

UNIVERSIDAD DE CUENCA



FACULTAD DE ARTES

CARRERA DE ARTES ESCÉNICAS TEATRO Y DANZA

“Puesta en escena de una obra basada en la obra pictórica “Las dos Fridas” de Frida Kahlo”

**Trabajo de titulación previo a la
obtención del título de:**

Licenciatura en Artes Escénicas Teatro y Danza

AUTORAS:

Silvia Karina Morocho Cabzaca.

Tanya Samantha Villota Ramírez.

DIRECTORA:

Dra. Clarita del Rocío Donoso López.

CUENCA - ECUADOR

2016



RESUMEN

El presente trabajo investigativo tiene como principal motivación estudiar la obra pictórica de la artista mexicana Frida Kahlo y utilizarla como un estímulo de creación para un montaje escénico a través del lenguaje teatral y dancístico, nos enriquecemos de diferentes elementos compositivos, como la escritura, la música y el cuerpo para crear una obra totalmente independiente del trabajo de la artista Kahlo. La pintura “*Las Dos Fridas*” de Frida Kahlo es analizada a partir de la metodología de Heidegger dentro de la obra de arte, así mismo, basándonos en la Antropología Teatral de Eugenio Barba para que nuestro proceso de creación dé como resultado la fusión de ambos lenguajes dichos previamente, y de ese modo encontrar un lenguaje propio aplicado a la puesta en escena que es parte fundamental de nuestro trabajo investigativo. Partiendo de la situación de la mujer actual, tomando como referencia la misma biografía de la artista Kahlo y apoyándonos de entrevistas anónimas de mujeres de esta ciudad, utilizamos este material para la creación de la obra práctica, haciendo que todo esto nos permita desarrollar una dramaturgia enfocada en la dependencia emocional de la mujer claramente evidenciada en la vida de la artista mexicana.

PALABRAS CLAVE: DANZA, CUERPO ACTIVO, RITMO, MOVIMIENTO, MEMORIA CORPORAL, MEMORIA EMOTIVA, ESTADO CONSCIENTE DEL MOVIMIENTO, PARTITURAS CORPORALES, ESPACIO.



ABSTRACT

The present work has as main motivation to study the paintings of Mexican artist Frida Kahlo and use it as a stimulus to create for a scenic assembly through theater and dance language, we enrich different compositional elements such as writing, music and body to create a fully independent work of the work of the artist Kahlo. The painting "The Two Fridas" Frida Kahlo is analyzed from the methodology Heidegger within the work of art, likewise, based on Theatre Anthropology Eugenio Barba for our creation process results in the fusion of both previously these languages, and thereby find a language applied to the staging that is a fundamental part of our investigative work. Based on the situation of the modern woman, with reference to the same biography of the artist Kahlo and relying on anonymous interviews with women of this city, we use this material for the creation of practical work, making all this allows us to develop a dramaturgy focused on the emotional dependence of women clearly evident in the life of Mexican artist.

KEYWORDS: DANCE, ACTIVE BODY, RHYTHM, MOVEMENT, PHYSICAL MEMORY, EMOTIONAL MEMORY

**ÍNDICE**

RESUMEN	2
ABSTRACT	3
CAPÍTULO I	6
1.1 Frida Kahlo, sus principios.....	10
1.2 Aplicación de “La Propuesta metodológica para analizar una obra de Arte a partir de Heidegger.”	26
Heidegger: La obra de arte y la verdad.....	26
1.2.1. Descripción de la obra “Las dos Fridas”	28
1.2.2. Funcionalidad	31
1.2.3. La sustancia de la Obra.....	32
1.2.4. La esencia de la Obra.....	33
1.2.5. La verdad	34
CAPÍTULO II	37
Técnicas Compositivas.	37
2.1. Descripción y aplicación de la técnica de Eugenio Barba.....	37
2.2 Experimentación corporal a partir de los Conceptos de Michael Chejov	48
CAPÍTULO III.	51
3.1 Michael Foucault. La construcción social desde la perspectiva de Foucault.	51
El cuerpo y su relación con el poder.	53
3.2 Marcela Lagarde: La mujer en torno a la hegemonía patriarcal de la humanidad.....	55
Capítulo IV	59
Propuesta artística y creativa.....	59
4.1 Desarrollo de la parte práctica	59
4.2 Creación de la obra escénica.....	68
Bibliografía	73
Entrevistas anónimas a distintas mujeres cuencanas.....	77



Índice de ilustraciones

Ilustración 1 Frida on Bench - Nickolas Muray (Magdalena Carmen Frida Kahlo; Coyoacán, México, 1907 - 1954)	10
Ilustración 2 Accidente - Frida Kahlo 1926. Lápiz sobre papel, 7.8" x 10.6", Colección de Juan Coronel, Cuernavaca, México.	14
Ilustración 3 Autorretrato - Tiempo vuela 1929 Óleo sobre aglomerado 77.5 x 61 cm Colección de Antony Bryan.....	17
Ilustración 4 Las dos Fridas - 1939 Óleo sobre lienzo (173 X 173cm) Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.....	25
Ilustración 5 Eugenio Barba. Autor, director de escena, director de teatro e investigador teatral italiano.....	37
Ilustración 6 Michel Foucault , psicólogo, teórico social y filósofo francés.	51
Ilustración 7 Marcela Lagarde Antropóloga e investigadora	55



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Universidad de Cuenca
Cláusula de propiedad intelectual

Yo, Tanya Samantha Villota Ramirez, autora de la tesis "Puesta en escena de una obra basada en la obra pictórica "Las dos Fridas" de Frida Kahlo", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 20 de septiembre del 2016

A handwritten signature in blue ink, appearing to read "Tanya Samantha Villota Ramirez", written over a horizontal line.

Tanya Samantha Villota Ramirez

C.I. 0106650989



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Universidad de Cuenca
Cláusula de propiedad intelectual

Yo, Silvia Karina Morocho Cabzaca, autora de la tesis "Puesta en escena de una obra basada en la obra pictórica "Las dos Fridas" de Frida Kahlo", certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 20 de septiembre del 2016

Silvia Karina Morocho Cabzaca

C.I. 0104810817



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Universidad de Cuenca
Cláusula de Derecho de Autor

Yo, Tanya Samantha Villota Ramírez, autora de la tesis "Puesta en escena de una obra basada en la obra pictórica "Las dos Fridas" de Frida Kahlo", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Artes Escénicas – Teatro y Danza. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicara afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 20 de septiembre del 2016

Tanya Samantha Villota Ramírez

C.I. 0106650989



UNIVERSIDAD DE CUENCA



Universidad de Cuenca
Cláusula de Derecho de Autor

Yo, Silvia Karina Morocho Cabzaca, autora de la tesis "Puesta en escena de una obra basada en la obra pictórica "Las dos Fridas" de Frida Kahlo", reconozco y acepto el derecho de la Universidad de Cuenca, en base al Art. 5 literal c) de su Reglamento de Propiedad Intelectual de publicar este trabajo por cualquier medio conocido o por conocer, al ser este requisito para la obtención de mi título de Licenciada en Artes Escénicas – Teatro y Danza. El uso que la Universidad de Cuenca hiciere de este trabajo, no implicara afección alguna de mis derechos morales o patrimoniales como autora.

Cuenca, 20 de septiembre del 2016

Silvia Karina Morocho Cabzaca

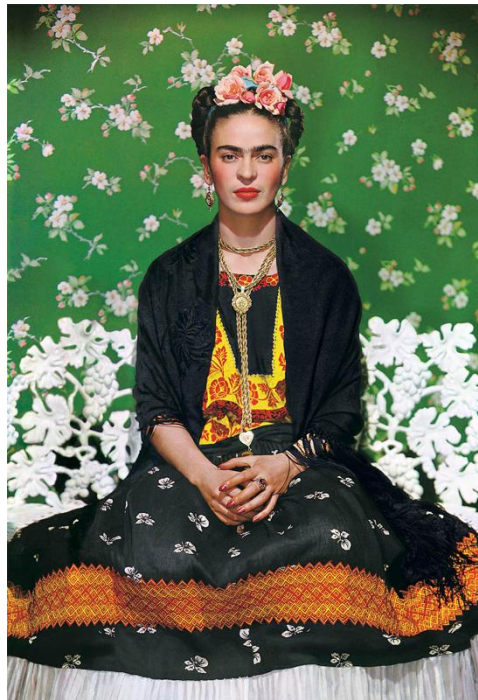
C.I. 0104810817

CAPÍTULO I

1.1 Frida Kahlo, sus principios

«No he muerto y, además, tengo algo por qué vivir; ese algo es la pintura.»

(Tibol, 2002, pág. 40)



*Ilustración 1 Frida on Bench - Nickolas Muray
(Magdalena Carmen Frida Kahlo; Coyoacán,
México, 1907 - 1954)*

Pintora mexicana que desde niña presenció la lucha zapatista, acontecimiento social y político en México en el siglo XX que tuvo como principal elemento al Ejército Libertador del Sur encabezado por Emiliano Zapata, uno de los líderes campesinos más importantes de la revolución mexicana, quien quería restituir las tierras agrícolas del sur del país a las clases campesinas; esto marcó la línea artística como muralista y mujer revolucionaria de Kahlo. Era la tercera de las cuatro hijas del matrimonio entre Matilde Calderón y Guillermo Kahlo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Frida fue una mujer que luchó siempre contra múltiples complicaciones corporales, a los seis años de edad le diagnosticaron poliomielitis, una enfermedad viral que afecta a los nervios provocando un nivel grave de parálisis total o parcial, sobre todo debido a que durante los años 1840 a 1950 hubo una epidemia mundial de este virus. Esta enfermedad afectó la pierna derecha de Frida e impidió su crecimiento. La artista a causa de esta enfermedad queda vulnerable y sensible a todo tipo de malestares en el sistema linfático (Plus, 2011):

«La falta de una unión íntima, tan necesaria para un bebé, explica probablemente la discrepante relación de Frida Kahlo con su madre, a quien califica de muy simpática, activa, inteligente, pero también de calculadora, cruel y fanáticamente religiosa. A su padre, por el contrario, lo describe como entrañable y cariñoso: «Mi niñez fue maravillosa», escribió en su diario, «aunque mi padre estaba enfermo (sufría vértigos cada mes y medio), para mí constituía un ejemplo inmenso de ternura, trabajo (como fotógrafo y pintor) y, sobre todo, de comprensión para todos mis problemas.» (Kettenmann, 1999, pág. 11)

Fue Guillermo Kahlo, su padre y fotógrafo, su principal pilar, quien le involucró en el mundo artístico, cultural e intelectual; pues se conoce que en varias ocasiones ella actuó como su asistente.

Al contrario de la relación con su madre Matilde Calderón y González, quien era mucho más distanciada y parca hacia Frida ya que esta, al ser una mujer rebelde y nada sumisa, no tenía el consentimiento ni apoyo de la madre en la forma de vida que llevaba.

«En una charla con la crítica de arte Raquel Tibol, la artista rememoró detalles de su niñez: «Mi madre no me pudo amamantar porque a los once meses de nacer yo, nació mi hermana Cristina. Me alimentó una nana a quien lavaban los pechos cada vez que yo iba a succionarlos.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En uno de mis cuadros estoy yo, con cara de mujer grande y cuerpo de niña, en brazos de mi nana, mientras de sus pezones la leche cae como del cielo. » (Kettenmann, 1999, pág. 10)

Frida Kahlo vestía pantalón y sacos de varón, esto para su madre y la sociedad no era correcto, sin embargo, a ella nada de eso le importaba. Años más tarde cuando conocería a Diego Rivera, cambiaría su vestimenta por vestidos típicos mexicanos. Diego Rivera expresa: «Las mexicanas que no quieren ponérsela, no pertenecen a este pueblo, sino que dependen, en sentimiento y espíritu, de una clase extranjera a la que quieren pertenecer, concretamente la clase poderosa de la burocracia americana y francesa.» (Kettenmann, 1999, pág. 29)

En 1922, después de terminar sus estudios en la *Oberrealschule* en el Colegio Alemán de México, Frida ingresa a la Escuela Nacional Preparatoria siendo parte de las treinta y cinco muchachas admitidas con un interés grande hacia la medicina.

Dentro de la institución existían varios grupos y pandillas dedicados a la revolución, entre ellos están los Cachuchas, grupo político revolucionario, de ideas socialistas, nacionalistas del ministro de cultura José Vasconcelos. Frida formó parte del grupo, donde conoce a Alejandro Gómez Arias, líder de esta agrupación política con quien comenzaría una relación amorosa que se convertiría luego en el primer amor de Frida.

En 1924 Frida empieza a interesarse más por el trabajo de su padre por lo que decide ayudarlo en su estudio fotográfico. Por lo que según Hincapie, quien estudió la vida de la artista, señala que el padre de Kahlo «le enseñó cómo usar una cámara y como revelar, retocar y colorear fotografías. Esta experiencia se demostraría útil en los años siguientes.» (Hincapie, 2015)

Una de las personas de gran influencia para Frida fue Fernando Fernández, amigo de su padre y propietario de una impresora comercial, en la que ella trabajó



UNIVERSIDAD DE CUENCA

como aprendiz de dibujo y grabados, pues aquí se reprodujo de la obra del pintor impresionista Anders Zorn¹.

En 1925, Frida junto a su compañero, colega y amigo sentimental Alejandro Gómez sufren un accidente automovilístico, el bus en el que viajaba de Coyoacán colisionó con un tranvía, varios pasajeros mueren, y a consecuencia de esto Frida resulta gravemente herida ya que un tubo traspasa casi todo su cuerpo. Los médicos dudaban que sobreviviera pero, después de tres meses largos y dolorosos en reposo, se sometió a varias cirugías y tratamientos que producirían secuelas durante toda su vida debido a la gravedad de las varias fracturas y fisuras que sufrió en la cadera y la columna.

Frida agobiada por los dolores constantes en su columna, los cuales impedían moverse, debía pasar la mayor parte de su tiempo en cama, por lo que empieza a pintar y de cierto modo a desahogar su trauma y dolor a través de la arte.

«Para matar el aburrimiento y olvidar el dolor, comenzó a pintar durante estos meses. «Creí tener energía suficiente para hacer cualquier cosa en lugar de estudiar para doctora. Sin prestar mucha atención, empecé a pintar», declararía más tarde al crítico de arte Antonio Rodríguez.» (Kettenmann, 1999, pág. 18)

En medio de su convalecencia, plasma su accidente sobre un papel en el que expresa el estado anímico, psicológico y emocional que sufre desde aquel día.

¹Anders Zorn (1860 - 1920) Pintor, escultor y grabador sueco. Es reconocido internacionalmente como el pintor más famoso de nacionalidad sueca.

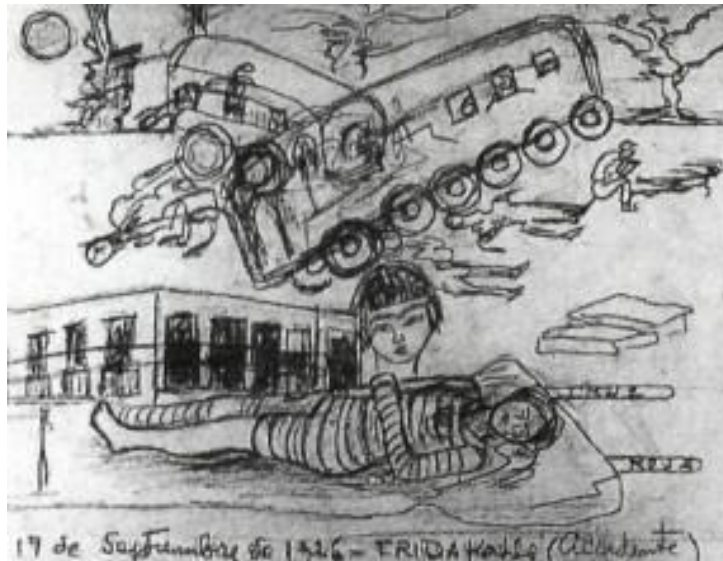


Ilustración 2 Accidente - Frida Kahlo 1926. Lápiz sobre papel, 7.8" x 10.6", Colección de Juan Coronel, Cuernavaca, México.

«Un año después de su accidente de autobús plasmaba Frida Kahlo sobre papel el proceso del accidente que tan decisivamente había cambiado su vida. El accidente causó a la artista graves fracturas en la columna y la cadera. Como consecuencia de ello no podía tener hijos y sufría de continuos dolores de espalda. Representó el suceso al estilo de la pintura popular de los exvotos, dejando de lado las reglas de la perspectiva. » (Kettenmann, 1999, pág. 18)

La artista realiza exvotos², esas fueron sus primeras obras.

² Pintura o cualquier tipo de obra de arte que se hace como ofrenda a Dios en agradecimiento de un favor o beneficio personal, o con la esperanza de recibir algún bien milagroso (Arte, 2011)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En sus días de convalecencia Frida realizó una de las primeras pinturas serias que fue su propio autorretrato, como un regalo para su novio Alejandro, expresando así su amor y su ausencia. Lastimosamente el noviazgo duró muy poco ya que Alejandro decide terminar la relación por posibles infidelidades por parte de Frida y resuelve viajar a Europa, sin embargo mantienen comunicación mediante cartas. Lo que Frida dice según Tibol es: «*Lo único de bueno que tengo es que ya voy empezando a acostumbrarme a sufrir*». (2002, pág. 43)

El comienzo de los innumerables famosos retratos de Frida Kahlo, no fue casualidad, ya que su cama fue modificada, con un tapiz en cuyo lado inferior había un espejo, de tal forma que así podía mirarse a sí misma, analizar y estudiar su propia figura. Lo que ella decía según Kettenmann en su libro sobre Frida Kahlo es: «*Me retrato a mí misma porque paso mucho tiempo sola y porque soy el motivo que mejor conozco*». (1999, pág. 18)

Frida era capaz de crear un estilo libre y real dentro de todas las pinturas que realizó, representó en ellas sus propias experiencias. A lo largo de su vida se encontró con varios muralistas muy reconocidos de la época como Diego Rivera, famoso muralista revolucionario, quien llegó a ser su esposo y en parte, su inspiración. Frida intenta restablecer su vida incorporándose al grupo de comunistas dirigido por el cubano Julio Antonio Mella³, a través de él, conoce a Diego Rivera, a quien le enseña sus cuadros en busca de un criterio experto en el arte. Diego con aires de galán le dice que tiene talento y esto provoca en Frida el impulso para seguir creando más cuadros.

