

Obra abierta

La dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención

Estudio de caso basado en la producción de las óperas urbanas ¿A dónde? ¿A dónde?...  
¡Ciudad! (2005), ¡Oh! Santo Domingo (2006) y Memoria, destierro del olvido (2011)

Eduardo Sánchez Medina

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Doctorado en Artes

Medellín

2021

Obra abierta

La dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención

Estudio de caso basado en la producción de las óperas urbanas ¿A dónde? ¿A dónde?...

¡Ciudad! (2005), ¡Oh! Santo Domingo (2006) y Memoria, destierro del olvido (2011)

Tesis de grado presentada para obtener el Título de

Doctor en Artes

Eduardo Sánchez Medina.

Director:

Mario Cardona Garzón

Universidad de Antioquia

Facultad de Artes

Doctorado en Artes

Medellín

2021

Copyright © 2021 por Eduardo de Jesús Sánchez Medina. Todos los derechos reservados.

## Dedicatoria

*A Rosa, Luis Carlos, Óscar*

*La memoria afectiva como un eco frágil golpea cada tanto la nada para convertirse en sutil imagen que intento atrapar y conservar en el recuerdo. No solo agradecimiento, también amor infinito tan eterno como la ausencia de la que solo queda el eco que con el tiempo quiere llegar al olvido. Algo bien distinto a la muerte, que es la nada, ni siquiera el olvido.*

---

*A Diana, Simón y Ricardo*

*Olas de océano que mecen la barca del destino, presente sonoro, cúmulo de ideas que entre el agua y la arena tejen los sueños para cada tanto partir con la brisa que susurra y frota la piel. Regreso paradójal, para sentir que no somos los mismos y por ello, esperar el momento para nuevamente zarpar. Gracias por remar.*

----

*A Amparo y Ángela*

*Reducto querido del nido compartido, memoria viva que atesora el objeto núcleo del legado materno y paterno que cada vez ata más fuerte las amarras del recuerdo para sentir el calor fraterno.*

## Agradecimientos

A Luigi María Musati, José Sanchis Sinisterra, Jorge Eines, Jorge Dubatti, Beethoven Zuleta y Mario Cardona, conocedores de las búsquedas escénicas que aquí se contemplan, y también interlocutores y referentes de voces e ideas que se conjugan en medio de la escritura. Siempre están presentes en mi labor creativa y profesional. Gracias por su generosidad incondicional.

---

A V.S. Gólikov, Enrique Buenaventura, Santiago García..., personas hechas imagen, palabra, causa, escena, movimiento, debate, arte y espíritu que continúan en la extensión de sus legados hechos obra, conocimiento, patrimonio heredado, recuerdo... gracias.

---

A la Universidad de Antioquia por brindarme el tiempo y los recursos para abordar por derecho, un tema tan apasionante y oportuno para el desarrollo de las artes escénicas, la cualificación de los procesos creativos, académicos y de investigación tanto en la Facultad de Artes como en el contexto social.

## Resumen

Esta tesis se orienta al reconocimiento de la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención como un sistema aplicable a las fuentes de creación y los escenarios pertenecientes tanto a las tradicionales categorías de las artes escénicas como a las alternativas, acorde con sus maneras de hacer y decir como producto de la tensión suscitada entre el drama y la performance.

La investigación se basa en el modelo cualitativo y en el estudio de caso a partir del análisis comparativo de los procesos de creación e indagación desarrollados en las puestas en escena de las óperas urbanas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* (2005), *¡Oh! Santo Domingo* (2006) y *Memoria, destierro del olvido* (2011), únicas en su género, y en el método de análisis efectivo del director planteado por G. A. Tovstonógov (1915-1989), director de teatro y artista emérito ruso, teórico y pedagogo en el campo de la dirección escénica del Instituto de Teatro Música y cinematografía de San Petersburgo.

El aporte de esta investigación radica en la definición metodológica y estructural del acontecer escénico en el marco del Sistema de dirección de puesta en escena bajo el concepto de Obra Abierta, aplicado a ámbitos de intervención escénica, localizables geográfica y temporalmente que implican comunidades insertas en temáticas y problemáticas particulares. El objeto de creación está definido por la escenificación que se debe otorgar a un determinado ámbito de intervención e indagación basado especialmente en la noción de imagen acontecimiento.

*Palabras clave:* artes escénicas, dirección escénica, puesta en escena, estructura escénica, obra abierta, ámbito de intervención escénica.

## **Abstract**

This thesis is aimed at recognizing stage direction as a system applicable to different intervention areas and framed upon both traditional categories of performing arts and the alternatives. All this is within the structure of the usual stage categories, and the tension raised between drama and performance.

The research is based on the qualitative approach and the case study method focusing on the comparative analysis of the processes of creation and inquiry developed in the staging of the urban operas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* (2005), *¡Oh! Santo Domingo* (2006) y *Memoria, destierro del olvido* (2011), unique in their genre, and in the active analysis method proposed by GA Tosvstonógov (1915-1989), a Russian theater director and artist emeritus, theoretician and pedagogue in the field of stage direction of the St. Petersburg Institute of Theatre, Music and Cinematography.

The contribution of this research lies in the methodological and structural definition of the stage event within the framework of the Staging management system under the concept of Open Work, applied to areas of stage intervention, geographically and temporally localized including communities involved in some particular issues. The object of creation is defined by the staging given to a certain area of intervention and inquiry, and based especially on the notion of event-image.

**Key words:** Performing arts, stage direction, mise-en-scene, scenic structure, open work, scope of scenic intervention.

## Contenido

Introducción .....	14
Capítulo 1 .....	25
Marco teórico .....	25
1.1. Estado del arte .....	32
1.1.1 Primer periodo o acto de invención.....	40
1.1.2 Segundo periodo o acto de fundamentación.....	62
1.1.3 Tercer periodo o acto de utopía, crisis e intervención.....	119
Capítulo 2 .....	191
Ópera Urbana, Imagen de la memoria.....	191
2.1. Ópera urbana, estudio de caso .....	192
2.2. Ópera Urbana, ámbito de creación e indagación.....	203
2.3. Análisis comparativo.....	206
2.4. Componentes estructurales del proceso creativo para la concepción y puesta en escena en Ópera Urbana .....	207
2.4.1 Definición de componentes estructurales.....	208
2.5. Análisis comparativo las óperas urbanas <i>¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!, ¡Oh! Santo Domingo y Memoria, destierro del olvido</i> . Planteamiento metodológico para su concepción y puesta en escena. ....	216
2.5.1 Fase I. Indagación etnográfica (ámbito social, exploración de contexto, fuentes de creación).....	216
2.5.2 Fase II. Poética: Imagen acontecimiento.....	354
2.5.3 Fase III. Puesta en escena - cartografía escénica. Estrategia de dirección susceptible de ser emplazada en el escenario de intervención. Carácter simbólico y trascendencia cultural e histórica de la obra en el ámbito social. ....	398
2.5.4 Fase IV. Emplazamiento del componente escénico .....	483
2.5.5 Fase V. Devenir imagen acontecimiento: grafía escénica vs grafía del azar. Experiencia estética.....	493
2.5.6 Fase VI. Proyección postevento .....	496
2.5.7 Desplazamientos de la dirección escénica a partir del Laboratorio Ópera Urbana .....	499
2.5.8 La Ópera Urbana como sistema de dirección escénica .....	501
Capítulo 3 .....	505
3.1. Obra abierta. La dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención.....	505
3.1.1 Sistema dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención.....	505



3.1.2 Estructura de puesta en escena en ámbitos de intervención .....	516
3.1.3 Metodología de creación, indagación e implementación de estrategias de puesta en escena. ....	533
CONCLUSIONES .....	537
Referencias.....	539
Anexos.....	549
1. Vita.....	549
2. Enlace Dramaturgia Ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! (2005) .....	550
3. Enlace Dramaturgia Ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo (2006).....	550
<a href="https://cruzandolafrontera.com.co/wp-content/uploads/2021/08/Oh-Santo-Domingo.pdf">https://cruzandolafrontera.com.co/wp-content/uploads/2021/08/Oh-Santo-Domingo.pdf</a> .....	550
4. Enlace Dramaturgia Ópera urbana Memoria, destierro del olvido (2011).....	550

## Lista de Figuras

Figura 1 Componentes estructurales del proceso creativo para la concepción y puesta en escena en Ópera Urbana .....	118
Figura 2 Ejemplo trazo de vectores de presupuestos estéticos, teóricos, metodológicos entre directores a través del tiempo .....	190
Figura 3 Componentes estructurales del proceso creativo para la concepción y puesta en escena en Ópera Urbana .....	216
Figura 4 Indagación etnográfica (ámbito social, exploración de contexto, fuentes de creación). .....	227
Figura 5 Contexto o marco más amplio en el que se emplaza el proceso de creación e indagación .....	229
Figura 6 Perímetros horizonte ámbito de intervención y horizonte escenario de intervención .....	248
Figura 7 Perímetro Mayor .....	256
Figura 8 Perímetro locación .....	261
Figura 9 Perímetro escenario de intervención .....	273
Figura 10 Perímetro central, epicentro de la acción .....	294
Figura 11 Ámbito liminal, entorno entre perímetros .....	302
Figura 12 Grafía del azar .....	307
Figura 13 Triangulación fuentes de creación.....	313
Figura 14 Referentes estéticos como fuentes de creación .....	315
Figura 15 Componentes de indagación y creación ópera urbana Memoria, destierro del olvido. Imagen de la memoria .....	346
Figura 16 Superposición de sistemas.....	356
Figura 17 Estructura puesta en escena ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo.....	371
Figura 18 Estructura puesta en escena, ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! .....	374
Figura 19 Estructura puesta en escena ópera urbana Memoria, destierro del olvido.....	378
Figura 20 Clasificación del espectador en Ópera Urbana.....	499
Figura 21 Superposición de órdenes. Imagen acontecimiento.....	523
Figura 22 Superposición de órdenes. Imagen acontecimiento.....	529
Figura 23 Despliegue de imágenes acontecimiento. Horizontalidad.....	533

## Lista de tablas

Tabla 1 Compendio fuentes primarias de indagación y creación de las óperas urbanas .....	310
Tabla 2 Repertorio musical óperas urbanas .....	449
Tabla 3 Compendio registros visuales, sonoros, escritos y audiovisuales de las óperas urbanas .....	475
Tabla 4 Fragmento guion por secuencias ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! .....	487
Tabla 5 Componentes sistema de dirección escénica en Ópera Urbana .....	502

## Lista de imágenes

Imagen 1 Ur-Hamlet.....	167
Imagen 2 Simbiosis, 1997 .....	171
Imagen 3 Madama Butterfly. Según La Fura dels Baus .....	172
Imagen 4 Madama Butterfly. Según La Fura dels Baus .....	172
Imagen 5 Mi vida después. Lola Arias .....	174
Imagen 6 Mi vida después - Alternativa Teatral.....	175
Imagen 7 Testigo de las ruinas. Mapa Teatro.....	176
Imagen 8 Orfeo y Eurídice en cielo drive 10050-0. Mapa Teatro .....	178
Imagen 9 Fuerza bruta: Wayra (2012).....	181
Imagen 10 Recortes de prensa .....	202
Imagen 11 Primera noción de sentido: acción que instauro un primer nivel poético .....	231
Imagen 12 Cárcel Celular de Varones (La Ladera). Barrio Boston, Medellín-Colombia .....	231
Imagen 13 Perímetro horizonte, ámbito de intervención. ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! ...	249
Imagen 14 Fachada ruinas Cárcel Celular de varones La Ladera.....	250
Imagen 15 Perímetro horizonte, ámbito de intervención ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo.....	252
Imagen 16 Perímetro horizonte ámbito de intervención ópera urbana Memoria, destierro del olvido.....	255
Imagen 17 Perímetro mayor ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! .....	257
Imagen 18 Perímetro mayor ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo .....	258
Imagen 19 Perímetro mayor ópera urbana Memoria, destierro del olvido .....	259
Imagen 20 Encuadre perímetro locación ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! .....	266
Imagen 21 Delimitación perímetro locación ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!.....	267
Imagen 22 Encuadre perímetro locación ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo .....	268
Imagen 23 Delimitación perímetro locación ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo .....	269
Imagen 24 Encuadre perímetro locación ópera urbana Memoria, destierro del olvido .....	270
Imagen 25 Delimitación perímetro locación ópera urbana Memoria, destierro del olvido .....	271
Imagen 26 Delimitación perímetro escenario de intervención ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! .....	278
Imagen 27 Planos general, medio y detalle ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! .....	279
Imagen 28 Delimitación perímetro escenario de intervención ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo .....	280
Imagen 29 Planos general, medio y detalle escenario de intervención ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo...	281
Imagen 30 Delimitación perímetro escenario de intervención ópera urbana Memoria, destierro del olvido .	284
Imagen 31 Primer boceto escenario de intervención escénica ópera urbana Memoria, destierro del olvido..	286
Imagen 32 Plano general perímetro escenario de intervención ópera urbana Memoria, destierro del olvido	287
Imagen 33 Planos medio perímetro escenario de intervención Ópera Urbana .....	289
Imagen 34 Plano detalle perímetro escenario de intervención ópera urbana Memoria, destierro del olvido .	291
Imagen 35 Bocetos plano detalle perímetro escenario de intervención ópera urbana Memoria, destierro del olvido.....	293
Imagen 36 Perímetro central, epicentro de la acción ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! .....	295

Imagen 37	Perímetro central, epicentro de la acción ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo .....	296
Imagen 38	Perímetro central, epicentro de la acción ópera urbana Memoria, destierro del olvido .....	297
Imagen 39	Ámbito liminal, entorno entre perímetros.....	<b>¡Error! Marcador no definido.</b>
Imagen 40	Rituales urbanos como referentes de intervención estética .....	317
Imagen 41	Quitapenas .....	321
Imagen 42	Confección de los Quitapenas .....	322
Imagen 43	Recordatorio y programa de mano .....	322
Imagen 44	Tras la memoria de los vencidos. Doris Salcedo .....	326
Imagen 45	Shibboleth.....	328
Imagen 46	Obra plástica Óscar Muñoz. Cortinas de baño / Los narcisos .....	330
Imagen 47	Partitura de Lacrimosa de Calixto Álvarez.....	332
Imagen 48	Demarcación en ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!.....	409
Imagen 49	Demarcación en ¡Oh! Santo Domingo.....	409
Imagen 50	Atmósferas espacio escénico Memoria, destierro del olvido.....	411
Imagen 51	Representación inicial de algunas comunidades indígenas.....	416
Imagen 52	Desplazamiento .....	417
Imagen 53	Secuencia fotográfica de un desplazamiento .....	418
Imagen 54	Fotografías sobre los impactos de la guerra, la devastación .....	419
Imagen 55	Fotografías de algunos niños víctimas de la guerra .....	420
Imagen 56	Fotografía de una víctima .....	421
Imagen 57	Escenas ópera urbana Memoria, destierro del olvido .....	422
Imagen 58	Escenas de la ópera urbana Memoria, destierro del olvido.....	424
Imagen 59	Fotografía de la escena “Corazón aniquilado” (Bojayá).....	425
Imagen 60	“El frío hiela la razón” (Homicidio) .....	426
Imagen 61	Escena de Memoria, destierro del olvido.....	427
Imagen 62	Escenas finales de Memoria, destierro del olvido .....	428
Imagen 63	Socialización bocetos de vestuario .....	430
Imagen 64	Referentes creativos para el vestuario .....	431
Imagen 65	Diseño de vestuario de Yerma.....	432
Imagen 66	Yerma en escena.....	433
Imagen 67	Referentes vestuario mujeres de luto .....	434
Imagen 68	Ilustración 4. Boceto del vestuario de Mujeres de luto.....	435
Imagen 69	Imagen 52. Mujeres de luto en escena.....	435
Imagen 70	Vestuario cantaoras.....	436
Imagen 71	Referentes creativos para vestuario de los Quitapenas .....	437
Imagen 72	Vestuario de los Quitapenas .....	438
Imagen 73	Puesta en escena con los Quitapenas .....	439
Imagen 74	Referentes creativos para vestuario de la Indígena.....	440
Imagen 75	Vestuario de la Indígena .....	440
Imagen 76	Referentes creativos para el vestuario de personaje urbano .....	441
Imagen 77	Referentes creativos para la escenografía .....	442
Imagen 78	Ilustración Vestuario del Hijo.....	443
Imagen 79	Hijo en escena.....	444
Imagen 80	Vestuario Mujer-madre 1.....	446
Imagen 81	Vestuario Mujer-madre 2.....	446
Imagen 82	Mujeres en la escena.....	447
Imagen 83	Bocetos vestuario ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo .....	447
Imagen 84	Ensayo ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo .....	460
Imagen 85	Ensayos ópera urbana Memoria, destierro del olvido.....	461
Imagen 86	Exposiciones asesorías temáticas .....	462
Imagen 87	Reuniones de trabajo en equipo y ensayos ópera urbana Memoria, destierro del olvido .....	462
Imagen 88	Logo ópera urbana Memoria, destierro del olvido.....	467

Imagen 89 Afiche ópera urbana Memoria, destierro del olvido .....	469
Imagen 90 Pasacalle ópera urbana Memoria, destierro del olvido .....	469
Imagen 91 Invitación rueda de prensa ópera urbana Memoria, destierro del olvido .....	470
Imagen 92 Contraseña de ingreso ópera urbana Memoria, destierro del olvido .....	470
Imagen 93 Programa de mano ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! .....	471
Imagen 94 Programa de mano ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo .....	472
Imagen 95 Programa de mano ópera urbana Memoria, destierro del olvido .....	473
Imagen 96 Pieza promocional Ópera Urbana .....	474
Imagen 97 Emplazamiento escénico ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!.....	490
Imagen 98 Emplazamiento escénico ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo .....	490
Imagen 99 Emplazamiento escénico Ópera Urbana Memoria destierro del olvido.....	491
Imagen 100 Momentos previos al inicio de la presentación ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo.....	492
Imagen 101 Momentos previos al inicio de la presentación ópera urbana Memoria, destierro del olvido.....	493

## Introducción

La época actual, tiempo de desafuero, migración, transgresión del cruce de fronteras, de pandemia y claustro, no solo compromete comunidades que pretenden superar su condición, también a teóricos y artistas que intentan desbordar los límites de sus propios dominios para acceder a otros campos del conocimiento y procesos de creación. La crisis de identidad, de la mirada unívoca propia de instituciones y disciplinas que ajustan a su medida las maneras de pensar, decir y actuar, es cada vez más evidente.

Por eso la obra de arte hoy, en lo que respecta a la puesta en escena, no se crea únicamente desde la magnificencia del autor para ser instalada por el director en un escenario convencional ante el espectador. Si se le considerara una intervención a realizar en y desde el afuera de un teatro habitual, sin perder su condición, el artista podría efectuar un desplazamiento desde un lugar común para situarse en el espacio de intervención con quienes habitan ese exterior, en el que la labor creativa, colectiva, social, emerge del intersticio entre realidad y ficción como un testimonio del tiempo que obliga, a reconsiderar la usual condición del discurso y la práctica, en este caso, de la dirección escénica cuya mirada ha virado hacia la trama de la realidad social, entendida como circunstancias de espacio y tiempo, en las que se suscitan y tejen actos sincréticos, insertos fundamentalmente en las coordenadas histórica y cultural; dicho viraje se ha fortalecido por la entronización de la performance y por la dislocación de los presupuestos modernos en el contexto de las artes escénicas, resultado de ello, la concepción de procesos de creación y la proliferación de discursos reveladores de diversas formas de pensar y hacer, traducidos en nociones como: transdisciplinariedad, transculturalidad, transtextualidad, liminalidad, hibridez, deconstrucción, teatro performativo, entre otras, lo cual ha conducido

a la multiplicación de propuestas escénicas disruptivas, su cualificación conceptual, teórica, académica como también y de manera especial, a la búsqueda y generación de ámbitos de creación e indagación, consolidados por la contundencia de la difusión visual, audiovisual que ofrecen el desarrollo y auge de las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC). Igualmente, ha llevado a la generación de redes y configuración de comunidades de creación, formación, investigación, producción -local, nacional e internacional- según necesidades e intereses afines, aspectos que constituyen dinámicas, culturas y formas de actuar y pensar propias de la época.

De acuerdo con el estado del arte de la dirección de puesta en escena se infieren algunos aspectos que surgen del abordaje de presupuestos estéticos planteados por dramaturgos, directores, teóricos de la dirección en las artes escénicas con los cuales se detecta la necesidad de crear propuestas metodológicas con las cuales se pueda orientar la labor de la dirección escénica al abordaje de escenarios que no sólo se inscriban en las categorías escénicas preponderantes, sobre todo la teatral.

Para configurar esta propuesta se consideró pertinente que, en el marco de la presente investigación doctoral, se tomaran las experiencias realizadas en el Laboratorio de Ópera como las que conformarían el estudio de caso para lograr desde el análisis comparativo, un planteamiento estructurado y sólido que conduzca a la aproximación de la dirección escénica en dichos ámbitos y contextos de intervención, para el cual se requieren herramientas técnicas y metodológicas particulares.

La pregunta que inicialmente se formuló consistió en suponer si a partir del análisis comparativo de los procesos de puesta en escena de las óperas urbanas urbanas ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! (2005), ¡Oh! Santo Domingo (2006) y Memoria, destierro del olvido (2011), realizadas en la ciudad de Medellín, ¿se podría construir un sistema de dirección

que posibilite el abordaje de escenarios pertenecientes a las categorías de las artes escénicas habitualmente reconocidas como también a escenarios alternativos que puedan estar enmarcados o no en dichas categorías?

¿Qué acción debe realizarse al interior de la dirección escénica, que comúnmente se ha comprendido y enmarcado en las categorías del teatro, la ópera, la danza y el cine, si se hace necesario tomar como fuente de creación además de los materiales dramáticos, el libreto y la composición musical, o el guion cinematográfico, la realidad, la cotidianidad y los contextos social y cultural de los cuales emergen temáticas y problemáticas ineludibles para el artista y su época?

Para tomar dicha determinación se tuvo en cuenta que las óperas urbanas realizadas como experiencias concebidas desde la dirección escénica eran únicas, para el año 2005 y los subsiguientes y obedecían a procesos creativos, investigativos, académicos, significativos para el desarrollo artístico como también, porque la confluencia de las tres experiencias, generaba las condiciones para un estudio sobre la dirección escénica basado en su análisis comparativo. Además, que existía una reflexión plasmada en publicaciones de artículos de revista, cuadernos pedagógicos, ponencias y talleres.

Del proceso de indagación, escritura, puesta en escena que se realizó con motivo de la inauguración del Museo Casa de la Memoria de Medellín, se creó la ópera urbana Memoria, destierro del olvido. De ésta se desprende el trabajo de tesis de la maestría en dramaturgia y dirección de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia titulado, Imagen de la memoria: testimonio lírico de significación histórica a partir de la dramaturgia y puesta en escena de la ópera urbana Memoria, Destierro del Olvido (2012), lo cual configuraba el acceso a fuentes de investigación primarias y secundarias útiles para el desarrollo de la investigación.



Debe señalarse que en el Laboratorio de Ópera urbana se conservan las memorias y documentos escritos, visuales, audiovisuales, sonoros con lo que se puede dar cuenta de la manera cómo en las óperas urbanas se articulan las categorías del teatro y la ópera en el contexto urbano. Desde el teatro a través de la dramaturgia urbana, un tipo de escritura alternativo para la puesta en escena de obras en contextos urbanos (distinto al teatro de calle), planteado por el director italiano Luigi María Musati. Desde la ópera, tomando fragmentos del repertorio lírico internacional y temáticas y problemáticas a tratar en el contexto urbano, a partir de la ubicación de locaciones según criterios académicos, culturales, sociales e institucionales, entre otros aspectos.

En este sentido, como producto de las inferencias surgidas del estado del arte, de la dirección escénica, se plantean nociones con las cuales se argumenta y estructura la noción de la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención. La noción de *desplazamiento consciente* entendida como el proceso mediante el cual la dirección realiza el traslado de un material primigenio como lo puede ser una idea, una dramaturgia, un testimonio, etc., para emplazarlo en ámbitos de creación como el ensayo, el laboratorio, el evento escénico, en los que la experiencia estética compartida, cobra sentido. Aquí, dicho desplazamiento transcurre a través de la conciencia técnica, metodológica, intuitiva propia del devenir de la escenificación y a su vez conduce a momentos de decisión y concreción requeridos por parte de quien asume la dirección.

Como éste, diversas formas y tipos de desplazamiento que demandan operaciones bien particulares y determinan resultados inesperados, tal como ocurre con los pensadores e integrantes de la Camerata Florentina quienes, con el ánimo de retomar la tragedia (1590), mediante *experimento teatral*, dan origen a la ópera, un acto de conciencia entre un orden

establecido y otro por instaurarse, sustancial para el desarrollo de la dirección escénica en el ámbito lírico.

Richard Wagner (1813-1883) en lo que respecta a la ópera, literalmente desplaza del escenario a la orquesta para instalarla en el foso y dar protagonismo al carácter interpretativo del cantante, y por lo mismo a la palabra y en consecuencia al drama; aspecto que incide en la concepción de un espacio escénico en el que todas las miradas conducen, incluyendo la de la dirección, a la ejecución de la interpretación. Resultado de estas decisiones, es el concepto de obra total o *Gesamtkunstwerk* que Wagner plantea para enunciar que la ópera es el ámbito al que confluyen categorías escénicas como la música, la poesía, la arquitectura, la pintura y la escultura.

Un desplazamiento que significó la legitimación de la dirección escénica en el teatro, fue el implementado por los Meiningen, compañía dirigida por el Duque Jorge II de Meiningen (Alemania, 1826-1914) quienes llevaron a cabo procesos de creación, producción en la danza, el teatro y la ópera, al tiempo que difundían el ejercicio de la dirección escénica, siendo uno de los beneficiados de dicha experiencia K. S. Stanislavsky. Así como estos desplazamientos, existen diversos tipos de traslados que se hacen conscientes al comprometer para la creación de la obra, técnicas y metodologías con las que se establece un destacado desarrollo de la dirección y se posibilita concebir *la dirección escénica como un sistema* que se modifica y desarrolla, según la especificidad de la categoría escénica en la que éste sistema se sitúe, el tipo de componentes que lo constituyen, como también a la manera en que éstos se articulan tanto endógenamente como en relación con su entorno.

La noción de *supradisciplinariedad* se define por la labor que el director de escena desempeña, en por lo menos dos categorías escénicas distintas, asunto que no es nuevo,

pero que en los últimos años se consolida, dada la importancia que la investigación y los procesos inter y transdisciplinarios han adquirido en las artes tanto en los contextos académicos como profesionales, por ejemplo, Peter Brook, se desempeña como director en el teatro, la ópera y el cine. Dentro de la noción de supradisciplinariedad se pueden generar otras formas de desplazamiento en las que la conciencia de la dirección se instala en las maneras de adaptar, a algunas categorías escénicas, lenguajes escénicos, recursos técnicos, estrategias metodológicas provenientes de otras categorías.

El traslado del recurso audiovisual a la puesta en escena de la ópera y el teatro, o el carácter lírico que se imprime a una puesta en escena en el teatro, como también la teatralidad que puede adquirir un proyecto audiovisual, por ejemplo, se convierten en las estrategias que conscientemente la dirección asume como una forma cada vez más común.

Se conciben las nociones de ámbito de intervención e indagación y escenario de intervención, como dos contextos geográficos. En el primero la dirección escénica realiza una actividad etnográfica para hallar el material primigenio del cual emerge la obra y en el segundo, el lugar que aunque sigue siendo un espacio de intervención puesto que es un lugar ajeno, alternativo, que se ocupa de manera transitoria, temporal para dar paso a las dinámicas que le pertenecen, es el escenario en el que se concibe y lleva a cabo la puesta en escena. Estos aspectos cobran especial importancia en el aparte relacionado con el estudio de caso puesto que con ellos se nombran los contextos desde y hacia los cuales la dirección escénica trasfiere las estrategias de indagación y puesta en escena respectivamente. En cuanto al teatro y la ópera, por ejemplo, el espacio de intervención al material dramático o al libreto mientras que el escenario de injerencia está definido por el lugar en que se lleva a cabo el proceso de creación y la proyección del evento escénico.

Asumir la *escenificación* como lo específico u objeto de creación de la dirección, es una de las derivaciones más importantes de esta tesis, puesto que permite mayor comprensión sobre la especificidad o el objeto de creación de la dirección en una categoría determinada, el objeto de creación de la dirección en sí. La escenificación por tanto se convierte en un aspecto nodal del planteamiento que sobre la dirección en ámbitos de intervención se presenta en el Tercer capítulo.

Y la noción de *Obra Abierta*, entendida como aquella que emerge de comprender la dirección como ejercicio de escenificación aplicable a las distintas categorías ya reconocidas, pero también a diversos ámbitos de intervención en los que se halle el material primigenio que conduce a la generación de obras en disímiles formatos escénicos según la época en la que se asume el proceso creativo.

Entendida también como la obra que está en construcción permanente y se concreta durante cada ensayo, puesta en escena, actividad creativa, encuentro con el espectador, es decir durante el presente escénico de la búsqueda constante de variables propias de la dirección que se puedan contemplar en el orden de lo inacabado y efímero. La *Obra Abierta* en el caso del teatro, tradicionalmente emerge del material dramático que, mediante lectura y aplicación de un determinado sistema de análisis, devela la obra que en él subyace y es susceptible de ser desplegada tanto en el imaginario como en los escenarios de creación y transformación del material primigenio en puesta en escena.

