bailarines dirijan su mirada hacia un mismo punto, un punto que haya sido estudiado por el coreógrafo, pueden ir desde una mirada fija al público, alrededor del espacio, hacia un bailarín específico, etc., esto debe causar sentimientos en el espectador.

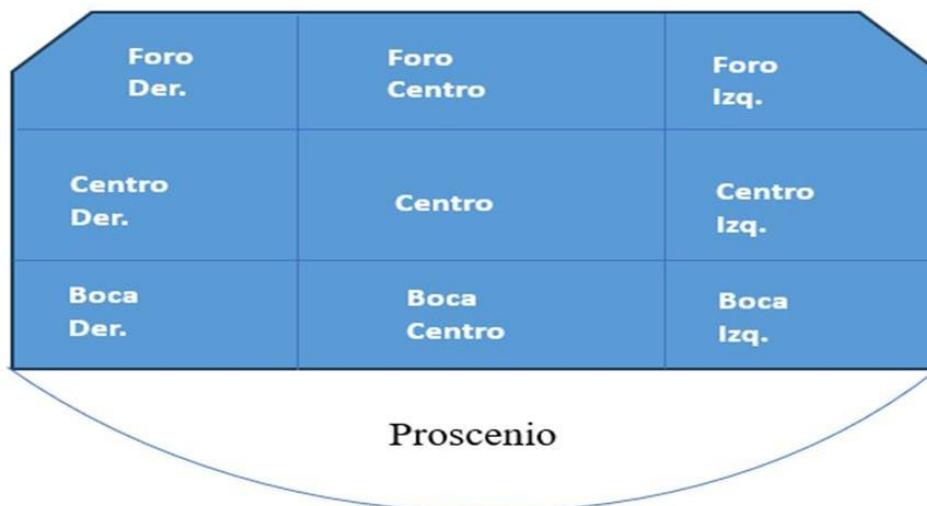
5.7.1.4. Niveles de movimiento:

Cada recorrido espacial debe ser especificado a los bailarines, los niveles varían entre: nivel alto, nivel medio, y nivel bajo; los cuales son esenciales dependiendo de los requerimientos del coreógrafo.

El proceso artístico en el ámbito de la danza implica reflexionar y experimentar emociones al interpretar una idea y convertirla en una propuesta coreográfica única que sirva como base para la creación de una obra. De esta manera, se establece que la creación coreográfica surge de un diálogo entre la intuición y la sensibilidad artística combinadas hábilmente en el uso del espacio y el tiempo; junto a varias herramientas teatrales.

Figura SEQ Ilustración * ARABIC 2.

División Clásica de un Escenario.



5.7.2. *Pina Bausch como referente en la composición coreográfica*

Pina Bausch es identificada por haber renovado el mundo de la danza al presentar un concepto único conocido como danza teatro, el cual integra los movimientos expresivos y el lenguaje verbal que reflejan a la perfección las emociones humanas. Maneja el cuerpo a través de una constante búsqueda de nuevas formas de expresión artística combinando lo común con lo extraordinario (Quiroz, 2019, p. 12).

El enfoque de Pina Bausch se centraba en las vivencias personales de los bailarines; además hacia uso de las interrogantes abiertas para ahondar en las emociones humanas y promover la individualidad de cada interprete. A diferencia de otras coreografías que ponían énfasis en las estructuras técnicas; Bausch proponía una aproximación más emotiva y expresiva. Córdova y Daniela (2018) mencionan que:

“Pina busca construir movimiento desde premisas que mayormente tienen que ver con las premisas o recursos que lleven acciones de movimiento concretas, como, por ejemplo, preguntar a sus intérpretes, ¿qué harías con un cadáver?, ¿cómo te comportarías si pierdes algo valioso?, lleva un beso desde el punto A hasta el punto B” citado de (Ramírez, 2020, p. 8)

Cabe destacar que los intérpretes no eran concebidos únicamente como bailarines y bailarinas, sino como creadores de significados, además, la composición coreográfica de Bausch se desarrollaba como una construcción colectiva, esto se transforma en algo simbólico en el escenario, basada en la vulnerabilidad del ser humano. Su legado transformó la manera en que se entiende el cuerpo en escena, ya que se basaban en la desesperanza, el miedo y la angustia.

Para Bausch, la mirada se convirtió en una herramienta extremadamente sensible, capaz de reconocer y analizar todo aquello que se manifiesta a través de los gestos y el movimiento, esto le permitió percibir lo invisible tales como las emociones no dichas, las tensiones internas y las micro expresiones, dentro de su trabajo escénico, la mirada ocupaba un lugar central, ya que a través de ella podía escuchar lo que el cuerpo expresaba sin necesidad de palabras. Según (Porta, 2011)

“Pina se desarrolló con un instinto extraordinario para poder ver lo invisible. Ese modo extraordinario de ser le permitió a Pina dar lugar a los espectros, para permitirnos como público percibir lo invisible del cuerpo, lo otro en su alteridad más profunda e invisibles que nos asedia” (Pág. 68).

La danza, para Pina Bausch, representaba un medio de libertad física. Sin embargo, esta libertad no se concebía como improvisación sin límites, sino como el resultado de un control absoluto del cuerpo, esta perspectiva provoca una paradoja escénica. El intérprete realiza un personaje a la vez que contiene con las limitaciones y exigencias del cuerpo de danza. El intérprete pasa a ser el elemento más complejo de la transmisión de emociones.

Desde este punto de vista, Bausch se distancia de la concepción de la danza, que debe contemplarse solo a partir de lo estético o lo narcisista. En su propuesta, el fin no es contemplar la belleza del movimiento, sino llevar a cabo la experiencia de lo humano a través del cuerpo.

Sus composiciones no siguen una lógica lineal ni buscan representar historias clásicas, sino que se construyen a partir de imágenes, gestos cotidianos, composiciones visuales y escenas fragmentadas, sus obras no estaban consolidadas unas con otras, por lo cual, cada estreno era impredecible.

Uno de sus sellos más distintivos es el uso de texto dirigido al público, lo cual desafía los límites convencionales de la danza como forma artística. Ponce (s.f.) “La teatralización es el territorio orgánico y psíquico, pero sobre todo en la danza es la transformación del movimiento natural al genuino.” (Pág. 60)

Bausch y su consolidación en la danza teatro, permite profundizar a los personajes de manera psicológica y emocional, ya que, trabaja de la mano con el encierro emocional, el miedo y otras vivencias, ofreciendo herramientas expresivas que van más allá del movimiento físico.

A continuación (Urgelés, 2013) explica el proceso de composición coreográfica de Pina Bausch:

Improvisación y exploración: La creación de coreografías comenzaba con sesiones de improvisación en la que los bailarines responden a estímulos y desarrollaban movimientos físicos.

Indagación colectiva: Pese a que Bausch mantenía una visión clave para sus cuadros coreográficos, su proceso de composición era colaborativo entre la relación coreógrafa – bailarines, en donde participaban activamente aportando sus propios pensamientos y experiencias. De este modo, creaba un medio de comunicación que se fusiona con las coreografías.

El uso de objetos en el espacio: El espacio de las coreografías no necesariamente debía basarse en un escenario físico, sino también hacer uso de elementos fundamentales que se vuelvan simbólicos en el proceso coreográfico. La disposición espacial y la relación con los objetos ayudaban a expresar tensiones emocionales y psicológicas, haciendo que el espacio cobre vida.

La gestualidad: La expresividad de los personajes se reflejaba en sus movimientos recurrentes durante la obra; esto daba emoción a la escena y facilitaba la acumulación de sentimientos internos en medio de los conflictos que afrontaban.

Con esta concepción y pluralidad, Bausch transformó la danza en un instrumento comunicativo y expresivo para el alma, un arte que iba más allá del cuerpo en movimiento, sino que llegaba a las finuras de las relaciones sociales.

5.7.3. *Planimetría coreográfica:*

La planimetría para la danza contemporánea es la que se encarga de representar mediante un plano todos los movimientos en un montaje, indicando los recorridos, las figuras, las formas y las estructuras que componen una escena coreográfica, la sincronización de movimientos en un grupo de personas, como se comporta el cuerpo y de qué manera se construye en el tiempo musical y en un espacio escénico.

Paiva (2023) indica que:

“En consecuencia, la planimetría representa gráficamente las trayectorias o líneas imaginarias trazadas por los danzantes sobre el espacio escénico, así como del impacto visual de formas regulares y figuras planas compuestas por los danzantes durante la coreografía, vistos desde la vista horizontal o de planta, en virtud a las proyecciones ortogonales de la geometría descriptiva” citado de (Hernandez, 2022, pág. 62).

El diseño de la planimetría comienza a partir del análisis de la música seleccionada, la determinación de los niveles y las posiciones coreográficas que se distribuirán a lo largo de la obra. También se contempla un número de bailarines o intérpretes y el rol específico que

desempeñan dentro de la propuesta escénica. Una vez definidos estos elementos, se procede a estructurar visualmente cada sección en un diseño gráfico (Mendoza, 2021, pág. 22).

Esta técnica de construcción coreográfica tiene como objetivo la organización visual del movimiento en el espacio escénico, facilitando la planificación, estructuración y la presión en el desplazamiento de los bailarines a lo largo de la obra. Su uso es fundamental tanto en procesos creativos como pedagógicos, ya que ofrece un sistema de registro y análisis de las formaciones, trayectorias, niveles y relaciones espaciales entre los intérpretes (Tabla 4).

(Martín, 2020) Indica que, al elaborar una planimetría, se consideran diversos elementos que contribuyen a una representación precisa de la coreografía:

- **Temporalidad:** A pesar de que la planimetría es principalmente espacial, puede incluir referencias temporales que indiquen en qué momento de la música o del guion se realizan ciertos movimientos.
- **Símbolos:** Se emplean signos específicos para representar a los bailarines, sus movimientos y direcciones. Por ejemplo, círculos o figuras geométricas pueden indicar la posición de los intérpretes, mientras que las flechas señalan las direcciones de desplazamiento.
- **Niveles de movimiento:** La planimetría indica diferentes niveles de ejecución: alto, medio y bajo. Esto proporciona un nivel más completo de comprensión.
- **Formaciones y figuras:** Se detallan las configuraciones grupales, como líneas, círculos o diagonales, y cómo evolucionan a lo largo del cuadro coreográfico.

Tabla 4.*Planimetría Coreográfica*

Elemento	Descripción	Representación gráfica	Observaciones
Espacio escénico	Vista aérea del escenario	Rectángulo (□)	Se puede dividir en cuadrantes.
Número de bailarines.	Cantidad de intérpretes y roles.	Círculo: Hombre Triángulo: Mujer Cuadro: Grupales Se puede emplear una silueta gráfica.	Asignar color o número a cada bailarín.
Trayectorias	Caminos o recorridos de cada bailarín.	Flechas. (→, ↗, ↓)	Marcar el tiempo musical y la dirección.
Formaciones	Distribución de bailarines.	Dependiendo de la figura geométrica: Círculo y triángulo.	Puede cambiar según la sección.
Niveles	Altura del movimiento.	Flechas que indiquen arriba – abajo. ↕	Niveles: Alto, medio y bajo. Especificar saltos.

Tiempo musical	Secciones de música.	Compás de la música escrita al margen de la planimetría.	Importante para las entradas y salidas.
Cambios espaciales	Transiciones entre las escenas.	Líneas de conexión () junto a anotaciones.	Útil para las coreografías narrativas.

Elaboración propia: Nicolle Aguayo 2025. Fuente: (Jiménez, 2019).

Dicha modalidad de planificación tiene un papel de considerable importancia en la ejecución del proceso de construcción coreográfica. En la medida que proporciona la oportunidad de mostrar la dirección y el movimiento que se llevan a cabo en una puesta en escena, facilita además contar con un soporte de carácter visual que resulta básico para aquellos que van a intervenir en la representación de la obra.

6. Metodología

Este trabajo expone la metodología utilizada en la versión coreográfica *Bernarda*, integrando la técnica Graham en la danza contemporánea. Su desarrollo se basó en un análisis detallado de la obra, a partir del cual se diseñaron las coreografías en función de su contexto escénico. La construcción coreográfica se inició con un trabajo de mesa colaborativo, en el cual se identificaron los momentos más significativos de la obra

. A partir de este análisis, se designaron cuatro coreografías principales, las cuales contribuyeron a la selección musical considerando su carga religiosa, simbólica y psicológica, además, se cuidó la coherencia entre los movimientos coreográficos y el desarrollo de los personajes, logrando así que cada secuencia refleje los conflictos presentes en la obra.

Para las partituras de movimientos, se empleó la técnica de Graham a través de la cual las intérpretes exploraron el trabajo de piso en diferentes niveles con sus respectivas suspensiones y recuperaciones, además, se analizaron los elementos clave como la psicología del personaje, los principios coreográficos y la relación del cuerpo del intérprete con el espacio. Estos elementos son claves para el clímax de la obra y la expresividad en escena.

Mediante la clasificación de las dimensiones psicológicas de los personajes, se procedió a la fase de construcción coreográfica, utilizando como base la danza contemporánea. La técnica empleada permitió explorar las emociones profundas y los conflictos internos de los personajes a través del movimiento, priorizando la conexión entre el cuerpo y la emoción.

Fases generales del proceso de montaje coreográfico:

1. Se congregó al equipo de trabajo, para definir el montaje de coreografías correspondientes.
2. Selección de música y creación del ambiente para reflejar las emociones deseadas en el desarrollo del movimiento en cada contexto de la obra.
3. Ensayos con el elenco de la obra, para la construcción y montaje de coreografías.
4. Demostración de las coreografías desarrolladas para la puesta en escena de una versión “Bernarda”.