³Revolucionario cubano, cofundador del Partido Comunista de Cuba y de la Federación Estudiantil Universitaria, entre numerosas organizaciones



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Rivera en uno de sus murales “*Balada de la Revolución*”, pinta a Frida como parte del Partido Comunista Mexicano.

«Aparece en el panel Frida Kahlo y reparte las armas flanqueada por Tina Modotti, Julio Antonio Mella y David Alfaro Siqueiros. Su atuendo — falda negra y blusa roja, con una estrella roja sobre el pecho — revela a la joven mujer como miembro del Partido Comunista de México (PCM), del que, efectivamente, se haría miembro en 1928. Junto con sus camaradas del partido, apoyó la lucha de clases armada del pueblo mexicano». (Kettenmann, 1999, p. 24)

Frida y Diego contraen matrimonio en 1929, su madre nunca estuvo de acuerdo con dicha unión, por la diferencia de edad (Diego era 21 años mayor), y por su gordura pero, sobre todo porque Diego era comunista y ateo.

«Diego Rivera, el sapo, gordo, feo y desaliñado cautivaba a las mujeres con facilidad ya que su horrible apariencia formaba parte de su encanto. Su afición a lo contradictorio, su pasión por el nacionalismo, cuyo objetivo fundamental consistía en reivindicar los valores culturales propio del país, sus ilusiones, su prodigalidad, lo muestran polifacético y exultante». (Abraham, 2011, pág. 65)

Su padre aceptó con más facilidad, comprendiendo que Diego tendría los medios económicos para la salud de Frida. Los amigos de la artista también se sorprendieron, algunos pensaron que era una buena elección para la carrera artística de Frida evidenciando así la manera en que se desarrollaron los paradigmas sociales de aquella época, arquetipos dentro de los cuales Frida se desplegó; nutriéndose así, del sistema patriarcal que ha regido desde tiempos inmemorables, las mujeres y los hombres forman y conforman parte del machismo que ha estado y está presente dentro de cualquier ámbito social y cultural. México no ha sido la

UNIVERSIDAD DE CUENCA

excepción, el macho viril ha jugado un papel dominante y violento dentro de la cultura mexicana.

En la época de Frida, la mujer no tenía otro rol más que el de servir al hogar como madre y como esposa. La artista rompe con este esquema, sin embargo a pesar de luchar contra las injusticias sociales, fue un blanco perfecto para el machismo y la dependencia emocional y psicológica hacia su pareja, dejando a un lado sus propias decisiones, vistiéndose como Rivera deseaba, viajando donde este dispusiese, perdonando sus múltiples infidelidades al punto de mendigar amor.

Tal es así que, cuando Diego es expulsado del Partido Comunista a finales del mismo año, se mudan para Cuernavaca con un encargo de un nuevo mural para un embajador americano.

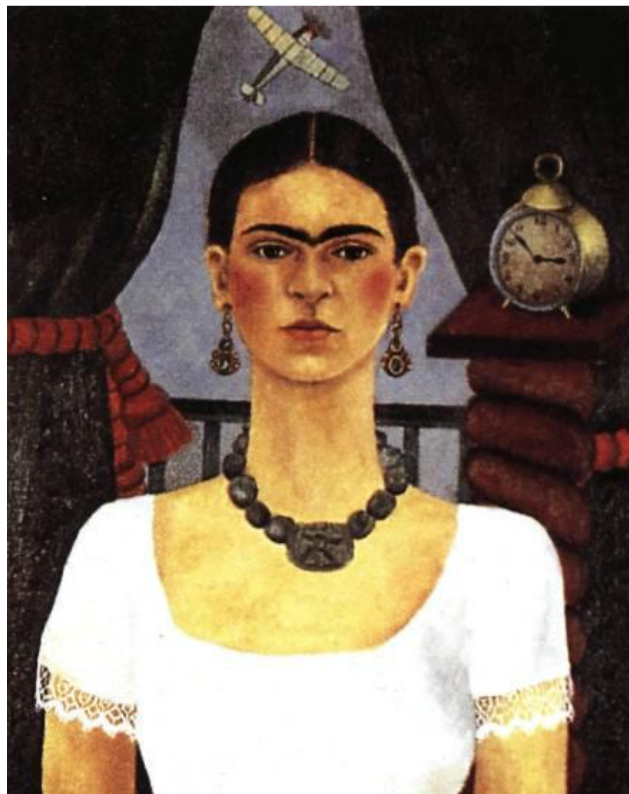


Ilustración 3 Autorretrato - Tiempo vuela 1929 Óleo sobre aglomerado 77.5 x 61 cm Colección de Antony Bryan



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En 1930 sufre de un aborto que de cierta manera afecta su fina sensibilidad y le inspira a crear más pinturas. El feto no estaba en una posición correcta debido a la pelvis fracturada en el accidente de 1925. En ese mismo año Frida conoce a grandes fotógrafos Imogen Cunningham, Ansel Adams y Edward Weston; al mecenas Albert Bender, al escultor Ralph Stackpole y pintor Arnold Blanch, así también a su mujer Lucile. (Real, 2015, pág. 35)

Permaneció en San Francisco en 1931, mientras Diego estaba haciendo un mural, fue ahí donde Frida sufrió una crisis de dolor y deformación en su pierna derecha, tuvo que ser hospitalizada en donde conoció al Dr. Leo Eloesser, famoso cirujano de huesos, quien desde entonces fue su amigo y confidente para todas las situaciones médicas que la artista sufrió.

Frida vuelve a México y entabla una relación íntima y secreta con Nickolas Muray, que dura 10 años. En 1931 Rivera y Kahlo viajan a New York para una exhibición en el Museo de Arte Moderno en diciembre. En el año de 1932 la pareja se muda a Philadelphia y a Detroit, pero en el mes de septiembre Frida regresa a México por la muerte de su madre.

Rivera celebró un contrato con la empresa General Motors, el cual fue cancelado debido al fanatismo político del artista, por el cual se negó a borrar la figura de Lenin en el Mural que pintó en el Rockefeller Center, en New York. Por este conflicto de ideologías entre la empresa General Motors y el pintor y debido a la gran influencia de General Motors en el capitalismo, se canceló la exposición mundial de su obra que se realizaría posteriormente en Chicago. Rivera regresa a México pero esta vez vivirían en dos casas unidas por un puente, en San Ángel.

El año más doloroso para Frida Kahlo fue en 1934, no solo perdió tres dedos de su pie derecho, sino que también fue traicionada doblemente, al descubrir que Rivera la engañaba con su hermana menor Cristina.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Las traiciones entre Rivera y Kahlo eran constantes. Pero esta vez Frida decide abandonar la casa en San Ángel y rentar un departamento en el centro de la Ciudad de México.

«A finales de 1935, cuando la relación entre Rivera y Cristina Kahlo había terminado, regresó Frida a San Ángel. Los ánimos se habían calmado, sin que ello implique que Rivera fuera a renunciar, a partir de ahora, a sus aventuras extramatrimoniales. También Frida Kahlo, por su parte, comenzó a cultivar relaciones con otros hombres y, especialmente en los últimos años, también con mujeres». (Kettenmann, 1999, pág. 40)

Para Frida fue muy doloroso tener que pasar por todo esto, saber que su hermana y su gran amor la habían traicionado era casi imposible de creer, sin embargo, ella quería que Diego sea feliz.

«Sé que a Diego le interesa por el momento más ella que yo, y debía comprender que él no tiene la culpa y que yo soy la que debo transigir, si quiero que él sea feliz. Pero me cuesta tan caro pasar por esto que no tiene usted ni idea de lo que sufro». (Campos, 2002, pág. 48)

A más de sufrir esta decepción, Frida por su salud delicada, padeció varios abortos, debido a que su pelvis era demasiado débil, por lo que no tenía la capacidad para soportar el peso del embarazo, razón por la cual los embriones no cumplían su desarrollo normal, lo cual causó en ella una fragilidad emocional obsesiva. Una vez más, todas estas situaciones formaron parte de sus obras reflejando su dolor e impotencia, es por esto que «Frida Kahlo no pintó su realidad tal como era, sino como la sentía. Las circunstancias quedaron reducidas a lo esencial, la acción quedó limitada al expresivo punto álgido» (1999, pág. 35) según Kettenmann.

En 1937 la URSS pasaba por un panorama gris y de mucha sangre, fue la gran lucha, la estela del gran terror que empezó gracias a la era estalinista, muchos



UNIVERSIDAD DE CUENCA

tuvieron que salir del país y refugiarse en otro, tal fue el caso de León Trotsky⁴ y su esposa Natalia Sedova se refugiaron en México en la *Casa Azul*, en Coyoacán de Frida Kahlo.

Trotsky y Kahlo mantuvieron una relación amorosa secreta. A lo largo del tiempo se produce un intento de asesinato hacia Trotsky por un grupo de estalinistas, por lo que él y su esposa Natalia tuvieron que salir de la *Casa Azul*, a Diego lo buscan a fin de interrogarlo, por lo que decide salir de su país para refugiarse en San Francisco, luego de varios meses Trotsky fue asesinado y Frida fue requerida para testificar, esto hizo que permaneciera detenida dos días.

Trotsky defendía la ideología soviética y su principal objetivo era la lucha contra el proceso de Moscú.

«Toda su energía y la de sus colaboradores estaba orientada hacia un único objetivo: la lucha contra el Proceso de Moscú. En su primera declaración a la prensa, desde Tampico, Trotsky afirmó: “ Apruebo de todo corazón la idea lanzada por diferentes personas representativas de la política, la ciencia y las artes de varios países, de crear una comisión internacional para investigar y examinar el material y los testimonios que conciernen a los recientes procesos de la Unión Soviética». (Yankelevich, 2002, pág. 80)

Después del viaje a París, Frida retorna a México y se muda a su casa en Coyoacán, tiempo después el matrimonio Rivera Kahlo se disuelve y el 6 de noviembre de 1939 firman su divorcio.

⁴ Politico y revolucionario ruso, profundo pensador social y moral, y uno de los más eminentes autores de narrativa realista de todos los tiempos. (Epdlp, 1998)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

«Poco después del divorcio entre Frida Kahlo y Diego Rivera, realizó la artista este autorretrato constituido por dos personalidades. Aquí meditó sobre la crisis matrimonial y la separación. La parte de su personalidad adorada y amada por Diego Rivera es la Frida mexicana con traje de Tehuana, la otra Frida está ataviada con un vestido más bien europeo. Los corazones de ambas están al desnudo y se mantienen unidos por medio de una única arteria. La parte europea de Frida Kahlo, despreciada, amenaza con desangrarse». (Kettenmann, 1999, pág. 55)

Esta obra se mostró en Nueva York, en el Museo de Arte Moderno, durante la exposición «Veinte siglos de Arte Mexicano» en 1940.

Eli Bartra investigadora feminista escribe en su libro *Frida Kahlo mujer, ideología y ardenos dice*:

«El cuadro de “Las dos Fradas” (1939) es un símbolo de esto. La Frida vestida con traje regional mexicano y la otra con un vestido europeo. Es esta dualidad, en realidad, la que conforma la mexicanidad. Lo mexicano no es siempre y exclusivamente lo popular. En el caso de ella su mexicanidad es precisamente la fusión, la unidad de lo autóctono y lo europeo». (Bartra, 2005, pág. 78)

En varias de sus obras artísticas podemos observar que ella representaba la soledad que sentía ya que se pintaba dentro de habitaciones frías o en paisajes desérticos, en varios cuadros plasmaba su cabeza o busto y en otros su cuerpo completo.

La vida de Kahlo es un camino de dolor y pasión, pero sobre todo un reflejo de todo su bagaje artístico, humano, revolucionario y espiritual. Frida nos deja su legado no solo en el mundo artístico, sino como creadoras, nos impulsa a indagar en nuestro interior, a conocernos mediante el arte.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En el año 1938 André Breton⁵ conoció a Frida Kahlo y esta fue su impresión sobre la obra que ella le había regalado a Trotsky:

«En la pared del cuarto de trabajo de Trotski he admirado un autorretrato de Frida Kahlo de Rivera. Con un manto de alas de mariposa doradas, así ataviada abre una rendija en la cortina interior. Nos es dado, como en los hermosos días del Romanticismo alemán, asistir a la entrada en escena de una bella joven dotada con todos los poderes de la seducción». (Kettenmann, 1999, pág. 43)

A finales de 1940 Rivera y Kahlo retomaron su relación y celebraron un nuevo matrimonio, el 8 de diciembre del mismo año. En homenaje a la artista, se forma un grupo de artistas los cuales buscaban exponer obras con respecto a la vida de Frida, a los cuales se les conocía como Los Fridos.

«Los Fridos, entre los que se destacan los pintores mexicanos Guillermo Monroy, Arturo García Bustos, Arturo Estrada, Reina Lazo y Fany Rabel, exponen obras alusivas a la vida y obra de Frida Kahlo, una de las artistas mexicanas más cotizadas del mercado del arte internacional». (MARÍN, 2005)

Al transcurrir el tiempo la salud de Frida se agrava, sufre de fuertes dolores en su columna, se ve obligada a utilizar corsés y recibir varias operaciones en su columna y pierna.

Junto a su hermana Cristina realizan un viaje a Nueva York, en donde Frida por motivos de salud le realizan un injerto de hueso. En México, es sometida a un

⁵Poeta y crítico francés, líder del movimiento surrealista. Nació en Tinchebray, Orne; estudió medicina y trabajó en hospitales psiquiátricos durante la I Guerra Mundial. (EpdIp, 1998)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

corsé de acero durante ocho meses y por lo tanto varias dosis de morfina por el dolor que su enfermedad provocaba, como consecuencia su salud se debilitó aún más y contrajo anemia.

Es hospitalizada debido a la grave infección que le produjeron los implantes óseos en su columna vertebral, por lo que estuvo durante nueve meses en el hospital, le realizaron siete operaciones durante este periodo. Cuando fue dada de alta Frida debía permanecer la mayor parte de su tiempo en una silla de ruedas por lo que su marido contrató a enfermeras para que la cuidaran y le suministrarán los analgésicos. Lola Álvarez realiza la primera exposición en homenaje a Kahlo en su país, sin embargo el doctor de Frida se rehúsa a que ella asista a la inauguración ya que no se encontraba aún en buenas condiciones de salud, sin embargo la artista decide ir y es trasladada en una ambulancia, pero en el museo ella estaría en su propia cama, la cual fue transportada independientemente de Kahlo.

«El día de la apertura de la exposición, el estado de salud de la artista era tan deplorable, que los médicos le prohibieron levantarse de la cama. Como, a pesar de ello, Frida Kahlo no quería perderse el vernissage⁶, su cama fue instalada en la galería y ella misma se hizo transportar en ambulancia. Anestesiada por las drogas, desde su cama tomó parte en el festejo, bebió y cantó con innumerables visitantes. Estaba tan asombrada por el éxito de la exposición como la galerista, a la que incluso llegaron peticiones del extranjero solicitando informaciones sobre la artista. El gran éxito fue, sin embargo, ensombrecido por su enfermedad». (Kettenmann, 1999, pág. 84)

⁶ Aperitivo previo a una exposición.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Alrededor de un año la pierna derecha de Frida es detectada con gangrena por lo que deciden amputarla, contrajo neumonía y nuevamente debe estar en cama, su neumonía empeora y fallece en la *Casa Azul* el 13 de julio de 1954 a la edad de 47 años. La causa principal de su muerte fue «embolia pulmonar», se llegó a sospechar de que su muerte fue un suicido pero esto no fue confirmado. Se piensa esto por el hecho de que Frida escribió dentro de su diario «*Espero alegre la salida y espero no volver jamás*» (2004, pág. 180)

Análisis Estético de Fondo y Forma de la pintura

Este método de análisis es en base a las clases de estética contemporánea impartidas por el profesor Pedro Andrade, fondo y forma de la obra pictórica.

Obra de Frida Kahlo, pintora surrealista de los años treinta y cuarenta. «Las Dos Fridas», pieza importante en su trayectoria artística y en el mundo del arte moderno y actual.



Ilustración 4 Las dos Fridas - 1939 Óleo sobre lienzo (173 X 173cm) Museo de Arte Moderno, Ciudad de México.

La luz de esta obra es frontal, las dos figuras están totalmente iluminadas permitiéndonos ver cada detalle. Se puede ver un relieve existente en la falda verde de la Frida de la derecha del lienzo, mientras que sus rostros son planos sin masa. Los puntos provocan líneas curvas y en ningún lado de la obra existen esquinas. La textura del óleo realza la parte fundamental de la pintura que son los corazones. Es



UNIVERSIDAD DE CUENCA

una pintura estática, como si los personajes se mantuvieran inmóviles para una fotografía, sin embargo la arteria que las une parece estar en movimiento. Las figuras de Frida están en un nivel medio y estático. Las nubes marcan el fondo en conjunto con el piso.

