

TEATRALIDADES LÍQUIDAS

Adaptación subacuática de *La voz humana* (1959) de Jean Cocteau

Línea: Investigación y creación

Autor: Andrés Felipe Díaz Durango

Maestría en Dirección y Dramaturgia

Asesor: Mauricio Celis Álvarez

Magíster en Estética

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Departamento Artes Escénicas

Medellín, Colombia

Año 2019.

Tabla de contenido

INTRODUCCIÓN	6
JUSTIFICACIÓN	9
1. INSTANTE PARA VER: Antecedentes	15
1.1. Espacios alternativos para el teatro. Referentes, antecedentes y estudios realizados.	15
1.2. La escena subacuática y el teatro: una relación artística con el medio acuático.	20
1.3. La práctica subacuática como trabajo actoral.....	24
1.4. Distancia sémica en la escenificación subacuática.....	26
1.5. La microdramaturgia como estrategia de escritura y el teatro físico.	28
2. TIEMPO PARA COMPRENDER: Proceso de creación	35
2.0. La teatralidad subacuática y su pertinencia a nivel académico. Experiencia del curso <i>Cuerpo y Espacio</i> en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.....	37
2.1. Dramaturgia: análisis del texto y consideraciones adaptativas.....	42
2.1.1 Correspondencias conceptuales: un espacio para la obra de Edward Hopper.	44
2.1.2 Ejercicios de análisis, talleres de observación y consideraciones en la adaptación.	48
2.2. El gesto corporal – microactos: planteamiento de las acciones cotidianas y la progresión dramática de <i>La voz humana</i>	54
2.3. Los objetos: exploración narrativa con el cuerpo.	65
2.4. Estímulo sonoro: planteamiento hacia un lenguaje.	68
2.5. Puesta en escena: montaje en relación del estímulo sonoro y el efecto del gesto con el objeto.	74
2.6. Adaptación del texto de la obra <i>La voz humana</i> de Jean Cocteau: microdramaturgia para la escena subacuática.	85
3. MOMENTO PARA CONCLUIR	95
BIBLIOGRAFÍA	98
ANEXOS	100
Obra	Error! Bookmark not defined.
Videos.....	103
Links estímulos sonoros	103

Abstract

This text explores the underwater theatrical scene, through the adaptation of the work *The human voice* by Jean Cocteau¹ (1889-1963). In this way, the work of research and theatrical creation expands the possibilities of the theater towards a liquid theatricality in a space contained as water, finding the development of dramaturgies and the specific acting work for this medium.

The understanding of the aquatic environment served to raise awareness of the possibilities of adaptation of the body, also reviewed the proposals that were made in the aquatic environment, managing to establish references that contributed to this work, including artistic swimming or recognized at another time as swimming synchronized, also more contemporary exercises such as performance and dance videos. We start from the choreography until we reach the adaptation of a play with tradition such as *The Human Voice* of Jean Cocteau, the result is the exploration of a dramatic structure through theatricality under water.

To achieve this result, the development of the elective *Body and Space* course within the Faculty of Performing Arts of the University of Antioquia has been important, where the body and acting work will be placed in the underwater environment, through laboratories such as: adaptation, weight, body gesture, sound, stimulation, micro dramaturgies and the creation of underwater scenes. The conclusions of these laboratories have been transferred to this research work, in addition to forming the methodology structure of the adaptation of the human voice for an underwater staging and the creation of a liquid theatricality.

¹ Jean Cocteau: French poet, painter, playwright and filmmaker. (1889-1963)

Resumen

Este texto explora la escena teatral subacuática a través de la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau² (1889-1963). De esta manera, el trabajo de investigación y creación teatral amplía las posibilidades del teatro hacia una teatralidad líquida en un espacio contenido como el agua, encontrando el desarrollo de dramaturgias y el trabajo de actuación específico para este medio.

La comprensión del medio acuático sirvió para la conciencia de las posibilidades de adaptación del cuerpo, además se revisaron las propuestas que se han realizado en el medio acuático, logrando establecer referencias que contribuyeron a este trabajo, entre ellas la natación artística o como se conocía anteriormente, natación sincronizada; así mismo ejercicios más contemporáneos como performance y videodanza. Partiendo de la coreografía hasta llegar a la adaptación de una obra teatral con tradición como *La voz humana* de Jean Cocteau, el resultado es la exploración de una estructura dramática por medio de la teatralidad bajo el agua.

Para lograr este resultado, ha sido importante el desarrollo del curso electivo *Cuerpo y Espacio* dentro de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad de Antioquia, donde el cuerpo y el trabajo actoral se ubicaron en el entorno subacuático a través de laboratorios que desarrollaron temas como adaptación, peso, gesto corporal, sonido, estímulo, microdramaturgias y la creación de escenas bajo el agua. Las conclusiones de estos laboratorios se han trasladado a este trabajo de investigación, además de formar la estructura metodológica de la adaptación de *La voz humana* para una puesta en escena subacuática y la creación de una teatralidad líquida.

² Jean Cocteau: poeta, pintor, dramaturgo y cineasta francés. (1889-1963)

“Los fluidos se desplazan con facilidad. “Fluyen”, “se derraman”, “se desbordan”, “salpican”, “se vierten”, “se filtran”, “gotean”, “inundan”, “rocían”, “chorrean”, “manan”, “exudan”; a diferencia de los sólidos no es posible detenerlos fácilmente - sortean algunos obstáculos, disuelve otros o se filtran a través de ellos, empapándolos- Emergen incólumes de sus encuentros con los sólidos, en tanto que estos últimos -si es que siguen siendo sólidos tras el encuentro- sufren un cambio: se humedecen o empapan. La extraordinaria movilidad de los fluidos es lo que los asocia con la idea de “levedad”. Hay líquidos que en pulgadas cúbicas son más pesados que muchos sólidos, pero de todos modos tendemos a visualizarlos como más livianos, menos “pesados” que cualquier sólido. Asociamos “levedad” o “liviandad” con movilidad e inconstancia: la práctica nos demuestra que cuanto menos cargados nos desplazamos, tanto más rápido será nuestro avance.”

(Bauman, 2000, p. 8)

INTRODUCCIÓN

En esta investigación-creación de teatralidad líquida que atraviesa la adaptación al medio subacuático de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau, se evidencia que en primer lugar surge la pregunta:

¿Es posible adaptar una obra de teatro al espacio subacuático?

Cabe recalcar que la pregunta surge de la integración de varios temas que he indagado durante mis experiencias profesionales: el cuerpo (la antigimnasia como herramienta corpórea), el espacio (la arquitectura), la disciplina deportiva (las actividades subacuáticas) y el estudio de las artes escénicas (Maestría en Dirección y Dramaturgia).

Para abordar de manera práctica este planteamiento, el Departamento de Artes Escénicas de la Universidad de Antioquia abrió un curso electivo el cual dirijo y he denominado *Cuerpo y Espacio*, donde estudiantes de pregrado con intereses en las artes escénicas, se insertan en una experiencia académica a modo de laboratorio, un curso con un proceso colaborativo que tiene como resultado generar puestas en escena bajo el agua.

Los resultados del planteamiento metodológico del curso durante una año, sirvieron de experiencia en las estrategias para la construcción de la adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau en el medio subacuático. Para lograr este propósito bastó con comprender que el cuerpo humano se ha adaptado al medio terrestre, los movimientos que hemos alcanzado como saltar, correr, trepar, bailar, entre otras posibilidades que desarrollamos, son adaptaciones corporales al medio donde se realizan.

Cuando uno se enfrenta a una adaptación en el medio subacuático se formula inmediatamente la pregunta por la narración: ¿cuáles serían las estrategias narrativas para la obra *La voz humana* de Jean Cocteau en este medio?

Encontramos una primera dificultad, la duración de la obra para el medio terrestre está alrededor de 45 minutos. Esto generó una conciencia del medio subacuático, la cual surge no solo de las bondades poéticas que tiene el agua, sino también de las condiciones de estar sumergido. Este espacio subacuático, junto con otras convenciones como retener el aire, requiere la construcción de unas convenciones propias para una puesta en escena en él.

En la escritura de microdramaturgias se encontró la posibilidad de compactar el macro acto de la obra original y así lograr propiciar escenas cortas que fueran contrayendo el montaje.

Descubrimos la importancia de optimizar los gestos corporales debido a la duración de cada inmersión que hacíamos, lo que nos llevó a tener gestos corporales que, por medio de premisas claras y precisas como: “A” espera una llamada, se generaran narrativas escénicas. Veremos, en el desarrollo del texto, la importancia de optimizar los medios narrativos.

Los laboratorios siempre fueron el camino para resolver una nueva dificultad que se presentaba a la hora de realizar la adaptación de la obra. Por ejemplo, la flotabilidad que se genera dependiendo de la profundidad del agua, forjó el laboratorio acerca del peso corporal y el peso muerto que hay que adherir al cuerpo.

En este deseo por encontrar el lenguaje narrativo en la adaptación de la obra *La voz humana*, vimos que el gesto del cuerpo tenía que sustituir la palabra; sin embargo, nos encontramos con todas las invenciones del cuerpo como lenguaje y lo ambiguo de este a la hora de precisar una situación escénica. Es así que se generó la necesidad de indagar sobre otros estímulos para la comprensión del espectador, el cual se encuentra por fuera del medio y estará observando a

través de ventanas. En consecuencia, el estímulo sonoro, coherente con el gesto corporal, fue dando claridad a la narrativa de la puesta en escena de esta adaptación.

Luego nos enfrentamos ante la falta de continuidad entre cada una de las escenas. El valor que tiene el aire inspirado por el actor, contrapuesto al tiempo de inmersión, generó la propuesta de vincular artefactos técnicos como los tanques de aire comprimido, con los cuales logramos prolongar la inmersión y la continuidad entre las escenas. En este texto se encuentra entonces la aplicación metodológica mencionada, la cual permitió dar respuesta a los interrogantes planteados, facilitando así la adaptación del texto teatral al medio subacuático.

En la primera parte del texto de esta tesis, nos ubicaremos en las exploraciones del teatro en espacios con diferentes convenciones, planteando una revisión de algunos antecedentes teatrales desarrollados en el medio acuático; además de las exploraciones de otras disciplinas artísticas como la fotografía, la música y la escultura, donde encontramos posturas que históricamente aportan a la constitución de un lenguaje donde el agua es el material para la creación artística. También se desarrollaron capítulos que hablan del valor de la práctica subacuática en el trabajo actoral, la distancia sémica en la escenificación, las micronarrativas como estrategia y el teatro físico. Estos capítulos sirvieron como prepartivo y como material de referencia para la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau.

En la segunda parte del texto, nos enfocamos en la compilación del proceso, en contar con mayor detalle las exploraciones y experiencias del curso *Cuerpo y Espacio*, en el análisis de la obra de Cocteau y en la construcción del montaje, concluyendo que, a través de las teatralidades líquidas, pretendemos proponer la adaptación del drama al medio subacuático como enriquecimiento a las actividades artísticas y a las artes escénicas.

JUSTIFICACIÓN

Antes de adentrarnos en el texto, considero pertinente enunciar los siguientes conceptos, los cuales sirvieron de ejes teóricos y han establecido la síntesis argumentativa en las discusiones sobre el medio subacuático como espacio escénico.

El primer planteamiento proviene de la expresión “del pez al hombre” de André Leroi-Gourhan³, hipótesis sobre la evolución de la humanidad fundamentada en la relación de los seres vivos desde el movimiento, y la procedencia desde los estudios paleontológicos, en la relación de los seres humanos con el agua. Esta teoría fue desarrollada en su libro de 1965 *Le geste et la parole: Technique et langage* [El gesto y la palabra: Técnica y lenguaje].

Según André Leroi-Gourhan, el medio acuático está asociado a nuestras raíces, a nuestro cuerpo, a nuestros ancestros animales; está inmerso en nuestra memoria corporal. Una memoria genética que determina la locomoción, “liberaciones sucesivas” que preservamos y las seguiremos transfiriendo. Las liberaciones del cuerpo humano aún se deben al entendimiento instintivo por sobrevivir; nuestro sistema nervioso, a través de la adaptación mecánica, le permite al cuerpo la posibilidad de continuar con estas liberaciones. Para cada especie, el ciclo de liberaciones permanece abierto y se debe a la relación entre sus medios técnicos -el cuerpo- y sus medios de organización -el cerebro-.

Este trabajo de investigación-creación pretende exaltar las posibilidades de apropiación mecánica del cuerpo a los límites del medio en una adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau que, desde el medio subacuático, aporta a la locomoción corporal y al desarrollo del pensamiento, el cual es quizá sólo un fenómeno abstracto, pero que con él hemos construido, además de formas y coordinaciones, una activa creación de la realidad y la ficción, ayudados por los efectos de la memoria social, técnica y figurativa, condiciones que determinan al *homo*

³ André Leroi-Gourhan fue un etnólogo, arqueólogo e historiador francés, escritor del libro *El gesto y la palabra*.

sapiens.

Simultáneamente al desarrollo del pensamiento, el cuerpo conserva en su efecto lo que hemos adquirido, capacidades sensoriales y lógicas, las cuales demuestran que nuestra finalidad como materia es movernos. El dispositivo corporal puede ser insertado en diferentes medios y de él siempre recibiremos una respuesta. En esta investigación, el cuerpo fue sometido de nuevo al medio subacuático, sumergiéndolo en una adaptación teatral, aprovechando las habilidades y capacidades que hemos adquirido y desarrollando unas nuevas, ambas sirvieron para el diálogo con este espacio y la creación de la escena subacuática.

El mundo vivo está caracterizado por la explotación físico-química de la materia [...] El hombre constituye sin duda un todo, pero su cuerpo y las manifestaciones de su espíritu son percibidos desde siempre distintamente, y las religiones, al igual que las filosofías, se alimentan de esta distinción. El hecho de que el cerebro sea el órgano del pensamiento o su instrumento, no cambia en nada las relaciones del cuerpo y de la red sutil de fibras que lo animan [...] (Leroi-Gourhan, 1971, pp. 60-61)

El cuerpo es una constante invención para aprender, y en los textos de Michell Serres *Variaciones sobre el cuerpo* (2011) y *HOMO LUDENS / El cuerpo en juego* (2017), el escritor afirma que el cuerpo precede a la razón, se anticipa al gesto aprendido. Este planteamiento hace referencia al diálogo que existe entre lo que hacemos y lo que pensamos. Decir que el cuerpo es más inteligente probablemente es una manera de valorar la memoria locomotora que hemos desarrollado. Michel Serres (2011) dice: “el cuerpo se adelanta a la intención”.

En términos de las actividades subacuáticas es preciso resaltar la importancia de la acción. Por ejemplo, el miedo al agua es ampliamente sabido en los contextos de estas prácticas, la imagen inconsciente del agua genera un bloqueo incluso antes de interactuar con el medio, pero si tuviéramos una situación de riesgo con el medio acuático, el cuerpo podría encontrar en su memoria genética los mecanismos para adaptarse a esta condición. Así, podríamos encontrar una

similitud con el ejemplo que trae a colación Serres acerca de la acción de hablar: mientras la locución se desarrolla, las manos reaccionan anticipadamente de manera autónoma, lo que podría afirmar que el cuerpo precede a la intención.

Llegados a este punto, consideramos que el cuerpo es un medio para aprender; esta hipótesis sirvió como base teórica para realizar la adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau al medio subacuático. Se aprovechó la memoria del movimiento, la cual se ha depurado orgánicamente, perdiendo cosas y obteniendo otras. Las nuevas posibilidades, habilidades y capacidades, son parte del proceso abierto de un constante reequilibrio de nuestro cuerpo. Cabe recordar que el movimiento está en constante invención, por tal motivo es pertinente continuar indagando en el potencial de este tipo de adaptaciones, en el valor que tiene el medio subacuático y en el aporte que esta experiencia le hace al teatro por medio del desarrollo consciente de la memoria motora en el cuerpo, como lo explica Leroi-Gourhan.

En virtud de la investigación, ponemos al cuerpo como medio para aprender, siendo esta una manera de comprender las posibilidades a las que los seres humanos hemos llegado por medio del movimiento corpóreo. Retomando la pregunta, ¿es posible adaptar una obra de teatro al espacio subacuático?, para el caso de estudio, hay que reconocer que los seres humanos adquirimos una movilidad, la cual proviene de nuestra procedencia animal acuática y terrestre. También es preciso resaltar que las estrategias que propiciamos los pedagogos de las actividades subacuáticas deben tener como finalidad el facilitar un entorno seguro en el proceso de adaptación, considerando incluso el riesgo que tiene el medio. En el caso de la adaptación de la obra teatral, los actores recibieron los elementos propios del entrenamiento que se desarrolla en las prácticas deportivas acuáticas y subacuáticas.

La adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau al medio subacuático sirvió para revisar las capacidades del cuerpo dentro de las disciplinas deportivas, específicamente las del ámbito acuático y subacuático. De este modo, se planteó que las actividades como la natación artística y la apnea sirven de dispositivo para el entrenamiento actoral en general. Es importante considerar la memoria del movimiento en nuestro cuerpo, sin ella no sería posible aplicar las estrategias de aprendizaje tradicional.

Desde el punto de vista histórico, la humanidad ha tenido posibilidades de realizar diversas actividades que han facilitado el dominio del medio acuático. Tradicionalmente, desde los estudios pedagógicos de las actividades acuáticas, se atribuye a las exigencias personales y sociales la motivación y el dominio del estar en el agua. Sin embargo, esta propuesta de adaptar el teatro al medio acuático, parte de la habilidad que está en la memoria de la locomoción, tanto individual como colectiva, y en las liberaciones coordinativas del cuerpo, como lo explica Leroi-Gourhan.

Para la presente investigación fue pertinente traer a colación el nado sincronizado o la natación artística como se conoce actualmente; su fundamentación histórica como modalidad que combina la actividad corporal en superficie y bajo el agua, incorporando la natación, el ballet y la gimnasia artística a sus rutinas, hacen de esta modalidad un referente cercano a la adaptación del teatro en el medio subacuático. En términos específicos de la presente investigación, fue fundamental analizar la natación artística por la cercanía con las artes escénicas; en ella, se inicia desde una partitura o un texto previo para realizar el montaje o la rutina, los cuales están cargados de gestos corporales que responden a estímulos sonoros. Así, como en el teatro, la natación artística incorpora vestuario, maquillaje y genera una narrativa para el espectador.

Simultáneamente tomamos de referencia los trabajos y ejercicios de respiración provenientes de la apnea, práctica que tiene como finalidad la retención consciente del aire en un medio subacuático. En esta adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau, por temas de protocolo de seguridad y del dominio de la respiración, fue esencial el estudio y la práctica de la apnea deportiva. Es claro que una práctica que implique expandir los límites conocidos conlleva ciertos riesgos; hoy la apnea como disciplina deportiva, y en especial la de profundidad, cuenta con protocolos de seguridad que han permitido que más personas deseen practicar este deporte.

Estar bajo el agua es de alguna manera una sensación de soledad que implica una introspección, un aprendizaje encaminado a disfrutar de moverse en el agua estableciendo un diálogo con el cuerpo. Dominar el cuerpo e incidir en la construcción de una memoria corporal que permita permanecer en el estado de apnea, fue quizá la razón de iniciar una adaptación teatral en este medio. La apnea deportiva tiene un alto nivel de “transferencia” hacia otras disciplinas y viceversa, razón por la cual la considero fundamental para el trabajo actoral en general.

La imagen metafórica de la fluxión en el tema teatral se interpreta como una señal de perturbación a los paradigmas escénicos que, en vez de dismantelar sus formas tradicionales, permite enriquecerlas y expandirlas. En consecuencia, las artes, la ciencia, el deporte, entre otros flujos disciplinares, dialogan y se reconfiguran autónomamente en su fusión sin la dependencia del purismo.

Estos antecedentes investigativos proporcionan una estructura teórica para la escenificación líquida, ya no como una metáfora de los fluidos, sino como la opción de un aposento para la actuación teatral, es decir, el uso de un contenedor de agua (espacios con otras convenciones) llámese piscina, pozo o tanque, adecuado con los parámetros de cualquier estancia teatral: uno para la representación actoral y el otro para la observación del espectador. Incluso así, “[...]”

existe bien particularmente en el ser humano una capacidad de invención por medio del cuerpo” (Serres, *Cuerpos*, 2017, p. 6), el proceso de hacer un cuerpo nos permitiría inventarnos en el medio subacuático y dialogar con él.

Es preciso tener en cuenta que las teatralidades como el clown, la pantomima, el teatro del absurdo, la acción, la instalación, la danza etc., son posibles de implementar en este medio, sin embargo, esta investigación se centró en la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau.

1. INSTANTE PARA VER: Antecedentes.

1.1. Espacios alternativos para el teatro. Referentes, antecedentes y estudios realizados.

El espacio es un ingrediente esencial en las prácticas humanas, los individuos tenemos una relación constante con el espacio y las acciones o actuaciones están íntimamente ligadas a un espacio u objeto. En el desarrollo de las sociedades y de las ciudades, las instituciones por su parte, en su deseo de contenerse y consolidarse, han creado edificios especializados para cada una de ellas con funciones específicas y convenciones claramente demarcadas. El espacio teatral también ha creado su institucionalidad.

Convencionalmente, el espacio teatral es el espacio para la representación de obras teatrales. Está configurado por varios elementos, entre ellos el escenario que sirve de soporte para los signos creados e interpretados, marcando una diferencia entre el espacio teatral (el escenario) y el espacio no teatral. Significa que, la misma tradición del teatro concibe el hecho teatral cuando un actor representa un personaje ante un espectador.

Sin embargo, para hacer teatro, cualquier espacio social o físico se puede transformar en el espacio teatral; sólo basta con la distribución entre el actor y el espectador para afirmar un pacto escénico que exista entre ambos. Dicho de otra manera, hay lugares especializados para el teatro como el edificio teatral, espacios erguidos para esta práctica y, por otro lado, también están los espacios que han sido concebidos para otras actividades convirtiéndose en alternativas que albergan eventualmente o permanentemente actos teatrales.

El edificio teatral tiene una función reconocida socialmente y un carácter histórico; en el caso de los espacios alternativos, su significado radica quizá en el propio hecho de ser elegido para ser un espacio teatral. Así, desde el siglo pasado, se han venido utilizando las calles, las naves industriales, los mercados y los estadios, entre otros lugares, para representar obras de teatro.

Estos espacios, de carácter público o privado, abiertos o cerrados, han servido para adaptar y transformar la práctica del teatro.

Con lo anterior se quiere resaltar que esta apropiación del teatro, en espacios por fuera del edificio teatral, no es una invención del siglo XXI, incluso desde la época clásica, el teatro fue situado en espacios cotidianos o no tan cotidianos. En el siglo XX, se realizaron otro tipo de rupturas en la estructura del edificio teatral, es el caso de los trabajos de Antoine Marie Joseph Artaud (1896-1948) y Jerzy Grotowski (1933-1999), quienes provocaron otra relación con el espectador. Así mismo, cuando hablamos de teatro en espacios alternativos, debemos mencionar las propuestas del Living Theatre⁴ (1947-) y de compañías francesas como Illotopie (1992-) con montajes como *Fous de Bassin*, expresiones más contemporáneas que desarrollan sus actos en espacios alternativos.

Cabe señalar que la mayoría de las propuestas escénicas para los espacios alternativos, están asociadas a la calle, comprendiendo que es uno de los espacios con mayor influencia en nuestra cotidianidad y con mayor afluencia de posibles espectadores. Históricamente ha habido un crecimiento exponencial del teatro callejero en festivales y en países latinoamericanos. Algunos referentes en Colombia son el Teatro de la Calle de Tomás Latino, quien fue pionero en esta manera de hacer teatro y del cual se derivan varios grupos como el teatro de Cromasol de Claudia Contreras, el teatro Taller de Colombia de Jorge Vargas y el grupo Tercer Acto de Colombia con su obra *Puntos Apartados*.