Todo este trabajo se ha llevado a cabo mediante varias exploraciones, consultas y técnicas que se han investigado para la creación coreográfica de la obra, lo cual ayuda a enriquecer la interpretación con el cuerpo, ya que, al ser un enfoque más expresivo, involucra tanto a los intérpretes como al espectador.

Así mismo, para esta investigación, se ha tomado en cuenta algunos tipos de investigaciones, las cuales enriquecen los movimientos coreográficos, a continuación, se presentan algunos de ellos:

- **Investigación aplicada:** Se centra en la aplicación de la investigación teórica a los movimientos corporales, lo que permite mejorar la ejecución de las coreografías. Asimismo, esta investigación favorece la exploración de nuevas posibilidades escénicas enriqueciendo la relación entre el cuerpo y el espacio.
- **Fase hermenéutica:** Se enfoca en la recopilación de análisis de texto, sonidos y observaciones para obtener una comprensión profunda de la obra, enfatizando la

creación de movimientos corporales y su significado mediante el contexto de la obra.

- **Análisis de texto:** Mediante el texto se analizan a los personajes, con el objetivo de identificar el tema principal de la coreografía, los antecedentes, la situación actual, etc. con ello, causa una inspiración para la creación coreográfica.
- **Estudio del caso:** Se analizan diferentes versiones de la obra “La casa de Bernarda Alba”, con ello, se recopila información desde diferentes perspectivas para una nueva aplicación de coreografía.
- **Observación:** La observación de los ensayos de las coreografías de la obra Bernarda Alba permite analizar el uso de los movimientos corporales y la manera en que estos contribuyen a la construcción escénica.

Para esta obra, se ha llevado a cabo una investigación de tipo experimental, la cual, parte desde la investigación y el análisis de nuevas formas de proponer un cuadro coreográfico, con ello proponer escenas que integren la psicología del personaje, la danza contemporánea y la técnica de Martha Graham, lo cual permite desarrollar una propuesta más introspectiva en la puesta en escena, estableciendo una conexión entre la danza contemporánea y la dramaturgia de la obra.

7. Resultados

La versión de la obra clásica *Bernarda* consta de 3 actos y un total de 25 escenas, en las cuales tres han sido escogidas para representar el punto clímax de la obra.

A continuación, se presenta un cuadro, en el cual se evidencian las escenas intervenidas cartográficamente mediante la danza contemporánea (Tabla 5).

Tabla 5

Coreografías según el acto y escena

Actos - Escenas	COREOGRAFÍAS
Primer acto - Escena cinco	Coreografía “María Josefa”
Segundo Acto - Escena once	Coreografía “Persecución de una mujer”
Tercer Acto - Escena nueve	Coreografía “Hijas de Bernarda”
Tercer Acto - Escena nueve	Coreografía “Muerte de Adela”

Elaboración propia: Nicolle Aguayo 2025

El momento clímax de la obra determina la carga dramática que conlleva cada escena intervenida, el cual refleja los momentos clave para mantener la atención del espectador. Así

mismo, cada escena coreografiada, representa la opresión, la tensión y la conflictividad que se busca mostrar en esta versión de la obra.

La incorporación de las coreografías enfatiza las emociones psicológicas que vive cada personaje en escena, transmitiendo mediante los movimientos corporales la psicosis en diferentes grados de intensidad.

Este proyecto, el cual se basa en la construcción de movimientos coreográficos enfocados a la versión de la obra, agrega profundidad y complejidad a la puesta en escena, ofreciendo al público una oportunidad de reflexionar sobre los temas y emociones presentados en la obra; de esta manera, se pretende demostrar cuáles han sido los resultados de la clasificación propia de los personajes a nivel personal, en el cual, se han basado en los diferentes niveles de psicosis que permitieron la elaboración y creación de cada personaje.

Para ello, se realizó un estudio de personajes en los diferentes estados de trastornos que permiten ser al personaje su yo personal, desde la observación en la manera de accionar en escena y de responder a través de la intensidad de su personaje. De esta forma se muestra un cuadro con las dimensiones de cada personaje (Tabla 6).

Tabla 6.

Dimensiones de la teoría de personalidad según Eysenck

Dimensiones de la teoría de personalidad según Eysenck para cada personaje para una versión de la obra <i>Bernarda</i>		
(E)	(N)	(P)
Magdalena	X	x
x	Angustias	x
x	x	Martirio
x	x	Adela
x	x	Bernarda
x	La Poncia	x
Josefa	x	x
Enfermera	x	x

Elaboración propia: Nicolle Aguayo 2025

A través de un ejercicio valorativo se presentan diversos apartados que permitieron a cada intérprete profundizar la comprensión de su personaje con el objetivo de nutrir el trabajo coreográfico; los movimientos fueron seleccionados en base a los principios de la técnica de Martha Graham y la teoría de la personalidad según Eysenck, permitiendo que cada intérprete pudiera ejecutar las acciones.

Como parte del proceso de creación coreográfica, cada intérprete realizó un desglose detallado de su personaje, para ello, se elaboró un cuadro de análisis para cada personaje de la obra, en el cual identificaron el tipo de trastorno psicológico que representaban, los micro

movimientos o tics, las formas específicas de reaccionar ante ciertas situaciones, patrones corporales, entre otras (Tabla 7- 13).

Tabla 7.

Tabla de construcción psico corporal Bernarda

Bernarda		
TIC	TRASTORNO	FORMA DE ACCIONAR
Movimientos de los dedos de sus manos con su bastón.	Esquizofrenia y brote Psicótico	Su trastorno de esquizofrenia se ve basado en la última parte de la obra, ya que ella sigue imaginando que todas son sus hijas y es la directora de un manicomio.

Elaboración propia: Nicolle Aguayo 2025

Tabla 8.

Tabla de construcción psico corporal “María Josefa”

María Josefa		
TIC	TRASTORNO	FORMA DE ACCIONAR
Rasgos de Parkinson	Demencia senil	Sus movimientos le permitían desplazarse por el espacio mediante movimientos no convencionales, tiene desesperación por salir del lugar.

Elaboración propia: Nicolle Aguayo 2025

Tabla 9.

Tabla de construcción psico corporal La Poncia

La Poncia		
TIC	TRASTORNO	FORMA DE ACCIONAR
Utilizar un rosario en las manos	No se presenta trastorno, sin embargo, Bernarda la ha marginado-	Conoce los secretos de Bernarda, lo que empieza a atormentarla y la lleva a persuadir.

Elaboración propia: Nicolle Aguayo 2025

Tabla 10.

Tabla construcción psico corporal Angustias

Angustias		
TIC	TRASTORNO	FORMA DE ACCIONAR
Apretar sus manos y frotarse los dedos.	Ansiedad por el encierro.	Su personalidad era insegura, agachaba su mirada frente a Bernarda, sin embargo, se defendía justamente con las demás internas.

Elaboración propia: Nicolle Aguayo 2025

Tabla 11.

Tabla de construcción psico corporal Martirio

Martirio		
TIC	TRASTORNO	FORMA DE ACCIONAR
Movimiento con las piernas	Bipolaridad	Su trastorno bipolar, le permite aumentar su nivel emocional, como a su vez, disminuir dependiendo de las situaciones.

Elaboración propia: Nicolle Aguayo 2025

Tabla 12.

Tabla de construcción psico corporal Adela

Adela		
TIC	TRASTORNO	FORMA DE ACCIONAR
Abrir y cerrar puños	Límite de personalidad	El trastorno al igual que sus micro movimientos, se incrementan de nivel en periodos emocionales altos.

Elaboración propia: Nicolle Aguayo 2025

Tabla 13.

Tabla de construcción psico corporal Magdalena

Magdalena		
TIC	TRASTORNO	FORMA DE ACCIONAR
Risa psicótica	Trastorno múltiple de personalidad	Su trastorno se desarrolla en cualquier ambiente, sin embargo, cuando quiere obtener algo emplea su trastorno para acercarse a los demás.

Elaboración propia: Nicolle Aguayo 2025

7.1. Proceso de construcción coreográfica

Cada una de las escenas coreografiadas fue diseñada a partir de un punto clave de la obra, lo que permitió abordar los momentos específicos de alta carga simbólica y emocional. De este modo, el proceso creativo se vio guiado tanto por el análisis psicológico como por la estructura dramática de la obra, permitiendo una interpretación corporal coherente con los temas principales del montaje.

De esta forma, se presenta el proceso creativo elaborado en cada construcción de las coreografías; las presentes planimetrías representan a las intérpretes de la coreografía, en donde una figura triangular simboliza la figura de una mujer, las cuales se diferencian mediante un color, por otra parte, los desplazamientos y las salidas de los personajes son realizados con

flechas que indican las direcciones, así mismo, cada indicación de movimiento es descrita en el margen de la imagen.

7.1.1. Título de la coreografía: “María Josefa”

7.1.1.1. Primer Acto - Escena Cinco

Objetivo: Representar a través del lenguaje corporal, el deseo de libertad que experimenta María Josefa.

7.1.2. Proceso de creación:

Durante el desarrollo de la coreografía para el personaje de María Josefa, surgieron algunas complicaciones que necesitaron modificaciones particulares tanto en los movimientos como en la puesta en escena.

Dado que el personaje es una representación de una mujer adulta, se requiere ajustar los pasos coreográficos para que se adapten a una corporalidad más madura y simbólica, esto significó cambiar ciertos movimientos originales y dar prioridad a aquellos que pudieran transmitir la fragilidad, el delirio y la visión poética del personaje sin perder la expresividad corporal.

La coreografía conecta el final del primer acto con el comienzo del segundo acto. Para ello, tres de las intérpretes realizan sus salidas antes de concluir la secuencia coreográfica, permitiendo así los cambios de vestuario necesarios. Estas salidas fueron integradas de manera que no interrumpen la fluidez escénica ni alteran la coherencia narrativa del montaje.

También se consideró el estado físico de dos integrantes del elenco, quienes presentaban molestias en las rodillas. Con el fin de cuidar su integridad física, se decidió suavizar algunos movimientos y evitar impactos innecesarios. En lugar de forzar la ejecución de la coreografía, se optó por una progresión gradual en la intensidad de movimiento, permitiendo que se vaya desarrollando en las coreografías siguientes.

Para esta coreografía se emplean los diferentes niveles de movimiento: bajo, medio y alto. María Josefa inicia desde el suelo; conforme avanzan las campanadas y sonidos musicales, se produce un cambio progresivo de posiciones, comenzando por un arco de torso con giro de cabeza hacia el público, y seguido de un descenso corporal.

Posteriormente, realiza media vuelta y, desde el suelo, eleva una pierna en posición *attitude*. Bajo el cambio musical, el desplazamiento se efectúa de izquierda a derecha, acompañando el movimiento de la cabeza en esas direcciones, finalizando con una media vuelta para incorporarse y continuar con la secuencia coreográfica.

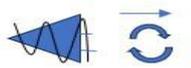
Al sonido del tambor, y en el momento en que María Josefa se desprende de la cuerda y cae al piso, ingresan al escenario en formación diagonal, Martirio - Magdalena y Adela - Poncia. Cada intérprete se posiciona frente a su respectiva compañera. La secuencia inicia con la mano derecha levantada junto a la izquierda, seguido de un descenso corporal y un salto hacia el público; se ejecuta una media vuelta acompañada del movimiento de hombros y cabeza y descender hacia el centro apoyándose en la rodilla.

En este momento, María Josefa abandona el escenario mientras las demás intérpretes continúan en el suelo. Los desplazamientos se realizan apoyándose en la pierna derecha, acompañados de un giro que lleva a la posición de piernas en *second*. Finalmente, se forma un cuadro de desplazamientos hacia distintas direcciones; La Poncia y Adela salen de escena, quedando Martirio y Magdalena, quienes introducen la escenografía dando continuidad al Acto II (Figura 3).

● **Planimetría coreográfica:**

Figura SEQ Ilustración * ARABIC 3.

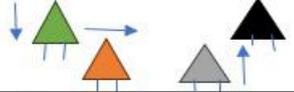
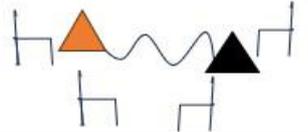
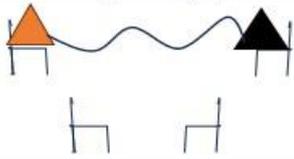
Planimetría Coreográfica “María Josefa”

<p>María Josefa en el piso acostada con la cuerda en su cuerpo.</p> 	<p>Se levanta en forma de arco, para caer al piso y dar la vuelta</p> 	<p>Boca abajo, con la pierna estirada en attitude, la cabeza se mueve de izquierda a derecha, siguiendo el ritmo musical.</p> 
<p>Se da una vuelta hacia fuera por la derecha, y quedarse en el centro.</p> 	<p>En el centro, la pierna Izq y los brazos abren en 4 tiempo a los lados.</p> 	<p>Posición central, y en relevé, con la pierna izquierda estirada, coloca sus manos sobre la cabeza.</p> 
<p>Sin bajar las manos, da dos rebotes descendentes, y luego da media vuelta con los brazos estirados</p> 	<p>Cruza los brazos da la espalda al frente y extiende los brazos hacia los lados. Izq: Al Frente Dcho: Atrás</p> 	<p>Toma la cuerda para comenzar a darse latigazos.</p> 
<p>Se crea la ilusión de ahorcamiento mientras gira la cabeza, luego cae al piso y entran las compañeras.</p> 	<p>Avanzando en zigzag y alzando los brazos.</p> 	<p>Con los brazos cruzados, los extiende hacia el frente, mientras la cabeza realiza pequeños rebotes hacia abajo.</p> 

Elaboración: Danna Llangari 2025

Figura SEQ Ilustración * ARABIC 4.