Es así como podríamos analizar esta obra pictórica según el estudio planteado por parte del profesor Pedro Andrade, partiendo del fondo y forma de la pintura.

1.2 Aplicación de “La Propuesta metodológica para analizar una obra de Arte a partir de Heidegger.”

Heidegger: La obra de arte y la verdad.

A continuación partiremos del análisis que Heidegger propone a través a su libro *El Origen del Arte*, un estudio que será utilizado para el estudio de la obra pictórica «*Las dos Fridas*».

El escenario del ser humano debe ser consistente en estar abierto al mundo, es por ese medio o canal donde puede comprender, percibir y eso es lo que le distingue de los demás entes. Heidegger lo define como *Da sein*⁷ (ser- ahí).

El arte tiene un lugar un tiempo e historia, donde el ser humano está en el mundo, sin haberlo elegido.

« (...) puede el Dasein acceder a la verdad de sí mismo. Es en la angustia donde se hace patente el Dasein, el fundamento infundado. Se abre entonces la problemática del ser- para-la-muerte, de la temporalidad como finitud radical. El “ser” y el “tiempo” tendrán

⁷ Da sein en el idioma alemán significa “ser - ahí”, del verbo “estar”, “existir”.



entonces intrínseca vinculación con la nada». (Oliveras, 2005, pág. 266).

La relación que plantea Heidegger del ser con el hombre, es que existe un acontecer entre ellos, *el ser para la muerte* le da la oportunidad de encontrar una originalidad al ser humano en «habitar poéticamente sobre la tierra», vivir en el origen.

Heidegger inicia cuestionando y contestando a la vez, ¿dónde radica el origen y la esencia de la obra? El origen de la obra es el arte, la esencia se concreta en materia por la actividad del artista, por tanto existe una relación simbiótica entre obra y artista. El artista da origen a la obra mediante su actividad creativa y la obra, al hablar del artista le da vida a él como maestro del arte.

«Origen significa aquí aquello donde una cosa es y aquello por lo que es: qué es y como es. A que algo sea como es llamamos esencia de ese algo. El origen de algo es el origen de su esencia. La obra nace según el común entender, de y por la actividad del artista. Pero ¿de qué y por qué el artista es lo que es? Por la obra; pues el dicho de que una obra ensalza a su maestro quiere decir: la obra hace surgir al artista como maestro del arte. El artista es el origen de la obra. La obra es el origen del artista. Ninguno es sin el otro. Sin embargo no se condicionan únicamente ellos. El artista y la obra son en sí, respectivamente, y en su relación mutua, por un tercero que es lo primero probablemente, o sea por el arte, de donde el artista y la obra derivan también su nombre» (Soler, 1953, pág. 27)

Dicho esto pasaremos a continuación a hablar mas detalladamente sobre la pintura



1.2.1. Descripción de la obra “Las dos Fridas”

Un ser que se destierra. Las pinzas ya vacilantes, la sangre, fresca del gozo de haber logrado dividir, traspasando ese lazo ardoroso, arrebatado, y sobre todo iluso, iluso porque pretende seguir bombeando vida, enlazándolas una con la otra, enredadas, endiabladas, enfiestadas... ¿engañadas?, es por esto que, Olmedo Alvarado⁸ quién es profesor en la Universidad de Cuenca en el área de Artes Aplicadas acota:

« (...) ella no tiene como objetivo hacer un retrato, ella quiere mostrar esto (señala el corazón y las tijeras cortando la arteria de la Frida de blanco), por eso es que en este espacio blanco le pone rojo y por el contraste de color llama la atención, porque cuando alguien ve el cuadro lo primero que ve, es este punto y después va identificando el resto». (Alvarado, 2015)

Ya no son un reflejo, son pinceladas hirientes.

Estos dos cuerpos juntos que se acompañan pero, a la vez distantes y ausentes de ellas mismas provocan un abismo; es este ser que no se descubre, lleno de huellas encontradas, pisadas, manchadas, pintadas por quien no se halla y se destruye en cada tropiezo con el tiempo congelado, inmóvil, solo la agonizante arteria mantiene el único movimiento previo a la muerte. Bartra sostiene que esto: « (...) radica en su androginia, en la dualidad en la lucha finalmente entre el ser

⁸ Algunas de las citas expuestas son extraídas de las entrevistas que fueron realizadas a los docentes de la Universidad de Cuenca. Gustavo Novillo y Olmedo Alvarado conocedores de artes plásticas, como parte del estudio de esta Tesis. Debemos recalcar que solamente fue utilizado el 1% de las entrevistas



UNIVERSIDAD DE CUENCA

hembra y el ser macho, también en su ideología nacional aparece la dualidad». (2005, pág. 45)

Mientras que las tijeras manchadas intentan cortar su emoción, su personalidad, su vida, ella ya no pretende ser nada o por lo menos no ser la misma, la aún mujer completa, enamorada, amada y mexicana pero también una rota, traicionada, lastimada, esta mujer que mantiene todavía una relación sincera y entera hacia su compañero, por lo que:

« (...) el hecho de ser hija de un extranjero que se casa con una mexicana mestiza, y la fuerza del propio país dejan sus marcas, pero la persecución deliberada de esa mexicanidad parece como que surgiera, más que nada, por la influencia directa de Diego». (Bartra, 2005, pág. 78)

Al observar detenidamente la pintura podemos encontrar ciertas cosas que quizás a simple vista no las veíamos .

« (...) si identificamos no hay una perspectiva geométrica que dibuje o permita generar una profundidad, sino simplemente el hecho de tener un espacio como este caso del cielo con las nubes por atrás y por su dimensión le hace que tenga esa perspectiva. No es entonces una obra cerrada». (Alvarado, 2015)

Observamos a la mujer europeizada la cual es más arreglada, viste un vestido blanco de encaje con florecillas rojas y amarillas, su corazón partido, sangrante; de él se deshace una arteria que pasa por el brazo derecho que posee las tijeras que cortan la misma, provocando las manchas rojas de sangre en el vestido blanco, sus labios rojo carmín acentúan la feminidad que está carente en la otra Frida mexicanizada, vestida con un atuendo mexicano campesino, nada elegante, los bordes de su falda carecen de asepsia, parece una vieja falda a consecuencia de varios días de trabajo en el campo. Mientras que su corazón completo, está unido



UNIVERSIDAD DE CUENCA

con la misma arteria que luego es cortada, ésta nace desde el retrato de su compañero, es por ello que este corazón sigue con vida, porque es alimentado por el mismo hombre que le da la vida y la muerte. Según Gustavo Novillo⁹, profesor de la Universidad de Cuenca en la Facultad de Artes:

«Ella quiso darle más luz intencionalmente a la Frida de Blanco, porque el mensaje de la obra es así, a la una la quiere hacer más pura, más celestial sin embargo ella tiene el corazón destrozado, sangrando, pero le quiso dar más énfasis a esa figura por eso el color de la luz y el blanco». (Novillo, 2015)

A la izquierda yace la mujer del corazón intacto, aferrándose a esa utopía, donde él es el único testigo omnipresente, (aunque minúsculo su tamaño) en aquel retrato circular, no deja de gobernar la vida de esta mujer porque ella ha permitido que él sea su motor y ahora es su testigo de este desprendimiento o liberación, porque dejarlo y estar sola, conocerse a sí misma es un acto de liberación de las féminas. No dice ni hace nada, es un retrato pequeño y circular, tal vez olvidado y retomado para que viviera el acto de este ser que se desentraña a sí misma. Desarraigarse a la manera de despojar sus orígenes, sea mexicana o europea, ninguna de las dos puede vivir sin Diego. Salir de esa tierra conocida que le brindó estabilidad económica, social y sobre todo comodidad, salir de la zona de confort, enfrentarse con ella misma.

⁹Algunas de las citas expuestas son extraídas de las entrevistas que fueron realizadas a los docentes de la Universidad de Cuenca. Gustavo Novillo y Olmedo Alvarado concedores de artes plásticas, como parte del estudio de esta Tesis. Debemos recalcar que solamente fue utilizado el 1% de las entrevistas.



1.2.2. Funcionalidad

El arte siempre ha sido considerado como la mayor expresión del ser humano en la tierra, desde plasmar sus ideas en una roca hasta expresarlas físicamente con su cuerpo. Tal como se refiere Nietzsche a la música y aludiendo al arte «*Sin la música la vida sería un error*» (2002, pág. 44); podemos decir que: Sin arte quizás no seríamos humanos.

Las obras de Frida Kahlo plasman sus vivencias, son sensibles y se producen desde una forma visceral, por lo que podrían tomarse como una especie de terapia para ella, creando de alguna manera una catarsis. Sin embargo muchas mujeres, incluso algunos hombres pueden sentirse identificados, tal como pasa con la obra «Las dos Fradas». La separación, el divorcio y la traición son episodios que de una u otra forma alguna vez lo hemos vivido.

Esta obra muestra su funcionalidad en cuanto a las sensaciones que nos transmite al verla y analizarla, hace referencia al mayor miedo del ser humano: la soledad y la fragmentación entre sus dos raíces, entre sus sentimientos y bienestar personal, muestra su desarraigo y desgarramiento emocional, lo hace a través de símbolos como la tijera que está cortando la arteria vital. Se muestra como un ser incompleto, inconcluso, en la constante búsqueda de su otra mitad.

Socialmente, se cree que tanto los hombres como las mujeres tenemos como única meta formar una familia, encontrar una pareja, quizás como un paradigma a cumplirse para aparentar “normalidad”, para evitar la exclusión social. Estos paradigmas son más invasivos en la mujer; desde pequeñas nos enseñan a esperar al príncipe azul y a creernos seres sutiles y vulnerables ante el mundo, aunque hoy en día existen muchas corrientes que luchan en contra de la subyugación hacia la mujer, estos paradigmas permanecen latentes y producen el miedo a estar sola.



«Es tal la dependencia vital de las mujeres en el matrimonio que viven de esta manera el erotismo. La incapacidad para imaginar siquiera formas alternativas de vivir sin su hombre (amado u odiado), las hace consentir a esta compulsión: acceder a coitos indeseados, embarazarse o abortar para lograr fines distantes de esos hechos, pero con ellos obtener los favores de sus hombres». (Ríos, 2005, pág. 233)

En occidente nos han enseñado a estar más cómodos entre la multitud que con nosotros mismos. Es por eso que estar solo es sinónimo de tristeza o depresión, cuando en oriente se cree que la soledad es necesaria para el conocimiento interno y externo. Es por esto que Buda mantiene la creencia de que *«La máxima victoria es la que se gana sobre uno mismo nadie nos salva sino nosotros mismos. Sé una luz para ti mismo»*. (Franco, 2015, pág. 28)

Es por esto que obras como esta generan apertura para generar otras que parten de su observación, podemos referirnos entonces a la obra dentro de la obra. Tal como se refiere Heidegger *« (...) la obra que obra en la obra»*.

1.2.3. La sustancia de la Obra

La sustancia de la obra es llamada también «cosidad de la cosa» según Heidegger.

A raíz de la doble traición que sufrió Kahlo por parte de su hermana Cristina y de su esposo Diego Rivera, la artista plasma todos sus sentimientos en un lienzo de 173,5 x 173 cm.; ahora expuesto en el Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México. Después de la infidelidad de Rivera, éste la convenció de que debía abandonarlo, y que anular su matrimonio sería la mejor decisión tanto para ella como

para su carrera. Es así que Frida empieza con una serie de autorretratos, trabajando exhaustivamente para dejar de depender económicamente de Rivera.

La obra «*Las dos Fridas*» refleja sus dos personalidades. La una admirada y compuesta por Rivera que sujeta un retrato del mismo y denota su dependencia emocional y social. Esta mujer es más fuerte para la artista porque ha sido creada y aceptada por su ex pareja, dejando a un lado su otra nacionalidad, la europea, que enlaza sus linajes españoles y húngaros y que está al otro lado, ésta es la mujer que fue negada por Rivera, pero que aún habita en Frida, esta mujer tiene el corazón roto y no tiene ningún vínculo con la foto del muralista es por esto que corta la única arteria que une hacia la otra Frida y sangra. Se sentía dividida y sin vida, y es evidente que lo único que le da vida es Rivera.

Estas dos Fridas miran al espectador, como diciendo «mírame esta soy yo».

1.2.4. La esencia de la Obra

Si bien para el filósofo alemán la sustancia era la verdad del autor es decir sus experiencias, sus vivencias, la sensibilidad todo lo que conforma el mundo de éste. El arte es la esencia de la obra.

«Si bien muchos de sus trabajos contienen elementos surreales y fantásticos, no han de ser calificados de surrealistas, pues en ninguno de ellos se alejó la artista por completo de la realidad. Sus mensajes no son nunca intrascendentes o ilógicos. En ellos se funden, como en tantas obras de arte mexicanas, realidad y fantasía como componentes de la misma realidad». (Kettenmann, 1999, pág. 20)

A pesar que la artista objetó siempre ser surrealista ya que ella pintaba lo que realmente vivía, más no sus sueños; sus cuadros poseen un tono surreal por los



UNIVERSIDAD DE CUENCA

personajes tales como «La Venadita» o «El Venado Herido» (1946); solo su cabeza es humana mientras que el resto de su cuerpo es de un venado, así también como «El sueño» o «La cama» (1940), obra en la que la artista se retrata una vez más, pero ésta vez junto a la muerte. Es claro que todo lo que sufrió y padeció Kahlo dejó plasmado en sus obras, son sus sentimientos, sus experiencias, sus esperanzas sin dejar de lado que su vida y sus sueños fueron: su motor de vida para seguir pintando.

«Aunque André Bretón [...] le dijera que ella es una surrealista, no fue siguiendo los métodos de esta escuela que ella logró su estilo. [...] Completamente libre de los símbolos freudianos y de la filosofía que parece poseer a los surrealistas, su estilo es una especie de surrealismo «ingenuo» que ella creó para sí misma. [...] Mientras que el Surrealismo oficial se ocupa de algo así como sueños, pesadillas y símbolos neuróticos, en la variante de madame Rivera dominan el ingenio y el humor». (Kettenmann, 1999, pág. 41)

1.2.5. La verdad

La verdad absoluta no existe, existen tantas verdades como personas en el mundo, la verdad a la que se refiere Heidegger como antes hemos mencionado es la verdad del artista, la obra arte y su verdad lo hace el autor de esta. Para Soler dentro de el Origen de la Obra de Arte y la Verdad en Heidegger: «*La «nuda» cosa es una clase de instrumento, precisamente el despojada instrumento de su ser instrumental (la materia antes de convertirse en obra). El ser cosa (obra) consiste en lo que queda entonces*». (El Origen de la Obra de Arte y la Verdad en Heidegger, 1953)

La nuda cosa sería entonces el lienzo y los materiales con los que generó el cuadro. La cosa u obra es el cuadro ya pintado, que tiene una esencia (arte), una



UNIVERSIDAD DE CUENCA

verdad, (la de Frida), una funcionalidad artística (el estilo), una funcionalidad social (la vida de las mujeres), una sustancia (la obra de arte que habla de sí y de Frida)

Existe unión, división y rechazo dentro de la pintura. Las polaridades que maneja Frida en la obra nacen del amor que sentía por su esposo y del sufrimiento. Esta pintura es creada a consecuencia de su traición y divorcio con Rivera. Se observa una Frida completa, enamorada, amada y mexicana pero también una Frida rota, traicionada, lastimada. Ellas dos mantienen una contradicción: están acompañadas pero también alejadas. Es ella misma la que no se encuentra, llena de sentimientos contradictorios.

«Las dos Fradas nos habla, pues, de la dualidad, de la doble identidad nacional, pero a mi modo de ver no aparecen en conflicto, al contrario, se dan la mano con ternura. Diego le da vida pero la hace sufrir; el retrato de Diego - niño está en un extremo de la arteria que llega al corazón entero de una Frida, va hacia el otro corazón, el de la otra Frida, que está partido y sigue hasta el regazo en donde gotea, sangra; Diego parece ser el inicio, la fuente de la vida y al mismo tiempo, en el otro extremo hay la pérdida, el sufrimiento. Se podría pensar que a la Frida que él ama es la vestida con traje regional mexicano porque su corazón está entero y el que está partido es el de la otra Frida, vestida de europea». (Bartra, 2005, pág. 79)

En forma de conclusión de este primer capítulo, mediante este análisis de la obra en base al estudio de Heidegger, hemos podido encontrar varios puntos de cambio con respecto a la obra pictórica «Las Dos Fridas», con estos principios de observación el análisis estético se vuelve más puntual, ya que empezamos a definir claramente y por separado cada una de las partes que conlleva esta pintura, su



UNIVERSIDAD DE CUENCA

forma, su expresión, su función, resalta lo que la artista quería decir, esto produce un estado de catarsis.

Es decir que mediante Heidegger hemos encontrado que cada uno de los personajes dentro de la pintura tiene una esencia, una pulsación, una vitalidad, un contexto, un ser humano, en estos seres.

CAPÍTULO II

Técnicas Compositivas.

2.1. Descripción y aplicación de la técnica de Eugenio Barba.

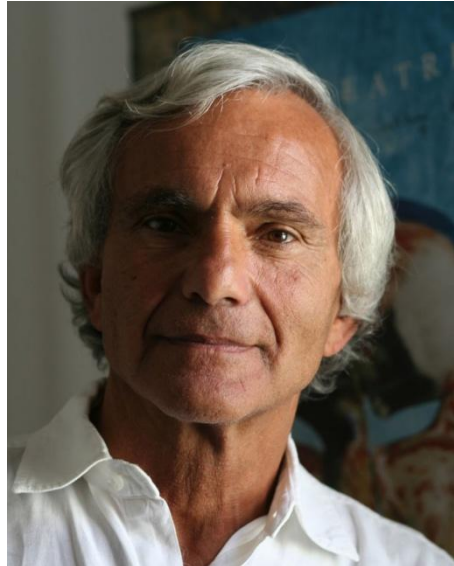


Ilustración 5 Eugenio Barba. Autor, director de escena, director de teatro e investigador teatral italiano.