Incluso, la presentación de una puesta en escena ante el espectador, implica una nueva apertura, esta vez hacia los contextos social y cultural, por ejemplo.

Los procesos de investigación aplicados a los desarrollos creativos y académicos conducen a la apertura constante de obras destinadas a algún escenario de intervención, pero también a la generación de mecanismos para consolidar esta labor.

Con el tiempo esta obra adquiere un espesor otorgado por la experiencia escénica que se traduce en conocimiento y más allá de la realización de puesta en escena, en la producción de un pensamiento que técnica, conceptual, estructural y metodológicamente es aplicado a los procesos de creación, pero también y muy especialmente a los pedagógicos y se expande a territorios insospechados.

Pero del estado del arte emergen también tres indicios que configuran el asunto a tratar en esta investigación y en el que de manera particular el ejercicio de la dirección se ve comprometido. El problema puede entenderse como el factor de interés y motivo que encausa la investigación hacia objetivos tangibles, destinados a cualificar procesos y gestionar los recursos necesarios para llevar a cabo las acciones que se consideren fundamentales para conseguir los propósitos.

La determinación del problema surge del hallazgo de un vacío como signo de algo que se puede tornar fisura, que se pronuncia y requiere ser proveído de forma ineludible, de lo cual se genera un desfase entre las formas de dirigir tradicionales y las circunstancias que requieren otras maneras de abordar el fenómeno de la dirección, aspecto que demanda una especie de ajuste. Por tanto, se hace necesario encontrar un plano de coherencia que permita, según el momento de la investigación, generar estrategias viables para dar tratamiento a dicho problema. No se trata de plantear una solución, sino un enfoque posible y particular acorde al acervo de experiencias y sobre todo al interés que tal motivo ocupa en la búsqueda académica, creativa, estética que el investigador realiza.

Un primer indicio está relacionado con el peso que aún tiene en el arte, suponer que el ejercicio de la dirección de puesta en escena pertenece a, o se dilucida principalmente en las tradicionales categorías de las artes escénicas, principalmente en la del teatro, categorías en las que si bien la dirección ha tenido una evolución privilegiada por el alto volumen de

la producción escénica, la existencia de numerosas instituciones de formación en los distintos tópicos y lenguajes escénicos con los que esta se relaciona, en la generación de eventos académicos, festivales, posgrados que otorgan una solidez teórica, estética y metodológica a los proyectos que se desarrollan en diversas latitudes, se convierten en el único referente desde el cual se puede interpretar y explorar el rol de la dirección escénica aunque éste se inscriba en procesos de creación alternativos en ocasiones subordinados a la perspectiva teatral.

El segundo indicio es la escasa formulación de modelos, sistemas, metodologías, procesos de formación que desde el punto de vista de la dirección escénica estén enfocados a la creación y materialización de la puesta en escena en ámbitos de intervención, distintos a los ya contemplados en las categorías escénicas mencionadas. Aunque la sistematización de los procesos alternativos a dichas categorías se explicita en documentos, eventos académicos, festivales, síntesis, en menor estimación se plantean desde la perspectiva de la dirección escénica.

Y el tercero, relacionado con el hecho de que, si bien el ejercicio de la dirección escénica se ha reconocido como una labor de carácter interdisciplinar y transdisciplinar, tal como lo expone Fernando de Toro al referirse a la noción de obra, se hace primordial también reconocer el carácter supradisciplinar que en el último tiempo adquiere mayor interés e incide en las formas de dirigir en la actualidad.

Puede decirse que el vacío que requiere ser proveído y sobre el cual se pretende orientar esta investigación, consiste en la construcción de una propuesta metodológica que, en el marco de la dirección de puesta en escena, contemple procesos de indagación y creación conducentes al abordaje de espacios de intervención y materiales primigenios que poseen un nivel de escenificación al que la dirección escénica en gran medida se debe, tal

como sucede con la dramaturgia, el libreto y el guion en el caso del teatro, la ópera y el cine respectivamente, habitualmente contemplados como también ámbitos de intervención no previstos en los procesos de escenificación, pero que como tal, se convierten en el material inicial de una obra en potencia que aún no ha sido develada y que solo la dirección escénica señala como motivo de intervención.

Producto de la tesis, se considera que la dirección escénica tal como aquí se concibe, no contempla en principio y como su objeto de creación la acción dramática, sino la escenificación, un ejercicio previo, básico, que puede ser aplicado a cualquier ámbito de intervención e indagación o material primigenio con el fin de hallar en él la obra que subyace y emplear para ello un tratamiento acorde con lo que ella demanda. En el caso del teatro, el ejercicio que le es connatural a la dirección debe enfocarse en la acción dramática, propia de la dramaturgia, material de base en el que subyace la obra teatral. Por tanto, se puede enunciar cómo la escenificación, especificidad y objeto de creación en la dirección al abordar una categoría escénica existente, se convierte en un ejercicio que requiere ser adaptado o aplicado a dicho objeto.

La tesis se sustenta también en procesos de dirección modernos y contemporáneos ideados e implementados en diversas categorías escénicas como los desarrollados, entre otros directores, por K.Sergueivich Stanislavsky (1863-1938), V. Emilieviha Meyerhold (1874-1940), Nilolai Evreinov (1879-1953), Jerzy Grotowski (1933-1999), Antonin Artaud (1896-1948), Eugenio Barba (1936), Robert Wilson (1941), Peter Brook (1959, Robert Lepage (1941), Alex Ollé de La Fura dels Baus (1960), Santiago García (1928-2020) y Enrique Buenaventura (1925-2003) del nuevo teatro colombiano; Rolf Abderhalden (1965) de Mapa Teatro, Diqui James de Fuerza Bruta (1965), Milo Rau director artístico del teatro MTGent de Bélgica o la directora Holandesa Adelheid Roosen,

Como resultado del devenir investigativo, la estructura de la tesis se divide en tres capítulos. El primero referido **al estado del arte de la dirección escénica**, en el que se analizan algunos de los momentos más significativos de su evolución. Se enuncian diversos tipos de desplazamiento consciente con los que se demarca el trazo por el cual la dirección realiza su propia cartografía. Finalmente, se define la dirección como un sistema con sus componentes.

El segundo capítulo, **denominado “Ópera Urbana, Imagen de la memoria”** se cimienta en el estudio de caso de las óperas urbanas mencionadas. Tiene como propósito explicitar la metodología aplicada en sus puestas en escena desde la perspectiva de la dirección escénica.

Y en el **tercer capítulo: Obra Abierta**, La dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención, se presentan los resultados y la discusión sobre la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención, el cual comienza con el reconocimiento del método de análisis efectivo del director, planteado por G. A. Tovstonógov -director de teatro ruso, teórico y pedagogo en el campo de la dirección escénica-, y especialmente basado en el trabajo teórico y metodológico que sobre su obra desarrolla la directora I.B. Malochévskaia asistente de la cátedra de dirección de teatro drama de G.A. Tovstonógov.

En este aparte se enuncian entre otras, las nociones de ámbito de intervención e indagación, Obra Abierta, Imagen Acontecimiento, Superposición de órdenes, formas de operar del director respecto a los procesos de creación, indagación y materialización de la obra, aspectos con los cuales se configura el material con el cual se pretende proveer de sentido el vacío ya enunciado. Dichas formas de operar pueden ser impartidas y difundidas a través de procesos creativos, investigativos en diversos contextos relacionados con la dirección escénica.



## Capítulo 1

### Marco teórico

En *Todo es teoría. Objetivos y métodos de investigación*, Ruth Sautu plantea que el marco teórico está compuesto por diferentes niveles de abstracción; mientras la teoría general está constituida por proposiciones lógicamente interrelacionadas que se utilizan para explicar procesos y fenómenos, la teoría sustantiva implica proposiciones teóricas específicas al tema o parte de la realidad que se pretende estudiar.

De acuerdo con lo anterior, se exponen aquí dos partes constitutivas del presente marco teórico, dos niveles de abstracción que se abordan desde la creación, la investigación y la producción escénicas y que han devenido estética, teoría, proceso, método, planteamientos pedagógicos y estrategias escénicas en torno a la dirección.

Sobre la teoría general, estarían en el orden de lo relativo, el planteamiento del problema, las preguntas generadoras de sentido, los objetivos y estrategias para materializarlos, y las nociones emergentes de: Desplazamiento consciente y Sistema de dirección de puesta en escena. El Desplazamiento consciente se refiere al trasegar que, en una determinada época, quien asume la dirección escénica, realiza en busca de la concepción de un tipo de obra en particular, entendido éste como la articulación de las prácticas escénicas que conducen a la enunciación de una totalidad y a una determinada comprensión de la dirección escénica en el universo artístico.

El sistema de dirección de puesta en escena refleja la manera en la que, quien asume la dirección puede abordar el objeto de creación mediante procesos creativos e investigativos, establecer mecanismos de articulación de sus componentes, develando así lo concerniente a lo técnico y lo metodológico, ejes transversales del proceso de puesta en escena.

La teoría general en el campo de la dirección escénica equivaldría a aquellas prácticas y postulados que tratan procesos metodológicos, búsquedas estéticas, teatralidades y especificidades que sustentan su labor en resolver y actuar sobre las maneras de hacer y decir de la dirección escénica, en este caso, al tipo de obra e indagación estética de un director o colectivo, así como Antonin Artaud aludió al *Teatro de la crueldad* o Jerzy Grotowski a *Hacia un teatro pobre*, por ejemplo.

Esta aproximación se basa en los planteamientos de directores con desempeño en el teatro, la ópera y el cine principalmente, categorías con mayores desarrollos en el campo de la dirección escénica, articulados a diversos periodos en los cuales se generan movimientos artísticos y desplazamientos conscientes bien significativos.

Se contemplan críticos del teatro y teóricos de las artes escénicas analistas del fenómeno teatral y en el tiempo más reciente, del carácter posmoderno y performativo del teatro como P. Pavis, Jorge Dubatti, Hans T. Lehmann, J. Pierre Sarrazac, Peter Szondi. En cuanto al análisis sobre el acontecer escénico en escenarios pertenecientes a la esfera social, a la realidad cotidiana y el carácter antropológico y cultural se toman planteamientos de Ileana Dieguez, Erika Fischer-Lichte, Judith Butler y A. Grumann Sölter.

Desde el punto de vista filosófico en lo relacionado con las nociones próximas a distintas formas de estructuración del hecho escénico, como deconstrucción, hibridez, transdisciplinariedad, así como el acercamiento a enunciaciones sobre acción, acontecimiento y posmodernidad, éstas emergen de planteamientos teóricos explicitados por Fernando y Alfonso de Toro, Gilles Deleuze, Felix Guattari, J. Françoise Lyotard, Beatriz Restrepo, Paul Ricoeur, Edgar Garavito, entre otros.

De los trabajos realizados por Eduardo del Estal y Luis Felipe Noé se toma de manera particular lo que respecta a las nociones de imagen, orden y experiencia, y de Katya Mandoki lo concerniente a estesis y prosaica.

Sobre la construcción del marco teórico, Ruth Sautu, expresa que este “engloba una serie de ideas y concepciones, algunas explícitas, otras implícitas” (Sautu, 2005, pág. 23). Por supuesto, ideas que, interpretadas desde el ejercicio de la dirección de puesta en escena, pertenecen unas, al universo de lo recurrente y afín a otras búsquedas creativas; algunas más ceñidas a las definiciones y los conceptos y otras al plano metodológico, que se deriva de dichos conceptos. Lo importante aquí es destacar cómo las ideas se pueden entender como cúmulos de conocimiento que una vez analizadas, toman forma y evidencian su complejidad, es decir, lo implícito. En la dirección escénica ello equivale al concepto de puesta en escena y al proceso que dicho concepto desata.

Desde la teoría sustantiva, particularmente orientada a las maneras de disponer el acontecer escénico, en este caso, definida bajo tres modalidades, una relativa al método de análisis efectivo, herramienta creada por K. S. Stanislavsky y tratada en esta tesis a partir de los planteamientos de G. A. Tovstonógov y V. S. Gólikov, otra relacionada con los procesos creativos y pedagógicos sobre dramaturgia urbana impartidos por Luigi María Musatti y una más, definida por los procesos metodológicos sobre dirección escénica desarrollados desde las experiencias de creación, indagación y producción realizados en el marco del laboratorio Ópera Urbana y que en la presente investigación constituye El Estudio de Caso.

Se puede constatar cómo a partir del análisis comparativo de las puestas en escena en ópera urbana, el planteamiento metodológico se fundamenta en transdisciplinares, transtextuales y transculturales, amparados fundamentalmente en conceptos de hibridez y

liminalidad. Es también, producto del desplazamiento consciente que el director realiza, desde las búsquedas académicas, creativas e investigativas en dramaturgia y dirección escénica, por medio de experiencias orientadas a la ópera clásica, pero también a la música popular e incidental en los contextos urbano, social, histórico, ámbitos de intervención sobre los cuales se revelan estrategias metodológicas y puestas en escena con las que se configura la noción de sistema de dirección escénica en ámbitos de intervención.

Lo sustancial aquí es que la dirección a través de herramientas escénicas creadas bajo una coyuntura específica como fue la de emplazar la ópera en un escenario alternativo, obligó a que el ejercicio de la dirección escénica se enfocara hacia unas circunstancias espacio temporales, reales y concretas, así como también a temáticas, problemáticas y comunidades que condujeron dicha labor al diseño e implementación de estrategias de creación conducentes a la obra final contemplada en principio como ópera, pero que dadas dichas condiciones, devino ópera urbana, una modalidad escénica única, a partir del año dos mil cinco.

Tanto las aproximaciones desde la teoría general como sustantiva, permiten vislumbrar el problema a tratar a partir del estado actual de la dirección escénica, entendida como un ejercicio que se sustenta en aspectos metodológicos, técnicos, conceptuales y en las múltiples posibilidades de relacionamiento de sus componentes si se le considera como sistema, factor determinante respecto a su dinámica escénica, aspecto que genera una perspectiva y una peculiaridad en la mirada de la dirección a través de la cual se debe advertir en una sola visual, la confluencia de lo general y lo particular, de la acción en el acontecimiento, logrando así, la superposición de dos órdenes, uno íntegro y otro relativo a cada una de las partes que conforman dicha integridad.

En cuanto al problema que se evidencia en El estado del arte, éste se determina de acuerdo a los indicios que se revelan y son causa de los diversos tipos de desplazamiento consciente que se extienden a través del tiempo por parte de quienes asumen el ejercicio de la dirección escénica; se entiende que no es el único, pero sí el que se considera oportuno y relevante para ser tratado desde la perspectiva metodológica y conceptual de la teoría sustantiva.

En primera instancia se evidencia una tensión en los procesos creativos escénicos, teatrales, generados a partir de la entronización de la performance en dicha categoría, lo que ubica a autores, directores y actores en la encrucijada entre lo representativo y lo no representativo, entre el drama y lo performativo. Según Pavis, la performance aún no ha logrado desarrollar su discurso y ya se manifiesta su agotamiento, pues el teatro performativo surge más bien como fórmula abarcadora del acontecer posdramático.

El estado del arte de la dirección escénica, producto de las coordenadas de la performance, la realidad, la deconstrucción, la supradisciplinariedad, consiste en el nacimiento o generación de un indicio, que da cuenta de la aparición de una imagen-pensamiento que emerge en la inadecuación entre el nombrar y el hacer tal como lo enunció Edgar Garavito, entre el parecer nombrar, a sabiendas de que no se tiene la certeza de abarcar el sentido de lo que se desea nombrar. ¿El teatro de Diqui James es teatro? No. ¿Es teatralidad?, ¿es *performance*? No se puede hacer referencia a la deconstrucción del drama porque no es ese el género en el que desde la idea creativa se instala el artista. Diqui James se refiere al lugar en el que laboran, más no a la denominación del quehacer escénico. ¿A la obra *Ur-Hamlet*, realizada por Eugenio Barba, aunque está amparada en una fuente literaria, teatral, se le puede catalogar como teatro?

La práctica escénica se ha expandido, la dirección ha realizado desplazamientos conscientes, debido a la creación y a la introducción de estrategias escénicas que responden a las inquietudes, necesidades y visiones que en cada época se tienen respecto a la relación entre el arte y los aspectos sociales, culturales, políticos, etc., asuntos que se desarrollan con mayor concreción a partir de la aparición del oficio de la dirección, generando múltiples modelos de creación y teatralidad que han conducido a la descentralización del hecho escénico desde diversas perspectivas, por ejemplo, en cuanto al espacio escénico se refiere, del espacio habitual (Caja negra) hacia espacios abiertos, públicos, híbridos, alternativos.

La dirección escénica pasa de la concepción de propuestas que toman como fuente de creación el texto dramático, a la localización de fuentes en las que la dirección y el colectivo creativo asume, además, la autoría del material literario desde el escenario (ensayo) o a partir de fuentes de creación localizadas en las temáticas y problemáticas que atañen a lo social.

El estado de la dirección escénica desarrollada desde el teatro, permanece en el teatro, evoluciona en el teatro, expande el escenario del teatro, pero hay que reconocer que también escapa al teatro y evoluciona en otros ámbitos en los que él, puede convertirse en un lenguaje escénico como lo han sido otras categorías escénicas para el teatro (música, artes plásticas y visuales, etc.), o en una cualidad de la que se revisten otras categorías (Danza-Teatro).

Lo que se ha catalogado como desplazamiento consciente en la dirección escénica se configura como una operación rigurosa que instala el teatro en otros escenarios, generando procesos de experimentación e indagación que devienen alternativas metodológicas y conceptos que responden al pensamiento de la época que los creativos

transitan. Por ello la puesta en escena como corpus y materialización logra configurarse no sólo cuando se proyecta ante el espectador, también en el proceso, sistema dinámico en evolución pues en sus fases de creación siempre estará la experimentación y, su concreción se establece realmente cada vez que determinado avance metodológico, técnico, intervenga el tratamiento de un componente del sistema, generando nuevos relacionamientos que pueden ser nombrados, puestos en práctica, metodológicamente organizados.

Según P. Pavis, hemos pasado de lo *post-* a lo *hiper-*; la posmodernidad solo ha sido un estadio de transición, un momento que ya no es el nuestro; y más que el teatro, el ejercicio de la dirección escénica justamente en esta nueva circunstancia debe replantear su quehacer. Consecuentemente con lo expuesto, surge la pregunta ¿Qué desplazamiento consciente ha de realizarse ahora en el marco de la dirección de puesta en escena según la circunstancia planteada, luego de que el teatro ha dirigido su mirada a lo performativo?

Augé considera que estamos expuestos a la sobremodernidad y que el teatro también se supedita a ella, lo cual se expresa según factores de sobreabundancia: acontecimental, espacial e individualización de las referencias en donde el acontecimiento escénico según él, está ahogado en la masa de los acontecimientos, *live* o mediáticos.

Finalmente, en el contexto académico y el desarrollo teatral local y nacional, se ha iniciado desde finales de los noventa, la formación en dirección escénica en programas académicos, en especial universitarios, y orientados a la formación en las áreas de la actuación, desde mediados de los años setenta. Estos procesos han derivado en cursos de dirección en los programas de pregrado, especialización y maestrías contemplados desde la dramaturgia y la dirección escénica. Es decir, la formación en el campo de la dirección como objeto de estudio no ha tenido un desarrollo tan avanzado como en otros países europeos y latinoamericanos.

Por lo anterior se pretende al final de este trabajo, exponer un sistema de dirección de puesta en escena, enfocado a los denominados ámbitos de intervención que comprenden tanto las categorías escénicas tradicionales como alternativas desde lo metodológico y conceptual para la materialización de una puesta en escena. Dicha propuesta contempla tres aspectos:

- La dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención bajo el concepto de Obra Abierta;

- Los componentes que la definen como sistema de dirección escénica de lo cual se desprenden los aspectos metodológicos y las posibles formas de relacionamiento de dichos componentes; y

- La estructuración del corpus escénico en el que, a través de la disposición de acontecimientos, según su función y el lugar que ocupan, se da cuenta del devenir del pensamiento escénico de la dirección.

### 1.1. Estado del arte

El estado de la dirección escénica no solo se dimensiona desde la perspectiva de su desarrollo en el campo de las artes escénicas, a partir de los estudios y las prácticas emprendidas por artistas, académicos y profesionales, sino también desde el estado en que se hallen las dinámicas sociales y culturales, fundamentalmente respecto a la manera cómo las comunidades interactúan en su cotidianidad.

En este último, la dirección escénica se asume como una exploración etnográfica en el marco del acontecimiento escénico, que reconoce en las praxis teatrales y líricas principalmente, la gestación de un diálogo de saberes situado entre enfoques, modelos,



sistemas y metodologías implementadas o en fase de experimentación, formulación y diseño a modo de laboratorios que apuntan a la generación de procedimientos que conectan la teoría con dicha praxis.

Según los objetivos planteados en la tesis, este estado conducirá a la comprensión de la dirección escénica como sistema en el contexto de la noción de *ámbito de intervención*. De esta manera, el nivel de comprensión estará determinado, entre otros aspectos, por dos perspectivas que se superponen y nutren una misma mirada, la perspectiva de la totalidad y la de la singularidad, cualidades de la visual del director de escena en cualquier ámbito.

En la indagación por el estado del arte, la noción de *sistema* adquiere especial relevancia en diversos contextos escénicos; en algunos determina la designación de un orden factible, con el fin de caracterizar diversas búsquedas escénicas relacionadas con el drama y, por tanto, con el modernismo; en otros perfila estructuras de análisis y creación propias de la dirección escénica, e igualmente proyecta planteamientos y desarrollos metodológicos relacionados con la formación académica en diversos tópicos del quehacer teatral.

La construcción de coordenadas más allá de la intención convencional de organizar el discurso o de canalizar la información obtenida durante la indagación de este estado, para una mayor comprensión del tema, apunta al planteamiento que sobre la noción de sistema expone Umberto Eco, quien establece una relación entre los términos *forma* y *estructura* definiéndolos como sinónimos y aclarando que dicha correspondencia no está ligada a la consideración de la forma como objeto, “sino en cuanto a sistema de relaciones, relaciones entre sus diferentes niveles (semántico, físico, emotivo; nivel de los temas y los contenidos ideológicos” (1992, p. 18), aspecto que puede ser aplicable a la noción de puesta en escena

entendida como la concepción y la articulación de un orden posible que, mediante estrategias de estructuración y relacionamiento de sus componentes (texto, palabra, parlamento, sentido, cuerpo, voz, espacio, tiempo, lenguajes escénicos, temáticas, problemáticas, recurso humano, material, procesos metodológicos, etc.), lleva a la concreción de la acción como unidad mínima del acontecimiento escénico y social que se debate entre la ficción y la realidad, cuya dinámica conduce a la inexorable condición de lo efímero y, por lo mismo, a su carácter estésico, experiencial.

Lo importante aquí es entender cómo la forma se materializa mediante el relacionamiento de las partes que constituyen el sistema, por tanto, valdría la pena preguntarse cuáles son los componentes del sistema dirección escénica.

Desde el punto de vista del estado del arte de la dirección escénica orientada a los ámbitos de intervención, se piensa que este sistema estaría compuesto por un cúmulo de experiencias significativas que perduran en el tiempo e inciden de manera particular en la comprensión de dicho estado. Se tendrán en cuenta: el drama como referente sustancial para establecer la base epistemológica de la investigación; la *performance* entendida como consecuencia histórica que trasciende las maneras de hacer y de decir del arte, fundamentalmente del teatro, la plástica y la dirección escénica.

En principio, vale la pena considerar el universo de las artes como aquel que está compuesto por diversas categorías escénicas las cuales están definidas por objetos de creación propios, motivo por el cual concebir la dirección escénica en ellas, equivale a discernir sobre algunos aspectos que les son comunes y otros bien distintos.

Por ejemplo, en cuanto al teatro entendido como categoría, Jorge Dubatti al referirse a los conceptos de *teatro-matriz* y *teatro liminal*, plantea “el problema de la pertinencia epistemológica de la categoría *teatro* para pensar procesos de larga duración, al menos

desde el siglo VI A. C. en Grecia hasta el presente” (2016, p.7), puesto que debe entenderse que entre las nociones de categoría y paradigma existe una relación de tiempo; en el caso del teatro como paradigma, éste se encuentra asociado a la modernidad, lo cual enfatiza un periodo comprendido entre su inicio y la mitad del siglo XX.

Jorge Dubatti explica que el teatro drama corresponde a una categoría taxonómica moderna que proponía una “clasificación racionalista y excluyente (solo es teatro el teatro dramático, o sus variantes más o menos canónicas y aproximadas)” (2016, p. 15), aspecto sustancial no solo para comprender el carácter o el enfoque que esta categoría ha alcanzado, sino también para entender que es una categoría que abarca un tipo de praxis escénica determinada. Más adelante se podrán advertir otras categorías pertenecientes a otros momentos históricos, que Mauricio Barría destaca en su artículo *Estrategias alegóricas y figuras sacrificiales en la dramaturgia chilena reciente*, al plantear que: “ahora existe un abundante repertorio de categorías para señalar en qué tendencia estos textos podrían ser inscritos, desde las clásicas ideas de posmodernidad y posvanguardia, a la más mediática, pero no por ello inexacta categoría de posdramático” (2016, p. 144), lo que permite establecer una delimitación entre obra y tendencia.

Si bien el teatro es una categoría, y tal como lo plantea Jorge Dubatti también lo es el teatro drama, según la mirada o una época determinada, se debe entender que el género como tal posee su propia característica relativa a la noción de estructura, tiempo y sistema, como lo explica Fernando de Toro en *Semiótica del teatro del texto a la puesta en escena*, cuando enuncia que: “los géneros son sistemas abstractos que se transforman internamente, esto es, un género opera a un nivel de estructura abstracta, pero luego las materializaciones de

esas estructuras son diferentes en el curso de la historia” (De Toro, 2014, pág. 246)

En ese sentido, además de los textos dramáticos, las puestas en escena como realizaciones, se convierten en las variaciones que el género contempla.

De Toro también expresa que el estudio de un género como el dramático deba hacerse en relación con las materializaciones de la diacronía del proceso histórico, puesto que el género no es inmutable o estático, sino mutable y dinámico. Lo que no cambia en un género son los componentes de base, por ejemplo, en el teatro, la forma dialogal, la estructura diegética (actor/escena), la situación dramática; pero sí cambia la forma de organizar esos componentes y las formas de representación. Los géneros, como señala Todorov, son clases de textos que poseen propiedades comunes en un momento de la historia o a través de la historia. (2014, pág. 246).

Quiere decir que la definición aquí planteada en cuanto a la noción de sistema, establece una estrecha relación con la noción de sistema planteada por Eco, justamente cuando se alude tanto a que el sistema es dinámico como que posee unos componentes de base que lo conforman y que, al entrar en un relacionamiento particular, en un momento histórico definido, adquieren la dinámica que los convierte en artefactos mutables.

La riqueza de las obras que son llevadas a escena por distintos directores, en diferentes momentos y bajo disímiles paradigmas (modernidad y posmodernidad fundamentalmente) adquieren sentido desde la singularidad histórica que se refleja en los planteamientos teóricos y metodológicos, dando cuenta de la evolución de la dirección escénica como también de manera particular en la búsqueda estética de un director.

Es importante la distinción que establece Fernando de Toro entre las nociones de género y sistema, al expresar que estos son homogéneos, pero en realidad se trata de dos realidades diferentes. El género dramático, si aceptamos semejante noción, se ha articulado en la historia de diferentes formas y estos distintos tipos de articulación constituyen sistemas dentro de la noción de “género dramático”. Preferimos sistema ya que género es histórico y por ello teórico. A su vez; este sistema está compuesto de textos cuyos cambios alterarán el sistema. (2014, pág. 247).

Esta diferenciación permite determinar el grado de importancia de la noción de sistema, ya que en él están comprometidos, además de quienes lo ejecutan, los elementos técnicos y metodológicos que propician el planteamiento de alternativas con las cuales, se dimensiona y enriquece la noción de género, es decir, que el sistema se convierte en el foco de atención, estudio e incluso creación y estructuración de la dirección con lo cual se pueden abordar los procesos de puesta en escena en los ámbitos de intervención.

En conclusión, el estado del arte de la dirección de puesta en escena, permite comprender: 1) el teatro como categoría, 2) el género drama como ente en el cual se instaura el objeto de creación, esto es, la acción dramática, 3) el paradigma moderno como ámbito de pensamiento y forma de mirar lo humano y el universo, 4) La dirección de puesta en escena como sistema; todo esto enmarcado en 5) el universo de las artes escénicas.

Como resultado de las variables originadas a partir de la relación que se establece entre las nociones de categoría, género, sistema, paradigma, en el universo de las artes escénicas, por efecto de los cambios y las dinámicas en los procesos de creación, conceptualización y metodización, los directores de escena hacen traslados en el tiempo, con respecto a las formas de concebir y materializar la obra. Lo anterior permite, establecer

vínculos entre disciplinas al dirigir obras de teatro, como también óperas y proyectos audiovisuales que dan cuenta de una mayor complejidad del hecho escénico.

En esta primera parte es importante revisar los rumbos que ha trasegado la dirección escénica y establecer conexiones entre algunos momentos de su evolución, para trazar la singular cartografía de su estado actual, y los giros de pensamiento que devienen desarrollos conceptuales y estéticos, y por lo tanto, mencionar cambios de orientación que el director ha debido realizar como consecuencia de las circunstancias que cada época experimenta y de la postura estético-teatral con la cual él lee, afronta y da respuesta a las mismas. Estos aspectos son fundamentales para comprender el lugar y la validez que tiene para esta investigación el estudio de caso, y el sentido que cobra la noción: ámbitos de intervención.