Planimetría Coreográfica “María Josefa”

<p>Cae de rodillas, se va al suelo y se sienta, comenzando a contraer y estirar las piernas</p> 	<p>María Josefa sale de escena, dejando la soga en el escenario, mientras las demás permanecen en él</p> 	<p>Tras contraer y estirar las piernas, gira sobre una rodilla en el suelo, cambiando de dirección. Izq: 1-4 Drcha: 3-2</p> 
<p>Vuelven a entrar desde el suelo, pero por el lado derecho, para terminar con las piernas extendidas hacia el frente, moviendo el torso de un lado a otro.</p> 	<p>A continuación, se levantan y cada una crea un cuadrado, avanzando en distintas direcciones</p> 	<p>Las interpretes 1 y 2 salen de escena, mientras que 4 y 3 se quedan, saliendo momentáneamente para colocar las sillas y recoger la soga</p> 
		

Elaboración: Danna LLangari. 2025

7.1.3. Musicalidad:

7.1.3.1. *The Grotto – Audiomachine*

Esta pieza fundamental es parte del álbum Basada en una dramatización de audio de terror liminal con música original, explora las complejidades de las relaciones humanas y los rincones oscuros de la psique humana. Además, representa la relación entre el duelo, la pérdida y el dolor.

7.1.3.2. *Run Boy Run – Wookid Version Instrumental*

Dentro de este instrumental se han seleccionado las campanadas que se captan desde el inicio hasta el segundo 00:14, de la misma manera, se detalla el trasfondo de esta canción.

Run Boy Run de Yoann Lemoine, bajo su nombre artístico Wookid, es una canción que trata sobre escapar de algo o alguien, a su vez, se expresa sobre un viaje hacia el autoconocimiento y la lucha contra las adversidades; el nombre de la canción traducido al español significa “Corre, niño, corre”, lo que lleva a pensar acerca de la urgencia de superar

miedos u obstáculos, musicalmente se combina con una mezcla de instrumentos orquestales con una persecución contundente, creando así una atmósfera épica.

7.2. Título de la coreografía: *Persecución de la mujer*

7.2.1. Segundo acto - Escena once

Objetivo: Construir una coreografía que represente la persecución de una mujer que ha sido sentenciada a morir.

7.2.2. Proceso de creación:

La creación de esta coreografía presentó diferentes dificultades, especialmente por la necesidad de tener que expresar claramente la persecución de una mujer condenada a ser asesinada. Se tomó la determinación de representar a la mujer en el personaje de Adela ya que, en la narración de la obra, ella es seducida y expresa el deseo de ser madre.

La construcción dio comienzo con un intercambio de ideas entre las intérpretes, donde se manifestaron iniciativas como la incorporación de signos religiosos y la representación colectiva del pueblo que articula la persecución de la mujer. Al final se decidió representar la historia desde la perspectiva de la mujer, mostrando su desesperación tras haber matado a su hijo y haber intentado escapar, y culmina con la llegada de Bernarda para castigarla por su acto.

La selección de la música se basó en una pieza empleada en el funeral de la princesa Diana, la cual sirvió como inspiración para dar un tono emotivo a la coreografía. La escena inicia con la orden de matar a la mujer por parte de Bernarda.

A partir de allí, las intérpretes se colocan en diagonal y caen en canon, para luego incorporarse y simular una lucha entre las mujeres. El propósito principal de este fragmento es diferenciar a las figuras que persiguen a la mujer y la representación de esta.

Durante el desarrollo de la escena, se forma un círculo alrededor de Adela que posteriormente se transforma en una barricada corporal que ella escala, reforzando visualmente la idea de huir. Posteriormente, se representa el castigo hacia la mujer por el acto cometido: las internas sostienen a Adela de brazos y pies, mientras Bernarda se aproxima para infligir el castigo. La Poncia entrega la soga como símbolo de su servidumbre hacia Bernarda.

En cada uno de los ensayos de los cuadros coreográficos, se hicieron sesiones de retroalimentación para ajustar fortalecer la expresividad escénica y las emociones corporales. Durante este proceso, se lograron identificar ventajas y desventajas técnicas: por ejemplo, el levantamiento de Adela conlleva un alto riesgo de caída si no se realizaba con coordinación corporal adecuada, por lo que fue necesario práctica diaria.

Del mismo modo el momento en que Bernarda castiga a Adela con la soga implicaba riesgos, ya que el uso de una cuerda gruesa sin medir correctamente la distancia provocó incidentes durante los ensayos.

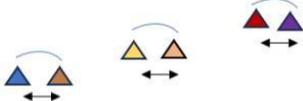
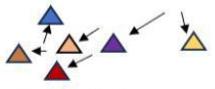
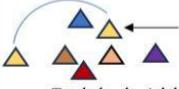
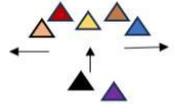
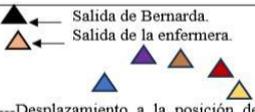
Finalmente, la coreografía concluye con una actividad denominada “Pintar Lienzos”, en la que las internas liberan su lado más psicótico, marcando la transición hacia la siguiente escena (Figura 5).

● **Planimetría**

coreográfica: Figura SEQ Ilustración *

ARABIC 5.

Planimetría Coreográfica “Persecución de la mujer”

 <p>Formación inicial.</p>	 <p>Salida de Bernarda Caída y recuperación en canon.</p>	 <p>Posición frente a frente e inclinarse de lado a lado.</p>
 <p>----- Recorrido hacia una nueva formación.</p>	 <p>-----Traslado de Adela hacia una cargada en plancha pasando por los hombros de Angustias.</p>	 <p>----Desplazamiento hacia una nueva formación, se levanta el brazo der. y posterior el brazo izq. creando una cuchilla que se entierra en la pelvis, mientras Adela se estruja en el centro.</p>
 <p>← Salida de escena de La Poncia.</p> <p>----Cambio de posición con desplazamiento en círculo, caída en cuarta posición de piernas y movimiento ondulatorio de la parte superior del cuerpo.</p>	 <p>Posición de crucifixión hacia Adela y forcejeo.</p>	 <p>Entrada de Bernarda y La Poncia y castigo a Adela con la soga.</p>
 <p>← Salida de Bernarda. ← Salida de la enfermera.</p> <p>---Desplazamiento a la posición de la siguiente escena mientras realizan movimientos psíquicos acompañados de sonidos.</p>		

Elaboración: Nicolle Aguayo 2025

7.3.Musicalidad: Danse de salomé – BBC Singers

Pertenece al Milken Archive Volumen 18, Álbum 1: Salmos y Cánticos - Arte Coral Judío en América, es conocido como una canción espectral, clasificada como una composición para funerales. BBC Singers, interpretó el tema musical en el funeral de la princesa Diana de Gales. Este tema musical ha sido utilizado para la última escena del acto segundo de la obra, el cual muestra la persecución de una mujer hasta llevarla a la muerte.

7.3.1. Título de la coreografía: Las hijas de Bernarda

7.3.1.1. Tercer acto - escena nueve

Objetivo: Escenificar mediante una coreografía la ilusión de mantener juntas a las hijas de Bernarda.

7.3.2. Proceso de creación:

La coreografía para este momento crucial de la obra emergió después de una profunda reflexión sobre los traumas vividos por cada uno de los personajes, dentro y fuera del internado, y su relación con los eventos que desencadenan la tragedia final. En especial, la muerte simbólica de Pepe el Romano se presenta como un elemento central que afecta las decisiones y reacciones de las internas.

El cuadro coreográfico da inicio con un solo de Angustias, un compás de cuatro octavos que se transforma en una manifestación de profunda resignación ante las traiciones vividas, tanto en su relación con Adela como su propia lucha interna. Este momento permite que la actriz se libere momentáneamente de la opresión emocional, permitiendo demostrar una interpretación más genuina desilusión y tristeza.

El personaje de Adela, se muestra en escena tomando su vestido nuevo en las manos, simboliza un anhelo profundo: escapar y liberarse. Su actitud al portar el vestido demuestra el deseo de una vida diferente, una vida que se le ha negado, pero que sigue buscando conseguirla.

Magdalena y Martirio, se muestran en la escena con dos ramos de flores, lo cual refuerza el simbolismo de la muerte inminente. Los ramos de flores no anticipan la tragedia

de Adela, sino que también representan la resignación colectiva de las mujeres del internado ante su destino. Dentro de la coreografía se produce un momento en el cual Magdalena y Martirio visten a Adela con su vestido de nuevo. Este acto refleja el conflicto interno que cada interna siente por Adela.

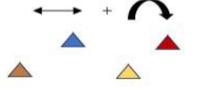
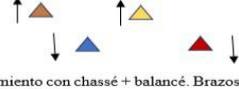
Posterior a ello, las intérpretes realizan un vals de dos octavos, seguido de una caída y recuperación que demuestra la valentía de enfrentar situaciones adversas, continuamente realizan un *chassé* acompañado de un giro lo cual las lleva a dar pie nuevamente al vals. Como parte de la propuesta, las intérpretes se desplazan hacia el centro abrazándose mediante la danza. Finalmente, realizan una secuencia de piso, acompañado de un salto, caída, plancha abdominal, elongaciones y por último una recuperación, en donde cada una busca a Adela dependiendo de su estado afectivo.

Esta coreografía ha sido concebida no únicamente como un tránsito hacia el desenlace final, sino también como un recurso escénico que permite articular un espacio de preparación emocional para las intérpretes, quienes mantienen una expresión que emana desde los conflictos internos que se atraviesan en la obra (Figura 6).

● **Planimetría**

coreográfica: Figura SEQ Ilustración *
ARABIC 6.

Planimetría Coreográfica “Las hijas de Bernarda”

 <p>Solo de Angustias en el mismo espacio con una variación: Attitude + failli + giro en pasé. Chassé + doble giro en coupé. Padeburé para cambio de posición.</p>	 <p>Entrada de Adela desde la diagonal. Observa a Angustias.</p>	 <p>Entrada de Magdalena y Martirio por los laterales.</p>
 <p>---Desplazamiento para formación inicial de coreografía.</p>	 <p>Balancé de Der. a Izq. junto a coupé + giro. Brazos en quinta posición en allongé + caída y recuperación.</p>	 <p>Desplazamiento con chassé + balancé. Brazos hacia el torso en forma de abrazo.</p>
 <p>Alineación mediante desplazamiento. Cruce de brazos con cabeza hacia la izq.</p>	 <p>Desplazamiento por el espacio formando cuatro puntos mirando hacia adentro.</p>	 <p>Salto y caída en pasé cerrado + piernas recogidas + torsión por oreja hacia una posición en plancha con el brazo estirado. Caída por brazo + recuperación de pie.</p>
 <p>Trayecto de Martirio hacia Adela. Angustias y Magdalena realizan un entrelacé hacia afuera. --- Salida de Martirio.</p>	 <p>Trayecto de Magdalena hacia Adela y Angustias hacia su salida. --- Salen Magdalena y Angustias dejando a Adela.</p>	 <p>Adela realizando la coreografía principal dando paso a la última coreografía.</p>

Elaboración: Nicolle Aguayo 2025

7.4. Musicalidad: la llorona - Elena Rollán y Roberto Miranda

La pieza musical que acompaña este momento es una versión instrumental de La Llorona, interpretada por Elena Rollán al violín y Roberto Miranda al violonchelo. La elección de esta obra cubre la necesidad de invocar una atmósfera de sensibilidad extrema y dolor contenido.

Su ejecución instrumental, sin palabras, intensifica la carga emocional del momento y requiere una interpretación escénica comprometida por parte del elenco, que deben reflejar dichas emociones en movimiento, generando así una experiencia sensorial y simbólica que potencie el mensaje dramático de la obra.

7.4.1. Título de la coreografía: Muerte de Adela

7.4.1.1. Segundo acto - Escena once

Objetivo: Representar mediante una coreografía la desesperación y muerte de Adela.

7.4.2. Proceso de creación:

Como parte del desarrollo escénico y creativo de esta propuesta, se realizó una investigación profunda del personaje de Adela, enfocándose especialmente en su dimensión psicológica y emocional. En base a este análisis, se decidió representar su trágico desenlace desde una perspectiva más metafórica e introspectiva, dejando de ser una simple narración literal de los hechos.

Dentro del contexto escénico de la coreografía, se establece un ambiente que remite a un manicomio, espacio simbólico que intensifica el encierro físico y personal al que Adela se encuentra sometida. Creyendo que Pepe el Romano ha muerto el personaje toma la decisión de acabar con su vida. Este acto se convierte en el eje central de la escena, no como un final aislado, sino como una transición dramática hacia un estado de fatalidad inevitable.

La coreografía articula esta transición a través de movimientos expresivos que se retratan en la vida de Adela hacia la muerte, acompañada por figuras espectrales refuerza el carácter simbólico de la escena, sugiriendo que la protagonista no está sola en su lecho de muerte, sino que es acompañada por las voces silenciadas del mismo sistema opresivo que la ha llevado a ese punto.

En el primer plano, Adela se encuentra en transición, seguidamente es acompañada por sombras creadas por capuchas y máscaras. La coreografía fluye junto a deslizamientos por el

suelo, tensión hacia Adela por parte de las sombras, el huir mediante un salto, para que finalmente las sombras la agobien mientras va de camino hacia su descenso.