Eugenio Barba es uno de los personajes más conocidos dentro de la investigación teatral contemporánea, es por eso que hemos tomado en cuenta algunas de sus investigaciones sobre la Antropología Teatral para aplicarlo dentro de nuestra propuesta escénica, siendo el cuerpo el principal instrumento para la creación.

«El cuerpo es un texto donde se escribe la realidad social. Bajo esta inclinación, gran parte de sus investigaciones pasaron por examinar las formas de gobierno encaminadas a vigilar y orientar el comportamiento individual, a través de distintas instituciones; la medicina, la escuela, la fábrica, el ejército, etc. Y cómo a través de estas entidades se dota al



individuo, de estrictas normas corporales; de una manera de actuar y de obedecer, que de ser exitosa, es un garante del orden social». (Rojas, 2012)

En cuanto a la construcción del personaje, contamos con varias técnicas, investigaciones y análisis estudiados, aplicados durante el estudio de la carrera. Por lo que, dentro de la composición escénica, se pretende que las intérpretes manejen sus propias potencialidades y limitaciones tanto corporales como psicológicas, para de esta manera construir las intenciones de los personajes de la obra desde sus perspectivas.

Como referentes teóricos y técnicos se utilizarán a directores de la escena, como es el caso de *Eugenio Barba*, quien nos habla acerca de la Antropología Teatral y todo lo que esto abarca:

«Si le permitimos al objeto (cuerpo) descubrir su libertad, su autonomía frente a nuestro control, obligamos a nuestro cuerpo/mente a estar totalmente presente, listo para reaccionar frente a las tareas más sencillas». (Valenzuela, 2000, pág. 36) A eso se lo conoce como un cuerpo dilatado dentro de la metodología de Eugenio Barba.

Eugenio Barba: autor, director de escena, director de teatro e investigador teatral fundador del Odin Teatret desde donde se dedica al estudio del cuerpo extra cotidiano, estudiando la tradición de Oriente a Occidente sobre las prácticas escénicas y las exigencias sociales para ver que pasaba con el cuerpo. Según Barba el cuerpo esta condicionado por la cultura. Pero en situación de representación, se plantea una utilización del cuerpo que acude a situaciones extra cotidianas o distintas a las culturales.

«Las técnicas cotidianas son tanto más funcionales cuanto menos se piense en ellas. Por eso es que nos movemos, nos sentamos, trasladamos los pesos, besamos, señalamos, asentimos y negamos



con gestos que creemos “naturales” y que en cambio son determinados culturalmente. Las diferentes culturas tienen diferentes técnicas del cuerpo dependiendo si se camina o no con zapatos, si se lleva pesos en la cabeza o en la mano, si se besa con la boca o con la nariz. El primer paso para descubrir cuáles pueden ser los principios del bios escénico del actor, su “vida”, consiste en comprender que a las técnicas cotidianas se contraponen las técnicas extra-cotidianas que no respetan los acondicionamientos habituales en el cuerpo». (Barba, 1993, pág. 34)

La cultura como tal está establecida desde la concepción en el vientre materno ya que, la capacidad de absorber los hábitos, a través de la madre y sus entornos idiosincrasias, emociones, etc. condicionan al ser humano desde muy temprano, y posteriormente con la educación se llega a establecer su comportamiento frente a la sociedad, además que, según Patricia Cardona: «cultura es lo que todo lo que el ser humano añade a la naturaleza» (Cardona, 1989, pág. 27).

La importancia del aprendizaje de la cultura permite que se pueda crear, reproducir o manejar de una manera mas compleja las ideas.

Dentro del proceso de nuestra vida, según Eugenio Barba, todos llegamos a una etapa de aculturización por una sociedad particular al adquirir expresiones gestuales o corporales, que según Barba, se trata de una aculturación mental o física en donde se producen estereotipos que originan espontaneidades, las cuales llegan a ser acciones que son provocadas sin ninguna conciencia; Barba a través del training del cuerpo y su investigación pretende generar un distanciamiento de este tipo de inconsciencia. Para encontrar otro tipo de expresiones se debe desculturizar el comportamiento corporal para llegar a una forma más orgánica o consciente del movimiento. «Para poseer una técnica es preciso cambiar de cultura corporal. Tener una técnica significa poseerse» (1989, pág. 26) según Cardona



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Dentro de los estudios de Barba sobre el cuerpo espectacular se conoce también la danza de las oposiciones.

La energía del actor no está identificada por un exceso de vitalidad o por grandes movimientos, sino por el juego de las oposiciones que este produzca. Por lo que Barba agrega que la danza de las oposiciones se origina en el cuerpo y los elementos conformadores de la cultura a la que ese cuerpo pertenece, y no se manifiesta necesariamente en movimientos visibles en el espacio

Según Barba la danza de las oposiciones se baila en el cuerpo, antes que con el cuerpo, con el objetivo de brindarle más energía a sus acciones, es decir buscar una tensión entre fuerzas opuestas. Se conoce que la energía del actor no está en los movimientos grandes que este produzca, sino más bien en las oposiciones que genere.

En sí, la danza de las oposiciones llega a ser la esencia del movimiento que se fundamenta sobre las diferencias. Un ejemplo claro puede ser el *hippari hai*, un término japonés que significa: tirar hacia sí a alguien o algo que se esfuerza por hacer lo mismo. En donde se designan fuerzas contrapuestas que tienen lugar en la parte superior y la inferior y entre la anterior y la posterior. Es la tensión que existe entre las fuerzas contrapuestas. Podríamos imaginar que sobre el actor existe un hilo que lo jala hacia arriba y éste debe mantener una resistencia para permanecer con los pies en el piso. Las fuerzas contrapuestas llegan a ser el principio de las oposiciones. Esta danza caracteriza la vida del actor o bailarín en sus diferentes niveles.

Eugenio Barba nos habla también de la Antropología Teatral y todo lo que el cuerpo puede hacer.

«La Antropología Teatral es el estudio del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentre en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas. Una



situación de representación organizada, la presencia física y mental del actor se modela según principios diferentes de aquellos de la vida cotidiana. La utilización extra-cotidiana del cuerpo-mente es aquello que se llama «técnica». Las diferentes técnicas del actor pueden ser conscientes y codificadas; o no conscientes pero implícitas en el que hacer y en la repetición de la práctica teatral. El análisis transcultural muestra que en estas técnicas se pueden individualizar algunos principios-que-retornan. Estos principios aplicados al peso, al equilibrio, al uso de la columna vertebral y de los ojos, producen tensiones físicas pre-expresivas. Se trata de una cualidad extra cotidiana de la energía que vuelve al cuerpo escénicamente «decidido», «vivo», «creíble»; de este modo la presencia del actor, logra mantener la atención del espectador antes de transmitir cualquier mensaje. Se trata de un antes lógico no cronológico». (Barba, 1993, pág. 25)

La pre - expresividad según Barba

Conocemos que el artista escénico trabaja la pre-expresividad a través de la investigación y el desarrollo del potencial del cuerpo en estado representativo, por lo que no se ocupa de lo que «se va a expresar» sino más bien del «cómo se va a expresar».

En algunos de los casos hemos encontrado actores - bailarines, los cuales desde el inicio de su representación dentro del escenario han sabido captar la atención completa del espectador, sin hacernos perder ninguno de los movimientos o acciones que éste produzca, por lo que quizá muchas de las veces nos preguntemos ¿cómo lo hace?, ¿cómo consigue captar mi atención?.

En cierta forma lo que el espectador capta del artista son sus acciones, es decir la presencia física del intérprete, de manera que si su presencia no es clara,



UNIVERSIDAD DE CUENCA

todo lo que él produzca dentro de la escena será muy ambiguo y borroso, por lo que no importará lo que pretende expresar.

Para poder conseguir la atención completa del espectador, se pretende crear una nueva naturaleza, es decir expandir su energía y moldearla, creando una naturalidad completa (que parte del movimiento extra cotidiano), una naturalidad igual a la de la vida cotidiana.

Eugenio Barba también trabaja con la técnica del *Sats* que llega a ser el impulso de una acción que puede tomar cualquier dirección, la energía suspendida en el movimiento, como por ejemplo: sentarse o acostarse, ir hacia adelante o ir hacia atrás, etc. En otras palabras es la energía que se suspende o sostiene para que se produzca el movimiento, por lo tanto existe un punto de tensión, un momento en el que está atento y activo para pensar y reaccionar de acuerdo a cada estímulo interno o externo que se presente en la escena. Es ese momento en el cual termina un movimiento y empieza otro.

«En el instante que procede a la acción, cuando toda la fuerza necesaria se encuentra lista para ser liberada en el espacio, como suspendida y aún retenida en un puño, el actor experimenta su energía en forma de *sats*, o preparación dinámica. El *sats* es el momento en que la acción es pensada-actuada desde la totalidad del organismo que reacciona con tensiones también en la inmovilidad. Es el momento en el que se decide a actuar. Hay un compromiso muscular, nervioso y mental dirigido ya a un objetivo. Es la extensión o retracción de las que brota la acción. Es el resorte antes de saltar. Es la actitud del felino preparado a atacar, retroceder o volver a la posición de reposo». (Barba, 1993, pág. 92)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El *sats* llega a ser una transición que nos lleva a otra calidad de energía del movimiento mismo, nos ayuda a desembocar de diferentes maneras. Por lo tanto el cuerpo entero debe estar atento para poder percibir este cambio de postura, se busca un cuerpo vivo y presente, es decir, estar listos para ejecutar una acción. Se busca comprender el cuerpo, estar conscientes del impulso y el contra impulso que se produce en cada movimiento.

El *sats* comprende una minúscula descarga de energía, pero lo que no se pretende con esto es generar estacatos (acciones cortadas), en cada acción que se produzca, ya que si fuera este el caso, el *sats* se vuelve inorgánico y de una forma u otra, retener el movimiento no es lo mismo que suspenderlo.

Se puede conseguir este conocimiento corporal a través de la exploración en uno mismo, de una investigación sobre nuestro comportamiento, de la disposición que se tenga dentro del entrenamiento, de no pensar tanto en las cosas que queremos hacer sino más bien dejar que el cuerpo maquine y sobre todo en la repetición, el reconocimiento y la codificación de cada una de las acciones que produzcamos.

Una partitura corporal para Barba es una: «Secuencia de movimiento fija, de naturaleza repetitiva, es un campo de investigación sobre el movimiento y la energía». (Sánchez, 2002)

Toda persona tiene energía, la diferencia es el modo en que el actor la modera para poder estar en el escenario y visualizarse a través del espectador, de no ser así sería muy poco interesante y no tan agradable para el espectador; por lo que el actor lo que debe buscar es ajustar su energía en ritmos, cualidades de movimiento (Laban, 1994), caídas y recuperaciones (Humphrey, 1991), pausas, en sí, formas tangibles y visibles, que buscan conseguir distintas posibilidades de movimiento y expresión.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El poder de la energía que mantiene el actor está en el acto de pensarla, de producirla desde cualquier parte del cuerpo. En cuanto un actor este completamente consciente de lo que su cuerpo es capaz de producir, la energía simplemente se libera, siempre que sea necesaria. Para Cardona «Son los principios de la pre-expresividad, los que rigen al organismo viviente, los que permiten la vida misma, y no se trata de un asunto de formación, sino de deformación, de renunciamiento a la manera funcional y habitual de moverse» (1989, pág. 26)

Si para el actor-bailarín existe un entrenamiento físico, debe también existir el entrenamiento mental, puesto que un cuerpo dilatado siempre despierta una mente dilatada, por lo tanto esto ayudará al artista con su presencia y su energía cuando se encuentre en el escenario, siendo el punto focal de los espectadores.

Un pensamiento creativo ayuda a expandir el modo de creatividad dentro de la composición y nos brinda nuevas formas de crear y organizar; a salir de la forma ya conocida y establecida por el cuerpo; la creatividad evita la recreación de lo antes visto o la monotonía. Es por esto que un cuerpo dilatado no sirve si no está acompañado de una dilatación mental.

«Eugenio Barba ha dicho que un cuerpo dilatado es un cuerpo cálido, no en el sentido emotivo o sentimental, sino que es un cuerpo al rojo vivo, en el sentido científico del término; las células son excitadas, produciendo más energía, más fuerza, más velocidad en un espacio dilatado, que es el cuerpo dilatado». (Cardona, 1989, pág. 29)

Cuando se habla de los principios de entrenamiento que Barba utiliza, nos lleva al trabajo de un cuerpo vivo, activo en escena, la capacidad para desarrollar un cuerpo presente y dilatado aunque se encuentre inmóvil, la ampliación de su lógica corporal, la expansión de energía y todo lo que el cuerpo puede expresar dentro de escena.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La Antropología Teatral es el estudio del comportamiento pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas, lo que como es obvio, involucra el movimiento. Por esto, al leer la palabra «actor», se deberá entender «actor-y-bailarín», sea mujer u hombre; y teatro se entenderá como «teatro y danza». Indica un nuevo campo de investigación: el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada y escenificada. Es una ciencia pragmática que resulta útil cuando el estudioso llega a través de ella a «palpar» el proceso creativo y cuando, durante éste, el actor incrementa su libertad.

Se trata de observar e investigar con el cuerpo como principal herramienta de la composición escénica, a sabiendas de sus capacidades de modificación en cuanto a la conciencia y sus efectos.

El cuerpo como medio de expresión escénica se encuentra a través de los bailarines, los cuales se entrenan en función de unos códigos (movimientos, actitudes, etc.) previamente establecidos. Estos códigos proporcionan al cuerpo unos pasos regulados y una actitud canónica que, por un lado, se adentran en una imagen interior del cuerpo (formación del esquema corporal); y más tarde por otro lado, se exterioriza (visualiza) en una armoniosa organización corporal, tanto en movimiento como en silencio corporal, que apunta a que el cuerpo del bailarín tiene una considerable presencia física a pesar de que no esté sobre el escenario o bien esté sobre él sin movimiento aparente. Entendiendo como presencia escénica la capacidad de atracción hacia sí de la mirada del espectador.

«Somos ante todo un cuerpo que está lleno de energía y capacidad para percibir todo lo que suceda a nuestro alrededor, capaz de hacerse presente y revelar que existimos, que somos, que estamos. Mostrar características que lo hace único e incomparable a cualquier otro. El cuerpo presta su ideología y forma que lo hace ser propio, preparado para alterar su funcionamiento y la forma en que nos aprecian y nos



apreciamos. El cuerpo nos lleva más allá de sus limitaciones, es apto para hacer que sus límites sean capaces de expandirse. El estar presente y consciente del aquí y ahora hace que el cuerpo sea el resultado de un conjunto de impulsos, tenciones, percepción del espacio del tiempo, imágenes». (Levantesi, 2014, pág. 33)

EL JO-HA-KYÛ

Una técnica parecida a la del sats, es el Jo-Ha-Kyû, el cual es uno de los conceptos más importantes del teatro Noh .

El Noh es un arte escénico japonés, que consiste en la representación musical y teatral de la belleza como simplicidad minimalista, en donde existen movimientos sumamente coordinados con una elegancia completa, los actores utilizan máscaras para su actuación que simbolizan los personajes a los que representan dentro de cada obra. Las temáticas de la obras son basadas en leyendas antiguas

Dentro del concepto del Jo-Ha-Kyû, el JO significa comienzo y preparación, el HA es ruptura y el KYU quiere decir rápido o apremiante, es decir el clímax. (Komparu, 2010)

Esta técnica fue creada hace seiscientos años, dentro del teatro japonés por el maestro Motokiyo Zeami quien es el responsable de la creación del teatro Noh. Nació como parte de un ritual que realizaban para las ceremonias del té, la poesía, los arreglos florales. Esta técnica pretendía ser utilizada solamente como un modo de entrenamiento, mediante el uso de acrobacias, trucos y comedia.

El objetivo de Zeami, el creador de esta técnica, fue transmitir los conocimientos a las generaciones de actores próximas de su escuela. Realizó varios escritos sobre esta técnica y estos conocimientos fueron trasmitidos en secreto solo para las familias del teatro Noh. Pero en el año de 1908 los escritos accidentalmente



UNIVERSIDAD DE CUENCA

cayeron en una librería de segunda mano y fue ahí donde esta técnica secreta, pasó a ser pública. Por lo que el Jo-ha-kyû según Komparu «*se emplea como un principio ordenador en la compilación de las obras de un programa, en la composición de cada obra, en la categorización de las partes del espacio escénico, y para determinar los ritmos básicos dentro de cada obra*» (Komparu, 2010, pág. 21).

Siendo el teatro japonés muy estilizado dentro de los términos de rendimiento, muchas de sus técnicas provienen de la investigación precisa de los modelos naturales. Es de estos patrones que se plantea esta técnica, que llega a ser una estructura rítmica, el Jo-ha-kyû.

«En esta estructura, se inicia lentamente, luego se acelera gradualmente y sin problemas hacia un pico muy rápido. Después el pico, por lo general hay una pausa y luego una reanudación del ciclo de aceleración. De nuevo Jo-Ha-Kyu. Este es un ritmo orgánico que puede ser fácilmente observado en la acumulación del cuerpo para orgasmo sexual. Casi cualquier actividad física rítmica tenderá a seguir este patrón si se deja a sí mismo». (Marshall, 1997, pág. 43)

Esta técnica es muy diferente a la occidental, a la de «principio, medio y fin», ya que aquí se produce una serie de pasos, en lugar de una aceleración suave. Mientras que el Jo-ha-kyû sirve como apoyo energético en cada momento de la actuación y en su estructura.