La intención es determinar cuáles son los componentes del sistema dirección de puesta en escena, base fundamental para entender el rol y el ejercicio de la dirección desde el punto de vista del drama y del pensamiento moderno, soporte universal del teatro, pero además los giros de pensamiento que luego de la performance determinan los más drásticos desplazamientos de la dirección escénica hacia otras áreas y espacios escénicos, que llevan a la denominada *crisis del rol* del director y a la concepción de un ámbito liminal entre lo artístico y lo social, se convierten también en el ámbito de intervención y concreción del hecho escénico y la concepción de la dirección de puesta en escena que aquí se propone.

Se demarcan aquí de forma transversal, algunos trayectos de menor y mayor alcance, conducentes todos a la conceptualización de la dirección en ámbitos de intervención, entendida como un orden abierto, un sistema alimentado por presupuestos técnicos y metodológicos que hacen posible su comprensión y su puesta en práctica. En ese sentido, el creativo desplaza el ejercicio de la dirección a otros contextos, disciplinas o

territorios, generando productos disímiles; motivo por el cual se puede aludir a la noción de teatro de calle, teatro danza, teatro antropológico, entre otras alternativas en las que el director adapta su quehacer y modifica, desde el punto de vista técnico y metodológico, los procesos creativos.

Para entender los momentos en los que la evolución de la dirección adquiere cambios sustanciales, se contemplan tres periodos, el primero de la edad antigua, hasta finales del siglo XIX conocido como el tiempo de la invención, el segundo entre finales del siglo XIX y mediados del siglo XX, época de formalización de la figura del director, en la que se formulan los procesos más influyentes de creación y experimentación de métodos de dirección e interpretación escénicas. Se plantean, además, la resignificación del teatro clásico, la profesionalización de los oficios, su reconocimiento académico y disciplinar, la constitución de laboratorios, escuelas, institutos de formación teatral, con los cuales se consolidan y cualifican los procesos, las funciones y los roles con los que se aborda el hecho escénico desde la actuación y la dirección principalmente, periodo que se podría catalogar como *de fundamentación*.

Un tercer momento a partir de los años sesenta y setenta del siglo pasado, hasta el presente, caracterizado por la influencia de la performance en las artes escénicas, por la crisis del drama moderno, el desplazamiento del acto teatral hacia los espacios *no convencionales* y la implementación de búsquedas creativas encuadradas en prácticas de carácter alternativo, en las que el tratamiento de la dirección escénica, salido del ámbito dramático, requiere un ajuste. Este periodo podría considerarse como el de la *utopía, la crisis y la intervención*.

### 1.1.1 Primer periodo o acto de invención

Aunque en el ámbito teatral la formalización de la dirección escénica se reconoce como una actividad joven (de finales del siglo XIX y comienzos del XX), no se pueden desconocer importantes y remotos antecedentes que han contribuido a perfilar la figura del director y a identificar el ejercicio de la dirección como una labor creativa con alcances mayúsculos en cuanto al planteamiento de metodologías, posturas ideológicas y estéticas, sustentadas en la ejecución de técnicas que trascienden las maneras de abordar el espacio escénico, la relación del arte con la sociedad y sobre todo, una mirada crítica de la época.

Dramaturgos como Aristófanes (444 a 385 a. C.) y Menandro (342 a 292 a. C.), en cuanto a la comedia, y Esquilo (525 a 456 a. C.), Sófocles (496 a 206 a. C.) y Eurípides (484-480 a 406 a. C.), respecto a la tragedia, causan cambios cardinales (desde el punto de vista de la estructura dramática, relacionados con la manera de concebir la labor del actor y del coro, por lo menos en lo que respecta a la comedia), que determinan, como ejes sustanciales del hecho escénico, además del teatro y la música, la puesta en cuerpo (interpretación) y voz (canto), con el fin de desplegar el trazo escénico a través del movimiento, principio fundamental de la dirección escénica.

Estos dramaturgos incluyeron momentos destinados a la interacción entre tres actores: el coro y el corifeo, fundamentales de la estructura escénica desplegada en principio en las plazas públicas y posteriormente en las laderas, con el fin de establecer una relación cada vez más apropiada entre el artista y el espectador. En ese sentido, los actores, sus roles, los personajes y el espacio escénico, como lugar de encuentro con el espectador, se convierten en coordenadas que cada tanto cambian y adquieren un tratamiento particular según la intención que se tiene frente a la estructuración del evento escénico.



Desde la época clásica y grecolatina el dramaturgo se desempeña en algunas actividades propias de la puesta en escena, especialmente la del director y en menor medida la del actor, tal como lo destacan Jiménez y Ceballos con respecto a Esquilo, Sófocles y Plauto. En el caso de Esquilo, considerado un brillante director de sus propias obras, “introdujo las decoraciones con la pintura de los *periaktoi*; la maquinaria escénica como el *deus ex machina* y diseñó los ropajes monumentales y los coturnos para darles altura y monumentalidad a los actores pensando en la visibilidad” (Jiménez y Ceballos, 1988, p. 15). Según este autor Sófocles tomó el rol de director, y a diferencia de Esquilo usó un *didáskalos* y desempeñó pequeños papeles en sus representaciones, además de dirigir la coreografía de sus producciones, para lo cual “había estudiado la danza con el afamado maestro Lamprus” (Jiménez y Ceballos, 1988, p. 16). Se advierte entonces cómo el dramaturgo y el director establecen una relación necesaria con puntos en común y desempeños bien distintos, donde el material dramático se convierte en el plano que contiene la obra creada en cuanto a la trama, la fábula y demás recursos literarios, incluso aquellos que determinan la manera en que la acción se despliega en el espacio escénico, motivo por el cual estos autores podían asumir roles pertenecientes a la fase de la puesta en escena.

El dramaturgo que asume el rol de director conduce su labor creativa hacia un mismo objetivo desde dos prácticas, con lo cual se genera un primer desplazamiento de un mismo creativo dentro de una misma categoría y hacia dos sistemas distintos que se asumen como subsistemas, dada la perspectiva desde donde se abordan, así: en la categoría de teatro, el creativo hace un desplazamiento desde el sistema dramaturgia hacia el sistema dirección de puesta en escena (ahora subsistema) e incluso hacia el sistema interpretación (ahora subsistema), tres ámbitos con múltiples componentes en común (no todos), un

mismo propósito y perspectivas y prácticas bien distintas, que con el tiempo se convierten en campos de creación y producción cada vez más especializados.

La ópera, por su parte, se encuentra estrechamente ligada a los orígenes mismos del teatro, específicamente a los dramas litúrgicos, como los compuestos por la célebre benedictina alemana Hildegard von Bingen (1098-1179), o las representaciones medievales del misterio, con las que pretendían acercar al pueblo devoto a los acontecimientos de las grandes festividades religiosas tal como lo expone Eckhardt van den Hoogen, quien además plantea que: “existe todo un afán por la creación de movimiento sonoro, lenguaje cantado e imágenes dinámicas que la humanidad ha conocido en todas las épocas y culturas” (2005, p. 17).

En el siglo XVI se llevan a cabo representaciones denominadas *ballets*, se trata de una época marcada por la dramaturgia de Molière (1633-1673) y la influencia de la *comedia dell'arte*, en la que predomina la construcción de edificaciones fijas y al aire libre, como los denominados corrales de comedias. En este tiempo el papel del dramaturgo incide de manera directa en la labor del actor, la palabra se convierte en herramienta sustancial de la interpretación, así como en la didascalía enunciada por el actor, lo que le permite al espectador imaginar escenas y circunstancias en las que transcurre la acción que se desarrolla ante sus ojos. En esa época William Shakespeare (1564-1616), con la compañía teatral Lord Chamberlains's Men, llevó a cabo diversas puestas en escena en el teatro El Globo (1599), hasta convertirse en un verdadero referente del desarrollo de las artes escénicas y de la incidencia del autor, a través de la dramaturgia, en el hecho teatral.

Fue tal la popularidad del teatro en Inglaterra que hacia 1576 James Burbage, antiguo carpintero, perteneciente a la compañía del Conde de Leicester, “construye a las puertas de Londres el primer teatro inglés ‘de madera, barro, cal y ladrillos’” (Jiménez y

Ceballos, 1988, p. 51). En ese tiempo el espacio escénico se concibe para dar predilección al trabajo del actor y no tanto a la maquinaria escénica.

Según el nuevo contexto, si se piensa en la labor del director, se puede decir que esta pasaba a un plano menor, pues la relación entre el dramaturgo y el actor era estrecha. Así, “la dramaturgia obedecía a la escena” (Jiménez y Ceballos, 1988, p. 53), permitiendo que los actores participaran también de la construcción de la obra y de los personajes. En este teatro, de manera particular, la palabra se convierte en el vehículo de la acción, a tal punto que en los parlamentos de los personajes se ponen las indicaciones o didascalias relativas a los lugares en que se desarrolla la acción, motivo por el cual la estructura del edificio teatral carece del telón de proscenio y de iluminación, e incluso la decoración es escasa. No era gratuito, por tanto, que autores como Marlowe (1564-1593), Ben Jonson (1572-1637) y W. Shakespeare (1564-1616) fueran actores; según Jiménez y Ceballos, el último personaje que interpretó Shakespeare fue “el Fantasma en *Hamlet*” (Jiménez y Ceballos, 1988, p. 53).

Otro acontecimiento que tuvo origen en esta época, que dio pie al desarrollo de las artes escénicas y que a su vez compromete la labor del director significativamente, es la puesta en escena del *Ballet de la Reina*, creación realizada por el director milanés Baldassarino de Belgiojoso, en la que “el recitado se mezclaba con el canto y las danzas, a la par que innumerables máquinas y artificios complicadísimos contribuían a la mayor brillantez del espectáculo” (Jiménez y Ceballos, 1988, p. 57). Dicha puesta en escena “convirtió al ballet ‘en un cuerpo bien proporcionado a los ojos, los oídos y el entendimiento” (Jiménez y Ceballos, 1988, p. 57), y es una muestra fehaciente de cómo el tema de la dirección escénica también se desplaza hacia otras categorías, en este caso con

énfasis en la danza, pero con un acompañamiento, según se relata, del canto y el recitado, aspectos que vuelven la obra innovadora no sólo para aquella época, sino para el presente.

Estas experiencias permiten el diseño de nuevas estrategias de puesta en escena; en este caso, la creación de otros códigos escénicos con los cuales se despliegan las acciones para comprender el tempo ritmo de las mismas, el movimiento como elemento sustancial del acontecer, asuntos que van a determinar una nueva mirada por parte del espectador. Incluso Jiménez y Ceballos destacan el rol del director y lo nombran de manera singular al referir que: “el éxito de ese ballet que costó cuatro millones y duró cinco horas y media, fue triunfal por obra de un genial *metteur en scène*” (1988, p. 57), lo cual significa que el director también obtiene un grado de autoría importante en la época, tanto en lo que respecta a la concreción del hecho escénico, como a la instauración de nuevas articulaciones, lenguajes y disciplinas que constituyen distintos ámbitos de creación con los cuales se amplía el campo de acción en las artes escénicas.

En la India, el príncipe Ikher-Nefert, jefe de *Las palabras divinas*, director del *Tesoro* y de las *Construcciones del rey Sen-Usert* (Sesostris III), lleva a cabo la puesta en escena de los dramas de *La pasión de Abidos*, entre 1849 y 1887 a. C., denominados *teatro cantado*, referente que se bifurca en vertientes sustanciales para la concreción escénica, una relativa a la disposición de la acción, a la noción de la representación propia del teatro, y la otra, a la emisión de la voz cantada relativa a la ópera, y que desde el punto de vista escénico advierte ya un ejercicio de confluencias que adquieren grados de desarrollo insospechados para la posteridad.

Vale la pena destacar que más allá de la notable relación que se afianza con el tiempo entre el teatro y la ópera, a partir del surgimiento de ésta, consecuencia del encuentro de un grupo de pensadores reconocidos como la Camerata Florentina (1590),

quienes pretendían, según Balbuena, “retomar el teatro de la edad de oro de la Grecia clásica, centrando su intención en la gran importancia que tuvo la música en dicho ámbito” (2016, p. 44), se hace un reconocimiento al teatro como lugar de creación, contenedor de múltiples lenguajes, entre ellos la música, de la cual el teatro de la Grecia clásica se apoderó para dar trámite al desarrollo de la acción a través de los coros, “haciendo las funciones de narrador e interviniendo, además, con cantos y salmodias, en buena parte de la representación, por lo que algunos de los personajes principales no sólo tenían que recitar sino que también debían cantar.” (Balbuena, 2016, p. 44).

Lo primordial es que dichos pensadores, de manera clara y coherente, determinan una verdadera relación entre el teatro y la música, ahora en el ámbito de la ópera, al instaurar “un recurso de tanta importancia en la música barroca como lo es el recitativo” (p.44), que consiste en una sencilla línea melódica vocal que pretende resaltar la importancia de la palabra y de la acción que sucede en el drama; de este modo, la palabra, unida a la música, fluye en un estilo libre y recitado, con un apoyo instrumental. (Balbuena, 2016, p. 45)

En ese sentido el autor sostiene que el nacimiento de la ópera, en la etapa tardo-renacentista o barroca temprana en la ciudad de Florencia, surge como *experimento teatral*, aspecto que determina los alcances del teatro como ámbito transdisciplinar que ha definido para las artes escénicas, las más singulares experiencias desde la dramaturgia y la dirección, a través de las cuales se incluyen otros lenguajes escénicos con el fin de lograr la concreción de la obra y destaca además que en dicho momento se buscaba “el renacer de la humanidad, de la razón, de la naturaleza y de la belleza” (2016, p. 85), motivo por el cual los humanistas y teóricos de la época intentan “revivir o regenerar espiritualmente esa ‘Edad de Oro’ del periodo clásico grecolatino, del que el teatro cantado es uno de los

máximos exponentes” (Balbuena, 2016, p. 85). Aunque de ese periodo, según Balbuena (2016), no se ha conservado ningún tipo de notación musical escrita, lamentablemente.

Finalmente, este autor expone los principales aspectos, propios del teatro, que dieron pie a que los pensadores de la Camerata Florentina logaran concebir la ópera como ámbito autónomo, teniendo en cuenta que la literatura del momento se convirtió en el testimonio a través del cual se manifestó cómo en ese instante el canto, la danza y la poesía tenían todo en común puesto que su mezcla daba lugar a este teatro que tanto investigaron los humanistas proponentes de la llamada Camerata Florentina, pues de éste, ellos pudieron aprovechar, sobre todo, el espíritu de equilibrio, proporción, simetría y claridad. Así mismo, buscaron en la tragedia grecorromana, todos aquellos recursos de fuerza dramática que incorporarían a las representaciones teatrales y que acabarían dando lugar a la ópera. (Balbuena, 2016, p. 85)

La preocupación por la puesta en escena supuso un énfasis especial en la interpretación en la ópera, incluso se plantearon diversas metodologías de trabajo. Tal es el caso del *Gesamtkunstwerk*, propuesto por Trahdorff y desarrollado posteriormente por Richard Wagner, definido como *Obra Total*, configurada según el compositor por la arquitectura, la música, la poesía, la pintura y la escultura, donde la ópera, desde el punto de vista estructural, se observa como un contenedor de diversas manifestaciones artísticas que hacen de ella un hecho íntegro, cuya relación entre música y texto tiene el mayor protagonismo.

Luego de que el teatro adquiriera uno de los picos más altos y representativos del desarrollo escénico en Inglaterra, a través de la obra escrita y escénica planteada por William Shakespeare y presentada en el teatro El Globo, Richard Wagner (1813-1883) proponía “la *Gesamtkunstwerk*, un drama capaz de ensamblar en una total unidad la

música, la letra, la acción y el espectáculo escénico” (Williams, 2010, p. 34). Esta concepción de la obra total fue definitiva para establecer una mirada horizontal respecto a los lenguajes que constituyen la ópera, muy distinto a lo que ocurría con la prioridad que otros, como Christopher Willibadi Gluck (1714-1784), le otorgaban a la música por encima de todas las cosas.

Por tanto, la teoría de la *Gesamtkunstwerk*, por sí misma, “no revelaba por completo cómo la relación entre la letra, la música y las artes visuales tenía que adaptarse a lo que Wagner realmente pretendía y que implicaba no sólo una nueva concepción de la ópera, sino del drama también” (Williams, 2010, p. 35). Wagner resaltó la importancia de la letra, además en su proceso creativo escribió para todas sus óperas y les confirió, según Williams, un contenido filosófico, eliminando así casi todas las repeticiones haciendo todo lo que estuvo en su mano para que el texto se escuchase por encima de la música, ubicando a la orquesta del Festspielhaus de Bayreuth bajo el escenario (si bien también escogió esta disposición porque quería conseguir una visión sin interrupciones del diseño escénico). (Williams, 2010, p. 35)

De esta decisión resulta fortalecida la acción escénica, y a través de ella, el canto, la interpretación, el cuerpo, la palabra, la presencia escénica, lo que conduce a una mirada entre el director, el intérprete y el espectador, que a su vez potencia la dinámica del presente escénico y su fenomenología como hecho social, artístico y cultural.

Al escenario, le pertenece a la acción escénica, fundamentalmente al drama, a la palabra, una acción constituida por la música, el canto, el cuerpo, y, por tanto, al movimiento y la imagen. De esta manera la composición, el libreto, la dirección de orquesta y la dirección escénica confluyen en un único foco de atención e intervención, esto es, la presencia del intérprete en relación con el espacio y el tiempo escénicos.

En síntesis, en cuanto al desplazamiento que hace R. Wagner al interior de la categoría ópera, se instaura una modalidad de traslado que además de aminorar jerárquicamente un componente del sistema, propicia el fortalecimiento del evento escénico desde el punto de vista integral y determina un cambio significativo en el papel que tiene la dirección escénica en los procesos creativos y sobre todo en el rol que desempeña el director, en la mirada y la relación que éste establece a través de la concreción del evento escénico entre la obra y el espectador.

El desplazamiento también implica la construcción de un vector expedito a través del cual se dirige la acción, de forma contundente, hacia la afección del espectador; se pasa en algún sentido del lucimiento a la efectiva incidencia de la acción escénica, como elemento en el que convergen todos los lenguajes escénicos, una forma de desplazamiento interno en la que los subsistemas se orientan hacia el cuerpo y la voz del intérprete.

El desplazamiento consciente planteado por R. Wagner puede catalogarse como un desplazamiento interno del subsistema dirección de orquesta que se realiza al interior de la categoría ópera. Si bien la dirección de orquesta es en sí un sistema, una vez se emplaza en la categoría ópera, se convierte en un subsistema de dicha categoría, al igual que el libreto, la composición musical, la dirección escénica, la plástica escénica, el canto, entre otros. Ahora bien, de lo que se trata es de definir la importancia que tiene la mirada desde la cual se lleva a cabo una determinada actividad al interior de la categoría escénica. En nuestro caso, puesto que lo que intentamos dilucidar dentro de la categoría ópera es la manera cómo se comporta el sistema dirección de puesta en escena, nuestro interés y propósito determina la perspectiva desde la que observamos al interior de la categoría, motivo por el que los demás sistemas se convierten en subsistemas de la dirección. Es decir, una categoría es un universo que contiene diversos sistemas. Pero dependiendo de la



perspectiva desde donde se observe la ópera, como artefacto escénico, se establece la manera cómo algunos sistemas pasan a convertirse en subsistemas.

En la categoría teatro, por ejemplo, para el dramaturgo y su obra definida como sistema dramaturgia, los sistemas dirección de puesta en escena, actuación, escenografía, vestuario, utilería, maquillaje, luminotecnia se asumen como subsistemas. Esto determina la manera cómo el dramaturgo establece una estrategia de creación y por lo tanto de relacionamiento y articulación de los componentes de su sistema, es decir de los subsistemas.

Para el actor y la actriz, el sistema actuación o interpretación se convierte en aquel desde el cual establecen una relación con los sistemas dirección de puesta en escena, dramaturgia, espectador, escenografía, utilería, música incidental, entre otros. La perspectiva con la que observan el hecho escénico determina que dichos sistemas son subsistemas del sistema actuación. Esta relación se establece simple y llanamente porque cada sistema posee un objeto de creación propio, desde el que confiere al hecho escénico un especial tratamiento.

Por otra parte, Adolph Appia (1862-1928), escenógrafo y decorador en *La música y la puesta en escena* (1892-1897), toma el concepto de obra total y le hace algunas variaciones. Según Susana Egea, “más allá de la aportación wagneriana, la reforma del drama se encuentra aún en proceso de ser culminada”, debido que Appia consideró que Wagner no habría llegado, “en realidad, a abarcar la dimensión global de la obra, por no haber integrado, entre las variables condicionantes de la obra escénica, el cuerpo vivo del intérprete” (Egea, 2015, p. 254). Este hecho, sin duda, le otorga a la ópera un énfasis en el carácter interpretativo y teatral del canto.

Desde el punto de vista de la arquitectura escénica propia del intérprete, Appia consideró que en la escena conviven la música y el texto, artes del tiempo, con elementos no móviles, artes del espacio; la síntesis de todas las artes solo podrá ser alcanzada, a través del encuentro de las coordenadas tiempo-espacio, en que se inscriben. (Egea, 2015, p. 255) Además, planteó que el cuerpo del intérprete, es decir, el cuerpo en el espacio, “supondrá, el punto de partida, y vínculo para la reorganización de las artes en la obra de arte total” (Egea, 2015, p. 255). Nada más teatral que esta consideración, ya que podría decirse que el teatro es en algún sentido más espacio que tiempo, o que el tiempo en el escenario es un tiempo definido por el movimiento, por la relación entre cuerpo y espacio.

Por lo tanto, Appia denominará *word-tone-drama* “la forma dramática en la que el actor no solo recibe sugerencias (ideas, palabras), sino proporciones (música)” (Egea, 2015, p. 255), generando así una estrecha relación entre los componentes escénicos asociados con el tiempo y el espacio, los cuales se traducen en movimientos y por ello, en un tratamiento de la acción sustentado en el trabajo del intérprete.

Susana Egea destaca de la obra de Appia algunas de las características que el tipo de actor que él propone debe tener: “sus movimientos y su rol vienen determinados por la música. El actor del *word-tone-drama* debe dominar el canto y la danza” (2015, p. 255). De esta manera se logra, más que un tema de caracterización e interpretación, una especie de *despersonalización* de la concepción de personaje puesto que “el cuerpo obedecerá a patrones rítmicos, y la voz quedará sujeta a secuencias musicales. Así el actor puede entrar en relación a los demás elementos escénicos como la luz o la disposición tridimensional del espacio” (2015, p. 255). Justamente en las apreciaciones de Appia sobre la ópera se percibe cómo el creativo adopta estrategias que le permiten cualificar, desde el uso de los recursos del intérprete (voz, cuerpo) y los recursos escénicos (tiempo, espacio), los procesos que

conducen a la concepción de la obra y a la configuración de presupuestos metodológicos concluyentes para comprender las maneras de abordar el hecho escénico desde todas y cada una de las aristas que lo componen.

Así pues, se establece uno de los diversos tipos de desplazamientos que los directores realizan en el marco de la dirección escénica, legando el concepto de obra total. Pero hay que considerar, además, que debido a la apropiación y la adaptación que una operación de este tipo requiere, el sentido del concepto sufre modificaciones sustanciales, así como los componentes técnicos y metodológicos de la praxis de la labor escénica. En este caso, no solo se cualifica el ejercicio de la dirección, sino también el rol que el actor cumple respecto a las coordenadas que inciden en la noción de acción que el director declara, con el fin de establecer un plano de coherencia entre el presupuesto, la interacción y la proyección que un trabajo creativo requiere durante el proceso de materialización.

Se encuentra aquí otro grado de convergencia entre los presupuestos escénicos planteados por Adolph Appia y Bertolt Brecht (1898-1956), debido al énfasis que se hace en la interpretación del actor en relación con la *despersonalización*. En el caso de Appia, el intérprete debe extrañar, separar, despersonalizar su todo en dos componentes, uno relativo al cuerpo (patrones rítmicos) y otro a la voz (secuencias musicales), desde el punto de vista musical, y esto en el campo del teatro tiene alguna similitud con lo que posteriormente plantea Bertolt Brecht: que el actor o intérprete debe asumir como extrañamiento una especie de *despersonalización*, que le permite distanciar al personaje del yo actor y establecer con el espectador una actitud crítica respecto al acontecer escénico, asunto que denominó *Verfremdungseffekt* o *efecto de distanciamiento*. Brecht realizó dramaturgias y puestas en escena de obras de teatro, además de diversas óperas que, por supuesto adquirirían

un alto grado de teatralidad, tal como ocurría con la composición musical realizada por Kurt Weill.

Por otra parte, Appia diferencia el actor dramático del actor del *word-tone-drama* en tanto que “el actor de drama acude a la dramaturgia”, mientras que el actor del *word-tone-drama* acude a “escuchar la música” (Egea, 2015, p. 256). Sin duda estas dos concepciones del actor son bien distintas, pero útiles para entender la dinámica del estado del arte de la interpretación actoral y, por supuesto, de la dirección escénica en este periodo, ya que permiten percibir de manera enfática aquellos aspectos que determinan la comprensión del teatro como un orden en sí, y percibir en el caso de la ópera, aunque esta también se puede considerar un orden como tal, que la relación que propone entre la interpretación (cuerpo-espacio) y el canto (voz-tiempo) se convierte en una cualidad y a la vez en una exigencia que obliga, a diversos directores y colectivos, a diseñar estrategias para ubicar en un mismo nivel estas dos competencias del intérprete.

Appia, tal como lo expresa Susana Egea, aborda el tema del comportamiento del ritmo en la escena operística, estableciendo uno de los principios que, a nuestro entender, van a contribuir a determinar la especificidad de la técnica actoral en la ópera: la música altera el tiempo de la escena. (Egea, 2015, p. 256)

Con la declaratoria de esta especificidad, la interpretación se asume desde el área de la música y en menor grado desde el teatro, por lo cual desde el punto de vista técnico el intérprete como ejecutor lírico hace énfasis en las cualidades vocales, concibiendo el personaje desde una estrecha relación entre la composición musical y el libreto, a través del canto. De esta manera se establece un tratamiento particular de la acción, la cual se va a apoyar en múltiples accesorios escénicos que dan protagonismo a la voz.

Así como el recitativo se convirtió en la acción que contiene lo teatral y lo musical, deben considerarse también elementos que posteriormente se definieron como inherentes a la acción; tal es el caso del gesto y el drama, y de aspectos técnicos que son tenidos en cuenta como verdaderas herramientas del quehacer escénico, por ejemplo, en el contexto de la interpretación en la ópera del siglo XVIII, aparece la intervención del gesto, visto como un verdadero complemento del teatro cantado de la época. Según José Carrión Balbuena, en su tesis *La puesta en escena operística en la España del siglo XVIII*, el gesto no sólo se limita a determinar concretamente los afectos, sino que influye enormemente sobre el material vocal, ya que proporciona a este último un determinado color y una cierta graduación de intensidad, considerando que se da lugar a un incremento del sistema consonántico permitiendo una más explícita comunicación de las palabras. (Balbuena, 2016, p. 193)

En ese sentido, la relación entre el canto y el gesto se convierte en el intersticio donde el intérprete establece una acción complementaria, única, pues: “la música proporciona al intérprete la posibilidad de transformar su actitud corporal en función del efecto deseado” (Balbuena, 2016, p. 193).

Para el director la relación entre el género (drama), el recitativo (como lugar en el que se instaura la acción) y el gesto (intersticio con el que se plantean diversos niveles de caracterización) se convierte en la posibilidad de triangular aquellos aspectos determinantes para la comprensión del proceso creativo conducente a la elaboración de una acción hecha cuerpo y voz, útil para los propósitos de la obra como material textual, como composición, y para la interpretación de la palabra y la música.

Respecto a la técnica interpretativa, el gesto estaba directamente relacionado con la emoción, aspecto complementario de la voz que generaba un muy extenso rango vocal

abierto a todas las posibilidades técnicas y expresivas posibles, pues también, esa misma expresión trabajada por medio de la voz, se gradúa en base a una intensidad que va ligada a la descripción de las emociones. (Balbuena, 2016, p. 194)

Esto último está, por supuesto, estrechamente relacionado con el tratamiento de la acción en cuanto al drama, lo que posteriormente tendrá que ver, técnicamente hablando, con la noción de *monólogo interior*, establecida en el método de interpretación explicitado por el director ruso K. S. Stanislavsky (1863-1938). En este tiempo se destaca la presencia del compositor Cristoph Willibald von Gluck (1714-1787), quien defendió la idea de que la ópera sería no debía consistir solamente en un espectáculo de lucimiento vocal, representado por cantantes perfectamente entrenados y con elementos ajenos a la unidad dramática de la obra. Para Gluck, toda la puesta en escena, incluyendo *ballet* y música instrumental y vocal, debía someterse siempre a la unidad del drama. (Balbuena, 2016, p. 51)

A partir de ese factor se puede inferir la continuidad, o más bien la firmeza, del género dramático en el tiempo, el énfasis en la importancia del factor de la interpretación, punto de debate, divergencia y exigencia respecto a la labor del cantante, pero más aún, puede reconocerse el drama como la unidad, es decir, como un todo poético que determina el tratamiento de la acción. No se alude a la ópera como formato, al libreto como formato, sino al objeto de creación y por tanto al tratamiento que la acción debe tener desde los planos musical e interpretativo.