Se busca representar el colapso simbólico no solo de Adela, sino también de Bernarda, quien ve desmoronarse el rígido sistema de control que ha impuesto sobre las internas. Este enfoque permite un análisis profundizado de las emociones de ambos personajes, conectando las tragedias individuales con la crítica social que subyace en la obra original.

Finalmente, posterior a la muerte de Adela, las sombras asedian contra Bernarda, momento en el que se muestra a este personaje vulnerable, sin poder, y acechada contra las voces de sus hijas. Este instante es la revelación de las sombras, quienes son conformadas por las supuestas hijas de Bernarda.

Para alcanzar el propósito deseado en la representación escénica, se incluyeron elementos como vestimentas simbólicas y máscaras expresivas, que potenciaron la expresividad corporal de las intérpretes otorgándoles mayor libertad en sus movimientos articulares. Estos recursos resultaron clave en la creación de una atmósfera melancólica que realzó tanto la dimensión estética de la obra como el significado simbólico del sufrimiento experimentado por los personajes.

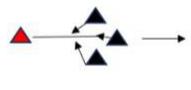
La representación del miedo y desesperación de Adela consta como un reto principal en el proceso creativo, el cual fue elaborado sin recurrir a la dramatización excesiva. La intención se basa en transmitir la intensidad emocional, que permitiera al público sumergirse en la experiencia emocional del personaje (Figura 7).

• **Planimetría**

coreográfica: Figura SEQ Ilustración *

ARABIC 7.

Planimetría Coreográfica “Muerte de Adela”

 <p>Entrada de los espectros desde los laterales y el público hacia Adela.</p>	 <p>Formación inicial. Brazos en diagonal + salto. Giro en nivel medio. Movimiento de brazos der. e izq.</p>	 <p>Los espectros atormentan a Adela. Corre hacia la diagonal y es lanzada con un salto hacia la diagonal contraria con llegando con un battement en plié.</p>
 <p>Adela realiza un salto + giro en quinta posición de pies. Movimiento circular de cabeza. Caída de Adela al suelo en decúbito supino.</p>	 <p>Cargada de Adela en plancha. Desplazamiento hacia la diagonal. Plié en la diagonal mientras Adela se levanta.</p>	 <p>Variación de Adela. Brazos en nivel superior + développé + cuarta posición en sencod + giro. Trayectoria hacia los espectros.</p>
 <p>Salida de los intérpretes en canon desde nivel bajo hasta nivel alto. Desplazamiento de Adela entre los espectros. Sale Adela.</p>	 <p>Salen espectros acompañando a Adela. Coreografía inicial. Brazos en diagonal + salto. Giro en nivel medio. Entra Adela con una soga atada a Bernarda. Adela se coloca la soga saliendo de escena.</p>	 <p>Los espectros toman la cuerda y dejan a Bernarda en el centro. Salen de escena.</p>

Elaboración: Nicolle Aguayo 2025

7.5. Musicalidad: Canción: Jesus is Carried Down / The passion of the Christ.

Esta pieza musical, interpretada en clave dramática, establece un paralelo simbólico entre el sufrimiento de Jesucristo y el sacrificio emocional de Adela.

La carga emocional de esta composición potencia la intensidad de la coreografía, permitiendo a las intérpretes entrar en un estado de duelo, desesperación y melancolía. A través de esta pieza, se busca no sólo narrar el clímax de la obra, sino también dar visibilidad al deterioro psicológico de Bernarda Alba, quien, en su afán de control, desencadena una cadena de destrucción emocional irreversible.

La elección de este repertorio musical responde a la necesidad de contextualizar la escena dentro de un marco simbólico más amplio, en el que la psicología de los personajes se revela a través del movimiento, la atmósfera y el sonido. La combinación de todos estos elementos permite una representación más rica y compleja de las temáticas centrales de la obra: la represión, la desesperanza y la búsqueda de libertad.

8. Conclusiones:

Esta investigación permitió identificar las limitaciones físicas y emocionales de los personajes a través de ejercicios corporales y exploraciones psicológicas, lo cual facilitó el desarrollo de las propuestas coreográficas desde la danza contemporánea. La técnica de Martha Graham, junto con los aportes de diversos teóricos, contribuyó significativamente a la contextualización de la versión de la obra *Bernarda*.

El uso de la danza contemporánea no sólo enriqueció la puesta en escena, sino que también profundizó los conflictos internos de los personajes, ofreciendo una visión renovada de la obra. Esta versión, ambientada en un manicomio, evidenció cómo el cuerpo puede ser un medio expresivo capaz de narrar emociones complejas y representar la tragedia desde una perspectiva corporal y simbólica.

Los ejercicios corporales aplicados en el desarrollo de la construcción de coreografía favorecieron la construcción justificada entre el cuerpo, la psicología y el lenguaje escénico fundamental para la construcción de cada coreografía, lo cual dio como resultado un trabajo colectivo, en donde la interpretación de cada personaje se convierte en la fuente principal para la narración de la represión, los trastornos psicológicos y la tragedia.

A través de esta búsqueda interna, la intensidad del dolor, la opresión y el anhelo se hicieron presentes sin necesidad de recurrir a la palabra. Esta construcción de movimientos corporales, centrada en la danza contemporánea, ofreció una experiencia cargada de expresividad y profundidad.

Dentro de las cuatro coreografías que se estuvieron presentes en la obra, se evidencio como la caída y la recuperación, la contracción y la liberación; fueron aplicados

en base a los aportes teóricos como método expresivo capaz de intensificar las escenas, la incorporación de la técnica de Graham permitió que el cuerpo de las intérpretes se convirtiese en una herramienta fundamental.

Como parte final de este trabajo se demostró que la danza contemporánea no sólo enriqueció la puesta en escena, sino que también permitió una exploración profunda entre las intérpretes y los personajes, a través de la construcción de personajes. Así, esta versión de “Bernarda”, situada en un manicomio, se convierte en un territorio para la creación, en donde el cuerpo no solo representa, sino que transforma y revela.

9. Referencias

- Adame, C., Elena, M., & Santiago, T. (2009). *La religión como una dimensión de la cultura. 1578–6730*. <https://www.redalyc.org/pdf/181/18111430003.pdf>
- Adolph, R. (2016). *El arte de la danza y otros escritos*. 1–23. <https://content.e-bookshelf.de/media/reading/L-13997766-6933b47354.pdf>
- Alberto Dallal. (1998). *Martha graham the true mother of modern dance*. https://www.analesiie.unam.mx/pdf/56_141-163.pdf
- Alberto Dallal. (2013). *La danza moderna en México U*. 13. <https://materialdelectura.unam.mx/images/stories/pdf4/artes-1-dallal-danza.pdf>
- Alterra, M., Fa, B., Nacional, C., Ambiente, M., Renov, R. N., Viii, A., & Ix, A. (2000). *Gènere dramàtic. 00*, 1–10. <http://bibliotecavirtualsenior.es/wp-content/uploads/2017/05/Presentacion-La-danza-3-3-copia.pdf>
- Báez, M. B. (2014). *Isadora duncan y su danza. 0559*, 65–75. <https://www.perlego.com/es/book/2042968/el-arte-de-la-danza-y-otros-escritos-pdf>
- Baril, J. (2020). *La danza moderna* (Ediciones). https://www.academia.edu/44980737/La_Danza_Moderna_Jacques_Baril
- Barretta, A. (2009). *Elementos de la danza*. 1–7. <https://es-static.z-dn.net/files/df7/bbef9f83ae9997028648cf38c8617388.pdf>
- Boh, S. (2014). *Pensar con la danza*. https://sidanza.mincultura.gov.co/Documents/publicaciones/pensar_con_la_danza.pdf
- Bonastre, C., & Muñoz, E. (2013). *La expresividad en la música*. https://ebuah.uah.es/dspace/bitstream/handle/10017/43750/expresividad_bonastre_QB_2013.pdf?sequence=1

Caballero Botía, J. M. (2017). Historia de la danza y ballet contemporáneo. *Raúl Machengo*,

42. <http://bibliotecavirtualesenior.es/wp-content/uploads/2017/05/Presentacion-La-danza-3-3-copia.pdf>
- Calderón-chavarría, I., Ledezma-jiménez, Á., Quesada-, N., Valerio-bogarín, M., & Villalobos-ulate, M. (2018). *Music and psychoanalysis , sounds and silence of the body La música se encuentra , al igual que el sonido y la voz , en el inconsciente humano . Es. 13(2), 53–70.* <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6591537.pdf>
- Calvo, Á., & León-Prados, J. A. (2011). Historia de la danza contemporánea en España. *Arte y Movimiento, 4*, 17–30. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5638762>
- Camara, A. (2013). *Música y movimiento.* 1–7. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/6591537.pdf>
- Castan, B. (2020). *Tecnica graham (danza moderna).* 3–6. <https://es.scribd.com/document/444883000/tecnica-graham-iniciacion-a-la-tecnica>
- Coba, C. A. (2021). Bailes danzas. Ritualismo. *Etnografía Musical: Bailes y Danzas.* http://publications.iai.spk-berlin.de/servlets/MCRFileNodeServlet/Document_derivate_00002037/BIA_055_197_2_20.pdf
- Daniela, S., & Abarca, D. (2025). *La danza como expresión cultural y su impacto en el desarrollo cognitivo.* 4, 142–153. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9996447.pdf>
- Dáscola, S. de la F. (2020). *Danza contemporánea.* 1–8. <https://ifdctayc-lrj.infed.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2020/02/1-Introducción-a-la-Danza-Contemporánea.pdf>
- Duncan, I. (2018). *LA BAILARINA DEL FUTURO.*

<https://espacio.fundaciontelefonica.com/wp->

content/uploads/2018/04/guia_bailarina_del_futuro.pdf

Flores, C. M. (2008). La Danza Contemporánea en el transmilenio: Tendencia y técnica.

Revista Científica Guillermo de Ockham, 6(1794192X), 119–125.

Galán, E. (2003). *Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios*

audiovisuales Elena Galán Fajardo 1, Universidad Carlos III de Madrid, Facultad de Humanidades, Comunicación y Documentación, Área de Comunicación Audiovisual.

<https://e-archivo.uc3m.es/rest/api/core/bitstreams/566ad319-7bcd-4704-ab8b-75088f0c1c6c/content>

Galán, E. (2005). La Creación De Psicológica De Los Personajes Para Cine Y Televisión.

International Journal of Developmental and Educational Psychology, 3(1), 263–273.

<https://www.redalyc.org/pdf/3498/349832310025.pdf>

Gallego, D. G. (2023). *Símbolo y realidad : tragedia , víctimas y.*

https://riucv.ucv.es/bitstream/handle/20.500.12466/5370/Simbolo_y_realidad_tragedia_victimas_y_s.pdf?sequence=1

García, J. (2012). *Tragedia griega y religión.*

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/119154.pdf>

García, P. (2017). La danza ritual y bailes religiosos: permanencia y sentido en el imaginario

religioso de los Bailes del Norte Grande. *Cultura y Religión*, 1–20.

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/2785610.pdf>

Gómez, C. C. Z. J. M. E., & Landa, L. E. M. R. (2017). *Danza Contemporánea Carolina*

Cortés Zepeda José Martín Estrada León, Luis Enrique Moranchel Rosas Landa Ma.

Teresa Valentina Castellero Ponce de Pére, Maetzin Vázquez.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5638762>

González, O. S. R. (2020). *Martha Graham.*

- https://www.academia.edu/36493755/Memoria_ancestral_Martha_Graham
- Gurumeta, J. U. de V. (2017). Evolución de la danza y su lugar de representación a lo largo de la historia. *Evolución de La Danza y Su Lugar de Representación a Lo Largo de La Historia. Desde La Prehistoria Hasta Las Vanguardias de La Modernidad*, 1–23.
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=8309707>
- Leòn, A. (2020). *Enseñanza de la composició coreogràfica*.
http://ww.ucol.mx/content/publicacionesenlinea/adjuntos/La_ensenianza_489.pdf
- Lòpez, C. (2001). *La tragedia griega. entre el mito, la religión y la responsabilidad moral*. 4.
<https://repositorio.unal.edu.co/bitstream/handle/unal/28942/14934-45027-1-PB.pdf?sequence=1>
- Maccarcco. (2023). *La psicología de los personajes: una lección de Linda Seger*. 34.
https://www.academia.edu/31772990/La_psicología_de_los_personajes_una_lección_de_Linda_Seger
- Manuel, G. (2020). *LA CASA DE BERNARDA ALBA*. 1–7.
https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/28457/1/Temas_principales_y_secundarios_en_La_casa_de_Bernarda_Alba.pdf
- Martín, T. (2020). *Técnicas de Danza : Huellas en el cuerpo*. <https://iescapayanch-cat.inf.d.edu.ar/sitio/wp-content/uploads/2020/03/Tecnicas-de-Danza-Huellas-en-el-Cuerpo.pdf>
- Martínez, A. G. (2024). *Graham, la creadora de símbolos. La influencia del pensador Nietzsche. II Parte*. 6(3020–1101), 44–48.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/9474236.pdf>
- Minier, E. G. (2016). *La danza contemporànea :*
<https://www.educacion.gob.es/teseo/imprimirFicheroTesis.do?idFichero=pxTk8qjwXgg>

%3D

Monasterio Astobiza, A. (2017). Filosofía de la danza: Cuerpo y expresión simbólica.