Por otro lado, la margen de experimentación y proyección creativa en espacios alternativos continúa indagando sobre nuevas posibilidades, es el caso de la propuesta de teatro a domicilio

4 “Living Theatre. Fundada en 1947 como una alternativa imaginativa al teatro comercial de Judith Malina, la estudiante alemana de Erwin Piscator y Julian Beck, un pintor expresionista abstracto de la Escuela de Nueva York, The Living Theatre ha presentado casi un centenar de producciones realizadas en ocho idiomas, en 28 países, en cinco continentes: un cuerpo de trabajo único que ha influido en el teatro en todo el mundo.” (The Living Theatre)

de la compañía española La Peleona que ha construido convenciones teatrales en la sala de una casa residencial como una alternativa para la puesta en escena. Con esta misma tendencia existe el Teatro Bus en España creado por Javier Fuentes, donde una empresa de transporte, durante el recorrido, ofrece a los usuarios un espectáculo teatral. Sin embargo, vemos que el agua es un espacio poco estudiado y quizá se debe a las dificultades técnicas que este requiere.

A causa de propuestas para el teatro en espacios alternativos y las convenciones disímiles entre ellos, se propició el surgimiento de teatralidades como el macroteatro y el microteatro. La primera son espectáculos que convocan a grandes masas y la segunda, una teatralidad con un público y/o espacio-tiempo acotados. Igualmente, ambas expresiones interpelan al público desde un espacio alternativo.

Dentro de los espectáculos a gran escala, podemos mencionar de nuevo a la compañía española La Fura dels Baus, la cual en 1992 se encargó de realizar la ceremonia inaugural para los Juegos Olímpicos de Barcelona. Otras compañías como Karnavires de Francia, presentaron su obra *Odysseus* en la ribera del río Ebro en la ciudad de Zaragoza. En Colombia, contamos con La Fundación Chiminigagua, la cual se ha presentado en el Festival Internacional de Teatro de Bogotá con la obra *Trilogía Muisca*. Esta teatralidad de gran envergadura requiere espacios abiertos y amplios, lo que supone una logística compleja y una gran inversión financiera.

Por el contrario, el microteatro, sobre el cual profundizaremos más adelante, se caracteriza por la ejecución de obras cortas de máximo 15 minutos de duración. Entre sus referentes principales está el “Micro Teatro Por Dinero”, una propuesta que surgió en la ciudad de Madrid, desarrollada por el director Miguel Alcantud y que convocó a artistas en un antiguo burdel de la ciudad, evento que acogió a 13 grupos teatrales. En esta versión de microteatro, los montajes fueron presentados en una habitación donde se contaba con un público de 10 personas y cada obra tenía

una duración de 10 minutos.

Precisamente, esta asociación de la escena teatral en espacios alternativos, acercan al espectador con la obra. El horizonte de expectativa de los espectadores se ve cautivado por la irrupción del espacio, pero no se ve lejano a este por la posible familiaridad que se tenga con él. Podríamos concluir que los espacios alternativos tienen otras convenciones, las cuales permiten al público ser un espectador activo y al teatro un arte en constante invención.

Esta interacción de la proxémica entre las personas y la escena, proporciona una adaptación de las posturas del público, abriendo la posibilidad de alejamiento o acercamiento de este con la obra. Edward Hall (2003)⁵ en su libro *La dimensión oculta*, define que la experiencia en el espacio es la sensación que se tiene de sí mismo, provocando una íntima transacción con el medio a través de los aspectos sensoriales que se experimentan, los cuales pueden ser favorecidos o inhibidos según sea el desarrollo de ellos con el medio.

La función social que acompaña al teatro es la reflexión específica entre el actor y el espectador. La ocupación de los espacios alternativos por fuera del edificio teatral permite al espectador apropiarse de otra teatralidad. Esta provocación consolida en el espectador un estímulo hacia la exploración de nuevos paradigmas, en nuestro caso de estudio, fue concebir el agua como un espacio teatral.

Llevar el teatro a espacios cotidianos o no tan cotidianos, que se encuentran habitados o deshabitados, conocidos o no, tales como una plaza, la calle, sobre o bajo del agua, probablemente continuarán generando nuevas necesidades para el mismo teatro y se construirán diálogos distintos con el espectador.

Transformar la práctica teatral, como lo expone Santiago Trancón en su libro *Teoría del teatro*

⁵ Edward T. Hall fue un antropólogo, consultor de arquitectos sobre factores humanos en el diseño y de empresas y agencias gubernamentales en el campo de las relaciones interculturales. Escribió libros como: "Beyond Culture" y "Dimensión oculta". (Hall, 1989)

(Trancón, 2006, p. 106), se logra si se mantiene la transposición del carácter ficticio o ficcional a un espacio físico real en un tiempo determinado, el cual en su efecto, pueda albergar la acción dramática; esto está basado en la cita de Alfonso Sartre en este mismo libro que dice que la simplicidad del teatro radica en que los seres humanos hablamos y nos movemos.

Lo dicho hasta aquí supone que los espacios alternativos para el teatro encuentran otros públicos y crean nuevas teatralidades, las cuales se adaptan a los medios donde se insertan al mismo tiempo que se establecen diferentes ritmos para la puesta en escena. Siguiendo a Peter Brook⁶: “Puedo tomar cualquier espacio vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral” (Trancón, 2006, p. 105).

De manera que, para este caso de estudio, se utilizó el agua como el espacio alternativo donde se recrea el proceso de experimentación teatral por medio de la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau. En el desarrollo de esta propuesta y en el estudio del medio subacuático como espacio alternativo para el teatro, surgieron constantemente preguntas como ¿qué puede surgir de una escena teatral en la que el agua envuelve al actor? y ¿cuál será la estrategia narrativa de este medio?

Se debe agregar que, independientemente de donde se desarrolle, el teatro involucra como componentes fundamentales a los actores, a los espectadores y al espacio, los cuales configuran los materiales de la escena teatral.

6 Peter Brook , director londinense de teatro, escritor de textos como “El espacio Vacío”. Fue director de la Royal Opera House, está considerado como uno de los grandes renovadores del teatro contemporáneo. (Brook, 2012, p. 192).

1.2. La escena subacuática y el teatro: una relación artística con el medio acuático.

El agua siempre ha sido un elemento de exploración artística en varias técnicas; en la pintura ha tenido un significado simbólico, se puede observar en obras como *Lirios de agua* de Claude Monet, *La noche estrellada sobre el Ródano* de Vicent Van Gogh o *El nacimiento de Venus* de Sandro Botticelli. Sabemos también que es uno de los cuatro elementos vitales para nuestra vida, y que cada vez toma mayor valor lo que hacemos o haremos con ella. Desconocer sus posibilidades y límites es desperdiciar lo que esta fuente de vida nos entrega como elemento, su magia, su oscuridad, su color, su sabor, su relación con la luz, la densidad, las texturas y las nuevas propuestas tridimensionales que plantea; así que estas características las podremos utilizar como material para cualquier trabajo artístico, creativo y, en el caso que nos ocupa, en un habitáculo para el teatro.

La escena subacuática como género o movimiento en el teatro está irrigada en varias propuestas artísticas que han utilizado el agua como medio para el desarrollo escénico, pero no es preciso definir que se haya consolidado como una modalidad. Fue difícil encontrar referentes que hablaran de la escena subacuática, incluso sería pertinente realizar un proceso de sistematización y distinción de las tipologías que se han desarrollado en el medio acuático y subacuático. Sin embargo, veremos que es una tipología creativa que ha sido recurrente en varios períodos históricos.

Estos antecedentes fueron fundamentales para el desarrollo y los aportes teatrales de esta investigación para la adaptación de una escena subacuática tomando como material de estudio el texto de *La voz humana* de Jean Cocteau.

En el siglo XIX existen registros de varias interpretaciones en espacios acuáticos. En Inglaterra, se organizaban *Aqua Dramas*, donde se producían dramatizaciones de batallas y obras

de teatro para representar, por ejemplo, al dios Neptuno. En la década de 1800, en los circos europeos, como el Black Tower Circus en Inglaterra y el Nouvea Cirque de París, fueron incorporados actos acrobáticos en el agua.

Un ejemplo significativo, en mirada artística del medio acuático para la construcción de espectáculos, es la gimnasta Katherine Whitney Curtis, pionera del nado sincronizado, quien inició el espectáculo acuático con su presentación en la Feria de Chicago de 1933. Cabe recalcar que esta actuación fue aprovechada por el cine y, desde la tercera década del siglo XX, se potencializaron este tipo de actos en un ámbito artístico. Un caso ejemplar es el espectáculo acuático *Billy Rose's Aquacade* (Schwartz, 2016) que contaba con bailarines y acróbatas y fue protagonizado por Esther Williams⁷. Así mismo, el director John Murray Anderson⁸ popularizó estas actuaciones logrando la presentación de shows para miles de espectadores.

En la tercera década del siglo XX, el cine continúa apostando por musicales y coreografías acuáticas. El director Busby Berkely⁹ desarrolló una serie de espectáculos coreográficos que dieron como resultado la realización de películas. Entre los trabajos más reconocidos se encuentra *Footlight Parade* de 1933 (Bean, 2005, p. 10). Así mismo, este director se encargó de producir actos en vivo denominados *ballet acuático*, los cuales posteriormente se desarrollaron como modalidad deportiva, dando origen al nado sincronizado, conocido actualmente como nado artístico.

7 Esther Williams fue una actriz estadounidense de películas exitosas entre 1940-1950, se retiró de la pantalla desde la década de 1960, participó como estrella en el espectáculo *The Million Dollar Mermaid* del cual escribe una biografía titulada “*The Million Dollar Mermaid*”. (Bean, 2005, p. 3)

8 John Murray Anderson John Murray Anderson “director innovador, productor, autor y letrista para el teatro musical, Anderson se educó en Glasgow, Escocia y Lausana, Suiza, antes de servir en la Oficina de Información Americana durante la Primera Guerra Mundial. Hizo su impacto inicial como director en Broadway”. (Allmusic)

9 Busye Busby Berkely fue un director, coreógrafo estadounidense. “Es el primero que proyecta el espectáculo dancístico más allá del simple escenario, convirtiéndose en el responsable absoluto de los números artísticos, aunque fueran firmados por otros directores. Sus coreografías espectaculares se caracterizan por una unidad de estilo, ya que él mismo intervenía en la puesta en escena, desde la posición y movimientos de la cámara hasta el montaje.” (Bean, 2005, p. 10)

Ya desde el punto de vista contemporáneo, podemos situar ciertos antecedentes que se aproximan mucho a la propuesta de esta investigación por ser actos adaptados al medio acuático. En 1998, el Circo del Sol incorpora el medio acuático a sus propuestas artísticas. Esta compañía ha sumado a sus montajes tradicionales un espectáculo llamado *O*, el cual incluye acrobacia, coreografía y música sobre un tapiz acuático con nadadoras sincronizadas y clavadistas. Aunque no deja de ser una propuesta acrobática, esta compañía define esta teatralidad como surrealista y romántica incorporando narrativas a sus obras.

Otro tipo de montajes en el agua han sido los del arte performático. Podemos mencionar como ejemplo la obra *ADN* de La Fura dels Baus¹⁰, la cual no cuenta con coreografía, más bien es una interrelación del cuerpo de los actores con el medio acuático, un estímulo visual acompañado de música. En el performance acuático, ante la ausencia de dramaturgias se incluyen elementos cargados de simbología que componen la escena teatral, como un video o una fotografía. Los actores exploran la escena interactuando de manera natural con el agua.

Otro referente que plantea una relación particular con la escena artística subacuática es el músico-performativo. En la propuesta de la banda *Aquasonic*, la cual explora la construcción de música bajo el agua realizando sonidos siempre que están dentro de cubos de agua y toman aire cuando lo requieren, es particular ver la creación de melodías, ritmos y obras completas dentro de peceras. La banda desarrolló sus propios artefactos; una especie de instrumentos como trompetas, micrófonos, entre otros, que facilitan la exploración del sonido para este tipo de medio.

El cine, manteniendo su exploración con el agua, ha presentado trabajos donde recurren a

¹⁰ La Fura dels Baus “es excentricidad, innovación, adaptación, ritmo, evolución y transgresión. Esa esencia tan propia y única la llevó a ser pionera en reconceptualizar dos de los aspectos más importantes de todo arte dramático: el espacio y el público. Así pues, respectivamente, redefinieron el espacio de actuación – trasladándolo a espacios no convencionales – y cambiaron de pasivo a activo el papel del público, rompiendo de esta forma la “cuarta pared”. (Baus, 2018)

locaciones y efectos subacuáticos. La película *The Shape of Water* [La forma del agua] del año 2018, del director Guillermo del Toro, ha involucrado escenas cargadas de drama, estableciendo la posibilidad de crear guiones para escenas que se desarrollan dentro del agua, incluso cuando el cine, por la posibilidad de utilizar medios digitales, ha recreado escenas en seco y las ha transformado en escenas subacuáticas.

Siguiendo en la línea de la reproducción de imágenes, el videoclip de la canción de Naughty Boy - Runnin' con Beyoncé y Arrow Benjamin, en el cual participa como codirectora la apneista, coreógrafa y bailarina profesional Julie Gautier, quien además ha interpretado varios videodanza, entre los más reconocidos se encuentran: *Dancing through the water* (2018) y *Ama* (2018), aprovecha el agua como medio para la puesta en escena. En el videodanza *Ama*, se tiene la particularidad de dar la sensación de estar en un escenario en la superficie terrestre, este efecto se logra debido a los apoyos que tienen los pies en el fondo de la piscina; no es muy claro pero, quizá, se tuvo que recurrir a pesos muertos que facilitaran esta adaptación. Para efectos de esta investigación tomamos de referencia esta estrategia. En los casos del cine y la videodanza, en la construcción de la historia, las escenas se articulan por medio de la edición de las imágenes.

Aún evidenciando que el medio acuático se ha utilizado para creaciones artísticas, el inicio de esta investigación partió de la pregunta por la adaptación de un texto teatral en el medio subacuático. La complejidad de esta hipótesis y el interés sobre ¿Qué sucede si accedemos a una obra teatral de una escena bajo el agua en tiempo real?, ¿podríamos plantear que esto es teatro?, ¿podríamos construir entonces una escena subacuática?, ¿qué trabajo actoral se requiere para este medio?, establecieron la construcción teórica y práctica para la adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau en un espacio alternativo como el agua.

En este punto, si bien existen referentes artísticos que han realizado producciones acuáticas y

subacuáticas, es preciso resaltar, por su especificidad en relación a la escena subacuática, el trabajo realizado por Daissy Vera Agudelo (2013) en el proyecto de grado del programa Maestría en Arte Dramático de la Universidad de Antioquia. Daissy Vera con su trabajo: *Insaciable afrodita. Proceso creativo para una puesta en escena subacuática*, reconoce los valores, la exigencia y el reto que genera el medio subacuático para los actores. Ella recurre a "la tautología como una figura léxico visual" (Vera Agudelo, 2013, p. 27) refiriéndose a transmitir un lenguaje que configure la escena subacuática por medio de figuras de persuasión y la retórica poética. En su tesis propone el mismo valor que venimos dando a la relación del cuerpo con los gestos para establecer así un acontecimiento.

1.3. La práctica subacuática como trabajo actoral.

El objetivo principal de este capítulo es constatar la relación entre el teatro y el medio subacuático por medio del trabajo actoral. Para ello, lo primero que se debe considerar es el momento de la inmersión del cuerpo del actor, en ese instante cuando se sumerge, ejerce un control propioceptivo en el cuerpo. Según Pelizzari y Tovaglie (2005, p. 74), en su libro *Curso de apena*, este control es un reflejo involuntario para conseguir una primera adaptación al ambiente. Así, se inicia desde el nivel corporal y mental una transferencia hacia este espacio alternativo, lo cual se puede plantear como una asimilación del medio acuático.

Dentro del nivel corporal, las acciones que realiza el actor fuera del agua son adaptaciones que ha logrado por el dominio que tiene del medio terrestre. Ahora, un nuevo medio, demanda nuevas adaptaciones, movimientos, acciones y quietud que varían para que el actor encuentre una fluidez con el medio.

La finalidad de este tipo de trabajos es despojar al actor de los límites preestablecidos. Es decir, se aprovecha la soledad que provoca estar sumergido, la falta de la expresión verbal y las

condiciones técnicas que hay que desarrollar para retener el aire. Estas circunstancias expanden la conciencia del actor, se establece una relación con su memoria corporal, donde el ritmo, el tono y la fluidez, hacen que pese más lo que hace (impulso) que lo que dice. Para Pelizzari y Tovaglie es claro que nuestra conciencia corporal radica en que hemos nacido como animales marinos, por lo cual, en el momento de sumergirnos, experimentamos una profunda regresión. La psique que genera el contacto controlado con el agua, hace posible recuperar la alegría de la dimensión de quietud, de confort, de paz y de seguridad que disfrutábamos en el vientre materno.

Históricamente el agua se ha convertido en un material para la producción creativa, en ella los cuerpos actúan de otra manera, por ejemplo cambian las relaciones de la fuerza gravitacional, variando así características intrínsecas del cuerpo como la flotabilidad. Precisamente este trabajo asumió la finalidad de codificar una adaptación de una situación dramática en un medio completamente nuevo, generando una escritura desde el cuerpo de los actores.

El actor se enriquece como tal cuando su trabajo varía dependiendo del medio donde lo realiza. Vemos entonces que desde la práctica direccionada de la apnea, podemos transferir elementos al trabajo actoral que permiten el enriquecimiento de este. Las preguntas: ¿Cómo narramos una dramaturgia bajo el agua?, ¿qué tipo de narrativas se requieren?, ¿cuánto dura una escena en este medio?, son indagaciones que finalmente fueron consolidando la adaptación de una dramaturgia a lo que he definido como “escena subacuática”, aportando algunos antecedentes teóricos que facilitaron la construcción y el desarrollado de esta adaptación.

1.4. Distancia sémica en la escenificación subacuática.

La propuesta de adaptar un escena con una estructura dramática en el medio subacuático provocó un contraste con lo coreográfico, lo deportivo y lo performativo. El valor que tiene el aire en el momento de la inmersión y la falta de emisión de la palabra hablada, estimuló el trabajo corporal del actor. Para la adaptación de la obra *La voz humana*, la comprensión de los semas de los acontecimientos de la obra fue relevante a la hora del montaje y las indicaciones corporales para los actores. Antes de continuar, es necesario aclarar en qué consiste la distancia sémica y el tratamiento tropológico que ella merece. Según el diccionario de retórica, crítica y terminología literaria:

El sema es la unidad mínima de significado; no tiene una realización independiente, pero se actualiza en el área de una configuración semántica o semema. El sema es un trazo, o rasgo, o componente semántico. Cada palabra, o mejor aún, cada unidad de significado o lexema puede ser descompuesta en unidades o rasgos semánticos fundamentales llamados semas; la diferenciación entre lexemas se debe a su distinta composición sémica. El sema principal o nuclear permanece invariable en todos los lexemas en que se realiza; estos lexemas variarán de sentido por la presencia de semas contextuales o clasemas. (Forrandelas & Marchese, 1994, p. 364)

De este significado se deduce que la construcción artística de realidades, a partir de una obra teatral, varía según el soporte de representación enunciada. Es decir, el sema analizado en una actividad cotidiana, por ejemplo, el de una mujer hablando por teléfono con su examante, reclinada en la cama de su alcoba y rodeada de un marco espacial doméstico, varía considerablemente cuando esa misma imagen está escrita en una dramaturgia.

La actualización del sema originario siempre variará de acuerdo al área de configuración semántica donde se realice. El sema se restaura de acuerdo al marco escénico que potencia la dramaturgia. Seguidamente, el sema cobra de nuevo su actualización cuando un actor (o un

director con sus instrucciones) lo reproduce en una puesta en escena. La decisión del director actualizaría el sema propuesto en la dramaturgia en todo sentido: acciones, selección o edición de las situaciones, elocución, puesta en espacio, entre otras que, según su tratamiento, establecería una distancia sémica respecto al texto autoral. Por ejemplo, en la medida en que la puesta en escena se aleje del sema originario, ella cobraría independencia de él y, de este modo, la distancia sémica sería más larga.

La adaptación propuesta en esta tesis, demanda un sinnúmero de transformaciones respecto al texto autoral y a los semas impuestos en la dramaturgia de *La voz humana* de Cocteau, los cuales fueron concebidos para un escenario de un edificio teatral convencional. En primer lugar, porque el medio en el que se va a instalar la adaptación pertenece a un espacio de escenificación alternativo ya que se trata de un contenedor de agua, para el caso de estudio, la piscina. En segundo lugar, porque los actores están sumergidos y, por tanto, inhibidos del diálogo oral y, finalmente, están obligados a resistir la flotabilidad y a contrarrestar el movimiento corporal debido a la fuerza ejercida por la densidad del agua que los rodea.

Dadas estas condiciones, la distancia sémica inscrita en esta adaptación subacuática encuentra una resignificación en la mayoría de los signos de representación del teatro que se desarrolla en tierra. Por todo esto, la distancia sémica de la adaptación subacuática que sugiero en esta creación, establece la máxima distancia y la máxima autonomía respecto a la dramaturgia de Cocteau.

Las consideraciones por descubrir y proyectar para un montaje de características subacuáticas es parte de la finalidad de este trabajo investigativo y creativo. Con la escena subacuática han surgido otros tipos de condiciones e inquietudes acerca del teatro: ¿Qué tipo de recursos corporales del actor aparecen?, ¿qué dramaturgias y cómo se escriben?, ¿qué musicalidad,

mecanismos técnicos y escenográficos componen el montaje del teatro bajo el agua? Por consiguiente adaptar *La voz humana* de Jean Cocteau para un espacio alternativo, en este caso, el fondo de una piscina, ejerce como distancia sémica teatral una propuesta minimalista.

Se trata de una acción minimalista que guarda sus proporciones en cuanto al sistema de acciones y situaciones dramáticas que representa el actor, pero también la disposición de la puesta en el espacio y la adaptación propuesta, se reduce a unos cuantos elementos escenoplásticos; es decir, sin dejar de lado los lugares comunes o topológicos de los fragmentos seleccionados de la trama original, pero acompañado de un sistema escénico que justificó dicho minimalismo como: el silencio, la metáfora, la forma, la alusión, entre otros. En conclusión, el distanciamiento con esta modalidad es clave para lograr dar forma y cuerpo a una escenificación poco explorada en un medio como el agua.

1.5. La microdramaturgia como estrategia de escritura y el teatro físico.

Como se ha venido afirmando, un espacio alternativo requiere consolidar convenciones y estrategias que posibiliten la puesta en escena en él. Lo primero para afrontar durante la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau en una escena subacuática, fue reconocer los 45 minutos de duración de la obra original y lo complejo de conservar este tiempo.

Dicho lo anterior, incluir las microdramaturgias o el microteatro en los montajes subacuáticos es consecuencia, de algún modo, de la noción "*tiempo*" y la relación con el "*espacio*". Sin duda el aire se convierte en el factor limitante para la construcción de la escena subacuática, por lo cual, desarrollar series de microactos que contemplen contar entre ellos una única historia o simplemente ser ellos una sola historia, se convirtió en el camino para la construcción de una dramaturgia propia para el espacio subacuático.

El hecho de nombrar micro a la dramaturgia no pretende restar valor o trascendencia a esta,

por el contrario, con esta tipología se cobra importancia al exigir ser concretos y sintetizar las estructuras narrativas. La puesta en escena de este formato teatral hace un llamado a la precisión y al aprovechamiento de los recursos y materiales de la dramaturgia para el teatro.

