

ÓPERA URBANA¹

Proceso de creación e investigación desde los ámbitos lírico y dramático a partir de las dinámicas urbanas

Eduardo Sánchez Medina
COLOMBIA
Universidad de Antioquia

"La imagen no refleja lo real. Lo produce. Por eso en el principio no era el Verbo, en el principio era la imagen."

El régimen de la imagen o las edades de la Mirada.
Eduardo Del Estal

UNO

El teatro durante su trayecto histórico ha tenido diversas modificaciones, todas ellas enmarcadas por periodos de pensamiento que sin duda determinan no sólo principios y teatralidades que encarnan teorías y metodologías sino también públicos, temáticas y problemáticas que actualizan las formas de concebir, alterar y emitir mediante presente escénico, los tópicos teatrales hasta el momento establecidos, a tal punto de denotar su verdadera intención, aquella que trasciende el plano de la comunicación y determina como razón de ser del evento escénico, la interacción que demanda más que de la información y la puesta en escena de un mensaje, de la participación que sobre este tenga tanto el creativo como el espectador. La interacción torna el evento escénico en acto colectivo, en episodio dinámico, cuyo transcurrir reclama la intervención mutua del creativo y el espectador, del artista y la sociedad, atrapados por la imprevisibilidad propia del acontecer escénico.

Podríamos así, caracterizar ciertos periodos del teatro como también teorías que los respaldan, sin embargo todo ello no puede cobrar sentido si no advertimos lo que está velado, la dinámica subyacente, compuesta por motivos, comunidades comprometidas con una imagen o un pensamiento que les ocupa y compromete colectivamente, puesto que el teatro antes que nada sucede mediante interacción. Detrás de Bertolt Brecht (1898-1956), su teoría, la dramaturgia, la dirección y la praxis teatral, existe una sociedad débil, sin criterios frente a las problemáticas sociales, las temáticas derivadas de la guerra y sobre todo la necesidad de manifestar todo aquello que el espectador de la época no podía advertir. De ahí, el interés por incidir en el papel que desempeña el espectador, en el pensamiento endeble de la sociedad; aspecto que va a determinar

1 Ópera urbana surge como un laboratorio de creación e investigación artística que mezcla el género lírico con el teatro a través de la dramaturgia urbana. Realizada por vez primera en 2005 contó con la participación de reconocidos artistas locales y nacionales. El trabajo interdisciplinario y el apoyo de diferentes instituciones culturales hicieron posible su realización en el locaciones urbanas.

el diseño de una acción que tiene implícito al nuevo espectador, y por tanto que va a transformar la conciencia del actor sobre su que hacer con respecto al teatro y la sociedad. De esta manera Bertolt Brecht, intentado cambiar la actitud del espectador y de activar su percepción, recurre a los formalistas rusos quienes a través de Chklovoski habían enunciado el “efecto de distanciamiento” como un procedimiento estético que consistía en modificar la percepción de una imagen literaria, y lo retoma para dar cuenta desde un acento político, del paso de una actitud mediada por la identificación con el hecho escénico a una actitud crítica que le vuelve participativo; despertando así una conciencia colectiva para la cual debía existir una teatralidad que iría más allá de la exposición de un tema y del pronunciamiento de un teatro -que rompe la denominada cuarta pared-, que le permite al actor ser crítico con su propio rol y establecer una interacción particular con el espectador. Dicho efecto determina la paridad de estatus entre el artista y el espectador, una confrontación más que una escucha y una emisión, y por tanto una puesta en común de problemáticas y una posición frente a las circunstancias que atravesaba el país, el estado y la sociedad.

De ahí el famoso efecto denominado como “Extrañamiento”, el cual abre un camino de intersección necesario en el *que hacer escénico*, un nuevo sentido en el transcurrir histórico del teatro que arroja una dramaturgia y una teatralidad propias de la época. Pensar en el momento actual, en los *“Trayectos expandidos del teatro”*, nos obliga a mirar un poco los motivos, las características y a su vez las dimensiones de lo que podríamos denominar como las aristas del pensamiento creativo en torno a los roles y disciplinas que integran el ámbito teatral; como también los maridajes con otros campos del saber y otras disciplinas que intervienen el hecho escénico y permiten la expansión de éste a través de la actualización y explicitación de fenómenos escénicos, la formulación de disímiles criterios que integran diversos públicos, lenguajes múltiples que transforman la condición estética de la acción y la actualización y enriquecimiento de la enciclopedia hacia la construcción de un léxico apropiado.

La creación escénica aborda el conocimiento mediante el transcurrir de un imaginario, la configuración de un colectivo y el reconocimiento de múltiples fuentes, áreas y métodos, -como lugares de intervención puedan existir y en este sentido-, podríamos hacer referencia al teatro de orden cerrado y al teatro de orden abierto. Si parafraseamos al filósofo argentino Luis Felipe Noé, quien manifiesta que el artista debe ser un “eterno infantil y aprendiz de brujo”, un creativo que posea la capacidad de ver, intuir y captar aquello que la sociedad no puede observar; aspectos que desbordan mediante la obra de arte el imaginario del espectador y trascienden los parámetros de información y comunicación posibles, logrando múltiples lecturas y diversas experiencias que se salen del protocolo habitual que demanda el evento escénico.