En cada escena, en cada actor, en cada acción está presente el Jo-ha-kyû. Quizá es posible que el espectador no lo perciba, o tal vez sí, debido a los grados de aceleración de velocidad (lenta o rápida) un gesto, pero siempre está presente. Según Levantesi Cecilia «*La póesis teatral en tanto es un acontecimiento porque sólo acontece mientras el bailarín o actor produce acción – cuerpo inmóvil o moviente, cuerpo que habla o calla*». (Levantesi, 2014, pág. 35).



2.2 Experimentación corporal a partir de los Conceptos de Michael Chejov

«Todos los sonidos del habla humana nos permiten convertir nuestro lenguaje artístico en la membrana más delicada posible de inagotables sutilezas y variaciones de nuestra psicología» (Chejov, 1991, pág. 165)

Según Mel Gordon, actor - director influenciado por Chejov: *«Unir la verdad interior y la profundidad emocional del sistema de Stanislavski con la belleza y el impacto espiritual de la obra de Steiner se convirtió para él en una verdadera obsesión»*

Michael Chejov rechazó el naturalismo en el arte y en la escena, en sus años de estudios del teatro en Moscú buscó elaborar una técnica y práctica teatral propias, pretendiendo encontrar esa técnica interior que ayude a despertar y desarrollar la creatividad, él aseveró que el poder del teatro está en el arte de comunicar a través del imaginario.

Lo que se busca es crear conciencia e intelecto por parte del actor, se vale de la idea de que los estímulos externos e imaginarios ayudan de gran forma en la parte creativa del actor.

«La fuerza creativa de la persona no sólo procede de su universo de sentimientos, su imaginación y espiritualidad, sino que también participa de su “voluntad”. La voluntad es, según Chejov, una de las tres funciones vitales del hombre: pensamiento, sentimiento y voluntad. Unida fisiológicamente al centro abdominal, se la considera el detonador y, al mismo tiempo, el motor de la acción. En el pensamiento chejoviano cobra mucha importancia la responsabilidad personal del



actor sobre su interpretación; esto es, la formación y el adecuado uso de la voluntad». (Garre, 1999, pág. 2)

El mundo de la imaginación creativa es otro de los fundamentos importantes para ayudar a la creación del actor, la cual es una realidad que según Chejov llega a ser objetiva, independiente de nosotros, con vida y movimientos propios.

Chejov creía que las motivaciones y la personalidad del actor se debían al gesto psicológico siendo la clave del subconsciente del intérprete. Así mismo decía que el cuerpo y su centro imaginario era vital para el origen de los impulsos del personaje, creando así cualquier movimiento, incluso podía éste tener más de un centro.

La razón para la unificación de Chejov era esencial, todos los ejercicios del actor deben ser psicofísicos y no deben ejecutarse mecánicamente, es así que para él: «en el ser humano, el cuerpo y la mente son inseparables».

Es indispensable que el actor tenga conciencia sobre su cuerpo ya que este es el instrumento por el cual expresará sus ideas creadoras dentro del escenario, por lo que se pretende que el artista tenga completa armonía entre cuerpo y psicología. Lizarraga opina que dentro de la técnica de la actuación: «El cuerpo de un actor debe absorber cualidades psicológicas, debe ser poseído y colmado por ellas hasta que los trasmuten gradualmente en una membrana sensitiva, una especie de recetor o conductor de las imágenes sutiles, sentimientos, emociones e impulsos volitivos» (Lizarraga)

Su búsqueda fue transgredir las formas convencionales de hacer teatro en esa época, escarbar la vida en todas sus fases y profundidades, descubrir que hay más allá del fenómeno llamado vida, permitir al espectador ver más allá de la superficie y las apariencias de la vida.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En conclusión del segundo capítulo sobre las técnicas planteadas, se puede decir que es posible encontrar un cuerpo espectacular, así como también es posible trabajar bajo oposiciones, o encontrar ese punto de equilibrio para el cuerpo, el impulso de una acción que pueda llevar a tomar cualquier dirección, es la energía suspendida en el movimiento, de esta manera enriquecer el trabajo práctico pero sobre todo mantener un cuerpo presente, vivo en escena un cuerpo capaz de persistir lo que ocurre a su alrededor, un trabajo en conjunto mente y cuerpo.

Esto da como causalidad a un autoconocimiento corporal, que es la parte principal para el modelo de creación, y de ese modo poder ir desarrollado nuestra creatividad con respecto a la técnica de Chejov es decir generar impulsos a través de los personajes y que esto nos permita ir mucho más allá de lo que estamos acostumbrados a hacer. El contexto o la situación son cosas que pueden hacer que el momento estable de la creatividad cambie por completo, por lo tanto esto nos genera nuevas ideas que nos ayudan a dar soluciones concretas y originales para lo que estamos imaginando o creando.

CAPÍTULO III.

3.1 Michael Foucault. La construcción social desde la perspectiva de Foucault.



Ilustración 6 Michel Foucault , psicólogo, teórico social y filósofo francés.

«Lo que hago es la historia de la manera en que las cosas se problematizan; es decir, la manera en que las cosas se vuelven problemas»-Michael Foucault- (Irusta, 2014)

Michael Foucault filósofo, docente, investigador francés del siglo XX se manifiesta sobre la naturaleza humana y el ritmo cambiante de la sociedad a lo largo de la historia. Sus influencias más grandes fueron Nietzsche y Heidegger. Resaltando la conducta humana producida por el interés del poder y la duda o curiosidad de buscar e indagar el camino de dónde venimos y qué somos, transformándonos en cada momento *«el conocimiento de uno mismo es un aspecto, un elemento, una forma capital sin duda, pero únicamente una forma del imperativo fundamental y general del ocúpate de ti mismo»* (Foucault, 1994, pág. 65)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Su filosofía se ha convertido en la base significativa del feminismo actual dando importancia al movimiento socio-político de la mujer, proporcionando herramientas claves para el entendimiento y comprensión del mundo. Según Teresa López afirma:

«El feminismo ha considerado con mucho interés otros aspectos de la filosofía de Foucault como: a) Su analítica del poder, porque ha visto en ella un instrumento adecuado para poner de manifiesto la opresión que padecemos las mujeres. b) Su concepción de la sexualidad como un rasgo cultural, porque ello permite pensar y vivir la sexualidad de una forma más libre. c) Sus posiciones en torno a la cuestión del sujeto, porque han permitido arrojar luz sobre el hecho de que, no existiendo un eterno femenino, somos, sin embargo, sujetos constituidos por la cultura y con cierto margen de maniobra para auto constituirnos. d) Su método genealógico, para establecer nuestra propia genealogía como sujetos-mujer». (Teresa López Pardina, 2003, pág. 210).

Más allá de las funciones puntuales que el cuerpo cumple en la sociedad; la asignación de un nombre, un estado civil, una profesión, una condición social, una alimentación específica, que vienen a modificar, alterar su apariencia su funcionamiento y el modo en que nos percibimos o nos perciben, etc. Influye absolutamente todo lo que nos rodea creando libertades o limitaciones, para Fernando Álvarez-Uría, doctor en sociología en la Universidad de París 8, parafraseando a Foucault «*las figuras históricas que en Occidente vincularon al sujeto con la verdad y que se vieron desplazadas, recubiertas, encubiertas o negadas por nuevas racionalizaciones cuando el cristianismo se impuso -e impuso- una determinada verdad sobre el sujeto*». (Foucault, 1994, pág. 8) es debido a que «si existen relaciones de poder a través de todo el campo social, es porque existen posibilidades de libertad en todas partes». (Foucault, 1994, pág. 127)



La sensibilidad es una propensión natural de las personas quienes a través de los sentidos adquieren experiencias físicas, emocionales y psicológicas que ayudan a construir la relación entre los espacios, el entorno y las otras personas. Todo esto se da por la apertura a la percepción y conlleva a este estado “mágico y misterioso”.

Así se puede compaginar con las palabras de *Cecilia Levantesi* quien sugiere: «*El cuerpo es siempre en relación con otros cuerpos, y estas relaciones son de oposición, de unión y de complementariedad*». (Levantesi, 2014, pág. 33) Ya que el simple hecho de tener un cuerpo o varios en el espacio articulan distintos sentidos alrededor.

El filósofo francés Foucault apunta que «*Cuando el cuerpo hace algo es que existe un elemento que se sirve de él, y este elemento no puede ser más que el alma, y no el propio cuerpo*» (Foucault, 1994, pág. 47) por lo tanto es «*el alma (...) que se sirve del lenguaje, de los instrumentos y del cuerpo*» (Foucault, 1994, pág. 47) anotando que dentro de las acciones corporales el alma es el motor del sujeto, *el aquí y ahora* de una obra de arte, lo que anota el filósofo y crítico literario Walter Benjamin «*su existencia irrepetible en el lugar en que se encuentra*». (Benjamin, 2012, pág. 3)

El interés de Foucault, sobre cómo las instituciones controlan los cuerpos.

«le llevó a la construcción de una micro política de regulación del cuerpo y una macro política de vigilancia de las poblaciones. En varias de sus obras e investigaciones el origen y desarrollo de las instituciones modernas, y cómo a través de ellas se ejerce el control de los cuerpos y, por tanto, de las personas». (Barreiro, 2004, pág. 133)

El cuerpo y su relación con el poder.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

«El poder se ha introducido en el cuerpo, se encuentra expuesto en el cuerpo mismo... » (Foucault, 1979, pág. 104)

El desarrollo del ser existencial atado al conocimiento de la existencia misma es una relación de poder, pues «*la necesidad del cuidado de uno mismo está ligada al ejercicio del poder*» esto implica que «*ocuparse de uno mismo es algo que viene exigido y a la vez se deduce de la voluntad de ejercer un poder político sobre los otros*» (Foucault, 1994, pág. 42)

El cuerpo es un mapa que nos indica que nos sucedió, que sucede y que puede suceder por él. No podemos dejar de lado el cuerpo, ocuparse de uno mismo en todo el sentido de la palabra, siendo fiel a lo que nuestro cuerpo es.

«Desde la perspectiva vincular el cuerpo no puede ser pensado como un recipiente que nos contiene, ni una muralla que nos aísla, es lo que se forma-deforma-transforma y conforma en el entramado de la vida» (Najmanovich); tiene un caos dentro, y cuando va por el espacio creando acciones va habilitando una resonancia en el cuerpo mismo.

3.2 Marcela Lagarde: La mujer en torno a la hegemonía patriarcal de la humanidad.



Ilustración 7 Marcela Lagarde, Antropóloga e investigadora.

«Como sabiduría ligada al placer, la sexualidad erótica es concebida como mala. Es negada, porque puede subvertir la relación de dependencia que articula la sujeción y la obediencia al poder supremo. Subvierte a la vez un saber: el conocimiento de sí misma y de los otros». (Ríos, 2005, pág. 205)

El ser humano y su divinidad en occidente son concebidos con temor, con sometimiento a la culpa: culpable de sentir, culpable de pecar, culpable de desear.

Es necesario reflexionar sobre temas pertinentes a la trascendencia del reconocimiento de la humanidad del hombre y de la mujer a través de sus cuerpos y



UNIVERSIDAD DE CUENCA

de sus eros,¹⁰ liberados inteligentemente del pecado y del miedo a la soledad, pueden tomar conciencia sin prejuicios de que el sexo el origen de la vida.

La concepción occidental sobre Dios da a entender que es un ser masculino y castigador y alrededor de este entendimiento se genera una cultura patriarcal que le inhibe al ser humano del poder sobre su comportamiento y aún más a la mujer.

Según nos cuenta la Biblia, en el antiguo testamento en el libro de *Génesis* capítulo 3 versículo 16, al probar el fruto prohibido Adán y Eva son castigados por Dios: «*A la mujer dijo: multiplicaré en gran manera los dolores de tus preñeces; con dolor darás a luz tus hijos; y tu deseo será para tu marido, «y él se enseñoreará de ti»* » (Génesis, 1998)

Al respecto de la moral y conciencia del Cristianismo, Fernando Álvarez-Uría opina: «*La moral cristiana de la abnegación, la moral del sacrificio, es en realidad una moral que implica la renuncia a uno mismo*». (Foucault, 1994, pág. 16)

No es de sorprenderse que durante milenios las mujeres hayamos vivido bajo el efecto de estas palabras de «castigo», y que nuestro cuerpo lo ha captado tan bien, que muchas no somos capaces de tener conciencia por ejemplo, de otros principios de vida y fertilidad considerados en las culturas precristianas como lo es nuestro propio ciclo menstrual que significa el tiempo, la fertilidad.

Bíblicamente la menstruación es considerada un tabú entre la sociedad, se la nombra como una -enfermedad de mujeres que genera momentos de histeria. Tradicionalmente las mujeres, la ocultamos y nos avergonzamos. Menstruar, parir, criar duele y duele porque no hemos decidido anular al «Dios castigador patriarcal».

¹⁰ Según la RAE: Conjunto de tendencias e impulsos sexuales de la persona.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

En el libro de Levítico, capítulo, versículo 19 se ordena que: *«Cuando la mujer tuviere flujo de sangre, su flujo fuere en su cuerpo, siete días estará apartada; y cualquiera que la tocare será inmundo hasta la noche»*.

En el mismo libro Bíblico, en el versículo 24, al referirse al hombre que quisiera tener sexo con ella se le considerará inmundo, según reza el texto: *«Si alguno durmiere con ella, y su menstuo fuere sobre él, será inmundo por siete días; y toda cama sobre que durmiere, será inmunda»*.

Mes a mes convivimos con ese flujo que nos permite re-descubrir cómo nos encontramos física, anímicamente y cíclicamente. Al respecto, Miranda Gray ilustradora, investigadora y escritora británica acota:

«El hecho de que a la mujer se le haya negado la posibilidad de experimentar la espiritualidad en forma activa le ha llevado a aceptar una religión estructurada y dominada por los hombres, y evidentemente también ha tenido como resultado su total desconocimiento de su propia espiritualidad innata». (Gray, 1999, pág. 24)

Marcela Lagarde enfatiza en la soledad de la mujer:

«El mandato funciona tan bien que en la soledad cada mujer es vigilante y censora de sí misma y ha asumido el sentido patriarcal de su vida: no sabe ser de otra manera, no se atreve a serlo». (Ríos, 2005, pág. 20)

La mujer es capaz de creer en todo o en parte, pero existe alguien en quien le cuesta creer y confiar, y es en ella misma. Esto debido quizás a lo que Fernando Álvarez-Uría relaciona cuestionándose: *«¿No está inscrita en realidad esa violencia en unos valores morales y en unas relaciones de poder que tienden a regular las conductas y a negar las prácticas de libertad?»*. (Foucault, 1994, pág. 12)

Está en la constante búsqueda de protección, de ser acogida para desviar la
Samantha Villota R./ Karina Morocho C.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

sensación de inseguridad personal, angustia y soledad atávicas, que la cultura patriarcal ha construido en sus paradigmas sociales y ha penetrado en su subconsciente, por eso deposita esa posibilidad de protagonizar su propia vida y de realizarse a través los demás (padre, esposo, hijos).

Para concluir este capítulo es necesario recalcar que existen posibilidades de liberas lo que hace posible ejercer poder sobre otros. Nuestro cuerpo es un campo desconocido que si dejamos que otros dominen, perdemos nuestra autonomía, a lo largo de la historia vemos reflejado eso en nuestro cuerpo, las mujeres llevamos toda una cultura machista de sometimiento y vulnerabilidad. Estos insumos nos ayudan a crear un personaje que lleve muchas mujeres en sí.



Capítulo IV

Propuesta artística y creativa.

4.1 Desarrollo de la parte práctica

4.1.1: Entrenamiento aplicado dentro del área práctica, para la creación de la obra, en base a los estudios corporales de Eugenio Barba y otras técnicas aplicadas dentro de la formación universitaria.

«El teatro me permite no pertenecer a ningún sitio, no estar anclado a una sola perspectiva y permanecer en transición.» (Barba, La Canoa de papel. Tratado de la antropología Teatral, 1993)

Como lo habíamos mencionado, en capítulos anteriores, en esta lógica de la Antropología Teatral, el actor está considerado como actor - bailarín y el teatro como teatro – danza. Por lo que dentro de nuestra propuesta escénica tratamos de mantener este método antropológico, conservando una expectativa mucho más amplia dentro del trabajo y su forma de expresión.

Se pretende trabajar la parte, física, emocional y mental dentro del proceso de creación, construir a partir del movimiento y del no movimiento, a través del texto, de cómo cada una de las frases, de un modo u otro pueden influenciar en cada una de las acciones que se producen. Dentro de este trabajo existe la necesidad de estudiar al cuerpo como generador de un sentido.

El objetivo es forjar la unión del cuerpo con la mente, y desarrollar una vida en escena. Esto significa, según Barba, el cuerpo activo.



Si partimos de la noción de conflicto de oposiciones, basándonos en la pintura, la cual mantiene una estructura que podríamos decir, es un ser de dos caras, por lo que Eugenio Barba y la danza de la oposiciones nos da una mirada hacia esta posibilidad doble, el bio poder se coloca en este cuerpo por lo que esto nos lleva a generar un conflicto, es por esto que elegimos un entrenamiento que mencionaremos a continuación como parte de nuestra tesis ya que creemos que puede potencializar la dualidad que existe.

Entrenamiento a partir de la experiencia del trabajo en clases de actuación.