Como lo he expresado, lo micro también se encuentra asociado a un factor temporal y a la consecución de una teatralidad bajo el agua, además de ser quizá una táctica que acerque al espectador al deseo de ver teatro. Debemos tener en cuenta los cambios que hemos tenido como sociedad, lo ligero de nuestros medios y nuestro lenguaje, la velocidad de las comunicaciones y el afán de la vida cotidiana. Estas transformaciones reclaman, de algún modo, alternativas y estrategias que guarden el rigor del teatro y conserven el interés de un espectador en una breve temporalidad.

Las micronarrativas, según Miguel Herrero de Jáuregui (2017), se abordan en tres frentes: la que deriva de la perspectiva del lector moderno (poética del fragmento), la que surge de una relación implícita o explícita con una macronarrativa del contexto (poética de la alusión) y la que de modo consciente aprovecha una forma comprimida para comunicar un mensaje completo dentro de la obligada brevedad (poética del epigrama) (Herrero de Jáuregui, 2017, págs. 103-111). Para la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau en una escena subacuática, se tomó de referencia la poética de la alusión, sin embargo, la forma comprimida responde a una situación técnica que el medio acuático impone: la relación del valor del aire con las acciones que realiza el actor.

Concluamos por ahora que las microdramaturgias o también conocidas con el nombre de microteatro, establecen una posibilidad preponderante para la escena subacuática, una estrategia narrativa que surgió del aprovechamiento de los límites que propone el medio; lo que parecía una complejidad, se convirtió en la oportunidad de experimentar con este tipo de escritura narrativa.

Ahora bien, las microdramaturgias o dramaturgias que resulten para la escena subacuática, tendrán como objetivo la escritura de acciones. En la escena subacuática el texto emitido por un actor es nulo. Dentro de la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau, el cuerpo se convirtió en el protagonista, las acciones y los gestos realizados por los actores fueron encontrando la narrativa de la obra. La pertinencia de una teatralidad líquida desde el teatro físico se debe al motor narrativo y a la construcción del lenguaje que tiene el cuerpo. Lo que se propone es una dramaturgia de movimientos a modo de partitura donde se valora lo que hace el actor, poniendo a la acción como protagonista fundamental en el objetivo de la escena.

Esta conciencia del movimiento como partitura es la tradición obtenida a partir de las propuestas del trabajo actoral de Antonine Artaud (1896-1948), la biomecánica del cuerpo de Vsévolod Emílievich Meyerhold (1894-1949), la gestualidad de Jacques Lecoq (1921-1999), el mimo corporal de Étienne Decroux (1898-1991), los *sats* de Eugenio Barba (1936-) y el impulso de Jerzy Grotowski (1933-1999). Todos ellos han puesto el acento (impulsos) en el cuerpo del actor por encima de lo que el actor dice.

Así, por ejemplo, en la dramaturgia de *El pupilo quiere ser tutor* del escritor austriaco Peter Handke, se manifiesta la dilatación del tiempo, se describe el espacio y se enfatiza en lo que ocurre y no ocurre en la escena por medio de las acciones del cuerpo. Los movimientos corporales se exponen con claridad sin la necesidad de utilizar ningún diálogo o interpelaciones entre los actores.

El teatro postdramático, siguiendo la definición de Hans-Thies Lehmann (Lehmann, 2013), retoma, tanto en la obra *Actos sin palabras* de Samuel Beckett, como en *El Pupilo quiere ser Tutor* de Handke, referentes de propuestas transgresoras que se centraron en la atención de las acciones más que en la palabra emitida por los actores. Estos autores, en dichas obras, precisan el

gesto corporal como un mecanismo narrativo.

Hay que tener cuidado en pretender que la suma de los gestos corporales construyan un lenguaje preciso, el cuerpo y sus movimientos pueden ser ambiguos y de algún modo no tienen la misma precisión que la palabra. Conviene subrayar, por los alcances obtenidos en esta investigación, que el cuerpo es un instrumento para la construcción de un lenguaje.

Por lo anterior, y sin entrar en la validación del concepto del teatro físico, es necesario recalcar que en la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau no se descartó la palabra, sin embargo, fue importante proponer la acción como lenguaje principal, lo que implicó pensar en la forma, el tiempo, el tono y el contraste del movimiento pasando por el cuerpo del actor.

Los actores, a través del trabajo actoral, narran la escena con el cuerpo, logran generar las nociones de lo que sucedió, lo que está sucediendo y lo que posiblemente puede suceder. El lenguaje corporal estimula el imaginario de los espectadores y la comprensión de la escena subacuática.

Habría que decir también que el espectador en esta adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau se sitúa por fuera del medio acuático, una ventana le permite observar lo que está aconteciendo, generando así un distanciamiento debido a la interpelación de un dispositivo. La confrontación de estar por fuera de un acto ficcional y ver su desarrollo en un espacio contenido favorece tanto a la poética de la dramaturgia como al montaje escénico.

La particularidad de ver una escena subacuática desde el medio terrestre implica, para el espectador, una mirada de lo que se moja, de lo que flota, del aire que se contiene, del aire que se expulsa e implica la percepción de un lenguaje del estímulo sonoro en relación al gesto corporal; todas las anteriores son condiciones que reorganizan el pensamiento del espectador,

proporcionando instrumentos simples y eficaces para recibir y analizar la obra.

Una de las grandes dificultades que surge en la escena subacuática se debe a la contingencia de reservar el espacio en una piscina con ventanas, la mayoría de actividades en estos espacios son deportivas y estas demandan cierta prioridad, incluso encontrar una piscina con visores es complicado; quizá por esto la ciudad de Medellín ha permitido la realización de varias obras y la exploración de trabajos como este, así mismo la formación de espectadores con interés en trabajos creativos en el medio subacuático.

En el Complejo Acuático de Medellín, el cual desde el 2010 cuenta con antecedentes de espectáculos deportivos y artísticos realizados en él, a lo largo del desarrollo de esta investigación, se logró establecer un acuerdo con el Instituto de Deporte y Recreación INDER Medellín, ente administrativo de dicho espacio público, para la realización del curso *Cuerpo y Espacio*, el cual sirvió de sustento para la experimentación y consolidación de una metodología específica para las microdramaturgias subacuáticas.



Figura 1. Complejo Acuático Unidad Deportiva Atanasio Girardot – Medellín, Colombia. INDER.

Además de lo anterior, en este escenario se realizaron los ensayos para el montaje de la adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau. Las características de este escenario, en relación a nuestro objetivo, son principalmente: la profundidad de la piscina de natación artística de 3,5 metros, las ventanas tipo pecera que permiten la visualización subacuática y la textura y el color

del material del fondo de la piscina el cual, al ser neutro, permite instalar los materiales escénicos sin que se presenten distractores visuales para el espectador. Por otro lado, la presentación constante de espectáculos acuáticos y subacuáticos en este espacio, posiblemente ha construido un público interesado y crítico con un horizonte de expectativas en relación a nuevas exploraciones en este medio.



Figura 2. Piscina de natación artística, Complejo Acuático, Medellín. Electiva *Cuerpo y Espacio*.

La complejidad de encontrar un espacio con estas mismas características, no debe descartar la inclusión del espectador dentro del medio, es claro que se debe dotar a este de un equipamiento idóneo para el medio como una careta, un traje especial e incluso podríamos considerar un espectador con tanque. En consecuencia a la inmersión del espectador, es posible que se genere un público más activo en el desarrollo de las escenas. Sin embargo, para la adaptación propuesta por esta investigación, no fue una opción ingresar al espectador en el medio acuático.

La voz humana de Jean Cocteau para la escena subacuática, mantiene la vista frontal del espectador como se haría en un espacio teatral más convencional. Este interés es predeterminado y corresponde al deseo de transgresión de las condiciones del medio subacuático; parece contradictorio, pero la adaptación de *La voz humana* encontró en el desarrollo de acciones naturalistas un contraste con otras propuestas artísticas que se han realizado en este medio.

La percepción de observar acciones naturalistas en una escena subacuática lleva al espectador

incluso a desvanecer el hecho de ser una obra bajo el agua. Esta adaptación rescata esta sensación en el espectador, prevaleciendo en el montaje las condiciones poéticas, escenográficas y corporales que genera el medio subacuático. Al final lo que se logró con esa visión frontal de acciones naturalistas fue manifestar que el teatro en tierra se puede adaptar a la escena subacuática y que puede haber un espectador como en el espacio teatral convencional.



Figura 3. Piscina de natación artística, Complejo Acuático, Medellín. Electiva *Cuerpo y Espacio*.

2. TIEMPO PARA COMPRENDER: Proceso de creación.

En una conversación con el maestro Mauricio Celis, docente de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, quien dirigió el módulo de la Maestría en Dirección y Dramaturgia *Puesta en Espacio* y quien se convirtió en mi asesor de tesis, llegamos a la conclusión de que era importante para mi trabajo de investigación lograr integrar mis saberes: la arquitectura (espacio) la antigimnasia, el hockey subacuático (cuerpo) y los nuevos conceptos adquiridos en la Maestría en Dirección y Dramaturgia (teatro). En consecuencia, logré reunir estos saberes en esta investigación. Sin duda, esta mirada holística de fomentar la interdisciplinariedad fue gracias a contemplar la idea de potenciar cada saber y fomentar la singularidad que tengo por el conocimiento del medio subacuático. Cuando logré definir el medio subacuático como punto de encuentro, precisé la pregunta por la adaptación del teatro en el medio subacuático, integrando de esta manera el cuerpo con el espacio.

La pregunta por las teatralidades líquidas y la adaptación de la obra dramática *La voz humana* de Jean Cocteau en una escena subacuática, propone un aprovechamiento del agua como espacio teatral alternativo. Este trabajo teórico-práctico estableció un contraste con las experiencias que se han realizado hasta ahora en este medio acuático: dominio enfocado hacia las coreografías y los *performances*. Cabe recalcar que esta adaptación de la obra dramática permitió un nexo del teatro con el medio subacuático sin desconocer los valores de la coreografía y los *performance*, lo que ha aportado referentes al desarrollo artístico en este medio.

En cuanto a la adaptación, se generó un desarrollo de una acción dramática cotidiana bajo el agua, un aprovechamiento de la poética de este espacio y sus posibilidades narrativas. La adaptación de la escena subacuática construye una teatralidad bajo el agua y eventuales rutas de investigación que surgen de su producción, tales como: las microdramaturgias, el teatro físico,

los espacios alternativos para el teatro, el trabajo actoral subacuático y el agua como espacio escénico.

Decir esto es una provocación para continuar expandiendo el teatro y las artes escénicas. La pregunta por la adaptación de los materiales escénicos en diferentes medios contribuye al crecimiento de esos mismos materiales.

Cuando hablamos de adaptación nos referimos a ajustar los componentes del teatro o las artes escénicas tales como el texto, los actores, el director, la escenografía, el vestuario, la música. En la adaptación de la obra dramática *La voz humana* de Jean Cocteau, nos vimos en la tarea de ir incorporando cada uno de estos componentes al medio subacuático logrando, por medio de una metodología, establecer esta línea de teatro líquido enfatizado en este trabajo, desde la memoria corporal y la construcción de una escena de acciones cotidianas, manteniendo el factor de ficción e ilusión de la comunicación tradicional del acto teatral. Así, mediante la obra de Jean Cocteau, se transformó el espacio subacuático en un espacio teatral, renovando igualmente al teatro y a la utilización del trazo del cuerpo para crear puestas en escena.

Se trató de utilizar esta cuestión de hacer una adaptación de una obra como *La voz humana* para estudiar el teatro en otros contextos, aprovechando de él su historia y los materiales que se manipulan para transponerlos en un lugar. Comprendí que el teatro y sus acciones dramáticas, a través de la escritura de piezas cortas focalizadas en la acción y el estímulo sonoro, provocarían una adaptación de una obra para el espacio subacuático. A continuación, comparto la metodología de experimentación bajo el principio de ensayo y error que facilitó resolver las circunstancias de cada paso para lograr la adaptación.

2.0. La teatralidad subacuática y su pertinencia a nivel académico. Experiencia del curso *Cuerpo y Espacio* en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

En este camino de ir construyendo una escena subacuática, fue importante la aprobación de un curso a modo de laboratorio donde exploramos cada hipótesis. La Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia convocó a sus estudiantes al curso electivo denominado *Cuerpo y Espacio*, el cual dirijo desde el año 2018.

En el marco del curso logramos desarrollar, por medio de la metodología experimental, los aciertos para la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau. Aproveché el curso para observar la vivencia de la exploración teatral de los estudiantes en relación con el medio subacuático.

La electiva *Cuerpo y Espacio* se planteó, desde nuestros hallazgos teóricos, con el propósito principal de generar un contacto continuo del cuerpo con otras espacialidades, específicamente, descubrir el cuerpo y sus posibilidades teatrales en el medio subacuático. Durante el desarrollo del curso se proporcionan y se construyen, con los estudiantes, herramientas y técnicas corporales que permiten la consecución de una escena subacuática, lo cual se logra en un diálogo entre el agua y el cuerpo.

Dicha adaptación permite una apropiación del cuerpo y del medio propuesto fomentando además la conciencia del espacio que ocupa el cuerpo en el desarrollo de cualquier actividad. El estudiante, a través del encuentro con sus propios límites, prepara su cuerpo para sumergirlo en un espacio alternativo, propiciando así lugares de apertura a nuevas escrituras corporales para el teatro desde el mundo subacuático.

Este espacio fue creado para quienes han estado entrenando el cuerpo durante su formación o tengan un interés por las posibilidades de este. Es así que, el medio subacuático, se convirtió en

un lugar de búsqueda donde se pueden experimentar nuevas formas del movimiento corporal sugeridas por la interrelación con un medio como el agua. Lo anterior ha dado como resultado la creación de experiencias sensibles que, siguiendo la definición de Emile Durkheim dada por Iván Illich (1993), proponen el agua como un medio que deviene otras puestas artísticas, en ella existe una relación con el espacio, la cual consiste en encontrar una coordinación de las experiencias.

El agua que nos hemos puesto a examinar es tan difícil de captar como lo es el espacio. No es, desde luego, H₂O producido por gases en combustión, ni el líquido que es medio y distribuido por las autoridades. El agua que buscamos es el fluido que empapa los espacios de dentro y fuera de la imaginación. Más tangible que el espacio, es aún más elusiva por dos razones: primera, porque esta agua tiene una habilidad casi ilimitada para conducir metáforas, y segunda, porque el agua, aún más sutilmente que el espacio, siempre posee dos lados.

Como un vehículo para las metáforas, el agua es un espejo cambiante. Lo que dice refleja las modas de la época; lo que parece revelar y exponer esconde la materia que yace debajo. (Illich, 1993, p. 38)

En el curso integré el concepto de *conciencia azul* establecido por el apneísta Ulyses Villanueva (2016)¹¹, provocando un diálogo de provecho mutuo entre la mente, el cuerpo y el agua. Es significativo comprender que cada individuo ha establecido diferentes experiencias con este medio, en algunos casos la relación con el agua ha estado plagada de dificultades. El concepto de conciencia azul de Villanueva pretende, para los integrantes del curso *Cuerpo y Espacio*, establecer una relación armónica corporal y mental con el medio acuático y subacuático, permitiéndoles encontrar una exploración artística individual y una expansión de la experiencia sensible con el agua.

[...] Es casi como salirse del entorno terrestre al que estamos "acostumbrados", para llevarnos a un medio que, si bien es común en cuanto al conocimiento que

¹¹ El apneísta Ulyses Villanueva en su libro *Luz azul* plantea que: “La naturaleza submarina del hombre, denomina la conciencia azul como un estado meditativo que ofrece el buceo a pulmón libre”. (Villanueva, 2016, p. 13)

tenemos de su existencia, es diferente en cuanto al comportamiento que podamos tener en él, en otras palabras, sabemos que el agua existe, desconocemos es lo que podemos hacer en ella, y sobre esto último es de lo que nos estamos encargando.

La cita anterior es de Isabel Rendón (2018) aspirante a Magíster en Artes y estudiante del curso *Espacio y Cuerpo* en su primera versión. Este texto fue el resultado de una sesión teórica donde se planteó la pregunta: ¿Qué permitió esta experiencia en su cuerpo? Retomando lo planteado por esta estudiante, podemos concluir que desconocer algo es la oportunidad de descubrirlo, explorarlo y escribir sobre ello. Aunque consideremos que conocemos el agua, las experiencias vividas durante el curso han evidenciado que del agua sólo sabemos sobre su existencia, sin embargo nos debemos nuevos reencuentros con ella.

De tal modo que el agua se convierte en un espacio donde se exponen los procesos artísticos y escénicos de los estudiantes. El curso finalmente propone una metodología que amplíe las capacidades corporales, las formas de representación y escenificación de los estudiantes, potencializando su trabajo artístico, plástico y personal por medio de la técnica y práctica del buceo a pulmón (apnea) y/o con tanques.

La propuesta pedagógica consistió en generar laboratorios prácticos, acompañados de sesiones teóricas, donde el ensayo y el resultado permitían reconocer cuáles eran los nuevos alcances y los límites que aún persistían. Me interesé por los resultados obtenidos para esta investigación, encontrándome con las condiciones para la adaptación de *La voz humana*.

Del mismo modo, hemos registrado por medio de videos otras alternativas de escenas que han venido surgiendo. Quienes han tenido la oportunidad de asistir a las sesiones e incluso zambullirse en el agua, han posibilitado la construcción de esta metodología, además de un lenguaje para las propuestas artísticas en el medio subacuático. La continuidad de estas

experiencias con diferentes grupos, ha dado pertinencia al inicio de un semillero de investigación el cual podrá profundizar en esta indagación sobre los espectáculos acuáticos y subacuáticos. Además, el grupo que se conforme, persistirá en potenciar las nuevas vías de las condiciones que aún faltan por explorar.



Figura 4. Póster promocional para la Primera Muestra Artística del curso electivo *Cuerpo y Espacio* (2018-01), realizada el 07 de junio de 2018 en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Para el caso de esta investigación y exploración, elegí al curso 2018-02 el cual se extendió en período especial, esto permitió tener tiempo para la exploración de la adaptación y el montaje de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau. Los estudiantes que participaron en esta versión fueron: Daniela Jaramillo de Licenciatura en Danza, Verónica Lopera de Arte Dramático, Carolina Chalarca de Arte Dramático, Daniela Flórez de Arte Dramático, Carlos Buitrago de Licenciatura en Artes Escénicas y Jimmy Páez de Arte Dramático. Acordé dos grupos, uno con Daniela Jaramillo, Verónica Lopera y Carolina Chalarca, llegando a construir un registro fotográfico y filmico, cumpliendo así con los requisitos de aprobación del curso. El segundo grupo estuvo conformado por Daniela Flórez, Carlos Buitrago y Jimmy Páez; ellos, por sus condiciones e interés en el tema, se convirtieron en el grupo de actores con quienes desarrollé la puesta en escena subacuática para la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau.

Convertimos una piscina de 3,5 metros de profundidad en un laboratorio vivo donde exploramos las posibilidades de transferir materiales del teatro y de la dramaturgia de Cocteau al espacio subacuático. Cada laboratorio correspondía a un componente que relacionaba el trabajo actoral con el medio subacuático. Nos enfocamos en cinco componentes que fueron los caminos para llegar a la adaptación. El primer componente fue *Dramaturgia* (análisis del texto y consideraciones adaptativas), el segundo *El gesto corporal* (conciencia azul, la apnea como técnica, superficie y profundidad, estados corporales, microescenas) el tercer componente fue *Los objetos* (relación cuerpo y objeto) el cuarto componente fue *El estímulo sonoro* (el sonido dentro el agua, la relación del sonido y el gesto) y el quinto componente *Puesta en escena* (el agua y la luz, técnica del buceo con tanque, escena para fotografía subacuática y montaje).

2.1. Dramaturgia: análisis del texto y consideraciones adaptativas.

La voz humana de Jean Cocteau es una obra escrita para casting femenino en un sólo acto y fue estrenada en 1930. A partir de aquí, y poco a poco, ganó eco internacional. El compositor Francis Poulenc¹² en 1958 arregló la música de la obra para ópera, la cual se estrenó en 1959, convirtiéndose en una pieza importante entre las artes escénicas. La gran acogida por los espectadores se debió a sus condiciones lírico-escénicas. La encargada de interpretar a la mujer en esta función fue la soprano Denise Duval¹³, quien mostró gran capacidad de interpretar tantos estados anímicos y diversas situaciones líricamente, lo cual la consagró como una de las mejores intérpretes de esta obra hasta 1965, momento en el cual, por motivos de salud, no pudo continuar realizándolo.

Cabe aclarar que, la edición a la cual hago referencia en este trabajo de investigación, es la traducción de Julio Lago Alonso en el libro *Biblioteca de Autores Modernos* para la editorial Aguilar S. A. donde se recopilaron obras escogidas de Jean Cocteau (Anexo). Esta información la encontré en la separata del Gran Teatro del Liceo de Barcelona para el estreno de *La voz humana* en diciembre de 1965.

De *La voz humana* de Jean Cocteau se han realizado varias adaptaciones; esta es una obra de tradición. Tiene una vitalidad actual por lo que en ella se devela. Si bien, su mayor reconocimiento fue en 1959, es una obra que ha pasado por la ópera, la televisión y el teatro. Por ejemplo, existe una adaptación para la televisión española emitida el 4 de julio de 1986 bajo la dirección de Manuel Aguado e interpretada por Amparo Rivelles. Esta adaptación tiene una

¹² Francis Poulenc, compositor, nació en París el 7 de enero de 1899 y murió en la misma capital el 30 de enero de 1963.

¹³ Denise Duval, soprano lírica francesa, nació en París en 1921 y murió en Suiza a la edad de 94 años el 25 de enero de 2016.

duración de 45 minutos y está filmada en una sola toma a varias cámaras. En la ciudad de Medellín, el reconocido teatro Matacandelas tiene una adaptación de esta obra estrenada en marzo de 1988 bajo la dirección de Cristóbal Peláez y la interpretación de la actriz Ángela María Muñoz.

Me interesaba, en el marco de la adaptación de alguna dramaturgia para la escena subacuática, encontrar una obra de tradición y con reconocimiento. Para esta primera aproximación con la escena subacuática, busqué un texto que tuviera gran contenido dramático, pocos actores y con referencias tanto de dirección, como referencias escénicas, escenográficas y musicales. *La voz humana* surge en una conversación con la maestra Lavinia Sorge, docente de la Facultad de Artes Escénicas de la Universidad de Antioquia, a quien compartía mis inquietudes de investigación y la búsqueda de ejercicios escénicos para el curso *Cuerpo y Espacio*. Descubrí el texto y, recibiendo dicha recomendación, encontré en primera instancia un valor agregado en esta obra y era el hecho de ser un monólogo. Me atreví a explorar esta obra para la adaptación y los ejercicios escénicos del curso. Para ello inicié una constante lectura del texto y el análisis de la acción dramática.

La voz humana, en su acción dramática, está mediada por la comunicación y el vacío creado entre los seres humanos. El personaje principal es una mujer mayor de edad, sin hijos y reservada, su corporalidad denota agotamiento porque lleva varios días sin dormir bien, incluso intentó suicidarse con una sobredosis de drogas antidepresivas. Durante la obra, la mujer interpela a varios personajes por teléfono, entre ellos, al hombre con el cual está terminando su relación, a una operadora y a alguien que desconoce debido a que realiza una llamada equivocada. El personaje del hombre, por como ella habla con él, parece un personaje contemporáneo a ella, viajero y conocedor del mundo, viste de manera elegante y generalmente

utiliza guantes; según el relato, está a punto de casarse con otra persona.

Estos caminos me llevaron al centro argumentativo de la obra, la cual trata sobre una mujer que se enfrenta al fin de un romance, sobre la ruptura de una pareja de amantes con una relación de varios años y sobre la infelicidad que genera el desamor en una mujer enamorada quien lucha hasta el final para retener al amor de su vida. Todo esto sucede alrededor de una serie de infortunios: una llamada equivocada, la interferencia en la línea o la interrupción de la llamada; hechos que parecían cotidianos en la línea telefónica de la Francia de esa época.

