



UNIVERSIDAD SAN GREGORIO DE PORTOVIEJO

CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS

TRABAJO DE TITULACIÓN PREVIO A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO

LICENCIADO (A) EN ARTES ESCÉNICAS

TEMA

Organicidad escénica a través de las acciones físicas. Un estudio de caso en la creación del personaje Adela para una versión de “La casa de Bernarda Alba”.

AUTOR(A):

Teresa Alejandra Rivera Lozada

TUTOR(A):

Lic. Orlando Rafael Lazo Pastó, Mg.

Portoviejo, 2025

Dedicatoria

En primer lugar, a Dios, por permitirme llegar hasta este momento y por brindarme salud y sabiduría para llevar a cabo mis proyectos; sin duda, su voluntad es lo más importante. A mis padres y mis hermanos, quienes han estado a mi lado en cada etapa de este proceso y han sido mi pilar fundamental para culminar esta segunda etapa en mi vida. De manera especial a mi mamá, cuyo esfuerzo y apoyo incondicional me han motivado a finalizar mis estudios. A mi hermana, por su constante aliento y por ser un ejemplo de perseverancia en la búsqueda de nuestros sueños. A mi tía, quien siempre a pesar de la distancia estuvo dispuesta a ayudarme a finalizar esta etapa. A mis cuatro abuelos, cuya presencia ha sido fundamental en mi camino; con su ejemplo de humildad, bondad, solidaridad y dedicación han moldeado y fortalecido la persona que soy. Y, por último y no menos importante, mi fiel compañero Ares, mi perrito, que me acompañó en largas madrugadas y me brindó su leal compañía en cada desvelo.

Agradecimientos

Quiero expresar mi más sincero agradecimiento a la Universidad San Gregorio de Portoviejo por brindarme la oportunidad de formarme académicamente y por el apoyo recibido a lo largo de mi carrera. Agradezco a todos mis profesores que he tenido el privilegio de conocer en esta larga etapa universitaria, por su dedicación, orientación y por compartir su conocimiento y experiencia con amor y paciencia. En especial, al Licenciado Orlando Lazo, Magíster, quien fue mi tutor de tesis. Su inteligencia y guía durante este proceso fueron invaluable, y estoy profundamente agradecida por su apoyo constante y por acompañarme en cada paso de este camino.

Resumen

El presente trabajo investigativo tiene como objetivo explorar el proceso creativo en la construcción del personaje de Adela en una versión de la obra “La casa de Bernarda Alba”, ambientada en un centro psiquiátrico. Se utiliza el Método de las Acciones Físicas de Konstantin Stanislavski para potenciar la organicidad interpretativa y la verdad escénica en la actuación. A través de la aplicación de este método, se busca estimular la conexión emocional y física del actor con el personaje, permitiendo una interpretación más orgánica. El proceso se documenta mediante un diario de creación, que incluye reflexiones sobre las acciones físicas y su impacto en la interpretación. Los hallazgos sugieren que la metodología Stanislavskiana no solo enriquece la construcción del personaje, sino que también favorece una experiencia escénica más profunda y emocional, revelando la complejidad de Adela y sus deseos de *libertad en un entorno represivo*.

Palabras clave: *Organicidad, acciones físicas, Stanislavski, construcción de personaje, versión, La Casa de Bernarda Alba, interpretación, centro psiquiátrico, Adela.*

Abstract

This research work aims to explore the creative process in the construction of the character Adela in version of the play *La Casa de Bernarda Alba*, set in psychiatric center. The Method of Physical Actions by Konstantin Stanislavski is utilized to enhance interpretative organicity and stage truth in acting. Through the application of this method, the goal is to stimulate the emotional and physical connection of the actor with the character, allowing for a more organic interpretation. The process is documented through a creation diary, which includes reflections on the physical actions and their impact on the performance. The findings suggest that the Stanislavskian methodology not only enriches the character's construction but also fosters a deeper and more emotional stage experience, revealing Adela's complexity and her desires for freedom in a repressive environment.

Keywords: *Organicity, physical actions, Stanislavski, character construction, version, La casa de Bernarda Alba, interpretation, psychiatric center, Adela.*

ÍNDICE

1. Introducción	7
2. Planteamiento del Problema.....	11
3. Justificación.....	13
4. Objetivos.....	16
4.1. Objetivo General.....	16
4.2. Objetivos Específicos.	16
5. Fundamentación Teórica	16
5.1. El método de las acciones físicas.....	19
5.1.1. Aportes Contemporáneos al Trabajo Físico del Actor.....	21
5.2. Organicidad en Escena.	24
5.3. Construcción de Personaje.	26
5.4. Relación Entre Acciones Físicas y la Construcción Orgánica de los Personajes....	28
6. Metodología.....	30
6.1. Etapa Investigativa: Enfoque Cualitativo.....	30
6.2. Etapa Práctica: Construcción del Personaje de Adela	32
7. Resultados	35
7.1. Fase 1.....	46
7.2. Fase 2.....	50
7.3. Fase 3.....	54
8. Conclusiones.....	58
9. Referencias Bibliográficas	60
10. Anexos.	66

1. Introducción

El presente trabajo explora el proceso de construcción de personajes para “Bernarda”, una versión de “La Casa de Bernarda Alba”, obra representativa del dramaturgo de Federico García Lorca. Dicha versión se sitúa en un centro psiquiátrico, ofreciendo una nueva perspectiva sobre las motivaciones internas de sus personajes y su desarrollo emocional, sin dejar de lado sus deseos más internos y profundos, específicamente en esta investigación se abordará la construcción del personaje Adela, una de las hijas en la obra original.

La producción de personajes, concretamente desde una postura naturalista, constituye un pilar fundamental en los procesos de actuación y uno de los sistemas que más han influido en la interpretación contemporánea es el sistema de Konstantin Stanislavski, ya que transformó completamente la práctica actoral con la búsqueda del compromiso emocional y la veracidad escénica. Para el autor, la verdad escénica deriva del compromiso emocional y físico del actor con las circunstancias dadas y permite construir la interpretación que va de lo interno a lo externo. Mediante su sistema, propuso un conjunto de técnicas para que el intérprete viva realmente la escena en vez de ejecutarla en forma mecánica o superficial (Stanislavski, 1936).

El método de las acciones físicas es uno de los pilares más característicos de este sistema, dado que sugiere que la emoción se va forjando primero a partir de una acción. En este sentido, el método propone la capacidad del cuerpo para dar lugar a emociones reales a partir de acciones de una forma orientada y con un objetivo. Como bien indica Moore (1979) en su análisis del sistema de Stanislavski: "la acción física tiene que estar conectada a una necesidad interna del personaje, y no venir de una actividad externa vacía" (p.5). Es decir, el actor no intenta imitar emociones, sino que las emociones surgen, de manera natural, de esas acciones físicas conectadas a los objetivos del personaje.

Benedetti (1998), un autor que analiza el sistema stanislavskiano, ahonda en dicha afirmación al indicar que "el actor tiene que descubrir qué es lo que el personaje quiere hacer, saber cuál es su objetivo, y luego poder traducirlo en una serie de acciones físicas que lleven al resultado" (p.51). De este modo, el trabajo de actor cambia a la búsqueda activa, orgánica y consciente, donde cada gesto, cada acción, desplazamiento o mirada tiene su significado. La metodología de trabajo no solo promueve la organicidad escénica, sino también un estado de plena presencia en escena en el que el actor responde de manera auténtica a los estímulos y se mantiene conectado a la verdad emocional del personaje.

Este método permite profundizar en la organicidad del personaje, ya que plantea una técnica con la que el actor establece una conexión integral con su cuerpo como medio primordial de expresión, sustituyendo la acción por la palabra. La técnica de las acciones físicas plantea un trabajo que conecta cuerpo y mente, permitiendo una experiencia escénica bastante auténtica y emocional. En esta técnica, el movimiento no es solo una forma exterior, sino que empieza a convertirse en el medio de las emociones y pensamientos del personaje. En el método de las acciones físicas la interpretación no tiene su origen en el texto, sino que el texto surge luego de las acciones que ejecuta el personaje. O sea, en este sentido el o la intérprete no recitan las líneas de forma automática, sino que las palabras surgen de una vivencia interna, como resultado de manera natural de la acción y la emoción que vive el personaje. Esto facilita trabajar con el subtexto, es decir, el significado y las emociones que habita tras las palabras dichas por el personaje. Generando un lenguaje escénico auténtico y coherente con la verdad emocional del personaje.

Es por eso que la presente investigación también abordará el aspecto creativo del actor, analizando los atributos emocionales y físicos del personaje objeto de estudio, desde la

propuesta de la intérprete hacía el personaje de Adela. El trabajo demostrará cómo las acciones físicas pueden ser utilizadas para expresar no solo el cuerpo, sino también la mente del personaje. Observando sus reacciones ante diversas situaciones emocionales como el enfado, como se vivencia durante un enfrentamiento entre Martirio (una interna del centro psiquiátrico) y Adela. Esto ayudará a entender como la gestualidad, el tono de voz, los movimientos, incluso y no menos importante, su interacción con los demás intérpretes, forman parte de la construcción del personaje de Adela. Así mismo, se observará como el estado emocional de esta se refleja en su corporalidad, convirtiendo su cuerpo en un estado de comunicación.

El actor debe ser consciente de lo que hace en escena, y no solo hacer una acción por coincidencia, sino desarrollarla con coherencia, evitando hacer movimientos o gestos gratuitos. Cada acción debe estar justificada y desarrollarse de manera coherente, en consonancia con los objetivos del personaje y la lógica interna de la situación dramática, Según Rangel (2014, citado en Jiménez, 2019), la interpretación del actor debe ser una expresión con objetividad y coordinada de las acciones que representen las circunstancias que involucren emociones, se refiere a que las acciones físicas del actor deben estar en sintonía con las situaciones y emociones del personaje, de esta forma su corporalidad debe transmitir esa emoción de manera auténtica.

En la propuesta de la versión "Bernarda", la obra se sitúa en un centro psiquiátrico. En la obra original, Angustias, Magdalena, Martirio y Adela son hermanas y Bernarda es su madre; sin embargo, en la propuesta escénica las hermanas se presentan como internas del centro psiquiátrico, mientras que Bernarda ocupa el rol de directora. La esencia dramática y los conflictos principales de la obra permanecen, aunque se sumen nuevos personajes como una enfermera y una psicóloga. Por su parte la Poncia, ayudante de Bernarda en la obra original,

asume el mismo rol de ayudante en el centro psiquiátrico; María Josefa, madre de Bernarda en la obra original, sigue asumiendo el mismo rol en la versión; en tanto que Amelia, hermana de Adela en la propuesta original, no forma parte de la obra.

En esta adaptación se han incorporado elementos escénicos adicionales que enriquecen el trabajo actoral, como el hecho de que cada interna manifiesta comportamientos asociados a la presencia de un (TT) refiriéndose a “Trastorno por Tics”, que son movimientos o sonidos repetitivos e involuntarios, y un “Trastorno Límite de la Personalidad” (TLP), como parte del universo ficcional. Estos elementos no buscan representar diagnósticos reales ni hacer un análisis clínico, sino ofrecer un marco escénico que permita explorar nuevas formas de expresión física y emocional en la construcción de los personajes.

Esta tesis abordará estos elementos ficcionales (trastorno de Tics y un trastorno Límite de personalidad) como factores que influyen en las relaciones entre los personajes, sus deseos más profundos y sus objetivos personales dentro de la obra. Esta construcción se realizará a partir de la observación de los movimientos, gestos y comportamientos escénicos, buscando una representación orgánica de sus emociones e impulsos, en coherencia con los principios del método de las acciones físicas.

Adela tiene veinte años, es la interna más joven y encarna libertad, rebeldía, quiere salir del centro psiquiátrico, y lo expresa desde el comienzo de la obra, desafía las ordenes de andar con el uniforme, se convierte en amante de Pepe el Romano, y no le importa nada más que él. Su historia termina trágicamente con el suicidio.

En este sentido, se espera que la puesta en práctica del Método de las Acciones Físicas permita llegar a una forma de caracterización escénica de Adela más lógica, genuina y

vinculada a sus impulsos internos y emociones reprimidas; ya que a partir del trabajo corporal consciente y orgánico se busca que el personaje Adela exprese de mejor manera sus conflictos, su deseo de libertad y la resistencia a la represión simbólica de su entorno. Como resultado, se prevé que la interpretación de Adela no solo sea más verosímil desde lo emocional y lo físico, sino que también permita al espectador percibir con mayor claridad la complejidad del personaje en el marco de la nueva ambientación propuesta. Este enfoque fortalecerá la capacidad del actor para construir una presencia escénica viva, activa y profundamente humana.

2. Planteamiento del Problema

Dentro del campo de las artes escénicas, y en especial en el ámbito actoral, existen varios métodos y técnicas para llegar a la construcción de un personaje; sin embargo, no todas están diseñadas para alcanzar la organicidad de la misma manera. La organicidad es fundamental para que el espectador perciba autenticidad en la interpretación de un personaje. En los inicios de su sistema, Stanislavski propuso el uso de la memoria emotiva como herramienta para provocar emociones escénicas, lo cual consistía en revivir experiencias personales pasadas con el fin de generar una reacción emocional similar en escena (Suárez, 2019).