Daímon, 18(1), 295. <https://doi.org/10.6018/daimon/268861>

Ollora, N. (2021). La comunicación en danza . Principios para la semiótica. *Tsantsa Revista de Investigaciones Artísticas*, 11, 25–35.

<https://publicaciones.ucuenca.edu.ec/ojs/index.php/tsantsa/article/view/3900/2786>

Porta, C. (2011). *La importancia de la mirada en el comportamiento artístico : identidad histórica y percepción visual * The importance of viewing in artistic behaviour : historical identity and visual perception*. 49, 11–28.

<https://www.scielo.cl/pdf/aisthesis/n49/art01.pdf>

Quiroz, M. T. (2019). *Pina Bausch. Cuerpo y danza-teatro*. 9.

https://www.academia.edu/98625142/Pina_Bausch_Cuerpo_y_danza_teatro

Ramírez, G. ; (2020). *La creación coreográfica en la formación dancística profesional The choreographic creation in professional dancistic formation*. 8(15), 8–17.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=9745310>

Rodríguez, V. (2018). *La dirección teatral a partir de un entrenamiento actoral basado en la técnica graham de la danza contemporánea*.

<https://dspace.uazuay.edu.ec/bitstream/datos/8082/1/13805.pdf>

Rojo, N. (2000). *Neuroticismo y Psicoticismo como predictores de Salud Física*. 10, 23–37.

<https://journals.copmadrid.org/clysa/archivos/46713.pdf>

Rosana, V., & Vignolis, C. (2018). *Danza moderna y danza contemporánea :*

Ruiz, G. (2020). *Danza contemporánea académica: Técnica y disciplina*. 13(1886–0559), 54–67. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7433728>

Santagada, M. (2017). *Resistencia a través del cuerpo : El mensaje expresivo de*.

<https://repositorio.sociales.uba.ar/files/original/b9e56609dc508eb50d4a64e5bd74455e.pdf>

pdf

Schmidt, V., Firpo, L., Vion, D., Oliván, M. E. D. C., Casella, L., Cuenya, L., Blum, G. D., &

Pedron, V. (2010). Modelo Psicobiológico de Personalidad de Eysenck: una historia proyectada hacia el futuro. *Revista Internacional de Psicología*, 11(02), 1–21.

<https://doi.org/10.33670/18181023.v11i02.63>

Sierra, A. (2019). *LA EXPRESIÓN CORPORAL COMO FORMA DE COMUNICACIÓN*

ESENCIAL. 1–13. <https://doi.org/10.15628/holos.2019.8477>

Torrents, C., & Castañer, M. (2009). Las consignas en la expresión corporal: una puerta

abierta para la creatividad y la creación coreográfica. *Tándem. Didáctica de La Educación Física*, 30, 111–120.

<http://www.observesport.com/desktop/images/docu/4z3etz2s.pdf>

Urgelés, A. L. (2013). *Procesos de composición coreográfica*.

<http://educacionfisicaescolar.es/wp-content/uploads/2013/12/Procesos-de-composición-coreográfica.A.Larraz.pdf>



nexos

Anexo 1: Entrenamiento corporal Lugar Teatro USGP



Anexo 2: Entrenamiento corporal Lugar Teatro USGP



Anexo3:EntrenamientocorporalLugarTeatro USGP



*Anexo 5: Ensayo coreografía “María Josefa”
Lugar Teatro USGP*



*Anexo 6: Ensayo coreografía
“La muerte de Adela” Lugar
Teatro USGP*



*Anexo 7: Ensayo coreografía “La muerte de
Adela” Lugar Teatro USGP*



*Anexo 8: Ensayo coreografía “María Josefa”
Lugar Teatro USGP*



*Anexo 9: Ensayo coreografía
“La muerte de Adela” Lugar
Teatro USGP*



*Anexo 10: Ensayo coreografía “La
muerte de Adela” Lugar Teatro
USGP*

- **Repertorio musical:**

The Grotto – Audiomachine

<https://www.youtube.com/watch?v=VlbVWxAYGt8>

Run Boy Run – Wookid Version Instrumental

<https://www.youtube.com/watch?v=Jv6iLLXD75k>

Danse de salomé – BBC Singers

<https://www.youtube.com/watch?v=JuLXjZGDKUQ>

La llorona - Elena Rollán y Roberto Miranda

<https://www.youtube.com/watch?v=q2wakzfkoi>

Jesus is Carried Down / The passion of the Christ

<https://www.youtube.com/watch?v=GOEn37NB0gA>

- **Guion Obra “La casa de Bernarda Alba” Versión Isismar Salas**

ACTO I

Angustias: Sí mi familia no va a permitir nuestro amor, prefiero escapar de ellos y ser feliz junto a ti, a pasar una eternidad muerta en vida, sin estar entre tus brazos.

Pepe el Romano: Serás mía y sólo mía. Con la pasión que late dentro de mi pecho, soy capaz de enfrentar un ejército entero por ti.

Angustias: Vayámonos Pepe, debemos escapar muy lejos. Quieren encerrarme en un manicomio por no obedecer. Mis padres no aceptan que un hombre de 23 años pudo enamorarse de una mujer de 40. Ellos creen que tú estás conmigo sólo por mi dinero, que te quieres aprovechar de mí.

Pepe el Romano: Sabes que están muy lejos de la verdad. Si quieres escapar junto a mí, vámonos. Sólo tengo ojos por y para ti.

(Angustias y Pepe el Romano salen corriendo. En el escenario se desarrolla una coreografía, simulando una persecución o el querer escapar. Angustias es atrapada por dos hombres que la traen de regreso al escenario.)

Angustias: Suéltense. (Forcejeando)

Hombres: Tenemos orden de llevarte con nosotros.

Pepe el Romano: Iré a buscarte en donde estés. Yo voy a esperar por ti el tiempo que sea necesario.

(Dentro del manicomio, una radio encendida en escena)

Bernarda: *(Entra apagando la radio y se dirige a Angustias)* En el tiempo que dure tu tratamiento, no ha de entrar en este lugar el viento de la calle. Así como han hecho las demás. Haz de cuenta que hemos tapiado con ladrillos puertas y ventanas. Mientras, puedes recorrer el lugar para que conozcas las instalaciones. Magdalena puede guiarte.

Magdalena: Lo mismo me da. Todo menos estar sentada dentro de esta habitación. Bernarda: Eso es lo que le corresponde a las mujeres como tú.

Magdalena: Maldita sean las mujeres, yo no pedí estar aquí.

Bernarda: Aquí se hace lo que yo mando. Ya no puedes ir con el cuento a tus padres.

Tratamiento o castigo para las rebeldes.

(Sale Magdalena junto a Angustias, y tras ellas, Martirio y Adela.)

Voz: ¡Bernarda! ¡Déjame salir! Bernarda: (En voz alta.) ¡Déjenla ya! (Sale la enfermera.)

Enfermera: Me ha costado mucho sujetarla. A pesar de sus ochenta años, tu madre es fuerte como un roble. Durante la bienvenida a la nueva interna, tuve que taparle varias veces la boca porque quería que le dieras agua de fregar siquiera, para beber y carne de perro que es lo que ella dice que tú le das.

Bernarda: Sácala del cuarto blanco, déjala que coja aire fresco en el patio de recreo.

Enfermera: Dice que le des su cofre de anillos y sus aretes de amatista, que se los quiere poner porque se va a casar.

Bernarda: Ve con ella y ten cuidado que no intente hacerse daño. Enfermera: ¿Tienes miedo de que se suicide?

Bernarda: No es porque lo haga, es que sería una raya más al tigre. Cuantas lenguas a la redonda no se jactaran diciendo que esto es un centro de tortura.

(Entra Adela).

Bernarda: ¿Y Angustias?

Adela: La he visto asomada a la rendija del portón. Un hombre se acaba de ir.

Bernarda: Vayan todas a sus habitaciones (Salen las internas del lugar) ¡¡Angustias, Angustias!! Angustias: ¿Qué manda usted?

Bernarda: ¿Qué mirabas y a quién? Angustias: Nada y a nadie.

Bernarda: Es decente que una mujer de tu clase, vaya con el anzuelo detrás de un hombre. ¿Será el mismo por el que te trajeron aquí? ¡Contesta! ¿A quién mirabas? Angustias: Yo...

Bernarda: ¡¡Tú!! (Avanza hacia ella e intenta pegarle). La Poncia: (entra corriendo) ¡Bernarda, cálmate!

Bernarda: (Dirigiéndose a Angustias) fuera de aquí antes de que te envíe al cuarto de castigo.

La Poncia: Ella lo ha hecho sin darse cuenta de lo que hacía, que está francamente mal. Ya me chocó a mí verla escabullirse al patio. Ha estado detrás de las puertas escuchando nuestras conversaciones. Sin embargo, creo que su situación no se solucionará aquí. Pobre... ella no es tan agraciada físicamente, tampoco es tan joven como las demás, ya debe tener mucho más de los treinta.

Bernarda: Treinta y nueve para ser exactos.

La Poncia: y no ha tenido nunca novio, según lo mencionado por su familia.

Bernarda: No, no ha tenido novio ninguna, ni tampoco les hace falta. No hay en veinte kilómetros a la redonda, hombre que se pueda acercar a una de ellas. Además, en las condiciones en que están, quién puede quererlas así.

La Poncia: Pero ella ha intentado llegar a un acuerdo contigo. La mujer es de familia adinerada, tiene como comprar su libertad. Ella solo quiere ser libre de su familia, escribir su propio destino, ser dueña de su vida y de poder estar junto a quien ella quiera, elegir a quien amar. Si ese hombre, el tal Pepe el Romano, por quien la encerraron aquí, la ama tanto como ella a él, se casarán tarde o temprano. Y tú, recibirá una gran suma a cambio.

Bernarda: Eso, a venderla.

La Poncia: No, Bernarda, a ser libre.

Bernarda: Calla esa lengua atormentadora.

La Poncia: Contigo no se puede hablar. ¿Tenemos o no tenemos confianza?

Bernarda: No. Me sirves y te pago, nada más. Además, sólo intento protegerlas. No quiero que pasen lo mismo que yo.

(Salen ambas de escena y entra Magdalena, quien escuchó toda la conversación y vuelve a ocultarse entre las paredes. Seguido de ella, ingresan Martirio y La Poncia)

La Poncia: ¿Has tomado la medicina? Martirio: ¡Para lo que me sirve!

La Poncia: Pero la has tomado. Martirio: Lo hago sólo por cumplir.

La Poncia: Desde que vino el médico nuevo estás más animada. Martirio: Yo me siento en lo mismo.

(Entra Magdalena nuevamente)

Magdalena: ¿Qué hacen? Martirio: Aquí.

La Poncia: ¿Y Adela?

Magdalena: Se ha quitado su uniforme y se puso otra vez el vestido con el que llegó y se ha ido al patio de recreo a gritar: “Chicas, chicas, mírenme” ¡Me he tenido que reír!

La Poncia: Si la ve Bernarda...

Magdalena. Pobrecita, es la más joven de nosotras. ¿Por qué la habrán encerrado aquí?

(Pasa Angustias caminando)

Magdalena: (con intención) ¿Saben ya la noticia? (Señalando hacia donde salió Angustias).

La Poncia: No.

Martirio: No sé a qué cosa te refieres.

Magdalena: Quizás hasta lo saben mejor que yo. Bueno, es lo de un tal Pepe el Romano. La

Poncia: (Se pone nerviosa) ¿Qué sabes tú? ¡No inventes cosas!

Martirio: ¡Di lo que sabes!

Magdalena: Ya se comenta en los pasillos que un hombre llamado Pepe el Romano, viene a casarse con Angustias y se la va a llevar de este lugar. Supuestamente hace poco estuvo rondando por aquí. Por eso Angustias se asomaba tanto por el portón. (Mirando a la Poncia)

(Entra Adela)

La Poncia: (Va a responderle a Magdalena, pero ve a Adela entrar con el vestido verde.) Si te ve Bernarda te arrastra del pelo y te manda al cuarto de castigo.

Adela: Tenía mucha ilusión con el vestido. Cuando vine a este lugar, lo traía puesto. En realidad, pensaba que iríamos a un paseo familiar, no que me traerían engañada.

Martirio: Es un vestido precioso. Lo que puedes hacer es teñirlo de blanco con cloro (Con intención de darle ánimo.)

Magdalena: (con intención) Lo mejor que puedes hacer es regalárselo a Angustias para su boda.

Adela: Pero... ¿Su boda?

Magdalena: ¿No has escuchado la noticia? Adela: No.

Magdalena: Pues ya lo sabes.

Adela: Pero si no puede ser. Si no podemos salir de este lugar sin autorización de la directora (mirando a La Poncia quien la evita mirando a otro lado).

Magdalena: El dinero todo lo puede.

Adela: ¿Por eso ha salido corriendo al portón y estuvo mirando por la ventana? Y Bernarda es capaz de...

Magdalena: Capaz de todo. Martirio: ¿Qué piensas, Adela?

Adela: Pienso que este tratamiento me ha cogido en la peor época de mi vida para pasarlo. La Poncia: Ya te acostumbrarás.

Adela: No, no me acostumbraré. Ya no quiero estar encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a ustedes. No quiero perder el color de mi piel en estas habitaciones. Mañana

me pondré mi vestido otra vez y me echaré a correr por los pasillos. Allá afuera también hay un hombre que espera por mí. Esto no es justo.

(Adela sale corriendo y todas van tras ella. Acto seguido, se oyen voces y entra en escena María Josefa, la enfermera y Bernarda)

María Josefa: Bernarda, ¿Dónde está mi manta? Nada de lo que tengo quiero que sea para ti, ni mis anillos, ni mis trajes, porque tú no te volverás a casar. Bernarda, dame mi collar de perlas.