Luis Felipe Noé, caracteriza la sociedad de orden cerrado como aquella en la que: “se impone al individuo por encima de su voluntad”, conformando así sociedades con visión unitaria, masiva, sin derecho a la interpelación, inscritas en un imaginario de sociedad unívoco; contexto en el que “el artista expresa su sociedad tan sólo al expresarse él”, es decir, tomándose el atributo de asumir lo que enuncia como verdad absoluta, como una “fiel” apreciación de la sociedad que le rodea sin reconocer que

ella es diversa. En este sentido, podríamos hacer referencia a la existencia de un teatro de orden cerrado, un teatro que destina su producción en función de una sociedad masiva, conformada por quienes tienen el interés de identificarse en la imagen que pone como fuente y motivo de creación los tópicos y personajes que caracterizan a dicha sociedad; un público que recurre al teatro para reflejar y dimensionar su imagen en el escenario “espejo” de la realidad; a tal punto de ridiculizarse -sin otros criterios más que los del divertimento frágil-. No quiere decir que este tipo de teatro no deba existir, o que no pueda hacer parte de la cartelera cultural, simplemente da cuenta de la correspondencia y por tanto de la existencia de un teatro de orden cerrado para una sociedad de mentalidad cerrada, aspecto favorable a una retribución monetaria, más que a una retribución física, mental o estética.

De otro lado Luis Felipe Noé hace referencia a una sociedad de orden abierto, en la que el tiempo sobrepasa el sentido lineal y cronológico, la noción de fecha, y se instala en una época de lo no habitual, de la pregunta, de la movilidad cultural, académica, social, política; un periodo que se expresa a sí mismo, puesto que “una época que supone el desafuero es una época en búsqueda de su propio devenir”, en la que existen motivos surgidos de las necesidades y los intereses de los sujetos. En dicha sociedad el arte se asume “como búsqueda antes que como expresión”, lo cual va a determinar diversas formas de crear, por tanto incomparables formas de interactuar, en donde el espectador va a tener la libertad de ser participe no sólo desde sus referentes artísticos o literarios, sino desde su propia experiencia que transgrede, actualiza y retroalimenta su propia enciclopedia. En esta medida el arte y en nuestro caso el teatro actual, se inscribe en un orden de pensamiento particular y por tanto, la sociedad frente al teatro se verá forzada a participar de nuevas graffias y mapas de creación.

De esta manera podemos decir además que el orden abierto del teatro en nuestra época, está determinado por la pregunta que moviliza, reconstruye, re-interpreta, fragmenta, disloca los tópicos hasta el momento establecidos; desplegando otros pensamientos y estéticas, emparentándose con otras disciplinas y creando nuevas comunidades. Hasta hace algunos años, el teatro latinoamericano buscaba las fuentes teóricas y metodológicas en el teatro mismo, sobre todo en un teatro europeo que sirvió de paradigma del que hacer creativo; por ello, Stanislavski, Brecht, Peter Brook, o dramaturgos como Beckett, Ionesco, O’Neill, y Müller, no sólo se convertían en referentes fundamentales y fuentes de creación tergiversadas por la necesaria traducción de sus textos -que requerían además de ser adaptados y atravesados por un proceso de transtextualización y transculturización, para llegar a la máxima fidelidad-, justo porque se analizaban e interpretaban desde una perspectiva distinta, lejana y sobre todo ajena a los procesos culturales y sociales de una geografía inmersa en una época igualmente particular.

Todo esto se generaba porque la pregunta que nuestro teatro hacía estaba en el teatro mismo. Es decir, ¿cómo abordar el teatro y sus componentes estructurales?, ¿cómo contextualizar el teatro en la sociedad?, ¿qué argumentos teórico-prácticos adquirir para asumir el qué hacer teatral y asumir frente al estado, la cultura y la sociedad una postura que admitiera el teatro como una disciplina competente con las ya existentes?.

Preguntas que conllevaron en -la década correspondiente a 1970-, a la formulación de métodos de creación como los llevados a cabo por el Teatro Libre de la ciudad de Medellín, con maestros como Gilberto Martínez Arango, Luis Carlos Medina y Fernando Velásquez entre otros, quienes incursionaron en la dramaturgia, la dirección y la actuación e incluso en la creación y formulación de escuelas de formación. El Teatro Experimental de Cali, dirigido por Enrique Buenaventura quien ha dejado no sólo un legado teórico, dramático y creativo, sino un pensamiento y un método denominado de Creación Colectiva, ampliamente reconocido en Europa. Y el método de Creación Colectiva del Teatro “La Candelaria”, dirigido por el maestro Santiago García quien no sólo ha realizado una destacada creación dramática y de puesta en escena, apoyada en una formación teórica surgida de la implementación de dicho método, sino que ha trascendido en nuestros días a la formulación y realización de procesos de investigación que actualizan su producción.

El aspecto común a todos ellos, y la motivación que determinó el carácter utópico y la fuerza creativa -a pesar de la difícil aceptación del teatro en Colombia y Latinoamérica-, estuvo fuera del teatro, en la pregunta del momento, es decir, en la necesidad de establecer un vínculo entre el teatro y la sociedad, como única alternativa para que el teatro pudiera sobrevivir a la mentalidad cerrada del estado frente al teatro.

En este lugar y en este asunto se encuentra un teatro que busca los mecanismos de creación como también de interacción, en donde -más que una metodología o una teoría-, convergen el creativo y el espectador compartiendo un intersticio en el cual se convierten en aliados. Los motivos que movilizaron tanto a Brecht como a quienes hacían parte del teatro Colombiano y Latinoamericano estuvieron signados por la búsqueda y logro de una conciencia social sobre las circunstancias políticas, culturales y estatales que atravesaban los países, generalmente enfrentados a actitudes dictatoriales.

Así pues, el orden abierto de una disciplina surge de una motivación externa que hace de esta una herramienta contundente; aspecto que en ocasiones el teatro mismo conduce a ordenes de pensamiento cerrado cuando trata de explicar o dar respuestas a sus preguntas desde el teatro mismo.

En el caso de Eugenio Barba, quien conforma el teatro-laboratorio Odin Teatret, río de Holstebro (Dinamarca), fundado en 1964; propone un teatro -que sin dejar de ser teatro-, rebasa sus propias fronteras y busca sus fuentes de creación en contextos distintos al teatro mismo; tomando estas como ámbitos de investigación que llevan al director y su colectivo a pensar y actuar desde la experiencia y vivencias que se originan al abordar otras culturas y otros lenguajes; instaurados más allá de la noción de re-presentación, pues al pertenecer a comunidades y culturas distintas, es necesario el estudio de las dinámicas subyacentes que develan una estética propia y una forma de interactuar, en las cuales se definen maneras de crear sentidos que se despliegan en unidades de tiempo y espacio propios del ámbito escénico.