De la misma manera en que se enuncia una estructura intrínseca de la obra (libreto, dramaturgia, puesta en escena), se puede hacer referencia a la incidencia de estas formas en los contextos social y cultural, en la medida en que se traducen en eventos escénicos que se realizan a través de la instauración de protocolos, diseñados según el contexto de ejecución;

así pues, el evento escénico también posee una estructura externa que, para el momento, cobra sentido en la relación que se establece entre el artista y el espectador.

Con el tiempo, la importancia alcanzada por los recursos técnicos del teatro en la escena lírica ha llevado a la sistematización de estos. En *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística*, Susana Egea, luego de un estudio y una sistematización sobre la técnica actoral en la ópera, basada en el desarrollo escénico ruso entre 1863 y 1940, plantea lo que ha denominado: “Elementos técnicos que configuran el paradigma de especificidad de la técnica actoral en ópera frente a la técnica actoral en el arte dramático. Registro de las transformaciones de la escena operística de los siglos XX y XXI” (2015, p. 367), y realiza un desplazamiento ahora sí de la técnica de interpretación desarrollada por K. S. Stanislavsky, quien en su momento, también hizo dicho traslado con grandes resultados en la labor interpretativa de la lírica rusa, pero además para ratificar el grado de aplicabilidad y efectividad del sistema de análisis activo y de puesta en escena, propiciado exclusivamente para llevar a cabo el ejercicio de la dirección escénica en el teatro.

Susana Egea considera que el cantante de ópera debe “trabajar como un actor dramático” (2012, p. 57) que, antes de abordar un “entrenamiento actoral específico, como cantante operístico, debe haber recibido la base técnica del actor” (2015, p. 57), planteamiento que cualifica la noción de intérprete, pues este debe ser competente no solo en su interpretación vocal.

En el teatro, específicamente desde una de las fuentes más importantes del desarrollo de este arte, se puede advertir cómo entre finales del siglo XIX y principios del siglo XX en Rusia, se llevó a cabo a manera de investigación, el estudio de la ópera en el Teatro Bolshoi, asunto que Susana Egea clasifica como las “Bases para una sistematización

de la técnica actoral en ópera: Rusia (1863-1940)” (2017, p. 121). La autora destaca como en dicho país, se ha asumido la labor escénica desde el punto de vista actoral, pues el proceso creativo del actor se concibe desde la formación musical, a través de la interpretación instrumental y del canto, y desde el entrenamiento corporal, el combate, la esgrima y la danza principalmente.

Egea expresa que la formación de Konstantin Serguéivich, como la de los principales creadores que contribuyeron a la reforma de la escena en Rusia en este periodo, fue interdisciplinar: tomó clases de interpretación en la escuela dirigida por la Glikeriia Fedotova, y de canto lírico con el tenor ruso Fiódor Komissarzhevsky, junto a él, trató cuestiones más allá de la técnica vocal: exploraron la coordinación entre cuerpo y voz y en 1885, Stanislavsky le sugería la creación de un grupo dramático musical, en el Círculo Alekséyev. Esta preparación se reflejará en su forma de concebir la unión de escena y música. (2017, p. 199)

Según la autora, el aporte que deja Stanislavsky en la técnica actoral operística está relacionado con “el ritmo, los silencios, la interpretación de y con la música” (Egea, 2017, p. 199). A partir de esta experiencia, Stanislavsky crea un “programa de estudios compuesto por cursos sistemáticos” (Egea, 2017, p. 202), destinado a la formación escénica de los cantantes de ópera. “Tomando como base su sistema, creó ejercicios que contemplaran los elementos que surgían de la interacción de la música y el canto” (Egea, 2017, p. 202), lo cual fue fundamental para el desarrollo de la dirección escénica y la pedagogía teatral, puesto que le permitió crear estrategias para la comprensión y la ejecución de la acción, y considerar planteamientos académicos para los cuales Stanislavsky propuso “dos objetivos entre los que se enmarcaría su programa de estudios: definir un lenguaje técnico común, y buscar cómo combinar el arte de vivir un rol con su



forma musical y con la técnica de canto” (Egea, 2017, p. 202); además, lo condujo hacia la elaboración de ejercicios y presupuestos metodológicos. “Dicho estudio le permitía crear, por tanto, un espacio laboratorio en el que poder trabajar de manera continua e independiente del proceso de montaje” (Egea, 2017, p. 202), lo que representó una oportunidad para pensar la labor de la dirección escénica desde lo metodológico y no exclusivamente creativo.

Se puede destacar cómo la noción de laboratorio, tan útil en esa época, posibilitó el desarrollo de procesos de experimentación y creación, que si bien no estaban sustentados por una investigación formalizada ante alguna institución académica, como en la actualidad suele suceder, sí poseían un carácter riguroso y profundo que dio como resultado la inscripción de los procesos y de los hallazgos tenidos en cuenta hoy por muchas escuelas de formación actoral, y fundamentales para los estudios en el campo de la dirección escénica en Rusia. En cuanto al intérprete, Stanislavsky lo consideró un artista que podía concebir la acción desde la voz, la música y la escena, poniendo como ejemplo al actor Fiódor Chaliapin, quien se desempeñó tanto en el teatro como en la ópera de manera íntegra y magistral.

Susana Egea, al analizar los elementos que adquieren un tratamiento específico en la escena operística, indica que estos “principalmente, surgen de la interdisciplinariedad, que convierten al intérprete en el eje de convergencia de las distintas técnicas –técnica vocal, técnica actoral, técnicas escénicas complementarias, técnicas del ámbito musicológico–” (2012, p. 58). Así pues, toda la labor creativa e investigativa desarrollada por K. S. Stanislavsky, estaba atravesada por el análisis del material dramático y el abordaje de la dirección escénica, todo encaminado hacia el trabajo creativo con el actor, por ello sus métodos de creación se convirtieron en una herramienta sustancial para el desarrollo del

teatro universal, sobre todo porque contempló la ópera como un ámbito para nada ajeno a su labor creativa, tal como sucede con los directores de escena presentes.

Uno de los aspectos destacados de este periodo, teniendo en cuenta que la dirección escénica más consciente establece sus primeros trazos de desarrollo a partir de finales del siglo XIX, está determinado por el afianzamiento y la bifurcación que de manera paradójica se establecen entre la dramaturgia y la dirección escénica en el contexto de la categoría teatro. Dos sistemas de una misma categoría que, con el tiempo, reclaman la autonomía autorial que ambos requieren. Dos aspectos cercanos por su correspondencia: de un lado la dramaturgia, cuya autoría suscita la configuración del material literario, exclusivamente creado para ser llevado a escena, y del otro la dirección de puesta en escena, estrategia de creación cuyo fin consiste en desarrollar las acciones necesarias para lograr la concreción del material dramático desde el punto de vista escénico, para luego emplazarlo ante el espectador, pero al mismo tiempo distantes, en la medida en que los roles que los ejecutan (autor y director) están mediados por la capacidad creativa, por el despliegue del imaginario a través de presupuestos escénicos similares pero totalmente distintos en cuanto a la ejecución, los cuales requieren de una visión necesariamente totalizadora y abarcadora de la obra con un mismo fin, la realización del hecho escénico ante el espectador.

Según los investigadores Sergio Jiménez y Édgar Ceballos, dicho acontecimiento aparece determinando una separación definitiva, generando dos posiciones desde el punto de vista teórico y del ejercicio escénico: “la primera es aquella que propone al director como un traductor de la obra literaria-dramática. Un coordinador de los esfuerzos y talentos del conjunto para producir un organismo teatral que revele al público el pensamiento ordenado por el autor” (Jiménez y Ceballos, 1988, p. 14); y la otra, “la que afirma que la aparición del director, como actividad definida dentro del fenómeno escénico, marca con

claridad la absoluta diferencia que va a separar al Teatro (en el sentido subrayado de la palabra) de la literatura” (1988, p. 14). Este desplazamiento es realizado por el director de escena desde la dramaturgia hacia la puesta en escena, en este caso de forma drástica hacia una autoría propia y, por ende, hacia una autonomía en cuanto a las decisiones que pueda tomar sobre el material literario y el hecho escénico. En ese sentido, la voz del director adquiere mayor relevancia ante sus cocreativos, generando al mismo tiempo estrategias que lo acercan tanto a una autoría de mayor envergadura sobre el hecho escénico como a una elaboración de un concepto de puesta en escena más propio y menos compartido. Esta circunstancia, determina posiciones distintas que inciden en el rol del director, genera dos formas de concebir la puesta en escena y, por lo mismo, un cambio en las maneras de abordar el tratamiento de la acción, la postura ideológica, política, que se tenga con respecto a la obra como producto final, pero sobre todo, más allá de la interpretación, la relación que se pueda establecer con la palabra en cuanto sentido que se hace forma, voz, réplica, espacio y demás componentes del hecho escénico, entendidos como dramaturgia y como puesta en escena.

Se halla en este periodo una evolución de la dirección escénica estrechamente relacionada con el drama como objeto de interés, elemento común a las categorías del teatro y la ópera en las que el sistema dirección de puesta en escena cobra un carácter protagónico, acorde con los desplazamientos que se dan al interior de las categorías o entre las mismas.

Si se enuncian algunos de los desplazamientos de la dirección escénica, se puede aludir a los siguientes tópicos:

- Los creativos que cumplen distintos roles en una misma categoría y por tanto, realizan un desplazamiento entre distintos sistemas y subsistemas,

abordando así momentos simultáneos o consecuentes dentro de la cadena de procesos que implica la puesta en escena (Esquilo, Sófocles, Shakespeare, en el caso de la categoría teatro, asumen roles como dramaturgos, directores y en algunos casos como intérpretes, tres subsistemas pertenecientes al sistema puesta en escena; o en el caso de la ópera, Wagner lleva a cabo tanto la realización del libreto como la dirección de la puesta en escena de la obra, desplazándose entre dos subsistemas).

- El desplazamiento de subsistemas en el marco de un mismo sistema y de una misma categoría. Richard Wagner, desde la perspectiva del sistema dirección, traslada la orquesta (subsistema dirección musical en la categoría ópera) y la instala en el foso con el fin de dar preponderancia a la relación ente el espectador y el intérprete en el escenario. Un desplazamiento escénico, espacial, pero al mismo tiempo conceptual.
- El desplazamiento de sistemas pertenecientes a una misma categoría y que por el rol que cumplen al interior de un sistema predominante se convierten en subsistemas (la dramaturgia hacia la puesta en escena en el caso del teatro, o el libreto, la composición, la dirección de orquesta respecto a la dirección de puesta en escena de la ópera).
- El desplazamiento de sistemas entre categorías que mantienen su estatus y no se convierten en subsistemas (el sistema dirección escénica desde la categoría del teatro hacia la categoría de la ópera).
- El desplazamiento dentro de una categoría hacia la creación de un sistema (del trabajo escénico en el teatro a la conformación académica de ámbitos

para la formación relacionada con la interpretación actoral en Inglaterra.

Aspecto que incide en el planteamiento pedagógico al interior de la categoría enfocados a un sistema en especial).

- El desplazamiento de procesos creativos, técnicas, metodologías y su aplicación entre categorías de las artes escénicas (procesos de formación actoral aplicados a la ópera, Stanislavsky en el teatro Bolshoi de Rusia; prepara los cantantes desde una perspectiva interpretativa bajo la noción de un actor integral).
- El desplazamiento en cuanto a la independencia entre sistemas de una misma categoría (en la categoría teatro, el sistema dirección de puesta en escena se desvincula del sistema dramaturgia del autor para crear el sistema dramaturgia desde la perspectiva del sistema dirección escénica), que determina otro enfoque de la dirección escénica y por supuesto de quien asume el rol del director, ahora director de su propia dramaturgia.
- El desplazamiento de conceptos de creación entre categorías y sistemas que determinan giros de pensamiento y estructuración del hecho escénico, que al mismo tiempo se convierten en grandes referentes de procesos creativos subsiguientes. Richard Wagner plantea el concepto de obra total y este es asumido con modificaciones por A. Appia, quien plantea el concepto de despersonalización, que podría en algún sentido emparentarse con el que más adelante utiliza Bertolt Brecht para referirse a la noción de extrañamiento.

Un desplazamiento se debe entender, por tanto, como una acción consciente, estudiada, premeditada, estratégica, que el creativo realiza desde la perspectiva de la concreción de la puesta en escena, en el marco de un orden establecido propio de una categoría (teatro, ópera, etc), a través de modificaciones, movimientos, formas de intervención respecto al objeto de estudio, con el interés de cualificar los procesos que conducen al abordaje de su objeto de creación, generando giros conceptuales y por lo mismo poéticas que lo conducen a una relación con las dinámicas sociales, culturales, cognitivas de la época.

#### 1.1.2 Segundo periodo o acto de fundamentación

El segundo periodo se concibe desde finales del siglo XIX hasta mediados del siglo XX, tiempo en el que se formulan los procesos de creación y experimentación más influyentes relacionados con la implementación de métodos de dirección e interpretación que determinan tanto la presencia del director como la formalización de su labor, al igual que se establecen diferencias importantes en torno a las tendencias teatrales implementadas gracias al auge, pero también al papel que desempeña el director dentro del contexto escénico.

Una época que, desde lo conceptual, escénico, político y metodológico, incide en las actuales realizaciones escénicas, desarrolladas por compañías de teatro y en los procesos académicos que se imparten en múltiples instituciones de formación teatral en el mundo. Es así como la influencia del teatro naturalista, realista, simbólico, surrealista, épico, etc., se materializa a través de procesos de creación y experimentación realizados desde la perspectiva de la dirección escénica mediante la conformación de compañías, laboratorios,

talleres y colectivos, e incide en la formulación de métodos y sistemas de creación directamente enfocados en la interpretación y, por ende, en la labor técnica del trabajo con el actor. Ambas perspectivas distintas, pero absolutamente complementarias si se tienen en cuenta las estrategias que cada labor creativa de esta índole requiere.

Se puede advertir, tanto en Europa como en Latinoamérica, la existencia de escuelas de teatro con tendencia Stanislavskiana, Brechtiana, Grotowskiana, Artaudiana, etc., que se convierten en paradigmas soportados en principios teóricos y posturas estéticas respecto al arte, la política, la cultura y particularmente a la condición social del momento. Lo anterior desemboca en una clara dialéctica entre la reflexión y la praxis escénicas en función del desarrollo de la actividad teatral, pero, sobre todo, de la delimitación y la cualificación técnica de los roles del actor, el director, el dramaturgo y su interacción en los procesos que conducen a la realización de la pieza teatral.

Las escuelas de actuación y dirección con mayor tradición en el mundo y que gozan de sumo prestigio se encuentran amparadas por una trayectoria y la cultura de nombres y métodos destacados. El Teatro de Arte de Moscú, por ejemplo, tiene cuatro nombres asociados a su proyecto académico: K. S. Stanislavsky, V. N. Danchenko (1858-1943), V. Meyerhold (1874-1940) y A. P. Chejov (1860-1904), dado que la oferta académica en el teatro y las artes escénicas se amplía fundamentalmente a partir de la segunda mitad del siglo XX, luego del declive del teatro moderno.

Se debe abordar este periodo haciendo mención a uno de los fenómenos que establece, desde el punto de vista histórico, el comienzo de la dirección escénica; nos referimos a la labor creativa, de producción, composición y proyección desarrollada por los Meiningers, compañía dirigida por el Duque Jorge II de Meiningen (Alemania, 1826-1914). En esta oportunidad el teatro y la ópera vuelven a encontrarse, pero debido a las

circunstancias el director de escena Mateo Galiano, “siendo consciente de la dificultad real que tenía un teatro de provincias para desarrollar repertorios operísticos, eliminó la ópera y se inclinó por fomentar las representaciones teatrales” (Galiano, 2008, p. 50). Esto fue decisivo para el desarrollo del teatro en cuanto a la nueva concepción con la que se aborda la dirección, puesto que en dicha compañía se establecieron estrategias que más allá de dar cuenta de la puesta en escena como resultado, condujeron a la realización de procesos de producción, proyección y composición del hecho escénico, aspectos que hasta el día de hoy han incidido en las maneras de abordar la cadena de actividades que dan sostenibilidad a compañías en las que se lleva a cabo una constante labor creativa y social.

Se exponen aquí aspectos que dieron pie al diseño de dichas estrategias. En primera instancia hasta finales del siglo XIX, ante la “falta de unidad espectacular y dramática y la tiranía de los actores divos” (Galiano, 2008, p. 50), se rigen por el establecimiento de diversos *status* relacionados con “la figura-estrella del primer actor” (Galiano, 2008, p. 50), dado que en dicha época, según Galiano, “lo que los actores desarrollaban sobre el escenario, no era sino un despliegue de bravura del talento individual” (2008, p. 50), ante lo cual el Duque de Saxe-Meiningen, Jorge II, “aristócrata de formación militar, artística y técnica, consigue subordinar los diferentes elementos escénicos que confluyen en un espectáculo, incluidos los actores” (Galiano, 2008, p. 50), actitud que “lo convierte en el primer director de escena, en el sentido moderno del término” (Galiano, 2008, p. 50), y le permite llevar a cabo sus propósitos artísticos y declarar así los principios que caracterizan el ejercicio del director de escena.

La anterior circunstancia, y frente a ella la decisión tomada, permitió que dicha compañía llevara a cabo un proceso juicioso en relación con la labor creativa, motivo que redundó en la alta producción de obras y giras por Europa, fundamentales para mostrar sus



resultados artísticos, pero también para compartir sus estrategias de creación y producción escénicas. Con estas actividades se beneficiaron directores tan destacados como K. S. Stanislavsky, A. Antoine, A. Appia, V. Meyerhold y E. G. Craig, quienes asumieron su labor creativa como directores de escena y, como ocurre en el caso de K.S. Stanislavsky, desarrollaron y formalizaron métodos de creación relacionados con la interpretación y la dirección, convirtiendo esta última, más que en un ámbito de creación, en un objeto de estudio, investigación y, por tanto, teorización y experimentación.

Según Mateo Galiano, la compañía se reconoce en Europa “por ser considerada la primera en la que la figura del Director de Escena moderno desarrolla su trabajo” (Galiano, 2008, p. 50), luego de que el Duque nombrara a Ludwing Chronegk como nuevo “*intendant* y *régisseur* de la compañía” (Galiano, 2008, p. 50), lo que da cuenta de una figura que, si bien es nueva, se convierte en aquella con un doble perfil, por un lado creativo en relación con el espectáculo escénico (*régisseur*), por el otro estratega en la medida en que debe tomar decisiones relacionadas con las actividades que hacen posible la concreción del espectáculo (realización de ensayos, programación de la gira, etc.).

Lo anterior llevó a considerar las giras como una alternativa para adquirir recursos suficientes y realizar proyectos cada vez más cualificados, de ahí la importancia de la manera en que la compañía asumió su organización. Chronegk “traducía las indicaciones del Duque al lenguaje teatral, es decir, a órdenes concretas que los actores podían llevar a cabo” (Galiano, 2008, p. 51), motivo por el que Chronegk ayudaba “al actor a la hora de concretar la forma precisa de la posición, la postura y actitud que debía adoptar” (Galiano, 2008, p. 51). Pero uno de los aspectos que se podría reconocer como el más destacado en cuanto a las decisiones tomadas en bien de la verdadera cualificación del hecho escénico y de la labor del director de escena, consiste en la estructuración que la compañía adquiere en

el momento de contratar “arqueólogos, autores y artistas plásticos, músicos y todo aquel personal que era necesario para enriquecer su producción” (Galiano, 2008, p. 51), pues si bien el director posee ideas que le permiten concebir el hecho escénico, su materialización depende de un trabajo colectivo, compuesto por la confluencia de técnicas, saberes, experiencias que al director en principio no le corresponden o no las puede desarrollar. Por eso, su función consiste en canalizar múltiples acciones, producto de su labor creativa hacia la concreción de la acción, fundamentalmente a través del actor.

Se puede reconocer entonces cómo los Meininger “articulan todas las artes subordinadas a una idea: la historia que se escenifica” (Galiano, 2008, p. 51), puesto que, según Galiano, la producción escénica fue sistematizada gracias a que se “establecieron reglas empresariales y escénicas que buscaban el predominio del espectáculo en su conjunto y no el predominio de nada ni de nadie”, además de intervenir directamente en la contratación, para lo cual “establecía líneas escénicas mediante bocetos, con los que diseñaba no solo la escenografía y el vestuario sino también determinaba las posiciones de los actores en escena y los efectos compositivos que perseguía” (Galiano, 2008, p. 51) lo que condujo todas sus acciones al establecimiento de un equilibrio entre la capacidad artística, la autoridad y la disciplina, según lo explica Galiano.

Además, el Duque delegó su labor dramática y de interpretación a su esposa, la actriz Ellen Franz, quien al casarse con él toma el nombre de Baronesa Helene von Heldburg y asume en la compañía, la función de dramaturga y profesora de interpretación y dirección en los espectáculos; esto generó una curaduría en la selección de los materiales dramáticos, y más que ello, la “fidelidad y respeto al texto original” (Galiano, 2008, p. 52), asunto que en la época se había debilitado, lo cual permitió que a través de sus obras se hiciera un reconocimiento a los autores del momento.

Todas las acciones determinadas por los Meiningers, fueran de carácter individual o colectivo, estuvieron dirigidas según Galiano, teniendo en cuenta que “la puesta en escena debe articularse en unión a todos y cada uno de los elementos escénicos que intervienen en ella, incluidos el trabajo que desarrolla el actor, tanto en forma como en contenido” (2008, p. 53), lo que lleva a uno de los asuntos más importantes de la labor creativa que atañe al director: la composición escénica.

Precisamente en cuanto a la composición y la concepción que el artista se forma del espectador, tal como lo enuncia Galiano, “Meininger diseña y organiza toda la composición y puesta en escena con el fin último de dirigir la atención del espectador” (2008, p. 54), lo cual define el carácter con el que en la época, el director asume su compromiso y precisa el tipo de teatro que desea abordar, la contundencia con la que quiere incidir en la sociedad, el enfoque de la acción y el sentido de cada determinación, incluso cómo espera que el espectador observe y se instale ante el evento escénico. Sin duda, la relación que se establece con el espectador a través del evento escénico declara el tipo de teatro, pero sobre todo los mecanismos con los cuales se conciben la labor del actor, del director, y el tratamiento de la dramaturgia, entre otros aspectos.

En consecuencia, el Duque de Meiningen conduce toda su labor creativa hacia el “trabajo en grupo y enfatizar compositivamente la puesta en escena sin que nada ni nadie sobresaliera en ningún aspecto” (Galiano, 2008, p. 54), e incluso se dedica a dirigir las masas de figurantes, a generar información asociada a las posiciones, los gestos, la creación del espacio sonoro, el desplazamiento escénico del actor, logrando “sugerir naturalidad, realidad y organicidad de los conjuntos o grupos de actores” (Galiano, 2008, p. 55), y haciendo factible abordar el diálogo como elemento desarrollador de la historia, motivo por

el cual Galiano afirma que “lo convertía en acción” (2008, p. 56), asunto que es considerado uno de los grandes aportes de la época.

Por otra parte, Meiningen estableció las bases del naturalismo, y como impronta de sus puestas en escena, planteó su preocupación por el entrenamiento del actor y la realización de escenas de masas. Para ese entonces el actor debía centrarse en la acción que desarrollaba en escena, “ignorando” así la presencia del espectador.

Meiningen prestaba atención a la relación actor decorados, para la época pintados en perspectiva; igualmente consideraba que las piezas de decoración “hacia las cuales el actor debe caminar, deberían tener siempre por lo menos las dimensiones correctas relativas al ser humano sobre el escenario” (Ceballos, 1999, p. 34), preocupación aparentemente obvia, pero sustancial para establecer la interacción entre el actor y los objetos escénicos, así como para otorgar un tratamiento adecuado de la acción respecto al género dramático y al carácter naturalista de la misma.

En esta instancia y como un primer gran desplazamiento en este periodo, se pueden destacar dos sentidos o vectores desarrollados por los Meiningen, conducentes a una mirada interior de los procesos creativos que se realizan en la compañía, uno relacionado con lo organizacional y lo metodológico, relativo a la implicación de los lenguajes escénicos, el ordenamiento de la producción escénica, la definición de las líneas dramáticas, de formación, de dirección escénica y de realización de ensayos; el otro asociado a la técnica y la estructuración del hecho escénico, esto es, la composición del espectáculo, la implicación del diálogo, la acción, el espectador, la historia, la relación cuerpo y espacio, la delimitación del espacio escénico y la implementación de la *cuarta pared*, es decir, afianzando el universo ficcional y determinando una manera de estar y observar del

espectador. En síntesis, un desplazamiento hacia el interior de la producción escénica desde una perspectiva metodológica y otra técnica.

En cada uno de los periodos de la evolución de la dirección escénica en el ámbito teatral se pueden identificar confluencias e influencias adquiridas por los directores según sus intereses estéticos y las características técnicas del teatro que desarrollan. En ese sentido, se alude por ejemplo a la labor creativa, pedagógica, metodológica y teórica planteada por algunos de los directores rusos, como Konstantín Sergueievich Stanislavsky, creador de la Sociedad de Arte y Literatura de Moscú, actor, director, escritor; V. Nemirovich Danchenko, escritor de novelas y comedias ligeras, director de la Escuela Dramática de la Sociedad Filarmónica de Moscú, quien asumiera la dirección del Teatro de Arte de Moscú tras la muerte de su creador K. S. Stanislavski.

Por otra parte, se encuentran Vsevolod Emilievcha Meyerhold, director, teórico, fundador del movimiento Octubre Teatral, alumno de N. Danchenko y miembro del Teatro de Arte de Moscú hasta 1902, al que regresa para ocuparse del estudio experimental; Nikolai Nicolaievich Evreinov (1879-1953), dramaturgo, actor, director y autor de cuarenta volúmenes sobre teoría y realización escénica, quien en 1925 emigró a París, donde escribió la historia del teatro ruso; y entre estos directores, reconocidos nombres como Yevgeny Vajtangov (1883-1992), Alexander Tairov (1885-1950) o Vassilli Kandinski (1886-1944), personalidades todas que no solo asumieron el legado de K.S. Stanislavsky desde las perspectivas de la praxis y la teoría de la interpretación, la pedagogía, la dirección, etc., sino que se lo apropiaron y lo difundieron a través de su obra y sus labores pedagógicas.

Podría advertirse una modalidad de desplazamiento definida y dinamizada por la generación, la conceptualización, la teorización y la aplicación de un conocimiento sobre

las estrategias escénicas, conducidas a la actuación y la dirección a través del planteamiento de un sistema con el cual se establecen un discurso y un escenario coherentes y sustentados en la concreción teórica, en la que se trazan de forma didáctica la concepción y la aplicación de herramientas, además de novedosas para la época, susceptibles de ser aplicadas básicamente, en los campos de la actuación y la dirección escénica.

Se trata de los estudios desarrollados por K. S. Stanislavsky, impartidos en el Teatro de Arte de Moscú y plasmados en diarios de trabajo que llevaron a su comprensión, aplicación y difusión, con base en la idea de que los principios no solo fueran adquiridos sino aplicados en compañías y espacios de formación teatral. Esto facilitó que dicho legado se transmitiera y desarrollara tanto por los discípulos que acompañaron a K.S. Stanislavsky como por quienes accedían al material y podían, a través de sus escritos, como testigos, actores y pensadores del quehacer escénico de K.S. Stanislavski, escribir y publicar experiencias creativas y pedagógicas, tal como lo hizo María Osípovna Knébel en las diversas publicaciones, puestas en escena y clases impartidas en diversas instituciones de formación teatral rusas.

Es habitual, por tanto, que nombres tan importantes como los enunciados y otros que aparecen en el escenario del teatro ruso se conviertan en aliados, críticos, contradictores, pero, al fin y al cabo, sucesores de principios que hacen parte del desarrollo cultural de Occidente. Ahora bien, con el fin de realizar un acercamiento al papel que desempeñan los directores en este periodo, miraremos cómo algunos de ellos concibieron cuatro de los tópicos fundamentales de su quehacer, disímiles, separables, pero al mismo tiempo complementarios y, por lo mismo, componentes esenciales de la acción escénica. Se hace referencia, por tanto, a la manera en que el director concibe su trabajo con la dramaturgia, el actor, el espectador y el universo teatral.

Lo anterior permite, además de caracterizar el papel del director en el contexto de la creación escénica, explicitar la tendencia en la que ésta se enmarca, es decir, si el tratamiento del acontecimiento escénico corresponde al naturalismo, el realismo, el simbolismo o el surrealismo, para finalmente arribar a una idea de realismo bastante útil y sobre todo ajustada a la manera en que se concibe la noción de teatro alternativo, denominado también como no convencional.

K.S. Stanislavsky establece una labor técnica destacada sobre el proceso creativo del actor, tomando como base la consecución de una fundamentación que le permitiera al actor, indagar de manera autónoma sobre sí mismo, a partir del material vivo que lo hace sensible frente al personaje; por ejemplo, a través de la configuración de una imagen mental que contenga ambas *existencias*, todo ello enmarcado en el drama como objeto de estudio. Es así como K.S. Stanislavsky, como director en su relación con el actor, establece un puente a través de la búsqueda de, según él, “un sistema cuya lógica nos conduzca directamente al punto en el que podamos decir, definitivamente este es el *super-objetivo*, no puede haber otro” (Ceballos, 1999, p. 101). De esa manera se explicitan una fuerza o una intención y por lo mismo una actitud y una búsqueda escénica constante, eso sí, encausada hacia “una completa fusión armoniosa entre el actor y el papel” (Ceballos, 1999, p. 101), además de precisar, entre otros aspectos técnicos, aquellos que inciden en la labor actoral, como “las acciones físicas” (Salgado, 2007, p. 248), o en lo relativo a la interpretación del personaje, las “circunstancias dadas” (Ceballos, 1999, p. 101), por ejemplo.