Cabe recalcar que esta obra toma eco internacional en 1959 debido a su gran estreno en lírica-escénica. En este período surgían varios cambios para el mundo en general, entre ellos estaban las nuevas dificultades que llegaban con la vida moderna para los seres humanos. No es gratuito que observemos en los grandes artistas de ese momento expresar una racionalidad y funcionalidad generada por la misma influencia del movimiento modernista y la distancia que empieza a darse con la segunda guerra mundial. Así que, artistas, arquitectos, escritores, actores y pintores ponían en evidencia la fuerza que tomaba la vida urbana y, con ella, el tiempo de la rutina.

Las artes tienen la obligación de vernos como individuos sociales y culturales, es por esto que debemos recurrir siempre a la mirada crítica de la vida; lo que pasa en las acciones cotidianas de cada época servirán para las artes como material para sus creaciones, pues finalmente considero que lograr este o cualquier trabajo creativo es irrumpir de algún modo en esa cotidianidad.

2.1.1 Correspondencias conceptuales: un espacio para la obra de Edward Hopper.

Cuando descubrí, hace años, la pintura de Edwar Hopper (1882-1967), me encontraba en el pregrado de arquitectura. En alguna de las clases de historia, observamos en su obra el realismo del espacio moderno, la representación de las escenas cotidianas de los seres humanos de

mediados del siglo XX en su mundo urbano y el día a día del sueño americano.

Traigo a Hopper a esta investigación por varias razones, una de ellas es la experimentación durante la Maestría en Dirección y Dramaturgia, en el módulo de *Dirección de Actores*, con la maestra Dra. Isabel Cristina Flores.



Figura 5. *Morning Sun*, Edward Hopper, 1952.

En este módulo realizamos un ejercicio de dirección y montaje en el cual teníamos que tomar una pintura de interés y lograr develar, por medio de una escena, lo que había sucedido antes del instante plasmado en esa pintura. Para ese trabajo retomé a Edward Hooper con la obra *Morning Sun* de 1952 (Fig. 5). El taller práctico lo realicé con la actriz y compañera de maestría Patricia Inés Úsuga, quien tiene unas características físicas muy similares a las de la mujer de la pintura, además consideré que ella tendría la capacidad escénica que me permitiría plasmar el aislamiento

humano y la soledad de la vida urbana en la ciudad moderna; conceptos que encontré en la obra *Morning Sun* y que me servían para generar algunas acciones dramáticas con Patricia. Así mismo, mi mirada de arquitecto, fijó el interés en la relación de la luz con la sobriedad y el vacío del espacio que representa Edward Hopper en su obra. El resultado fue un monólogo de 3 minutos. Lastimosamente no tengo un registro exhaustivo de esta actividad.

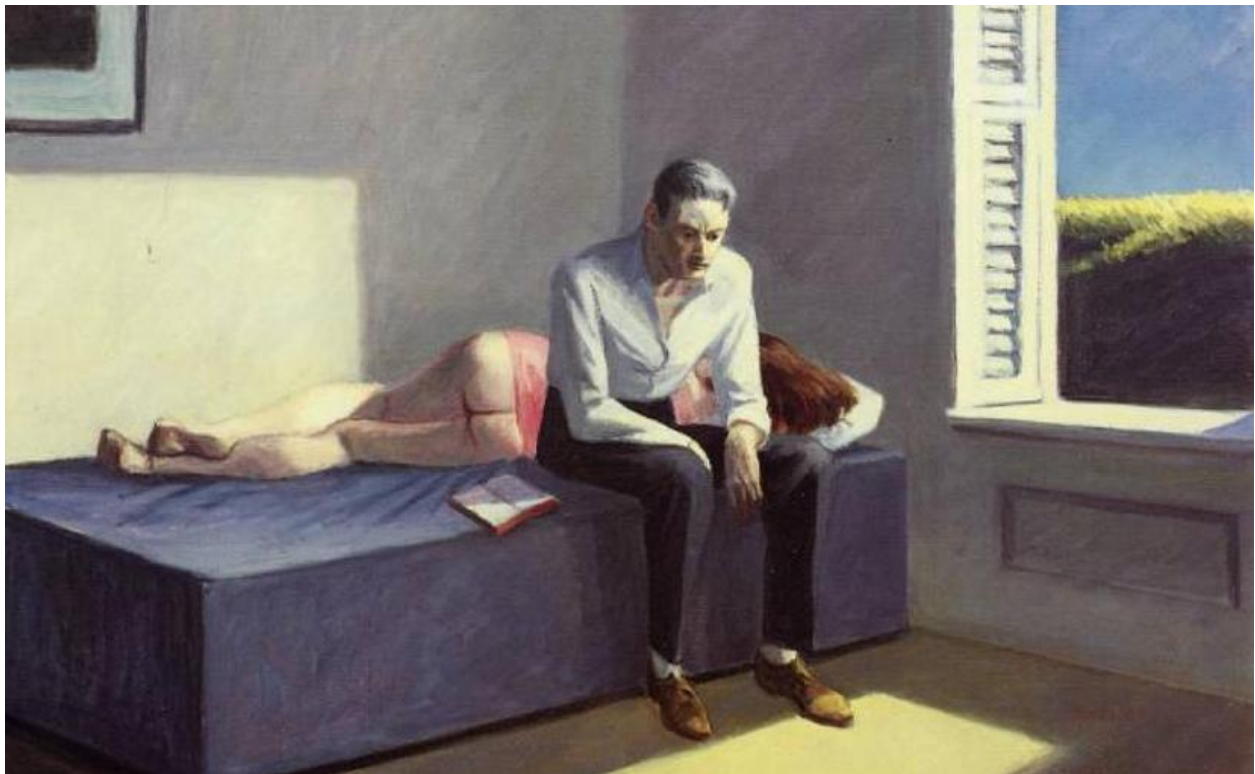


Figura 6. *Excursion into Philosophy*, Edward Hopper, 1959.

En definitiva, me di cuenta que estaba transfiriendo, de alguna manera, materiales interdisciplinarios que había o he venido estudiando. Decidí entonces comprobarlo y, de alguna manera, correlacionar la obra de Edward Hopper con la de Jean Cocteau. Mi objetivo era comprender las conceptualizaciones de los dos artistas, su indagación por la cotidianidad y los acontecimientos. Así que elegí otra pintura de Hopper, una que incorporara la vida en pareja y

que se acercara al monólogo de Jean Cocteau. Me encontré con la obra *Excursion into Philosophy* y descubrí que ambas obras fueron producidas en 1959. También develé que Edward Hopper tenía un interés por representar a la mujer, ella aparece en varias obras con diferentes actitudes.

Fue particular descubrir que en la obra *Excursion into Philosophy* y *Morning Sun* aparece la misma mujer, lo deduje por el vestuario de ella, una bata para dormir de color rosa de un material sedoso. Lo curioso de estas dos obras de Edward Hopper es que coinciden con la intención de vestuario de Jean Cocteau en *La voz humana*. En la obra de Jean Cocteau, la mujer se encuentra sola en su casa, está en bata para dormir. Incluso en la realización para televisión por TVE, donde participa Amparo Rivelles, se puede observar la misma coincidencia del vestuario tanto en su materialidad como en su color. Deduje con ello que hay un deseo en Edward Hopper y Jean Cocteau de evidenciar la seducción de la mujer moderna, manteniendo cierta fragilidad que el mismo material sedoso propone. Decidí mirar con detenimiento las ventanas de ambas pinturas de Edward Hopper. En *Morning Sun*, la mujer está sola en alguna edificación alta en la ciudad, en cambio en *Excursion into Philosophy*, la mujer está de espaldas sin ropa interior, a su lado hay un hombre de traje con la mirada fija al suelo, ellos se encuentran en algún lugar campestre, en una casa quizá, lo que sí es claro es que es de un solo piso. De algún modo considero que Edward Hopper quiere poner en evidencia la liberación de las relaciones sexuales de la época moderna, la infidelidad como posibilidad, la soledad urbana que genera el deseo de escapar hacia otro lugar para disfrutar de la relación con el otro. En ambas obras al final permanece el peso de la vida urbana y la obligación de aceptar la realidad de la rutina. Creo que la cercanía que tienen estas dos pinturas con el texto de *La voz humana* de Jean Cocteau, daría para creer que fueron concebidas predeterminadamente entre los autores. Concluyo entonces que la mirada de la vida

cotidiana de ambos es lo que concibe esta cercanía.

Quiero poner en evidencia y concluir que Jean Cocteau (1889-1966), nacido en Francia, y Edward Hopper (1882-1963), nacido en Nueva York, tuvieron el interés de contarnos las situaciones e intimidades más sutiles de la vida moderna y plasmaron en sus obras la inquietud por el futuro de nuestra cotidianidad. Para el teatro, es indispensable seguir observando la vida cotidiana, pues de ella es de quien hablamos, el drama se genera en la espontaneidad que causa su rutina. Mi proceso creativo quiere reavivar la vida y la plenitud de ella.

De la obra de Edward Hopper me queda la mirada en las acciones cotidianas y el interés por ponernos como espectadores en las escenas que recreó en sus obras. Podría decir que es adrede la mirada horizontal, su deseo es acercarnos a la obra, volvernos partícipes de lo que está pasando, como si estuviéramos ahí en ese espacio mirando. Esta condición de la mirada horizontal la quise conservar. Es una condición del teatro tradicional que deseo se mantenga por ahora en las puestas en escena en el medio subacuático.

Ambas pinturas de Edward Hopper me sirvieron de referencia conceptual para el desarrollo de la adaptación de *La voz humana* para la escena subacuática. El espacio, los objetos, la luz, los gestos corporales, la atmósfera, son materiales que establezco en el orden compositivo para la adaptación de la escena subacuática, además de involucrar el concepto del arquitecto Mies Van Der Rohe (1886-1969): "menos es más", contemporáneo de Edward Hopper y Jean Cocteau, lo que me facilitó ser preciso y práctico en la consecución de algunos resultados, entre ellos: los escenográficos y los gestuales.

2.1.2 Ejercicios de análisis, talleres de observación y consideraciones en la adaptación.

Finalmente, la selección de la obra *La voz humana*, se debe al interés de encontrar una escena

dramática cotidiana. Esta obra es un monólogo acerca de una discusión por teléfono, la acción dramática está dada en la comunicación por teléfono y el conflicto basado en la ruptura de una pareja.

Con respecto a las consideraciones adaptativas para la obra *La voz humana* en una escena subacuática, determiné hacer una comprensión personal de la obra, realizando ejercicios de análisis y compartiéndolos con los actores por medio de talleres de observación. Nos sentábamos a hablar del texto original y fuimos develando qué consideraciones habría que tener en cuenta para lograr la adaptación.

Dentro de los ejercicios de análisis que realicé está *el recorte*, esta es una metodología que aplicamos en el *Taller II* de diseño de la Facultad de Arquitectura en la Universidad Santo Tomás, la metodología la conocí acompañando al docente Arq. David Cuartas. El ejercicio consiste en tomar un referente con un alto valor arquitectónico y realizarle varios recortes. La metodología propone hacer una diferencia entre *el corte* y *el recorte*. *El corte* lo podríamos definir como una incisión sobre la pieza, en cambio *el recorte* es una selección de elementos con valor espacial que parten de un referente y dan como resultado una nueva pieza que conserva la misma esencia especial pero en una nueva forma.

Esta misma estrategia la utilicé con el texto original de la obra. En un documento digital transcribí solo los elementos que conservarían el entendimiento de la obra. Me enfoqué en las acotaciones porque describían la atmósfera y las acciones.

Para esta decisión recordé lo aprendido del texto *El pupilo quiere ser tutor* del escritor austriaco Peter Handke. El resultado del ejercicio es:

Recorte de La voz humana de Jean Cocteau del texto traducido por Julio Lago Alonso 1965.

Lugar y tiempo de la acción: París, época actual, dormitorio bien puesto de una

mujer joven y elegante en el que dominan los tintes oscuros de las paredes solo contrastados por el mobiliario que adorna la habitación y los efectos de luz de las lámparas que la iluminan de manera cruel. Un teléfono en primer término. Puerta que da acceso al contiguo cuarto de baño.

(Cuelga, con la mano en el receptor. Llaman)
 (Vuelve a colgar. Llaman)
 (Vuelve a colgar. Llaman)
 (Recoge de encima de la mesa, detrás de la lámpara, unos guantes forrados que besa apasionadamente. Habla apretando los guantes contra la horquilla)
 (La actriz dirá el trozo entre comillas en la lengua extranjera que conozca mejor)
 (Hasta aquí en lengua extranjera)
 (Él le hace adivinar)
 (Con un gesto maquinal de taparse la cara)
 (Vuelve a llamar. Se oye el timbre)
 (Cuelga. Silencio. Vuelve a descolgar)
 (Llama)
 (Llama)
 (Vuelve a llamar. Se oye el timbre)
 (Cuelga otra vez. Llaman)
 (Llama ella)
 (Espera)
 (Cuelga y se encuentra casi mal. Llaman)
 (Llora) (Silencio)
 (Llora)
 (Llora)
 (Llora)
 (Recorre la habitación de punta a cabo y su dolor le arranca lamentaciones)
 (Da un grito de dolor sordo)
 (Lágrimas)
 (Cuelga, diciendo en voz baja y muy de prisa...)
 (Llaman. Vuelve a descolgar)
 (Enrolla el hilo el rededor de su cuello)
 (Se levanta y se dirige a la cama con el teléfono en la mano)
 (Se echa en la cama y tiene el aparato en sus brazos)
 (El receptor cae al suelo)

Teniendo estos recortes y continuando con las estrategias de la arquitectura, realicé un nuevo ejercicio de análisis. Lo que hice fue construir un nuevo texto, en él se narra *La voz humana* por medio de las acciones. El resultado obtenido fue un texto descriptivo de elaboración propia.

Una mujer en su casa está en su habitación desesperada. La mujer está de bata,

en esa habitación hay una mesa, una silla, un teléfono de rueda color rojo, una foto en un portarretrato, un par de guantes de cuero, un maletín, una revista y un paquete de cartas. Suena el teléfono. Contesta, es una llamada equivocada, se enoja, cuelga. Mantiene la mano sobre el teléfono que vuelve a sonar.

Toma el teléfono, es de nuevo una llamada equivocada, se enoja y cuelga. El teléfono suena nuevamente. Es la persona con la que quiere hablar, está feliz. Están hablando. Hay una interferencia en la llamada, se enoja y cuelga. Suena el teléfono otra vez y contesta.

Está sentada y está feliz de poder hablar, exagera sus gestos de manera sarcástica, hace como si nada pasara entre ellos, evita hablar de algo. Ella es amorosa por momentos con el hombre con el que habla. En la mesita hay unos guantes, ella los toma, los besa y los aprieta contra su rostro. Empieza a negar, mueve la cabeza diciendo *No*. Se cubre el rostro instintivamente. Se para, se sienta, se está desesperando. Cuelga el teléfono, permanece en silencio, la espera se prolonga, suena el teléfono. Habla por teléfono, no escuchan, hay interferencia.

Está hablando con una operadora. Espera que la comuniquen, es larga la espera, se desespera, cuelga de nuevo. Lllaman otra vez. Lllora. Una pausa larga. Está triste, su desesperación aumenta. Lanza un gemido que no puede controlar. Continúa triste y angustiada, empaca, está frustrada por lo que pasa con la llamada, empaca las cartas en el bolso. Un grito apagado.

Está mirando la revista sentada, muy triste, melancólica. En la revista lee la noticia, se entera de la verdad, él la dejó por casarse con otra persona. Lllora. Quiere hablar con él del tema pero se corta la llamada. Cuelga el teléfono. Reza para que él llame de nuevo. Suena el teléfono, contesta. Guarda todo en el bolso, se pone los guantes negros de cuero. Se ajusta el cordón telefónico en la garganta. Enreda su cuerpo con la cuerda. Abraza el teléfono como si fuera el último abrazo con él y cae al suelo.

Este material de análisis sirvió para el desarrollo de los talleres de observación con los actores.

En una de las discusiones pusimos en evidencia que las acciones del cuerpo serían la estrategia para el desarrollo de la dramaturgia y de la adaptación de la obra de Jean Cocteau. Comprendimos el valor que tienen las acciones simples y cotidianas como ponerse la camisa, mirar el reloj, sentarse, pararse, escribir, hablar por teléfono; todas generaban un efecto gesto-objeto que conduce a una ineludible situación no sólo teatral y narrativa, sino también al acercamiento del trabajo actoral con el medio subacuático.

Establecí que para mi adaptación subacuática de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau, la estructura narrativa estaría dada por acciones corpóreas que llamamos gestos cotidianos. El

resultado fue la creación de microescenas. Con ellas se creó la escritura de la microdramaturgia de acciones para la escena subacuática, la cual se presenta más adelante en este texto.

Continuando con los talleres de observación, concluimos que el macroacto de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau, es una relación de amantes de años que se termina. Esta acción se desarrolla en una habitación. Las circunstancias dadas por Jean Cocteau en el texto son:

- Espaciales y objetuales: una habitación, una mesa, una silla y un teléfono de disco; fotos en un portarretrato, un par de guantes de cuero, un maletín, una revista y un paquete de cartas.
- Gestos y acciones del personaje: esperar, despedirse, comunicar, terminar una relación, colgar el teléfono, descolgar el teléfono.
- Emociones que se transmiten: ansiedad, rabia, amor, desamor, preocupación, odio, dulzura, confusión.

Luego de este análisis y de las conversaciones con los actores, me enfoqué en concretar las condiciones para realizar la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau en la escena subacuática. En este punto, había que definir si continuaba con un monólogo o me permitía modificar el discurso narrativo de *La voz humana*. Tomé la decisión, no solo de adaptar el texto al medio subacuático, sino también de proponer una narrativa corporal entre tres personajes.

En el monólogo original, el personaje de la mujer, con su palabra, interpela a los personajes que no se encuentran en el espacio-tiempo de la acción. En la adaptación subacuática, concluí que era importante introducir algunos personajes además del personaje central. Con ello establecí una narrativa del diálogo corporal que evidencia los objetivos de los personajes y la lectura del los acontecimientos de la obra por parte de los espectadores. Los tres personajes que elegí son:

Mujer, Hombre uno y Hombre dos.

Mujer: es el personaje central en el monólogo. Tiene como objetivo recuperar su relación, lo quiere lograr estableciendo una comunicación por teléfono, sin embargo, el conflicto de la obra se desarrolla en una desesperada y constante interferencia en esta llamada. El acto final es una mujer sola, devastada por la pérdida, quien se aferra a los recuerdos y a los objetos de la habitación. La adaptación, al igual que la obra original, gira alrededor de este personaje.

Hombre uno: la expareja de la mujer. En el texto original, es a quien ella interpela. No aparece en la obra. Por el diálogo de ella con él, comprendí que su objetivo es cerrar la relación sin permitirle a ella que lo manipule. La relación entre ellos solo se da por algunas cosas que ella aún conserva como unas cartas, unos guantes, un bolso. Al final no se sabe si las cosas llegan a él nuevamente. En la adaptación, aparece él al costado derecho de ella ubicado en otro espacio. Esto se marcó poniendo una mesa y una silla más retrasadas.

Hombre dos: es una persona cercana al Hombre uno. Su objetivo en la obra original es servir de interlocutor entre ambos, es quien se encarga de mantener la comunicación pero, al mismo tiempo, la distancia. En la adaptación, quise evidenciar este personaje poniéndolo en la escena. Entra para el desarrollo de un acontecimiento.

En el monólogo hay dos personajes que la mujer interpela por el teléfono: *La operadora* y una *Persona desconocida* quien equivocadamente llama y es reiterativa. Ambas interpelaciones las conservé en la adaptación. No consideré necesario que fueran interpretadas por actrices. La estrategia para ponerlas en la escena subacuática fue por medio de estímulos sonoros: *La operadora* es una voz en off que se reproduce y la *Persona desconocida* se logra a través de los sonidos del teléfono. El objetivo de estos personajes es acrecentar la dificultad, para comunicarse, de ella con él. Ambos impulsan la tensión en la necesidad y el deseo de comunicarse.

Seguidamente, lo que hice fue comprender las decisiones tomadas para la creación de la dramaturgia, el trabajo actoral y la puesta en escena. Ahora teníamos que dar paso a las condiciones del medio y transferir de manera práctica los resultados obtenidos en los ejercicios

de análisis y los talleres de observación. Era claro que debíamos sintetizar la obra original por dos condiciones del medio subacuático: la primera, fue la imposibilidad de hacer un diálogo verbal; la segunda, la temporalidad de la inmersión y la continuidad narrativa de la escena. Para ambos casos recurrí al camino de las microdramaturgias. Con esta decisión me encaminé a construir el diálogo corporal. Utilicé las acciones cotidianas relacionadas en una conversación telefónica. Los gestos corporales avivaron el desarrollar la puesta en escena y la escritura de la microdramaturgia.

2.2. El gesto corporal – microactos: planteamiento de las acciones cotidianas y la progresión dramática de *La voz humana*.

En las primeras sesiones nos enfocamos en el acercamiento al medio, en la locomoción acuática y en la coordinación de la respiración que cobra gran sentido porque es indispensable en la relación con el agua. De ahí se establece un principio de seguridad y confortabilidad para dar el paso a sumergirnos. Este último es un cambio que, si bien pareciera estar asociado a la acción de nadar, se constituye como fundamental, pues abre la puerta de la conciencia del estado de apnea (*conciencia azul* de Villanueva). A través de ejercicios de apnea fuimos expandiendo el permanecer bajo el agua. Esto se logró en el momento en que los estudiantes interiorizaron la técnica propuesta y asumieron las condiciones del medio acuático.

Uno de los problemas que encontré en el momento de la adaptación fue la capacidad de controlar el cuerpo y la dificultad por sumergirse. Generalmente, creemos que los cuerpos tienden a hundirse, pero la práctica ha mostrado la dificultad locomotora de algunos individuos para lograr esta conquista espacial. Son más las personas que siguen en superficie que las que llegan al fondo, por ello realizamos ejercicios adaptativos que facilitaron este objetivo; entre ellos: utilizar cuerdas, impulsos desde el muro, impulsos con el otro, soltar el aire y dejar caer el

cuerpo, además de adherir peso muerto al cuerpo. Esta progresión, que se realizó sin prisa, evidenció cuando los estudiantes se concientizaron de las condiciones que ofrece el medio subacuático. El equilibrio y presión de la atmósfera en este espacio, lo transferimos a la permanencia y control bajo el agua.



Figura 7. Microdramaturgias. Actriz: Verónica Lopera. Fotógrafo: Gabriel Holguín. Dirección: Felipe Díaz.

En cuanto a controlar, nos referimos a la capacidad de manejar los impulsos de la exigencia física; recordemos que los actores están sumergidos con el aire contenido. Esta condición, dada por el medio, fomentó la pregunta por la temporalidad y el desarrollo de las acciones. De ahí que el planteamiento de los ejercicios actorales estaban dirigidos a microacciones.

Es así como los pequeños y significativos logros de adaptar el cuerpo al medio dispararon

nuevas preguntas, llevando al curso y al montaje de la obra a nuevos límites desde el deseo de dar forma a esta tipología para el teatro. Nos preguntamos, por ejemplo, como cuando un niño pregunta a quien practica alguna disciplina subacuática: “Y usted, ¿cuánto dura?”. Esta es una pregunta que, aunque primaria, se le debe hacer a cualquier montaje, ¿cuánto dura un espectáculo? Sin tener muy claro en ese momento cuánto duraría la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau, iniciamos considerando cuánto podría durar cada actor y qué podíamos construir con este tiempo de inmersión. Así que, en la construcción narrativa para la puesta en escena, establecimos dos estrategias para la adaptación. La primera estrategia consistió en microescenas a pulmón libre, cuyo resultado son pequeñas obras de segundos o pocos minutos, dependiendo de la resistencia del actor. En la segunda estrategia se consideró la integración de un dispositivo mecánico, esta alternativa la ampliaré más adelante.