No obstante, tiempo después, el propio Konstantin Stanislavski revisó esta propuesta y planteó el Método de las Acciones Físicas como una rectificación y evolución de su sistema, al considerar que el recuerdo de situaciones personales podría conducir al actor a interpretaciones sobreactuadas y a una dependencia emocional poco fiable. En este nuevo enfoque, Stanislavski afirmó que los sentimientos no dependen de la voluntad y que la emoción genuina puede surgir como consecuencia lógica de una serie de acciones físicas motivadas,

coherentes con los objetivos del personaje (Stanislavski, 1936). De esta manera, las acciones físicas se convierten en el camino más fiable hacia una actuación orgánica, sin necesidad de recurrir a evocaciones personales.

Además, Hagen (2013, citado en Brissolese De La Torre, 2019, p. 18.) aclara que la utilización de la memoria emocional no debe alcanzar un nivel de "histeria emocional" en el actor. Es fundamental que el actor comprenda la raíz del problema y pueda distanciarse del suceso, consiguiendo que las circunstancias no lo impacten psicológicamente, pues ello conlleva el riesgo de no poder salir de ese estado o de ese recuerdo, provocando catarsis o alteraciones psicológicas y emocionales a largo plazo.

Por otro lado, “El gesto psicológico” una idea propuesta por Michael Chejov en su técnica actoral, complementa el proceso de las acciones físicas y pensamientos internos del personaje, relacionando la psicología del actor con su cuerpo y obteniendo la actuación de manera orgánica. En este contexto Chejov (2003) afirma que, cuanto más se entrene esta técnica, más se darán cuenta de que estos gestos proponen un determinado tipo de actuación, hacen surgir sentimientos, emociones e impulsos de voluntad.

La idea del gesto psicológico facilita la construcción de una actuación sincera y permite que las emociones nazcan de manera natural a través de la repetición de las acciones, esta idea del gesto no solo favorece a la organicidad escénica, también a la construcción natural, dejando que las emociones en la acción física surjan de manera natural, sin búsqueda de esfuerzo autoconsciente por parte del interprete. Sin embargo, de manera general, muchos actores enfrentan dificultades al conectar de manera natural la acción con la emoción, lo que puede dar un resultado de interpretación forzada o mecánica.

Este proyecto se enfocará en estudiar cómo el método de las acciones físicas de Stanislavski puede favorecer la creación del personaje de Adela, permitiendo que el actor o actriz exprese sus emociones de manera auténtica a través de su cuerpo, sin depender de recuerdos emocionales. A partir de este análisis, se plantea la siguiente pregunta de investigación: **¿Puede el método de las acciones físicas de Konstantin Stanislavski contribuir a la construcción orgánica del personaje Adela en una versión de “La casa de Bernarda Alba”?**

3. Justificación

La construcción de un personaje escénico requiere de un método que permita al actor o actriz alcanzar la organicidad de forma equilibrada, sin comprometer su estabilidad emocional o exponerse a revivir traumas personales. Según Airaldi (2014) “la aplicación de estrategias que involucren la memoria emotiva puede provocar peligros psicológicos de tipo duradero, ya que cuando se recuerdan algunas memorias traumáticas, el intérprete puede volver a revivir las emociones relacionadas a dichos eventos” (p.4). Esto no solo afecta a la salud emocional del actor, sino que interfiere en la concentración y en la escucha activa en escena, incluso interfiere en la posibilidad de trabajar con los otros actores e introduce una falta de veracidad en el momento escénico.

Esta problemática resulta especialmente importante para abordar el personaje de Adela, ya que su creación supone un nivel elevado de carga emocional. Adela se presenta como una joven enérgica, rebelde, reprimida y que defenderá su libertad en un ámbito opresivo. Interpretar su desesperación, anhelo y su tensión, puede dar pie a la tentación en el actor o actriz de usar sus propias vivencias en búsqueda de estos estados, lo cual no siempre es seguro

y sostenible emocionalmente. Teniendo en cuenta que el uso de la memoria emotiva en la construcción de un personaje escénico requiere un proceso de entrenamiento prolongado que ayuda a consolidar las herramientas adecuadas para evitar riesgos emocionales. Por esta razón, en los primeros años de formación actoral, es aconsejable elegir metodologías menos invasivas, que faciliten el desarrollo de recursos expresivos sin comprometer la estabilidad emocional del intérprete ni exponerlo a situaciones que aún no está preparado para manejar.

En este contexto, el método de las acciones físicas de Stanislavski se presenta como una herramienta valiosa, ya que permite generar las emociones desde la acción, sin necesidad de recurrir a experiencias personales. Como señalan Ruiz y Sánchez (2001) “los actores tienden a recordar con mayor facilidad las experiencias congruentes con su estado emocional actual, lo cual puede interferir en la creación de emociones escénicas si estas no coinciden con las del personaje” (p.2). Por ejemplo, en el caso de que el actor apareciera con una predisposición anímica que fuese la contraria a la de Adela, como tristeza o apatía, le resultaría complicado representar con autenticidad su impulso vital, su energía o su tensión interna solo con la evocación de su estado anímico personal.

Desde este punto de vista es muy importante tener en cuenta que el trabajo del actor consiste en estar listos para dar una interpretación profesional de un personaje independientemente de su estado anímico. Es por eso que, al utilizar el método de las acciones físicas, el actor puede enfocarse en la acción y el comportamiento del personaje lo que permite acceder a las emociones requeridas sin depender de su propia memoria emotiva. Lo cual permite una interpretación más orgánica, y una conexión más coherente con la esencial del personaje, sin verse afectada por el estado anímico del intérprete.

Por ello, esta investigación se justifica en la necesidad de explorar la construcción de

Adela a partir del método de las acciones físicas, como un enfoque que potencia la coherencia expresiva y la verdad escénica desde el cuerpo. Este método, que propone Konstantin Stanislavski, aporta una actuación más auténtica y orgánica, ya que entrelaza lo físico, lo emocional y lo psicológico, sin recurrir a la memoria emotiva del intérprete. Tal como sostiene Arcas (2014), este tipo de enfoque lo que hace es “transformar completamente el proceso de interpretación al convertir al actor en alguien completamente ajeno a las emociones que le puedan entrar en juego y dar cuenta así de una edificación que proviene de la acción y no del recuerdo” (p. 3.). Esto es especialmente idóneo para un personaje con la densidad y la explosividad de Adela, en que la emocionalidad se produce por la represión que, a su vez, proviene del deseo y de la lucha interna.

El trabajo con acciones físicas evita la mecanización sentimental y promueve una actuación más espontánea, donde las emociones brotan como consecuencia natural de las acciones del personaje. Como señala Forti (1999), “una acción une la sensibilidad, la voluntad, la emoción, la imaginación, la intuición y el comportamiento físico del actor en una inesperada totalidad” (p.7). En el caso de Adela, esto permite que el intérprete acceda a su complejidad emocional su rebeldía, fragilidad, pasión y ruptura a través de movimientos motivados por un objetivo concreto, como romper una norma, buscar el contacto, o huir del encierro. Así, se logra una interpretación más segura y coherente con los principios del sistema de Stanislavski, y se abre una vía de investigación aplicada al desarrollo de personajes con altos niveles de intensidad emocional como Adela.

4. Objetivos

4.1.Objetivo General

- Desarrollar la construcción del personaje de Adela en una versión de “La casa de Bernarda Alba”, reforzando la organicidad interpretativa mediante el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski, para una potenciación de la veracidad escénica y la coherencia expresiva en la actuación.

4.2.Objetivos Específicos

- Aplicar el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski para explorar y definir las emociones, gestos y movimientos del personaje de Adela, en función de la nueva ambientación escénica de la obra.
- Documentar el proceso de construcción del personaje de Adela mediante un diario de creación, que incluya reflexiones sobre las Acciones Físicas y su impacto en la interpretación.

5. Fundamentación Teórica

La interpretación no consiste sólo en reproducir un texto escrito, sino que es un proceso creativo muy jerarquizado en el que el actor (o actriz) debe entrar en la dimensión psicológica, emocional y corporal del personaje. Según Boal (2001) el actor no imita lo que ha leído, sino que vive una realidad escénica acudiendo a toda su presencia espacial, emocional e intelectual. Por lo tanto, la construcción del personaje no consiste sólo en tener una perspectiva del mundo interno, sino que también hay que conocer el contexto y las relaciones. La construcción del

personaje particular de Adela, personaje de La casa de Bernarda Alba de Federico García Lorca, tiene un nuevo matiz cuando se sitúa en una versión escénica que se desarrolla en un centro psiquiátrico. Este giro exige del intérprete una preparación técnica y emocional rigurosa, que permita abordar la complejidad del personaje desde un lugar seguro, coherente y orgánico.

Uno de los principales fundamentos de este trabajo es el Método de las Acciones Físicas, desarrollado por Konstantín Stanislavski. A diferencia de enfoque introspectivo basado en la memoria emotiva, este método propone que la emoción surja a partir de la acción concreta, en un contexto escénico real. El autor sostiene que la acción física verdadera en escena puede generar una emoción verdadera, lo cual establece una sólida fundamentación de la interpretación sin arriesgar a que el actor tenga que recurrir a traumas personales (Stanislavski, 1938). Por esto, el método resulta ser especialmente bueno para construir personajes cargados de emociones o perturbados, como el caso de Adela, donde su rebeldía, su deseo de libertad y el conflicto con la autoridad representan una gran carga emocional para el o la intérprete; En consecuencia, las acciones físicas son un buen recurso para conducir tal carga a través del cuerpo sin que el actor tenga que acudir al recuerdo de experiencias personales difíciles.

La organicidad escénica es claves en este proceso, ya que la organicidad en palabras de Barba (2002) es la coherencia interna del actor en la escena, en donde el cuerpo, las emociones y pensamientos se presentan de forma conjunta. La organicidad es fundamental para que la interpretación de la historia sea vivencial y se pueda transmitir al espectador. Además la organicidad permite que el personaje viva en la escena y no simplemente sea una representación. En el caso de Adela, esta organicidad aparece en la tensión de su cuerpo, en la forma de respirar, caminar o de reaccionar con las demás internas del centro; todos estos

elementos deben nacer de una necesidad interior genuina y no de una imposición exterior.

Asimismo, resulta relevante incorporar elementos de la teoría de la personalidad, en tanto que esta ayuda a estructurar el perfil psicológico del personaje. Autores como Eysenck sugieren que la personalidad emerge a partir de comportamientos repetidos, emociones sistemáticas y actitudes específicas (Eysenck, 1997). En esta propuesta escénica, la personalidad de Adela, que no sólo debe ser entendida a partir del texto original, sino que también tiene que ser reinterpretada desde el nuevo entorno en el que se sitúa, la forma de oponerse a la autoridad materna puede resignificarse como una respuesta a un sistema institucional opresor y no tanto como una lucha individual, sino como resistencia colectiva o como expresión de una patología en particular.

En este marco, la construcción del personaje de Adela requiere un enfoque integral que articule cuerpo, emoción y mente. Las acciones físicas, al ser desarrolladas conscientemente, funcionan como disparadores emocionales que permiten que cada movimiento, gesto o palabra surja de una necesidad auténtica. Como sostiene Forti (1999), “una acción une la sensibilidad, la voluntad, la emoción, la imaginación, la intuición y el comportamiento físico del actor en una inesperada totalidad” (p, 7). Esta totalidad es la que desea conseguirse con el trabajo interpretativo de Adela, a fin de evitar la mecanización sentimental o la sobreactuación, y así ejecutar una interpretación espontánea, fuerte y en coherencia con la propuesta escénica.

En la presente fundamentación teórica se revisarán contribuciones de diferentes autores y teorías de la actuación, la psicología del personaje y el método de trabajo escénico con el objetivo de ofrecer un marco conceptual que fundamenta la creación del personaje Adela. De este modo, se busca demostrar que el uso del Método de las Acciones Físicas no solo permite alcanzar una mayor organicidad interpretativa, sino que también puede ofrecer una vía de

acceso al trabajo actoral más contenida emocionalmente.

5.1.El método de las acciones físicas

El método de las acciones físicas de Konstantin Stanislavski, representa uno de los pilares más significativos en la enseñanza de la interpretación actual. Esta técnica busca la organicidad escénica a partir de un recorrido en el que el/la actor/actriz conecta con las emociones del personaje a través de la acción física y no recurriendo únicamente a la evocación de recuerdos emocionales personales.

Para Stanislavski (1975), “el cuerpo es un instrumento capaz abrir la puerta al alma del personaje” (p.12). Para él, cada emoción surge como consecuencia natural de una acción justificada dentro de las circunstancias dadas de la obra. En este sentido, el actor no necesita forzar la emoción, sino que esta aparece como resultado lógico de una serie de acciones físicas motivadas.

Desde esta perspectiva, se entiende que el cuerpo no es solo una herramienta expresiva, sino también un canal de conexión interna con el mundo emocional del personaje. Tal como lo señala Barba (2006), “el cuerpo del actor es un instrumento que permite expresar la esencia de lo que se quiere comunicar en escena, desarrollando su propio lenguaje físico” (p.22). Esta afirmación refuerza la idea de que la acción física no es un mero gesto o movimiento externo, sino una manifestación del compromiso interno del intérprete con la verdad escénica.

En la misma línea, Saura enfatiza que las acciones físicas en determinadas circunstancias adquieren gran poderío; esto significa que, cuando el actor se sumerge en el universo de su personaje y actúa de acuerdo con sus necesidades y objetivos, el cuerpo responde de forma auténtica, generando emociones que no son forzadas ni artificiales (Saura, 2009).