Por su parte, N. Danchenko direccionó su labor creativa y reflexiva hacia la noción de un actor diferente al del *viejo teatro*, quien según su apreciación actuaba “emoción: amor, celos, odio, alegría, etc.” (Ceballos, 1999, p. 107), dando a entender que estaba siempre actuando, representando. Por el contrario, lo que pretendía era concebir un actor

que no actuara ni “sentimientos, ni disposiciones, ni situaciones, ni palabras, ni estilos, ni imágenes” (Ceballos, 1999, p. 107), pues consideraba que la individualidad del actor era “la región inmensa de su imaginación” (Ceballos, 1999, p. 107), lo que otorgaba autonomía a su labor, y destacaba que “al final, cuando se observa una representación, debe olvidarse no sólo del régisseur, sino también del autor” (Ceballos, 1999, p. 107).

En cuanto a Meyerhold, hacía referencia al *actor de un nuevo teatro*, es decir, que se encontraba en la época de un renacimiento de este arte, generado por la labor intelectual y práctica que alrededor del hecho escénico desarrollaban para ese entonces los creativos sobre el oficio del director, un pensamiento sobre las maneras de concebir el mundo a través de cada decisión que pudiera afectar el trabajo con el actor y la mirada del espectador. En ese sentido, se anunciaba un actor compuesto por los tiempos, otorgándoles a los creativos de la época, especialmente al director, la tarea de establecer nuevos mecanismos o modelos de interpretación a través de los cuales se pudiera gestar una acción distinta a la establecida hasta el momento.

Respecto a la manera de abordar el tema del director de escena, se pueden avistar mayores diferencias. Por su parte, N. Danchenko enuncia que un régisseur es una criatura de tres caras. 1. El régisseur-intérprete instruye cómo se debe actuar: así que es posible llamarlo el régisseur-actor o el régisseur-pedagogo. 2. El régisseur-espejo refleja las cualidades individuales del actor. 3. El régisseur-organizador de toda la producción. (Ceballos, 1999, p. 105)

Plantea que los dos primeros aspectos son invisibles para el espectador, puesto que se funden en el actor. Finalmente, concibe al director como quien ha “percibido la verdadera calidad de la esencia teatral de todos los elementos de la representación y que han unido al autor con el actor” (Ceballos, 1999, p. 106), lo que lleva a establecer



mecanismos de análisis y estudio del material dramático y, con ello, a plantear estrategias de puesta en escena que le permitan asumir la segunda cara que aquí se propone, porque a través del actor se genera una relación directa con el presente escénico ante el espectador, como también porque construir el puente entre el autor y el actor amerita definir herramientas técnicas que cualifiquen el quehacer teatral.

Desde el punto de vista metodológico, con el fin de establecer el puente entre el autor y el actor, y dado que consideraba que los actores en principio “sólo pueden actuar con ideas, y cuando veo que entienden estas, que toman la lógica interna y la secuencia de estas ideas, les digo: ‘Ahora, tomen las palabras’” (Ceballos, 1999, p. 100), K.S. Stanislavsky crea los mecanismos para otorgar a la palabra el peso necesario que le permite tanto al director como al actor encontrar un eje de interacción, de tal manera que el actor se apropie de ella a partir de su trabajo interpretativo, creativo, sin supeditar este último al sentido inicial del texto. K.S. Stanislavsky afirmó que los actores necesitaban “las palabras no para memorizarlas, sino para actuarlas” (Ceballos, 1999, p. 100), ya que “no ponen las palabras en los músculos de la lengua, ni aún en el cerebro, sino en lo más profundo de su alma donde el actor lucha hacia el superobjetivo” (Ceballos, 1999, p. 100), teniendo en cuenta que el superobjetivo hace parte sustancial de la estructura del hecho escénico y del ordenamiento de los diversos acontecimientos que en él están contenidos.

Jaume Melendres, en *La dirección de los actores, diccionario mínimo*, al referirse a una definición del director de escena enuncia que K.S. Stanislavsky “dedicó una gran parte de su vida a la formación de los directores haciendo ver que hablaba de la formación de los actores. Puso así de manifiesto que el saber específico del director es la dirección de actores” (Melendres, 2000, p. 53). En ese sentido, se debían crear convenciones que permitieran establecer un lenguaje común, herramientas que posibilitaran tanto el efectivo

análisis de las fuentes de creación, como el adecuado tratamiento de la acción durante el proceso de puesta en escena, según el género de la pieza elegida, entre otros aspectos.

Para adentrarse en esta relación, K.S. Stanislavsky crea un sistema al que Dani Salgado (2007), en su estudio sobre la dirección de actores, desde la perspectiva Stanislavskyana, define como *una teoría* sobre el tema, dando a entender que este sistema consiste en “el conjunto de convicciones sobre el oficio del actor que K.S. Stanislavsky fue desarrollando y poniendo en práctica a lo largo de los años” (Salgado, 2007, p. 247), lo que determina tres aspectos fundamentales en el momento de concebir el proceso de indagación como sistema: el primero es que ha tomado el tema más importante sobre el cual recaen todas las decisiones, estrategias, técnicas, líneas de creación escénica, como también el presente del evento artístico ante el espectador, esto es, pensar la dirección escénica desde el actor; el segundo es que realiza una práctica sustentada en la reflexión, el estudio, la creación con la intención de tomar las decisiones que, luego de muchos momentos de experimentación, llevan a la selección de núcleos de conocimiento, denominados por Salgado convicciones y que podrían interpretarse como los picos más altos del conocimiento y, por tanto, de mayor concreción y síntesis sobre los cuales se ubica la intención creativa; el tercero es que los anteriores aspectos conducen al reconocimiento de los oficios que intervienen, de forma directa, en la materialización de la acción, es decir, oficios disímiles (la dirección, la interpretación) pero integrados por un mismo interés, el evento escénico como hecho social.

De alguna manera, el director debe ser consciente de los aspectos que estructuran la presencia del actor, el espectador, el dramaturgo, y por supuesto la suya, dado que estos constituyen un sistema relacional, si retomamos la noción de Eco, con la que además de la

dinámica creativa se establece el derrotero de actividades con las que se puede constituir un componente metodológico.

Por otro lado, se destaca como fundamental el estudio que Dani Salgado realizó sobre la obra de K.S. Stanislavsky, porque además de tomar la noción de sistema como aspecto transversal, lo hace teniendo en cuenta “no seguir literalmente los escritos sino actuar del modo más científico posible, respaldándonos siempre, eso sí, en su palabra” (Salgado D., 2007, pág. 248); esto se traduce en un análisis que evidencia las características y constituyentes de un sistema tan reconocido.

Se puede advertir cómo en dicho estudio, con el fin de caracterizar el sistema, se alude a la noción de postulado, entendiendo este término como “toda afirmación no obvia ni derivada de otra (y por tanto indemostrable), que toma Stanislavsky como verdadera y cuya veracidad, por medio de cadenas de deducción posteriores, garantiza la validez del resto del Sistema” (Salgado, 2007, p. 248). Así pues, el sistema está constituido por principios que se enuncian como unidades de sentido sobre las cuales se pueden soportar posteriores procedimientos, es decir, sobre las que se construye una totalidad. Más adelante y con el ánimo de demostrar que el sistema de K.S. Stanislavsky constituye una teoría, Salgado plantea que los siguientes postulados “forman la base científica” (2007, p. 261):

1. La vida psíquica influye en la vida del cuerpo y viceversa [...].
2. Crear algo propio es preferible a ejecutar lo ajeno [...].
3. La acción es el núcleo del arte teatral [...].
4. Lo ideal es que el papel, íntegramente, por sí mismo y en forma natural, se apodere del artista [...].
5. Conocer significa sentir [...].
6. Se puede controlar el cuerpo, pero no las emociones [...].

(Salgado, 2007, pp. 252-261)

Lo anterior le permite a K.S. Stanislavsky observar un perfil y una concepción del actor, también una caracterización del hecho escénico, fundado en la enunciación de

principios con los cuales comparte su forma de interactuar con el actor y la manera en que se puede ingresar y comprender su universo escénico, su pensamiento y las bases sobre las que se configuran herramientas técnicas, estableciendo para ello un lenguaje común con el que se crea un campo de entendimiento entre las partes que abordan el hecho escénico, y asimilar metodológicamente algunos de los componentes del fenómeno interpretativo.

K.S. Stanislavsky abre una puerta a la capacidad creativa obtenida a través del análisis, justamente al crear un orden factible, coherente con la noción de teatro, el evento escénico, la interacción con la dramaturgia como fuente de creación, el actor, los lenguajes escénicos y principalmente con la manera en que se opera para lograr estructurar el acontecer escénico, aspectos sustanciales en el momento de comprender la especificidad de la labor creativa del director de escena.

A su vez, y con la misma intención, Salgado se propone desentrañar “algunas afirmaciones deducidas de los postulados expuestos” (Salgado, 2007, p. 261), denominados *teoremas*:

1. Mediante una técnica consciente se puede acceder a la emoción [...].
2. Las acciones representadas por los actores han de ser creadas por ellos [...].
3. El arte teatral ha de tener fundamento y propósito [...].
4. La interpretación actoral y la dirección de actores han de ser coherentes con el propósito general del espectáculo [...].
5. La tarea del actor consiste en convertir las premisas dadas en acciones de acuerdo con el propósito del proceso de creación [...].
6. Dirigir actores es estimular su imaginación y comprobar la correcta adecuación de sus acciones al propósito del espectáculo [...].
7. Toda premisa que no estimula la imaginación del actor no es útil para la creación [...].
8. El actor es la única figura imprescindible del arte teatral [...].
9. La figura del director es prescindible, pero no así su función (encontrar estímulos adecuados para la creación actoral y supervisar la

correcta conversión de los estímulos en signos válidos) [...]. 10. Un actor puede crear sin texto dramático previo, pero no sin premisas, por mínimas que éstas sean [...]. 11. El director ha de conocer la técnica de sus actores para poder influir correctamente en las acciones de éstos [...]. 12. Director y actor han de compartir la misma metodología de creación. (Salgado, 2007, pp. 262-267)

Salgado manifiesta que el alcance de los resultados consiste, además, en “comprobar su correspondencia con casos prácticos extraídos tanto del trabajo de Stanislavsky como de algún otro referente” (2007, p. 267) y “enunciar predicciones del Sistema que demostraron ser aplicables en la práctica teatral” (2007, p. 267), lo cual posibilitó la implementación y la aplicación del sistema por parte de los grupos de teatro, haciendo énfasis en el cuarto “teorema predictivo, creando espectáculos sin partir de un texto previo sino de premisas de distinta naturaleza. K.S. Stanislavsky así lo dijo: ‘Se puede interpretar una obra que todavía no está escrita’” (Salgado, 2007, p. 266). Esta declaración fue prematura para el momento, trasgresora y visionaria, ya que por parte del director y los actores existía un respeto absoluto por el texto y su autor, expresado en el grado de fidelidad que estos debían tener para con el material dramático, es decir, un buen director era aquel que podía leer e interpretar de la mejor manera al autor y su obra, tanto en el proceso de análisis del texto como en el de la producción escénica.

En cuanto a estos aspectos que influyen en la labor artística del director, no se puede dejar de lado el papel que determinan corrientes de pensamiento como el romanticismo y el positivismo, y al mismo tiempo la creación de nuevas disciplinas como la psicología, la biología, la medicina, la lingüística, además del despliegue del realismo y el naturalismo, que permiten a los directores desarrollar un teatro con el cual pueden afirmar o contradecir dichos referentes y actuar de manera acorde o no con las circunstancias y tendencias de la

época. Todo este conocimiento, según Salgado, es el punto de partida del trabajo de K.S. Stanislavsky. “La investigación como motor del progreso, el entrenamiento como herramienta de mejora del mundo psicofísico del cuerpo humano y las tesis del arte naturalista” (Salgado, 2007, p. 250).

Por estos motivos, entre muchos otros, K.S. Stanislavsky es considerado, según lo demuestra Salgado, “el primer director de teatro ruso en el verdadero sentido de la palabra” (2007, p. 250), teniendo en cuenta que al final de su última etapa llegó a contemplar el simbolismo como una corriente que caracterizaba bien la labor creativa, la cual haría parte sustancial de la búsqueda escénica de su sucesor V. E. Meyerhold.

La importancia del periodo histórico en el que el director desarrolla su búsqueda escénica se convierte en la fuente de temas y causas por las cuales adquiere sentido emprender un proyecto escénico. En el caso de K.S. Stanislavsky, el momento en que realizó su labor artística en el Teatro de Arte de Moscú estuvo atravesado por tres etapas, según lo expresa Natalia Rocamora en su tesis doctoral *La superestrategia de Stanislavsky: motivos de un método para la interpretación del actor contemporáneo*. La primera etapa abarca desde el momento de la fundación del Teatro de Arte de Moscú (1898), hasta la Revolución zarista en 1905; la segunda, entre 1906 y 1917, culmina con la Revolución de Octubre; y la tercera, entre 1917 y 1938, año de su fallecimiento, en la que además de llevar a cabo una producción teatral, realiza la primera “exhibición de la Ópera del Teatro Grande” (Rocamora, 2015, p. 56), experiencia que le lleva a tomar conciencia sobre la técnica vocal y musical en torno al hecho escénico.

Según Rocamora, los estudios de K.S. Stanislavsky se orientaron hacia tres vertientes: a) la parte vocal, b) la parte escénica y c) la acción. En 1925 termina de escribir su propia biografía, *Mi vida en el arte*, es decir, su búsqueda creativa incluyó el momento

en el que declina la noción del actor romántico y el surgimiento del actor realista. La autora expresa además que K.S. Stanislavsky planteó un sistema de estrategias en base a una estructura fundamentada sobre los reclamados valores e ideas contemporáneas –Libertad, Igualdad y Solidaridad–, buscando que el actor consiguiera, por fin, encontrarse en la misma situación que las demás profesiones artísticas. (Rocamora, 2015, pp. 79-80)

Se destaca aquí cómo los *desplazamientos* que el creativo establece entre los sistemas: dirección, interpretación y formación determinan un nivel de relacionamiento alto por parte de éste como director de escena y pedagogo; además, establecen las bases de una dinámica relacional con la cual se conceptúa un sistema mayor, basado en principios y prácticas que conducen a la retroalimentación y la cualificación de los procedimientos de cada componente del sistema, teniendo en cuenta que este se puede entender como un modelo de representación factible dentro de la categoría teatro, a partir del cual se genera una teoría que contribuye al desarrollo de un conocimiento complejo y unificador con el cual se amplían los límites de dicha categoría.

Se contempla la noción de modelo representacional como una forma de interpretación de la realidad ajustada a una época, a un pensamiento, a una manera de ver el mundo, en este caso dentro de la categoría teatro. Así pues, los modelos de representación son diversos, sucesivos, paralelos. En el caso de la representación dramática, según Carnevali, “sigue siendo el modelo hegemónico de producción en el teatro europeo contemporáneo” (2015, p. 6), pero los modelos se sustentan en formas de ver y hacer del teatro. Carnevalli apunta a que “tanto la tragedia aristotélica, como el drama clásico y el teatro épico, son modelos que se crean a partir de un arrebato antropocéntrico” (2015, p. 20), de una forma de emplazamiento del hombre; de ahí las tensiones y las proyecciones de los personajes y de los artistas, pero también de una forma de pensar, en un contexto

histórico determinado. Así, “el drama nace en el contexto renacentista como modelo de interpretación racional de la realidad” (Carnevali, 2015, p. 37). Por otra parte, los modelos se agotan y dan pie a otros, y en ellos los creativos construyen formas de hacer e interpretar, es decir, que varios directores de escena construyen sus propios modelos de representación en el marco de modelos de representación más amplios. Carnevali plantea que, “en su ensayo, Szondi destaca cómo en formas todavía aparentemente dramáticas (las obras de Ibsen, Chéjov, Strindberg, Hauptmann, Maeterlinck) aparecen elementos épicos que darán paso a un nuevo modelo de dramaturgia en el siglo veinte: el modelo brechtiano” (2015, p. 75), al cual se hará referencia dada la importancia de este en el desarrollo del teatro y también a las características que dan cuenta de la forma en que se concibe este modelo de representación.

Así pues, el sistema concebido por K.S. Stanislavsky, si se entiende como un sistema mayor, establece desplazamientos múltiples entre los sistemas dirección escénica (trabajo con el actor y estructuración del evento escénico), dramaturgia (análisis activo), actuación (interpretación del actor) y pedagogía, con los que se establecen los mecanismos conducentes a los procesos de creación en espacios de formación, a partir de los presupuestos escénicos y técnicos desarrollados en los procesos creativos, lo que da lugar a una teoría alrededor de la cual se establecen nuevos límites en el marco de la categoría teatro.

Hasta mediados del siglo XX, se puede advertir el pronunciamiento y en gran medida, el desarrollo y la consolidación de la dirección escénica en Europa, a través de la enunciación de sistemas, métodos, modelos y teatralidades sustentadas en la praxis y la teorización planteadas por directores como Gordon Craig (Inglaterra, 1872-1966), Alfred Jarry (Francia, 1873-1907), Max Reinhardt (Austria, 1873-1943), Vsevolod E. Meyerhold



(Rusia, 1874-1940), Nikolai Nikolaievich Evreinov (Rusia, 1879-1953), Yevgeny Vagtangov (Rusia, 1883-1992), Alexander Tairov (Rusia, 1885-1950), Vasili Kandinski (Rusia, 1886-1944), Louis Jouvet (Francia, 1887-1951), Max Reinhard (Austria, 1873-1943), Erwin Fridrich Max Piscator (Alemania, 1893-1966), Antonin Artaud (Francia, 1896-1948), Jacques Copeau (Francia, 1897-1949), Bertolth Brecht (Alemania, 1898-1956), Walter Felsenstein (Austria, 1901-1975), entre otros.

Max Reinhardt, por ejemplo, quien fuera productor cinematográfico, director de teatro y cine, catalogado como renovador del teatro moderno y como opositor del naturalismo e impulsor del expresionismo, dirigió obras con decorados espectaculares, escenas de masas y música.

Por su parte, Erwin Fridrich Max Piscator, exponente del Teatro de Agitación, quien creara espectáculos político-dramáticos, luego de estar en Rusia y Francia durante algunos años, emigró a los Estados Unidos, donde dirigió hasta el año 1951 el Dramatic Workshop de la New School For Social Resarhc, de Nueva York. Concibió el teatro como “aparato total, como factor, al servicio del movimiento revolucionario” (Ceballos, 1999, p. 249), lo que le permitió considerar su teatro como neorrealista. Respecto a la consideración que tuvo en relación con el actor en el llamado Teatro Total, manifestó que “no se puede separar al actor del estilo total de la representación, de la concepción general del teatro ni de la concepción de la vida que informa a éste” (Ceballos, 1999, p. 250). Su planteamiento del teatro total se despliega a través de la práctica escénica, en la que además del actor la palabra se convierte en un elemento sustancial de la acción:

Cada palabra debe ser a la obra como el centro a la periferia del círculo. Lo que equivale a decir que en la escena todo es calculable, todo se articula orgánicamente. Por lo cual, para mí, atento sólo al efecto total de mi obra tendenciosa, el actor se convierte, en

primer término, en una función, ni más ni menos que la luz, el color, la música, la construcción o el texto. (Ceballos, 1999, p. 250)

En ese sentido, desde el punto de vista de la concepción del quehacer escénico, Erwin Fridrich Max Piscator explicita una estructura relacionada con lo macro y lo micro, con lo circundante y su núcleo, una manera de concebir la noción de totalidad que contempla diversas capas que se sustentan en la concepción de *teatro total*, que contiene a su vez la concepción de un *estilo total de la representación*, de un *teatro*, de la *vida*, la *palabra* y el *actor*, estructura que despliega su concepción del hecho escénico y todo lo que él contiene, para finalmente considerar que “con el tiempo, mis representaciones acabaron por dar a los actores algo así como un nuevo estilo, duro, certero, sin sentimentalismo” (Ceballos, 1999, p. 249), es decir, dejando a un lado todo lo relacionado con el naturalismo.

Vsevolod E. Meyerhold, actor, director, teórico, alumno de N. Danchenko y discípulo de K.S. Stanislavsky, e integrante del Teatro de Arte de Moscú, al cual regresó en 1905 para hacerse cargo del estudio experimental luego de fracasar con su propia compañía, funda en 1917 el movimiento Octubre Teatral. Buscando la revolución artística y política del teatro, consideró que había una diferencia entre dos métodos de trabajo del director de escena, uno que coarta la capacidad creativa del actor y el espectador, y otro que “libera tanto a uno como a otro y fuerza al espectador a pasar de una simple contemplación al actor creador (para comenzar a hacer trabajar a su imaginación” (Ceballos, 1999, p. 113), métodos que según él representan los cuatro componentes del teatro: el autor, el director, el actor y el espectador.

Así concibió, desde el punto de vista del director, dos métodos: uno denominado *método triángulo*, en el que “el espectador percibe el arte del actor y del dramaturgo ‘a

través del arte del director” (Ceballos, 1999, p. 113) y el otro denominado *teatro de línea recta*, en el que de manera horizontal representa tanto al autor, como al director, al actor y al espectador, y donde el actor “ha revelado libremente su alma al espectador, después de haber recibido el arte del director, como éste lo había recibido del autor” (Ceballos, 1999, p. 113), lo cual permite comprender que la labor del director, además de implementar estrategias de puesta en escena que conducen a la concreción del hecho escénico a través de los elementos esenciales del teatro, también concibe un tipo de teatro y la estructura que lo sustenta. Vsevolod E. Meyerhold evidencia dicha concepción a través de las figuras triángulo y línea, por medio de las cuales establece las relaciones y el carácter jerárquico del director respecto al trabajo colectivo, y que también alude a la noción de método, es decir, que dichas concepciones tampoco se encuentran exentas de la configuración técnica de la cual se desprenden los procedimientos con los que se materializan los presupuestos escénicos.

Por lo anterior, teniendo en cuenta que un método no está aislado de su objeto de creación, se debe aclarar que Vsevolod E. Meyerhold también estableció el tratamiento de la acción a través del actor, motivo por el cual no solo concibió y desarrolló un método de creación como el de la biomecánica, sino que este método se convirtió en una mirada distinta a las preestablecidas por otros directores y teatralidades. En ese sentido, Vsevolod E. Meyerhold estimó que las palabras del actor debían “ser dichas fríamente, sin ningún trémulo, sin voz quejumbrosa. Ausencia total de la tensión y de su tono lúgubre” (Ceballos, 1999, p. 115), evidenciando así la diferencia que quería establecer con el teatro precedente. Además, enunció lo que podríamos leer como su apreciación sobre la noción de acontecimiento, al expresar que “el estremecimiento místico es más intenso que el temperamento del viejo teatro. Que resulta siempre desenfrenado, exteriormente grosero

(brazos agitados, golpes dados en el pecho o en los muslos). El estremecimiento debe reflejarse en los ojos, en los labios, en el sonido, en la manera de articular: sentimientos volcánicos, pero con calma exterior.” (Ceballos, 1999, p. 115)

Esas características están estrechamente relacionadas con el movimiento y la construcción del espacio en el transcurrir escénico, donde el cuerpo se convierte en artefacto de un tempo ritmo particular de la acción, una mirada circundante y un nivel de concentración que hacen de la biomecánica una técnica para una teatralidad que se inaugura.

Así pues, el movimiento puesto en el cuerpo del actor determinó para Vsevolod E. Meyerhold la esencia del teatro, y para el director, la materia prima con la cual el actor se convertía en la síntesis del teatro, dado que tuvo en cuenta que “el papel del movimiento escénico es más importante que cualquiera de los otros elementos teatrales. Privado de palabra, vestuario, candilejas, bambalinas, de edificio; el teatro con el actor y su arte de movimientos (gestos e interpretaciones fisonómicas del actor) son quienes informan al espectador sobre sus pensamientos y sus impulsos; el actor puede transformar en teatro cualquier tablado. (Ceballos, 1999, pp. 117-118)

Debido a la importancia que se le otorga al movimiento y por tanto al trabajo del director con el cuerpo del actor en el espacio, a la teatralidad en la obra de Vsevolod E. Meyerhold se le denomina como *una forma inevitable*, y por lo mismo como un teatro distante del teatro naturalista y de la acción sustentada en el aspecto psicológico. Es por eso que Vsevolod E. Meyerhold consideró el teatro naturalista como aquel que establece una relación con la vida, al reproducir esta de manera fotográfica, y que “considera los movimientos desde el punto de vista de su utilidad con el fin de esclarecer a los espectadores la tarea que se ha asignado el dramaturgo (exposición obligatoria, idea de la obra, psicología de los personajes, las conversaciones de estos últimos sirven a los fines del

autor y no a las exigencias del espectador; la existencia cotidiana en la escena, etc.).

(Ceballos, 1999, p. 118)

Se trata entonces de un teatro que, como se ha dicho, pertenece a una mirada en la que el *buen director* se convierte en aquel que lee, interpreta y lleva a escena de manera fidedigna, al autor y su dramaturgia. Vsevolod E. Meyerhold considera que “lo fundamental del arte teatral es la interpretación. Incluso cuando muestra lo cotidiano en escena, el teatro reconstruye los fragmentos por sus propios procedimientos y tiene por divisa ‘la interpretación’” (Ceballos, 1999, p. 118). De esta manera, Vsevolod E. Meyerhold otorga a la técnica un lugar preponderante, a través de ella establece un puente entre la vida, la cotidianidad y la realidad del hecho creativo, y si este hecho no está en la música, sino en el teatro, los mecanismos para llegar a su concreción deben hacer parte del campo disciplinar, en este caso teatral, puesto que los instrumentos de interpretación son el actor y la labor que se realiza con este en el espacio escénico.

Tener conciencia de la técnica implica otorgar autonomía a los diversos roles que intervienen en el trabajo colectivo y teatral, puesto que, si bien están dirigidos al mismo objetivo, las maneras de obrar son distintas. La acción, según el consenso de creativos, puede ser la misma respecto al teatro drama, la manera de desplegarse mediante la dramaturgia escrita, la concepción del director, la puesta en cuerpo y espacio por parte del actor y en relación con el espectador hacen que dicha acción sea transformada y se convierta en un acontecimiento, en el momento de ser compartida.

El concepto de actor según Meyerhold, consiste en la formulación del *nuevo actor* que “considera el escenario, como un área de interpretación preparada para una acción escénica inédita” (Ceballos, 1999, p. 118). Así pues, si se ha de concebir un *nuevo actor*, se tendrán que pensar variables técnicas basadas en una teatralidad nueva, relacionada a su vez

con el cúmulo de experiencias, búsquedas creativas, estéticas, teatralidades que se han ido configurando a lo largo de la historia; no en vano Vsevolod E. Meyerhold plantea que el actor del nuevo teatro se constituirá “en un código de procedimientos técnicos que podrá deducir del estudio de los principios de interpretación de las grandes épocas teatrales” (Ceballos, 1999, p. 118). Vale la pena destacar cómo la noción de código se asocia con los procedimientos técnicos y la interpretación, teniendo en cuenta que es el eje desde el cual se parte, en este caso el actor del *nuevo teatro*. Se plantea entonces una estructura que vale la pena analizar, para comprender los procedimientos cognitivos y creativos propuestos por el director en relación con la noción de sistema que nos interesa dilucidar. Por tal motivo, se acude a las apreciaciones que sobre la noción de código, plantea Patrice Pavis, quien considera que no es posible definir un código teatral que acoja la totalidad del evento escénico, por lo que se define el código teatral como “una regla que asocia arbitrariamente, pero de un modo fijo, un sistema a otro (como, por ejemplo, el código de las flores asocia determinadas flores a determinados sentimientos y simbolismos)” (Pavis, 1998, p. 68). Este autor propone estudiar por separado lo que ha denominado códigos específicos del teatro o la especificidad teatral y códigos comunes a otros sistemas, como la pintura, la literatura, la música, el relato, con lo cual según su estudio, en el caso de los códigos específicos y respecto al teatro occidental se puede enunciar como código de este por ejemplo la “ficción, escenario como lugar transformable de la acción, ‘cuarta pared’ que oculta la acción y la revela a un público *voyeur*” (Pavis, 1998, p. 68), o también “códigos vinculados a un género literario o lúdico, a una época, a un estilo actoral” (Pavis, 1998, p. 68). De esta manera se logra comprender que el nuevo actor, siendo nombrado por Vsevolod E. Meyerhold como un código que implica procedimientos técnicos en relación con la representación, desde el punto de vista de P. Pavis, se puede catalogar efectivamente como

un sistema que implica sus propias reglas a partir de la biomecánica, cuyo código específico está referido al cuerpo, el movimiento, el espacio escénico y el tempo ritmo, es decir, a un tipo de interpretación, y en cuanto a los códigos comunes, está asociado a la dramaturgia, la escenografía, la música, etc.