De esta manera dicho teatro ha tenido que emparentarse con otras disciplinas ajenas al contexto artístico, como la antropología que proporciona métodos de intervención en culturas que habitan geografías desconocidas, con lenguajes “menores”, es decir, no “comerciales” que requieren otros mecanismos de indagación para encontrar la acción que determina la teatralidad y la poética que puede originar procesos de creación; estrategias que van a aportar y a producir no sólo a la realización del evento escénico sino también a la producción teórica, académica, metodológica e investigativa para el teatro y la antropología; ampliando la mirada del que hacer escénico en el ámbito teatral.

Por último, antes de pasar a la presentación de la Ópera Urbana como un trayecto expandido del teatro, vale la pena hacer referencia a un mapa de creación que puede mostrarnos las fuentes y la correlación de éstas en función de la búsqueda y hallazgo de una acción, un imaginario, un pensamiento y una interacción que conlleve a niveles de creación e investigación que trasciendan los tópicos del arte hasta el momento establecidos.

Podemos entender una fuente de creación como un objeto de estudio que detona imaginario, un material en el que subyace la pregunta que moviliza el pensamiento, un motivo que tiene implícito un por qué, no siempre explicable; una imagen que alberga las ideas en las que se despliega el pensamiento a través de los procesos creativos como también, problemáticas que influyen en las decisiones que el creativo asume desde el punto de vista ético para la creación en la obra de arte y finalmente, el sentido que atrapa y exige de un tratamiento particular de la acción que ella encarna.

Así pues, una fuente puede estar contenida en un objeto, una imagen, una frase, un sujeto, una obra literaria, un nombre, una noticia, etc, que independientemente de ello implica -tal como lo enuncia el dramaturgo francés Michel Azama-, un lenguaje: en el que se despliega el imaginario que la fuente genera; una cultura: que enmarca con dinámicas de convivencia, cultos, conceptos; una historia: que la circunscribe y habilita; finalmente el Yo, es decir el creativo: quien asume el rol de autor y aborda dicha fuente como objeto de creación y experimentación.

En la fuente, objeto de indagación y creación, se encuentra el motivo o pregunta que implica niveles de especulación, en la que el Yo creativo queda atrapado, incluido; estableciendo una sinergia que halla motivo, convirtiéndose en imagen, contemporánea, que cobra sentido.

En cada fuente está contenida la unidad de sentido que deviene interacción entre evento escénico y espectador, así:

- El tiempo en el que se origina la modulación del espacio.
- El Espacio en que se suscita la modulación del tiempo.
- El Sujeto, quien mediante dilatación y contracción del espacio y el tiempo determina la *kinesis* y la *proxemia* propias de la intervención creativa.
- El Objeto con el que se manipula, transgrede, se determina el imaginario y se

obtienen además de los materiales, las texturas visuales, sonoras, audiovisuales que dan origen al tratamiento de la acción en el escenario.

Se determina así, lo que he dado en llamar: “Imagen Acontecimiento” que encarna mediante devenir escénico una estética, un pensamiento.

Ahora bien, existen diversas fuentes que van delineando el trayecto que declara las maneras de concebir la acción; instalando al creativo en el plano de la especulación, de la pregunta, de la imprevisibilidad, del acontecimiento, “Qué ocurriría si...”, de la bifurcación del pensamiento; aspectos que en su conjunto conllevan a examinar los procesos creativos propios del ámbito teatral, desde otras latitudes, disciplinas, saberes, con los que se fundan maridajes insospechados, coherentes entre sí, que adquieren sentido y formulan proyectos y prácticas, con carácter investigativo.

Así pues, el trayecto puede contemplar inicialmente una fuente, (texto dramático, fotografía, un tema, una noticia, etc.) que es abordada desde un área que contextualiza la intervención que se hace sobre la fuente, (las artes visuales, el cine, la música, la antropología, etc) por medio de una técnica, una metodología, un sistema (performance, jazz, etno-música, dramaturgia del acontecimiento, etc), en un espacio de intervención creativa o escenario en el que transcurre la acción (convencional o no convencional, teatro, calle, jardín, hangar etc), punto este en el que se disloca la mirada sobre los momentos que hasta el momento conforman el trayecto, ya que en éste la unidad espacio temporal está determinada por la dinámica que él mismo lugar de intervención encarna, en el que finalmente se define el hipotético interlocutor o espectador, desde quien se delinea el tipo de interacción y por tanto el modo de intervenir la unidad espacio temporal que le involucra; dando especial tratamiento a la acción.

En este momento, para el director de escena y el actor, en el caso del teatro, es imprescindible saber, no sólo a quien va dirigida la acción, sino el lugar en que va a estar ubicado el interlocutor; pues la puesta en escena en su proceso creativo exige de una perspectiva, de una manipulación, una concepción y un tratamiento de la acción; se trata del foco que determina la transformación de la mirada del espectador desde un ángulo y una traza, incidiendo en el abordaje del espacio escénico. No sólo es importante el contenido de la acción sino la manera como están dispuestos los comensales puesto que de ello depende la dinámica propia de la acción.