Bernarda: (A la enfermera) ¿Por qué la dejaste entrar? Enfermera: Se me escapó.

María Josefa: Me escapé porque me quiero casar, porque quiero con un varón hermoso de la orilla del mar, ya que aquí los hombres no entran.

Bernarda: Calle usted, madre.

María Josefa: No, no callo. Yo me quiero ir a mi pueblo. Bernarda, yo quiero un varón para casarme y tener alegría.

Bernarda: Enciérrenla.

María Josefa: Déjame salir, Bernarda.

(La enfermera coge a María Josefa y la arrastra de regreso a su habitación.)

María Josefa: Quiero irme de aquí, Bernarda. A casarme a la orilla del mar, a la orilla del mar.

ACTO II

Área de terapia ocupacional. Las internas están sentadas, cosiendo y bordando. Con ellas, está La Poncia supervisando la actividad. Suena una radio que está en escena.

Angustias: Ya he cosido la tercera sábana. Martirio: Le corresponde a Magdalena.

Magdalena: Angustia, ¿quieres que borde unas sábanas con las iniciales de Pepe? Angustias: No.

Magdalena: Adela, ¿No vienes? (Grita, llamándola) Martirio: Estará echada en la cama.

La Poncia: Esa tiene algo. Anda inquieta, temblorosa, asustada, como si tuviese una lagartija en el pecho.

Martirio: No tiene ni más ni menos que lo que tenemos todas. Magdalena: Todas menos Angustias.

Angustias: (Apaga la radio, enojada por el comentario de Magdalena) Yo me encuentro bien, y al que le duela que reviente. Afortunadamente pronto voy a salir de este infierno.

Magdalena: A lo mejor no sales. Martirio: Dejen esa conversación.

Angustias: Más vale onza en el arca que ojos negros en la cara.

Magdalena: Por un oído me entra y por otro me sale. (En tono burlesco) Adela, niña, no te pierdas esto. (Llamándola)

Martirio: (Preocupada) Adela. (Llamándola) Magdalena: Voy a ver.

La Poncia: Esa niña está mala.

Martirio: Claro, no duerme apenas (justificándola.) La Poncia: Pues, ¿qué hace?

Martirio: Yo sé lo que hace (Con preocupación.)

La Poncia: Mejor lo sabrás tú que yo, que duermes pared por medio.

Angustias: La envidia la come. Y esto es culpa de ustedes que están comentando entre los pasillos que un hombre viene a buscarme.

Magdalena: No exageres.

Angustias: Se le notó en los ojos. A todas se les está poniendo mirar de loca.

Martirio: No hables de locos. En este lugar no se puede pronunciar esa palabra, aunque lo estemos.

(Entra Adela, con un zapatito de bebé que estaba tejiendo en su habitación)

Magdalena: ¿No que estabas dormida? Adela: Estaba con malestar.

Martirio: ¿Es que no has dormido bien anoche? Adela: Si

Martirio: ¿Entonces?

Adela: (Fuerte y dejando el zapato y el hilo de tejer a un lado) Déjame ya. Durmiendo o no, no tienes por qué meterte en lo mío.

Martirio: Sólo es interés por ti.

Adela: ¿Interés o inquisición? Quisiera ser invisible para pasar por las habitaciones sin que me pregunten ¿cómo va tu tratamiento? No me miren más. Si quieres te doy mis ojos que son frescos y mi espalda para que te compongas la joroba que tienes, pero mira a otro lado cuando yo pase.

(Se va Martirio, Magdalena y Angustias con la radio)

La Poncia: Adela, son tus compañeras, están viviendo lo mismo que tú. Además, Martirio te cuida, ella te quiere como a una hermanita pequeña.

Adela: Me sigue a todos lados. Y siempre me dice: Qué lástima de cara. Que lastima de cuerpo, que no va a ser para nadie por estar aquí encerrada. Y eso no.

La Poncia: (Con intención y en voz baja) No estarás así por lo de Pepe el Romano y Angustias,

¿O sí?

Adela: ¿Qué dices?

La Poncia: Lo que digo, Adela. Adela: Calla

La Poncia: Crees que no me he fijado Adela: Baja la voz

La Poncia: Mata esos pensamientos Adela: ¿Qué sabes tú?

La Poncia: He visto muchos pacientes, yo veo a través de las paredes. ¿Dónde vas de noche cuando te levantas?

Adela: Ciega deberías estar

La Poncia: Con la cabeza y manos llenas de ojos cuando se trata de lo que se trata, Sin embargo, por mucho que pienso, no sé lo te que propones. ¿Por qué te pusiste casi desnuda en la ventana la segunda vez que Pepe vino a visitar a Angustias?

Adela: (Con ira contenida) eso no es verdad. La Poncia: ¿Tú conoces a ese hombre?

Adela: (Alterada) ¡Sí! Es la razón por la que yo estoy aquí. La Poncia: ¿De qué hablas, Adela? (Preocupada)

Adela: Pepe el Romano estaba comprometido con mi hermana mayor. Pero, él me sedujo y yo cedí a ese pecado. Nos veíamos a escondidas de todos. Esa pasión se salió de control, y ya yo no me conformaba con ser su amante. Así que intenté suicidarme.

La Poncia: Pero, Adela...

Adela: Querías saber algo, ¡Pues entérate! Yo no quería hacerlo, pero las voces en mi cabeza no paraban, sólo me decían que debía acabar con todo. Esas voces me atormentaban día y noche. Después de eso, una noche decidí escaparme con Pepe el Romano, pero, mi madre nos descubrió. Él huyó mientras mi madre me golpeaba con su bastón. Me golpeó tan fuerte, queriendo eliminar el pecado que había dentro de mí. (Coge el zapatito de bebé que había estado tejiendo)

La Poncia: Deja en paz a Angustias. Y si amas a Pepe el Romano, pues te aguantas. Además, ¿quién dice que no te puedes casar con él? Angustias está enferma, esa no resistirá el primer parto. Es estrecha de cintura, vieja, y con mi conocimiento te digo que morirá. Si él tanto te quiere, vendrá por ti. Pero no vayas contra la voluntad de Dios, ya él se comprometió con ella.

Adela: ¡Calla!

La Poncia: ¡No callo!

Adela: ¡Métete en tus cosas!

La Poncia: Sombra tuya he de ser

Adela: Suficientes voces en mi cabeza como para ahora tener sombras a mí alrededor. En vez de atender a tus pacientes, buscas como una vieja marrana, asuntos ajenos para babosear en ellos.

La Poncia: Cuido de ti. Y cuido de las demás.

Adela: Que cariño tan grande te ha entrado por Angustias, ¿La ayudarás a escapar si Bernarda no aprueba su salida?

La Poncia: No le tengo cariño a ninguna, pero, quiero cumplir mi trabajo. No quiero que me echen de aquí.

Adela: Es inútil tu consejo. Ya es tarde. No por encima de ti que eres una simple asistente, si no por encima de la directora pasaría si es necesario para apagar este fuego que tengo levantado por piernas y boca. ¿Qué puedes decir de mí? ¿Qué me encierro en mi cuarto y no abro la puerta?, ¿Qué no duermo? Soy más lista que tú. Mira a ver si puedes agarrar la liebre con tus manos.

La Poncia: No me desafíes. ¡Adela, no me desafíes! Porque yo puedo dar voces, encender las luces, y hacer que activen las alarmas.

Adela: Trae cuatro mil bengalas amarillas y ponlas en las ventanas. Nadie podrá evitar que suceda lo que tiene que suceder.

La Poncia: ¿Tanto amas a ese hombre?

Adela: ¡Tanto! Mirando sus ojos me parece que bebe mi sangre lentamente. (En desesperación) y las voces, otra vez las oigo, ellas me ordenan lo que debo hacer, pero, sólo quiero estar junto al hombre que amo, yo no quiero hacerme daño otra vez. Ellas son las que me obligan, ¡Mis voces, son las voces!

La Poncia: (incrédula) Yo no te puedo oír.

Adela: Pues me oirás. Te he tenido miedo mucho tiempo. Pero, ya soy más fuerte. (La Poncia intenta ir hacia donde Adela, pero Angustias entra en escena) Angustias: Otra vez ustedes discutiendo.

La Poncia: (Disimulando lo que sabe) Claro, se empeña en no tomarse el medicamento.

Angustias: ¿Me han dado orden para mis nuevas pastillas?

La Poncia: En la mesa de tu habitación los he puesto. (Sale Angustias)

Adela: (A La Poncia) si dices algo, te arrastro conmigo. La Poncia: (Amenazante) ¡Lo veremos!

(Entran Martirio y Magdalena)

Magdalena: (a La Poncia, pero mirando de reojo a Adela) ¿Ya firmaron los papeles de salida de Angustias?

Martirio: (Con preocupación) ¿Si se va a casar?

Adela: (Con sarcasmo, mirando a La Poncia) ¿Casar quién? Martirio: (Tratando de cambiar de tema) Yo con mi locura. Adela: (Con sarcasmo) Se necesita buen humor.

Martirio: Nadie se casará y ninguna saldrá hasta que termine nuestro tratamiento, si así se cumple. Aquí nos secaremos en nuestra locura.

La Poncia: Dejen de pensar en tonterías. ¡Ojalá yo estuviera en un convento en vez de aquí! Más fácil lidiar con vírgenes mojigatas que con ustedes.

Martirio: Pues vete a servir con ellas

La Poncia: No, ya me ha tocado en suerte este manicomio. Martirio: Nacer mujer es el mayor castigo

Magdalena: Y ni nuestros ojos siquiera nos pertenecen

(Entra María Josefa con una radio; tarareando la canción) Adela: Si cierro los ojos, imagino que es una serenata para mí. Coro:

Coreografía demostrando locura, haciendo referencia al encierro del que buscan escapar.

Ya salen los segadores En busca de espigas; Se llevan los corazones

De las muchachas que miran Magdalena: Y no me importa el calor Martirio: Me envuelvo entre llamaradas

Adela: Me gustaría segar para ir y venir. Así se olvida lo que nos muerde Martirio: ¿Qué tienes tú que olvidar?

Adela: Cada una sabe sus cosas Martirio: Cada una

La Poncia: Callen, callen.

Coro:

Las que viven en el pueblo, El segador pide rosas

Para adornar su sombrero

Martirio (Con nostalgia) Abran puertas y ventanas las que viven allá en el pueblo

Adela: (Con pasión) El segador pide rosas para adornar su sombrero. (Se apaga la radio)

(María Josefa parada en una esquina, viendo lo que sucede) La Poncia: (a la vieja) Esconde eso

Adela: (Le arranca la radio a la vieja, quien sale corriendo) Estará en mi habitación (retadora)

La Poncia: Ten cuidado, porque Bernarda las vigila. ¿Y María Josefa para dónde se habrá ido?

¡Bernarda me va a despellejar! ¡Enfermera, enfermera! Enfermera: Dígame Poncia, ¿qué sucedió?

Poncia: ¿Cómo que qué sucedió? María Josefa anda suelta como perro por su casa.

Enfermera: Pero, ¡no es posible! Esa vieja se escabulle como rata, no sé cómo se escapa. Poncia: Pues búscala y amárrala si es necesario.

(Salen Poncia, la enfermera, Adela y Magdalena. Entra Angustias en escena)

Angustias: ¿Qué te pasa?

Martirio: Me sientan mal las pastillas Angustias: ¿No es más que eso?

Martirio. Claro. ¿A qué hora te dormiste anoche? Angustias: No sé. Yo duermo como un tronco. ¿Por qué?

Martirio: Por nada, pero me pareció oír gente cerca la habitación de Adela. Angustias: ¿Si?

Martirio: Muy tarde

Angustias: ¿Y no tuviste miedo? Martirio: No. Ya lo he oído otras noches. Angustias: Debemos tener cuidado.

Martirio: (entre dientes) Eso, eso. Precaución. Angustias: Hay que prevenir

Martirio: No, no digas nada. Pueden ser cosas más a lo mejor. Angustias: Quizás.

(Hay un silencio y Angustias se va a retirar)

Martirio: Angustias

Angustias: (casi en la pata del escenario) ¿Qué? Martirio: (Después de una pausa) Nada

Angustias: ¿Por qué me llamaste?

Martirio: Se me escapó. Fue sin darme cuenta Angustias: Anda a acostarte. (Se retira)

(Martirio va a acostarse, pero la interrumpen Magdalena y Adela.)

Magdalena: Alguien de aquí no tiene sueño.

Adela: Martirio, ¿por qué no has ido a tu habitación? Es hora de dormir. Martirio: ¿Y ustedes qué hacen aquí? Si es hora de dormir.

Magdalena: Porque escuchamos voces.

Angustias: (Entrando furiosa) ¿Dónde está el retrato de Pepe que tenía yo debajo de mi almohada? ¿Quién de ustedes lo tiene?

Martirio: Ninguna. Ni que pepe fuera las llaves para abrir las puertas y escapar. Angustias: (Gritando) ¿Dónde está el retrato?

(Entran La Poncia)

Adela: (Con burla reprimida) ¿Qué retrato? Angustias: Una de ustedes me lo ha escondido

Magdalena: ¿Tienes la desvergüenza de decir esto? Angustias: Estaba en mi habitación y ya no está.

Martirio: ¿Y no se habrá escapado a medianoche a los exteriores de este lugar? Parece que a Pepe le gusta rondar por ahí.