Es pertinente aquí considerar que junto a la noción de sistema se puede emplazar la de concepto de puesta en escena, que por lo menos en lo que respecta al teatro ruso, es formulada por el director a partir de todos sus estudios sobre el texto, el autor, las temáticas, la estructura dramática y su implicación escénica, etc., lo que le permite plantear el para qué de su puesta en escena, un concepto que debe ser compartido con quienes conforman el colectivo, puesto que con este se traza, desde las diversas disciplinas y lenguajes escénicos que confluyen en el hecho escénico, el enfoque político, social, estético con el cual el director proyecta su pensamiento. En el caso de Vsevolod E. Meyerhold, se plantea que “un sistema no puede considerarse únicamente como un método de aplicación de distintos recursos técnicos, de los que el director se sirve para superar enormes dificultades y aproximarse al actor. Por eso, antes de hablar de la dirección del espectáculo, debemos referirnos a la concepción del mundo. En cierto modo, por lo que ocurre en el escenario se puede determinar si el director tiene conceptos materialistas o idealistas. (Ceballos, 1999, p. 111)

Es decir, una noción de mundo que se traduce en la concepción de puesta en escena y que Vsevolod E. Meyerhold ejemplifica al referirse a la puesta en escena de la obra *Hamlet*, de William Shakespeare, realizada por el Teatro de Arte de Moscú: “Aquí con sólo ver el dispositivo escénico, antes de que el director nos exponga su interpretación de *Hamlet*, podemos ver la concepción del mundo del director” (Pavis, 1998, p. 111).

Respecto a la noción de sistema aplicada a la labor creativa entre el director y el actor, Pavis plantea que “cuando nos referimos a los sistemas en el arte del actor y del director, nos estamos refiriendo a que el actor y el director deben aplicar el mismo sistema; sólo cuando hay un sistema igual pueden surgir obras auténticas” (1998, p. 111), esto en el discurso aquí trazado equivaldría a lo denominado como sistema mayor. Quiere decir que dicho sistema se convierte en un elemento común, compartido, sobre el cual se labora colectivamente, ya que se convierte en la carta de navegación conjunta, lo que determina que el sistema mayor esté compuesto por un concepto de teatro basado en las acciones físicas (K.S. Stanislavsky), o basado en la biomecánica (V.E. Meyerhold), a través del que se despliegan las formas de concebir las herramientas técnicas y los procedimientos, el tipo de actor, de espectador, de sociedad en que recae la acción, etc., y abarca además el sistema dirección de puesta en escena.

Por su parte, Nikolai Nikolaevich Evreinov, dramaturgo, director de escena, autor de diversos volúmenes sobre la realización escénica, luego de emigrar a París en 1925 escribió la historia del teatro ruso, con el ánimo de dar respuesta al tipo de teatro que se debía realizar y a la teatralidad de la época, e incluso a si el teatro debía ser realista, naturalista o simbolista, aspecto que permitió reconocer las diversas tendencias del teatro entre finales del siglo XIX y comienzos del XX provocando múltiples búsquedas escénicas y posturas filosóficas por parte de los directores de teatro, lo cual generó una prolija producción teórica y escénica a la luz de múltiples debates y posturas, incluso políticas y sociales, con las cuales se contextualizaban sus procesos artísticos.

Sus planteamientos, aunque no están dirigidos a la definición de un presupuesto metodológico para implementar procesos creativos en el orden de lo que se puede denominar como intervención escénica, en espacios no convencionales desde el punto de



vista teatral, sí permite aclarar unas claves sustanciales para concebir este tipo de intervenciones, vector que se puede trazar desde ese momento, tan remoto aún respecto al desarrollo de las teatralidades y estéticas basadas en la performance y en lo posdramático, al tiempo que se reconoce que sus ejemplos obedecen a propuestas que, desde la dramaturgia alternativa actual, que se desarrolla formalmente a partir de mediados del siglo XX, para la época de N.N. Evreinov, resultan verdaderamente innovadoras, y respecto al siglo XXI, realmente visionarias.

En cuanto a las apreciaciones de N.N. Evreinov sobre el realismo, expresó que no podría haber defensores del realismo, ya que esto significaría estar contra manifestaciones artísticas como la ópera, el *ballet*, la comedia musical, puestas en escena como las implementadas por los Meiningers, e incluso contra la convención de la *cuarta pared*. N.N. Evreinov, por otra parte, enunció que en el caso de lo que denominó *viejo Teatro de Arte de Moscú* tenía como principio el naturalismo con el que se pretendía “trasplantar en el dominio del arte el naturalismo tal como lo concebimos en la vida” (Ceballos, 1999, p. 153), dio esta apreciación luego de observar la puesta en escena de *Las tres hermanas* de A.P. Chéjov, dirigida por K.S. Stanislavsky en el Teatro de Arte de Moscú, obra que consideraba una interpretación “ultra-naturalista” (Ceballos, 1999, p. 164), a través de la cual el director creyó “haber descubierto ‘vías nuevas’ - iba por el contrario, en el sentido de la menor resistencia” (Ceballos, 1999, p. 164); es decir, según N.N. Evreinov, en la vía de lo que denominó como convencional y teatral, y que si hubiera sido lógico habría puesto en escena *Las tres hermanas* de la siguiente manera [...].

En alguna parte de los alrededores de Moscú en Okta, por ejemplo, se alquila una casita de dos pisos, en la cual

“se hubiesen instalado las tres hermanas con un hermano, una sirvienta y un amigo médico. Usted espectador, habría ido con otros espectadores bajo el pretexto de buscar alojamiento. A la entrada del jardín compraría una entrada. Un guardián lo acompañaría dándole en voz baja las explicaciones pertinentes (vale decir el texto mismo del autor pronunciado hasta donde sea posible, en un tono chejoviano). A fin de poder asistir a todas las escenas de la obra –mirando por el ojo de la cerradura o bien por una puerta entreabierta– (pues incluso semejantes montajes escénicos no podrían pasarse sin una pequeña dosis de convencionalismos) se vería obligado a visitar la casa varias veces al día: por la mañana, al medio día, en la tarde y hasta por la noche para el incendio (pues el fuego que habrá de estallar en el domicilio de las tres hermanas, será necesariamente un fuego auténtico).” (Ceballos, 1999, p. 154)

A esta descripción N.N. Evreinov la califica como algo verdaderamente realista, e incluso enuncia las siguientes exclamaciones: “¡Nada de mentiras teatrales! ¡Nada de decorados!”, “¿no es acaso el ideal de la creación realista?” (Ceballos, 1999, p. 154). Sin embargo, frente a su consideración sobre el ultranaturalismo implementado en el Teatro de Arte de Moscú, N.N. Evreinov señaló la importancia que para él tienen la ilusión y la transfiguración en el momento de llevar a cabo el hecho escénico, y describe así una escena realizada por un actor chino:

con un celo digno de mejor causa, el actor chino, simple de espíritu, representaba sobre la escena de una ciudad de Manchuria los caballos de un mandarín rico de la siguiente manera: nada (ni siquiera un caballo de cartón), nada sobre las primitivas tarimas de su teatro pobre. A pesar de ello, por medio de gestos y movimientos, mostró que se paseaba acompañado de ocho caballos de carrera. Además, atentos a su magnífica mímica, a sus sonrisas, a sus visajes, los espectadores comprendían que tal caballo era de una rara cabeza, que el otro no era malo, pero tenía la costumbre de morder y que el tercero era vicioso y daba coces. Hizo comprender que el cuarto caballo estaba enfermo (no sabía muy bien lo que podía tener). Los otros tres eran aún animales muy jóvenes, alegres, cabezas locas. El último caballo era viejo, pero lo amaba más que a los demás. Se puso a ensillarlos uno tras otro y él mismo montó su favorito, el último. Luego los ató a todos a la verja de la mansión de su amo y desapareció por un instante para decir a este último y a sus invitados que podían prepararse para el paseo. (Ceballos, 1999, p. 154)

A continuación, N.N. Evreinov expresa:

“¡Quisiera que hubiesen oído el unánime *haon* que sacudió de entusiasmo el teatro cuando ocho actores aparecieron en escena para montar esos imaginarios caballos y salir al galope! ¡No sé si el Teatro de Arte de Moscú ha soñado siquiera con tan entusiastas manifestaciones de aprobación admirativa!” (Ceballos, 1999, p. 154)

Con este ejemplo, N.N. Evreinov manifiesta lo que el público desea y espera del teatro: “No solicita más que ilusión teatral: tiene sed de obtener la alegría que dispensa la transfiguración” (Ceballos, 1999, p. 154), situación que no se podría generar si se llevara a cabo una puesta en escena en “los amplios campos de Francia” (Ceballos, 1999, p. 155), además de que no tendría sentido utilizar decorados de la vida real, dado que tentativas como esas conducen al fracaso puesto que en ellas no habría ilusión teatral, es decir, en los lugares donde todo es materia sólida y real, ya que según N.N. Evreinov “el teatro es convencional desde la A hasta la Z” (Ceballos, 1999, p. 155) y posee sus propias verdades, las cuales no tienen nada que ver con las verdades cotidianas de nuestra realidad. Y puesto que todo es convencional en el teatro, en el momento en que se desarrolla el evento escénico ante el espectador, se establece lo que él ha denominado como “una suerte de *tacitus consensus* entre el espectador y el actor, en virtud del cual el primero acepta adoptar determinada actitud hasta donde le sea posible” (Ceballos, 1999, p. 155).

Más adelante N.N. Evreinov, con el fin de ilustrar la importancia de la convención en el hecho escénico, toma como escenario un lugar que hoy podríamos catalogar como espacio de intervención, es decir, un lugar real, en el que se desarrolla la siguiente situación:

¡No los conozco, señor, váyanse! Al verlos a orillas del mar en traje de baño no podré creer que son un rey, por más altivo que sea el tono que tomen para dirigirse

a mí. Un loco, un borracho, un impostor estúpido, diría yo. Sin embargo, si me reciben cubierta la cabeza con una corona de cartón bien recortada, si está rodeado de “nobles señores” silenciosos, de cortesanos respetuosos; si percibo tras de él un trono de cartón; si tiene puesto en sus hombros un manto real (el hecho de que sea confeccionado en tela esponja en lugar de armiño, de ningún modo me chocará), tendré una clara y convincente concepción de majestad, de poderío real. (Ceballos, 1999, pág. 155)

En esta situación N.N. Evreinov establece, a mi modo de ver, un punto de equilibrio entre lo real y lo ficcional a través del uso de la convención, aspectos que son parte constitutiva de la teatralidad a la que este director apunta, motivo por el cual expresa que finalmente no se trata del naturalismo, sino de “la *calidad convincente* de las cosas vistas sobre el escenario lo que da nacimiento a las ilusiones teatrales”. De esta manera, hace énfasis en el hecho de que no se trata de llevar al teatro al sujeto de la cotidianidad, “sino una imagen del sujeto; no la acción misma, sino la representación de la acción” (Ceballos, 1999, p. 155).

Se destaca cómo N.N. Evreinov, al describir la escena de la obra *Las tres hermanas*, lo hacía en un momento en que además de considerar que sería absurdo que hubiese defensores del realismo, el “sólido realismo podría preguntar ¿Por qué no pondríamos en escena una obra cuya acción deba desarrollarse en ‘los amplios campos de Francia’” (Ceballos, 1999, p. 155), es decir, “¿por qué no pediríamos prestados los decorados de la vida real?” (Ceballos E, 1999, p. 154), a lo que respondía diciendo que, si bien una tentativa de este tipo no era nueva, sí había dado como resultado “fallas y fracasos ‘excéntricos’” (Ceballos, 1999, p. 154), con lo cual advertía que no podía ser de otro modo, “pues la sola cosa que nos impresiona en el teatro es la ‘ilusión’, sea cual sea su fuente” (Ceballos, 1999, p. 154). Me atrevo a considerar entonces que, por tal motivo, en la

descripción de la escena a la que se alude, acotaba que “(pues incluso semejantes montajes escénicos no podrían pasarse sin una pequeña dosis de convencionalismos)” (Ceballos, 1999, p. 154).

Los planteamientos de los autores citados permiten percibir un alto nivel de conocimiento y autonomía que el teatro tenía en este periodo, ya que los desplazamientos realizados por los directores de escena están determinados por la conciencia que imprimen no solo sobre los procesos creativos, sino y de manera especial sobre la concepción del teatro que exponen, lo que determina una abierta postura respecto a otras búsquedas, teorías y teatralidades, aspectos que inciden en el análisis sobre el rol del teatro y del artista, a través del teatro con su entorno social. Un tiempo prolífero en la generación de ideas y elaboración de discursos, posturas políticas coherentes con las preguntas estéticas planteadas a través de los procesos metodológicos y difundidas en documentos que respaldan los principios que rigen las formas de hacer y decir.

Lo anterior determina cómo el teatro, ahora plural en sus formas, genera movimientos más drásticos hacia presupuestos filosóficos que hacen del director, un pensador y un creativo influyente en las formas de ver el mundo; en el despliegue de su pensamiento hacia otras miradas y estéticas, explicitando cómo el teatro también es el medio para instaurar un pensamiento.

En ese sentido, el director de escena realiza desplazamientos conscientes a partir de teatralidades y estéticas precedentes, hacia la creación y la concepción de las propias, declarando así, además de técnicas, presupuestos metodológicos, pensamientos que más allá de representar, transgreden el orden del naturalismo y el realismo como movimientos estéticos predominantes. (Ver figura 10).

A raíz de esta libertad conseguida, se amplía la noción de puesta en escena y, por tanto, la de teatro, la de acontecimiento y la de acción, generándose así nuevos órdenes y por lo mismo diversas formas de influir sobre el público, que ya no puede ser concebido como una gran masa, lo que lleva a que este último se encuentre no ante la obra de teatro como unidad, sino ante los actores, las escenas, las estéticas y las obras atravesadas por pensamientos diversos. Aquí el sistema dirección de puesta en escena adquiere otras formas de hacer y decir, como también miradas bien variadas, por lo que el hecho escénico se complejiza, admite el análisis, el estudio del fenómeno del teatro como una diáspora de ideas y lenguajes, y por ello, rupturas sobre el orden del teatro dramático.

Por su parte, Antonin Artaud (Francia, 1896-1948), a través de su obra y su discurso, se formula una pregunta que inaugura un pensamiento divergente y una mirada distinta respecto a la categoría teatro y, por tanto, al drama en ese momento: “¿Cómo es posible que para el teatro occidental no haya otro teatro que el del diálogo?” (Artaud, 1978, p. 39). Con ese interrogante interviene uno de los fundamentos en los que el teatro drama da sustento a la acción, el diálogo, lo cual significa que se hace una incisión en la palabra, esto es, en el núcleo que ata la necesaria interacción entre el yo y el otro (actor-espectador, actor-director, actor-dramaturgo, actor-actor, etc.), entre el yo y el personaje, el yo y el espacio, etc. De esta manera, el drama que gira en torno al yo, al hombre desde el punto de vista conceptual, se rompe y genera la fragmentación de la unidad.

Aquí un desplazamiento de la palabra hacia lo que Antonin Artaud comprendió como la necesidad de que en la escena se pudiese desplegar un “lenguaje concreto” (Artaud, 1978, p. 40), ya que la escena es un “lugar físico” (Artaud, 1978, p. 40), un lenguaje destinado a los sentidos que es “todo cuanto ocupa la escena, todo cuanto puede manifestarse y expresarse materialmente en una escena” (Artaud, 1978, p. 40), y que

sustituye “la poesía del lenguaje por una poesía en el espacio” (Artaud, 1978, p. 41). Debe entenderse, además, que dicha poesía está constituida por medios de expresión tales como la música, la danza, la pantomima, la gesticulación, la entonación, la arquitectura, entre otros, y a cada uno de ellos le corresponde “su poesía propia, intrínseca, y además una suerte de poesía onírica, que nace de sus posibles combinaciones con los otros medios de expresión” (Artaud, 1978, p. 41), lo cual permite contemplar “la idea de una pieza creada directamente en escena” (Artaud, 1978, p. 43) que determine el “descubrimiento de un lenguaje activo, activo y anárquico, que supere los límites habituales de los sentimientos y las palabras” (Artaud, 1978, p. 43). Partiendo de la premisa de que “la verdadera poesía es la metafísica” (Artaud, 1978, p. 47), este director establece una diferencia clara entre el teatro oriental de tendencias metafísicas y el teatro occidental de tendencias psicológicas, aspecto que se concreta en la denominación de su objeto de estudio, definido por el complejo de gestos, signos, actitudes, sonoridades, que son el lenguaje de la realización y la escena, ese lenguaje que ejerce plenamente sus efectos físicos y poéticos en todos los niveles de la conciencia y en todos los sentidos, induce necesariamente al pensamiento a adoptar actitudes profundas que podrían llamarse metafísica-en-acción. (Artaud, 1978, p. 48).

Lo anterior obedece a la manera de concebir la puesta en escena, respecto a lo cual aclara A. Artaud que “las posibilidades de la realización del teatro pertenecen por entero al dominio de la puesta en escena, considerada como lenguaje en el espacio y en movimiento” (1978, p. 49), con lo cual le otorga a la puesta en escena un papel protagónico y, por tanto, una gran responsabilidad al desempeño del director.

Desde el punto de vista estructural y con el ánimo de devolver al escenario la acción que ha estado soportada en el diálogo, encuentra un universo relacional con el cual se

definen los principios de su búsqueda creativa, constitutivos de una teatralidad sustentada en lo que ha denominado como “todos los medios de expresión” (Artaud, 1978, p. 49), que a su vez constituyen la puesta en escena y que también, según él, hacen parte de un sistema.

Aquí se puede observar, por tanto, cómo la forma de concebir el teatro determina un desplazamiento de su concepto sobre la noción de drama hacia otros conceptos que, al interior de la categoría teatro, generan nuevos lenguajes, preguntas, estrategias escénicas y sobre todo dinámicas y formas de relacionamiento que poco a poco configuran un sistema posible y también, en este caso, tal como Antonin Artaud lo propone por el rol que cumple en su teatro, un sistema visto desde la perspectiva del director de escena.

Comienza entonces a quedar claro cómo el director, a través de unos componentes escénicos (lenguajes, técnicas, roles, etc.) dentro de la categoría teatro, al concebir las formas de hacer y decir en su teatro, define los principios con los cuales materializa una impronta poética, una teatralidad, una estética, y por tanto, unas formas de articulación de dichos componentes. En síntesis, crea un sistema y en él un relacionamiento factible desde la perspectiva del director y de la puesta en escena. El sistema es al concepto lo que la puesta en escena es al director. Se establecen en este periodo una descentralización respecto al drama y un desplazamiento de una forma de operar hacia otras múltiples formas de obrar. Si se hace un acercamiento a la forma de operar del director de escena, entendida como la manera en que el director establece los mecanismos para desplegar la acción en el espacio escénico, lo que significa también realizar la puesta de lo conceptual en el proceso creativo, esta estaría determinada, entre otros aspectos, por el tipo de teatro que se concibe, es decir, cómo y desde qué perspectiva el director lee e interpreta la categoría teatro, y a partir de dicha concepción, la noción del sistema puesta en escena, los lenguajes escénicos a los que



este tipo de teatro alude, el objeto de estudio de este tipo de teatro y los componentes o subsistemas que constituyen su sistema de puesta en escena.

Jacques Derrida, al analizar la obra de A. Artaud en “El teatro de la crueldad y la clausura de la representación”, plantea que los textos de *El teatro y su doble* constituyen, antes que a una suma de preceptos, un sistema de críticas que “agrietan el todo de la historia de Occidente, más bien que un tratado de la práctica” (Derrida, 1969, p. 8), asunto que lo diferencia de otros directores que han desarrollado un trabajo enfocado en los procesos de creación y con menos incidencia respecto al papel que debe cumplir el teatro, y en él, quienes se desempeñan como sus creativos.

Por otra parte, debe subrayarse otra noción de sistema, planteada por J. Derrida respecto a su pregunta sobre el rumbo y la evolución de la palabra en el teatro de la crueldad, al enunciar que, si bien la palabra dejará su lugar protagónico en la escena, “seguirá presente en ella, y ocupará allí un lugar rigurosamente delimitado, poseerá una función *dentro de un sistema* en el cual se habrá de ordenar” (Derrida, 1969, pp. 13-14). La palabra, desde el punto de vista de una estructura escénica, se convierte en el núcleo o el objeto de creación a través del cual se instaurará una relación con los diversos medios de escenificación que se contemplan para la puesta en escena.

Derrida hace referencia a un sistema en el que “todo estará prescrito en una escritura y un texto cuyo material no se asemejará ya al modelo de la representación clásica” (1969, p. 14). En ese sentido, la palabra hace parte fundamental del sistema escritural, constituido por un nuevo modelo de representación que requerirá un *alfabeto, reglas de uso y signos o convenciones alfabéticas* propias, que implicarán nuevas formas de escribir y posibilidades de articulación de sus componentes.

Partiendo de los componentes propuestos por Antonin Artaud, Derrida se refiere a la noción de sistema, citando a Sigmund Freud:

Si reflexionamos sobre el hecho de que los medios de escenificación en el sueño son principalmente imágenes visuales y no de palabras, nos parece más justo comparar el sueño a un sistema de escritura que a una lengua. De hecho, la interpretación de un sueño es totalmente similar al desciframiento de una escritura figurativa de la antigüedad, al estilo de los jeroglíficos egipcios. (Derrida, 1969, p. 16)

Y a pesar de que la cita original, localizada en el volumen XIII de las obras completas de S. Freud, difiere de la planteada por Derrida en cuanto a que Freud aludía a medios figurativos o medios de figuración y no a medios escénicos, se presenta aquí tal cual la expone Derrida, porque al aludir a los medios de escenificación no solo se acerca a los presupuestos creativos planteados por Antonin Artaud, sino porque Derrida, ubica la cita en el estudio que realiza sobre la obra de Artaud y porque permite examinar, desde S. Freud, la analogía existente entre el estudio sobre el sueño y la concepción del teatro como un sistema.

Según Víctor Viviescas, un modelo de representación asume ésta como la función de creación de un universo de ficción que lleva a cabo la obra dramática, para diferenciarla de la representación en la acepción teatral, momento en el que la obra se ofrece al público como espectáculo. En este sentido, la representación es tanto un modelo epistemológico de conocimiento como un modelo de constitución de la obra de arte y de su interacción con el mundo existente. (Viviescas, 2006, p. 18)

Este planteamiento de V. Viviescas permite enunciar que en el marco de la categoría teatro deben existir, por lo menos, el planteamiento de un sistema y unos medios de escenificación acordes con el mismo. Además, debe realizarse una delimitación clara del

sistema, ya que sus alcances dependen de la estructuración, la articulación, la interacción y la combinación de sus componentes a través de los medios de escenificación. Si se admite que la puesta en escena es un sistema de convenciones, reglas, acciones, el evento escénico corresponde a la experiencia social, es decir, a la concreción y la puesta en común del sistema.

Como se ha anotado en este estado del arte, existe una especificidad del sistema adquirida por el emplazamiento de este en un contexto determinado, es decir, la particularidad del sistema dirección de puesta en escena no es la misma en la ópera que en el teatro. En ese sentido, el sistema dirección de puesta en escena adquiere su delimitación en la categoría teatro, distinta a la que se puede adquirir en la categoría ópera o en la categoría danza. De esta manera, el sistema dirección de puesta en escena en la categoría teatro adquiere como especificidad la teatralidad, la acción de hacer teatro, de navegar en los límites de un tipo de representación y no en otra.

Ahora bien, no toda creación, no toda obra o todo sistema dirección de puesta en escena genera, adquiere o produce la misma teatralidad, todo depende del sistema mayor o el modelo de representación al que se debe, es decir, a un tipo de pensamiento y carácter estético alrededor del cual gira la búsqueda escénica, como también al tratamiento que el director de escena, en este caso, le otorga al objeto de estudio y que prefiero denominar *de estudio y creación*, por su doble condición escénica, según las temáticas y problemáticas que sean abordadas. La puesta en escena de la obra *Hamlet* de William Shakespeare, realizada por Peter Brook, a pesar de ser la misma obra, desde el punto de vista literario adquiere una teatralidad distinta que la de Robert Wilson o Robert Lepage, menos o más espectacular, menos o más humana, menos o más profunda y apoyada más en la trama que

en la fábula, etc.; diversas son las variables según el pensamiento y la búsqueda escénica de estos directores.

Todo acto creativo relacionado con el sistema puesta en escena, con una técnica posible, una teoría teatral, etc., se legitima a través de su praxis, y conduce a lo que podríamos denominar como la dinámica compleja del sistema para la cual están concebidas, diseñadas, estructuradas, aplicadas, las acciones y estrategias creativas orientadas hacia el alcance del espesor que finalmente adquiere el hecho escénico, es decir, hacia su teatralidad, ya que en ella la hibridación de lenguajes, ideas, experimentos, procesos, ensayo a ensayo, ejercicio a ejercicio, a través de la experimentación, va configurando la impronta escénica y única que identifica a los creativos ante la sociedad, por medio de un tratamiento particular de la acción que cada tanto trasciende hacia el punto máximo de su reducción, la mínima expresión del acontecer escénico, y por lo mismo, a su máxima concreción.

Con el fin de afianzar el término *teatralidad*, acudo a la definición que propone Alfonso de Toro: “Cualquier representación estético-artístico-lúdica que se realiza con el cuerpo (voz, gesto, movimiento) y a través de una vasta serie de elementos jerárquicamente iguales que ponen en relieve su carácter ritual-artístico” Alfonso de Toro (De Toro A. , 2004, pág. 135)

Alfonso de Toro también se refiere a la imposibilidad de definir el término teatralidad, dado que se trata de un concepto que “implica siempre una deslimitación” (2014, pág. 135) y que puede, según él, entenderse como un lugar operativo en la construcción de relaciones transversales y entrelazamientos de diversas formas de representación, una operación trans relacional en el intercambio de comunicación, es decir,

este concepto es a priori indeterminado, pero puede ser determinado en el sentido de una concretización histórico-cultural. (2014, pág. 135)

Se advierte así un sistema dinámico, al cual Alfonso de Toro se refiere como aquel que “no puede entenderse como una categoría semántica (que se ocupa del contenido del acto de representación), sino como relación de diversas y simultáneas formas de representación” (2014, pág. 135) . De esta manera, se llega a la definición que logra condensar la relación que aquí se plantea entre teatro y sistema, ya que Alfonso de Toro afirma en primera instancia que “el teatro es un sistema cultural” (2014, pág. 136) , es decir, un ente de la cultura y por lo mismo una categoría en la que la noción de “teatralidad” puede ser definida tan sólo en relación con la categoría “teatro” y con aquellas emparentadas con la misma. “Teatralidad” sería luego una estrategia de producción metonímica y metafórica de situaciones similares al teatro. De lo metonímico/metafórico depende la frágil distinción entre teatralidad y otras formas que recurren a ella. (2014, pág. 136)

Aludir aquí a una estrategia de producción metonímica y metafórica sería lo mismo que referirse a una noción de puesta en escena bastante eficaz, ya que esta se convierte a su vez en la característica sustancial de lo que podría ser un escenario, es decir, un lugar que alberga un espacio-tiempo que da cuenta de una parte mayor, de una tras escena que se puede advertir según lo que el espectador perciba delante de sí.

En ese sentido, la teatralidad se convierte en el despliegue de una imagen que declara el artista a través de toda una trayectoria, de múltiples ensayos, obras, experimentaciones, hasta encontrar su propio lenguaje, color y textura, imagen reveladora que une todos los tiempos y espacios posibles en un mismo ámbito, trascendiendo las nociones convencionales sobre el tiempo y el espacio. Se declaran las convenciones de un

nuevo lenguaje, o de otras formas de expresar y emitir, configuradas por el artista a través de su pensamiento activo.

En cuanto a la obra de Antonin Artaud, su teatralidad estaría definida, de un lado, por el concepto de *teatro de la crueldad*, en torno al que gira su labor escénica y con el cual respalda todo tipo de determinación sobre su manera de hacer y decir en el teatro, sobre su postura crítica respecto al arte circundante. Antonin Artaud hace referencia al teatro de la crueldad al decir que este “ha sido creado para devolver al teatro una concepción de la vida apasionada y convulsiva; y en ese sentido de violento rigor, de extrema condensación de los elementos escénicos, ha de entenderse la crueldad de ese teatro” (Artaud, 1978, p. 139). Así pues, el concepto se crea a partir de una problemática en un ámbito disciplinar o contexto acotado, en este caso referida a la concepción de vida apasionada y convulsiva que le fue “arrebataada” al teatro.

Lo que el artista concibe como esencial del teatro no se fundamenta únicamente en las técnicas o didácticas que se utilizan para llevar a cabo su concreción, en este caso escénica, sino más bien en la manera en que se concibe la vida, ya que el teatro debe estar anclado a lo social. Se puede percibir entonces que el teatro de la crueldad no es un fin en sí mismo, sino un concepto, un sistema mayor para restaurar el teatro de su época.

Respecto al teatro de la crueldad, Antonin Artaud plantea que este teatro “escogerá asuntos y temas que correspondan a la agitación y a la inquietud características de nuestra época” (1978, p. 139), por lo cual, para dicho estilo de vida se deberá concebir un tipo de ser humano, lo que lleva a sugerir para el teatro de la crueldad un ser que está en el escenario, pero también y de manera fundamental en el espectador, motivo por el que Antonin Artaud señala que el teatro de la crueldad se dirigirá “al hombre total y no al hombre social sometido a leyes y deformado por

preceptos y religiones” (1978, p. 140). Puede verse una postura respecto a un contexto político, religioso y social, como también en relación al teatro que a este tipo de individuo corresponde, “al hombre psicológico, al carácter y a los sentimientos netos” (Artaud, 1978, p. 140), lo cual lleva a lo que Antonin Artaud ha considerado una disminución de la “profunda dimensión poética de los sueños y del teatro” (1978, p. 105), desconociendo según él que el verdadero teatro emerge de lo que ha designado como “una anarquía organizada, luego de luchas filosóficas” (1978, p. 56), es decir, de una ruptura de la que emanan sentidos, códigos escénicos que en primera instancia no se pueden leer, interpretar, comprender, pero que con el tiempo van esgrimiendo el orden al que pertenecen, o más bien, la lógica de pensamiento que mediante principios filosóficos irrumpe sobre los principios del modelo de pensamiento anterior o prevalente.