Iniciemos con lo primero, las microescenas a pulmón libre. En el buceo nos comunicamos por medio de señales, símbolos que codifican el diálogo en la inmersión, un diálogo similar al que utilizan las personas con pérdida de la audición. Inicé con los actores realizando ejercicios de improvisación libre, el objetivo era aprovechar cada inmersión para realizar un gesto. El resultado fue utilizar la poética del medio subacuático para representar el agotamiento, la desesperación, la soledad, la lucha, entre otras. Estas sensaciones, emociones y acciones representadas tienen mucha fuerza por estar en el medio subacuático, pero igualmente eran muy próximas a él. Pocos se atrevían a explorar con gestos más distantes como el miedo o la risa.



Figura 8. Microdramaturgias. Actriz: Daniela Flórez. Fotógrafo: Gabriel Holguín. Dirección: Felipe Díaz.

Observé en esa producción orgánica, donde el gesto y la palabra se mezclaron en una serie de elementos no lingüísticos, que la voz y su tono estaban puestos en el movimiento corporal del actor con o sin objeto. La concepción de un lenguaje bajo el agua es una revaloración de los gestos en el trabajo actoral. Para la adaptación de *La voz humana* a la escena subacuática, aprovechamos los ejercicios de análisis y construimos acciones dramáticas corporales que manifestaran las intenciones y los objetivos de cada personaje. La microdramaturgia obtenida es una relación entre gestos y posturas con el teléfono.

Recordemos los gestos y las acciones que surgieron del análisis de la obra. Gestos y acciones del personaje: esperar, despedirse, comunicar, terminar una relación, colgar el teléfono, descolgar el teléfono.

Desde este punto, iniciamos el camino hacia la creación de microescenas enfocadas en acciones dramáticas, las cuales partieron del monólogo de *La voz humana* (Fig. 9). Escenificamos acciones cotidianas alrededor de una llamada. Con esto marcábamos un contraste hacia una modalidad dramática respecto a las modalidades coreográficas y performáticas, sin desconocer que ambas han posibilitado la creación de escenas subacuáticas.

Por ejemplo, algunos de los ejercicios que realizamos:

1. “A” espera una llamada ansiosa. Al sonar el teléfono pasa algo que no le permite contestar.
2. “A” espera una llamada que no llega.
3. “A” toma el teléfono, quiere llamar a “B”.
4. “A” descuelga el teléfono y algo no le permite terminar su acción.



Figura 9. Trabajo actoral subacuático, acciones cotidianas. El teléfono. Actor: Jimmy Páez. Dirección: Felipe Díaz.

La estrategia para el trabajo actoral radicó en ser claros y precisos con el objetivo de la escena. Por ejemplo: "A" espera una llamada que no llega. Esperar se convertía en la acción dramática que el actor desarrollaría durante el tiempo de la inmersión. Al inicio, llegué a pensar que cada una de estas microdramaturgias podrían ser la adaptación de la obra de Jean Cocteau, pequeños montajes de no más de un minuto de duración. El espectador, de manera cronológica o no, observaría las acciones dramáticas.

Admití que cada microdramaturgia podría actuar a modo de monólogo y esta estrategia me serviría de alguna manera para la consecución de la adaptación. De esta reflexión me quedó una idea clara, las acciones dramáticas de cada personaje se podían ver como unidades independientes. Esta noción de la unidad independiente llegó incluso posterior a la construcción de la microdramaturgia que desarrollé. Si bien quise ser muy estricto en lograr el diálogo preciso entre los actores, la lentitud que el montaje estaba tomando y la complejidad narrativa del gesto corporal, por todas las posibilidades que tiene de representar, me permitieron liberar a cada personaje como una unidad con gestos autónomos. Pero, por medio de los objetos y el estímulo sonoro lograría construir el diálogo narrativo de la adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau. (Anexo1).



Figura 10. Microdramaturgias. Actriz: Daniela Jaramillo. Fotógrafo: Gabriel Holguín. Dirección: Felipe Díaz.



Figura 11. Microdramaturgias. Actores: Verónica Lopera y Carlos Buitrago. Fotógrafo: Gabriel Holguín. Dirección: Felipe Díaz.

Por otra parte, y en el mismo camino de la narrativa corporal, me encontré con las múltiples posiciones generadas por la flotabilidad. En algunos casos era controlada, en otros, se debía a la dificultad por permanecer fijos al suelo. Cuando uno tiene muchas posibilidades, es mejor acotar cuáles son del interés del resultado que se quiere. En esta adaptación, la premisa era fijar los pies en el fondo y erguir el cuerpo. Este fue otro de los objetivos que propuse en esta investigación. Querer transgredir la condición de flotabilidad del medio me generó la cercanía que estaba buscando con la escena cotidiana. Me pregunté: ¿Puedo transponer una escena para teatro en tierra bajo el agua?, ¿es posible ver una obra con acciones cotidianas en este medio?, ¿qué resultado escénico voy a lograr con esto?, ¿cuál será la reacción del espectador al ver acciones cotidianas como caminar o contestar el teléfono en un espacio subacuático? Lo que hicimos,

como parte de las estrategias para el montaje y de manera comparativa, fue verificar estas preguntas en ensayos por fuera del agua, lo que se convirtió, posteriormente, en una manera de revisión del montaje cuando no teníamos espacio de piscina. Después, cuando teníamos la posibilidad de ir al agua, buscábamos el mismo tono del movimiento que sugeríamos en los ensayos en tierra.

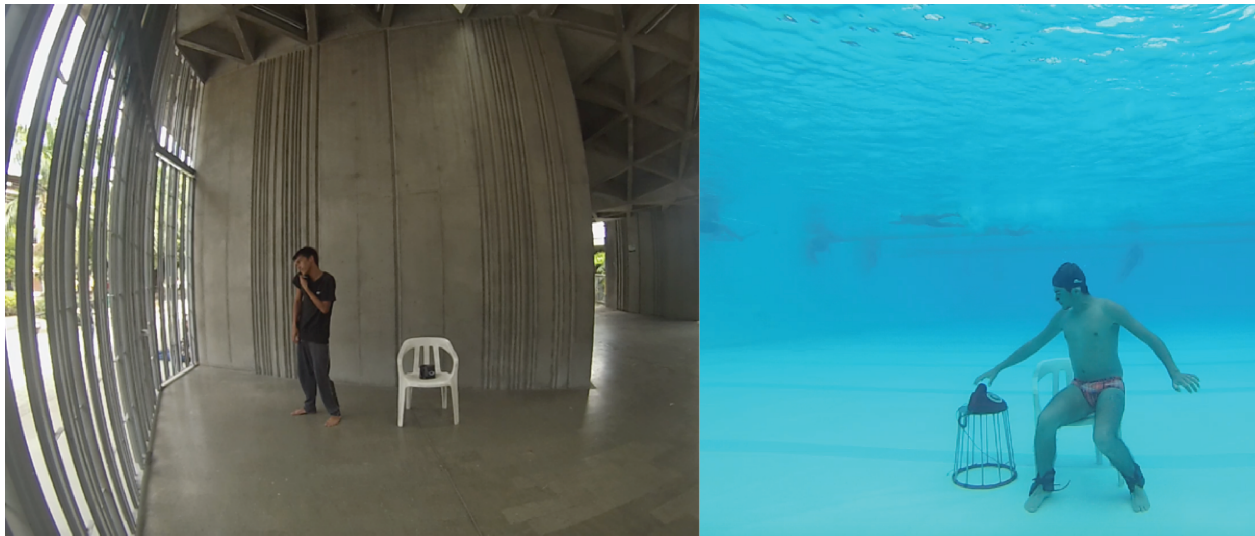


Figura 12. Microdramaturgias. Izquierda: Ensayo en tierra. Actor Jimmy Páez. Derecha: Ensayo en agua. Actor: Carlos Buitrago. Dirección: Felipe Díaz.

Lo que quiero es desvanecer, por medio de la calidad del movimiento, el hecho de estar sumergidos y provocar una cercanía al espectador por medio de la sensación de estar viendo una acción cotidiana, algo que he tomado de referencia del trabajo de Edward Hopper. Esto parece contradictorio, sin embargo, creo que las contradicciones en este trabajo son fundamentales para llevar al teatro la adaptación de una obra a la escena subacuática. Creo que el medio subacuático hay que explorarlo aún más, hay que tener cuidado con la condición de flotar en él, lo digo de manera creativa. Si se trataba de malgastar una de las condiciones más relevantes del medio

como flotar, esta hubiera perdido su valor. Se provocaría una reacción en el espectador diferente, dirá algo como: están nadando, cuando lo que pretendo es que se cuestione por la obra y no solo por el medio donde se encuentra. De esta manera, considero que estaría haciendo teatro. En la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau, valoré la condición de flotar, la cual fue aprovechada en ciertas microescenas donde consideré que la acción dramática lo requería.

A través de los ejercicios realizados, encontramos mecanismos corpóreos que facilitaron ciertas posturas, sin embargo fue pertinente, para lograr fijar el cuerpo al suelo, la utilización de peso muerto (piezas de plomo). Utilizamos diferentes tipos de pesos como pesas de gimnasio y lastres de buceo. Los ubicamos en diferentes puntos del cuerpo: manos, cintura, pies y cuello. Al inicio, cada actor tomaba una pesa en sus manos, esto facilitaba estar en el suelo pero perdíamos la posibilidad de pinzar o tomar otro objeto con las manos. Luego pusimos un cinturón de lastres, esto fue asertivo porque liberó las manos, sin embargo la presión que se hace en pies y cabeza dificultaba el tono del movimiento. Probamos con peso solo en los tobillos, permite fijar los pies, pero se ejerce mucha presión para lograr mover los hombros. También intentamos poner peso en las plantas de los pies, considerando así la posibilidad de construir unas plantillas (no se han construido). Otra opción fue sujetar peso alrededor del cuello sobre los hombros; de todos los ensayos, considero que este le permitió al cuerpo una mejor calidad del movimiento acercándolo a los gestos que realizamos en tierra. Luego de estas experimentaciones, nos dimos cuenta que para cada actor variaba el peso, así mismo, variaba según la profundidad del agua, porque entre más profunda menos peso se requería.

Concluyo que cada actor en su trabajo actoral para la escena subacuática, debe tener claro cuál es el objetivo escénico que quiere el director. Esto le facilitará decidir dónde ubicar el peso y cuánto peso requiere. En el caso de la adaptación de *La voz humana*, mi deseo como director era

encontrar el estado de no flotabilidad. Continuamente dirigí el trabajo actoral a esta condición. Lograr este objetivo escénico para mí fue crear la adaptación de una escena de teatro convencional para un espacio alternativo como el agua. Esto provocó la construcción de una escena subacuática proveniente de un texto dramático. Para los actores fue significativo la relación entre el peso y el control de los movimientos. Nos basamos en esta conciencia corporal y conseguimos hacer las acciones cotidianas y naturales como las queríamos: caminar, sentarse, hablar por teléfono. (Anexo 6).

Vale la pena mencionar que los ejercicios que realizamos a pulmón libre (apnea consciente) me permitieron comprender el valor de las acciones mínimas cargadas de tono, el rigor del movimiento y los desplazamientos lentos, destacando que el tiempo es una convención que podremos comprimir o expandir según el tipo de escena que montemos en el medio subacuático. Es decir, una apnea de un minuto puede contar una historia. Así mismo, quise indagar con un marco temporal mucho más extenso.

Recordemos que en la construcción narrativa para la puesta en escena de la adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau, establecimos dos estrategias. La primera: microescenas a pulmón, de la cual acabo de exponer las experimentaciones. Ahora, me voy a enfocar en la segunda estrategia la cual fue integrar tanques con aire comprimido como un dispositivo mecánico para prolongar la inmersión del actor. El nuevo objetivo era expandir el tiempo de la inmersión conservando el principio de las microescenas. Un tanque de estos puede durar hasta una hora aproximadamente dependiendo de la cantidad de libras de aire que pueda almacenar.

Este dispositivo permitió que varias microescenas se conectaran. Esta sucesión de acciones creó un diálogo narrativo entre varios actores. De algún modo, cuando un actor quería salir a tomar aire, tenía la posibilidad de mantenerse inmerso en el agua y en la escena. Con los tanques

realizamos varios ejercicios, entre ellos trabajar sin máscara de buceo. Previamente consulté con un experto certificado en buceo con tanques. La pregunta era: ¿es posible utilizar los tanques sin careta y sin nariguera¹⁴? Su respuesta fue afirmar esta posibilidad siempre que se mantuviera el rigor de salir a la superficie expulsando todo el aire que se había tomado. Esta nueva posibilidad de realizar diálogos corporales entre los actores facilitó expandir. Finalmente, me incliné por hacer el montaje con tanques. El montaje tiene una duración de doce minutos. Este tiempo corresponde a la partitura de estímulos sonoros los cuales mantienen el ritmo de las escenas.

Es pertinente aclarar que los tanques de aire son un dispositivo técnico. Lo fundamental, según nuestros hallazgos, es que los gestos corporales deben integrarse con tal detalle que no se pierdan las intenciones teatrales por un problema técnico. Así, evitando esta situación, adherí el tanque a uno de los objetos escénicos. Utilicé el teléfono y la acción de hablar a través de este para facilitarle a los actores el tomar aire. Técnicamente fue algo muy complejo de resolver debido al alto costo que tienen los equipos de buceo y las pocas alternativas de variar el largo de las mangueras de los tanques, sin embargo, logramos de una manera muy simple adaptar la boquilla del tanque a la boquilla del teléfono. Cabe recalcar que fue un logro significativo para mí como director conseguir conectar la necesidad de tomar el aire con un objeto escénico, en especial el teléfono (Anexo 5). El objetivo era mantener la continuidad de la acción dramática, por ello la analogía de tomar aire del teléfono, finalmente este es el objeto más importante de la escena y así mismo consideré que la necesidad de tomar aire, es lo más importante de la vida.

¹⁴ Pinza que se sujeta a la nariz para impedir la entrada del agua en las fosas nasales. Es un elemento muy conocido en la natación artística.

2.3. Los objetos: exploración narrativa con el cuerpo.

Cada componente propuesto en esta metodología tenía como objetivo lograr la adaptación y la narrativa de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau. Al observar los gestos sin ningún objeto escénico o escenográfico, tenía la sensación de leer el gesto en cualquier contexto. Incluso el gesto de gran calidad representativa variaba según el objeto con el que se correlacionara. Pusimos el mismo gesto con diferentes objetos y provocábamos contextos diferentes de la acción dramática. Esta fenomenología la he estudiado en la arquitectura. El mismo espacio varía de programa según los muebles (objetos) que en él se dispongan, lo cual provoca diferentes maneras (acciones) de ser habitado. Según las características del objeto tales como el color, la textura, la forma y su propia función, se establece un trato con la imagen determinada por quien observa.



Figura 13. Microdramaturgias. Actriz: Daniela Jaramillo. Fotógrafo: Gabriel Holguín. Dirección: Felipe Díaz.

En consecuencia, el efecto gesto-objeto fue clarificando los códigos narrativos para el espectador. El trabajo actoral de la escena subacuática se aprovecha de esta narrativa y construye un lenguaje para el espectador sin la necesidad de emitir palabras. Precisamente, en *La voz humana*, la acción dramática está dada por la correlación entre el teléfono y el personaje. Del análisis de la obra tomamos las siguientes consideraciones respecto al espacio y a los objetos escénicos: es una habitación, hay una mesa, una silla, un teléfono de disco, un portarretrato, un par de guantes de cuero, un maletín, una revista y un paquete de cartas.

Durante el proceso de creación, si bien nos servimos de esta relación entre gesto y objeto, fue preciso comprender la diferencia de la densidad de la materia de cada objeto en el agua. Estos cambios en el peso del objeto influyeron fundamentalmente en la velocidad con la que el actor los movía. Por ejemplo: la sombrilla abierta. En el trabajo en tierra, la sombrilla se puede mover con fluidez, en el agua el área de la tela resiste contra el volumen de agua. Asimismo ocurría con el vestuario, mientras los trajes por fuera del agua son livianos, en el agua suelen ser pesados, esto dependiendo, como lo he dicho, de la materialidad; aunque a algunas telas y objetos se les da muy bien las condiciones del medio subacuático. (Anexo 3 y 4).

Al igual que los actores, los objetos tendrían la condición de fijarse al medio creando la atmósfera de cotidianidad. Realicé algunos ensayos que me permitieran tomar decisiones de composición de la escena y de narración con los objetos. Un ensayo que realizamos fue poner los teléfonos con flotares desde la superficie, si bien esta estrategia no construyó la atmósfera que estaba buscando, sirvió para revalidar que la flotabilidad en la escena subacuática es una condición que hay que saber aprovechar y no se debe agotar.

Luego de haber tenido una fase de experimentación con los objetos, tomé la decisión sobre el espacio ficcional de la adaptación. Considerando que hay tres personajes, dispuse el espacio así:

dos habitaciones en lugares diferentes. Esto, posteriormente, favoreció el ritmo y la fluidez del montaje. En la habitación uno estaría la mujer y en la habitación dos los dos hombres.

Habitación uno: hay una mujer en bata, una mesa con mantel, una silla, un teléfono de disco color rojo, un maletín negro, un portarretrato, unas cartas y unos guantes negros.

Habitación dos: en la habitación del hombre hay una mesa con mantel, una silla, un traje colgado y un teléfono de disco de color negro. Posteriormente ingresaría el otro hombre.

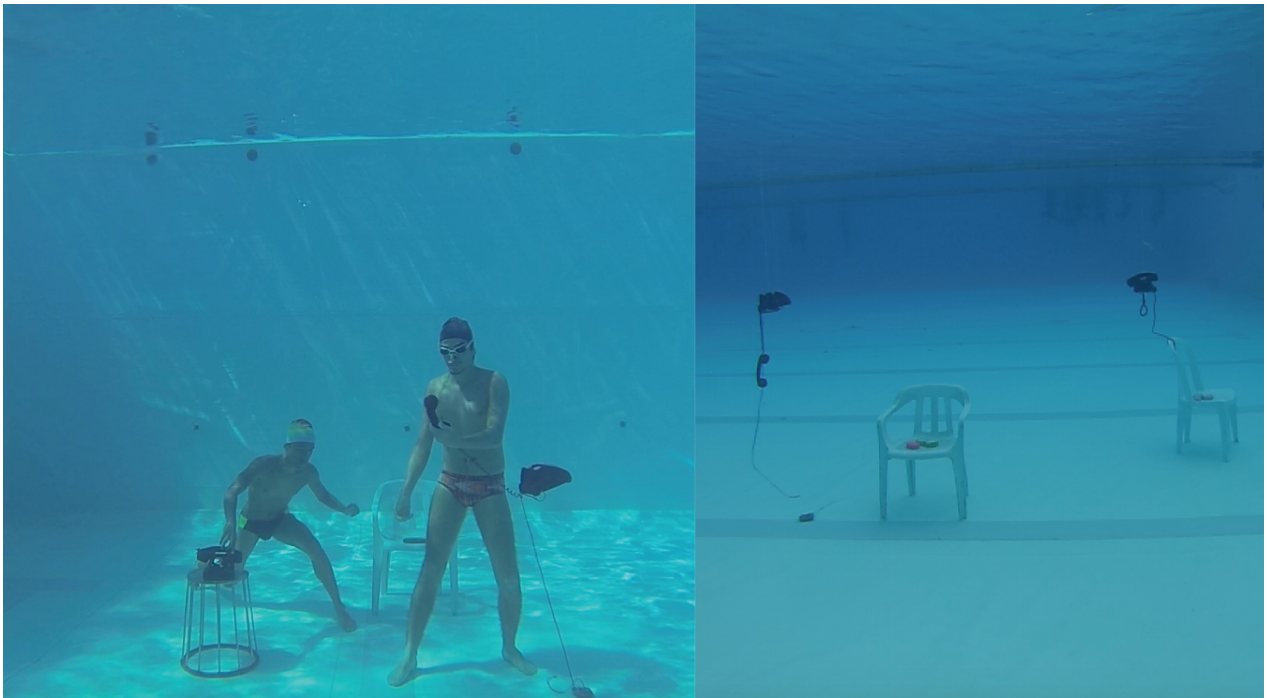


Figura 14. Ensayo con objetos. Jimmy Páez y Carlos Buitrago. Dirección: Felipe Díaz.

Dentro de la microdramaturgia, a modo de acotación, está la acción de tomar aire. El objetivo era crear un diálogo preciso entre los personajes, además de un código escénico con el objeto. La microdramaturgia que construí me sirvió para iniciar el montaje. Como resultado obtuvimos un montaje que mantiene la relación del gesto con el objeto, la variación mas significativa respecto a la microdramaturgia son los personajes como unidades autónomas que se relacionan por medio

de los estímulos sonoros. Posteriormente, a la unidad construida gesto-objeto le integré elementos sonoros como estímulos para consolidar la atmósfera escénica aludiendo a la emoción del espectador.

2.4. Estímulo sonoro: planteamiento hacia un lenguaje.

Otro componente que desarrollamos en el curso fue el estímulo sonoro. El sonido y la música abrieron una posibilidad para el lenguaje (Anexo 3 y 4). En el módulo de *Puesta en escena* de la Maestría en Dirección y Dramaturgia dirigido por el maestro Javier Gutiérrez, realizamos un ejercicio compositivo. El ejercicio consistía en realizar el mismo gesto el cual se repetía, lo que cambiábamos era el estímulo sonoro. Por ejemplo: si era una musicalidad hacia lo terrorífico la escena se incorporaba en esa atmósfera, si la musicalidad era dramática la escena tomaría una nueva atmósfera. Este ejercicio provocó en mí la comprensión del lenguaje sonoro que acompaña el gesto. De lo anterior pude concluir que el sonido y el gesto configuran, para cada individuo, una imagen. La escena recrea una atmósfera en el "pensamiento sensorial". Este concepto es una referencia del trabajo de Alejandro Catalán¹⁵ (2015).

El estímulo sonoro puede venir de diferentes fuentes en la producción de la escena, lo que estamos haciendo como directores, es componer constantemente con el “pensamiento sensorial” tanto del actor como del espectador. Ahora, cuando realizamos el hecho compositivo de la escena, es necesario aludir al impacto auditivo y visual de los espectadores, es decir, al “pensamiento sensorial” que en parte puede ser generado a través del sonido (ritmo, armonía, melodía) en armonía con el gesto físico. Desde el punto de vista de la composición de la escena, el estímulo sonoro penetra en el espacio corporal del actor, este traza con su cuerpo un gesto, el cual transforma el espacio donde se desarrolle el montaje. El cuerpo moldeado por el estímulo

¹⁵ Alejandro Catalán es un director, actor y profesor teatral argentino.

permite construir una lógica que estructura la forma escénica y esta, a su vez, construye un sentido del gesto.

Dicho lo anterior, culturalmente tenemos una prioridad con los estímulos sonoros por la construcción de imágenes en nosotros. Podemos referenciar un estado anímico o comprender una intención según el estímulo sonoro que se propone alrededor del gesto del actor. Por esto, a la hora de crear la escena subacuática no fue suficiente con la unidad gesto-objeto. Así que fue necesario aprovechar la tradición y el imaginario colectivo que hemos adquirido con los estímulos sonoros. Ahora bien, ¿por qué surgen estas imágenes en cada uno? Esto es posible gracias al estímulo que activa el acumulado de imágenes, piezas y materiales que hemos ido registrando constantemente como propias, algunas de estas imágenes las compartimos en colectivo.