La ideología de Antonin Artaud también hace referencia a esta idea física del teatro, aunque desde una perspectiva mucho más visceral y simbólica; Artaud sostiene que el cuerpo del actor debe ser un vehículo capaz de transmitir lo que expresa un texto, pero sin necesidad de usar palabras (Artaud, 1978, p. 12). Para él, la expresión corporal puede expresar sentimientos profundos que no permanecen al lenguaje verbal. Aunque su forma de entender la expresión corporal no es la visión del sistema de Stanislavski, se asemeja a este en valorar al cuerpo como medio que expresa emociones.

En este contexto, la aplicación del método de las acciones físicas cobra particular relevancia en la construcción del personaje de Adela, pues ella representa una figura de fuerte carga emocional, cuyas acciones son impulsadas por deseos reprimidos, rebeldía, y una profunda necesidad de libertad. La complejidad de su mundo interno puede fácilmente llevar al actor a recurrir a su propia biografía emocional. Sin embargo, el método de las acciones físicas propone una vía alternativa: construir a Adela desde sus acciones, no desde el recuerdo personal.

Tal como señala Grotowski (1968), el actor debe eliminar los bloqueos que impiden la transmisión pura de la intención, es decir los deseos del personaje, y del impulso, que son las reacciones emocionales espontáneas. Esta transmisión efectiva permite una interpretación real. Al superar los bloqueos, el actor logra actuar con fluidez y organicidad. Desde esta perspectiva, la creación del personaje no se centra en lo racional o lo anecdótico, sino del entrenamiento físico y del compromiso total del cuerpo. Aplicado a Adela, esto implica trabajar su conflicto el deseo de libertad frente a la opresión materna desde lo físico, explorando cómo su cuerpo responde a las prohibiciones, al deseo, al amor o a la desesperación.

Finalmente, Wainer sostiene que “la organicidad en el actor ocurre cuando

pensamiento, emoción y acción están alineados en un mismo impulso escénico” (p.32). Esta afirmación refuerza la tesis de este trabajo: el uso del método de las acciones físicas no solo permite al actor comprender al personaje desde lo externo, sino que facilita una conexión auténtica, emocional y psicológica, sin depender de evocaciones traumáticas o experiencias personales.

En conclusión, las aportaciones de autores como Stanislavski, Barba, Artaud, Grotowski y Wainer permiten fundamentar que el método de las acciones físicas es una vía eficaz y segura para construir un personaje como Adela. Su aplicación ofrece un camino interpretativo que favorece la organicidad, el compromiso físico, y la conexión emocional desde la acción, promoviendo una verdad escénica coherente con las circunstancias del personaje.

5.1.1. Aportes Contemporáneos al Trabajo Físico del Actor

El Método de las acciones físicas de Stanislavski, que prioriza el cuerpo como parte principal de una creación de personaje orgánica, influyó mucho en el teatro contemporáneo. Sin embargo, hay otros teóricos que trabajan con el cuerpo y le han dado la misma importancia a la acción en la interpretación, pero adquiriendo diferentes perspectivas, objetivos y métodos de trabajo para llegar a la interpretación.

Según Ligan (2022), muchos teóricos se han visto influenciados el trabajo metodológico que dejó Stanislavski, entre ellos Michael Chejov, quien fuese su alumno. Si bien ambos comparten una base en común, Chejov toma una perspectiva diferente: Stanislavski propuso las acciones físicas como método ideal para llegar al sentimiento y encarnar al personaje, pero Chejov presenta un camino distinto para entrar en personaje, tratando de unir cuerpo, mente y emociones.

Carranza (2021), comenta que, la técnica Chejov se basa en un entrenamiento psicofísico, donde se fusionan el trabajo de la sensibilidad corporal y la psicología del actor mediante la imaginación creativa. El entrenamiento inicia mediante la sensibilización y el conocimiento del propio cuerpo a través de ejercicios de atención y concentración. Después se hace uso de la imaginación creativa, que le permite a la persona tomar conciencia de la conexión entre su propio cuerpo y sus estados psicológicos, y a su vez aumenta sus posibilidades expresivas como actor.

Estos métodos, aunque comparten un interés similar por el cuerpo entendido como herramienta comunicativa, demuestran caminos distintos hacia la elaboración del personaje. A pesar de tener bases similares, Chejov propone algo más intuitivo: conectar con los estados emocionales por medio de la observación.

Por su parte Pina Bausch ofrece un punto de vista diferente del trabajo corporal. Mientras que Chejov utiliza la imaginación como instrumento para llegar a sensibilizar el cuerpo y acceder a las emociones, Bausch propone también un trabajo consciente del cuerpo, pero desde otra perspectiva: para ella, el cuerpo no solo interpreta el texto, sino que lo recrea y lo transfigura en una experiencia sensorial. Se trata de pensar a través del movimiento, sentir, reflexionar, dejar que el cuerpo encuentre su gesto personal e inconfundible, desde lo más profundo de la emoción (Prada, 2017).

Esta visión difiere de la de Stanislavski, quien recalcaba la necesidad de que las acciones físicas estuvieran encaminadas a la creación emocional del personaje. En ese marco, tanto Chejov como Bausch sitúan al cuerpo como punto de partida, con el objetivo de generar una experiencia emocional auténtica.

En contraste con estos métodos, la orientación de Bertolt Brecht se distancia

conscientemente del proceso emocional en el teatro. La propuesta del *Verfremdungseffekt* o efecto de distanciamiento brechtiano busca que el actor no se sumerja emocionalmente en el personaje, ni que el espectador se vea inmerso en un mundo ficticio, sino que adopte una postura crítica frente a la representación y el mensaje. “El distanciamiento brechtiano se da a partir de intervenciones por parte del actor que no pretenden fundirse con el personaje, sino mostrar su diferencia, y así romper las asociaciones convencionales con el fin de eliminar la pérdida de conciencia del espectador” (Escobar, 2016, p. 5). De esta manera, el distanciamiento intenta descubrir lo que hay detrás de la representación, lo que el propio Brecht denomina la verdad escénica.

Este modelo propuesto por Brecht se opone al modelo de Stanislavski, de Chejov y de Bausch, ya que se deja de lado la identificación emocional del actor con el personaje pues, para Brecht, esa identificación generaría empatía, por lo que se produciría una catarsis y, esto haría que el espectador pierda la visión crítica. El distanciamiento, en cambio, permite al espectador reflexionar sobre la representación y el mensaje que esta conlleva. Así, mientras Stanislavski, Chejov y Bausch buscan una experiencia emocional directa con el público, Brecht privilegia una conciencia crítica.

Finalmente, aunque el Método de las Acciones Físicas de Stanislavski; la técnica de Michael Chejov y el enfoque corporal de Pina Bausch comparten la premisa de que el cuerpo es un instrumento funcional para la interiorización del personaje, cada uno lo utiliza con diferentes fines. El sistema de las acciones físicas que propone Stanislavski, para conseguir la emoción y la organicidad. Chejov establece la relación entre el cuerpo, la mente y la emoción, a partir de la imaginación como medio para generar la respuesta emocional de forma orgánica. Bausch, por su parte, expresar lo se dice en texto recreándolo mediante el cuerpo, los

movimientos y la experiencia sensorial, prestando una atención a lo que sería el gesto y la emoción en su expresividad más pura. Y aunque todos buscan una conexión con la emoción, aportando valiosas herramientas a la práctica de la interpretación, cada uno de ellos propone un camino distinto para llegar a la autenticidad ateniéndose al cuerpo.

En la construcción del personaje de Adela, estas teorías brindan la oportunidad de adentrarse en su complejidad emocional y simbólica. Con el modelo Stanislavskiano, las acciones físicas permiten construir una Adela verosímil y orgánica que se manifiesta a través de gestos concretos al revelar las emociones que encierra en su interior. Por su parte, la técnica de Chejov, a través del uso de la imaginación, permite explorar los impulsos que configuran el personaje, el deseo de libertad o el conflicto que mantiene con la madre, entre otros aspectos. La mirada sensorial de Pina Bausch, que traduce la intensidad emocional de Adela en movimiento para visualizar y manifestar la lucha interna de este papel, sin diálogo. Finalmente, el distanciamiento brechtiano puede utilizarse estratégicamente para enfatizar el mensaje social detrás del personaje, separando la interpretación del melodrama, promoviendo un análisis crítico sobre los roles de género y la represión que se hace presente en la obra.

5.2. Organicidad en escena

La organicidad en escena es un concepto fundamental en el trabajo actoral que hace referencia a la conexión auténtica entre el cuerpo y la mente del intérprete. No se trata únicamente de ejecutar movimientos físicos o gestos memorizados, sino de experimentar verdaderamente las emociones y acciones del personaje, de manera que el resultado sobre el escenario se perciba fluido, honesto y natural. Esta naturalidad, sin embargo, no es espontánea ni automática: requiere un proceso riguroso de entrenamiento actoral y una metodología que permita recrear esa “comportamiento natural” que emana del cuerpo del actor cuando ha

integrado emocional y técnicamente su papel.

Según Barba (1990), “La organicidad escénica es una amplificación de la organicidad cotidiana. Por esto, debe ser re-creada a través del sistema. La sensibilidad escénica interior, construida por la técnica de la vivencia, y la sensibilidad escénica exterior, construida por las técnicas de la personificación, deben confluir e integrarse en la sensibilidad escénica general, que es la normal y orgánica segunda naturaleza del actor” (p, 159).

Esto significa que la organicidad no es innata, sino que se construye deliberadamente a través del trabajo técnico. No basta con entender intelectualmente al personaje ni con reproducir su historia; el actor debe ser capaz de vivir el presente escénico con una verdad emocional que conecte con su cuerpo y su entorno, respondiendo a las circunstancias imaginarias desde un lugar auténtico.

Giese (2017) señala que “la caracterización física puede producirse desde una visión intuitiva o desde una visión mecánica de la caracterización. Pero es la puesta en práctica de esa caracterización, lo que puede llevar a la organicidad; y posteriormente, a la realidad escénica” (p. 26). Por tanto, la búsqueda de organicidad escénica implica trabajar desde la conciencia y la presencia plena. Es un proceso que no puede forzarse ni fingirse, ya que cualquier artificio rompe la conexión emocional entre actor y personaje. Si el cuerpo del intérprete no logra unificar sus impulsos emocionales y físicos, la construcción del personaje se ve comprometida; es decir, puede derivar en una actuación afectada, poco natural y menos convincente.

Barba y Savarese (1990) manifiestan que “disgregada la organicidad del cuerpo-mente, también se disgrega el personaje; no es más una persona, y por lo tanto no puede dar sentido al papel. El cuerpo-mente orgánico es para Stanislavski la esencia del sentido del papel; es la primera condición, en la que sólo puede construirse la condición última que es el personaje”

(p, 56).

En el caso del personaje de Adela, la organicidad resulta indispensable para representar la intensidad emocional, el conflicto interno y la rebeldía contenida que la definen. No consiste únicamente en exhibir una joven carente de libertad, sino en expresar la lucha interna de forma corporal, en permitir que las emociones vengan desde adentro hacia afuera. Adela necesita una construcción de la escena que no se base en el artificio sino en la verdad corporal: sus impulsos, su deseo de romper las normas impuestas y su tensión, tienen que ser debidamente vividos y expresados con una organicidad que conecte al público con su desesperación. Así, esta naturalidad elaborada permite que el espectador no vea solo a una actriz en escena, sino a una Adela viva, real y conmovedora.

5.3. Construcción de personaje

La construcción de personaje es un proceso esencial dentro del arte escénico, ya que constituye el puente entre el intérprete y la ficción dramática. A través de este proceso, el actor deja de ser un simple ejecutante para convertirse en un creador activo de significados, emociones y conductas humanas. Esta construcción requiere una comprensión profunda del personaje en múltiples niveles: físico, emocional, psicológico e incluso espiritual. Diversos teóricos del teatro contemporáneo han propuesto herramientas para alcanzar esta profundidad, entre ellos Uta Hagen (2008), Viola Spolin (1999) y Yoshi Oida (1997), cuyas propuestas resultan valiosas para una visión más integral del trabajo actoral.

Uta Hagen, en su libro *El reto del actor*, propone una metodología basada en la identificación del actor con el personaje mediante su experiencia personal. Para Hagen, “no se trata de fingir ser alguien más, sino de ser uno mismo en circunstancias imaginarias” (Hagen,

2013, p. 41). Su enfoque postula que el actor debe explorar su propia realidad emocional y ofrecerla a la escena, de acuerdo con las demandas del personaje en cuestión. De este modo, el trabajo actoral dejaría de ser un despliegue académico o pretencioso y comenzaría a ser una búsqueda de autenticidad, en la que la verdad emocional del actor sea el motor que da forma y vida al personaje; de esta forma Uta Hagen propone ejercicios como "¿quién soy?", "¿qué quiero?", "¿qué me lo impide?", que permiten al actor ir estructurando al personaje desde una lógica de fines, conflictos y circunstancias dadas.

Por otro lado, Viola Spolin se enfoca en la dimensión lúdica y espontánea de la actuación. Su labor con la improvisación ha sido fundamental para la creación de la presencia escénica del actor y la respuesta creativa del mismo. En improvisación para teatro, Spolin (1999) indica que "la acción física espontánea hace del actor un liberador de su intuición y le permite encontrar comportamientos auténticos, sin artificios" (p. 15). Mediante diversos juegos teatrales, el intérprete pone en práctica la escucha, la atención plena e interactúa con sus compañeros, que es la base de un personaje vivo y flexible. Esta propuesta invita a los actores a descubrir el personaje desde la acción y la interacción, no desde ideas preconcebidas o mecanismos mentales.