Angustias: No te estés burlando de mí

La Poncia: Eso no, porque aparecerá (mirando a Adela) Angustias: Me gustaría saber quién de ustedes lo tiene Adela: Alguna. Todas menos yo (mirando a La Poncia) Martirio: (Con intención) ¡Desde luego!

Bernarda: ¿Qué escándalo es este? De cuando acá esto se ha convertido en un gallinero.

¿Acaso tengo internadas a puras gallinas? Angustias: Me han quitado el retrato de mi novio

Bernarda: (Enojada) ¿Quién, quién?

Angustias: ¡Éstas!

Bernarda: ¿Cuál de ustedes? (Silencia) Contéstenme (Silencio. A La Poncia) Registra los cuartos, mira por las camas. (Sale La Poncia y Bernarda se dirige A Angustias) ¿Estás segura, lo has buscado bien?

Angustias: Sí, directora

La Poncia: (Entrando otra vez) Aquí está Bernarda: ¿Dónde lo has encontrado? La Poncia: Estaba...

Bernarda: Dilo sin temor

La Poncia: (Extrañada) Entre las sábanas de la cama de Martirio Bernarda: (A Martirio) ¿Es verdad?

Martirio: Sí, es verdad

Bernarda: (Avanzando y cacheteándola) Mala puñalada te den, mosca muerta. Martirio:

(Desafiante) No me pegue usted directora

Bernarda. Todo lo que yo quiera y te mando al cuarto de castigo Martirio: Si yo la dejo, ¿Lo oye? ¡Retírese usted!

Bernarda: Ni lágrimas te quedan en esos ojos. Martirio: No voy a llorar para darle gusto.

Bernarda: ¿Por qué has cogido el retrato?

Martirio: (Con sarcasmo) ¿Es que yo no puedo jugarle una broma a nadie?

Adela: No ha sido una broma. Ha sido otra cosa que te reventaba el pecho por querer salir. Dilo ya.

Martirio: Cállate y no me hagas hablar, que si hablo se van a juntar las paredes unas con otras. Adela: La mala lengua no tiene fin para inventar.

Bernarda: ¡Adela! Magdalena: ¡Están locas!

Martirio: Otras hacen cosas más malas. Magdalena: Como atentar contra su propia vida.

Adela: Pónganse en cueros de una vez y que se las lleve el río. Bernarda: ¡Perversa!

Angustias: Yo no tengo la culpa de que allá afuera, hay alguien esperando por mí. Adela: ¡Por tu dinero!

Bernarda: ¡Silencio! Magdalena: Eso es injusto.

Bernarda: ¡Silencio digo! Todavía no soy anciana y tengo cinco cadenas para ustedes y este psiquiátrico levantado por mí, para que ni las hierbas se enteren de lo que sucede. ¡Fuera de aquí! (Salen todos menos La Poncia) Tendré que castigarlas más fuerte. (Hablándose a sí misma) Bernarda, acuérdate que ésta es tu obligación.

La Poncia: ¿Puedo hablar?

Bernarda: Angustias tiene que casarse enseguida y largarse de aquí. La Poncia: Sí, hay que retirarla de aquí.

Bernarda: No a ella, a él.

La Poncia: Claro, a él hay que retirarlo de aquí, piensas bien. (Pensando en lo que Adela le confesó)

Bernarda: No pienso. Hay cosas que no se deben ni pueden pensar. Yo ordeno. La Poncia: ¿Y tú crees que ellas la dejarán marcharse?

Bernarda: ¿Qué imagina tu cabeza?

La Poncia: Él, claro, se casará con Angustias.

Bernarda: Habla. Te conozco demasiado para saber que ya me tienes preparada la cuchilla.

La Poncia: Nunca pensé que se llamara asesinato al aviso. Bernarda: ¿Me tienes que prevenir algo?

La Poncia: Yo no acuso, Bernarda. Yo sólo te digo que abras los ojos y verás. Bernarda: ¿Y veré qué?

La Poncia: Siempre has sido lista. Ves dentro de la mente de todos. Muchas veces creí que adivinabas los pensamientos. Pero, ahora estás ciega.

Bernarda: ¿Te refieres a Martirio?

La Poncia: ¿Por qué habrá escondido el cuadro?

Bernarda: Ella ha dicho que fue una broma. ¿Qué otra cosa puede ser? La Poncia: ¿Tú lo crees así?

Bernarda: No lo creo. Es así.

La Poncia: Todas tienen ansias de libertad.

Bernarda: Ya empiezas a asomar la punta del cuchillo.

La Poncia: No, Bernarda. Aquí pasa una cosa muy peligrosa. Yo no te quiero echar la culpa, pero, has aceptado pacientes sin trastornos, como Angustias, sólo por el dinero que te ofrecen sus familias.

Bernarda: (Dejando entrever su trastorno) Y lo haría mil veces, Aquí gobierno yo. La Poncia: ¿Y crees que así tienes el poder de todo?

Bernarda: Lo tengo porque puedo tenerlo. Y tú no lo tienes porque estás por debajo de mí. La Poncia: A Martirio se le olvidará esto.

Bernarda: Y si no lo olvida, peor para ella. No creo que esta sea una cosa muy grande o peligrosa, lo que sucede aquí. No está pasando nada. Eso quisieras tú. Y si pasara algún día, puedes estar segura que no traspasaría las paredes.

La Poncia: No estés tan segura. Pero, mejor será que no me meta en nada.

Bernarda: Eso es lo que debes hacer, callar y servir. Es la obligación de los que viven a sueldo.

La Poncia: Pero no se puede. ¿A ti no te parece que ese Pepe el Romano es muy joven para Angustias?

Bernarda: No, no me parece.

La Poncia: Sí, es muy joven, tiene la misma edad de Adela. ¿A ti no te parecen peligrosas sus visitas? Las otras se podrían enamorar, no han visto hombre en años.

Bernarda: Ya estamos otra vez Te deslizas para llenarme de malos sueños. Y no quiero entenderte, porque si llegara al alcance de todo lo que dices, te tendría que arañar. La Poncia: No llegará la sangre al río.

Bernarda: Afortunadamente yo controlo a las pacientes, y si no, puedo encerrarlas en la habitación blanca, sin ver la luz del sol.

La Poncia: Eso sí. Pero, en cuanto los dejes sueltos se te subirán al tejado. Bernarda: ¡Y yo las bajaré!

La Poncia: Desde luego, eres la más valiente. Bernarda: Siempre gasté sabrosa pimienta. (Largo silencio)

La Poncia: Pero lo que son las cosas. A su edad, hay que ver el entusiasmo de Angustias con su novio. Ayer me contó una de las enfermeras, que vio al hombre acechando el psiquiátrico a las 4:30 de la madrugada.

Angustias: (entrando a escena) ¡Mentira! La Poncia: Eso me contaron.

Bernarda: (A Angustias) ¡Habla!

Angustias: Pepe lleva más de una semana sin asomarse por aquí. Martirio: (Entrando a escena) yo también lo sentí marcharse a las cuatro. Bernarda: Pero, ¿lo viste con tus propios ojos?

Martirio: No quise asomarme, pero, escuché su voz en una de las habitaciones. Bernarda: ¡Eso es imposible!

(Aparece Adela en la puerta) Bernarda: ¿Qué es lo que pasa aquí? La Poncia: Cuida de enterarte.

Bernarda: ¿Lo sabes, seguro?

La Poncia: Seguro no se sabe nada en esta vida.

Bernarda: ¡Yo sabré enterarme! Si las gentes de este manicomio quieren rebelión, se encontrarán con mi pedernal. No se hable de este asunto. Hay a veces una ola de fango que levanten los demás para perdernos.

Martirio: A mí no me gusta mentir. La Poncia: Y algo habrá.

Bernarda: ¡No habrá nada! Nací para tener los ojos abiertos. Ahora vigilaré sin cerrarlos ya hasta que me muera.

Angustias: ¡Yo tengo derecho de enterarme!

Bernarda: Tú no tienes derecho más que obedecer. (A La Poncia) Y tú, métete en tus asuntos. Aquí no se vuelve a dar un paso sin que yo no sienta.

Enfermera: (entrando) En lo alto de la calle hay un gran gentío.

Bernarda: (A Poncia) Corre a enterarte de lo que pasa. (Las mujeres corren para salir.) ¿A dónde van? Ustedes a sus habitaciones.

(Salen Angustias, Magdalena, La Poncia y Bernarda. Se oyen rumores lejanos. Martirio y Adela se quedan escuchando.)

Martirio: Agradece a la casualidad que no desaté mi lengua. Adela: También hubiera hablado yo.

Martirio: ¿Y qué ibas a decir? Querer no es hacer.

Adela: Hace la que puede y se adelanta. Tú querías, pero no has podido. Martirio: No seguirás mucho tiempo.

Adela: Lo tendré todo.

Martirio: Yo romperé tus abrazos. Adela: ¡Martirio, déjame!

Martirio: De ninguna manera. Adela: Él me quiere para su casa. Martirio: He visto cómo te abrazaba.

Adela: Yo no quería. He ido como arrastrada por una maroma. Martirio: ¡Primero muerta! (Ingresa La Poncia) La Poncia: ¡Bernarda! (Ingresa Bernarda)

Bernarda: ¿Qué ocurre?

La Poncia: Una joven soltera del pueblo tuvo un hijo y no sabe con quién. Adela: ¿Un hijo?

La Poncia: Y para ocultar su vergüenza, lo mató y lo metió debajo de unas piedras. Pero, unos perros con más corazón que muchas criaturas, lo sacaron y como llevados por la mano de Dios, lo han puesto en el tranco de su puerta. Ahora la quieren matar. La Traen arrastrando calle abajo. Se está haciendo pasar por demente para salvarse, y quieren traerla para acá.

Bernarda: Sí, que vengan todos con varas de olivo y mangos de azadones, que vengan todos para matarla.

Adela: ¡No, no, para matarla no!

Bernarda: ¡Que pague la que pisotea su decencia! Adela: ¡Que la dejen escapar!

Martirio: (Mirando a Adela) ¡Que pague lo que debe!

Bernarda: (Gritando hacia la calle) Acaben con ella antes de que lleguen los guardias. Carbón ardiendo en el sitio de su pecado.

Adela: (Cogiéndose el vientre) ¡No! ¡No! Bernarda: Mátenla, mátenla.

OPCIONAL: UNA COREOGRAFÍA MUESTRA LA PERSECUCIÓN DE LA MUJER

ACTO III

Bernarda y la Psicóloga conversan, mientras caminan alrededor de las internas, quienes se encuentran en su hora de recreación, haciendo alguna actividad lúdica y escuchando la radio.

Psicóloga: Ya me voy. Les he hecho una visita larga. Bernarda: ¿Cómo ves a las internas?

Psicóloga: En su mayoría, igual. ¿Alguna tiene orden de salida? La Poncia: Todavía no.

(Adela se levanta de la mesa)

Bernarda: ¿A dónde vas? Adela: A beber agua.

Bernarda: (En voz alta) Por favor traigan una jarra de agua fresca. (A Adela) Puedes sentarte.

(Adela se sienta).

Psicóloga: ¿Y Angustias, saldrá?

Bernarda: Sí. Su trastorno mostró mejoría. Psicóloga: (A Angustias) Estará contenta.

Angustias: ¡Claro!

Psicóloga: ¿Te ha regalado ya el anillo?

Angustias: Sí. Antes de entrar aquí. Está repleto de perlas. Psicóloga: En mis tiempos, las perlas significaban lágrimas. Angustias: Pero ya las cosas han cambiado.

Adela: Yo creo que no. Las cosas significan siempre lo mismo. Los anillos de compromiso deben ser de diamantes.

Psicóloga: Es lo ideal.

Bernarda: Con perlas o sin ellas, las cosas son como uno se las propone. Martirio: O como Dios dispone.

Psicóloga: Lo preciso es que todo sea para bien.

Adela: Que nunca se sabe.

Bernarda: No hay motivo para que no lo sea.

Psicóloga: (A Angustias) Ya vendré antes de que te den el alta. Buenas tardes con todas.

Bernarda: Adiós, doctora.

(Sale la psicóloga e ingresa La Poncia apagando la radio)

Bernarda: Terminó la actividad, entreguen los materiales a La Poncia. (Se levantan todas y acatan la orden)

Adela: Yo me quedaré un rato más en el patio, para estirar las piernas y coger aire fresco.

Magdalena: Yo voy contigo.

Martirio: Y yo.

Adela: (Con odio contenido) No me voy a fugar. Martirio: La tarde quiere compañía.

(Salen Adela, Martirio, Magdalena y La Poncia, quien se lleva los materiales y la radio.)

Bernarda: Ya te he dicho que dejes en paz las cosas, por fin te vas. Lo que pasó con el retrato fue una broma y lo debes olvidar.

Angustias: Usted sabe que ellas no me quieren.

Bernarda: Cada uno sabe lo que piensa por dentro. Yo no me meto en los corazones, me meto en las mentes y las controlo. ¿Lo entiendes?

Bernarda: ¿Cómo estuvo la última visita de Pepe?

Angustias: Lo sentí distante y distraído. Me hablaba como pensando en otra cosa. Cuando le pregunté qué le pasaba, me contestó: “los hombres tenemos nuestras preocupaciones”

Bernarda: No le debes preguntar. Y cuando te cases, menos. Habla si él habla y míralo cuando te mire. Así no tendrás disgustos.

Angustias: Yo creo, directora, que él me oculta muchas cosas.