En cuanto a la creación de un lenguaje subacuático para la adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau, nos servimos del estímulo sonoro además del gesto y el objeto con el objetivo de imprimir un volumen narrativo en la escena. Dentro del curso *Cuerpo y Espacio* transferí la misma primicia del maestro Javier Gutiérrez. Al igual que en el módulo de la maestría, los resultados fueron los mismos. Una construcción narrativa de una escena y el aprovechamiento del gesto. Cada ejercicio fue construyendo una atmósfera según el gesto y el estímulo que íbamos integrando.

En el montaje para la escena subacuática de *La voz humana* de Jean Cocteau, el objetivo era consolidar una serie de estímulos sonoros que provocaran en el espectador estas imágenes narrativas. Para esta fase fue vital consultar al productor de música el maestro Santiago Álvarez quien me ha acompañado en varios montajes como: *El callejón de la luna*, obra de teatro escrita por Yovanny Torres, cuentero de la ciudad de Medellín (2015); *SOMOS*, un montaje de danza-

teatro el cual produce en compañía de Gloria Muñoz (bailarina) y Alejandra Escobar (bailarina y, en esa época, estudiante de la Licenciatura en Danza de la Universidad de Antioquia). Dentro de *SOMOS* realicé videodanza en escena subacuática, esto de algún modo eran indicios de este trabajo de investigación. Cabe recalcar que ambos montajes fueron realizados con deportistas de alto rendimiento. Utilicé el teatro como herramienta para el trabajo en equipo y la preparación mental.

UN PROYECTO DE SELECCIONES COLOMBIA JUVENILES DE HOCKEY SUBACUÁTICO

PRESENTA.

#SOMOS

60 DEPORTISTAS EN ESCENA HACEN DEL ARTE UN MEDIO PARA CRECER Y FINANCIAR EL MUNDIAL DE AUSTRALIA 2017

DANZA - TEATRO
08 Y 09 JUN /2017

TEATRO FUNDADORES EAFIT
7:30 PM
APORTE : \$ 30 K

FOTOGRAFÍA @CAMILO DIAZ

APOYA

UNIVERSIDAD EAFIT ACTION FITNESS

PRODUCCION

BOLETAS E INFORMACIÓN

320 628 61 46
314 891 78 55

#seleccioncolombiasub23fermi@gmail.com
felipe.diazdurango@gmail.com

AGUAMALA UNDERWATER

UWA COL U23 GIRLS

Figura 15. Póster para la obra SOMOS. Fotografía: Camilo Díaz.

Durante el proceso creativo realicé una primer lista de estímulos sonoros, algunas canciones que consideraba lograrían ser los estímulos de cada objetivo escénico. En uno de los talleres de observación, compartí la lista con los actores; ellos manifestaron su inconformidad con esta lista, veían una falta de homogeneidad y carácter que provocara los estímulos suficientes en ellos, consideraban que no provocaba la construcción de la atmósfera que se requería. Creo que esta conversación con los actores fue importante, finalmente son ellos quienes van a realizar los gestos corporales y mi objetivo como director era realmente encontrar un estímulo para ellos que luego causara una reacción en el espectador.

Luego de esta experiencia y con el deseo de ir consolidando la escritura de la microdramaturgia para la adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau, contacté al maestro Santiago Álvarez. Juntos realizamos un laboratorio sonoro en su estudio. Tomamos como punto de partida las deducciones realizadas en el análisis. Era significativo que los estímulos sonoros narraran el macroacto de la obra: la ruptura de una relación y la interferencia en la comunicación. Las acciones dramáticas estarían envueltas por estos estímulos sonoros que provocarían una atmósfera de emociones como: ansiedad, rabia, amor, desamor, preocupación, odio, dulzura, confusión. El resultado fue una nueva lista, la cual se fue depurando durante otras sesiones en el estudio.

Para la adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau, elaboramos patrones de composición entre el gesto, el objeto y los estímulos sonoros. Desde los resultados obtenidos existía siempre la necesidad de narrar con estos patrones y de alcanzar un equilibrio entre la exactitud y la flexibilidad que permitiera las variaciones rítmicas en cada escena. Finalmente, para la microdramaturgia, categorizamos los estímulos sonoros en tres clases: musicales, voz en off y sonidos.

Musicales: son los estímulos sonoros sin voces, acústicos, percusión, pianos, instrumentos de viento y cuerdas. La atmósfera que se propicia es de soledad y desolación. Constantemente recurrimos a la melancolía, a la pérdida y a la tristeza, un acto que generará contraste con un estímulo sonoro que provocará la imagen de felicidad y reencuentro. En el final de la obra, el estatus del personaje principal es bajo. La mujer está triste por la ruptura y despedida del hombre al que ama. Los estímulos fueron seleccionados para cada escena y se utilizan en realización del efecto gesto-objeto.

Escena 1: Ella y él.

Estímulo sonoro 1: Alexander Scriabin - Piano Sonata No. 10

Estímulo sonoro 2: Blas Emilio Atehortúa - String Quartet No 5 Op 198

Estímulo sonoro 3: Elegía - Pablo Gil

Escena 2: El bolso, las cartas, los guantes.

Estímulo sonoro 3: Elegía - Pablo Gil

Estímulo sonoro 4: Piano Sonata No. 8 in A Major

Escena 3: El mayordomo.

Estímulo sonoro 4: Piano Sonata No. 8 in A Major

Escena 4: Interferencia melancólica.

Estímulo sonoro 5: Melancholia - Turn that page (original sax+guitar)

Escena 5: Retrospectiva.

Estímulo sonoro 6: "Losing My Mind" - Jazz BoomBap Beat

Escena 6: Despedida.

Estímulo sonoro 7: Te esperaré - Instrumental de Rap/Guitarra (Prod by La Loquera 2017)

Voz en off: estímulos sonoros pregrabados del texto original de Jean Cocteau. Estos estímulos se acoplan para dar claridad al suceso que está ocurriendo en la escena. Sin embargo, para esta adaptación, estos estímulos no pretenden quitar el diálogo propuesto por los gestos corporales.

Escena 3: El mayordomo.

Estímulo sonoro 1. Voz en off femenina: “Sí, le pregunto por el Dr. Smith”.

Estímulo sonoro 2. Voz en off operadora: “Sí, hola, lo escucho. Sí, hola, la escucho”.

Estímulo sonoro 3. Voz en off operadora: “Un minuto, por favor”.

Estímulo sonoro 4. Voz en off operadora: “Sí, aló, señorita, ¿sigue ahí?, me dicen que el señor no se encuentra en la casa, entiendo, es lo que me dicen, ¿desea que le comunique con otro número?”

Escena 5: Retrospectiva.

Estímulo sonoro 5. Voz en off de la mujer: “Han sido 5 años que he vivido para ti, respirando a tu lado, muriéndome de angustia cuando te retrasabas porque lo menos que hacía siempre era pensar lo peor, resucitando cuando abrías la puerta y muriendo de nuevo cuando tenías que marcharte. Como ahora, ahora respiro porque te oigo, porque mi sueño no era tan disparatado y si cortas esta comunicación me cortas la vida”.

Sonidos: estímulos sonoros pregrabados, son sonidos característicos de los objetos que utilizamos para la adaptación: timbre de teléfono de disco e interferencia telefónica. Estímulos específicos que relacionan las escenas con el macroacto de la obra.

Los estímulos sonoros facilitaron la construcción narrativa de la situación escénica, estos los utilicé para la construcción de la microdramaturgia. Recordemos que los estímulos sonoros fueron la estrategia narrativa que complementaría el efecto gesto-objeto de los personajes como unidades autónomas. Así mismo, el estímulo sonoro facilitó, durante el montaje, la consecución de un ritmo para la adaptación determinando su tiempo de duración de doce minutos. En los ensayos en tierra apliqué la siguiente metodología: los estímulos sonoros se reproducían mientras observaba los gestos de cada escena, al mismo tiempo tenía que considerar la duración de la

apnea entre los estímulos y la posibilidad de tomar aire. La complejidad de este trabajo de montaje fue la que determinó, para la puesta en escena de *La voz humana* de Jean Cocteau, que cada personaje fuera una unidad independiente del efecto gesto-objeto, las cuales se integran bajo la narrativa del estímulo sonoro.

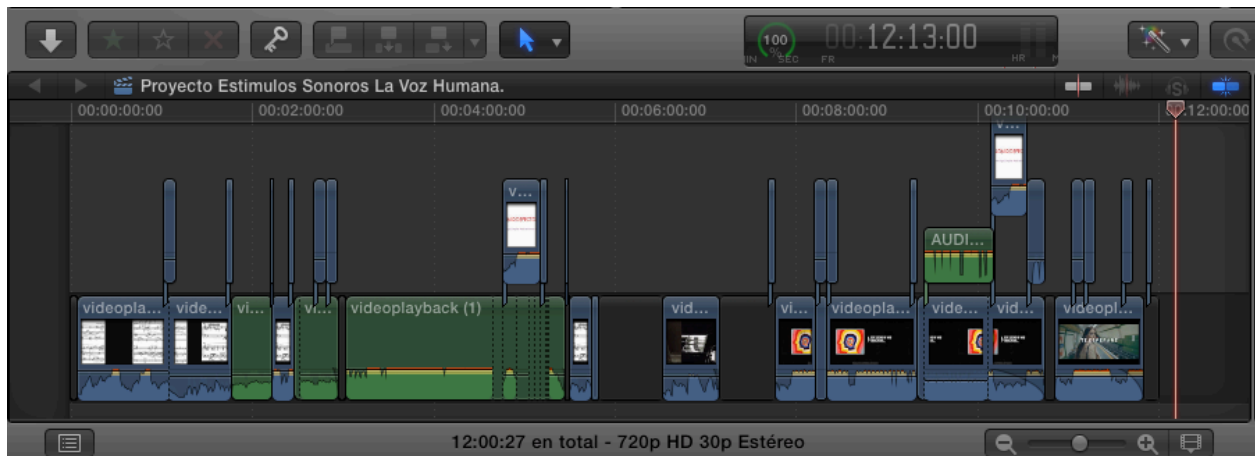


Figura 16. Partitura de estímulos sonoros para la adaptación de *La voz humana*. Construcción realizada en Final Cut X.

2.5. Puesta en escena: montaje en relación del estímulo sonoro y el efecto del gesto con el objeto.



Figura 17. Exploración subacuática. Daniela Flórez y Carlos Buitrago. Fotógrafo: Gabriel Holguín. Dirección: Felipe Díaz.

El componente de *Puesta en escena* dentro del curso *Cuerpo y Espacio* tiene como objetivo la consecución de una escena para el medio subacuático. Cabe recordar que este curso ha tenido varias versiones, por lo cual no todos los ejercicios han estado involucrados en la adaptación de

La voz humana de Jean Cocteau. Sin embargo, todos los trabajos los hemos desarrollado con la misma metodología que he manifestado en este trabajo de investigación-creación. Como producto final del cierre de curso, los estudiantes realizan la creación de una escena subacuática. Para el registro de estas experiencias utilizamos el video y la fotografía. Los videos pueden ser editados al igual que las fotos. El curso ha compilado veintitrés trabajos de estudiantes para escena subacuática. Dentro de las sesiones del curso realizamos una sesión de fotografía subacuática. El fotógrafo Gabriel Holguín me ha acompañado en este proceso con los estudiantes.



Figura 18. Puesta en escena del estudiante Andrés Felipe Gómez. Fotógrafo: Gabriel Holguín. Dirección: Felipe Díaz.

Para ir clarificando la puesta en escena, metodológicamente he ajustado algunos de los aprendizajes que adquirí durante algunos módulos de la Maestría en Dirección y Dramaturgia como el módulo de *Dirección de Actores* con la maestra Dra. Isabel Cristina Flores y el módulo *Dramaturgia II, dramaturgia del acontecimiento* con el maestro Jorge Iván Grisales. Estos dos módulos utilizan la imagen fija para la creación de la escena. He notado que a los estudiantes que han realizado el ejercicio de fotografía subacuática se les facilita la puesta en escena. Esto tiene que ver con dar movimiento a algo que está consolidado. Concluyo con esto que, la captura de un movimiento en una fotografía, se convierte posteriormente en la acción dramática de la puesta en escena. Para la adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau, realizamos una sesión de fotografía subacuática en concordancia con esta estrategia.



Figura 19. Puesta en escena de los estudiantes Daniela Flórez y Carlos Buitrago. Fotógrafo: Gabriel Holguín. Dirección: Felipe Díaz.

Desde el punto de vista de la dirección, era muy importante tener una dramaturgia para este medio, debido a este requerimiento me encaminé en la consecución de una. Cabe mencionar que para la adaptación de *La voz humana* no existen traducciones o dramaturgias para este medio. Gracias a los resultados obtenidos durante el desarrollo de los componentes del curso, las pautas de la escritura para la dramaturgia fueron: la dramaturgia original, el gesto, los objetos y el estímulo sonoro. Siguiendo este camino hacia la escritura de un texto para el teatro líquido, fue pertinente comprender las condiciones del medio acuático y del cuerpo sumergido en él. Las características más preponderantes fueron: el volumen de agua, el estado de apnea, la generación de burbujas, el esfuerzo del movimiento, el cambio en la amplitud e intensidad del sonido, el adentro y fuera del agua.

Esta investigación-creación viabilizó la consecución de una “microdramaturgia” por las consideraciones que he nombrado a lo largo de este trabajo. En ella establecí, como herramienta de la escritura, la precisión de las acciones del actor en concordancia con los estímulos sonoros. Finalmente, se redactó la propuesta de microdramaturgia para escena subacuática teniendo en cuenta las necesidades particulares de este medio. Así, el resultado final, presentado en este texto, a parte de describir los gestos corporales, incluye las tomas de aire, la simultaneidad de las acciones y los estímulos sonoros que corresponden a cada escena.

Considerando lo dicho hasta aquí, la adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau, resultó en un montaje teatral bajo el agua que, a través de la microdramaturgia, logró transponer el texto original al medio acuático. Antes de dar inicio al montaje construí una serie de imágenes collages a las que llamo imágenes propositivas. Fue un ejercicio pertinente para la comunicación de mis deseos como director en la adaptación y lo que esto demanda: el espacio, la dramaturgia, la temporalidad, el trabajo actoral, la puesta en el espacio y los objetos.

Imágenes propositivas.



Figura 20. Collage #1. Representación de la dramaturgia de *La voz humana* de Jean Cocteau. Monólogo.



Figura 21. Representación del concepto del espacio vacío de Peter Brook. Imagen de la piscina de natación artística, Complejo Acuático de Medellín. Espacio no convencional para el teatro.



Figura 22. Collage #2. Representación de la microdramaturgia. Adaptación de *La voz humana*. Diálogo corporal.



Figura 23. Collage #3. Representación de la adaptación del montaje y composición de la escena subacuática.



Figura 24. Collage #4. Puesta en escena. Propuesta escenográfica, de vestuario y desarrollo técnico para la toma de aire.

Teniendo esta claridad de los objetivos y los conceptos que configuraron la adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau al espacio subacuático, excluí de la escena ornamentos y grandes desarrollos técnicos, favoreciendo la dramaturgia de los gestos corporales, la correspondencia del cuerpo con el objeto y los estímulos sonoros como dispositivo discursivo (musicalidad, voz en off, sonidos). Ser precisos dentro del agua se convirtió en una estrategia que facilitó el aprovechamiento de los recursos del medio y sus límites, por ejemplo, tener la posibilidad de ensayar en el agua. Luego de entregarle a los actores una copia de la microdramaturgia, iniciamos con los ensayos en el medio subacuático. Lo que hicimos fue montar cada escena sin importar algún orden, pensado en que los estímulos sonoros serían la manera de hilar la narrativa.

Esto en principio nos permitió avanzar y darle estructura a las escenas, sin embargo fui notando que la adaptación perdía ritmo y que los gestos de los actores no eran tan precisos respecto a la microdramaturgia. Hasta ese momento no habíamos podido ensayar con el dispositivo para la reproducción de los estímulos sonoros. Estos equipos, aunque son fáciles de conseguir, en Medellín tienen una alta demanda de uso por los clubes de natación artística (nado sincronizado), sin embargo, fue posible concertar con un club de la ciudad. En este punto del montaje, fue pertinente hacer un trabajo actoral por fuera del medio. En estas sesiones en seco, logré ajustar los estímulos sonoros en relación a los gestos y a las acciones dramáticas de cada escena. Igualmente descubrí que debía otorgar cierta autonomía a los actores respecto a la precisión con la microdramaturgia. Esta decisión facilitó que cada uno tuviera claro los objetivos de sus acciones sin la necesidad de precisar un gesto con el otro. Pudimos desarrollar un lenguaje corporal narrativo que se integró por medio de los estímulos sonoros.

Respecto a los tanques, he recibido, de parte de la Liga de Actividades Subacuáticas-LASA, un apoyo con el préstamo de estos equipos; cabe aclarar que esto también limitó las posibles modificaciones que se pudieron realizar en las boquillas de los tanques, sin embargo, creo que el teatro permite construir ciertos códigos escénicos; ellos facilitan la comprensión de lo que acontece en la escena y finalmente estamos haciendo una representación ficcional de las acciones dramáticas de un texto.

La adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau, dio como resultado la siguiente puesta en escena:

La actriz que representa a la *Mujer* está en primer plano, el actor que representa al *Hombre uno* está al costado derecho de ella, unos metros hacia atrás. Él está sentado en una silla mientras escribe en una mesa. Ella está en el suelo con la bocina en la mano.

Doy inicio a la reproducción de los estímulos sonoros. De aquí en adelante, la música llevará el ritmo de los gestos de los actores. La *Mujer* se incorpora lentamente, mientras el hombre continúa en la mesa hablando por teléfono y escribiendo. Todos los estímulos sonoros serán alrededor de la *Mujer*, el objetivo es recrear las emociones que ella vive: situación dramática. El dispositivo escénico para la actriz es la dificultad para comunicarse con el *Hombre uno* (amante). Aproveché esto para que la actriz tome aire cuando suena el teléfono y, cuando se cuelga o se interrumpe la llamada, se prepare para hacer una apnea. El dispositivo escénico para el actor que interpreta al *Hombre uno* es escribir una carta, él toma aire cuando lo considere necesario. Esta falta de correlación con los estímulos sonoros provenientes del teléfono marcan una diferencia entre ambos espacios provocando la sensación de dos habitaciones en diferentes lugares.

En una de las escenas, incorporé el silencio y la detención del movimiento corporal; una propuesta a la mirada del espectador para disfrutar de la poética del espacio, un instante para ver las condiciones que ejerce el medio sobre el cuerpo de los actores. Este momento, dentro de la acción dramática, tiene que ver con el reencuentro; detener el tiempo como una posibilidad de conservar ese instante permitió además el cambio de atmósferas en la escena, veníamos de una melancolía y ahora hay felicidad. La acción dramática de los personajes continúa con la premisa por intentar escuchar al otro. Esto lo genera el estímulo sonoro de una interferencia telefónica repetitiva.

Construimos una escena para aprovechar la condición de flotar que propone el medio acuático: los actores se desprenden del dispositivo de respiración (tanque) y salen a la superficie; posteriormente, por los pesos adheridos al cuerpo, se dejan caer de nuevo. Esta ruptura del código con el que se inició el montaje provoca una expansión del espacio escénico. Esta escena estimula el macroacto de la obra: la ruptura. La acción dramática del reencuentro, hace posible la

ruptura final. Esta escena está propuesta a modo de recuerdo o alucinación de la *Mujer*. Al romper el código corporal de estar fijos en el suelo y, posteriormente, generar un estado de levedad, se propone un estado de inconsciencia de ella. Para dar claridad al espectador de esto, reproducimos un fragmento en voz en off de la obra original. Es el clímax de la obra. Pongo en evidencia que no es posible el reencuentro, este solo queda en el mundo de los recuerdos. Este objetivo narrativo está a cargo del actor que interpreta al *Hombre dos*.

Él ingresa a la habitación donde se encuentra el *Hombre uno*. Recordemos que en este momento los otros dos actores están en la superficie. El *Hombre dos* observa la carta que hay sobre la mesa y contesta una llamada. El gesto corporal del actor, en esta escena, es negar constantemente. Al salir de la escena, el actor deja el teléfono sin colgar. En la escena anterior la *Mujer* es interpelada por una voz en off de una operadora. Ella le afirma que el hombre no se encuentra en este lugar. Esta escena y la de *Hombre dos* complementan narrativamente la imposibilidad del reencuentro.

Mientras los actores están en superficie, y luego de salida del *Hombre dos*, el espacio queda por unos minutos sin presencia actoral. Planeé este vacío llevando la atención del espectador al estímulo sonoro que se reproduce en ese instante: un fragmento de la obra original.

Voz en off de la mujer: “Han sido 5 años que he vivido para ti, respirando a tu lado, muriéndome de angustia cuando te retrasabas porque lo menos que hacía siempre era pensar lo peor, resucitando cuando abías la puerta y muriendo de nuevo cuando tenías que marcharte. Como ahora, ahora respiro porque te oigo, porque mi sueño no era tan disparatado y si cortas esta comunicación me cortas la vida”.

Al finalizar esta reproducción, cada uno de los actores regresa a su espacio escénico descendiendo de la superficie. La *Mujer* cae de espaldas, el *Hombre uno* cae de pie. Ambos actores regresan al gesto corporal inicial: el *Hombre uno* a escribir la carta y la *Mujer* a intentar

comunicarse con él. En la última escena el *Hombre uno* termina la carta, la deja sobre la mesa y sale de escena mientras la *Mujer* cae al piso. Con esta escena representamos la ruptura final. La puesta en escena para la adaptación de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau en escena subacuática, la propuse como una anacronía. Este resultado proviene de la referencia del ejercicio del módulo de *Dirección de Actores* con la maestra Dra. Isabel Cristina Flores. Tengo una imagen fija a la cual antepongo una situación dramática.

2.6. Adaptación del texto de la obra *La voz humana* de Jean Cocteau: microdramaturgia para la escena subacuática.

Para la lectura de esta dramaturgia los números indican la simultaneidad de las acciones, por ejemplo:

[1] *Mujer está en el teléfono.*

[1] *Hombre está poniéndose la camisa.*

El actor toma aire siempre que tenga el teléfono, además de las indicaciones en la dramaturgia.

Adaptación de *La voz humana* para la escena subacuática

Un espacio delimitado en un rectángulo de un metro y medio por un metro y medio es el interior de una habitación donde se encuentra una mujer en pijama. En la habitación hay una mesa con mantel, una silla y un suéter colgado; sobre la mesa hay un teléfono de color rojo, un portarretrato de una pareja feliz con su perro, es un recuerdo de un gran viaje que realizaron juntos, unos guantes de cuero negro de hombre, unas cartas y un bolso negro. La mujer, profundamente dormida, lleva horas ahí, quizá la noche; su rostro muestra agotamiento y falta de sueño.

Al lado izquierdo, a un metro y medio detrás de ella, hay un hombre de traje. Este hombre es un sirviente al que llamaremos Hombre dos: un hombre de confianza de Hombre uno. Este espacio no está delimitado, en él hay una mesa con mantel, un teléfono color negro y una silla con un smoking colgado listo para ser usado. Esta habitación es otro lugar diferente al de la mujer.

Escena 1: Ella y él.

La mujer ha pasado tiempo dormida sobre el teléfono, despierta desorientada, recibe dos llamadas equivocadas, la tercer llamada es la de Hombre uno a quien estaba deseosa de contactar. Hombre uno se prepara para su boda, recibe una llamada de felicitaciones y una noticia acerca de su expareja quien se intentó quitar la vida hace días, cuelga y llama a la mujer con quien no hablaba hace varios meses luego de la ruptura de una relación de varios años.

Escena 1: Ella y él.

(Alexander Scriabin - Piano Sonata No. 10)

[1] Hombre dos: habla por teléfono *(es una llamada para Hombre uno)*.