Esta ruptura establece una nueva relación con los materiales que tejen el acontecimiento escénico, tal como Antonin Artaud lo plantea con los textos que hasta el momento se consideran “definitivos y sagrados” (1978, p. 101), motivo por el cual el creativo debía desprenderse del texto y lograr la autonomía de un lenguaje que oscilara entre dos elementos sustanciales en el trabajo del actor, como lo son el gesto y el pensamiento.

De esta manera, y afianzando la noción de sistema, en la que se articulan los diversos elementos con los cuales se interactúa en escena, Antonin Artaud advierte que además del lenguaje auditivo, deben tenerse en cuenta el “lenguaje visual de los objetos, los movimientos, los gestos, las actitudes” (1978, pp. 101-102), aspectos que técnicamente requerían de la prolongación del sentido, la fisionomía, las combinaciones de palabras, hasta transformarlas en signos, con los cuales se conformaría una especie de alfabeto

(Artaud, 1978). Esto quiere decir que lo importante, desde el punto de vista técnico, es lograr un salto cualitativo en el uso de la palabra y de los demás elementos que hicieran parte del evento escénico, convirtiéndolos en unidades de sentido que trascienden el carácter ilustrativo otorgado comúnmente a la acción.

No se puede olvidar que el signo teatral posee una doble condición que incita al espectador a pensar, más allá de intentar leer y entender lo que ocurre en el escenario, puesto que el signo posee tal como lo anota la semióloga Anne Uberfeld, dos referentes: el imaginario y el concreto, ambos adquieren un tratamiento en el material dramático y otro en el ámbito escénico. Según Uberfeld, en el texto literario, el trono de Macbeth es a la vez el lexema-trono y, en el discurso el elemento funcional trono-de-Macbeth; en la representación escénica uno y otro tienen el mismo referente; el trono sobre la escena. El signo trono-de-Macbeth remite ciertamente a un trono imaginario donde se sentaba un rey llamado Macbeth, pero también a ese asiento real que es el trono sobre la escena.

(Uberfeld, 1997, p. 49)

El espectador se encuentra ante el hecho escénico, por lo que su acto de espectar implica el ejercicio de viajar al mismo tiempo, entre el referente imaginario y el concreto, y también, a mi modo de ver, a su referente histórico, social, cultural, al que pertenece y desde el cual observa, lee, interpreta y contextualiza. Así pues, elevar, transformar la palabra en signo implica un ejercicio complejo, una técnica apropiada según el tipo de teatro y el creativo que la aplica. De esta manera, el espectador ingresa al sistema en la medida en que lee a través del alfabeto con el cual se otorgan las claves que permiten apropiarse del acontecer escénico.

Antonin Artaud consideró la puesta en escena como el punto de partida de toda creación teatral en la que la relación entre autor y director se disuelve, ya que serían



suplantados por “una suerte de creador único al que incumbirá la doble responsabilidad del espectáculo y la acción” (Artaud, 1978, p. 106), lo que apunta a una labor colectiva respecto al proceso de creación que afecta la manera de concebir el espacio escénico, al suprimir la sala y la escena y reemplazarlas por un lugar único, en el que entre el actor y el espectador se establecerá una comunicación directa, se accederá a construcciones diversas, abandonando así las salas de teatro habituales. Dichas construcciones estarían dotadas de mínimos elementos, básicamente relacionados con la altura y la profundidad, donde el espectador ocuparía el centro de la sala, mientras que el espectáculo se sucede alrededor. Según lo expresado por Antonin Artaud, aquí podemos advertir un desplazamiento múltiple: del director, quien, al concebir el escenario como ámbito de creación absoluto, deja de lado la hegemonía del autor y su dramaturgia, de la sala, del escenario como lugar de representación, e incluye al espectador en el evento, generando así una ruptura de la cuarta pared. Incluso, a pesar de que Antonin Artaud no parte de la noción de obra total, como en el caso de R. Wagener en la ópera o A. Appia con el *word-tone-drama*, el desplazamiento de carácter espacial que realiza, redefiniendo la disposición del escenario, explicita una perspectiva distinta que hace ver el hecho escénico como una obra total en la que prevalecen, eso sí, el cuerpo y el gesto del actor, haciendo del encuentro entre espectador y actor una experiencia próxima. El espectador en algún sentido hace parte de la acción, él está involucrado en el escenario.

En concordancia con estas nuevas propuestas, Antonin Artaud realiza puestas en escena a partir de ensayos basados en temas, hechos y obras conocidos, más no sobre piezas escritas, debido a que, según él: “la naturaleza y la disposición misma de la sala sugieren el espectáculo y no podemos negarnos ningún tema, por más vasto que sea” (Artaud, 1978, p. 111). De este modo se privilegia el concepto de espacio escénico y, por lo

mismo, todo lo que suceda en él; además, se puede aludir al elemento integrador o concepto de teatro sobre el cual se despliegan todos los elementos de su sistema creativo, esto es, al tipo de teatro que consideró debía llevarse a cabo en su época, es decir, al teatro de la crueldad, puesto que asumió que “sin un elemento de crueldad en la base de todo espectáculo, no es posible el teatro” (Artaud, 1978, p. 112). En este caso, la crueldad se entiende como necesidad y rigor en el teatro, requerida para *asesinar al padre de la ineficiencia en el teatro*, es decir, *el poder de la palabra y del texto*, tal como lo expresara Antonin Artaud en una misiva enviada a Jean Paulhan, director de la revista *Nouvelle Revue Française* de Francia, publicada en 1932.

No es la primera vez que, en la historia del teatro, al emerger una nueva alternativa, su autor este condenado a “asesinar” a alguno de sus predecesores, pero tal vez sea una ocasión bastante peculiar que se declare de manera tan abierta a quién o a qué va dirigido el atentado. Antonin Artaud, de forma categórica, apunta su labor creativa hacia la puesta en escena, colocándola como sinónimo de teatro, determinando como eje fundamental del mismo el movimiento escénico nutrido por dos aspectos que sin duda determinan el carácter del movimiento en la búsqueda creativa de Antonin Artaud: las “imágenes físicas” (1978, p. 141) y “las significaciones ligadas a tales movimientos” (1978, p. 141), da así a entender que el tratamiento de la acción en escena está definido por lo que denominó “colisiones de objetos, de silencios, de gritos y de ritmos”, conducentes a la creación de “un verdadero lenguaje físico basado en signos y ya no en palabras” (1978, p. 141).

Antonin Artaud supera el diálogo como forma de interacción escénica, convirtiendo el espacio escénico en el lugar de los acontecimientos con un nuevo concepto de hombre, ya que estos, aunque estén revestidos de su psicología y sus pasiones, “serán como la emanación de ciertas fuerzas, y se los verá a la luz de los acontecimientos y de la fatalidad

histórica” (Artaud, 1978, p. 144), aspectos fundamentales con los cuales se constituye el despliegue de acciones, ya que las estructuras escénicas se definen por sus acontecimientos y sus acciones; y tal vez por ello coincidan en este punto la mayoría de los sistemas de creación vistos hasta el momento.

Tomando en cuenta las teatralidades, los sistemas y las formas de concebir la dirección escénica, a partir del estudio sobre la labor creativa de otros directores que también se inscriben en este periodo, se puede hablar de un sistema relacional macro, con el cual se caracteriza y concibe la dirección escénica de este tiempo, considerando las particularidades de las mismas de tal manera que se pueda comprender la estrategia autoral de cada director, entendiendo esta como una alternativa en el contexto teatral que también va a permitir establecer aspectos comparativos que nos acerquen a un estado del arte de la dirección escénica.

Si bien se ha señalado con N.N. Evreinov y A. Artaud una ruptura respecto al naturalismo y todo lo que ello acarreó, planteándose así una mirada sobre la noción de realidad y de lo no convencional, escindiendo la actividad del director de la del dramaturgo, con el fin de hallar una teatralidad propia surgida del acontecer escénico, no se podría culminar este periodo sin hacer un acercamiento, más que a la obra, a los principios planteados por Bertolt Brecht respecto a la manera de concebir el teatro en relación con el momento histórico y social. B. Brecht fue uno de los directores más influyentes en el desarrollo del teatro contemporáneo, justamente porque logró plantear un verdadero paradigma sobre la concepción del hecho escénico.

En ese sentido, se abren dos vertientes que han evolucionado hasta el día de hoy, una relacionada con la interacción entre el artista y el espectador, que legitima una concepción distinta del espacio escénico, acercando el acontecimiento a la noción de

experiencia conjunta entre actor y espectador, y la otra asociada a la noción de estructura entendida como la manera de disponer los acontecimientos en el escenario y en ellos el tejido de acciones, líneas dramáticas y escénicas que dan cuenta de la trama como también, de la fábula que como elemento estructural y narrativo, comienza a ser intervenida.

Estas dos vertientes, determinan las líneas de fuga que abren nuevas perspectivas sobre las cuales el teatro ha evolucionado, muy especialmente en lo que respecta a la dramaturgia y la dirección escénica, teniendo en cuenta por supuesto las variables que se originan según las circunstancias históricas, geográficas y culturales, que como ya se ha dicho, incurren en las maneras de concebir la obra de arte y su relación con la sociedad.

Justamente, respecto al teatro y el público, B. Brecht manifestó:

Cuando la comunicación entre el teatro y el público se establecía sobre la base de la identificación, el espectador sólo podía ver lo que veía el héroe con el cual se identificaba. Y frente a determinadas situaciones sobre el escenario sólo podía tener esas reacciones emocionales que le permitía el “ambiente” del escenario [...]. Así, los fenómenos sociales aparecían como fenómenos eternos, naturales, inmutables y ahistóricos, y eran indiscutibles. (Brecht, 2004, pp. 81-82)

La cita anterior posibilita un acercamiento al interés que sobre la obra de arte tenía Bertolt Brecht, la intención de que el teatro se convirtiera en testimonio, es decir, en un evento conectado con la realidad, actitud esta que, por supuesto no podría estar del lado de un teatro que pretendiera establecer un vínculo identitario con el espectador, basado en las decisiones y los pensamientos con los que el artista aborda el universo circundante. En ese sentido, la palabra, la acción física, la imagen, el gesto, cada una de las partes que configuran el acontecimiento escénico se convierten en el discurso con el cual se trasmitía, más que las ideas, una “verdad” sustentada en la distancia existente entre el actor, blindado

por la denominada cuarta pared, y el espectador con actitud de convidado, para apreciar, el discurso escénico que le era de alguna manera ajeno.

En cuanto a B. Brecht y su época, se puede decir que, desde el punto de vista teatral, se enfatiza en tres aspectos fundamentales, uno relacionado con lo épico, otro con el efecto de distanciamiento y el tercero con la fábula, con los cuales se podrían advertir tres ángulos de un mismo problema, o más bien de la manera en que se comienza a concebir el quehacer escénico y a definir su nuevo propósito.

En *Léxico del drama moderno y contemporáneo*, compilación de escritos realizada a manera de diccionario enciclopédico por Jean-Pierre Sarrazac, en lo que respecta a la definición de “Épico / epicización” (Sarrazac, 2013, p. 84), Laurence Barbolosi y Muriel Plana aluden, más que a un modelo, a una *tendencia* cuya acción de *epicizar* implica incorporar en el teatro elementos épicos en el mismo grado en que se integran al teatro tradicionalmente elementos dramáticos o líricos. La *epicización* (o *epización*) si se sigue el modelo del alemán *Episierung*) involucra entonces el desarrollo del relato sin ser una simple narrativización del drama. (Sarrazac, 2013, p. 84) Esto determina, por un lado, la intervención de la estructura dramática, y ciertas modificaciones, unas más drásticas que otras, dadas las circunstancias por las que atravesaba el teatro naturalista; y por otro lado, el surgimiento de un nuevo enfoque sobre la razón de ser del evento escénico, ya que la voz del personaje adquiere niveles de discontinuidad debido al surgimiento del *yo épico*, figura que tiene como antecedentes la epopeya y la tragedia antiguas, en las que “el coro y el mensajero transportan el relato o el comentario” (Sarrazac, 2013, p. 84), convirtiéndose en la figura con la cual se transmite aquello que de la historia se debía conservar y narrar, denominado por Peter Szondi, en su *Teoría del drama moderno*, como *sujeto épico* con el que se “remite a la presencia del autor en el seno de la narración; en la cual el punto de

vista del autor se revela como central” (Sarrazac, 2013, p. 84), es decir, que se instala una figura escindida del sujeto del drama, con la que se establece una distancia necesaria para observar el acontecer.

Peter Szondi plantea que “el sujeto épico introduce una ruptura de la acción dramática tal como la definió Aristóteles en su principio de unidad, de continuidad o de causalidad” (Sarrazac, 2013, p. 85), ruptura que por supuesto disloca la relación espacio-tiempo propia del drama y del acontecer escénico, y lleva a considerar que se abre un escenario más en el que, según Szondi, “la visión del autor se refleja a través de una forma narrativa, por mediación del sujeto épico” (Sarrazac, 2013, p. 84). Es propicio considerar también un nuevo acontecimiento, esta vez externo al dramático-escénico, que se puede comprender como una operación o una estrategia de carácter dramaturgico que el autor emplea para hacer del teatro un recurso y en la que ahora “la ficción se transforma en reflexión” (Sarrazac, 2013, p. 85).

Finalmente, dicha operación determina una perspectiva distinta respecto a lo que podemos denominar como la microestructura de la pieza teatral, escrita o escénica, es decir, a todo aquello que implica la interacción entre los sujetos a través del diálogo y las acciones físicas, los cambios de actitud y la concreción de situaciones con las que se construye paso a paso la trama. En ese sentido, podemos advertir la diferencia entre la mínima unidad del teatro drama y su equivalente en el teatro épico; al respecto, Brecht indica que, mientras “el uno se funda en la acción, el otro en la narración” (Sarrazac, 2013, p. 85)

Desde la concepción del *yo épico*, si bien se establece una relación entre el actor, el autor y el hecho escénico, tal como se anotaba, sin duda alguna esta incide en la relación con el espectador y su participación y conciencia social. Como se ha advertido, la relación entre el artista y su época es sustancial en el momento de examinar los cambios que se

suscitan, en este caso en el ámbito teatral, en el contexto histórico en que realiza su obra. Al hacer referencia a la técnica del distanciamiento, se debe comprender que, según Carnevali, esta fue creada por el peligro que B. Brecht advierte en cuanto a que la identificación del actor (y del espectador) con el personaje es el mismo peligro que Marx veía en la síntesis hegeliana de los movimientos del Espíritu, a saber, poner lo real en jaque por medio de lo ideal, relegando al hombre a mero espectador de la progresión histórica. (Carnevali, 2015, pp. 94-95)

Muy opuesto al deseo de Karl Marx y B. Brecht de mostrar, según Carnevali, “la historia y la sociedad como construcciones artificiales” (Carnevali, 2015, p. 95), razón por la cual expresa además que “el teatro épico es una demostración constante de la artificialidad de la escena” (Carnevali, 2015, p. 95). B. Brecht supone que distanciando al actor de su personaje “devuelve al teatro su dimensión de realidad efectual, contra la dimensión ideal del drama burgués” (Carnevali, 2015, p. 95), lo que determina un cambio radical en la mirada sobre el hecho escénico como dispositivo, que puede ser interrogado y por tanto intervenido creando en el espectador una conciencia sobre este y asumiendo que los personajes “están actuando de una manera determinada y no de otra porque los ha llevado a actuar de esa manera: ese ‘algo’ es su condición de ser humano, producto de la situación histórico-social” (Carnevali, 2015, pp. 96,97). Así que el espectador ahora es confrontado en su condición ante la obra en todo el sentido de la palabra, aunque sin renunciar a la emoción, la cual “no es excluida del teatro brechtiano, solo es subordinada a la actitud crítica” (Carnevali, 2015, p. 97). En síntesis, las variables que el teatro adquiere obedecen en gran medida a un desplazamiento de carácter externo, político si se quiere, que afecta el escenario, el concepto de teatro y, por tanto, la especificidad y la forma desde el punto de vista técnico, dando así un tratamiento particular a la acción.

El distanciamiento, también conocido como efecto de extrañamiento, implicó para el actor una técnica, y por lo mismo, una labor creativa en la que éste de manera autónoma interviene sobre el acontecer escénico, que al mismo tiempo representaba, lo cual incluyó un trabajo sobre el traslado entre dos condiciones, una relativa al personaje y la otra al actor, ambas como partes constitutivas del hecho escénico. Según Carnevali, mediante esta técnica, el actor puede ejercer su mirada crítica sobre la realidad, analizando los acontecimientos como el resultado de ciertas causas sociopolíticas (y tratando así su propio personaje como un objeto ubicado en aquella realidad sociopolítica, más que como una proyección ideal del hombre).

En este punto se puede hacer alusión a otro desplazamiento consciente que el director de escena realiza, en este caso a través de B. Brecht, al concebir el hecho escénico como un lugar de encuentro y de conciencia social, en el que el director pierde un poco la supremacía sobre el papel que desempeña respecto al evento ante el espectador, y lo traslada a través de la épica hacia el actor, quien en el devenir del acontecimiento escénico realiza incisiones en el discurso de la representación, con lo cual se genera la bifurcación del hecho representativo, de tal manera que la relación entre actor y personaje se hace evidente, y dota al actor de una palabra y una acción que permiten la interacción con el espectador, construyendo así un nuevo escenario, esta vez escindido, del discurso de la representación, en el que tanto actor como espectador “observan” desde la distancia, desde el exterior, el acontecimiento. Esta estrategia escénica determina, por tanto, una mirada crítica sobre lo representado.

Aquí el modelo de representación, el sistema mayor, establece una relación política con la sociedad, el teatro es un medio para poner en escena cuatro discursos fundamentales, el de la representación, el de la fábula, el del actor y el del espectador, con los cuales se va



construyendo una narrativa propia, cómplice, única, para quienes el teatro también se convierte en un instrumento de intercambio. El tema de la ruptura de la cuarta pared hasta cierto punto pasa a un segundo plano, pues ello ya corresponde a una resolución técnica supeditada al modelo de representación que B. Brecht asume y con el cual su dramaturgia y su puesta en escena se convierten en artefactos con los que se pretende crear una conciencia mayor sobre lo que acontece en el entorno.

Retomando lo planteado por Laurence Barbolosi y Muriel Plana respecto a la denominación de *épico/epicización* no como un modelo sino como una tendencia, y de otra parte el efecto de distanciamiento planteado por B. Brecht, se podría decir que estos dos aspectos son complementarios de un tercero fundamental, la fábula, estructura sobre la cual, más que la historia, la sucesión de acontecimientos determina el corpus de la pieza teatral, herramienta que se ha convertido en objeto de intervención principalmente por parte de los dramaturgos, dado que esta era tomada como la primera gran decisión sobre la cual se integrarían los demás elementos del material dramático (personaje, diálogo, acciones, actos, etc).

La noción de fábula se instaura además como una estructura sobre la cual se interviene para generar otras teatralidades, así como ideas sobre la manera en que el sujeto de la acción es abordado. Por ese motivo, se advierte aquí la fábula desde la perspectiva de Aristóteles, Gotthold Ephraim Lessing, K.S. Stanislavsky y B. Brecht, instancias en las que esta adquiere mayor relevancia y modificación.

Se puede decir que la fábula como estructura corresponde a la forma de pensar del artista respecto al universo circundante, debido a que ella, tan discutida por su banalización en algunos momentos como el material sobre el cual se construye la historia que se cuenta o que culmina con el mensaje que se quiere entregar al espectador, también se ha convertido

en la manifestación del despliegue del pensamiento autoral o del director, lo que da cuenta de una forma con sentido crítico, estructuralmente definida como un ordenamiento que determina a su vez la forma no habitual de ingresar y trasegar por determinado laberinto que exige un nuevo movimiento o una dislocación del pensamiento. Este aspecto se tendrá en cuenta en el momento de definir la noción de sistema, sobre la cual esta investigación puntualizará las maneras de intervenir espacios alternativos a través de la dirección escénica.

Por el momento, tal como se advirtió, se hace una aproximación a la noción de fábula, motivo por el cual se recurre al planteamiento de J.P, Sarrazac para definir qué significa dicha noción desde el punto de vista de Aristóteles. El autor explica que, “para Aristóteles, de conformidad con sus principios filosóficos y, particularmente, con su teoría de la *mimesis*, el autor trágico es, antes que todo, un ‘artesano de la fábula’” (Sarrazac, 2013, p. 92), es decir, aquel con la suficiente habilidad, y por tanto técnica, para generar el armazón que sustentaría el resto del proceso creativo, por lo cual las acciones debían distribuirse de tal manera que estuvieran supeditadas básicamente a la disposición de tres partes, “un principio, un medio y un fin, que incluya un anudamiento y un desenlace –a través de peripecias y (eventualmente) reconocimiento– del conflicto y permita así la catarsis” (Sarrazac, 2013, p. 92), teniendo en cuenta a la vez tres criterios con los cuales se podría concretar una buena fábula: “Orden, extensión y completud” (Sarrazac, 2013, p. 92). “Por ‘orden’ hay que entender orden causal y no simplemente orden cronológico” (Sarrazac, 2013, pp. 92,93). Es decir, que dicha estructura se despliega mediante las nociones de espacio y tiempo con las cuales se da cuenta de una unidad susceptible de ser percibida claramente por el espectador.

Posteriormente, para G.E. Lessing, por ejemplo, la fábula entendida como estructura estaría contenida entre el comienzo de lo que se podría denominar inspiración y el fin o sentido de la misma, pues según él, “toda invención a la cual el poeta asocie cierta intención, constituye una fábula” (Carnevali, 2015, p. 104), y según Carnevali, “la fábula es el producto de un acto creativo que se lleva a cabo de acuerdo con un propósito, una intención, del autor” (Carnevali, 2015, p. 104). Así pues, la fábula se contempla como la primera materialización de la obra, con la cual se podrá concretar una especie de proyecto que augure cierto éxito en el desarrollo del mismo.

J.P. Sarrazac se refiere también a la noción de sistema, al explicar que sobre él se ponen los hechos, las acciones, lo que da pie a la aparición de la fábula aristotélica “en su conformidad con el bello animal, como una entidad *biológica* fundada en la verdadera *concatenación* de acciones” (Sarrazac, 2013, p. 93); es decir que entre sistema y fábula existe una estrecha relación; pero también de distintas apreciaciones, interpretaciones y usos de la fábula, por ejemplo, la puesta en escena para los naturalistas.

Según Jean Jullien, “la obra ya no es más un todo orgánico”, sino un “fragmento: Es sólo lo que podemos poner en escena” (Sarrazac, 2013, p. 95), mientras que la fábula brechtiana, según Sarrazac, dividida en cuadros independientes unos de otros, está presagiada en el “trozo de vida” de Jullien, comprendida incluso su dimensión de “obra abierta”, en la que el final deviene una “interrupción facultativa” que deja “el campo libre a las reflexiones del espectador. (2013, p. 95). Es decir, la unidad como un todo desaparece a través de esta estrategia dramaturgica, lo que proporciona, además de dicha reflexión, el sentido de la cocreación, ya que dicha completud se genera luego de haberse realizado el evento escénico. Y ya que la fábula se convierte en un instrumento para el artista, J.P. Sarrazac sugiere que en el teatro moderno y en el contemporáneo se pueden distinguir dos

niveles de fábula, el primero (que el lector o el espectador no puede reconstituir más que a posteriori): el relato cronológico y continuo de las acciones, de los acontecimientos que van a encontrarse en la fábula. El segundo, esos mismos acontecimientos y acciones, pero tal como la construcción (la deconstrucción), la composición (la descomposición) de la pieza los hace aparecer. (Sarrazac, 2013, p. 95)

Estos aspectos se evidencian independientemente de las posturas que los autores tengan sobre la fábula, ya sea en el teatro épico de B. Brecht o en el de August Strindberg, quien se sitúa en el extremo opuesto, digamos en el íntimo e intrasubjetivo, o el de Samuel Beckett, con la “descronologización de la acción” (Sarrazac, 2013, p. 95).

Respecto a esta herramienta, el director de escena e investigador Pitt Argüello expresa que la fábula determina los caracteres y por lo tanto “es el argumento, la estructura de la obra” (Argüello, 2016, p. 20), y sostiene que “el argumento y su forma deben tener una manera de hacerse visibles, y es la actuación del texto la que los manifiesta” (Argüello, 2016, pp. 20-21). De esta manera se advierte cómo un componente de la forma o del sistema puesta en escena está definido por tres estados, no partes, sino condiciones; es decir, la fábula por implicar un ordenamiento específico de acontecimientos es a la vez historia, argumento y estructura, teniendo en cuenta que la acción, tal como lo plantea Argüello, corresponde a “la unidad mínima que construye la escena” (Argüello, 2016, p. 25), con lo cual se está de acuerdo y se considera que justamente el hecho de nombrar la acción permite hablar de técnica y en este caso, desde el punto de vista de la dirección escénica, de las estrategias que el director diseña, conducentes a la materialización del hecho escénico a través del actor y los demás lenguajes que confluyen en la concreción de dicha unidad.

A manera de concreción de la noción de sistema, si se hace una simplificación de los diversos aspectos que en este aparte vamos consolidando, en aras de definir los componentes del sistema dirección de puesta en escena, para comprender posteriormente los pormenores del proceso que realiza el director, se puede decir que el sistema dirección de puesta en escena, como orden factible, está compuesto por aristas dirigidas de manera exógena y endógena. Las primeras están ancladas al área de las ciencias humanas y en estas de manera particular al universo disciplinar, en este caso el de las artes escénicas, con las cuales establece relaciones de conocimiento y desarrollo académico; de acuerdo a la época, a un periodo determinado, se asocia a paradigmas y movimientos estéticos. El campo que se halla más próximo en lo exógeno y con el cual crea su identidad, está determinado por la categoría teatro, la cual se diferencia de las otras categorías que constituyen el universo disciplinar de las artes escénicas.

El sistema dirección de puesta en escena, desde el punto de vista endógeno, mediante la creación y la conceptualización de procesos creativos, investigativos, de producción, configura un modelo de representación, una especie de sistema mayor que lo conecta en estrecho diálogo con las aristas del universo exógeno, retroalimentando así los procesos disciplinares, e incidiendo de alguna forma en las ciencias humanas y en la manera de desplegar un determinado pensamiento paradigmático.

Por otra parte, el sistema, desde la perspectiva endógena, extiende sus aristas hacia el objeto de estudio, determinando así medios y mecanismos de representación con los cuales se configura una técnica para dar tratamiento a dicho objeto. En términos del contenido, del despliegue de la idea, del universo ficcional y de su narrativa escénica, el sistema constituye una estructura que da soporte a determinadas temáticas y a la ubicación de acontecimientos. Técnica, medios y mecanismos de representación permiten construir las

estrategias con las cuales el director articula, genera el relacionamiento entre sus componentes (subsistemas), que provenientes de las artes escénicas y las ciencias humanas, adquieren un tratamiento según la categoría, dando identidad o determinando la especificidad del hecho escénico, en este caso, la teatralidad.

El sistema relacional constituido logra su mayor expresión y sentido en el encuentro que, como presupuesto escénico, establece con el espectador, entendido este como un componente exógeno del sistema que mediante dicho encuentro y a través del presente escénico es integrado, generándose así, por un determinado tiempo y una condición efímera, la completud del sistema puesta en escena.

El siguiente esquema explicita los componentes que constituyen el sistema dirección de puesta en escena relativo al teatro drama.

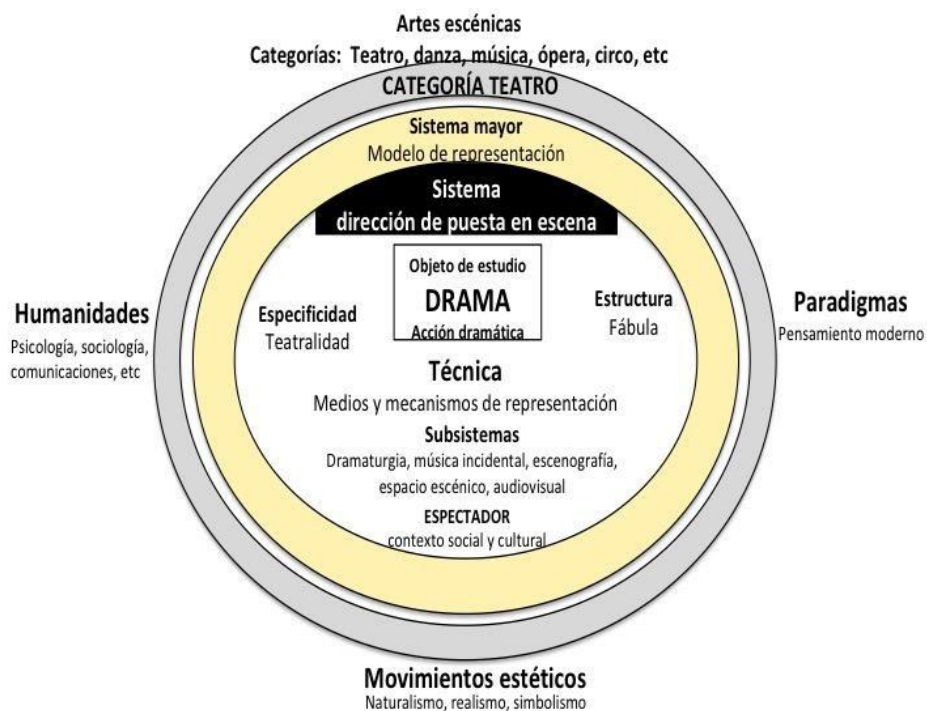


Figura 1 Componentes estructurales del proceso creativo para la concepción y puesta en escena en Ópera Urbana

*Fuente: elaboración propia*

### 1.1.3 Tercer periodo o acto de utopía, crisis e intervención

El denominado *tercer periodo* es uno de los más polémicos e indefinidos, y a la vez atractivo, por un lado, por la diversidad de alternativas escénicas que presenta, poseedor de un cúmulo de experiencias propias del desarrollo teatral, artístico y cultural que lo hace, además de complejo, dinámico; y, por otro lado, porque pertenecemos a él, nos es presente, cercano, por lo que exige de nuestra parte un compromiso ineludible, histórico y crítico.