Finalmente, el maestro japonés Yoshi Oida, fusionando las tradiciones teatrales orientales con la práctica occidental, plantea en su libro *El actor invisible* que el trabajo del actor debe surgir desde el cuerpo y el vacío interior. Según Oida (2002) "el cuerpo del actor debe estar disponible, limpio y silencioso, para que el personaje pueda habitarlo" (p. 23). Desde esta visión, la construcción de personaje no se impone, surge como una energía sutil. Oida hace hincapié en que el actor debe eliminar tensiones y patrones físicos aprendidos tanto en la vida diaria como en el trabajo y convertirse en un canal expresivo abierto a lo que requiere el

personaje. La respiración, el equilibrio, el ritmo son fundamentales en esta metodología.

Estos tres modelos hacen posible entender la construcción de personaje como un proceso que va de la interioridad de la persona hacia la escena. Hagen ofrece la conexión emocional y psicológica a partir de la vivencia personal; Spolin hace hincapié en la libertad creativa y la vivacidad del juego, mientras que Oida ofrece una vertiente de interpretación físico-espiritual en la que el cuerpo se convierte en un receptáculo del personaje.

Dentro de este proyecto estas metodologías adquieren un papel central en el proceso creativo del personaje de Adela, en *La casa de Bernarda Alba*. El análisis emocional que propone Hagen llevará a descubrir sus motivaciones y deseos internos; la improvisación de Spolin ayudará en el proceso de desarrollo de sus impulsos y de sus reacciones espontáneas; y el trabajo corporal de Oida será el que permita aportar una presencia escénica auténtica y despojada. Esta combinación ayudará a construir un personaje complejo, orgánico y verosímil que no solamente guarde coherencia con la dramaturgia de la obra, sino que logre contactar profundamente con el ser espectador.

5.4. Relación Entre Acciones Físicas y la Construcción Orgánica de los Personajes

La edificación orgánica de un personaje dentro del proceso actoral supone una interacción veraz con el cuerpo del actor y su habilidad de entrar en una dimensión emocional, imaginativa y simbólica. Así la acción física va constituyendo la pieza clave a la hora de desplegar la vida interna del personaje, dejando de lado una actuación que transcurra en el ámbito de la imitación del comportamiento superficial o la evocación mecánica de las emociones.

En la última etapa de su carrera, Konstantin Stanislavski estableció el método de las

acciones físicas, una técnica escénica que propone que el cuerpo, al activarse en el escenario, expresa reacciones auténticas a nivel psicológico y emocional. Para el actor, el camino para llegar a la verdad escénica no se inicia desde la emoción, sino desde la acción concreta, objetiva y explicada. Como señala Stanislavski (1936), a través de la acción física externa puede emerger un verdadero estado emocional interno, sin la necesidad de imponer ni representar la emoción.

Este enfoque fue ampliamente influenciado y reformulado por directores y pedagogos como Eugenio Barba, quien amplía el concepto de presencia escénica a través del “pre-expresivo”. Como indica Barba (2002), la organicidad actoral no es solamente la emoción, sino que es, ante todo, una energía física trabajada de forma consciente que permite al actor estar disponible para la creación en el momento presente. A partir de esta afirmación, el trabajo corporal no es exclusivamente una preparación física, sino que se convierte en una forma de acceder a una actuación viva, implicada y sensible.

En cambio, Anne Bogart, a través de su técnica de los Viewpoints, establece una forma de relación entre el cuerpo, el espacio y el tiempo, proponiendo una forma de entrenamiento físico que permite al actor soltar bloqueos mentales y experimentar posibilidades de expresión. (Bogart y Landau, 2005). Para este autor el cuerpo del actor es una herramienta expresiva que, al ser colocada en un entorno escénico compartido, genera espontáneamente conexiones emocionales y narrativas sin necesidad de forzar una construcción psicológica previa.

La relación cuerpo-emoción también fue central en el trabajo de Jerzy Grotowski, quien propuso un “actor total” en el que el cuerpo se convierte en el principal instrumento expresivo, al servicio de una verdad escénica profunda y despojada de artificios. Grotowski (2019), en su planteamiento del Teatro Pobre, concreta que el riguroso trabajo físico hace que el actor logre

un estado de máxima disponibilidad total, en el que surgen los impulsos internos de manera orgánica y sincera: "el cuerpo del actor no representa, se entrega" (p. 38). Para él, el momento en que el cuerpo llega a un grado de fatiga o de desprotección física es precisamente cuando llega a haber una genuina conexión entre emoción, intención y acción.

En síntesis, la construcción de un personaje orgánico se fundamenta en la acción física como vía para acceder al mundo emocional y psicológico del intérprete. Tanto el método de las acciones físicas de Stanislavski, como las propuestas de Barba, Bogart y Grotowski, coinciden en que el cuerpo del actor no solo actúa, sino que revela. La escena se transforma en un espacio donde el movimiento no solo transmite, sino que también construye significado desde una verdad escénica encarnada, que conecta al actor con su personaje y con el espectador en el "aquí y ahora".

6. Metodología

La presente investigación adopta un enfoque cualitativo con el objetivo de construir de manera orgánica el personaje de Adela en una versión de La casa de Bernarda Alba. Esta metodología se dividió en dos fases: una etapa investigativa teórico-reflexiva y una etapa práctica centrada en el proceso creativo de construcción del personaje. A continuación, se detalla cada una de ellas.

6.1. Etapa Investigativa: Enfoque Cualitativo

Desde el enfoque cualitativo, esta etapa tuvo como objetivo generar comprensión profunda sobre las bases teóricas que fundamentan la creación actoral desde el cuerpo y la acción física. Se seleccionó un diseño exploratorio-descriptivo que permitió la recogida y el análisis de información relevante relacionada con los procesos de interpretación orgánica.

En esta fase se aplicaron las siguientes técnicas:

- **Revisión bibliográfica especializada:** Se revisaron textos de autores clásicos del campo teatral como Konstantin Stanislavski, Eugenio Barba, Jerzy Grotowski, Michael Chéjov, Bertolt Brecht, Antonin Artaud y Lee Strasberg. También se contempló la visión de la coreógrafa y directora Pina Bausch por su énfasis en el cuerpo como medio de sentir y de expresión emocional, lo cual aportó una perspectiva complementaria a la creación del personaje.
- **Análisis textual de la obra dramática:** Se llevó a cabo una lectura minuciosa tanto de la obra original de Federico García Lorca como de la versión adaptada. Este análisis permitió extraer los elementos básicos del personaje de Adela: su contexto, sus motivaciones, su conflicto interno y su evolución dentro de la obra.
- **Investigación de la psicológica del personaje:** Se indagó en trastornos psicológicos que pudieran contextualizar y profundizar el estado emocional y mental de Adela en esta versión, con el objetivo de justificar su comportamiento, su aislamiento y su proyección escénica dentro de un entorno que sugiere un encierro institucional (centro psiquiátrico).
- **Registro reflexivo mediante diario de proceso:** Se implementó un diario de proceso donde se documentaron reflexiones, descubrimientos, bloqueos, progresos y experiencias durante cada etapa del proceso. Este recurso cualitativo fue clave para capturar la evolución subjetiva y emocional del proceso en la construcción del personaje. En el **Anexo B** se detalla un extracto del Diario del personaje de Adela en la versión de “La Casa de Bernarda Alba”.

- **Análisis de referentes cinematográficos:** Se examinaron escenas y personajes de películas con características similares a las de Adela, especialmente aquellos que mostraban trastornos psicológicos o emociones contenidas, con el objetivo de nutrir el proceso interpretativo desde referentes visuales y conductuales concretos.

6.2.Etapa práctica: construcción del personaje de Adela

Esta segunda etapa correspondió a la labor centrada en la implementación práctica de los fundamentos teóricos que fueron investigados previamente. El objetivo fue construir al personaje de Adela a partir de una aproximación orgánica priorizando el cuerpo, las acciones físicas y la conexión emocional.

Las actividades desarrolladas incluyeron:

- **Exploración física del personaje:** Mediante ejercicios de acciones físicas que se apoyan en el método Stanislavski y de la mano de las propuestas de Michael Chéjov y Grotowski se realizaron dinámicas corporales que permitieron la interiorización de emociones a partir del movimiento, descubriendo impulsos reales que a su vez se exteriorizaron en acciones coherentes con el personaje (**Anexo D**).

Posteriormente al trabajo de mesa con el guion de la nueva versión, se llevó a cabo un ejercicio previo a los ensayos, concebido como un entrenamiento. Se realizaron tres acciones continuas basadas en los objetivos e interacciones del personaje. En este caso, el personaje de Adela fue explorado a través de las siguientes acciones:

1. Asomar: Asomada en las rendijas, esperando a Pepe.
2. Sostener: Sosteniendo el zapatito que le recuerda a su bebé.

3. Tocar: Tocando su vientre a modo de recuerdo del aborto provocado por su madre.

Estas acciones actúan como detonantes físicos que hicieron visible los núcleos dramáticos y emocionales del personaje, de esta manera, fomentando las bases de la organicidad escénica a partir de los momentos decisorios de su narrativa personal.

- El desarrollo de una memoria física del personaje.
 - El vínculo con los eventos traumáticos claves.
 - La articulación de un lenguaje no verbal y coherente en su historia.
- **Proceso de ensayo con enfoque en la organicidad:** En cada ensayo se trabajaron las intenciones de las acciones escénicas, las cuales emergieron de una manera libre y ligada emocionalmente al texto. Este proceso se llevó a cabo en función de la escucha, la presencia escénica, la entrega física y así priorizando lo vivencial sobre lo racional.
 - **Diseño estético del personaje:** Se hicieron pruebas de vestuario, maquillaje y elementos simbólicos que sirvieran como complementación visual de la caracterización de Adela. La caracterización del personaje está detallada en el **Anexo A**.
 - **Pruebas escénicas con retroalimentación colectiva:** A lo largo del proceso se fueron mostrando avances con el equipo creativo, recibiendo retroalimentación del mismo, lo cual enriqueció la construcción del personaje y que permitió definir la propuesta consensuada en aspectos visuales, corporales y emocionales.

Durante el proceso de retroalimentación, se evidenció la necesidad de amplificar la ejecución de las acciones físicas, evitando especialmente su anticipación. Esto obedecía a una

disociación fundamental: mientras la actriz posee conocimiento integral del arco dramático de Adela (pasado, presente y futuro), el personaje solo accede a su pasado y presente inmediato. Esta asimetría cognitiva generaba, en múltiples casos, una precipitación en las acciones físicas, las cuales ocurrían prematuramente en relación al texto, lo que comprometía la organicidad de la interpretación.

- **Revisión y ajuste continuo:** Conforme se iba avanzando en los ensayos, se modificaban las acciones físicas y se establecían las expresiones en función de las emociones que se iban encontrando, facilitando que el personaje fuera evolucionando de forma activa y natural (**Anexo E**).

El trabajo de construcción y desarrollo del personaje es un proceso continuo donde la actriz, con independencia del método o técnica actoral, va repitiendo la historia del personaje, ligado a un descubrimiento constante que va surgiendo en cada interacción. No se trata de una mera repetición mecánica de las acciones, sino que cada ejecución va manifestando nuevas maneras de interpretación o nuevos matices de emoción. Por ejemplo, al acudir a la camisa de fuerza de Magdalena, la actriz repitió en numerosas ocasiones la acción de sujetarla, pero la emoción en cada repetición no siempre era la misma ni con la misma intensidad. A medida que avanzaban los ensayos, la actriz comenzó a reconocer la utilidad de esta práctica, lo que le permitió profundizar en su interpretación.

Dentro del marco metodológico, se llevaron a cabo diversas actividades que facilitaron la construcción del personaje hacia una mayor organicidad. La actriz al emplear el método de las acciones físicas, realizó ejercicios que incluían la práctica de las líneas de acción tanto en el escenario como fuera de él, en las patas del escenario. Este enfoque le permitió experimentar

las reacciones e impulsos que surgían de manera individual, lo que resultó en un mayor entendimiento de su personaje. Al recordar las escenas y ejecutar las acciones con intensidad, la actriz se presentó en los ensayos con nuevos descubrimientos, buscando constantemente la organicidad en cada movimiento. Esto abarcó desde cómo sostener y ajustar el vestido verde de Adela, hasta acciones más dinámicas como empujar, atrapar, gritar o caer en escena. Sin embargo, muchas veces la respuesta emocional hacia la acción física no era la que correspondía al texto, lo cual reflejó la necesidad de una mayor coherencia y relación entre la acción física y la emoción que debía surgir.

Además, durante este proceso, la actriz releó los textos de Adela buscando entenderlos en profundidad. Aunque se hace hincapié en que el cuerpo tiene que hablar antes que las palabras, es indispensable conocer en profundidad el texto para permitir una buena interpretación. Esto permite que la acción se realice de acuerdo con la situación dramática y, por tanto, se garantiza una interpretación mucho más orgánica.

Esta metodología hizo posible que la creación de Adela no se desarrollara como una simple repetición emocional o una conceptualización mental rígida, sino a partir del proceso encarnado, sensible y estrechamente relacionado con el cuerpo, el aquí y el ahora. De este modo, esta metodología aseguró la representación escénica orgánica y genuina del personaje.