[1] Mujer: está dormida y se despierta lentamente *(estaba en sueño profundo)*.

[2] Hombre dos: sale *(se dirige a llamar a Hombre uno, la llamada es para él)*.

[2] Mujer: lleva su mano a la cabeza reaccionando a una jaqueca, mira a su alrededor *(está asombrada de despertar sobre el teléfono)*.

Toma la bocina *("toma aire", revisa el tono)*.

(Estímulo sonoro: Blas Emilio Atehortúa - String Quartet N° 5 Op 198)

[3] Hombre uno: entra y toma la llamada *("toma aire", es alguien conocido, lo felicita por su boda)*.

[3] Mujer: revisa el tono del teléfono *("toma aire")*.

Cuelga el teléfono.

Toma un suéter *(se va a preparar para salir de su casa)*.

(Estímulo sonoro: timbre de teléfono de disco)

[4] Mujer: regresa con prisa y toma el teléfono *("toma aire", es una llamada equivocada)*.

Escucha y se sienta (*decepcionada por la llamada*).

[4] Hombre uno: continúa hablando por teléfono ("*toma aire*", *se asombra de lo que escucha, recibe una noticia, su expareja se intentó quitar la vida hace días*).

[5] Mujer: sigue hablando por el teléfono, afirma y niega con su cabeza ("*toma aire*").
Cuelga (*se queda sentada triste pensando en él*).

[5] Hombre uno: continúa hablando ("*toma aire*", *se está despidiendo de la persona con la que está hablando*).
("*Toma aire*").
Cuelga (*piensa en la noticia que acaba de recibir*).

(Estímulo sonoro: timbre de teléfono de disco)

[6] Mujer: contesta ("*toma aire*", *es de nuevo la misma persona de la llamada equivocada*).
Lleva su mano a la frente, afirma y niega (*se nota enojada*).

[6] Hombre uno: toma el teléfono ("*toma aire*").
Marca un número.

[6] Mujer: ("*Toma aire*"). Cuelga.
Está sentada (*está enojada por las dos llamadas equivocadas*).

(Estímulo sonoro: timbre de teléfono de disco)

[7] Hombre uno: en el teléfono espera que contesten ("*toma aire*").

[7] Mujer: sentada con la mano en la cabeza (*algo pensativa deja repicar el teléfono cinco veces, cree que es la misma persona de las llamadas equivocadas*).
Contesta (*algo agresiva "toma aire", cambia su estado porque finalmente es él*).

(Estímulo sonoro: Elegía - Pablo Gil)

Escena 2: El bolso, las cartas, los guantes.

Él se reencuentra con la voz de ella después de varios meses de distancia, rompieron una relación de muchos años de ser amantes a escondidas. Él le pregunta a ella por un bolso, unas cartas y unos guantes. Es una excusa para hablar con ella. Él sabe que ella está mal pero no habla de eso; ella finge estar bien. Ambos están felices de escucharse, continúan hablando. Hay una interferencia en la llamada hasta perder la comunicación.

Escena 2: El bolso, las cartas, los guantes.

(Estímulo sonoro: Elegía - Pablo Gil)

Hombre uno: continúa hablando por teléfono ("*toma aire*", pregunta por sus cosas).

Mujer: afirma con su cabeza y continúa hablando ("*toma aire*", está emocionada).

Hombre uno: continúa hablando ("*toma aire*", pregunta por su bolso).
Espera.

Mujer: afirma con su cabeza, encuentra el bolso y continúa hablando ("*toma aire*").

Hombre uno: continúa hablando ("*toma aire*", pregunta por sus guantes).
Espera.

Mujer: afirma con su cabeza, busca a su alrededor, encuentra los guantes y niega con su cabeza (*ella quiere conservar los guantes de él, por esto niega haberlos encontrado, "toma aire"*).

Hombre uno: continúa hablando (*asombrado por la respuesta, da indicaciones de dónde podrían estar los guantes, "toma aire"*).
Espera.

Mujer: busca a su alrededor, niega con su cabeza (*se quiere quedar con los guantes*), toma los guantes, los aprieta, los huele, continúa hablando y niega (*ella quiere conservar los guantes de él, por esto niega haberlos encontrado, "toma aire"*).

Hombre uno: continúa hablando (*asombrado por la respuesta no da más importancia, pregunta por sus cartas, "toma aire"*).

Espera.

Mujer: afirma con su cabeza, busca a su alrededor, encuentra las cartas, afirma de nuevo, pone las cartas dentro del bolso, continúa hablando ("*toma aire*").

Mientras continúan hablando, hay una interferencia.

(Estímulo sonoro: interferencia telefónica)

La interferencia continúa y ambos intentan escuchar al otro llevando su mano a la oreja, golpean la horquilla del teléfono, quieren recuperar la llamada. El sonido de interferencia continúa y las acciones por intentar escuchar o recuperar la llamada también. Ambos cuelgan porque la llamada se ha perdido, se enojan, se quedan quietos mirando el teléfono.

(Estímulo sonoro: Piano Sonata No. 8 in A Major)

Escena 3: El mayordomo.

Después de la interferencia, ambos reciben una llamada, son personas distintas. Él marca y se contacta con ella, la llamada de nuevo se interfiere, una operadora los deja en espera. El mayordomo toma la llamada, niega que él está ahí y cuelga, se pierde de nuevo el contacto.

Escena 3: El mayordomo.

(Estímulo sonoro: timbre de teléfono de disco)

Ambos contestan al mismo tiempo con prisa.

[1] Hombre uno: contesta ("*toma aire*", es otra persona, un amigo que quiere felicitarlo). Continúa hablando (*está algo decepcionado porque no es ella*).

[1] Mujer: contesta ("*toma aire*", es otra persona, una llamada equivocada).

(Estímulo sonoro: voz en off)

Una voz en off femenina: "Sí, le pregunto por el Dr Smith".

[2] Mujer: niega con su cabeza (*"toma aire", está enojada, es la tercera vez que llama la misma mujer*).

[2] Hombre uno: se despide (*"toma aire"*), cuelga.
 Marca rápidamente (*está ocupado*).
("Toma aire"). Cuelga.

[3] Mujer: sigue hablando (*"toma aire", no sabe cómo colgarle a esta mujer que insiste en lo importante que es para ella contactar al Dr. Smith*), se enoja.
("Toma aire"). Cuelga.

[3] Hombre uno: marca de nuevo (*"toma aire"*).
 Espera.

(Estímulo sonoro: timbre de teléfono de disco)

[3]Mujer: contesta (*"toma aire", es él de nuevo*).

Ambos están muy felices de hablar de nuevo.

Hombre uno: continúa hablando (*"toma aire", pregunta de nuevo por su bolso*).

Mujer: mira el bolso, afirma y continúa hablando (*"toma aire", coqueteando ella le pregunta por su pañuelo*).

Hombre uno: afirma que lo tiene (*"toma aire", él también está coqueteando*).

Mujer: continúa hablando (*le pregunta por sus dibujos, "toma aire"*).

Hombre uno: afirma (*que aún está dibujando*).
 Continúa hablando (*"toma aire"*).

Mujer: continúa hablando (*le pregunta si tiene en la mano derecha el teléfono, "toma aire"*).

Hombre uno: afirma (*que aún esta dibujando*).
 Continúa hablando (*"toma aire"*).

(Estímulo sonoro: interferencia telefónica)

Una interferencia de nuevo, ambos intentan escuchar al otro llevando su mano a la oreja, golpean la horquilla del teléfono, quieren recuperar la llamada. El sonido de interferencia continúa y las acciones por intentar escuchar o recuperar la llamada también hasta escuchar la voz de una operadora.

(Estímulo sonoro: voz en off)

Voz en off de operadora: “Sí, hola, lo escucho”.
“Sí, hola, la escucho”.

Cada uno intenta explicar que estaba hablando y se cortó la llamada.

Voz en off de operadora: “Un minuto, por favor”.

(Estímulo sonoro: música de espera en el teléfono)

[4] **Mujer:** esperando (“toma aire”).

[4] **Hombre uno:** esperando (“toma aire”).

[4] **Hombre dos:** entra caminando (*trae con él una taza de café, “toma aire”*).

[5] **Mujer:** esperando (“toma aire”).

[5] **Hombre dos:** pone la taza en la mesa.

[5] **Hombre uno:** mira al Hombre dos (*le explica con quién está hablando, le pide el favor de atender la llamada, “toma aire”*).

Entrega el teléfono al Hombre dos.

[6] **Hombre dos:** toma el teléfono (“toma aire”).

Espera.

[6] **Hombre uno:** toma la taza de café, toma un trago, deja la taza y camina hacia el traje (“toma aire”, *mientras se pone una camisa*).

[6] **Mujer:** esperando (“toma aire”).

(Estímulo sonoro: Piano Sonata No. 8 in A Major)

[7] **Hombre dos:** gesticula y niega en varias ocasiones (“toma aire”).

Espera.

[7] **Hombre uno:** abotona la camisa (“toma aire”).

Espera.

[7] **Mujer:** esperando (“toma aire”).

[8] **Hombre dos:** (“toma aire”), cuelga, mira al Hombre uno (*le hace saber que él no debería estar hablando con ella*) y sale de la habitación.

[8] Hombre uno: (*"toma aire"*), mira al Hombre dos (*sin reprochar*). Camina hacia el teléfono.

[8] Mujer: esperando (*"toma aire"*).

[9] Hombre uno: toma el teléfono (*"toma aire"*), marca rápidamente (*mientras ve salir al Hombre dos, la línea está ocupada, sigue insistiendo*). (*"Toma aire"*). Cuelga el teléfono. (*Se queda mirando indeciso si marcar de nuevo*).

(Estímulo sonoro: voz en off)

[9] Voz en off de operadora: *"Sí, aló, señorita, ¿sigue ahí?, ... (pausa)... me dicen que el señor no se encuentra en la casa... (pausa) ...entiendo... (pausa) ...es lo que me dicen... (pausa) ...¿desea que le comunique con otro número?"*

[9] Mujer: niega (*"toma aire"*).

Cuelga el teléfono. Lloro (*está triste y melancólica, cree que él no quiere hablar más con ella*). Se pone los guantes.

Escena 4: Interferencia melancólica.

El Hombre uno llama a la Mujer y logra contactarla de nuevo, ella está muy triste y él la quiere calmar, cuando él está logrando calmarla, un sonido muy fuerte interfiere con esto y tienen que colgar de nuevo.

Escena 4: Interferencia melancólica.

[1] Hombre uno: toma el teléfono (*"toma aire"*), marca.

(Estímulo sonoro: timbre de teléfono de disco)

[1] Mujer: contesta (*"toma aire"*, es él, se asombra aunque sigue triste). Seca su rostro.

[2] Hombre uno: hablando (*"toma aire"*, pregunta si está triste).

[2] **Mujer:** afirma ("*toma aire*", ella le dice que está muy triste).

[3] **Hombre uno:** continúa hablando ("*toma aire*", le propone que cierre los ojos, que se calme).
Cierra los ojos.

[3] **Mujer:** afirma, cierra los ojos, continúa escuchando ("*toma aire*").

(Estímulo sonoro: Melancholia - Turn that page (original sax+guitar))

Ambos están con los ojos cerrados mientras él le habla a ella.

(Estímulo sonoro: interferencia telefónica)

Los dos abren los ojos, una interferencia de nuevo, ambos intentan escuchar al otro llevando su mano a la oreja, golpean la horquilla del teléfono, quieren recuperar la llamada. El sonido de interferencia continúa y las acciones por intentar escuchar. El sonido es más intenso, tienen que soltar el teléfono. Hay un silencio.

(Toman el teléfono de nuevo cuando inicia el estímulo sonoro)

Escena 5: Retrospectiva.

Tendrán un reencuentro a modo de retrospectiva: revivir el amor y los recuerdos.

Escena 5: Retrospectiva.

(Estímulo sonoro: "Losing My Mind" - Jazz BoomBap Beat)

*Toman el teléfono ("*toman aire*"), ambos suben a la superficie donde se encuentran, ("*toman aire*"), bailan.*

(Estímulo sonoro: voz en off)

Voz en off de la Mujer: *“Han sido 5 años que he vivido para ti, respirando a tu lado, muriéndome de angustia cuando te retrasabas porque lo menos que hacía siempre era pensar lo*

peor, resucitando cuando abrías la puerta y muriendo de nuevo cuando tenías que marcharte. Como ahora, ahora respiro porque te oigo, porque mi sueño no era tan disparatado y si cortas esta comunicación me cortas la vida”.

Se abrazan, él la suelta y ella cae. Él desciende. Toman el teléfono ("toman aire").

(Estímulo sonoro: interferencia telefónica)

[1] Hombre uno: lleva su mano a la oreja, niega en repetidas ocasiones (*mientras el sonido de interferencia continúa "toma aire"*).

Cuelga.

[1] Mujer: lleva su mano a la oreja, niega en repetidas ocasiones (*mientras el sonido de interferencia continúa*).

(*Cuando el sonido se detiene "toma aire"*). Niega, niega, niega y cuelga. Realiza gesto religioso (*implorando que él marque de nuevo*).

Escena 6: Despedida.

Él marca de nuevo, ella contesta. Ella acepta la despedida.

Escena 6: Despedida.

Hombre uno: toma el teléfono ("*toma aire*"), marca de nuevo.

(Estímulo sonoro: Te esperaré - Instrumental de Rap/Guitarra Prod by La Loquera 2017)

Mujer: contesta rápidamente ("*toma aire*", *quiere disculparse por la situación*), seca su cara.

Hombre uno: afirma y continúa hablando ("*toma aire*", *le pregunta por su bolso*).

Mujer: afirma, toma el bolso, se quita los guantes y los guarda ("*toma aire*", *se despide de él*). Seca su cara, cierra el bolso.

Hombre uno: ("*toma aire*"), cuelga, toma la taza de café y sale caminado.

Mujer: con el teléfono en la mano ("*toma aire*") abraza el teléfono.

(Fin de la adaptación de La voz humana a dramaturgia subacuática; Medellín, 2019)

3. MOMENTO PARA CONCLUIR

A través de la investigación y creación de este trabajo se ha logrado consolidar una teatralidad líquida que da respuesta a un medio que podremos seguir explorando con mayor especificidad. Hemos comprendido que el cuerpo tiene una memoria inscrita en su locomoción, la cual nos permite que las habilidades y capacidades sensoriales, lógicas y motrices sirvan para movernos y dialogar con el espacio subacuático. Cabe recordar que el movimiento está en constante invención, por tal motivo, es significativo seguir construyendo un lenguaje corporal y escénico para el montaje subacuático.

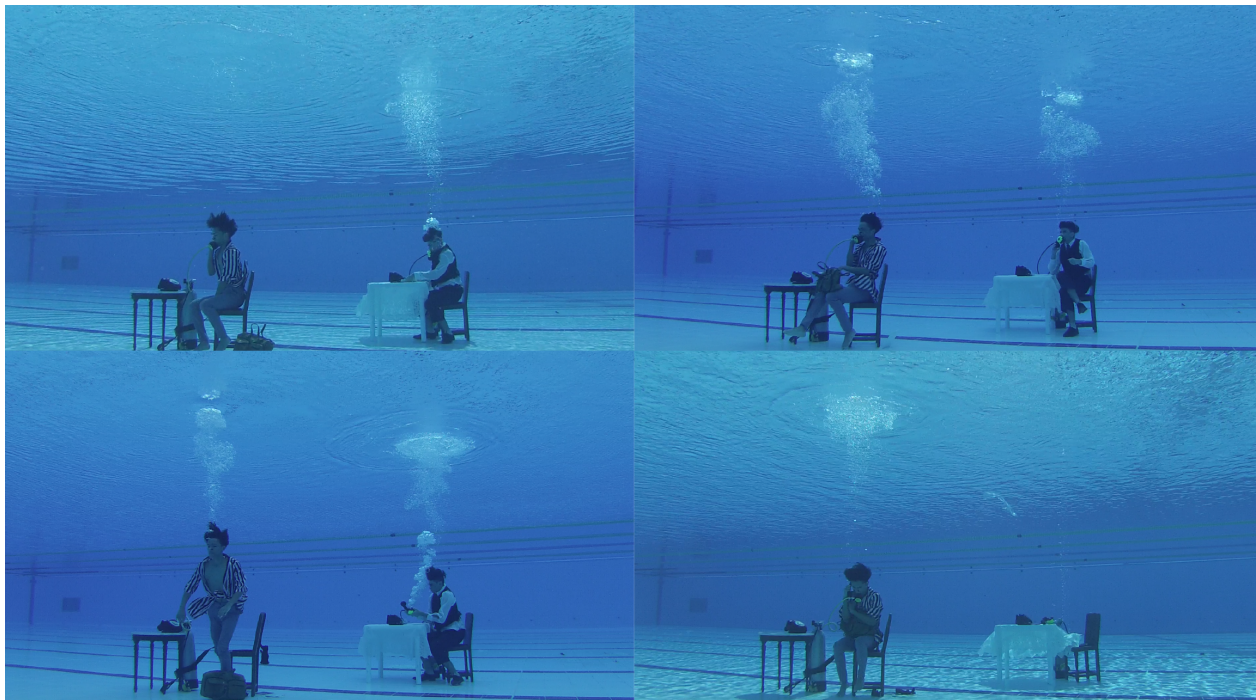


Figura 25. Puesta en escena. Montaje realizado en diciembre de 2019.

La adaptación de *La voz humana* de Jean Cocteau en una escena subacuática, permitió hacer un recorrido entre varias propuestas artísticas que se han preguntado e indagando por el agua como un material de producción escénica. Hemos logrado, a través de estas propuestas, generar

un contraste con lo que se ha desarrollado tradicionalmente en el medio acuático como lo coreográfico, lo deportivo y lo *performativo*. Con esto quiero decir que el contraste fue uno de los objetivos de este trabajo, sin embargo es imprescindible mantener la exploración y la investigación de las capacidades expresivas del cuerpo en el medio acuático, valorando la relación entre las diferentes disciplinas y lo que se aportan una con otra.

En la adaptación de *La voz humana*, la microdramaturgia subacuática tiene en cuenta las acciones cotidianas, dando como resultado una estructura dramática para dar forma y cuerpo a este tipo de escenificación poco explorada, es decir, un nivel de representación que tiene como referencia las acciones naturalistas en la escena de un teatro convencional.

Dicha adaptación sirvió de objeto de estudio contribuyendo a pensar cómo el agua aporta al proceso actoral y así mismo, cómo aporta en un trabajo donde la relación entre el gesto y el objeto construyen la necesidad de un nuevo lenguaje que devendrá en la construcción de textos y técnicas actorales propias para la escena bajo el agua. Por otro lado, descubrimos el valor que tiene el estímulo sonoro, dado que este crea una imagen (contexto) de lo que pasa en esa atmósfera. Así, la construcción de la puesta en escena subacuática, es moldear el espacio-tiempo con la suma de trazos y estímulos. Lo que sucede en la escena subacuática, según este trabajo de investigación, es una consecuencia de la elaboración de patrones de composición entre el gesto, los estímulos y los objetos.

Para lograr la dramaturgia de esta adaptación, fue fundamental una estrategia de escritura a través de microdramaturgias donde se revaloró el tiempo y las acciones, pues es el lenguaje corporal el que estimula el imaginario de los espectadores. Sin embargo, para adquirir textos propios para este tipo de teatralidad en un espacio alternativo como el agua, es imprescindible continuar indagando a través de laboratorios académicos como el curso electivo *Cuerpo y*

Espacio. Además, como iniciativa de esta indagación, ha surgido la posibilidad de fundar una línea de investigación que se preocupa por la expansión del teatro desde las relaciones del cuerpo y sus posibilidades escénicas con el agua.

Si bien la tesis que desarrollamos sobre la teatralidad líquida logró una adaptación de una obra con tradición como *La voz humana* de Jean Cocteau, habría que seguir construyendo una propia tradición para esta tipología que se está plasmando. Esto se podrá llevar a cabo manteniendo los espectáculos, los trabajos de investigación, las dramaturgias y puestas en escena para el medio acuático y subacuático, favoreciendo la realización de festivales de teatralidades subacuáticas, montajes acuáticos con participación nacional e internacional, además de la construcción de un escenario móvil que facilite llevar esta expansión del teatro a otros lugares.

BIBLIOGRAFÍA

Libros y artículos

Balduque Méndez, G. (2013). Representación de mujeres en la obra de Edward Hopper. Castellón de la plana: Universitat Jaume.

Barba, E. (1994). LA CANOA DE PAPEL Tratado de Antropología Teatral. Buenos Aires: Catálogos Editora.

Bauman, Z. (2000). Modernidad Líquida. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Bean, D. P. (2005). Synchronized Swimming: An American History. Carolina del Norte, Estados Unidos: McFarland Company, Inc Publishers.

Brook, P. (2012). El espacio vacío: Arte y técnica del teatro. (R. G. Novales, Trans.) Barcelona: Península.

Catalán, A. (2005). El actor como escenario. Conjunto, 81-87.

Cocteau, J., & Feydeau, G. (1996). Cocteau & Feydeau: Thirteen Monologues. Londres: Oberon Books.

Ducoing, P. (2003). Lo otro, el teatro y los otros. México D.F: Universidad Nacional Autónoma de México.

Forrandelas, J., & Marchese, A. (1994). Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria. Barcelona: Ariel.

García, M. (2019). Dibujar el movimiento. Cartografías de la Natación Sincronizada. Madrid: Universidad Politécnica de Madrid.

Hall, E. T. (1989). Beyond Culture. Nueva York: Anchor Books.

Hall, E. T. (2003). La dimensión oculta. (F. Blanco, Trans.) Buenos Aires: Siglo XXI.

Herrero de Jáuregui, M. (2017). Micronarrativas en la literatura griega antigua: fragmentos, alusiones, epigramas. Microtextualidades. Revista Internacional de Microrelatos y Minificción, 103-111.

Illich, I. (1993). El H₂O y las aguas del olvido. México D.F: Joaquín Mortiz.

Jimeno, L. A. (2013). Expresión corporal: Fundamentos motrices. Valencia: Universidad de Valencia.

Lehmann, H.-T. (2013). Teatro Postdramático. Murcia: Centro de Documentación y Estudios Avanzados de Arte Contemporáneo.

Leroi-Gourhan, A. (1971). El Gesto y la Palabra. (D. F. Carrera, Trans.) Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.

Moreno Murcia, J. A., & Gutiérrez Sanmartín, M. (1998). Bases metodológicas para el aprendizaje de las actividades acuáticas educativas. Barcelona: INDE Publicaciones.

Pavis, P. (1998). Diccionario del Teatro. (J. Melendres, Trans.) Barcelona: Paidós.

Pelizzari, U., & Tovaglieri, S. (2005). Curso de Apnea. Badalona: Paidotribo.

Pere Hereu, J. M., & Olivares, J. (1994). Textos de Arquitectura de la Modernidad. Madrid: Nerea.

Rendón, I. (2018). Medellín.

Rizzolatti, G. (2006). Las neuronas espejo. Los mecanismos de la empatía emocional. Milán: Paidós.

Sánchez, J. C. (2004). ACONDICIONAMIENTO FÍSICO EN EL MEDIO ACUÁTICO. Barcelona: Paidotribo.

Serres, M. (2011). HOMO LUDENS / El cuerpo en juego. París: Le Pommier.

Serres, M. (2017). Cuerpos . (L. A. C., Trans.) París: Le Pommier.

Teun A, V. D. (2005). Estructuras y Funciones del Discurso. (M. Gann, & M. Mur, Trans.) Coyoacán: Siglo XXI.

Trancón, S. (2006). Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática. Madrid: Fundamenteos.

Trastoy, B., & Zayas de Lima, P. (2006). Lenguajes escénicos. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Vera Agudelo, D. (2013). Insaciable Afrodita: Proceso creativo para una puesta en escena subacuática. Medellín: Universidad de Antioquia.