De esta manera podríamos pensar por ejemplo que si tomamos como fuente una comunidad indígena y desde ella sus temáticas y problemáticas y la confrontamos desde las áreas de la Antropología y la Música; tópicos que permiten ingresar y abordar las unidades de sentido existentes en la comunidad, a través de una metodología como la etno-música -que implica estudio, indagación, sistematización-, y pensamos que todo ello está dirigido a un espacio de intervención creativa como puede ser una pared, o un museo, o una institución, o un teatro, o una multimedia-; se va a determinar la incidencia que este lugar tiene sobre la acción, la adaptación de la metodología, la definición de un lenguaje, una estética y una imagen generadora de sentido que implican para el proceso creativo y el evento escénico final, los modos de interacción y creación

un espacio escénico que se traza en el imaginario del autor. Porque en ella está declarada la acción que puede albergar dicho espacio. Por ello, las coordenadas de tiempo y espacio reflejadas en las acotaciones principales (acotación inicial que introduce el panorama y la atmósfera de la obra, la acotación que aparece al inicio o al final de las escenas) y las coordenadas actitudinales reflejadas en las acotaciones que se mezclan con la palabra de los personajes, hacen parte de un sólo discurso. De cualquier manera, la dramaturgia está escrita por quien (es) asume (n) las veces de autor (es), quien (es) no siempre se distancia (n), de la labor del director o del actor, pero que sin embargo, siempre se diferencia (n) de éstos en la manera de hacer y decir, incluso en las ocasiones en las que el (los) autor (es) llega (n) a asumir los roles de director y actor en el mismo espectáculo.

En el caso de la dramaturgia Urbana, a pesar de contener las acotaciones ya mencionadas, el autor es el mismo director de escena, pues como ya hemos dicho, ha sido el curador del espacio escénico, convirtiéndose en el conocedor tanto de la acción como de su verdadero origen, lo que le permite reconocer la fuente que contiene la acción como una fuerza que atraviesa todas y cada una de las actividades del proceso de creación. Por lo anterior la Dramaturgia en la Ópera Urbana, contiene tanto el *componente literario, el tratamiento de la acción*, el reconocimiento de los personajes y sus discursos, pero a diferencia de otras dramaturgias está supeditada a la existencia de un *espacio real* que va a incidir en la definición de las coordenadas y el establecimiento de las estrategias que van a intervenir en la elaboración del concepto de *puesta en escena*. De ahí que el autor escriba como un director de escena y no exclusivamente como un autor, puesto que en la dramaturgia escrita ya imparte órdenes que son determinantes para el logro de la composición escénica.

Así pues, la dramaturgia urbana crea un "Lector Implícito", preferiblemente conocedor del escenario urbano elegido, sobre el cual está constituido el universo literario e imaginario del autor. En la dramaturgia habitual, el autor escribe para un escenario que pueda albergar coordenadas espacio temporales que no necesariamente hacen parte de un espacio real.

Podríamos decir que en este caso el interés y la necesidad que tiene el director de escena por hacer explícito en la dramaturgia tanto el contexto urbano, como los principios que rigen la puesta en escena, van a determinar en él un despliegue, de la imagen generadora de *sentido*, a través de acotaciones y parlamentos que surgen del plano de la realidad y del imaginario, del reconocimiento de eventos históricos y espacios urbanos a través de la descripción de estos, y sobre todo de la indagación y consolidación de temáticas y problemáticas que dinamizan la cotidianidad de quienes componen la comunidad que habita el contexto urbano elegido.

Vale la pena destacar, que la Dirección Escénica en Ópera Urbana, conlleva finalmente a contemplar el texto como un constructo que refleja la dinámica urbana en fricción con la intervención estética planteada por el director-autor, pero también a contemplar este producto como un *documento histórico* que manifiesta un segmento de las líneas espacio temporales que rigen a una determinada comunidad. El texto en sus acotaciones contempla la descripción de un espacio que en años se transformará, ré-

barrios Boston y Santo Domingo Savio de esta ciudad, respectivamente.

El proceso de creación hasta ahora adelantado en Ópera Urbana, ha permitido la definición de una metodología propia aplicada tanto a la escritura como a la dirección musical, al diseño y producción de las diversas líneas de acción que componen la puesta en escena, enmarcadas todas en la dinámica propia del contexto urbano seleccionado.

Lo anterior está cimentado en un proceso creativo, de carácter investigativo, puesto que requiere de una indagación sobre el patrimonio tangible e intangible propio de la locación elegida; transdisciplinario, transtextual y transcultural, puesto que se lían durante el proceso creativo y de producción las áreas de la música, el teatro y las artes visuales expresadas a través de la dramaturgia, el canto, la actuación, el video, la fotografía, el diseño gráfico, el vestuario, el maquillaje, la utilería, el espacio escénico, tomando como eje fundamental el patrimonio de una comunidad. Es transinstitucional, porque fue necesario el concurso de instituciones pares como la Universidad de Antioquia (Facultad de Artes con el apoyo del Departamento de Servicios Audiovisuales) y la Colegiatura Colombiana (diseño de espacios, diseño gráfico, diseño de modas), lo cual implicó no sólo la trascendencia de la presentación y proyección del evento escénico ante el espectador, sino también, el reconocimiento académico y artístico que se adelanta en dichas instituciones.

Con el objetivo de determinar los límites y alcances del proyecto y definir las características fundamentales del mismo, se hizo necesario declarar algunos principios o ejes de acción que dieran a la creación artística el sentido social, ético y profesional que esto demanda; como también lograr convenir en un sólo propósito los diferentes grupos de partícipes en las diversas etapas de creación (dramatúrgica, puesta en escena, proyección y configuración de material audiovisual), para lo cual se formularon los siguientes objetivos:

- Acercar la ópera a un público masivo con el fin de que esta actividad artística sea reconocida como un género al que se puede acceder sin prejuicio de pertenecer exclusivamente a un determinado estrato social.
- Crear con la Ópera Urbana una plataforma de proyección académica más, entre las ya existentes, que incentive la práctica y confrontación artística de los estudiantes del Programa de Música: Canto, de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia con la cultura y la sociedad.
- Hacer un reconocimiento a la ópera como género lírico, desde la perspectiva urbana, seleccionando así fragmentos de diversas óperas (Arias, quintetos, etc...) pertenecientes al repertorio lírico universal e involucrarlos en la dramaturgia escrita.
- Hallar una locación o “escenario urbano” que pueda albergar una propuesta de esta magnitud, generar un imaginario posible para la puesta en escena y cobrar sentido al momento de ser intervenido con la presencia de ciudadanos y ciudadanas, espectadores del evento escénico.