7. Resultados

En esta sección se presentarán los resultados del trabajo de la actriz para la construcción del personaje Adela, desde la obra versionada, fundamentalmente a través del método de las acciones físicas.

Características físicas del personaje Adela (Anexo C):

- Construcción Físicas:

Tabla 1

Caracterización física del personaje

Edad	18 años
Estatura	1.60 m
Peso	43 kg
Ojos	Café oscuro
Cabellos	Ondulado, castaño oscuro, largo y abundante.
Peinado	Trenzas laterales con el cabello suelto atrás.
Maquillaje	Pálida, con ojeras y brillo labial.
Tez	Trigueña
Trastorno	Trastorno Límite de Personalidad
Vestimenta	Vestido verde y uniforme blanco con corsé
Elementos	Zapatito de bebe

Emocionalmente Adela es una persona inestable que está enamorada de Pepe el Romano, las acciones físicas previstas desde el método de Konstantin Stanislavski fueron:

ACTO I – Acciones Relevantes

Tabla 2*Acciones relevantes del Acto I*

ACTO # 1		
Acción	Descripción	Organicidad
Caminar	Durante el primer acto Adela inicia caminando por la sala del centro psiquiátrico. La forma en la que Adela camina es fundamental para expresar su estado mental. Ya que su caminata no es igual a un caminar normal. Es decir, de manera robótica, estática, rápida y junto a eso su manera de observar su alrededor, reflejándose en un estado de dopaje y desconexión emocional.	La acción física de Adela al caminar transmite al público la sensación de opresión que experimenta en el centro psiquiátrico. Su desplazamiento no es un simple movimiento escénico, sino un recurso expresivo que introduce al personaje. Durante esta caminata, Adela responde a Bernarda con la frase: “La he visto asomada a la rendija del portón, un hombre acaba de irse”, en un tono mecánico que refuerza la rigidez de su accionar corporal. Esta escena es la que da inicio el Acto I, la cual sugiere que Adela ha sido medicada por una posible crisis. Su conducta indica un carácter impulsivo, el cual remite a un trastorno mental que influye sobre la relación de Adela con el entorno.
Mostrar	Con gran emoción, Adela llega a la sala para mostrar a sus compañeras internas el vestido verde que lleva puesto.	El vestido que lleva puesto Adela representa una gran carga emocional, lo que hace que al mostrarlo a sus compañeras le resulta emocionante. Adela llega con un: ¡Chicas miren mi vestido! Lo cual se puede expresar en ella que mostrar ese lindo vestido le genera estado de emoción. De alguna forma es una prenda esperanzadora, la conserva y se la pone esperando en algún momento cuando sea su salida, llevárselo de vuelta.

Arrebatar	Adela entra en escena y muestra un vestido verde a sus compañeras internas. Poncia expresa su desaprobación, preocupada por las consecuencias que podría acarrear si Bernarda la descubre sin el uniforme reglamentario. Acto seguido, Martirio se le acerca con sarcasmo y comenta: “Es un vestido precioso, lo que puedes hacer es teñirlo de blanco con cloro”, mientras toma la falda del vestido en tono burlón. Adela reacciona arrebatándole la prenda de las manos. Luego, Magdalena, otra interna, añade: “Lo mejor que puedes hacer es regalárselo a Angustias para su boda”. Estas provocaciones desencadenan en Adela una serie de reacciones emocionales intensas.	El vestido que Adela lleva esconde una fuerte carga emocional, pues con él salió a dar un paseo el mismo día en que la familia le engañó para llevarla al centro psiquiátrico. En el transcurso del texto, Adela manifiesta la ilusión que le producía ese vestido, pese a ser la vestimenta de un inicio traumático, al mismo tiempo es, también, la única conexión con el mundo exterior y con la vida que tenía antes de ser internada. Para Adela, esa pieza de vestuario se desvincula de su uso utilitario al convertirse en un objeto significativo que remite a la libertad, el deseo y la memoria. Por eso, cuando Martirio de forma despreciativa lo toma, Adela, violentamente se lo arrebató, quedando expuesto de ese modo, el fuerte valor que encierra dicha prenda.
Correr	Luego de haber hablado con Martirio, Magdalena y Poncia, Adela se entera que la nueva interna se iba a casar con un hombre, entonces sale corriendo con su vestido verde.	La acción de correr en Adela representa la urgencia y el deseo de escapar de la realidad opresiva que la rodea. Simboliza su impulso vital y la necesidad de reconectar con el mundo exterior. Esta intención se refuerza en su exclamación: “No, no me acostumbraré. Ya no quiero estar aquí encerrada. No quiero que se me pongan las carnes como a ustedes. No quiero perder el color de mi piel en estas habitaciones. Mañana mismo me pondré mi vestido y echaré a correr

		por los pasillos. Allá afuera también hay un hombre que espera por mí. Esto no es justo”. La energía y velocidad que implica esta acción contrastan fuertemente con su primera aparición en escena, caracterizada por un caminar mecánico y una actitud apática. Este contraste revela la dualidad de su carácter: entre la resignación inicial y la necesidad creciente de rebelión y afirmación de su identidad.
--	--	---

ACTO II – Acciones Relevantes

Tabla 3

Acciones relevantes del Acto II

ACTO # 2		
Acción	Descripción	Organicidad
Sostener	Adela sostiene y mira el zapato con el cual entra en la primera escena del ACTO II. Para Adela, ese zapato tiene una fuerte carga, es el recuerdo del bebé que iba a tener con el hombre que ella ama.	El hecho de tomar y observar el zapato de bebé actúa como un desencadenante emocional para Adela. Este objeto, asociado a una pérdida simbólica, reactiva un estado interno de vulnerabilidad y tensión, reflejando una interioridad contemplativa y un sufrimiento hondo. Esta acción refleja la conexión afectiva del personaje con un pasado marcado por el deseo frustrado de maternidad, lo que condiciona su actitud posterior en escena, volviéndola más reactiva, impulsiva y emocionalmente inestable.

Acercar	Durante esta escena Adela tiene enfrentamientos con Poncia, aún sostiene el zapato, lo cual hace que todo se junte. Al sentirse amenazada, juzgada e incomprendida por Poncia, su accionar de acercarse es con actitud desafiante.	La acción de aproximarse a Poncia con el zapato en la mano intensifica el conflicto escénico. Este acercamiento, lleno de tensión física y emocional, rompe con la evitación previa que Adela manifestaba hacia el personaje. Su proximidad de cuerpos refleja un giro en la actitud de Adela, pasando de la negación pasiva hacia la confrontación activa. Este acto físico intensifica la frustración acumulada y la urgencia por ser escuchada, pero también manifiesta un rechazo a la autoridad y un deseo de autonomía. El cuerpo se convierte así en canal de resistencia frente al entorno opresivo que la rodea.
Gritar y arrodillarse.	Adela se desespera, se arrodilla y comienza a gritar entrando en un estado de locura.	La angustia y desesperación de Adela se manifiestan a través del grito, que surge al tomar conciencia del estado de vulnerabilidad en el que se encuentra, especialmente tras confesar su amor por Pepe. Aunque es una de las internas más lúcidas, su reacción evidencia el conflicto entre lo que siente y lo que se le impone. El acto de arrodillarse pone de manifiesto su vulnerabilidad emocional, demostrando súplica en un momento de quiebre. Esto permite expresar la necesidad de ser entendida, así como el anhelo de salir del silencio y del control que la envuelve.

Apretar	Adela aprieta con fuerza sus puños, lo cual indica que sufre de un cuadro de Tics que se activa cuando aparece una tensión emocional. Tal acción es acompañada de una evidente rigidez corporal, así como una mirada fija que expresa la rabia que siente, el impulso de enfrentarse con Martirio y la necesidad de romper el silencio en el que el encierro la sumerge. Cuando descubre que Martirio ha escondido el retrato de Pepe, y le dice: “No ha sido una broma. Ha sido otra cosa que te reventaba el pecho por querer salir. Dilo ya...”, su lenguaje corporal se alinea con la intensidad del momento. El gesto de apretar los puños sintetiza el instante en que Adela decide confrontar no solo a Martirio, sino al sistema opresivo en el que vive.	La acción de apretar los puños emerge de forma espontánea como una respuesta física coherente con su estado emocional interno. No hay separación de pensamiento, emoción o acción en Adela, todo se articula en el mismo tiempo en su cuerpo. Este gesto encarna la acumulación de rabia e impotencia, logrando de este modo que la emoción emerja sin un esfuerzo consciente. La organicidad aparece en la sincronización entre su impulso interno y su respuesta, de tal forma que manifiesta una reacción auténtica del personaje.
Forcejear	En esta escena, Martirio y Adela discuten bajo tensión hasta que el conflicto desencadena un forcejeo físico. Martirio agarra con fuerza el brazo de Adela, y esta intenta zafarse	Esta acción es la primicia de lo que se viene más adelante entre ellas, incluso el haber cruzado ya el contacto físico entre ambas es el resultado de la acumulación emocional que han llevado las dos. De manera que se vuelve

	lanzando su cuerpo hacia atrás mientras mueve el brazo y el torso con fuerza. Cuando Adela grita: “¡Martirio, déjame!”, el movimiento corporal acentúa la urgencia del momento y su rechazo al control físico y emocional.	orgánica porque el cuerpo responde directamente a la necesidad emocional del personaje sin pasar por una intelectualización consciente. Así mismo esta acción expresa la desesperación de Adela y la agresividad de Martirio, permitiendo que el público se involucre emocionalmente en la escena, creando una atmósfera de celos, amor y búsqueda de libertad
Tocar	Adela se toca el vientre de forma cargada de sentimientos mientras escucha cómo en el centro psiquiátrico se habla del caso de una mujer que ha abortado y que es juzgada y condenada por la comunidad. Este gesto refleja el impacto que esa conversación tiene sobre ella, evocando el recuerdo de cuando su madre la golpeó brutalmente para “eliminar” el embarazo no deseado. La acción conecta su presente con una vivencia traumática del pasado.	Desde el enfoque de las acciones físicas, el gesto de tocarse el vientre no es planificado, sino que surge como una reacción emocional involuntaria. Su cuerpo responde antes que su pensamiento, canalizando una emoción profunda que no logra verbalizar. La organicidad se manifiesta en la conexión entre memoria corporal, dolor emocional y gesto físico. Este movimiento sintetiza el trauma, la culpa y el miedo de Adela, y expresa su lucha interna sin necesidad de palabras, revelando una verdad escénica coherente con su historia y estado emocional.

ACTO III – Acciones Relevantes

Tabla 4

Acciones relevantes del Acto III

ACTO # 2		
Acción	Descripción	Organicidad
Acercamiento	Adela se acerca a Martirio con una intensidad casi acusatoria. Este movimiento surge en medio de una discusión cargada de tensión emocional, en la que Adela intenta confrontarla y confirmar sus sospechas. La escena se desencadena luego de que Martirio la encuentra en el patio despeinada y le grita: “¡Deja a ese hombre!”. Adela responde: “¿Quién eres tú para decírmelo?”, intuyendo que Martirio no tiene derecho a juzgarla, ya que también está enamorada de Pepe. Al decir: “Me quiere a mí”, busca provocar y desenmascararla, recibiendo una confesión indirecta por parte de Martirio: “Clávame un cuchillo si es de tu gusto, pero no me lo digas más”. Esta respuesta sorprende a Adela, quien reafirma su acusación: “Porque tú también lo quieres”.	El acercamiento de Adela es una respuesta directa al impacto emocional del diálogo. El cuerpo se mueve por impulso, sin planificación consciente, cargado de celos, rabia y traición. La acción física de invadir el espacio personal de Martirio refuerza su necesidad de confrontar, reclamar y desafiar. El gesto se vuelve orgánico al nacer de la emoción en tiempo real, siendo coherente con el estado interno del personaje. No hay una separación entre lo que siente, piensa y hace; su cuerpo actúa como vehículo inmediato de su conflicto interno.
Abrazar	Adela se acerca a Martirio y la abraza después de la confesión. En ese momento, le dice: “Martirio, yo no tengo la culpa”. Este gesto surge como un intento de reconciliación y de	El abrazo es una manifestación directa de la carga emocional acumulada. Adela actúa desde un impulso sincero de empatía y desesperación, comprendiendo que ambas comparten un sentimiento por un hombre que

	conexión emocional tras el enfrentamiento que ambas han sostenido.	no les pertenece. El contacto físico nace de una necesidad interna real, no de una decisión racional, lo que lo convierte en una acción orgánica. El cuerpo responde de tal forma que expresa emocionalmente lo que las palabras no logran contener.
Empujar	Adela empuja a Martirio furiosamente, gritándole con rabia y urgencia. Esta acción se produce por el intento de Martirio de detenerla, de impedir que Adela se dirija al patio para encontrarse con Pepe el Romano. Es un gesto impulsivo, que nace de la necesidad de liberarse de la interferencia emocional y física.	Esta acción produce el sentimiento de desesperación y de miedo, dado que Martirio grita para que venga Bernarda y delatar a Adela. La organicidad nace nuevamente del momento, el querer irse después de haber pasado un enfrentamiento inesperado y afectuoso para ella y a su vez la coherencia con la que dice el texto.
Enfrentar	Adela se enfrenta directamente a Bernarda y a las demás internas del centro psiquiátrico. En un acto de firmeza, la desafía diciendo: “Aquí se acabaron las voces del presidio. No dé usted un paso más. En mí no manda nadie más que Pepe el Romano”. Su postura es erguida y su voz firme, lo que refuerza el momento.	La acción nace de una necesidad emocional profunda: liberarse del control y afirmar su identidad. Adela se posiciona con decisión, y su cuerpo reacciona con firmeza, sin artificios ni cálculo previo. La organicidad se manifiesta en la coherencia entre la emoción interna y la expresión física externa: tono, postura y mirada reflejan el punto de quiebre del personaje. Su corporalidad revela tanto su desafío como su vulnerabilidad interna, lo que vuelve la acción verdadera y viva en escena.