1. Trabajar la expansión de la energía, la presencia escénica, el estado del cuerpo activo a pesar del no movimiento.

A. En el piso contraemos y relajamos el cuerpo, expandiendo las extremidades.

B. Del piso pasamos a los niveles medio y alto, teniendo conciencia de los distintos puntos del cuerpo que pueden conectarse con el objetivo de articular y calentar el cuerpo; estos puntos de relación son:

-coronilla - pelvis - coxis,

-codos - rodillas,

-hombros - tobillos.

2. Moldear la energía dentro del escenario usando ejercicios cardiovasculares.

Fortalecer el cuerpo y la mente mediante un entrenamiento diario y continuo, ayuda en el proceso de creación de la obra.

A. El Oso: caminar en cuatro puntos es decir, pies y manos balanceando la cadera de manera que la columna se estire.

B. El Cangrejo: caminar de reversa en cuatro puntos, pero boca arriba y manteniendo la cadera alzada sin que caiga al piso.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- C. El Camello: Tomar los dedos pulgares de los pies con las manos de cada lado y caminar levantando una pierna a la vez.
- D. Espalda y piernas flexibles: Colocar el torso en un ángulo de 60°, totalmente estirado, mientras se camina con las piernas sin flexionar y las manos tocan el piso.
- E. Rodar por el piso sin que ninguna de las extremidades del cuerpo toque el suelo.

La metodología del trabajo ha consistido en realizar todos estos ejercicios descritos durante 20 minutos y cambiando el paso y el ritmo sorpresivamente.

- 3. Calentamiento del aparato vocal a través del uso de los resonadores.
 - A. Gesticular: Realizar gestos faciales que calientan los músculos de la cara
 - B. Relajar la boca y los labios, resoplando aire de manera que el sonido que emita sea como el de una trompeta.
 - C. El paladar se torna como un puente y la lengua por dentro de la boca pasa de un lado a otro emitiendo un sonido "U".
 - D. Emitir sonidos con las consonantes M, R, S.
 - E. Emitir sonidos con las sílabas ma, pa, ta a fin de dilatar el músculo diafragmático
 - F. Proyectar con distintas vocales en diferentes tonos, medio, alto y bajo.

El trabajar la voz desde el punto de vista de Berry «es una complejísima mezcla entre lo que oyes, cómo lo oyes y cómo eliges inconscientemente utilizar eso que oyes en relación con tu personalidad y experiencia.» (La voz y el actor , 2006)

Algunos de los ejercicios planteados fueron trabajados a través del deseo, el azar, el poder de la palabra del cual nos habla Michel Foucault, partiendo también de esta dualidad existente, lo que se busca es liberar al cuerpo de las formas comunes y por eso llegamos a este entrenamiento.

Dinámicas para encontrar la pre expresividad o dinámicas de improvisación.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Mediante la vibración de todo el cuerpo hemos encontrado que, pueden provocar un estado anímico que dilata el cuerpo y lo despierta a través de las sensaciones producidas.

- A. La imagen de los corazones de la obra *Las dos Fridas*, se constituye como el punto de partida para la creación de los personajes y de las partituras corporales¹¹.
- B. Mediante la respiración junto a la vibración de todo el cuerpo generamos capas de energía, nos imaginamos como estas capas llenan todo el espacio.

Julia Varley, actriz del *Odin Teatret* interpreta la respiración en el entrenamiento: «(...) sin embargo tenía la sensación de alcanzar con las vibraciones los muros más lejanos. Era como una respiración total. Lo llamé “respiración de las células” » (Piedras de Agua , 2011)

Premisas que fueron tomadas en consideración para la creación:

1. Comenzar a explorar nuevas formas de movimiento: partimos de movimientos cotidianos, como saltar, caminar, sentarse, etc. Para llegar a una transformación del movimiento, es decir cómo puedo saltar utilizando como centro motor o de fuerza la cadera, es así como el salto se vuelve más consiente, al momento de ejecutarlo. De tal manera que antes de ejercitar el movimiento estamos investigando nuevas formas de mover el cuerpo partiendo del punto establecido, ya sea pies, cadera, hombro, cabeza, etc.

¹¹ Partituras corporales: para Barba conocedor del teatro las partituras corporales son una secuencia de movimiento fija de naturaleza repetitiva, es un campo de investigación sobre el movimiento y la energía. (Sánchez, 2002)



2. El trabajo de ritmos:

Conseguir trabajar con ritmos ha sido uno de los desafíos más grandes dentro del trabajo, unido el ritmo a la parte gestual ayuda a mantener viva una escena o de lo contrario todo se mantendría dentro de un tiempo lineal y sin ninguna alteración a los sentidos del espectador por lo que se pretende y se ha intentado crear a través de niveles espaciales y ritmos que mantengan activas a las escenas.

3. Determinación del conflicto para llegar a:

La dependencia emocional y la imposibilidad de superarla son los puntos principales para que la obra escénica se produzca. Las entrevistas que realizamos a varias mujeres cuencanas, el material corporal y emocional, ayudó a formar la obra escénica llamada “Malquerida”.

4. Determinar las características del personaje:

Es decir, comenzar a creer y conocer quien es Ausencia y quien es Soledad, personajes que de una manera u otra son creados a partir de los estudios y de cierta forma, cada una de nosotras como creadoras de la obra nos sentíamos o creíamos que nos podríamos llamar o que es lo que nos producía cada una de las cosas estudiadas y conocidas desde nuestras experiencias vividas para luego dar nombre a los personajes que aparecieran dentro la obra, descubrir de alguna forma a través del movimiento y el no movimiento, ¿cómo caminan?, ¿qué les gusta?, ¿qué no les gusta? ¿cómo se visten? ¿en que creen? ¿qué pretenden?, etc.

5. Ejecutar acciones corporales a través de imágenes.

Generar acciones a través de imágenes o emociones, encontradas dentro del entrenamiento también nos ayuda a la creación, como por ejemplo imaginar que la energía se expande alrededor de las intérpretes, produce un cambio corporal y por lo tanto ayuda a la creación de material escénico.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Volver al pasado y recordar, lo que en ese momento nos producía felicidad es decir, trabajar con la sensación para así crear partituras de movimiento o acciones corporales.

6. Percepción sensorial:

Se trabaja desde todo lo que le rodea al actor - bailarín, es decir, es necesario estar atenta a cada estímulo que se nos presente:

- analizar la influencia de los ruidos que aparecen en ese momento,
- la sensibilidad que se desarrolla en ese momento,
- los objetos que se perciben en el espacio de trabajo; puede influir dentro de la creación.

7. El trabajo de la emocionalidad

a) Parte visual que nos ayuda a encontrar una conexión con nuevas formas de movimiento o de circunstancias.

Mantener nuestro cuerpo activo o dilatado, atento a cada estímulo que se nos presente, con una percepción visual presente, nos ayuda a generar material para la creación de la obra. Podemos utilizar material visto en ese momento o antes y trabajar desde ese punto a fin de crear a través de imágenes, texto, trayectos o partituras corporales.

b) Memoria emotiva. A través de la observación del corazón de la pintura “Las dos Fridas”:

El corazón fue y es una de una de las imágenes fundamentales para la creación a fin de activar recuerdos y emociones vividas. Hacer preguntas al momento de la composición ayuda a observar cómo se modifica el cuerpo hasta llegar a estar



UNIVERSIDAD DE CUENCA

activo: ¿qué imaginamos?, o ¿cómo se vinculan las emociones de las actrices - bailarinas?, ¿qué recuerdos se activan al observar el corazón de la pintura?

Con estas premisas el cuerpo empieza a moverse a favor de sus sensaciones: ¿siento a ese corazón grande o pequeño?, ¿está completo o incompleto?.

c) Sentido:

Plantear de alguna forma el sentido de la obra en base a preguntas y respuestas, de alguna manera es mantener la conciencia necesaria de saber a dónde nos lleva todo esto: ¿por qué hacerlo? y ¿por qué hablar de la dependencia emocional?, ¿a pesar de la dependencia, la mujer está conciente de su decisión de vida?.

El objetivo de crear la obra escénica encontrando su sentido, llega a ser la razón fundamental por la cual los personajes, Soledad y Ausencias hacen todo esto, ellas de alguna forma están conectadas y pretenden evidenciar, lo que está pasando o lo que pasó dentro de sus vidas que coincide con las historias de mujeres reales que han inspirado a la creación de la obra llamada “Malquerida” por parte de las autoras.

d) La motivación:

La motivación fundamental es producir una catarsis por medio de la auto observación, para así conseguir la autonomía y la calma.

9. Trabajo con el objeto (banca):

Reconocer al objeto escénico como una prótesis que ha llegado a ser una extensión del cuerpo, ya que sin él la obra se tornaría en otra. ¿Qué color tiene?, ¿De qué tamaño es? ¿cómo puedo moverlo? ¿Que puedo hacer con él?, etc.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Una vez explorado el objeto se comenzó a construir partituras de movimiento con él y sobre él, es decir, como arrastrarlo por el piso, girarlo, golpearlo, cubrirlo, etc.

10. Trabajo del texto:

Para construir el texto nos ayudamos de algunas de las entrevistas que realizamos a mujeres que en algún momento sufrieron un estado de dependencia emocional o física. Se utilizaron también algunas experiencias personales de las autoras.

Trabajo de las acciones

En cada una de las acciones construidas por el personaje tanto en forma individual como en forma conjunta, se pretende abarcar la técnica de Eugenio Barba. Es por esto que hablaremos de algunas de las acciones construidas dentro del proceso de creación y en las que se puede observar un trabajo relacionado con la técnica que utiliza Barba.

a) En una de las acciones en donde Soledad y Angustias se encuentran sentadas en la banca, una a un costado y la otra al otro. Antes de poder llegar a esta posición se ejecutaron unos movimientos que podrían conocerse como el inicio de la acción, dentro de la técnica de Eugenio Barba, para después llevar a los personajes a sentarse y suspender la acción (como se puede observar en la fotografía, siguiente) y dejar que este silencio corporal produzca la continuidad de la escena, es decir existe un momento de tensión del movimiento.



Se puede decir que aquí se incorpora la noción del sats, la cual habíamos mencionado anteriormente diciendo que ésta es el impulso de una acción, para dar continuidad a otra.

b) Otro ejemplo que podemos dar sobre la suspensión de energía, para producir más cualidades de movimiento y que se encuentra dentro del trabajo de acciones de los personajes, es la acción en la que nuevamente ellas se encuentran sentadas en el mismo lugar y realizan movimientos minimalistas y de repente suspenden la energía (como se expone en la siguiente fotografía).



El cuerpo entero debe estar atento para poder percibir el cambio de postura, es decir existe un cuerpo vivo y presente en escena listo para ejecutar los siguientes movimientos.

Estos han sido dos ejemplos en los que se pretende dar a conocer el trabajo en relación con la técnica utilizada por Eugenio Barba.

4.2 Creación de la obra escénica.

Sinopsis y Caracterización de los personajes.

De algunas de las entrevistas que realizamos a mujeres dentro de la investigación de campo, pudimos obtener un pilar fundamental para la creación de personajes dentro de la propuesta escénica



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Durante el proceso de exploración, indagación e investigación se logró crear un guion dramático que tuvo varios borradores, de este nacieron dos personajes Soledad María y María Ausencias. Dos mujeres que viven esperando al hombre que las enamora, que tiene el poder de darles salud y a veces matarlas; son dos seres con distintas personalidades, pero se complementan a la vez, hasta que un día deciden dejarlo todo...acabar con él.

Soledad María es una mujer de 25 años aproximadamente, no muy alta, de un metro y medio de estatura, sus ojos son de color café, su cabello es largo y liso, le gusta hacer trenzas en su cabello, utiliza faldas casi todos los días.

Ella piensa y siente que es la culpable en cada una de los problemas de su vida, el hecho de no ser amada como ella esperaba, como ella quería, ser abandonada a pesar de que entregó todo a la persona que amaba. Sentía que pensar en nosotros era la clave de la felicidad de la pareja, pero para él –nosotros- no existía, su prioridad era él.

El mayor miedo de Soledad María es estar sola, deshabitada.

María Ausencias es una mujer sin edad, no la recuerda, es de mediana estatura, usa flores en su cabello.

Ausencias es una mujer un tanto negativa, está enamorada, pero con dolor y frustración, se ha dado cuenta que el amor que tiene por esa persona no le hace bien, pero no es capaz de dejarlo, a pesar de que lo intenta una y otra vez, siempre vuelve.

Las dos mujeres son una sola, las contradicciones que llevan dentro provocan conflicto; la una no puede vivir sin la otra, lo que las une es ese hombre, nunca aparece en escena; es un ser omnipresente.

Soledad tiene aún muchas esperanzas de que la relación funcione, pero Ausencias está ya desechada y frustrada es por eso que convence a Soledad de



UNIVERSIDAD DE CUENCA

matar juntas a su hombre; esa es la única salida a la solución de sus problemas, pero ellas no cuentan y no saben que al momento en que llegan al espacio del “hombre de sus vidas” él no está, no está porque nunca estuvo para ellas. Es decir, fue algo ficticio o fue real... lo único evidente es que Soledad y Ausencias están solas.

Bajo todas estas situaciones planteadas e incluso con la ayuda de las varias entrevistas realizadas a mujeres cuencanas, logramos construir un guión por nosotras mismas, que será utilizado dentro de la obra escénica, el cual se presentará mas adelante.

CONCLUSIONES

Mediante el análisis de la obra pictórica "Las Dos Fridas" y la investigación de la mujer en la actualidad, generamos un lenguaje propio que pudo ser plasmado en la obra escénica fusionando la danza y el teatro partiendo de nuestras experiencias, creando un guion dramático que fue trabajado en base a las entrevistas y al material corporal y emocional generado debido al estudio analítico de la pintura y a sus elementos, extrayendo insumos de creación como el corazón que representa la atadura o dependencia emocional hacia la pareja. El banco como símbolo y objeto, en la obra escénica y pictórica, representa el refugio y la espera.

El retrato de Rivera, según la lectura de las autoras, es un ser omnipresente en la pintura que insufla vitalidad a una Frida que se aferra a este hombre, en la obra escénica existe un ser omnipresente dador de vida a la mujer y causante de su dolor. Por esto en la obra "Malquerida" decide acabar con él aunque no lo logra. Este trabajo teórico-práctico nos ha permitido explorar nuestros límites tanto intelectuales como corporales.

Intelectuales debido a que: al estudiar la vida de la artista mexicana Frida Kahlo y su obra encontramos el doble discurso que manejaba, es decir la mujer independiente y persistente, siendo una de las primeras mexicanas que crea su propio estilo artístico a pesar de las innumerables operaciones y dolencias físicas que a lo largo de su vida la mantuvieron postrada e indispuesta. Esto lo reflejó constantemente en sus obras, casi todas autobiográficas.

Al mismo tiempo se convirtió en la sombra del estereotipo machista representado en su pareja Diego Rivera.

En cuanto a lo corporal, hemos indagado en nuestros movimientos, tratando de no recurrir al lugar o zona de confort ya adquirida, las cualidades de cada intérprete han sido utilizadas, pero también transformadas. El material de creación se basa en acciones físicas, y partituras dancísticas que se han generado desde nuestra experiencia como creadoras.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Hemos incorporado el trabajo de técnica vocal dentro del entrenamiento físico sin olvidar que la respiración es importante para la fluidez del texto y de las partituras corporales, mediante el uso de la voz hemos podido encontrar sensaciones.

La obra pretende ser una visión interior hacia cada una de nosotras mismas invitándonos a reflexionar cuantas veces nos hemos sentido similares a ella, tal vez todas somos un poco de Frida, llenas de ausencias y soledades que nosotras creamos tratando de encajar en un estereotipo social, mujeres que se casan para cumplir su rol de madre, mujeres que dejan trabajos o estudios por complacer deseos de sus parejas, mujeres que ya no vuelan o han olvidado volar dejando sus alas por miedo al rechazo o a la exclusión, por eso se permiten apagarse a sí mismas.

Buscamos un Diego que nos hace morir un poco, en realidad somos nosotras, las mujeres quienes hemos construido ese hombre ideal por eso sufrimos porque no existe y nos duele cuando nos falla, debemos dejar de esperar por algo que solo existe en películas o en cuentos. Podemos ser el motor, el deseo y el amor de nuestras propias vidas.

No dejamos la oportunidad de que la obra y la vida continúe creciendo al ritmo y tiempo que cada mujer necesite.

Permitamos que nuestros sueños los vivamos nosotras sin cortarnos por la mitad, cediendo hasta perder la cuenta de saber quiénes somos. Al final escogemos quienes queremos ser y a donde ir.

Aspiramos que la obra y la vida sigan fluyendo como el agua que se mueve en el cauce del río.