- Asumir los principios institucionales, académicos e investigativos, pertenecientes a las entidades educativas que conforman el equipo de creativos, con el fin de dar identidad propia al proyecto en el marco de la búsqueda artística y en particular lírica en nuestro país.
- Crear un equipo interdisciplinario de docentes y estudiantes de las instituciones y áreas que se requieran para la creación y puesta en escena de la ópera urbana.

De acuerdo con estos objetivos y los intereses académicos, profesionales e institucionales consideré que la forma más oportuna de trabajar en este proyecto, consistía en la creación de una metodología de trabajo basada en la modalidad de dramaturgia urbana impartida por el maestro Luigi María Musati, director de la Academia Silvio D'Amico de Roma, quien dictara este tema en el marco de la especialización en dramaturgia, realizada por el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia en el año de 1999.

No es posible hablar de dramaturgia en el contexto urbano, si no se hace alusión a la necesidad de establecer una mirada de director de escena desde el mismo momento en que se realiza la selección de la locación en la que se va a desarrollar el evento escénico. En esta selección está implícita la fuente que da origen tanto a la dramaturgia escrita como escénica, determinando así, la concreción de una dinámica propia en el proceso creativo, compuesta por ejes y manifestaciones de tipo social, cultural, antropológico, político y estético que constituyen además la dinámica urbana; tópicos desde donde parten la temáticas y problemáticas que pueden sustentar la trama, las que a su vez, mediante evento escénico, vuelven a instaurarse en el contexto urbano con una mirada y un tratamiento distintos, pertenecientes a los de la acción escénica.

Aquí la mirada del director de escena es fundamental, pues ésta va desde la curaduría del espacio urbano, la búsqueda y concreción de una acción que revele la imagen generadora de sentido, que revele la dinámica propia e irrepetible del lugar y que a su vez, pueda trascender el espacio urbano, convirtiéndolo en un escenario que albergue el proceso creativo, académico y profesional, en convivencia con la comunidad que lo habita. En este caso, la mirada del director, mediante imaginario, se superpone al paisaje arquitectónico, a los habitantes y al acontecer urbano, revistiéndolo de un velo que cambia las maneras de hacer y decir, tanto del creativo como del urbanista, motivación que conlleva a la configuración y realización de las estrategias para dar pie a la concreción del evento escénico final.

La dramaturgia urbana posee una metodología flexible que está adaptándose permanentemente a las características urbanas y temáticas que revele la locación elegida, a tal punto que debe considerarse como "personaje principal" al espectador, ya que éste durante el evento escénico, está supeditado a realizar desplazamientos insospechados para acceder, estar y salir del evento escénico; movimiento que obliga al director de escena a construir desde la dramaturgia escrita un mapa de navegación que articule tanto al espectador como al artista y al habitante, en una dinámica única que hace

parte de la composición escénica y por tanto del sentido que la acción cobra durante la realización del mismo evento. Es así como la dramaturgia urbana contempla diversas etapas de escritura que requieren tanto de una elaboración literaria y poética como de una concreción escénica que entra en fricción con la dinámica urbana.

El director busca una acción que implique una intervención factible en el contexto urbano, pues la locación está constituida por el paisaje arquitectónico, por las texturas, materiales, habitantes y micro universos que no deben ni pueden ser transformados para llevar a cabo el evento escénico; por el contrario, deben ser utilizados, potencializados, es decir, intervenidos, ligados al imaginario que entra en fricción con la realidad urbana.

A diferencia de otras puestas en escena, el escenario urbano, entendido éste como el lugar que alberga la acción declarada por el director, está definido por el “marco” que delimita el espacio urbano establecido, el cual determina la manera de abordar el proceso creativo y dar un tratamiento particular a las fuentes y a las estrategias de puesta en escena, ya que cada escenario urbano está caracterizado, más que por el espacio, por la interacción que establece la comunidad con él y el factor de imprevisibilidad y azar que declara la dinámica urbana como tal.

El proceso de puesta en escena de Ópera Urbana difiere mucho de los procesos de creación que se llevan a cabo en un teatro construido para la realización de eventos escénicos, pues en estos, a diferencia de la Ópera en el contexto Urbano, se trata de eliminar el azar propio del mundo exterior, minimizando así los riesgos que puedan malograr el espectáculo, otorgando además un nivel de seguridad al espectador y sobre todo, haciendo que el factor de imprevisibilidad hasta cierto punto pueda estar manipulado y controlado por el equipo de creativos. En la Ópera Urbana, por el contrario, a pesar de establecer mecanismos de control que permitan la realización del evento y la seguridad del espectador durante el mismo, la dinámica escénica, está supeditada a la eventualidad del mundo exterior, que de manera sobre natural, desborda el imaginario del artista y el espectador, otorgando al evento escénico la noción de la incertidumbre, de riesgo, de aprehensión de lo súbito; concediendo especial tratamiento a la acción, pues unos y otros están supeditados a la contingencia producida por la falta de certeza que puede generar la dinámica urbana.

Por esta razón la dramaturgia urbana, en la creación y realización de la Ópera, se convierte en un filtro; un paso necesario para desplegar las herramientas literarias, espaciales, temporales, estéticas, conceptuales y poéticas que intervienen en el acontecer propio de la dinámica urbana. La dramaturgia urbana es una herramienta de creación, indagación e intervención que le permite al director de escena reconocer el contexto socio-cultural y patrimonial, mediante la configuración de una trama factible que invite a la interlocución con los diferentes entes y líneas creativas que participan en la producción del evento escénico, entre ellas, el aporte generado por la creación del espectador implícito.