Confesar	Adela se enfrenta directamente a Angustias y le confiesa que mantiene una relación sentimental con Pepe el Romano. Esta acción ocurre en un momento de alta tensión y marca un punto de quiebre entre ambas.	La organicidad se manifiesta en la coherencia entre su lenguaje corporal, su mirada firme y el tono determinado de su voz. Adela actúa impulsada por una necesidad interna real de afirmarse y liberarse. La acción no está racionalizada, sino que surge de forma espontánea, revelando orgullo, desafío y una verdad emocional que atraviesa su cuerpo. Su actitud desafiante es consistente con su carácter y su deseo de romper con el silencio impuesto.
----------	--	---

Las acciones físicas divididas por acto evidencian el desarrollo y transformación progresiva del personaje de Adela. Al inicio, intenta reprimir su ira y contener su temperamento explosivo, pero a medida que avanza la obra, esa represión da paso a una manifestación más intensa tanto verbal como corporal. Lo corporal se vuelve esencial en este proceso, ya que precede y potencia lo verbal: el cuerpo siente y se expresa antes que las palabras. Se detallan los aspectos clave que competen a la construcción de la construcción del personaje, tratando su evolución desde lo físico hasta lo psicológico en función de cómo la actriz ha entendido y construido a raíz del trabajo de mesa y el análisis del texto dramático.

La construcción del personaje de Adela fue llevada a cabo de manera gradual mediante un importante proceso reflexivo, en el seno de tres fases, las cuales fueron documentadas por

medio del diario de proceso. Dicho diario de proceso permitió constatar los cambios, descubrimientos y decisiones interpretativas que fue llevando a cabo la actriz en tanto iba adentrándose, en la psicología, la corporalidad y la emocionalidad del personaje. Por medio del análisis de texto y ensayo, del trabajo físico, de las investigaciones del contexto se llegó a una evolución coherente, desde una primera aproximación intuitiva, pasando por una fase de definición estructural hasta llegar a la última etapa de la consolidación, con la que la intérprete pudo ir conectando posteriormente con diferentes dimensiones de Adela, reflejadas tanto en el aspecto físico como en el psicológico.

7.1. Fase 1

- **¿Cómo ve la interprete a Adela?**

Desde la primera lectura de la versión, Adela se presenta como una chica que no ha pasado mucho tiempo por ahí y se encuentra en un lugar desconocido, lo que provoca una posición de desconfianza de su parte. Su llegada era imprevista y no acordada, tal y como se puede verificar en su afirmación inicial: "Cuando acudí a este lugar lo llevaba puesto, en realidad creía que íbamos a un paseo familiar. No que me traerían engañada", en alusión al vestido verde que lleva puesto. Esta situación pone de manifiesto no solo su sorpresa y desconcierto, sino también una posible sensación de traición y vulnerabilidad. La respuesta inicial de Adela pone de manifiesto timidez y retraimiento, propiciados por el hecho de estar en un espacio institucional como un espacio psiquiátrico en el que todo le es ajeno e inseguro

- **Construcción física:**

La imagen de Adela en esta versión contrasta notablemente con la propuesta original. La cual planteaba a una Adela con el cabello desarreglado y ojeras, derivadas del insomnio que

producía su ansiedad por salir del centro psiquiátrico y del efecto del medicamento. Se la presenta como una chica guapa, aunque no se hace referencia al tipo de belleza que presenta ni se establece una comparación explícita con las otras internas. Quizás su atractivo no obedece a los criterios mayoritarios, si no que, dentro del grupo, sea quien emite una imagen relativamente más cuidada pero sin alejarse en exceso de lo que son los rasgos generales del entorno, como el descuido en la higiene personal o el aspecto físico, "de hecho, con frecuencia las personas con trastornos mentales tienden a ser considerados/as como menos atractivos físicamente, aun cuando se controlan variables como puede ser la edad o el nivel socioeconómico" (Segarra Márquez, 2019, p. 7.).

En base a esto, se concibió la construcción de un personaje que representa características físicas arquetípicas, considerando el contexto en el que se encuentra. Al igual que las demás internas, Adela portará un uniforme de color blanco, representativo del lugar donde se halla. Posteriormente a los eventos que transcurren en la obra, dicho uniforme blanco obtiene un color diferente y se mancha. La postura de Adela se desarrolla desde su trastorno mental; sus acciones físicas serán la conexión para revelar su psicología interna. En los primeros acercamientos y en función del análisis inicial del texto, se describe a Adela como poseedora de actitudes tales como: soberbia, arrogancia, desafío, egoísmo, orgullo y manipulación, lo cual se evidencia en su relación con el entorno. Este enfoque resalta su interacción, y, por ende, su postura corporal con las demás internas. Sin embargo, su relación con Pepe es diferente, ya que le permite adoptar una postura contraria: apasionada y sumisa, donde su cuerpo se convierte en un objeto de deseo. Las miradas de Adela son intensas, determinan su deseo de libertad, lo que influye en su comportamiento. Es decir, si Adela se encuentra en una situación en la que se siente acorralada y obligada por las demás internas, sus

miradas intensas manifestarán su desafío y la maldad subyace en su carácter. Por el contrario, si sus miradas surgen una sed de pasión, éstas serán seductoras. Aun cuando no se trate de Pepe el Romano, Adela es consciente de que su apariencia física es la más destacada del lugar, aunque al mismo tiempo las esquiva, lo que refleja su lucha interna. En este contexto, su sonrisa puede ser momentáneamente triste o enojada; a pesar de su belleza y de su amorío, su deseo más profundo es escapar del encierro.

- Construcción psicológica:

La construcción del personaje de Adela requiere de una cuidadosa elección de personalidad, no únicamente por el hecho de ser un personaje que se va a representar, sino porque se encuentra inmerso en un contexto el cual demanda características físicas y emocionales. Por ende, tras un primer análisis de texto y considerando los temas de investigación, así como la propuesta de la dramaturga que realizó la versión “Bernarda” de la obra “La casa de Bernarda Alba”, se tomó la decisión de que el personaje presente TLP. Los expertos asocian el comienzo de un trastorno de identidad como reacción a experiencias o emociones fuertes como pueden ser traumas de agresiones, abusos, abandonos o pérdidas tempranas (Lorenzo, 2022).

El Trastorno Afectivo bipolar se define como una “enfermedad psiquiátrica grave, caracterizada por fluctuaciones del estado de ánimo con episodios depresivos que se alternan con episodios de manía o hipomanía” (Vargas, Leal, & Zamora, 2020, p. 3). Generalmente, las personas experimentan altibajos emocionales normales; sin embargo, en el caso del trastorno bipolar, estos cambios de ánimo pueden ser intensos. Por lo tanto, se pretende asociar a Adela con ambos trastornos, dado que su situación demanda cambios de humor y emociones. Es probable que estos altibajos se manifiesten de manera exacerbada; no obstante, el diagnóstico

del trastorno no está completamente definido, ya que aún no se ha establecido una construcción fija del personaje. Este análisis representa un acercamiento preliminar basado en las primeras lecturas, lo que implica que muchas de las propuestas son experimentales y están sujetas a revisión hasta alcanzar un resultado definitivo.

Además, en esta fase inicial, todavía no se ha alcanzado una porción significativa del texto que permita llegar a utilizar acciones físicas; de todos modos, surgen ideas en el tránsito de las interacciones. En relación con Adela, es relevante mencionar que ha intentado atentar contra su propia vida. Esta información sugiere que existe un malestar interno que ella sostiene dentro del centro psiquiátrico. Durante una de las escenas, Adela confiesa haber tenido un aborto, no por deseo propio, sino porque sus planes se descontrolaron y su madre la descubrió: “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”. Este suceso hace que ella ingrese en un estado traumático, convirtiéndose en un evento difícil que, por consecuencia, le genera secuelas psicológicas.

Un trastorno no surge de la nada, ni sus síntomas son aleatorios. Un hecho traumático vivido (violencia, abusos) puede dejar secuelas. (Rodríguez, 2023). En el caso de Adela, es probable que el intento de suicidio y la pérdida de un bebé con alguien significativo para ella sean factores que contribuyan al desarrollo de su trastorno y a la manifestación de una personalidad caracterizada por el desinterés y rechazo hacia la vida de las personas con las que se relaciona, lo que se convierte en la falta de temor o empatía a causar daño o hacer sentir mal a los demás, a pesar de que una de ellas, Martirio, la considera mucho. Sin embargo, su trastorno abarca todo lo que ha vivido y sentido. Adela es una joven de 18 años, y es probable que el sentimiento de abandono y traición por parte de su familia sea una de las heridas que le

generan egoísmo y apatía hacia los demás. En este contexto, una de las primeras cosas que expresa es: “Cuando vine a este lugar lo traía puesto, en realidad pensé que iríamos a un paseo familiar, no que me traerían engañada...” refiriéndose a uno de sus vestidos favoritos, el cual probablemente le evoca recuerdos familiares, aunque estos ya no sean asociados con amor, sino con traición y abandono.

Una de las causas que contribuyen al desarrollo de su personalidad se relaciona con el rechazo en la sociedad o en su entorno. Adela ha perdido un hijo siendo muy joven, pero este no es el conflicto más significativo; el verdadero conflicto radica en que iba a tenerlo con el prometido de su hermana mayor, lo cual fue descubierto por su madre. Este suceso la hace sentir pecadora y rechazada por la sociedad, como se evidencia cuando Poncia comenta: “Una joven soltera del pueblo tuvo un hijo y no saben con quién”. Adela se asusta y cuestiona: ¿Un hijo?, Seguido a eso se entera de que la mujer de la que hablan ha asesinado a su hijo y que unos perros lo han llevado hasta la puerta de su casa, lo que la delata y genera un rechazo generalizado en el pueblo. La reacción de las demás internas en el centro psiquiátrico probablemente le cause temor, ya que están a favor de que la maten y la ven como alguien que ha transgredido las normas de decencia. Escuchar esto le genera ansiedad, ya que oculta muchas cosas y siente un profundo rechazo externo, lo que a su vez puede desencadenar un tic, aunque en esta fase no se ha determinado con claridad la naturaleza de dicho tic.

7.2. Fase 2

- **¿Cómo se va desarrollando el personaje de Adela?**

Dentro de esta segunda etapa, la intérprete tiene una comprensión más clara de los objetivos de su personaje, dado que durante los ensayos ha estudiado los actos I – II – III. En esta fase se han identificado rasgos del personaje de Adela, y algunas de las propuestas

formuladas en la primera fase han sido descartadas en favor de nuevas ideas. Se han buscado referencias en personajes cinematográficos que se relacionen con los objetivos de Adela. Uno de estos personajes es de la película “Frances Ha” (Great Gerwig), quien busca su lugar en el mundo y se encuentra en una constante búsqueda de identidad, lo que puede establecer un paralelo con Adela en su anhelo de autonomía dentro de un entorno restrictivo.

Asimismo, en la película clásica “Romeo + Julieta”, Julieta representa a una joven llena de pasión, deseo de libertad y un conflicto muy marcado, similar al de Adela. Aunque su situación es muy diferente, comparten objetivos comunes: el deseo de libertad y la lucha contra la opresión familiar. En el caso de Adela, esta opresión se evidencia en su experiencia como interna del centro psiquiátrico.

- Construcción física:

La apariencia física de Adela ha sido replanteada con la finalidad de no fomentar representaciones estereotipadas asociados a su vestimenta y apariencia. En lugar de acudir a elementos que simbolizan un mal olor o un cabello descuidado, se presenta a una Adela joven, con el pelo suelto y se añade un toque de vanidad. Su vestimenta incluye un vestido verde que lo viste con orgullo; mientras que su uniforme del centro psiquiátrico se conserva limpio y cuidado.

Dentro de la puesta en escena, Adela mantiene en secreto un brillo labial, que le permite reafirmar su juventud y atractivo. Adopta un carácter egocéntrico, tomando una postura erguida, desafiante y maliciosa. Este rasgo también se vincula al ámbito psicológico, porque de alguna manera ella misma considera que su atractivo le da una ventaja sobre las demás internas, hasta el punto de creer que puede obtener privilegios o incluso manipular a las cuidadoras del centro.

Algunos estudios psicológicos han señalado que la apariencia física influye en la percepción y el trato que las personas reciben “los individuos atractivos reciben un tratamiento preferencial, presentando una ventaja social definida. Los pacientes de un centro psiquiátrico con mejor atractivo pueden ser mejor tratados por el personal y otros pacientes, lo que aumenta su autoestima y confianza, promoviendo que les den de alta lo más rápido” (Segarra Márquez, 2019, p. 7). De esta forma, Adela no se limita únicamente a ser vista como una víctima del sistema, sino que además presenta su imagen como un recurso para conseguir favoritismos, empleándola como una estrategia en el centro psiquiátrico.