Bibliografía

- Abraham, T. (2011). *Tensiones filosóficas*. Argentina : Penguin Random House Grupo Editorial .
- Albizu, I. (28 de 06 de 2014). *Teoría de la danza* . Obtenido de Teoría de la danza : <http://teoriadeladanza.wordpress.com/2012/04/23/la-danza-es-una-intensificacion-del-cuerpo-jean-luc-nancy/>
- Alvarado, O. (14 de Noviembre de 2015). Frida Kahlo y su obra. (S. V. Morocho, Entrevistador)
- Arte, D. d. (2011). *Arts4x.com*. Recuperado el 19 de Octubre de 2015, de Arts4x.com: <http://www.arts4x.com>
- Badillo, R. R. (2011). *Código Frieda: La primera y la última firma* . Estados Unidos de América : Trafford Publishing.
- Barba, E. (1993). *La Canoa de papel. Tratado de la antropología Teatral*. México: Col. Escenología.
- Barba, E. (2010). *Quemar la Casa* . Artezblai, SL .
- Barreiro, A. M. (2004). *La construcción social del cuerpo en las sociedades*. Coruña: Universidad de A Coruña. Departamento de Sociología y Ciencia Política.
- Bartra, E. (2005). *Frida Kahlo mujer, ideología y arte*. Barcelona: Icaria .
- Benjamin, W. (2012). *La obra de arte en la era de su reproductibilidad técnica*. Buenos Aires : Ediciones Godot .
- Berry, C. (2006). *La voz y el actor* . Barcelona : Alba Editorial .
- Campos, M. L. (2002). *El espejo de Frida Kahlo* . Mexico D.F: Programa Editorial de la Coordinación de Humanidades, UNAM.
- Cardona, P. (1989). Los principios de la pre-expresividad según la antropología teatral. En P. Cardona, *Los principios de la pre-expresividad según la antropología teatral* (pág. 26). Veracruz: Universidad Veracruzana.
- Catarina.udlap.mx. (s.f.). *catarina.udlap.mx*. Recuperado el 25 de 05 de 2016, de catarina.udlap.mx: catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lte/olmedo_c_ij/capitulo2.pdf
- Chejov, M. (1991). Sobre la Técnica de la Actuación. En M. Chejov, *Sobre la Técnica de la Actuación* (pág. 165). Barcelona: Alba editorial, S.L.
- Epdlp. (1998). *Epdlp*. Recuperado el 14 de Octubre de 2015, de <http://www.epdlp.com/escritor.php?id=2361>
- Samantha Villota R./ Karina Morocho C.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Foucault, M. (1979). *Microfísica del Poder*. Madrid : Las Ediciones de La Piqueta.
- Foucault, M. (1994). *Hermenéutica del Sujeto*. Madrid: Ediciones de la Piqueta .
- Franco, J. (2015). *Un instante en la eternidad: Un Punto en el Punto Azul*. Palibro .
- FUENTES, C., & LOWE, S. M. (2006). *EL DIARIO DE FRIDA KAHLO: UN INTIMO AUTORRETRATO (2ª ED)*. México : RM Verlag.
- Garre, S. (1999). Sobre la técnica de Actuación de Mijail Chejov. En S. Garre, *Sobre la técnica de Actuación de Mijail Chejov* (pág. 2). Alba Editorial. Obtenido de Sobre el Sistema de Actuación de Mijail Chejov .
- Génesis. (1998). *La Biblia*. Corea: Sociedad Bíblicas Unidas.
- Gordon, M. (1991). Sobre la técnica de la actuación. En M. Chejov, *Sobre la técnica de la actuación* (pág. 21). Barcelona: Alba Editorial, S.L.
- Gray, M. (1999). *Luna Roja* . Madrid: Gaia Ediciones .
- Hincapie, A. (2015). *Timerime*. Recuperado el 19 de octubre de 2015, de Timerime: <http://timerime.com/es/evento/1215141/Frida+ayuda+a+su+padre/>
- Humphrey, D. (1991). *The art of Making Dances*. Dance Horizons; Edición: Revised.
- Irusta, D. F. (2014). Michel Foucault: siete conceptos para comprender la vigencia de su legado. *Respira* .
- Kahlo, I. P. (2004). *Frida Íntima* . Bogotá: Dipon.
- Kettenmann, A. (1999). *Frida Kahlo*. Colonia: Taschen.
- Komparu, K. (2010). *Artes Escénicas de Japón*. Recuperado el 15 de Diciembre de 2015, de Artes Escénicas de Japón: <http://www.japonartesesencnicas.org/teatro/generos/noh/simbologia4-2.html>
- KOMPARU, K. (s.f.). *Artes Escénicas de Japón*. Recuperado el 15 de Diciembre de 2015, de Artes Escénicas de Japón: <http://www.japonartesesencnicas.org/teatro/generos/noh/simbologia4-2.html>
- Laban, R. V. (1994). *Danza Educativa Moderna*. PAIDOS IBERICA.
- Lavandera, M. J. (2014). “Mr. Gaga”: El secreto del coreógrafo israelí Ohad Naharin. *Revol Girar las Danzas* .
- Samantha Villota R./ Karina Morocho C.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- Levantesi, C. (2014). Somos Ante todo un Cuerpo. En J. E. SEOANE, *REFLEXIONES ACTUALES* (págs. 33-36). Buenos Aires: Drámaticas.
- Levítico. (1998). *La Biblia*. Corea: Sociedad Bíblicas Unidas.
- Levítico. (1998). *La Biblia*. Corea: Sociedad Bíblicas Unidas.
- Lizarraga, O. F. (s.f.). *Michael Chejov el Actor sobre la Técnica de Actuación*. Editorial Quetzal.
- Lizarraga, O. F. (s.f.). *Michael Chejov el Avctor sobre la Técnica de Actuación* . Editorial Quetzal .
- MARÍN, N. R. (10 de Mayo de 2005). *El Siglo de Torreón* . Recuperado el 19 de Octubre de 2015, de El Siglo de Torreón: <https://www.elsiglodetorreon.com.mx>
- Marshall, Y. O. (1997). *La noción de Jo, Ha, Kyu*. Metheun.
- Mujeres en red: el periódico feminista* . (1997-2016). Obtenido de Mujeres en red: el periódico feminista: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article2107>
- Murray, N. (23 de junio de 1938). Frida on Bench. Recuperado el 29 de septiembre de 2015, de CSJCLRIVERSIDE- The Life and Times of Frida Kahlo: <https://csjclriverside.wordpress.com/2015/06/23/the-life-and-times-of-frida-kahlo/>
- Najmanovich, D. (s.f.). Del “Cuerpo-Máquina” al “Cuerpo Entramado”.
- Nietzsche, F. (2002). *El crepúsculo de los ídolos* . Madrid : EDAF .
- Nietzsche, F. (2008). *El Anticristo: Maldición contra el Cristianismo*. Buenos Aires: Biblo .
- Novillo, G. (14 de Noviembre de 2015). Frida Kahlo y su obra . (S. V. Morocho, Entrevistador)
- Oliveras, E. (2005). *Estética la cuestión del arte*. Buenos Aires: Ariel Filosofía .
- Plus, M. (03 de Febrero de 2011). *Sumedico.com*. Recuperado el 30 de Septiembre de 2015, de Sumedico.com: <http://www.sumedico.com/glosario71.html>
- Powers, M. (1991). Sobre las técnicas de la actuación. En M. Chejov, *Sobre las técnicas de la actuación* (pág. 53). Barcelona: Alba Editorial, S.L.
- Real, D. M. (2015). Frida Kahlo . *PRESS*, 35.
- Ríos, M. L. (2005). *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* . Coyoacán: Universidad Nacional Autónoma de México .



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Rojas, A. S. (15 de Abril de 2012). *POLIS Revista Latinoamericana*. Recuperado el 03 de febrero 2016 de Abril de 2015, de POLIS Revista Latinoamericana: <http://polis.revues.org/1417>

Sánchez, J. A. (2002). *Dramaturgias de la Imagen*. Castilla: Ediciones de la Universidad de Castilla-La Mancha. 3ª Ed. Cuenca.

Soler, F. (1953). *El Origen de la Obra de Arte y la Verdad en Heidegger*. Bogota : Ediciones Universidad Nacional de Colombia .

Teatral, P. (17 de 08 de 2011). *Psicopedagogía Teatral*. Obtenido de Psicopedagogía Teatral: <http://pedagogoteatral.blogspot.com/2007/09/creacin-de-un-personaje.html>

Teresa López Pardina, A. O. (2003). *Crítica feminista al psicoanálisis y a la filosofía*. Madrid : Editorial Complutense.

Tibol, R. (2002). *Frida Kahlo, una vida abierta*. México D.F: Diversa.

Valenzuela, J. L. (2000). *Antropología teatral y acciones físicas*. Buenos Aires: Instituto Nacional del Teatro.

Varley, J. (2011). *Piedras de Agua* . Bilbao : Artezblai .

Yankelevich, P. (2002). *México, país refugio: la experiencia de los exilios en el siglo XX*. México: plazayvaldez .



ANEXOS

Entrevistas anónimas a distintas mujeres cuencanas (Transcripciones textuales de las entrevistas).

Mujer Cuencana, heterosexual 50 años

- ¿Qué es para usted la soledad?

La soledad es un estado de tristeza, aunque a veces una se siente en paz estando sola.

- ¿Cree que su pareja tuvo control y poder en su vida tanto afectiva como laboral?

De vez en cuando, y claro como él es quien trae la plata a la casa por ese lado puede ser que sí tiene control... pero él si me da libertad para comprar lo que yo quiero. Entonces yo creo que es un tira y jala de ambos lados. Es así como tiene que ser una relación ¿no es cierto?

- ¿Cuándo existió alguna discusión o pelea, siempre la hacía sentir culpable?

Eso es típico de los hombres, una siempre tiene la culpa. Aunque después siempre vienen a pedir disculpas.

- Si pudiera describir en una palabra lo que sentía por su pareja cuando pensaba en dejarlo, ¿cuál sería?

¡Que se largue!

- ¿Cree que para estar completa es necesario de una pareja?

Claro que se necesita, es siempre necesario la compañía, más que sea para pelear.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- A pesar de todas las cosas por las que pasaba y que le hacían sentir de una forma negativa, ¿por qué creía que debía seguir con su pareja?

Por mis hijos, porque por ellos una hace todo el sacrificio del mundo.

- ¿Cree usted que se volvió dependiente de él? ¿por qué?

Bueno no creo que me haya vuelto dependiente, yo tengo mis amigas, mis salidas, como digo un tira y jala, en una relación tiene que haber compromiso de ambos lados, no creo que sea dependencia.

Mujer de 22 años homosexual, cuencana.

- ¿Qué es para usted la soledad?

La soledad es estar aislada de todo, sin comunicación, sola

- ¿Se sentía sola a pesar de que estaba con su pareja o llegó a sentirse sola después de terminar la relación?

Me sentía sola cuando estaba con ella, sentía que era un objeto, incluso sexual, yo era solo para matar el rato porque en realidad cuando estábamos juntas yo era como una ausencia para ella.

- ¿A pesar de todas las cosas por las que pasaba y que le hacían sentir incompleta y lastimada, por qué creía que debía seguir con tu pareja?. ¿Y qué es lo que le ataba a su pareja?, ¿Por qué seguía?.

El tiempo, todo lo que supuestamente habíamos vivido, pensaba en todas las cosas que habíamos pasado, cosas complicadas que pasamos para poder estar juntas y que se acabe así de nada, incluso era algo así como no puede ser, incluso creo que era hasta lástima porque ella no era de aquí, era de otra ciudad entonces



UNIVERSIDAD DE CUENCA

también me daba pena dejarla y cargo de conciencia me preguntaba, ¿A dónde se iba a ir ella? Porque ella y yo salimos de nuestras casas para estar juntas.

-¿Cree que todo se volvió costumbre?

Creo que sí, porque ya era todo tan monótono, ya no había una llama siempre hacíamos lo mismo, no había el mismo cariño del inicio.

- ¿Cree que su pareja tuvo control y poder en su vida tanto afectiva como laboral?

Si tuvo control, al menos en el ámbito del estudio ella no quería que yo siguiera mi carrera por una supuesta infidelidad que nunca ocurrió, y siempre controlaba mis redes sociales, con quién hablaba y con quién no hablaba, incluso con mi familia.

- ¿Y usted permitía que su pareja la controle?, ¿por qué?

Sí, creo que era para evitar más peleas, más presiones, discusiones, gritos, y mejor le dejaba que haga lo que quiera.

- ¿Cuándo existió alguna discusión o pelea, siempre la hacía sentir culpable?

Por lo general cuando nos enojábamos o discutíamos tendía a echarme la culpa de todo y hacerme sentir mal, decía que yo era la loca histérica que le hacía sentir mal a ella y ella me hacía creer que la culpa era siempre mía.

- Si pudiera describir en una palabra lo que sentía por su pareja cuando pensaba en dejarlo, ¿cuál sería?

Yo la quería mucho y sentía muchas cosas por ella, pero creo que llegó a ser mi dependencia, una obsesión, una costumbre más que el amor.

- ¿Qué fue lo que le motivo a dejarla ir?. ¿A ya no seguir con eso?



UNIVERSIDAD DE CUENCA

La infidelidad, me fue infiel por segunda ocasión, yo le había perdonado la primera y ya no pude más y dije hasta aquí no más.

La vida te enseña muchas cosas y si no aprendes te vuelve a dar en la cara para que aprendas.

- ¿Cree que para estar completa es necesario de una pareja?

No, la verdad ya no creo que para estar completa es necesario uno mismo, nadie es complemento en esta vida.

- ¿Cree que se volvió dependiente de él o ella? ¿Por qué?

Sí, creo que me volví dependiente de ella porque era una persona muy joven, apenas y tenía 18 años, era mi primer amor, no tenía idea de las cosas no tenía una madurez mental como para tener un criterio definido sobre el amor, y pues si fui dependiente de ella.

- ¿Y en la actualidad cómo se siente?, ¿cree que terminar con todo fue la mejor opción?

Me siento feliz, me siento tranquila, estoy bien conmigo misma, creo que fue la mejor decisión que pude tomar, no puedo creer que me puede haber demorado en tomar la decisión cuando habría podido tomarla temprano pero bueno ya está hecho y me siento feliz por eso.

**Mujer de 30 años de edad heterosexual, cuencana.****- ¿Qué es para usted la soledad?**

Para mí la soledad era desesperación, era un hondo vacío al encontrarme sin una persona que estuviera a mi lado. Después de cavar y cavar en errores repetidos comprendí que la soledad es necesaria, indispensable para el crecimiento personal y espiritual de cada individuo. Descubrí que no estamos solos nunca pero que necesitamos la soledad para encontrarnos.

- ¿Cree que su pareja tuvo control y poder en su vida tanto afectiva como laboral?

Sí, todas mis parejas controlaban y yo a ellas también, porque no tenía conocimiento, porque pensaba que las relaciones tenían que ser así. Cuando me estaba desintoxicando de ese tipo de relaciones y me di cuenta que estaban mal, tuve demasiados problemas que incluso llegaron a la violencia física hacia mí. Ahora la verdad, prefiero estar sin pareja hasta que pueda encontrar una persona que no tenga esas características de violencia y control.

- ¿Cuándo existió alguna discusión o pelea, siempre la hacía sentir culpable?

Sí, incluso de cosas que yo no hacía ni me daba cuenta. Y cuando pasa el tiempo estando dentro de ese círculo uno se va intoxicando y creyendo que realmente una tiene la culpa de cosas que ni siquiera se hace.

- Si pudiera describir en una palabra lo que sentía por su pareja cuando pensaba en dejarlo, ¿cuál sería?



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Pensaba en qué diría la gente al ser una madre soltera, pensaba en mi estabilidad económica, pensaba en mi vejez solitaria, me da miedo aún ciertas cosas pero si tengo que escoger, es mejor estar sola a que alguien te esté sometiendo psicológicamente y manipulando.

- ¿Cree que para estar completa es necesario de una pareja?

Ahora no, uno puede ser feliz de cualquier manera, sola, acompañada, con una relación bisexual, monogámica, poligámica, etc. Cada persona elige cómo quiere ser feliz. Estar acompañado es una opción. Uno debe sentirse completo con uno mismo y brindar buena energía a las personas que a uno le rodean, yo estoy en ese proceso, desintoxicándome de la necesidad de estar acompañada de alguien, quiero borrarle de la cabeza el mito de Disney de que mi final feliz debe ser con un príncipe, eso ya no es para mí.

- A pesar de todas las cosas por las que pasaba y que le hacían sentir de una forma negativa, ¿por qué creía que debía seguir con su pareja?

En la adolescencia era el miedo a estar sola, la dependencia emocional porque tenía problemas en casa muy fuertes. Luego fue a la crítica por ser madre soltera. En otra fue el miedo a la inestabilidad económica porque no tenía empleo.

- ¿Cree usted que se volvió dependiente de él? ¿por qué?

Fui dependiente porque necesitaba de alguna forma que alguien me apoyara en mis problemas necesitaba a alguien a mi lado pero no busqué el equilibrio entre estar conmigo misma, solucionar mis problemas y que otra persona, mi pareja, esté acompañándome en mi proceso. Es decir que no estuviera todo el tiempo pegado a mí. Era el miedo a estar sola también, y una ilusión de tener un hogar, una familia, es algo que hasta ahora no he podido tener de la manera que quisiera.

**Mujer de 23 años de edad heterosexual, cuencana****- ¿Qué es para usted la soledad?**

La soledad es la oportunidad de conocerte a ti mismo de profundizar en el yo, la soledad debería dejar de ser vista como algo malo sino más bien deberíamos hacernos amigos de nuestra soledad, conversar con ella y aprender a verla como una oportunidad para fortalecer el yo. La soledad es algo bello cuando entiendes que nunca estas solo en realidad.

- ¿Cree que su pareja tuvo control y poder en su vida tanto afectiva como laboral?

Llegamos a un punto donde yo noté que me anulé a mí misma para verlo feliz, para engañarnos creyendo que todo estaba bien perdiendo el equilibrio de una relación sana.

- ¿Cuándo existió alguna discusión o pelea, siempre la hacía sentir culpable?

Aunque algunas veces sucedió siempre predominó el hablar, el conversar y decir todo lo que pensamos; para solucionar el problema y muchas veces dejamos de fijarnos en cosas pequeñas que podrían dañarnos.

- Si pudiera describir en una palabra lo que sentía por su pareja cuando pensaba en dejarlo, ¿cuál sería?

Sanarme

- ¿Cree que para estar completa es necesario de una pareja?