La dramaturgia se diferencia de otros géneros literarios porque ella se escribe para

un espacio escénico que se traza en el imaginario del autor. Porque en ella está declarada la acción que puede albergar dicho espacio. Por ello, las coordenadas de tiempo y espacio reflejadas en las acotaciones principales (acotación inicial que introduce el panorama y la atmósfera de la obra, la acotación que aparece al inicio o al final de las escenas) y las coordenadas actitudinales reflejadas en las acotaciones que se mezclan con la palabra de los personajes, hacen parte de un sólo discurso. De cualquier manera, la dramaturgia está escrita por quien (es) asume (n) las veces de autor (es), quien (es) no siempre se distancia (n), de la labor del director o del actor, pero que sin embargo, siempre se diferencia (n) de éstos en la manera de hacer y decir, incluso en las ocasiones en las que el (los) autor (es) llega (n) a asumir los roles de director y actor en el mismo espectáculo.

En el caso de la dramaturgia Urbana, a pesar de contener las acotaciones ya mencionadas, el autor es el mismo director de escena, pues como ya hemos dicho, ha sido el curador del espacio escénico, convirtiéndose en el conocedor tanto de la acción como de su verdadero origen, lo que le permite reconocer la fuente que contiene la acción como una fuerza que atraviesa todas y cada una de las actividades del proceso de creación. Por lo anterior la Dramaturgia en la Ópera Urbana, contiene tanto el *componente literario, el tratamiento de la acción*, el reconocimiento de los personajes y sus discursos, pero a diferencia de otras dramaturgias está supeditada a la existencia de un *espacio real* que va a incidir en la definición de las coordenadas y el establecimiento de las estrategias que van a intervenir en la elaboración del concepto de *puesta en escena*. De ahí que el autor escriba como un director de escena y no exclusivamente como un autor, puesto que en la dramaturgia escrita ya imparte órdenes que son determinantes para el logro de la composición escénica.

Así pues, la dramaturgia urbana crea un "Lector Implícito", preferiblemente conocedor del escenario urbano elegido, sobre el cual está constituido el universo literario e imaginario del autor. En la dramaturgia habitual, el autor escribe para un escenario que pueda albergar coordenadas espacio temporales que no necesariamente hacen parte de un espacio real.

Podríamos decir que en este caso el interés y la necesidad que tiene el director de escena por hacer explícito en la dramaturgia tanto el contexto urbano, como los principios que rigen la puesta en escena, van a determinar en él un despliegue, de la imagen generadora de *sentido*, a través de acotaciones y parlamentos que surgen del plano de la realidad y del imaginario, del reconocimiento de eventos históricos y espacios urbanos a través de la descripción de estos, y sobre todo de la indagación y consolidación de temáticas y problemáticas que dinamizan la cotidianidad de quienes componen la comunidad que habita el contexto urbano elegido.

Vale la pena destacar, que la Dirección Escénica en Ópera Urbana, conlleva finalmente a contemplar el texto como un constructo que refleja la dinámica urbana en fricción con la intervención estética planteada por el director-autor, pero también a contemplar este producto como un *documento histórico* que manifiesta un segmento de las líneas espacio temporales que rigen a una determinada comunidad. El texto en sus acotaciones contempla la descripción de un espacio que en años se transformará, ré-

plicas de los habitantes convertidos en personajes, conservando sus nombres propios y arrojando datos históricos como parte de la tradición oral de dicho lugar; personas que en un futuro no lo habitarán y datos relevantes del devenir histórico del lugar que sin duda va a contextualizar ante el lector y el espectador; tanto el escenario elegido, como el sentido social, cultural y patrimonial que este alberga.

El texto final, producto de la Ópera Urbana, leído años después, en lo que fuera el lugar del evento escénico, despertaría no sólo los recuerdos, sino también, el aroma de una realidad vivida que en las fechas enunciadas dio albergue al evento escénico. El texto, puede servir de fuente literaria para el proceso de indagación en otras disciplinas, y para dar cuenta de la trayectoria que hasta el momento había adelantado el Laboratorio de Ópera Urbana Ciudad de Medellín.

TRES

La imagen acontecimiento

Cuervo

Invasión

Hienas: (Al ritmo de la música, realizando movimientos que caracterizan a una comunidad que se “desplaza” sobre el mismo lugar)

El viento nos trajo a esta explanada
Hoy denominada La Candelaria
Nos instalamos en medio del sol y el agua
Sobre una tierra agradecida y santa.

La tierra fue cavada y en ella cimentada
La vida, el sueño, la fe y la esperanza.
Hoy las raíces profundas nos sostienen
Y las miradas desde arriba arrebatan.

Estamos aquí con nuestra verdad
Estamos aquí con nuestra dignidad
¡Oh! Santo Domingo Savio
Unos y otros; forasteros y comunidad. (Apagón)²”

Ahora bien, con el fin de crear un lenguaje que permita al director, establecer mecanismos de interacción con los artistas que desarrollan las líneas de creación escénica, en diseño y realización de (escenografía, vestuario, utilería, maquillaje, diseño gráfico, fotografía, registro y producción audiovisual, administración, comunicación, sonido,

2 Aparte de la dramaturgia urbana ¡OH! Santo domingo, realizada en el año 2006 en el Barrio Santo Domingo Savio de la ciudad de Medellín. Autor y Director de Puesta en escena Eduardo Sánchez Medina.

luces, logística, entre otros), y la interpretación escénica (Instrumentistas, cantantes, actores, asistentes, pianista, bailarines), con las instituciones académicas participantes (Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia: Departamentos de Música Canto, Teatro, Artes Visuales y comunicaciones – Colegiatura Colombiana: Espacio escénico, modas, diseño gráfico), con las instituciones gubernamentales aportantes en lo económico (Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín, Empresa de Desarrollo Urbano de Medellín e Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá), la comunidad, comprometida tanto en la locación urbana elegida como con la creación y realización del evento escénico y el espectador; se establece a partir de un proceso de carácter investigativo, la declaración del objeto de estudio que pueda dar cuenta de la dinámica y de los procesos creativos que constituyen la Ópera Urbana, como un corpus escénico autónomo que requiere de una metodología propia en los procesos de creación, diseño, producción y proyección de la misma.