- Construcción psicológica:

Adela ha desarrollado un poderoso sentido del dominio sobre el centro psiquiátrico que ha ido moldeando su carácter y su forma de relacionarse. Su personalidad se define por lo que se transforma en un afán de venganza hacia todos aquellos que intentan hacerla daño, mostrando un rechazo hacia las otras internas. No siente apego ni empatía por ninguna de ellas; su único objetivo es escapar, sin importar las consecuencias y ella lo expresa en una intervención que tiene con Martirio: “La que tenga que ahogarse que se ahogue” Su determinación la lleva a considerar la violencia como un medio justificable para lograr su propósito, lo que la convierte en una persona peligrosa.

Adopta un tono sarcástico que la lleva a obtener una actitud desafiante, sin embargo, al confesar su amor por Pepe el Romano, comprende que no era el momento adecuado para hacerlo y se vuelve vulnerable en ese instante. Sin embargo, su contestación tras la confesión es instantánea y calculada. Si bien sabe que ha errado, simula escuchar voces y dicta un comportamiento azaroso, para parecer que no actúa en razón, sino que se encuentra en una situación de locura y fuera de control. Por esta vía engañosa pretende desviar la atención de

sus palabras y evitar que sus declaraciones sean tomadas en serio, aprovechando así su supuesta locura como un instrumento de manipulación. No obstante, Adela es consciente de sus actos, es por eso que no presenta un trastorno severo que la lleve a la pérdida de la razón o a un estado de locura incontrolable; más bien, afecta directamente a su personalidad y forma de convivir.

El Trastorno Límite de la personalidad, es una afección caracterizada por una inestabilidad emocional significativa. Impacta seriamente en la habilidad de un individuo para manejar sus sentimientos. Esta pérdida de equilibrio emocional puede incrementar la impulsividad y alterar la percepción que una persona tiene de sí misma, impactando de manera negativa en sus relaciones con los otros. “Las personas TLP pueden experimentar cambios abruptos en su estado de ánimo, miedo intenso al abandono y estrategias de afrontamiento disfuncionales. (National Institute of Mental Health, 2022, p. 2)”.

El trastorno se refleja en las acciones físicas de Adela, aportándole organicidad a través de movimientos impulsivos, cambios repentinos de posturas y respiración acelerada cuando experimenta emociones intensas, lo que influye en sus decisiones. La problemática para controlar de forma precisa su ira, su nerviosismo o cualquier tipo de emoción se manifiesta también en su propio tic: abrir y cerrar los puños. Este tic es la forma de expresar lo que siente, convirtiéndose en un gesto repetitivo con el fin de desfogar su ansiedad. La tensión se plasma mediante el hecho de agarrarse el vestido con fuerza, un gesto repetitivo que puede servir de liberador de tensión o simplemente como forma de canalizar la energía emocional. Su autoimagen inestable la lleva a preocuparse obsesivamente por su apariencia, ajustándose la ropa o el cabello y usando utilizando su brillo labial en el momento. Para concluir, su forma de manipular se evidencia en cambios de tono de voz, gestos exagerados y miradas desafiantes, los cuales se trabajan desde la acción física para crear un personaje de manera coherente y

orgánico, segura de lo que dice, siente y hace.

7.3. Fase 3

- Características del Personaje:

Adela representa la pasión, el amor, la libertad y la rebeldía. En esta fase final, el personaje de Adela ha alcanzado una mayor claridad en cuanto a sus deseos y objetivos. Sin embargo, la interpretación de Adela no fue sencilla durante la primera y segunda fase, debido a que la actriz tuvo dificultades para conectar con su personaje. El desafío no radicaba en la organicidad ni en la acción física, ya que de alguna manera estaba entrelazadas con el trastorno, sino en la necesidad de “creer” en el personaje. La intérprete, al conocer la historia de Adela, y los antecedentes de su vida y como termina, esto hace que se anticipe a sus reacciones y acciones. Sin embargo, Adela, como personaje, no sabe lo que sucederá; para ella, cada interacción y cada respuesta son nuevas. Este error de parte de la intérprete fue uno de los principales obstáculos en la construcción inicial, ya que el trabajo actoral requiere vivir el “aquí y ahora”, sin anticiparse, lo que convierte en una escena ficticia.

- Evolución del personaje:

Adela mantiene su tic y conserva el trastorno experimentado dentro de la segunda fase, el Trastorno Límite de la Personalidad. Los tics se mantienen a lo largo de la obra, aumentando su intensidad mientras transcurre la historia. Reflejando su ansiedad mediante el Tic de abrir y cerrar sus puños, un gesto repetitivo asociado a sus emociones intensas. Ejemplo de esto es cuando Angustias ha perdido el retrato de Pepe y Poncia lo encuentra entre las sábanas de Martirio. Adela experimenta una gran ansiedad y sentimientos al preguntarse a sí misma por qué estaba el cuadro allí y por qué Martirio estaba tan interesada en él. Otro momento importante es cuando Adela le confiesa a Poncia su amor por Pepe el Romano; ahí es donde la

angustia y el trastorno aumentan y en el cual, por no poder controlar sus emociones con la precisión necesaria, Adela entra en un estado de trance emocional y físico. En esa escena, mientras Poncia se la agarra del codo, Adela le responde con un comentario que expresa su desafiante reveldía: “Entonces trae cuatro mil bengalas y las pones en la ventana, más nadie podrá evitar el curso inevitable de lo que tiene que suceder”. La acción física de Adela, al intentar liberar del forcejeo, resalta su carácter desafiante.

En el segundo acto, cuando Adela se entera de la mujer que ha perdido un hijo y que planean matarla, su trastorno y tic se ponen en juego. Este momento evoca en ella un recuerdo doloroso de su propia vida, donde de hecho fue parte de la confesión que le hizo a Poncia, donde le dijo que había intentado escapar con Pepe, pero su madre la descubrió y la golpeó con un bastón. Este recuerdo provoca en ella un sentimiento de desesperación y ansiedad, ya que teme que se enteren todos y le hagan lo mismo que piensan hacerle a la mujer.

Durante su última confrontación con Martirio en el acto III, cuando la descubre a Adela con Pepe. Adela entra en desesperación por querer ver al hombre que ama, esto se refleja en el forcejeo que tiene con Martirio, tratándola de empujar para poder ir hacia el patio, lo cual Martirio se interpone y hay una lucha de fuerza, tratando de que Adela salga al patio, esta acción física resalta la urgencia y desesperación que siente Adela por escapar.

- Construcción animal

En esta fase, se incorporó la construcción animal de Adela, cuya representación simbólica se asemeja a la figura de un mono. Este animal refleja la locura e impulsividad que caracterizan al personaje, características que se hacen evidentes durante la danza de la persecución, en especial al momento de la locura colectiva de las internas, donde cada una emite los sonidos de su construcción animal.

Esta aproximación escénica se sustenta a unas metodologías creativas que utilizan animales como referencia de corporalidad y movimiento escénico, permitiendo que el actor explore impulsos físicos, rítmicos y expresivos a partir de las cualidades del animal. Tal como lo plantea Fo (1998), “el cuerpo adquiere sabiduría a través de los ritos de la gestualidad, y se vuelve expresión de equilibrio, inventiva y armonía” (p. 74).

Cuando inicia esa representación, el tono de voz de Adela se altera, variando la intensidad, reflejando sus emociones y su trastorno. En esta escena, las acciones físicas del personaje se entrelazan con el trastorno, como: La ira; la intención en sus hombros se incrementa, sus puños se aprietan con fuerza, su respiración se dirige hacia la persona que provoca la furia. Sus ojos fijos, con una mirada penetrante y la mandíbula tensa, como si quisiera explotar. El miedo se manifiesta en sus manos, que tiemblan levemente; sus piernas se vuelven inestables, como si mantenerse firme fuera difícil, tratando de buscar protección y salida, evitando miradas o contacto visual con las persecutoras. La respiración se vuelve más superficial, como si del miedo se ahogara, tratando físicamente de huir.

La agitación se manifiesta en su movimiento intenso de un lado al otro, y grita desesperadamente, tratando de escapar; no puede quedarse quieta ni erguida, porque anticipa los golpes durante la danza. Realiza movimientos descontrolados, su cuerpo se sacude con impulsos erráticos, como si intentara escapar. Los gritos y acciones/gestos, se vuelven cada vez más exagerados.

- Objeto simbólico

En lugar de usar un brillo labial como se había propuesto al inicio, Adela carga a lo largo del transcurso del segundo acto un zapatito de bebé, que bien puede entenderse como el símbolo de la pérdida de su hijo, la representación de su propio sufrimiento.

Este proceso de construcción del personaje de Adela permitió constatar una transformación interpretativa profunda, a nivel físico y psicológico. El estudio riguroso de sus características externas, sus acciones claves en el texto dramático y la división del trabajo en tres fases progresivas permitieron dar lugar a una propuesta actoral coherente, orgánica y sumamente significativa. El empleo del diario de proceso como recurso metodológico, fue clave para documentar los cambios y los replanteamientos, así como de las decisiones escénicas que fueron surgiendo durante el proceso de creación y dada su utilización, eso permitió no solo que la intérprete pudiese entender a Adela desde diversas dimensiones, sino también que pudiese vivirla desde una verdad escénica que conecta con sus emociones más latentes. Este desarrollo progresivo demuestra la importancia del trabajo consciente, investigativo y reflexivo en la creación de un personaje complejo, con una carga emocional y simbólica significativa como lo es Adela.

8. Conclusiones

El presente estudio sobre la construcción del personaje de Adela en la versión “Bernarda” ha demostrado que la organicidad escénica se potencia significativamente a través del uso del Método de las Acciones Físicas de Konstantin Stanislavski. La diferenciación entre la actriz y el personaje es muy importante para evitar dar lugar a interpretaciones sobre actuadas y alcanzar así una representación genuina y enriquecedora. La actriz ha de tener muy bien aprendida la historia del personaje, mientras que por su parte, Adela sólo solo debe estar consciente del presente y las reacciones que experimenta.

Durante el trabajo realizado se detectó una confusión entre los términos acción y actividad. La acción, en el ámbito de la actuación, evoca emociones y es dinámica, mientras que la actividad es estática y se refiere a acciones de la vida cotidiana que no necesariamente involucra una carga emocional.

Para lograr la organicidad en escena, independientemente de cualquier método de actuación es imperativo que la actriz memorice el texto. Sin embargo, memorizar el texto con intención es diferente de hacerlo sin ella. El objetivo de este enfoque es que el cuerpo exprese primero las emociones y acciones antes que las palabras, pues es la acción quien evoca todo. Por ende, aprenderse el texto y su contexto es esencial para plantear acciones de manera efectiva y lograr la organicidad deseada.

La exploración de lo emocional y psicológico ha sido una tarea esencial. Un recurso importante fue el TT que, lejos de ser un simple movimiento repetitivo, aparece lleno de emociones y aflora en los momentos relevantes como reflejo del estado interno del personaje.

El proceso de construcción, establece una definida adecuación entre la psicología del personaje y las acciones físicas que se llevan a escena. La incorporación de los recursos psicológicos y emocionales se convirtió por tanto en un elemento necesario y que llega a enriquecer la construcción del personaje Adela.

El diario de creación constituyó una herramienta valiosa, permitiendo a la actriz reflexionar sobre su avance y facilitando un mejor entendimiento del personaje y su personalidad. Este registro puede constituir una herramienta metodológica importante para futuras puestas en escena del personaje, garantizando su coherencia expresiva.

Como colofón, se recomienda en futuras construcciones de personaje a través del Método de las Acciones Físicas, que se tenga en cuenta que toda vez que el cuerpo comienza a jugar e interactuar con el entorno, la organicidad surge de manera natural cuando menos se le espera, enriqueciendo la interpretación, permitiendo una conexión con el público y mostrando, en suma, la verdad escénica.

9. Referencias Bibliográficas

- Airaldi, M. C. (2014). Implicancias de la memoria emocional en la psicoterapia cognitiva. *Revista interamericana de psicología*, 48(3), 9.
<https://www.redalyc.org/pdf/284/28437897011.pdf>
- Alsina, C. M. (2017). *De Stanislavski a Brecht: Las acciones físicas*. Teoría y práctica de procesos actorales de construcción teatral. (Primera Edición ed., pág. 315). Buenos Aires, Argentina: Argus-a Artes y Humanidades. <https://argus-a.org/archivos-ebooks/de-stanislavski-a-brecht-las-acciones-fisicas.pdf>
- Artaud, A. (1978). En *El teatro y su Doble* (E. A. Abelenda, Trad., Primera edición: enero de 1978 ed., pág. 148). Barcelona, España: Ediciones Incógnita.
<https://desarmandolacultura.wordpress.com/wp-content/uploads/2018/04/artaud-antonin-el-teatro-y-su-doble.pdf>
- Barba, E. (2022). La canoa de papel: Tratado de antropología teatral. Editorial Atuel.
<https://interzonaeditora.com/admin/files/libros/517/IZBARBALacanoadepapelINTMUESTRAWEB.pdf>
- Barba, E. (s.f.). *El Arte del teatro: La dramaturgia de los cuerpos en acción*.
- Barba, E. (2007). *El Arte Secreto del actor*. <https://es.scribd.com/document/368492882/El-Arte-Secreto-Del-Actor-de-Eugenio-Barba-y-Nicola-Savarese>
- Benedetti, J. (1998). Stanislavski y el actor: El proceso de creación. Alba Editorial.
- Boal, A. (2001). El arco iris del deseo: El método Boal de teatro y terapia. Alba Editorial.
- Bogart, A., & Landau, T. (2005). A Viewpoints Book: A new Practical Guide to Viewpoints and Composition. Theatre Communications Group.
<https://stilluntitledproject.wordpress.com/wp-content/uploads/2014/11/anne-bogart-and->

[tina-landau-the-viewpoints-book.pdf](#)

Borja Ruiz. (2008). Internet Archive. En B. Ruiz, *El Arte del Actor en el siglo XX* (Primera edición: Diciembre 2008 ed., págs. P, 82). Editorial Teatrales.