Villanueva, U. (2016). Luz Azul. La naturaleza submarina del hombre. Madrid: Kolima.

Sitios web

Acuña, A. (19 de 12 de 2013). Microteatro: un nuevo concepto de entender la creación teatral. From Mundo Cabaret: <https://mundocabaret.com/microteatro-un-nuevo-concepto-de-entender-la-creacion-teatral>


Allmusic. (n.d.). From <https://www.allmusic.com/artist/john-murray-anderson-mn0001010232>

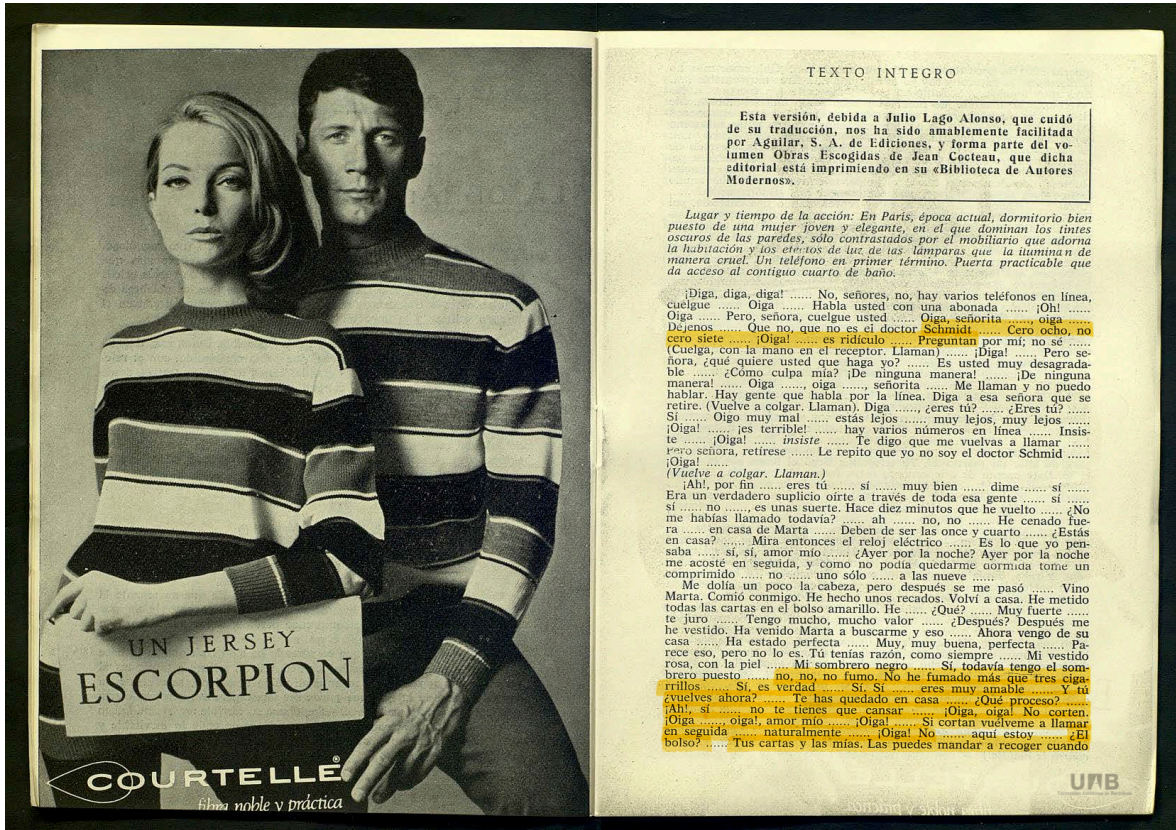
Baus, L. F. (2018). From La fura: <https://www.lafura.com/la-fura/>

The Living Theatre. (n.d.). From <http://www.livingtheatre.org/home>

ANEXOS

Obra.

<p style="text-align: center;">PUIGCERDA CENTRO INTERNACIONAL DE INVIERNO</p> <p style="text-align: center;">a 30 MINUTOS DE LA MOLINA - 25 DE ELS ANGLÉS - 20 DE FONT-ROMEU 60 DE ANDORRA</p> <p style="text-align: center;">Boite. Cines. Snak-Bar. Tiendas elegantes y los servicios más completos para hacer placenteras sus vacaciones o fines de semana</p> <div style="text-align: center;">  </div> <p style="text-align: center;">HOTEL MARTINEZ (1.ª B)</p> <p style="text-align: center;">Le ofrece su máximo confort juntamente con su excelente cocina de platos típicos</p> <p style="text-align: center;">CIVET DE BUEY CANARD A L'ORANGE BACALLA A LA LLAUNA PEUS DE PORC AMB NAPS</p> <p>CARRETERA DE LLIVIA TELEFONO 143</p> <p style="text-align: right;">PUIGCERDA (GERONA)</p>	<p style="text-align: center;">LA VOIX HUMAINE (La voz humana)</p> <p>LA OBRA:</p> <p>Un solo personaje. Escasa o nula acción escénica. Largo monólogo. Voluntario prosaísmo de un suceso cotidiano y sin relieve más que para la interesada. Dado su texto, no existe posibilidad de vuelos líricos en la partitura, que sólo traduce musicalmente lo que las palabras disimulan. Breves fragmentos musicales que, precisamente, producen el deseado «clima» y la importantísima «unidad».</p> <p>Lograr estos efectos musicales parecía imposible. Quien más dudaba de ello era el propio Jean Cocteau, que había conseguido, con el referido monólogo, uno de los más grandes éxitos de su vida teatral, desde que, en 1932, Berthe Boyv lo estrenó en la «Comédie Française». Pero nada explica mejor su absoluta conformidad con la labor de Poulenc, ni puede existir para un autor musical mejor homenaje, que las siguientes palabras que Cocteau escribió a Poulenc, inmediatamente después del triunfal estreno, en la Opera Comique, de «La voix humaine»: «Mi estimado Francis: Has fijado, de una vez para siempre, la manera de decir mi texto».</p> <p style="text-align: center;">ARGUMENTO</p> <p style="text-align: center;">SINTEISIS</p> <p>Una joven, guapa y elegante, al darse cuenta de que su amante la abandonaba, ha intentado suicidarse. Durante largo rato habla por teléfono con su amado, que comprende perdido; seguramente, será su último diálogo, pues sabe que él se casa al día siguiente. Sus palabras son las de una enamorada que comprende ha sido traicionada; lo hace sin coherencia, evoca el pasado, los días felices, miente a sabiendas al no evocar ni tan siquiera rozar el decidido abandono, se aferra a la menor alusión de lo que cree puede ser una esperanza, pero, en cierto momento, se exalta, enloquece, sufre, clama su terrible amargura. Luego se calma, sólo en apariencia, pues cuando comprende lo inevitable y definitivo de la ruptura, deja el teléfono para caer en el lecho desvanecida o...</p>
---	---



TEXTO INTEGRO

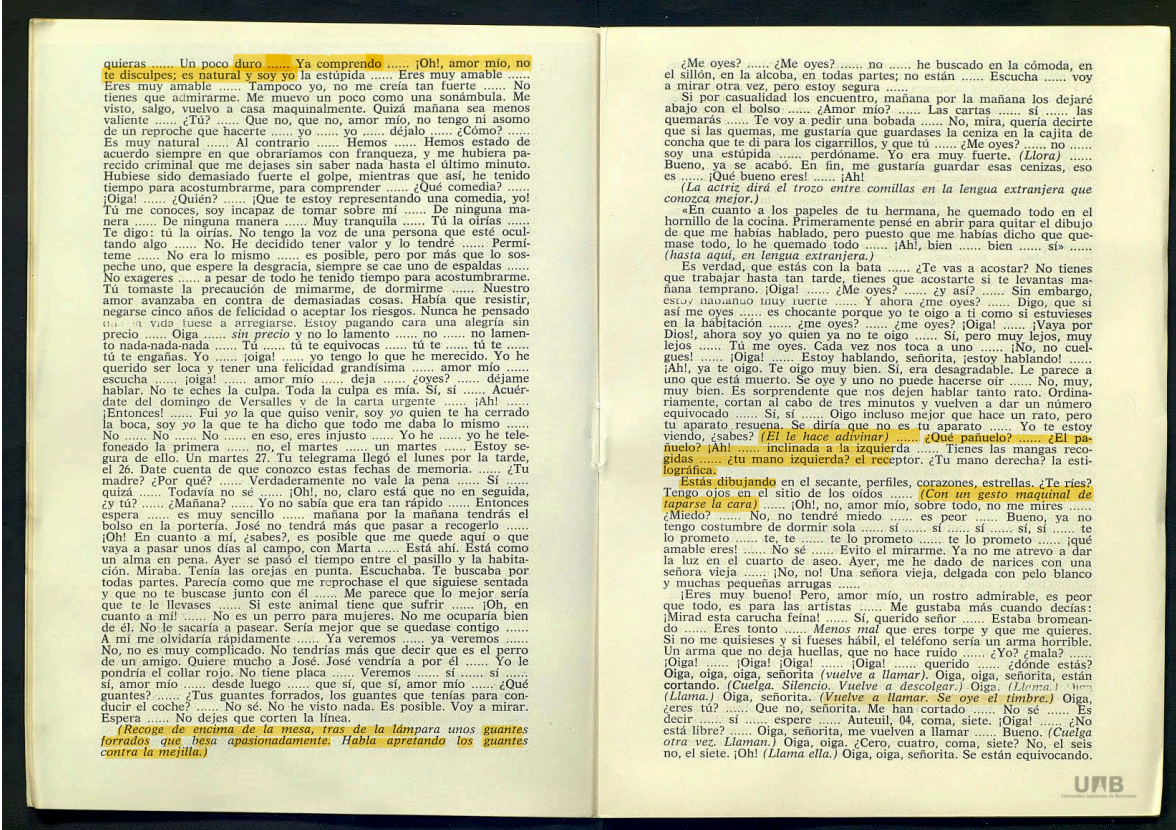
Esta versión, debida a Julio Lago Alonso, que cuidó de su traducción, nos ha sido amablemente facilitada por Aguilár, S. A. de Ediciones, y forma parte del volumen Obras Escogidas de Jean Cocteau, que dicha editorial está imprimiendo en su «Biblioteca de Autores Modernos».

Lugar y tiempo de la acción: En París, época actual, dormitorio bien puesto de una mujer joven y elegante, en el que dominan los tintes oscuros de las paredes, solo contraindicados por el mobiliario que adorna la habitación y los efectos de luz de las lámparas que la iluminan de manera cruel. Un teléfono en primer término. Puerta practicable que da acceso al contiguo cuarto de baño.

¡Oiga, diga, diga! No, señores, no, hay varios teléfonos en línea, cuelgue Oiga Habla usted con una abonada ¡Oh! Oiga Pero, señora, cuelgue usted Oiga, señorita Oiga Dejenos Que no, que no es el doctor Schmidt Cero ocho, no, cero siete ¡Oiga! es ridículo Preguntan por mí; no sé (Cuelga, con la mano en el receptor. Llaman) ¡Diga! Pero señora, ¿qué quiere usted que haga yo? Es usted muy desagradable ¿Cómo culpa mía? ¡De ninguna manera! ¡De ninguna manera! Oiga oiga señorita Me llaman y no puedo hablar. Hay gente que habla por la línea. Diga a esa señora que se retire. (Vuelve a colgar. Llaman). Diga ¿eres tú? ¿Eres tú? Sí Oigo muy bien estás muy lejos, muy lejos ¡Oiga! ¡es terrible! hay varios números en línea Insiste ¡Oiga! insiste Te digo que me vuelvas a llamar Pero señora, retirese Le repito que yo no soy el doctor Schmid ¡Oiga! (Vuelve a colgar. Llaman.)

¡Ah!, por fin eres tú sí muy bien dime sí Era un verdadero suplicio oírte a través de toda esa gente sí sí no es una suerte. Hace diez minutos que he vuelto ¡No me habías llamado todavía? ah no, no He cenado fuera en casa de Marta Deben de ser las once y cuarto ¿Estás en casa? Mira entonces el reloj eléctrico Es lo que yo pensaba sí, sí, amor mio ¿Ayer por la noche? Ayer por la noche me acuesté en seguida, y como no podía quedarme dormida tomé un comprimido no uno solo a las nueve Me dolía un poco la cabeza, pero después se me pasó Vino Marta. Como conmigo. He hecho unos recados. Volví a casa. He metido todas las cartas en el bolso amarillo. He ¿Qué? Muy fuerte te juro Tengo mucho, mucho valor ¿Después? Después me he vestido. Ha venido Marta a buscarme y eso Ahora vengo de su casa Ha estado perfecta Muy, muy buena, perfecta Parece eso, pero no lo es. Tú tenías razón, como siempre, como siempre, rosa, con la piel Mi sombrero negro Sí, todavía tengo el sombrero puesto no, no, no fumo. No he fumado más que tres cigarrillos Sí, sí, muy amable Y tú ¿vuelves ahora? Te has quedado en casa ¿Qué proceso? ¡Ah!, sí no te tienes que cansar ¡Oiga, oiga! No corten. ¡Oiga! amor mio ¡Oiga! Sí cortan vuelveme a llamar en seguida naturalmente ¡Oiga! No aquí estoy ¡El bolso? Tus cartas y las mías. Las puedes mandar a recoger cuando

UFB



quieras Un poco duro Ya comprendo ¡Oh!, amor mio, no te disculpes, es natural y soy yo la estúpida Eres muy amable Eres muy amable Tampoco yo, no me creía tan fuerte No tienes que admirarme. Me muevo un poco como una sonámbula. Me visto, salgo, vuelvo a casa maquinalmente. Quizá mañana sea menos valiente ¡Ah! Que no, que no, amor mio, no tengo ni asomo de un reproche que hacerte yo yo déjalo ¿Cómo? Es muy natural Al contrario Hemos Hemos estado de acuerdo siempre en que obráramos con franqueza, y me hubiera parecido criminal que me dejases sin saber nada hasta el último minuto. Hubiese sido demasiado fuerte el golpe, mientras que así, he tenido tiempo para acostumbrarme, para comprender ¿Qué comedia? ¡Oiga! ¿Quién? ¡Que te estoy representando una comedia, vol! Tú me conoces, soy incapaz de tomar sobre mí De ninguna manera De ninguna manera Muy tranquila Tú la oírás Te digo: tú la oírás. No tengo la voz de una persona que esté ocultando algo No. He decidido tener valor y lo tendré Permíteme No era lo mismo es posible, pero por más que lo sospecho uno, que espere la desgracia, siempre se cae uno de espaldas No exageres a pesar de todo he tenido tiempo para acostumbrarme. Tú tomaste la precaución de mimarme, de dormirme Nuestro amor avanzaba en contra de demasiadas cosas. Había que resistir, negarse cinco años de felicidad o aceptar los riesgos. Nunca he pensado que mi vida fuese a arreglarse. Estoy pagando cara una alegría sin precio Oiga sin precio y no lo lamento no no lamento nada Tú tú te equivocas tú te tú te tú te engañas. Yo ¡oiga! yo tengo lo que he merecido. Yo he querido ser loca y tener una felicidad grandísima amor mio escucha ¡oiga! amor mio deja ¿oyes? déjame hablar. No te echas la culpa. Toda la culpa es mía. Si, si Acuédate del domingo de Versalles y de la carta urgente ¡Ah! ¡Entonces! Fui yo la que quiso venir, soy yo quien te ha cerrado la boca, soy yo la que te ha dicho que todo me daba lo mismo No No en eso, eres injusto Yo he yo he telefoneado la primera no, el martes un martes Estoy segura de ello. Un martes 27. Tu telegrama llegó el lunes por la tarde, el 26. Date cuenta de que conozco estas fechas de memoria ¿Tu madre? ¿Por qué? Verdaderamente no vale la pena Sí quizá Todavía no sé ¡Oh!, no, claro está que no en seguida, ¿y tú? ¿Mañana? Yo no sabía que era tan rápido Entonces espera es muy sencillo mañana por la mañana tendrás el bolso en la portería. José no tendrá más que pasar a recogerlo ¡Oh! En cuanto a mí, ¿sabes?, es posible que me quede aquí o que vaya a pasar unos días al campo, con Marta Está ahí. Está como un alma en pena. Ayer se pasó el tiempo entre el pasillo y la habitación. Miraba. Tenía las orejas en punta. Escuchaba. Te buscaba por todas partes. Parecía como que me reprochase el que siguiese sentada y que no te buscase junto con él Me parece que lo mejor sería que te le llevases Si este animal tiene que sufrir ¡Oh!, en cuanto a mí No es un perro para mujeres. No me ocuparía bien de él. No le sacaría a pasear. Sería mejor que se quedase contigo A mí me olvidaría rápidamente Ya veremos ya veremos No, no es muy complicado. No tendrías más que decir que es el perro de un amigo. Quiere mucho a José. José vendría a por él Yo le pondría el collar rojo. No tiene placa Veremos sí sí sí, amor mio desde luego que sí, que sí, amor mio ¿Qué guantes? ¿Tus guantes torrados, los guantes que tenías para conducir el coche? No sé. No he visto nada. Es posible. Voy a mirar. Espera No dejes que corten la línea.

(Reoige de encima de la mesa, trae de la lámpara unos guantes torrados que besa apasionadamente. Habla apretando los guantes contra la mejilla.)

¿Me oyes? ¿Me oyes? no he buscado en la cómoda, en el sillón, en la alacoba, en todas partes; no están Escucha voy a mirar otra vez, pero estoy segura Si por casualidad los encuentro, mañana por la mañana los dejaré abajo con el bolso ¿Amor mio? Las cartas sí las que meñas No, mira, quedaría decirte que si las quemas, me gustaría que guardases la ceniza en la cajita de concha que te di para los cigarrillos, y que tú ¿Me oyes? no soy una estúpida perdóname. Yo era muy fuerte. (Llora) Bueno, ya se acabó. En fin, me gustaría guardar esas cenizas, eso es ¡Qué bueno eres! ¡Ah! (La actriz tira el trozo entre comillas en la lengua extranjera que conaza mejor.)

«En cuanto a los papeles de tu hermana, he quemado todo en el hornillo de la cocina. Primeramente pensé en abrir para quitar el dibujo de que me habías hablado, pero puesto que me habías dicho que quemase todo, lo he quemado todo ¡Ah!, bien bien sí (hasta aquí, en lengua extranjera.)

Es verdad, que estás con la bata ¿Te vas a acostar? No tienes que trabajar hasta tan tarde, tienes que acostarte si te levantas mañana temprano. ¡Oiga! ¿Me oyes? ¿y así? Sin embargo, estoy mañanito muy fuerte Y ahora ¿me oyes? Digo, que si así me oyes es chocante porque yo te oigo a ti como si estuvieses en la habitación ¿me oyes? ¿me oyes? ¡Oiga! ¡Vaya por Dios!, ahora soy yo quien ya no te oigo Sí, pero muy lejos, muy lejos Tú me oyes. Cada vez nos toca a uno ¡No, no, cuelgues! ¡Oiga! Estoy hablando, señorita, ¡estoy hablando! ¡Ah!, ya te oigo. Te oigo muy bien. Sí, era desagradable. Le parece a uno que está muerto. Se oye y uno no puede hacerse oír No, muy bien. Es sorprendente que nos dejen hablar tanto rato. Ordinariamente, cortan al cabo de tres minutos y vuelven a dar un número equivocado Sí, sí Oigo incluso mejor que hace un rato, pero tu aparato resista. Se diría que no es tu aparato Yo te estoy viendo, ¿sabes? (El le hace adivinar) ¿Qué pañuelo? El pañuelo? ¡Ah! inclinada a la izquierda Tienes las mangas recostadas ¿tu mano izquierda? el receptor. ¿Tu mano derecha? la estorificada.

Estás dibujando en el secante, perfiles, corazones, estrellas. ¿Te ries? Tengo ojos en el sitio de los oídos (Con un gesto maquinal de taparse la cara) ¡Oh!, no, amor mio, sobre todo, no me mires ¿Miedo? No, no, no tengo miedo es peor Bueno, ya no tengo costumbre de dormir sola sí sí sí sí te lo prometo te lo prometo te lo prometo ¡qué amable eres! No sé Evito el mirarme. Ya no me atrevo a dar la luz en el cuarto de aseo. Ayer, me he dado de narices con una señora vieja ¡No, no! Una señora vieja, delgada con pelo blanco y muchas pequeñas arrugas ¡Eres muy bueno! Pero, amor mio, un rostro admirable, es peor que todo, es para las artistas Me gustaba más cuando decías: Mira, esta cara es feal Si, querido señor Estaba bromando Eres tonto Menos mal que eres torpe y que me quieres. Si no me quisieses y si fueses hábil, el teléfono sería un arma horrible. Un arma que no deja huellas, que no hace ruido ¿Yo? ¿mal? ¡Oiga! ¿Oiga! ¡Oiga! ¿dónde estás? Oiga, oiga, oiga, señorita (vuelve a llamar). Oiga, oiga, señorita, están cortando. (Cuelga. Silencio. Vuelve a descolgar.) Oiga. (Llaman) ¡Llaman! Oiga, señorita. (Vuelve a llamar. Se oye el timbre.) Oiga. ¿eres tú? Que no, señorita. Me han cortado No sé decir sí espere Auteuil, 04, coma, siete. Oiga ¿No está libre? Oiga, señorita, me vuelven a llamar Bueno. (Cuelga otra vez. Llaman.) Oiga, oiga, ¿Cero, cuatro, coma, siete? No, el seis no, el siete. ¡Oh! (Llama ella.) Oiga, oiga, señorita. Se están equivocando.

UFB

Videos

Anexo 1. Diálogos gestuales.

<https://www.youtube.com/watch?v=tE4Ak2aM-0s&feature=youtu.be>

Anexo 2. El objeto, el gesto y el estímulo sonoro.

<https://www.youtube.com/watch?v=FooPppsgvoo&feature=youtu.be>

Anexo 3. La fluidez del traje, el gesto corporal y el estímulo sonoro.

<https://www.youtube.com/watch?v=u9FdpVo-L2M&feature=youtu.be>

Anexo 4. La fluidez del traje, el gesto corporal y el estímulo. Narrativa.

<https://www.youtube.com/watch?v=iNMOuix0XWA&feature=youtu.be>

Anexo 5. Dispositivo aire.

<https://www.youtube.com/watch?v=TuoBxs6QtWM&feature=youtu.be>

Anexo 6. El peso corporal y el aspecto natural.

<https://www.youtube.com/watch?v=NaAq1uG28vk&feature=youtu.be>

Montaje - Adaptación subacuática de *La voz humana* (1959) de Jean Cocteau

<https://www.youtube.com/watch?v=aBqLVxp-5q0>

Links estímulos sonoros

Estímulo sonoro 1: Alexander Scriabin - Piano Sonata No. 10

<https://www.youtube.com/watch?v=AEouFuW8JeU>

Estímulo sonoro 2: Blas Emilio Atehortúa - String Quartet No 5 Op 198

<https://www.youtube.com/watch?v=XC6Vypy810I&t=45s>

Estímulo sonoro 3: Elegía - Pablo Gil

<https://www.youtube.com/watch?v=C0sfABwrSJK>

Estímulo sonoro 4: Piano Sonata No. 8 in A Major

<https://www.youtube.com/watch?v=Oq40N3X5IMg>

Estímulo sonoro 5: Melancholia - Turn that page (original sax+guitar)

<https://www.youtube.com/watch?v=XTabtil72H4>

Estímulo sonoro 6: "Losing My Mind" - Jazz BoomBap Beat

https://www.youtube.com/watch?v=2Y2M-8JG_qY

Estímulo sonoro 7: Te esperaré - Instrumental de Rap/Guitarra (Prod by La Loquera 2017)
<https://www.youtube.com/watch?v=deuIHt2irMw>