Este corpus se identifica como una unidad de sentido que se dilata y se contrae mediante factores de tiempo (Hora, fecha, calendario, hecho histórico), espacio (Paisaje arquitectónico, espacio urbano, territorio, locación, escenario, hábitat), ambiente (Clima, dinámicas sonoras, polución, oscuridad, claridad, luz diurna, luz artificial), coexistencia de lo íntimo y lo público (Habitantes, visitantes, espectadores, transeúntes), que declaran en el universo de lo tangible y lo intangible (Temáticas y problemáticas) la dinámica de un lugar susceptible de ser visualizado y capturado por el artista como hecho que revela la *imagen acontecimiento* que desborda su imaginario y le obliga a desplegar mediante palabra y acción, es decir, mediante dramaturgia escrita y dramaturgia escénica un universo factible y coherente, producto de la fricción entre la dinámica urbana obtenida y la intervención estética planteada.

Con el fin de precisar la noción de Imagen Acontecimiento, recorro a la física, específicamente a la definición de estado cuántico, en donde el estado puro “debe cumplir con dos requisitos básicos: contener toda la información física relevante de un sistema; y dos estados diferentes deben corresponder a dos realidades distintas del sistema físico”.

Así pues, un estado, y partiendo de las nociones que sobre este término establece la física cuántica, podríamos decir que en el contexto de la Ópera Urbana este correspondería a *una unidad de sentido propio del azar urbano que se superpone al sistema escénico presupuestado, estableciendo un plano de superposición de sentidos*, que trasciende el imaginario del intérprete, el director de escena, el espectador y determina en éstos, en la sociedad y en el arte mismo *nuevas maneras de hacer, decir e intervenir*.

Como estado, dicha unidad de sentido debe cumplir con los niveles de información, las líneas constitutivas de la acción y las estrategias escénicas que componen el sistema Ópera Urbana, reflejando la dinámica del “evento”, que mediante presente escénico, debe dar cuenta de dos requisitos fundamentales: La *hibridación* de la dramaturgia urbana en el ámbito lírico por un lado y corresponder a dos realidades distintas del sistema Ópera Urbana como son el evento escénico y la *presencia del espectador*.

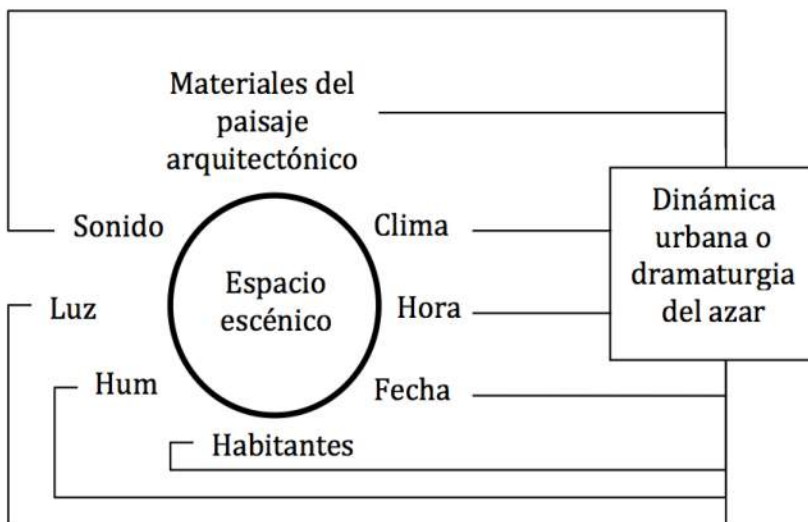
Dicha imagen acontecimiento, da cuenta de las posibles huellas marcadas en el paisaje arquitectónico y en el entorno, las cuales se develan mediante las etapas que componen el proceso creativo y de producción, determinado así, durante el evento escénico la presencia-ausencia de sujetos y/u objetos que han habitado el lugar, y activan así la memoria actualizando el carácter histórico y patrimonial que permite hacer del contexto urbano y social, el ámbito que regenera la identidad.

Por esta razón, para que exista una *imagen acontecimiento* en el contexto urbano, se requiere como mínimo de un ambulante en ciudad para que el sentido de *lo urbano*, se potencie y origine en un semejante: la mirada que se debate entre el imaginario y la realidad, bajo las coordenadas de tiempo y espacio propias de la “contaminación” o “fricción de sentidos”, materiales, texturas y sonoridades, como líneas constitutivas de un orden posible, o azar, que deviene *acontecimiento* y por tanto expresión profunda del *transcurrir* urbano, ampliamente determinado por el factor de la *imprevisibilidad*.

A continuación un esquema que nos permite expresar los elementos contenidos en la dinámica urbana, los cuales deben ser tenidos en cuenta por parte del director de escena y la comunidad que hace parte de la Ópera Urbana, pues cada uno de estos elementos modifica de manera constante el sistema, incidiendo en los demás elementos, declarando un orden hasta el momento no establecido que sólo puede ser detectado un tiempo después de haberse iniciado. Así como el caos, este orden no puede ser esclarecido inicialmente, pues obliga a indagar las coordenadas que lo sustentan y por tanto inicialmente es asumido como una confusión, pero finalmente se nos revela como un verdadero orden, abierto y coherente que nos obliga a pensar de otra manera. El conjunto de elementos que están contenidos en este orden por pertenecer al presente escénico, podríamos denominarlos como constituyentes de una dramaturgia que conseguiríamos denominar como del Azar.