Bernarda: No procures descubrirlas, no le preguntes, y desde luego, vete. Angustias: Debería estar contenta y no lo estoy.

Bernarda: Eso es lo mismo.

Angustias: Muchas veces miro a Pepe en mis sueños y se me borra a través de la mente, como si lo tapara una nube de polvo de las que levantan los rebaños.

Bernarda: Esas son cosas de debilidad. Angustias: Ojalá.

(Entran Martirio y Adela.)

Martirio: Anocheció y qué noche más oscura.

Adela: No se ve a dos pasos de distancia.

Martirio: Una buena noche para ladrones, para el que necesite escondite. (Mirando a Adela)

Adela: (Cambiando de tema) Tiene el cielo unas estrellas como puños.

Martirio: Ésta se puso a mirarlas de modo que se iba a romper el cuello. Adela: ¿Es que acaso no te gustan? ¡Ellas son libres!

Martirio: A mí las cosas de tejas arriba no me importan nada. Con lo que pasa dentro de las habitaciones, tengo bastante.

Adela: Así te va a ti.

Bernarda: A ella le va en lo suyo como a ti en lo tuyo. Angustias: Buenas noches.

Adela: ¿Ya te acuestas? Angustias: Sí. (Sale de escena)

Bernarda: (A las demás) Vayan ustedes también. Adela: Hasta mañana.

(Salen Martirio y Adela.)

La Poncia: (Entrando) ¿Estás aquí?

Bernarda: Disfrutando de este silencio y sin lograr ver por ninguna parte, “la cosa tan grande” que aquí pasa, según tú.

La Poncia: Bernarda, dejemos esa conversación.

Bernarda: En este psiquiátrico no hay ni un sí ni un no. Mi vigilancia lo puede todo.

La Poncia: No pasa nada por fuera. Eso es verdad. Pero ni tú ni nadie puede vigilar por el interior de los pechos.

Bernarda: Las pacientes están tranquilas.

La Poncia: Eso te importa a ti, que eres la directora. A mí, con servir en este lugar, tengo bastante.

Bernarda: Ahora te has vuelto callada. La Poncia. Estoy en mi sitio y en paz.

Bernarda: Lo que pasa es que no tienes nada que decir. Si en este psiquiátrico hubiera hierbas, ya te encargarías de traer a pastar las ovejas del vecindario.

La Poncia: Yo tapo más de lo que figuras.

Bernarda ¿Siguen diciendo que ven como maltrato a las pacientes?, ¿Siguen diciendo todavía la mala práctica de este lugar?

La Poncia: No dicen nada.

Bernarda: Porque no pueden. Porque no hay carne donde morder. ¡A la vigilia de mis ojos se debe esto!

La Poncia: Bernarda, yo no quiero hablar porque temo tus intenciones. Pero no estés segura.

Bernarda: Aquí no pasará nada.

La Poncia: Pues mejor para ti.

Bernarda: ¡No faltaba más! Me voy a descansar. La Poncia: ¿A qué hora quiere que la llame?

Bernarda: A ninguna. Esta noche voy a dormir bien.

(Sale Bernarda y entra la enfermera)

La Poncia: Cuando una no puede con el mar, lo más fácil es dar la espalda para no verlo.

Enfermera: Es tan orgullosa, que ella misma se pone una venda en los ojos.

La Poncia: Yo no puedo hacer nada. Quise atajar las cosas, pero ya me asustan demasiado. ¿Tú ves este silencio? Pues hay una tormenta en cada habitación. El día que estallen nos barrerán a todas. Yo he dicho lo que tenía que decir.

Enfermera: Bernarda cree que nadie puede con ella y no sabe la fuerza que tiene un hombre entre mujeres solas.

La Poncia: No es toda la culpa de Pepe el Romano. Adela me confesó que antes de venir aquí, él la pretendió estando comprometido con una hermana de ella, pero, ella debió estar en su sitio y no provocarlo. Un hombre es un hombre.

Enfermera: (Sorprendida) No sé lo que va a pasar aquí.

La Poncia: A mí me gustaría cruzar el mar y dejar este manicomio en guerra.

Enfermera: Bernarda está aligerando la boda y es posible que no pase nada o no deje salir a Angustias.

La Poncia: Adela está decidida a lo que sea, y las demás vigilan sin descanso. Enfermera: ¿Y Martirio también?

La Poncia: Ésa es igual a la otra. Es un pozo de veneno. Como afuera no la espera nadie, hundiría el mundo si estuviera en sus manos.

Enfermera: ¡Es que son malas! La Poncia: ¡Shhh!! (Escucha) Enfermera: ¿Qué pasa?

La Poncia: Están ladrando los perros.

Enfermera: Alguien debió pasar por la carretera. La Poncia: Vámonos.

Enfermera: Ganado tenemos el sueño. Bernarda no me deja descansar en todo el día. Los perros están como locos.

La Poncia: No nos van a dejar dormir.

(Salen. La escena casi a oscuras y entra María Josefa con una radio entre sus manos.)

María Josefa:

Ovejita, niño mío, vámonos a la orilla del mar, La hormiguita estará en su puerta, yo te daré la teta y el pan. Bernarda, cara de leoparda. Magdalena, cara de hiena. Ovejita, meee, meee.

Vamos a los ramos del portal de Belén. (ríe) Ni tú ni yo queremos dormir. La puerta sola se abrirá y en la playa nos meteremos en una choza de coral. Bernarda, cara de leoparda.

Magdalena, cara de hiena. Ovejita, meee, meee. Vamos a los ramos del portal de Belén.

(Ingresa Martirio)

Martirio: ¿A dónde va usted?

María Josefa: ¿Vas a abrirme la puerta?, ¿Quién eres tú? Martirio: ¿Cómo está aquí?

María Josefa: Me escapé, ¿Tú quién eres? Martirio: Vaya a acostarse.

María Josefa: Tú eres Martirio, ya te veo. Martirio cara de martirio. ¿Y cuándo vas a tener un niño? Yo he tenido éste. (Refriéndose a la radio.)

Martirio: ¿Dónde cogió la radio? ¡Mire la hora!

María Josefa: Ya sé que es una radio pero, ¿por qué no puede ser un niño? Mejor es tener esto que no tener nada. Bernarda, cara de leoparda. Magdalena, cara de hiena.

Martirio: ¡No haga ruido!

María Josefa: Eso es verdad. Está todo muy oscuro. Como tengo el pelo blanco crees que no puedo tener crías, y sí, crías y crías. Este niño tendrá el pelo blanco y tendrá otro niño, y éste otro, y todos con el pelo de nieve, seremos como las olas, una y otra y otra. Luego nos sentaremos todos, y todos tendremos el cabello blanco y seremos espuma. ¿Por qué aquí no hay espuma?

Martirio: Calle, calle.

María Josefa: Yo tengo que marcharme, pero tengo miedo de que los perros me muerdan. Pepe el Romano es un gigante. Todas lo quieren. Pero, él las va a devorar, porque ustedes son un grano de trigo. No, grano de trigo no, ranas sin lenguas.

Martirio: (Energética) Vamos, váyase a la cama. (La empuja.) María Josefa: Sí. Pero, ¿luego tú me abrirás, verdad?

Martirio: De seguro.

María Josefa: (Llorando) Ovejita, niño mío, vámonos a la orilla del mar. La hormiguita estará en tu puerta, yo te daré la teta y el pan.

(Se retira María Josefa con la radio a su habitación y Martirio se queda buscando a Adela.)

Martirio: (En voz baja) ¡Adela! ¡Adela!

Adela: (Aparece despeinada) ¿Por qué me buscas? Martirio: ¡Deja a ese hombre!

Adela: ¿Quién eres tú para decírmelo?

Martirio: Ha llegado el momento de que yo hable. Esto no puede seguir así.

Adela: Esto no es más que el comienzo. He tenido fuerza para adelantarme. El brío y el mérito que tú no tienes. He visto la muerte de cerca y he salido a buscar lo que era mío, lo que me pertenecía.

Martirio: Ese hombre vino por otra. Tú te has atravesado.

Adela: Vino por el dinero. Pero, desde mucho antes, sus ojos los puso en mí. Martirio: Yo no permitiré que lo arrebates. Él se casará con Angustias.

Adela: Sabes mejor que yo que no la quiere. Martirio: Lo sé.

Adela: Lo sabes, porque lo has visto, me quiere a mí. Martirio: (Desesperada) Sí.

Adela: (Acercándose) Me quiere a mí, me quiere a mí.

Martirio: Clávame un cuchillo si es tu gusto, pero no me lo digas más.

Adela: Por eso procuras que no vaya con él. No te importa que abrace a la que no quiere, puede estar cien años con Angustias. Pero, que me abrace a mí se te hace terrible, porque tú lo quieres también. ¡Lo quieres!

Martirio: (Dramática) ¡Sí! Déjame decirlo con la cabeza fuera de tapujos. ¡Sí! Déjame que el pecho se me rompa como una granada de amargura. ¡Lo quiero!

Adela: (En un arranque y abrazándola) Martirio, yo no tengo la culpa. Martirio: No me abrases. No quieras ablandar mis ojos.

Adela: Aquí no hay ningún remedio. La que tenga que ahogarse, que se ahogue. Pepe el Romano es mío.

Martirio: ¡No será!

Adela: Ya no aguanto el horror de estos techos después de haber probado otra vez el sabor de su boca. Seré lo que él quiera que sea. Todo el pueblo contra mí, quemándome con sus dedos de lumbré, perseguida por los que dicen ser cuerdos, y me pondré delante de todos la corona de espinas.

Martirio: ¡Calla!

Adela: No a ti, que eres débil, a un caballo encabritado soy capaz de poner de rodillas con la fuerza de mi dedo meñique.

Martirio: No levantes la voz que me irrita. Tengo el corazón lleno de una fuerza tan mala, que sin creerlo yo, a mí misma me ahoga.

(Se escucha un silbido de Pepe)

Martirio: ¿A dónde vas? Adela: ¡Quítate de la puerta! Martirio: ¡Pasa si puedes!

Adela: (luchando) ¡Apártate! Martirio: (Gritando) Directora. (Aparece Bernarda)

Bernarda: Quietas, quietas.

Martirio: (Señalando a Adela) Se escapa de noche de su habitación, para verse a escondidas con un hombre a través de las ventanas.

Bernarda: Ahora sí irá al cuarto blanco por un buen tiempo: (Se dirige a Adela.)

Adela: (Haciéndole frente) Aquí se acabaron las voces de presidio. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe el Romano.

(Entra Magdalena)

Magdalena: ¡Adela!

(Entran La Poncia y Angustias)

Adela: Yo soy su mujer (A Angustias) Entérate tú y ve a decirle. Ahí afuera está, respirando como si fuera un león.

(Sale Bernarda furiosa)

La Poncia: Dios mío, Bernarda. (Sale tras ella) ¿Qué vas a hacer?

(Martirio sigue a Bernarda y a La Poncia)

Adela: Nadie podrá conmigo. (Va a salir)

Angustias: (Sujetándola) De aquí no vas a salir con tu cuerpo en triunfo.

(Suena un disparo)

Bernarda: (Entrando) Atrévete a buscarlo ahora. Martirio: (Entrando) Se acabó Pepe el Romano. Adela: ¡Pepe! ¡Dios mío! ¡Pepe! (Sale corriendo) Magdalena: ¿Lo ha asesinado? Martirio: ¡No! Salió corriendo.

Angustias: (Dirigiéndose a Martirio) ¿Por qué lo has dicho entonces? Martirio: ¡Por ella!

Hubiera volcado un río de sangre sobre su cabeza. Magdalena: ¡Endemoniada!

(Salen todas de escena y aparece solo Adela, luego se unen las demás, haciendo una coreografía mostrando la locura de cada una. Hasta que Adela se suicida. Todo queda a oscuras.)

FLAHSBACK: (Voz en off de Bernarda Alba) ¡Descuélguenla! ¡Mi hija ha muerto virgen! Llénvula a su cuarto y vístanla como si fuera doncella. ¡Nadie dirá nada! ¡Ella ha muerto virgen! Avisen que al amanecer, den dos clamores las campanas. Y no quiero llantos. La muerte hay que mirarla a la cara. ¡Nos hundiremos en un mar de luto! Ella, la hija menor de Bernarda Alba, ha muerto virgen.

FIN DEL FLASHBACK, SE ENCIENDEN LAS LUCES.

La Poncia: (Gritando) Bernarda, ya basta. ¡Deja de resistirte! Te tendré que encerrar otra vez. (Sale la Poncia llevando a Bernarda en una silla de ruedas con camisa de fuerza) Tú ya te perdiste en el fondo de tu mente. No tienes salvación. (Bernarda está teniendo un brote psicótico)

Enfermera: (Entrando) ¿Qué sucede, ¿qué son esos gritos? La Poncia: La paciente tuvo otra crisis de alucinaciones.

Enfermera: ¿Sigue creyendo que es la directora de este lugar?

La Poncia: Sí, y peor aún. Ahora imagina que sus hijas y su madre, son sus pacientes. Hace un momento estaba alucinando la muerte de una de ellas.

Enfermera: Pobre mujer.

La Poncia: Desde que perdió a su marido, todo fue en declive. Fue muy cruel con sus hijas. Las asfixió tanto con su control, que la menor de ellas decidió suicidarse. Y las demás, la dejaron sola con su dolor. Desde que llegó a este lugar cada vez empeora, ella ya no podrá salir de las profundidades de sus pensamientos. Acompáñame, la llevaré al cuarto blanco. No saldrá de ahí hasta nuevo aviso.

(Salen de escena) Telón.