No, desde que nacemos nos han hecho creer que somos la mitad de alguien, la media naranja, o el alma gemela de alguien más, pero jamás nos dicen que ya nacemos completos, que tan solo necesitamos de alguien que desee compartir nuestro caminar por la vida, en pocas palabras venimos al mundo para compartir no para depender. Así que no, no lo creo.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

- A pesar de todas las cosas por las que pasaba y que le hacían sentir de una forma negativa, ¿por qué creía que debía seguir con su pareja?

Porque de cierto modo siempre he pensado que es mejor darlo todo antes de decidir terminarlo, si estamos con esa persona es porque sentimos algo y si se puede luchar por qué no hacerlo, siempre y cuando no perdamos el norte y no olvidemos que todo tiene un límite.

- ¿Cree usted que se volvió dependiente de él? ¿por qué?

Sí, porque, aunque lo amo o lo amé mucho me dejé creer que él me completaba que era lo que necesitaba, que simplemente moriría sin él, pero no era así, aunque me destroza dejarlo y cuesta comprender que todo llega a su fin, tenemos que entender que después del luto emocional lograremos estar bien.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

GUIÓN

Soledad María: Karina Morocho C.

María Ausencias: Samantha Villota R.

Escena 1

Ambientación

Ausencias está sentada con los ojos cerrados, Soledad se aproxima. Soledad coloca flores en el cabello de Ausencias, una de ellas intentó huir, pero no lo logró.

Soledad coloca flores en el cabello de Ausencias mientras dialogan

- Soledad:

Así que no te fuiste

- Ausencias:

Creí que te había abandonado, que te había tragado el viento...

- Soledad:

¿Entonces te quedas?

- Ausencias:

Creí haberme perdido allá antes de haber llegado acá.

- Soledad:

Como si estuvieras en deuda (*indignada*), ¿aún sigues sin poder tragar?

Samantha Villota R./ Karina Morocho C.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Mientras se recita el último texto Soledad tira del cabello a Ausencias.

- Ausencias:

Creí matarlo, con agua y sal, le dejé sin nada. (*mentira*)

-Soledad:

Asustada con tus dedos temblorosos y su mirada horquillada (*hacia Ausencias, tono burlón*), ¡me voy!

-Ausencias:

Soy lejana a la primera vez. (*gira su cabeza y torso hacia atrás*)

-Soledad:

No lo creo, desde que te conozco... (*Ausencias la interrumpe*)

-Ausencias:

He visto en el espejo trizado mi reflejo, de alguna manera no soy la misma. (*sus manos hacen como una reja tapando parte de su cara*)

-Soledad:

Hace tanto que no se ver. (*se sienta junto a Ausencias*)

- Ausencias:

Aquella vez que decidí ir por mi cuenta. Empújame para que me vaya lejos. (*se arrima al hombro derecho de Soledad*)

-Soledad:

¡Otra vez con eso! (*se levanta abruptamente*) ¿Estás sola o perdida?

-Ausencias:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

¿Estás perdida o incompleta? *(acciones con manos)*

-Soledad:

Sola, sola.

-Ausencias:

Lo tengo y ya no está.

-Soledad:

Eras la niña malcriada, llorona de azul celeste. Una niña que no sabe besar *(empuja con el dedo índice a Ausencias)*

- Ausencias:

Yo si te amo...aún...

- Soledad:

Me llamó anoche por mi primer nombre, prefiero que la gente me diga por mi nombre completo, sin diminutivos. Sssss... *(cae al piso y su cabeza reposa en las piernas de Ausencias)*

- Ausencias:

¿Y qué quiere? *(mirando su mano izquierda)*

- Soledad:

Pronunciar mi nombre.

- Ausencias:

Sin diminutivos las palabras se suavizan y tienen mayor pretexto para caer redondas.
(pasa su mano izquierda encima de Soledad sin tocarla)



UNIVERSIDAD DE CUENCA

-Soledad:

Sssss...

-Ausencias:

Que más da, palabras, poemas, cariños al final solo queda el cuerpo, utilizado y magullado, ya no me importan las mañanas si son verdes o violetas, mis martes siguen siendo azul, azul cielo, azul descaro. *(Cruza sus piernas y Soledad se pone de pie a espaldas del público, Ausencias sentada)*

-Soledad:

A mí también me dolía algo, solo que no recuerdo qué fue El pecho quizá...
(tomando una gran bocanada de aire), ¡la garganta!

-Ausencias:

Para el mal de garganta es bueno dejar de tragar mariposas, ¡mejor ahógalas! luego estas no aceptan ahogarse en el estómago.

-Soledad:

Pobrecillas, pobres brutas, todos los sabores, colores y olores que hay en él, hacen que mis mariposas intenten volar. *(Soledad sirve un trago y luego beben las dos mujeres, las ahogan).*

Escena 2

Soledad de perfil al público dibuja con su mano derecha el “último rayo de sol”

Ausencias acostada en el banco.

**-Soledad:**

Me propuse dibujar el último rayo de sol, ese que se había quedado aislado de los otros.

Sé que está muy ocupado y yo a veces lo aburro.

Apenas puedo ver el polvo que vuela entre los rayos y él.

Pero no comprendo porque dejó de venir.

Mis ojos se vuelven lagunas de recuerdos.

Ya no puedo verme, yo... ni siquiera existo.

-Ausencias:

Fui ausente en los latidos de mi corazón. Nací horizontal. ¿Una provoca ausencias? Hoy estoy ausente, ausente de mí misma, por todas las cosas que he querido hacer, y nunca he logrado. *(poniéndose los zapatos, pero solo con las manos)*

-Soledad:

Desde que comprendí que todo estaba roto, me empeñé para verme perfecta y que nunca más él tenga motivos para abandonarme.

-Ausencias:

Sí, él te dejó. *(acercándose a Soledad y riéndose)*

-Soledad:

La culpa mía, solo mía la entregué al río, la tiré. Me río en el río con aire de soledad, soledad ajena a tu compañía.

-Ausencias:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Solo nos quedan los besos apretados, las mandíbulas adoloridas.

-Soledad:

Las almas heridas.

-Ausencias:

No.

-Soledad:

Puedo mantenerme en pie.

-Ausencias:

Estoy ardiendo. pidiendo, perdiendo, manteniendo.

-Soledad y Ausencias:

Absténgase ha emitir comentarios. (*mirando arriba*)

-Soledad:

¡Un carajo lo que pasó ayer!, me he vuelto escéptica a mis impulsos. (*Ausencias se esconde tras la espalda de Soledad*)

-Ausencias:

Los segundos malditos me susurran a mis espaldas, ¡cuánto me falta por estar lista!, nunca estoy lista.

-Soledad:

Para el desastre a veces.

PAUSA:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

(Las dos mujeres realizan una frase con movimientos corporales)

-Ausencias:

¿Qué he hecho? Se amortiguan las piernas y se infartan los corazones.

-Soledad:

Si. *(las dos mujeres se dan las manos)*

-Ausencias:

Me acuerdo de nada.

-Soledad:

Si lo miro al caminar, es porque me he vuelto dependiente de él, como a una droga.

(Entrelazadas)

-Ausencias:

Nadie más caminaría por ti.

-Soledad:

Es verdad, no soy la misma. Es dolor y se nota. Me vendo las heridas para que nadie

las vea. *(bajan y tocan sus pies)*

-Ausencias:

¡Me largo! *(se aleja de Soledad da espaldas al público y produce giros con su torso)*

-Soledad:

Yo también quisiera dejarme, a misma. Demolerme y lanzarme en cenizas al viento.

(cae al piso)

-Ausencias:



UNIVERSIDAD DE CUENCA

El nudo, ese nudo, vuelve como vuelve... *(se acerca a Soledad)*

-Soledad:

Nunca se vuelve, jamás dos veces.

Escena 3

Ausencias y Soledad están sentadas en el piso espalda contra espalda de perfil al público

-Ausencias:

Lo debería dejar, pero no lo hago por miedo a volver ...

-Soledad:

Torpemente nos buscamos pocas veces. Y nos volvemos dos extraños, solo cuando no existe otra opción nos juntamos, nos cegamos y tal vez nos mentimos en instantes.

-Ausencias:

¿No te gustaría volar antes de volver? Así te irías por todo lo ancho y plano del planeta, ¡Tuvieras alas!

-Soledad:

Descubrí que amar es ganar y besar las manos con las alas es casi una profecía.

-Ausencias:

¿Sabes por qué tenemos líneas en las palmas de las manos? Porque antes pensaban que todos los seres humanos éramos iguales y terminaríamos en un mismo lugar haciendo cosas similares. Las líneas nos recuerdan que existen varios



UNIVERSIDAD DE CUENCA

caminos por andar, cada uno tiene uno diferente y las piedras que encontramos son para volver a empezar, pero con todo lo que se ha recorrido antes.

-Soledad:

Mirar las estrellas y preguntarse si se nos verá exactamente igual. ¿Tendrán líneas en las manos como acá?

-Ausencias:

¡Vamos! *(las dos mujeres se levantan y se dirigen hacia la banca, se toman de la mano)*

-Soledad:

Lo único que me separa a él, es mi falso egoísmo. Mátalo tú si quieres, *(suelta la mano de Ausencias abruptamente)* yo solo quiero cerrar mis ojos y que cuando los vuelva a abrir, la soledad ya no esté conmigo. *(gira sentada en la banca y da la espalda al público)*

-Ausencias:

Hoy muero, las heridas se liberan.

No te pertenezco, me devuelvo, me envuelvo, te lanzo al aire porque me da la gana de verte reventar. Tus neuronas, tus memorias equivocadas de cajones, de tiempos, de mí...

-Soledad:

¡Sssshhh! *(intenta callar a Ausencias)*

-Ausencias:

Evítame sentir compasión por vos *(se acerca a Soledad)*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

-Soledad:

Y ahora cuando sola, solana, solita estoy más acompañada que nunca. Te escucho ¡sí! ¿Y cómo lo haríamos? *(Las dos mujeres caminan juntas)*

-Ausencias:

Se necesita valor.

- Soledad:

No solo eres tú, ni solo soy yo, somos las dos. *(con su mano toca el pecho de Ausencias, el suyo y se toman de las manos)*

-Ausencias:

Prohibidas por tanto tiempo.

-Soledad:

Empiezo a temblar, pero no me importa.

-Ausencias:

¿Qué clase de mente criminal? *(Sirve un trago)*

-Soledad:

Amnesia... *(Brindan)*



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Escena 4

Soledad y Ausencias se encuentran en el espacio de este hombre, lo buscan.

-Ausencias :

¿Cuándo fue la última vez que estuvo con vos?

-Soledad:

Ayer... No... no recuerdo.

-Ausencias:

Yo no lo veo desde hace mucho.

-Ausencias:

Nunca estuvo.

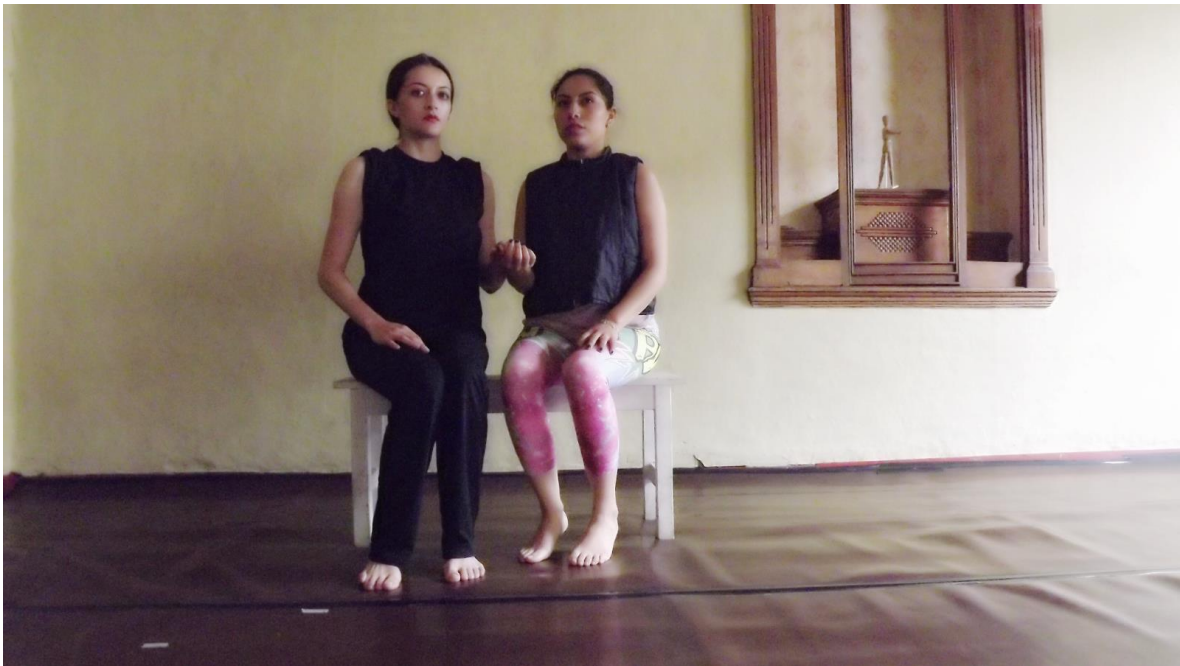
UNIVERSIDAD DE CUENCA

Muestra final de la obra y su registro.

Fotografías del proceso evolutivo de la obra



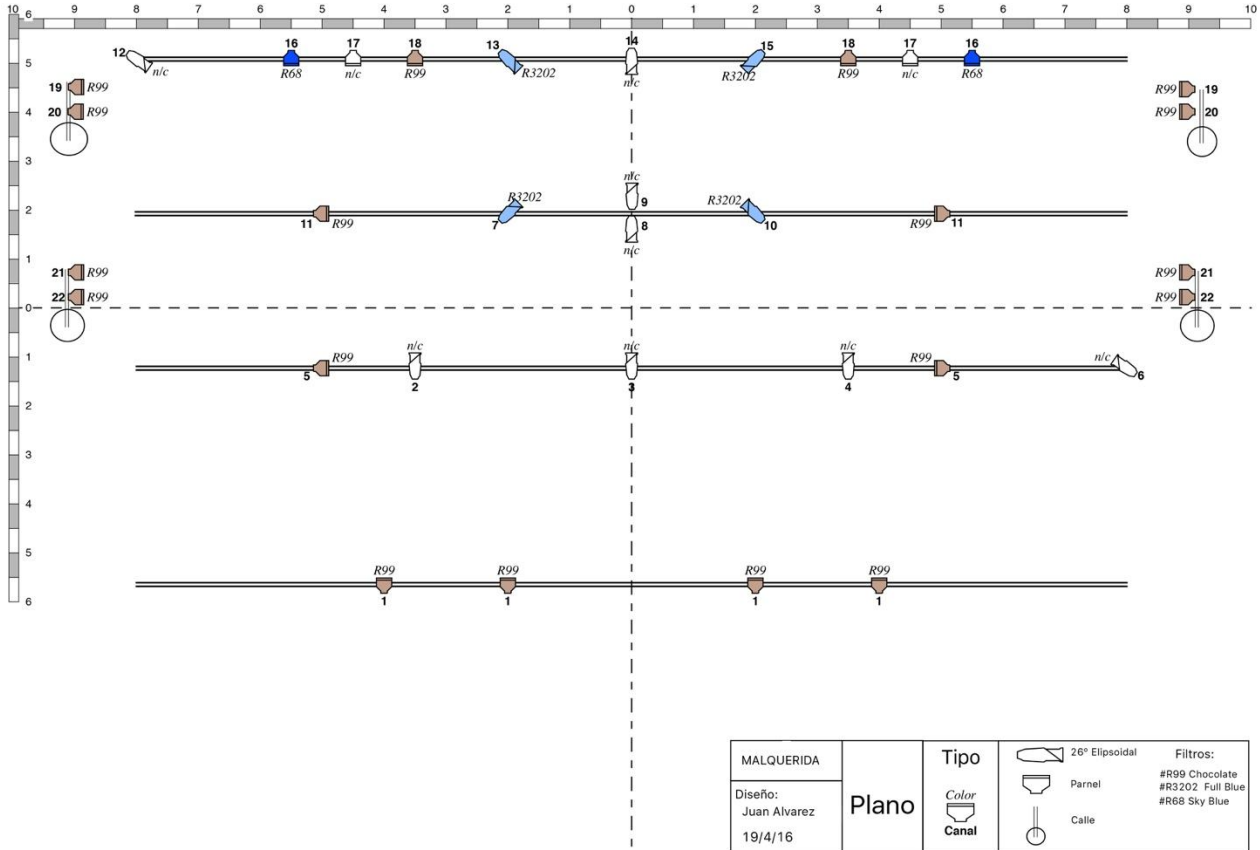
UNIVERSIDAD DE CUENCA





Elementos de Diseño

Plano de iluminación



Vestuario

Los personajes mantienen un vestuario casi similar, se diferencian en sus blusas, llevan faldas largas de disco, color verde aguacate, sus blusas son de encaje, la una es de color blanca escotada en los hombros y acentuando la cintura y otra de color beige cubriendo los hombros, pero con un corte redondo en la espalda alta, ambas blusas llevan detalles delicados acorde a los personajes.



UNIVERSIDAD DE CUENCA

Objeto

El objeto que está dentro de la obra es un banco de madera de dimensiones 110 cm de la largo, 28 cm de ancho y 42 cm de alto de color blanco.

El banco es el refugio y la unión que existe entre los personajes, este es desplazado y manipulado a lo largo de la obra, dentro y fuera de distintos frentes y diagonales.

Música

La obra está compuesta con cuatro piezas musicales, las dos primeras son del músico productor austriaco Parov Stelar, “*Seven*” y “*Storm*”. La tercera pista es de la cantante Lhasa de Sela, “*Desierto*” y la última canción es del mexicano Agustín Lara interpretado por Natalia Lafourcade, “*Azul*”.