Recordemos que cualquiera de los elementos que constituyen este esquema puede incidir de manera drástica en el desarrollo del evento escénico, otorgando al mismo un sentido no previsto.

Para leer el siguiente esquema, valdría la pena preguntarse. ¿Qué ocurriría si uno de estos elementos no se tuviese en cuenta al momento de determinar el lugar y la hora en que se va a llevar a cabo el evento escénico ante el espectador? ¿Qué ocurriría si sólo uno de estos elementos fuese alterado? ¿De qué manera podría afectar el evento escénico la ausencia de uno de estos elementos?



En la Ópera Urbana, el objeto de estudio surge del hallazgo de un fenómeno que demanda de su análisis, la interpretación, manipulación, experimentación y estudio para ser apropiado desde el ámbito artístico. Este genera una actitud científica conducente a la búsqueda de las posibles formas de abordarlo, nombrarlo y manipularlo con el fin de establecer sus alcances y fronteras que le delimitan y expanden, determinando más que el abordaje de conocimiento, la materialización de una experiencia creativa.

Su esencia está en la interacción (Sujeto y objeto de creación, artista y espectador) condición que declara la conformación de colectivos (Comunidades científicas) en los que se proporcionan estrategias creativas conducentes a la configuración teórico-práctica de una intervención escénica que se despliega mediante dilatación y contracción de las unidades de espacio y tiempo, propias de la unidad de sentido abordada.

Lo anterior nos lleva a definir la Ópera Urbana como el canto interior del habitante o miembro de una comunidad, que desvela mediante expresión kinésica, verbal y proxémica, las problemáticas y temáticas de un determinado contexto urbano. Su lírica atañe a las texturas visuales, sonoras, sensoriales y científicas que coexisten al interior de su colectividad, a través de cada acto individual o social que se revele como un acontecimiento, susceptible de ser percibido por el artista, como la imagen generadora de sentido, que desborda el imaginario del espectador.

Finalmente, el Laboratorio de Ópera Urbana, luego de la realización de cada puesta en escena, deja un legado importante para la reflexión, la sistematización y la conceptualización de la Ópera en el contexto Urbano, lo que va a determinar la proyección

académica, artística e investigativa como extensión del mismo. Dicho legado queda plasmado en archivos que contienen, el texto dramaturgico, el registro gráfico de la locación elegida y de los ensayos realizados, de los diseños de espacio escénico, vestuario, maquillaje, utilería, luminotecnia, la composición musical realizada, los registros audiovisuales de los videos pregrabados exclusivamente elaborados para el evento escénico, los diseños gráficos y las estrategias comunicacionales que dan pie al posicionamiento y a la identidad del proyecto en las comunidades artística, social, académica e institucional, el registro audiovisual y fotográfico del evento escénico, el registro en prensa de los eventos realizados y las evaluaciones de los mismos.

Todo lo anterior ha servido de materia prima para elaborar artículos, clases maestras y exposiciones que nos permiten participar de eventos académicos, locales y nacionales en los que se difunde el proyecto, la emisión de las óperas realizadas a través de canales de televisión, la publicación en revistas especializadas y académicas sobre los antecedentes y propósitos del proyecto, la realización de programas de televisión cuyo tema central rescata la Ópera Urbana como modalidad. Todo esto y sobre todo el reconocimiento de la Ópera en el contexto urbano por parte de los habitantes de las comunidades hasta el momento intervenidas han permitido que el interés por este proyecto se mantenga con propósitos que seguramente irán a trascender diversos procesos en las líneas de creación expuestas en este artículo.

BIBLIOGRAFÍA

- BERTRAN COPPINI, Roser y Manito, Félix. (2008). *Aprendiendo de Colombia Cultura y Educación para Transformar la Ciudad*. Primera edición. Barcelona. Fundación Kreanta. septiembre. (p.245 a 251).
- DEL ESTAL, Eduardo. (2000). *La máquina de significación*. Extraído de La gramática del Caos. Editorial EMECÉ, Buenos Aires, en preparación. P.35.
- DELEUZE, Gilles. (1984). *La imagen movimiento: estudios sobre el cine 1*. España: Paidós. Libro. 318p.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (1997). *Culturas híbridas y estrategias comunicacionales. Estudios sobre las Culturas Contemporáneas* (Colima). Vol. 03. No. 05, jun. (1997). Artículo de revista. P. 109-128.
- MOCKUS, Antanas. (1987). *Jugando con Lyotard*. El porvenir será pasado. Magazín Domini- cal, Periódico el Espectador. No 246. P.7 a 9.
- NOÉ, Luis Felipe. (1988). *Antiéstética*. Ediciones de la Flor. (1988). Buenos Aires, Argentina. Libro. P 1-50.
- ORGANISTA O., Gómez V., Jaimes D., Rodríguez J. (2007). *Una idea profunda en la comprensión del mundo físico: el principio de superposición de estado*. Grupo de Física Matemática, Departamento de Física, Universidad Pedagógica Nacional. Bogotá D.C., Colombia.
- RIVERO, Carmen Irene. Morín, Edgar. (2002). *Pensamiento complejo; Transdisciplinariedad*. Salud de los Trabajadores (Maracaibo) Vol. 10. No. 01-02. Edición especial. P 103-115. Artículo de Revista.
- SÁNCHEZ MEDINA, Eduardo (2007). *Opera Urbana. Reconocimiento escénico de un patrimonio*. Cuadernos de Artes y Pedagogía (Medellín) Vol.01,No.03,Mar. Artículo de Revista. P.29-41.
- SINISTERRA, José Sanchis. (2005). *La escena sin límites, fragmentos de un discurso teatral*. Edición de Manuel Aznar Soler.
- TORO, Alfonso de. (1998). "Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'hibridez' e 'inter-medialidad'", Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität Leipzig.