<https://archive.org/details/El-Arte-Del-Actor-en-El-Siglo-XX-Borja-Ruiz-Libro-Completo/page/n1/mode/1up>

Brissolese De La Torre. (2019). *¿Memoria emocional versus acciones físicas?* Lima, Perú.

<https://tesis.pucp.edu.pe/server/api/core/bitstreams/999ad372-a63d-41e6-a9f0-ca1b2a288170/content>

Carranza, D. N. (2021). Una propuesta de entrenamiento actoral fundamentado en el trabajo de la realidad de la conducta en contextos imaginarios de Sanford Meisner y la psicofísica a través de la imaginación creativa de Michael Chejov. Lima, Perú.

<https://tesis.pucp.edu.pe/items/da1ab65c-d040-49d6-b6c3-df5b9197f439>

Chejov, M. (2006) (s.f.). En M. Chejov, *Lecciones para El Actor Profesional*. ALBA. Obtenido de

<https://es.scribd.com/document/744204810/Lecciones-Para-El-Actor-Chejov>

Cueva, G. P. (2017). En G. P. Cueva, *Análisis de la presencia en escena en la voz, en búsqueda de una organicidad vocal, dentro del montaje "Los pájaros de la memoria"*. [Tesis de grado, Universidad Central del Ecuador] Quito, Ecuador.

<https://www.dspace.uce.edu.ec/entities/publication/85813a2f-b42b-41e7-b8cb-aa3bcb4e71cd>

Escobar, A. (2016). El distanciamiento brechtiano en las obras de Michael Haneke. *Xihmai*. XI, 21, 45-64 (pág. 5).

<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/5526240.pdf>

Eysenck, H. J. (1997). *The psychology of personality*. Transaction Publishers.

Forti, L. (1999). Complementos NH Metodos Acciones Físicas -1. Cochahamba, Bolivia (pág. 7).

<https://libertario.arte.bo/biblioteca/sites/default/files/201711/%23%20%20Anexo%20I%20f.pdf>

Fo, D. (1998). *Manual minimo del actor* (C. Matteini, Trad.; Tercera Edición.). Hiru.

<https://www.scribd.com/document/703783647/Dario-Fo-Manual-Minimo-Del-Actor>

Giese, G. (2017). *Muerte súbita: ¿Dónde está el límite físico y emocional en la formación del actor en el cine?*. Quito, Ecuador. <https://dspace.ucuenca.edu.ec/handle/123456789/27725>

Gómez, M. (2012). Cuaderno de Picadero. *El concepto de personaje Teatral y sus variables*.

<https://inteatro.ar/wp-content/uploads/2022/10/24.pdf>

Hagen, U. (2013). *Un reto para el actor*. Madrid: Alba Editorial (pág, 41)

Jiménez, P. (2019). *Estudio sobre arte actual*. Querétaro, México.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=7067415>

Jiménez, P. (2019). *Método de acciones físicas de Stanislavski en el contexto escénico actual*.

Estudio sobre el arte actual (pág. 6). https://estudiosobrearteactual.com/wp-content/uploads/2019/09/7_27.pdf

Lingan, S. M. (2022). *La creativa imaginación de Michael Chejov como instrumento para el trabajo actoral con las canciones del Teatro Musical* (p. 100). [Tesis de licenciatura, Universidad Peruana]. <https://core.ac.uk/download/pdf/533896565.pdf>

Lorenzo, N. (2022). *Trastorno de identidad disociativo (TID): síntomas y causas*.

<https://blog.aegon.es/salud-mental/trastorno-identidad-disociativo-tid/>

Migliarini, E. (2022). *El Método de Lee Strasberg* (pág. 3). <https://aguasfuerte.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/08/05-el-metodo-de-lee-strasberg.pdf>

- Monsalve, S. S. (2015). Grotowski, consideraciones sobre el trabajo del actor y el performer. *Revista Colombiana de las Artes Escénicas*, 9, 11. <https://revistasoj.s.ucaldas.edu.co/index.php/artescenicas/article/view/9080>
- Moore, S. (1979). *El entrenamiento del actor según el método de Stanislavski*. Editorial Fundamentos.
- National Institute of Mental Health. (2022). *National Institute of Mental Health*. https://www.nimh.nih.gov/sites/default/files/documents/health/publications/espanol/trastorno-limite-de-la-personalidad/Trastorno-l%C3%ADmite-de-la-personalidad_1.pdf
- Oida, Y., & Marshall, L. (2002). *El actor invisible*. Alba Editorial.
- Prada, R. P. (2017). *El cuerpo como transmisor de la memoria colectiva del ser humano*. (Vol. 12). Antropología social. <https://core.ac.uk/download/pdf/153337497.pdf>
- Rangel, B. C. (2014). Semiotics in the construction of the interdisciplinary spectacle. En P. S. Jiménez, *El método de las acciones físicas de Stanislavski* (pág. 27).
- Richards, T. (2005). En R. Thomas, *Trabajar con Grotowski sobre las acciones físicas*. (pág. 216). Alba. <https://dialnet.unirioja.es/servlet/libro?codigo=253654>
- Rosso, M. (2010). *Cuerpo Teatral forma y emoción en el trabajo creativo del actor*. (pág. 7). https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.5652/ev.5652.pdf
- Rubén Arcas Olivera, I. H. (2014). Procedimiento práctico de enseñanza para desarrollar la memoria corporal del actor mediante acciones físicas. *Revista Teatro*(28), 19. <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1328&context=teatro>
- Ruiz Caballero, J. A., & Sanchez Arriba, C. (2001). *Depresión y memoria: ¿Es la información congruente con el estado de ánimo más accesible?* (Vol. 13, p. 5). Redalyc. [Redalyc.Depresión y memoria: ¿Es la información congruente con el estado de ánimo más](https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=111/13/11113005)

[accesible?](#)

Saura, J. (2009). El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la encarnación. Alba Editorial.

https://actors-studio.org/web/wp-content/uploads/2023/12/el_trabajo_de_actor_sobre_si_mismo_en_el_proceso_creador_de_la_encarnacion.pdf

Seca, M. (s.f.). En *La técnica del actor* (pág. 148).

https://www.academia.edu/43371583/La_tecnica_del_actor

Segarra Márquez, L. (2019). *Implicaciones terapéuticas de las alteraciones en la apariencia física relacionadas al tratamiento con antipsicóticos en pacientes con trastornos mentales graves*. (p. 41). <https://dspace.umh.es/handle/11000/6910>

Serrano, R. (2004). *Nueva Tesis sobre Stanislavski, fundamentos para una teoría pedagógica*. (pág. 194). <https://es.scribd.com/document/230669694/Raul-Serrano-Nuevas-Tesis-Sobre-Stanislavski>

[Sobre-Stanislavski](#)

Spolin, V. (1999). *Improvisación para el teatro: Un manual de enseñanza y disciplina teatral para el actor, el director y el maestro*. Paidós Ibérica.

Stanislavski, C. (1975). *Building a Character*. En *La construcción del personaje* (B. Fernández, Trad., Primera Edición 1975 ed.). Alianza editorial.

https://www.alianzaeditorial.es/primer_capitulo/la-construccion-del-personaje.pdf

Stanislavski, C. (2010). *El trabajo del actor sobre sí mismo en el proceso creador de la vivencia*. España: Alba Editorial.

Stanislavski, K. (1936). En K. Stanislavski, *Preparación del actor* (pág. 140). Buenos Aires: Psique. Stanislavski, K. (1936). *Mi vida en el arte*. En K. Stanislavski, *Mi vida en el arte* (pág. 110). Manta: Losada.

Stanislavski, K. (1938/2008). La construcción del personaje. Alba Editorial.

Toporkov. (1998). Stanislavski Dirige. <https://es.scribd.com/document/664579495/toporkov-stanislavski-dirige>

Ramírez Vargas, X., Arias Leal, M., & Madrigal Zamora, S. (2020). Actualización del trastorno afectivo bipolar. *Revista médica Sinergia*, 5 (9), 15.
<https://revistamedicasinergia.com/index.php/rms/article/view/572/1005>

Wainer, M. (2013). Actuar: pensamiento y movimiento. Atuel. (pág, 32).

10. Anexos

Anexo A: Ficha del personaje

Versión: BERNARDA	
Personaje: Adela	Edad: 18 años
Estatura: 1.60 m	Género: Femenino.
Contextura: Delgada	Tez: Mestiza.
Animal: Mono	Trastorno: TLP
Estado social: Interna.	Ropa: Vestido blanco, corsé. Vestido verde.
Peinado: Cabello suelto, trenzas laterales.	Maquillaje: Piel pálida, ojeras, brillo labial.

NOTA: Tabla elaborada por la autora basada en la ficha del personaje de Adela en la versión de “La Casa de Bernarda Alba”.

Anexo B: Diario referencial

Diario General.	
Construcción de personaje Adela en una versión: La casa de Bernarda Alba.	
UNIVERSIDAD SAN GREGORIO DE PORTOVIEJO	
Carrera: Artes escénicas	Nivel: Noveno Nivel
Nombre: Teresa Alejandra Rivera Lozada	Periodo académico: 2024 - 2025
Fecha de inicio: 24 de octubre del 2024	Fecha fin: 28 de marzo 2025
Objetivo de cada ensayo: Comprender y desarrollar el personaje de Adela.	
Actividades realizadas: ○ Lecturas de texto. ○ Análisis de personaje. ○ Búsqueda de la construcción animal. ○ Búsqueda de Trastornos y tics. ○ Calentamientos corporales. ○ Exploración vocal. ○ Registro de diario. ○ Ensayos por escenas. ○ Tutorías. ○ Ensayo de actuación. ○ Ensayos de coreografías. ○ Ensayos Generales.	Técnicas y recursos utilizados. (Utilería, ambientación). Técnica: ○ Acciones Físicas de Konstantin Stanislavski. Trastorno: ○ Límite de personalidad. Tic: ○ Abrir y cerrar puños. Recursos: ○ Zapatito de bebé ○ Lienzo ○ Crayones ○ Música. ○ El análisis.

Reflexión del proceso:	Ideas y cambios:
Al principio, la intérprete experimentó una confusión entre acción y actividad, lo que no le dejaba concentrarse en su trabajo, hasta que finalmente lo diferenció. Además, uno de los desafíos a los que se enfrentó fue la separación entre Adela, como personaje, sabía y lo que la intérprete, como actriz, conocía del texto y la historia de Adela. Este obstáculo complicó la comprensión de que Adela, como personaje, no tenía conocimiento de todo lo que sucedería a lo largo de la obra, a diferencia de la actriz, lo que generó una falta de organicidad durante los ensayos. Sin embargo, a lo largo del proceso, logró superar estas dificultades y alcanzar el objetivo.	Se incorporó el zapatito de bebe, ya que este elemento fue añadido un mes antes de la presentación. Otra idea que surgió fue el cambio de ropa que tiene Adela en escena, pasando del uniforme del centro psiquiátrico al vestido verde. Además, se realizó un cambio

NOTA: Tabla elaborada por la autora basada en el diario general del personaje de Adela en la versión de “La Casa de Bernarda Alba”.

Anexo C: Representación física del personaje

Figura 1

Características físicas del personaje Adela



Nota: Adela es una joven apasionada y bella, es la penúltima interna en ingresar al centro psiquiátrico. Así mismo, la menor de todas, tienen 18 años de edad y desea ser libre para vivir su vida junto al hombre que ama.

Anexo D: Exploración física del personaje

Figura 2

Exploración física del personaje Adela



Nota: Primeras exploraciones de las acciones del personaje de Adela: Asomar, sostener y tocar.

Anexo E: Revisión y ajuste continuo

Figura 3

Ajuste continuo y evaluación del personaje Adela



Nota: Observaciones y recomendaciones acerca de las acciones físicas en una escena del segundo acto: Enfrentamiento entre Poncia y Adela.

Anexo F: Link del video de la página web en donde se encuentra el video de la puesta en escena.

<https://teatrobernarda.vercel.app/>

Anexo G: Guion: Obra “Bernarda”

ACTO I

Habitación de tono verde al interior de psiquiátrico de BERNARDA. Cuatro puertas.

Una ventana amplia. Una radio. Luces cálidas. Al abrir el telón están las internas.

Angustias: Si 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: Suéltanme. (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 ninguno, 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

Misma habitación como área de terapia ocupacional. Sillas y un sofá. Luces cálidas.

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 amo 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 mías 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? (Silencio) 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 las dejes sueltas 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 perdersenos.

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

La habitación. Sillas y el sofá. Luces cálidas.

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. Es 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 una 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 que 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. (Refiriéndose 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 su 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 arrebatas. 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 abras. 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 lumbre, perseguida por los que dicen ser cuerdos, y me pondré delante de toda 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.)

FLASHBACK: (Voz en off de Bernarda Alba) ¡Descuélguenla! ¡Mi hija ha muerto virgen!

Llévenla 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.