EL paso del paradigma moderno al posmoderno, y por tanto de la teatralidad a la performatividad, del actor al *performer*, de lo unitario a lo fragmentado, lo híbrido, lo deconstruido, de lo disciplinar a lo transdisciplinar y lo supradisciplinar, etc., determinan la modulación de los componentes y los sistemas que están contenidos en las categorías de las artes escénicas. Lo anterior suscita un grado de tensión luego de la aparición de la *performance art*, ampliamente abordada a través de los distintos discursos con los que se otorga sentido a las posturas, las formas de concebir el teatro y las artes escénicas en dicha circunstancia. Tales discursos se fundamentan en la materialización de los procesos creativos con los cuales se determina la formulación metodológica y conceptual respecto a los procesos que conducen a la materialización de la obra, (Vsévolod Meyerhold, Antonin Artaud, Nikolai, N. Evreinov, B. Brecht, Eugenio Barba, Peter Brook, etc.); los análisis que directores de escena y teóricos realizan alrededor del surgimiento de la *performance art* (Richard Schechner, Patrice Pavis, Fernando de Toro, Peter Szondi, de Marinis, J. Pierre Sarrazac, José A. Sánchez, etc.); y las ópticas del pensamiento estético (Gilles Deleuze,

Félix Guattari, J. Françoise Lyotard, Carmelo Benne, etc.), determinándose así un cúmulo de información y conocimiento que aborda el quehacer escénico.

Sol LeWitt, en *Párrafos sobre el arte conceptual*, al referirse al surgimiento de la noción de *performance art*, lo considera como el medio a través del cual las ideas del arte conceptual fueron expuestas en la década del setenta, donde la idea predomina por encima del objeto producido, no en vano algunos críticos afirman que la *performance art* es arte conceptual en movimiento. (LeWitt, citado por Pérez, 2015, p. 148-149)

Quiere decir que el arte comienza a quedar desprovisto de cualquier señal de representación, para instalarse principalmente en el cuerpo del creativo, un traslado sustancial de la noción de acción. La investigadora Rocío Pérez Solís se refiere al *performance art* como un arte efímero, ya que a través suyo el artista no intenta reflejar la realidad sino su mundo interior, el valor efímero de la obra radica en que nunca termina de realizarse como objeto. Nace como un arte híbrido y sus manifestaciones son ilimitadas, describe cómo un acontecimiento artístico que incluye poetas, músicos, bailarines, realizadores de películas, fotógrafos y pintores, entre otros [...]. (Pérez, 2015, p. 148)

De esta manera se reclama una acción que engloba las artes, y se determina la necesaria articulación en tiempo presente, esto es, de carácter presencial ante el espectador, dejando de lado la noción de repetición, tal como lo propone Grumann Sölter, quien plantea que la *performance art* “cuestiona la noción tradicional de obra como un artefacto distante y las divisiones entre la obra como objeto terminado y el proceso, centrándose en la procesualidad de la acción” (Grumann, 2008, p. 129), aspectos que comienzan a poner en tela de juicio el protagonismo de lo ensayado, lo previsto y la ilusión como dispositivo escénico indispensable para dar sostenibilidad a la noción de representación.



La posibilidad de establecer una distinción entre la performance *art* y la performance como experiencia y su influencia en el teatro suscitó una discusión que tuvo lugar en los Estados Unidos de Norteamérica en los años ochenta y que fue plasmada en la obra *The end of humanismo*, de Richard Schechner (1982), en la que el autor amplió la noción de performance “más allá del campo artístico para incluir todos los ámbitos de la cultura” (Féral, 2017, p. 182). Esto fue decisivo para comprender por qué la acción puede contemplarse desde otros escenarios y públicos, razón por la cual a la noción de *performance*, ahora “étnica e intelectual, histórica y ahistórica, estética y ritual, sociológica y política” (Féral, 2017, p. 182), R. Schechner acaba incorporando “todas las formas de manifestación teatral, ritual, de ocio y toda manifestación de lo cotidiano” (Féral, 2017, p. 182). Sin duda un desplazamiento del pensamiento y del quehacer escénico que se instala en los distintos roles que se desempeñan, asuntos a los que la dirección escénica no puede eludir.

Según Josette, a partir de ahí surge una aproximación entre la tesis de R. Schechner y las relacionadas con la idea del posmodernismo “(que Lyotard o Baudrillard popularizaron), según la cual vivimos en un periodo poshumanista del que Brecht sería uno de los últimos representantes” (Féral, 2017, p. 183). También vale la pena considerar la visión de Andreas Huyssen, profesor de la universidad de Columbia que trata de demostrar desde una perspectiva puramente artística –y no sociológica o antropológica– que el modernismo –y no las vanguardias históricas– es el responsable de la ruptura entre una visión elitista del arte y la del arte de las esferas política, económica y social. (Féral, 2017, p. 183)

A. Huyssen procura mostrar que entre el arte y su “inscripción en lo real” (Féral, 2017, p. 183) existen ciertos lazos, “lo que le permite afirmar que el proyecto moderno no

está muerto” (Féral, 2017, p. 183); es decir, que el arte realiza un desplazamiento mayor en la medida en que aborda nuevos espacios, pero también experiencias que comprometen de otra manera la relación entre el creativo, el escenario y el espectador, ampliándose así las perspectivas con las cuales se pueden observar y desplegar los acontecimientos en el espacio escénico.

Se puede advertir cómo la incisión que la performance hace en la representación, está determinada en primera instancia por la manera en que el creativo se compromete con el acto escénico, en el que el cuerpo del interprete se convierte en el principal escenario, a partir de lo cual se construye su relación con lo circundante, donde la noción de representación cambia por la noción de experiencia.

J. Féral plantea que existen dos visiones de la performance –una heredera de la vanguardia y del arte de la performance (visión de Huyssen y de todo lo relacionado con la tradición europea de los países latinos), la otra heredera de una visión antropológica e intercultural que Schechner contribuyó ampliamente a divulgar–, de las cuales “emergen las dos grandes líneas que marcan cómo pensar el teatro –y en general, las artes– hoy en día” (Féral, 2017, p. 184), lo cual genera al mismo tiempo, más que la descentralización total, un extrañamiento desde y hacia el teatro, motivo por el cual la performance ahora se convierte en una forma de abordar la acción en el teatro.

De acuerdo con lo anterior, J. Féral plantea que su interés de mostrar estas dos líneas (performance como arte, performance como experiencia y competencia) viene del hecho de que, de la confluencia de ambas, emerge gran parte del teatro actual, un teatro que merece el nombre de “teatro performativo” por estar en mayor consonancia con las preocupaciones actuales. (Féral, 2017, p. 184)

En ese sentido, se ratifica un primer desplazamiento de carácter conceptual que determina un tratamiento de la acción en el contexto del teatro, en donde la categoría teatro continúa siendo predominante, por lo cual tiene sentido preguntarse qué se modifica, qué se sacrifica y qué permanece intacto dentro del teatro desde la nueva perspectiva.

Estableciendo una relación entre el teatro y la performance se puede destacar la diferencia que Hans- Thies Lehmann manifiesta entre estas categorías al enunciar que no existe un límite tan claro, y que dicha diferencia debería encontrarse allí donde no solamente se llega a la exposición del cuerpo, la herida autoprovocada en el cuerpo no solamente como material signifiante en una situación, a la cual se “es conducido” por el proceso de los signos sino, más bien, donde la situación de la autotransformación es expresamente guiada y adquiere una finalidad. El performer en el teatro no busca, en principio, auto-transformarse, sino transformar una situación y quizás al público.

(Grumann, 2008, p. 133)

La dimensión de esta nueva mirada y de esta manera renovada de abordar el hecho escénico en el teatro, determina una relación bastante competente y diversa entre la configuración de dos discursos, uno relacionado con lo escénico, esto es, con los principios estéticos, la labor técnica, los procesos de creación y experimentación, y el otro con el sustento teórico y conceptual que emerge de una actitud crítica con el quehacer escénico, el estudio y la implementación de metodologías propias y foráneas, y con el rol del teatro y el arte respecto a las temáticas y problemáticas que se desencadenan en el contexto social, con lo cual se fortalece la relación del pensamiento del creativo con el universo externo.

No solo se alude a lo posmoderno como al paso dado entre un momento y otro, de una condición a otra en el marco de la categoría teatro, sino a la manera de concebir y

abordar el drama. Podría decirse que la performance se legitima en el teatro cuando se alude a la noción de lo posdramático; en ese sentido, el drama pasa por el filtro de una nueva imagen pensamiento tal como lo advertiría Edgard Garavito quien plantea que una estética obedece a una imagen primigenia y que si se afirma que el pensamiento tiene una estética, es porque “todo pensamiento se construye a partir de una imagen-espacio y una imagen-tiempo” (Garavito, 1999, pág. 65), aspectos para nada ajenos al teatro, al cuerpo del actor, a la noción de acción. Agrega que a partir de ello lo que se cataloga como el universo de ‘cosas dichas’ van acompañadas de manera inmediata por un modo de ser espacio-temporal que se transforma históricamente” (1999, pág. 65), situación a la cual se ve superado el creativo cada tanto, y que se manifiesta y es considerada como una circunstancia que finalmente lleva a la configuración de una imagen-pensamiento que hace “entrar en armonía lo dicho y las cosas de las que se habla; sobre tal armonía, funda su seguridad el saber de una época” (1999, pág. 76). Factor que implica, por tanto, un cambio de lenguaje con el que se aborda el nuevo pensamiento.

Debe asumirse como referente sustancial el estudio realizado por Hans- Thies Lehmann sobre esta condición, pues plantea que “lo posdramático sobrepasa la oposición tradicional entre épico y dramático” (J-P. Sarrazac, 2013, p. 181), ya que si bien se consideraba

“dramático”, todo teatro que pretende representar el mundo, sea de manera directa o distanciada y que sitúa al ser humano en el centro del dispositivo, el teatro posdramático “reivindica la escena como comienzo y como punto de intervención, y no como transcripción” de una realidad que le sería exterior. (Lehmann, citado por Sarrazac, 2013, p. 181)

Al creativo ya no le es pues necesario convocar las dimensiones tradicionalmente vinculadas al teatro, sino que hace un llamado a todas las artes: danza, canto, música, pantomima, teatro hablado, artes gráficas, luces, video, imágenes virtuales, hologramas. El objetivo es estimular la imaginación, provocar asociaciones, obtener “la creación de un mundo de imágenes que se resiste a una lectura interpretativa y que no puede ser reducida a una metáfora unívoca” (Heiner, citado por Sarrazac, 2013, p. 181). De esta manera, “el texto no está incluido en este dispositivo, sin embargo, ya no es considerado el soporte y el presupuesto de la representación” (Sarrazac, 2013, pp. 181-182), lo que va a determinar modificaciones en los desarrollos metodológicos hacia la materialización del hecho escénico, y redundando además en la reasignación de las funciones respecto a las figuras del dramaturgo, el director de escena, etc.

Si bien, tal como se ha enunciado, existe un legado del cual se debe partir, se puede entender cómo “el teatro posmoderno retomará algunos de los elementos del teatro moderno, pero al mismo tiempo se lanzará en un profundo cuestionamiento que sólo podría llamarse deconstructivista, centrado en la simulación, la rizomatización y diversas formas de intertextualidad” (de Toro, 2014, p. 326), a tal punto que se puede hacer referencia, más que a un contexto, a la condición posmoderna –como la ha llamado J. F. Lyotard (1979)–, que está íntimamente vinculada a la deconstrucción derridiana; al posfeminismo de Judith Butler (1993, 1992, 1990) y Hélène Bhabha (1994) y Edward Said (1979, 1993); a la simulación e hiperrealidad de corte tecnológico, como las ha denominado Jean Baudrillard (1983), y a la rizomaticidad de Gilles Deleuze y Félix Guattari (1976). (de Toro, 2014, p. 326). Momento en que entra en una nueva armonía el hacer con el decir, si retomamos a Edgard Garavito, plano de coherencia que determina el nuevo escenario para emplazar la

obra de arte, pero sobre la cual se generan los nuevos discursos con los que se intenta abarcar el nuevo momento.

De Toro señala la elaboración de conceptos para abordar dicho momento, y se refiere a la incisión que se hace en uno de los elementos sobre el cual el drama ha tenido mayor sustento, la palabra.

“La descentralización, la pluralidad, la fracticidad, la indecidibilidad, el cuestionamiento de lo preexistente [que] ha llevado a concentrar la práctica teatral performativa en una dirección en particular: eliminar o cuestionar una marca precisa de lo que ha sido el teatro hasta ahora: la palabra.” (De Toro, 2014, pp. 346-347)

Sin embargo, las características del teatro posmoderno, que recién en los noventa se comenzaban a “descubrir” según Fernando de Toro, estaban ya en Heiner Müller en textos como *Hamlet-machine* que, aunque data de 1956, fue re trabajado a través de los años y publicado en 1977. Así pues, el punto de arranque del teatro posmoderno se encuentra en Heiner Müller, Tom Stoppard, Tadeusz Kantor, Robert Wilson y Jerzy Grotowski y es esta práctica teatral la que penetrará en la vanguardia posmoderna. (De Toro, 2014, pp. 347-348)

De esta manera, el director de escena realiza un primer desplazamiento del texto a lo espectacular, ya que como lo destaca de Toro, “desde Grotowski, Müller, Wilson (Shyer, 1989) y Barba, y más tarde directores/autores como Alberto Kurapel, Luis de Tavira, Ramón Griffero, Gerald Thomas, Robert Lepage, Gilles Maheu, etc., se efectúa una convergencia de la producción de un texto espectacular, en la que los directores son productores o coproductores de sus textos-espectáculos, es decir donde la práctica teatral, y

no la dramaturgia, intenta encontrar sus propios medios de expresión y lo que se produce es la fusión de lo que eran dos actividades en una.” (De Toro, 2014, p. 348)

A partir de ese momento, la dirección escénica adquiere otro carácter, se convierte en una actividad colectiva, puesto que la dramaturgia pasa a ser creada desde el escenario y por tanto según las experiencias desarrolladas, en ocasiones escritas de manera colectiva, donde el director ya no ocupa un lugar necesariamente jerárquico respecto a las decisiones que llevan a la concreción de la acción escénica, sino que la labor dramaturgica y de dirección, es compartida. Así, la nueva dramaturgia se convierte en material literario pero también en testimonio de un trabajo colectivo. La actividad escénica se horizontaliza, los procesos creativos se registran, consignan y proliferan de esta manera métodos de creación.

Imagen y pensamiento determinan un desplazamiento mayor al interior de la categoría teatro, y por tanto un traslado de sus sistemas, el dramaturgico, el de la dirección de puesta en escena, el de la actuación sustancialmente, un desplazamiento que conduce a la expansión del escenario del teatro, incluso al espacio externo al edificio teatral; de ahí las modalidades del teatro ritual, el teatro de calle, el teatro de invasión, entre muchos otros, con múltiples formas de emplazamiento, dado que debían adaptarse a condiciones espaciotemporales bien distintas.

Víctor Viviescas, en su artículo sobre la multiplicidad y la construcción de nuevas singularidades del teatro y los estudios teatrales, alude a las prácticas escénicas realizadas en Colombia a partir de 1980 aproximadamente, y plantea como aspecto singular de estas la irrupción de lo performático, de la acción y de la acción plástica, de la intervención en espacios y/o situaciones de la vida cotidiana y social, del acontecimiento escénico y de la fiesta, de la manifestación y del caminar como acción expresiva y de puesta en escena en

nuevas subjetividades singulares o comunitarias que intervienen y actúan en el espacio público. (Viviescas, 2011, p. 178)

Es decir, se abordan una gran variedad de escenarios a los que se trasladan los sistemas propios de la categoría teatral, pero a partir de una mirada consecuente con el efecto generado por la *irrupción de lo performático*, o sea por una acción que de forma drástica se atribuye y genera una ruptura del espacio escénico habitual, posibilitando múltiples prácticas y emplazamientos de la acción en los contextos social, público, urbano, etc., en los que la noción de espacio-tiempo se modifica de manera parcial.

Viviescas explica que las diversas formas que adquiere el teatro, desde el punto de vista de lo que ha denominado *desterritorialización*, se han “exiliado en la calle: en el teatro de calle, en la comparsa, en el desfile, en los disfraces que circulan por la calle y la plaza y en un teatro que se confunde con las escenas cotidianas de la vida diaria; (Viviescas, 2011, p. 178) lo anterior determina otras formas de escribir y hacer respecto al abordaje de los sistemas, lo que define posteriormente como: “el desplazamiento de la acción representativa a otras prácticas como el recorrido, el viaje, la instalación, la ocupación de espacios caracterizados o de espacios re-enmarcados para la ocupación momentánea, pasajera y paseante del espectador” (Viviescas, 2011, p. 178), esto es, acercando tanto al creativo como al espectador, más que al desarrollo de una acción, al devenir de la experiencia, a una verdadera noción de desplazamiento sobre la geografía escénica.

Es importante aludir a la implicación que tiene esta expansión escénica del teatro, ya que el paso que comienza a originarse a partir de este momento tiene que ver con el desplazamiento del arte en el escenario de lo social, de lo real, no como una novedad, sino amparados por una imagen pensamiento por supuesto distinta.



Se podría enunciar entonces en qué medida esta circunstancia afecta lo específico del teatro, y tal vez más que a la teatralidad como lo propio del teatro o a la performatividad como lo concreto de la performance, se tendría que aludir a que lo específico del hecho escénico, de qué manera afecta la dirección escénica.

Josette Féral, con la intención de llevar a cabo estudios que le permitan “analizar la textura e intentar establecer algunas constantes de lo particular de esa relación con lo real y del vínculo que mantienen tales propuestas con la teatralidad y la performatividad” (2017, p. 204), se refiere a la noción de “acontecimiento en lo real extremo: la estética del shock” (2017, p. 203); enuncia el contexto en el que se produce la obra desde el punto de vista teatral y se refiere concretamente a la originalidad de lo que define como ciertas formas artísticas, y a que las más interesantes e innovadoras trabajan “en la brecha entre lo real y lo teatral, lo representado y la inmediatez (lo que se sitúa en primer lugar), la ilusión y el acontecimiento presentado sin mediación” (Féral, 2017, p. 203), llevando a pensar, más que en el tempo ritmo de la acción, como se diría en el drama, en la emergencia y el vértigo al que se supeditan las presencias ante el acontecimiento.

La hipótesis de J. Féral es que estas escenas programadas logran, en un abrir y cerrar de ojos, sacar el arte, y en particular el teatro, de un marco teatral para instaurar el acontecimiento en escena, incluso lo espectacular, y sustituirlo por una performatividad violenta, que va acompañada de un sentimiento de presencia extremo, idéntico al que le es posible experimentar ante un acontecimiento real. (2017, p. 204)

El teatro, sale de un marco de control relativo, del escenario concebido para el encuentro con el espectador, con las condiciones técnicas, mecánicas, eléctricas y sonoras acondicionadas para facilitar la materialización del hecho escénico y la ilusión que le cubre, lo que conlleva a un replanteamiento de las estrategias con las que los sistemas

relacionados con la plástica escénica, el sonido, la interacción con el espectador aspectos que cambian de manera parcial las estrategias de la dirección escénica.

Aun así, J. Féral establece que, en el teatro, en la escena “–sea en un lugar teatral o en un lugar público– toda acción performativa recurre a la teatralidad. Esta es la que le otorga un sentido y la inscribe en lo simbólico, pero también la que le da su dimensión estética” (2017, p. 209), dimensión sin duda requerida para tomar lo real, lo cotidiano, lo extracotidiano como escenario de intervención por parte de los creativos que hacen factible que la acción, esté enmarcada en un contexto escénico como sinónimo de unidad espacio temporal para la cual está concebido el acontecimiento.

José A. Sánchez plantea que el teatro encuentra sus modelos en las propuestas de aquellos artistas que se han rebelado contra la condición metafórica del medio, con esa doble asociación a la falsedad o al poder, y han pretendido rescatarlo de los salones aristocráticos y burgueses y concebirlo como un espacio concreto de acción, como un espacio de vida o como un medio de generación de sentido. (Sánchez, 2008, p. 8)

Dicha pretensión por supuesto ha dado lugar a “diversas tentativas de romper la convención teatral, es decir, de cancelar los dos procedimientos que la hacen posible: –renunciar a la representación, incluso a la representación de uno mismo, –renunciar al control del tiempo” (Sánchez, 2008, p. 8), entendiendo que cuando “esas dos renunciaciones se han producido de forma radical, el resultado ha sido la disolución de la actividad estética y el inicio de una actividad social o cotidiana. Pero esas convenciones raramente han sido rotas por completo” (Sánchez, 2008, p. 8), condiciones que no pueden escapar a la labor que el director de escena asume en el momento de concebir una puesta en escena destinada a la producción de eventos en un espacio alternativo.

John McKenzie, citado por P. Pavis, analiza el presente de la dirección escénica manifestando que habríamos pasado de la era de la disciplina (en el sentido de Foucault) a la de la performance: “La performance será en el siglo XX y XXI lo que la disciplina fue en los siglos XVIII y XIX, a saber, una formación ontológico-histórica de poder y de conocimiento”. (Pavis, 2008, p. 11).

La implicación de la performance y por tanto la crisis del drama moderno inciden en la mirada actual sobre las artes escénicas, donde el drama no deja de ser drama, sino que más bien se convierte en una de las plataformas sobre la que la performance se despliega. La crisis por tanto está entre el teatro y la performance, pero más aún entre el drama y la performance; el teatro ha sido por el drama, por la mimesis y por la representación. Lo que plantea J. McKenzie, más allá del paso de una forma de hacer y pensar a otra, señala la manera en que se transita de un estado de poder a otro estado de poder, de la disciplina como delimitación y especialización del quehacer escénico, cualificación de los diversos sistemas que hacen parte de una categoría, en este caso del teatro, asunto que por supuesto redundará en los procesos de formación profesional y de profundización mediante especializaciones, posgrados y énfasis en distintos campos del arte. En ese sentido, lo disciplinar entra en disyuntiva, pasa de uno, a la multiplicidad de órdenes con los que se abre un abanico de alternativas escénicas tanto en lo referido a los procesos creativos propios de las compañías de teatro y colectivos artísticos como en los contextos académicos, hallándose en la actualidad un territorio común, acorde al pensamiento de la época, como es el de la creación y la investigación, generador de conocimiento.

Alfonso de Toro al referirse a los fundamentos de la investigación, a las nociones de *transdisciplinariedad*, *transculturalidad* y *transtextualidad* en las ciencias del teatro, tal como las denomina, ubicándolas en el contexto de la teoría posmoderna y poscolonial de la

*hibridez* y la *intermedialidad*, plantea que estas modalidades *trans* son las que otorgan al teatro un sentido científico. Así, se hace indispensable establecer la diferencia entre los prefijos *multi*, *inter* y *trans*, con respecto a las disciplinas, con el fin de esclarecer las modalidades de pensamiento que estas imprimen, las características que diferencian a la transdisciplinariedad de las demás formas de interacción existentes hasta el momento. La multidisciplinariedad está orientada hacia el estudio que varias disciplinas realizan sobre un mismo tema u objeto, sin que los procesos y los resultados obtenidos indiquen un nivel de comunicación o interacción conjunto. En la interdisciplinariedad se hace alusión al estudio y al intercambio de información que pueden realizar diversas disciplinas sobre un mismo objeto de estudio, enriqueciéndose mutuamente; mientras que en el caso de la transdisciplinariedad las disciplinas abordan un mismo objeto de estudio y comparten información al respecto al tiempo que la interacción entre ellas lleva a su transformación, a la hibridación de conceptos y a la realización de proyectos conjuntos, adquiriendo así un conocimiento que enriquece a todas las disciplinas involucradas.

Pero en el contexto de los ámbitos externos al drama y de los espacios habituales de la representación, la performance como objeto de intervención en lo social lleva a otras formas de nombrar, catalogar y caracterizar, por ejemplo desde la perspectiva de lo que Ileana Diéguez denomina *arte de acción*, generando así un orden abierto e instalado en lo social, en el que no se hace referencia al teatro “para dar cuenta de acciones que oscilaban entre la performance o el arte acción, la instalación, la intervención urbana, la teatralidad y la performance política, y en las cuales se constituyen anti-estructuras” (Diéguez, 2009, p. 2). Diéguez ha utilizado las nociones de *liminalidad*, desarrollada por la antropología social, y ritual, de Víctor Turner. Aquí lo interesante es que la investigadora se acerca a la noción de liminalidad desde dos perspectivas: las re-presentaciones realizadas por artistas

en marcos artísticos pero cuyos fines lo trascienden y se proyectan como acción política; y en el de las prácticas políticas ejecutadas por ciudadanos comunes y por creadores, extrañando el discurso y escenificando imaginarios y deseos colectivos en los espacios públicos. (Diéguez, 2009, p. 2)

Por eso otorga a la performance una trascendencia mayor que a la noción *performance art*, dado que la palabra *performance* para Diéguez “está más próxima a la problemática de la performatividad como discurso del cuerpo y puesta en ejecución de las acciones” (2009, p. 5). Para la investigadora estas nociones son constitutivas de lo que ha denominado como *performance o arte de acción*, teniendo en cuenta que las prácticas artísticas y políticas que mezclan los espacios cotidianos y estéticos cuestionando los conceptos de *representacionalidad, teatralidad y performatividad*, de tal manera que se refieran más bien a la noción de *teatro transcendido*, en el que “las diseminaciones de la teatralidad en los escenarios cotidianos refieren un cuerpo que nos devela otras dimensiones representacionales” (Diéguez, 2009, p. 8). Por eso alude a “ese ‘tercer espacio’ del que habla G. Yúdice, donde –como apunta Nelly Richard– se conjugue la ‘especificidad crítica de lo estético’ y la ‘dinámica movilizadora de la intervención artística-cultural’” (2009, p. 8). Este punto se convierte en un elemento nodal respecto al papel que juega la performance en relación con la política, la cultura y la sociedad, a través del arte. Para Josette Féral, detrás de la noción de performance y de su inscripción en el amplísimo ámbito de la cultura, se esconde “un deseo político –anclado profundamente en la ideología norteamericana de los años ochenta (ideología que perdura en la actualidad)– de inscribir de nuevo el arte en el ámbito la esfera política, de lo cotidiano, incluso de lo ordinario, y de arremeter contra la separación radical entre cultura elitista y cultura popular, entre cultura noble y cultura de masas. (Féral, 2017, págs. 182-183)

En esta búsqueda de alternativas y formas de abordar el hecho escénico, luego del último desplazamiento advertido, se puede referenciar es hecho ya no como la obra que se deslinda del edificio teatral, sino como aquella que, aunque esté en el contexto del teatro, en el escenario destinado para este hecho, se convierte en la consecuencia, o más bien el reflejo, del entorno social, cultural, político, dinámico, al cual ninguna expresión escénica escapa. En dicha búsqueda, especialmente en el siglo XX, tal como lo plantea la investigadora Rocío Pérez, se recurre de manera frecuente a los códigos extraídos de las Performances culturales, como ceremonias religiosas o sociales, tradiciones populares, etc. El rito es un paradigma de estas numerosas performances culturales, el caso de la Semana Santa andaluza, el flamenco, la liturgia sagrada, etc. (Pérez Solís, 2013, pág. 214) La autora destaca que dichas actividades adquieren un tratamiento estético, una disposición espacial y unos momentos, una progresión de los actos que las componen, una disposición escénica, por así decirlo, bastante afinada con el tiempo. Pérez resalta, además, que Richard Schechner –director del Group of Theater– “considera la definición del término performance como un término inclusivo dentro del cual el teatro es un exponente más al lado de acciones cotidianas y expresiones socioculturales” (2015, p. 214), aspecto con el cual se determina cómo la noción de *performance* puede aplicarse a las distintas categorías artísticas, como también a dichos actos rituales, lo que permite observar que existen aspectos que diferencian dichas categorías y aspectos que les son comunes. Les puede ser disímil el contexto en el que estos se realizan, más les pueden ser comunes algunos protocolos relacionados con el emplazamiento de la actividad (convocatoria de un público, adecuación del espacio en el que se acuerde la realización de la actividad, el desarrollo o la presentación de la misma ante el público, etc.), en la medida en que se imprime al hecho un carácter estético, como también la articulación de diversos lenguajes y códigos *escénicos*

con los cuales se establecen diversos niveles de comunicación y participación con el público.

Por su parte, Erbin Goffman, al referirse a la relación entre la vida social y la puesta en escena teatral en su libro *La representación de la persona en la vida cotidiana*, expresa cómo la “ritualización de las múltiples interacciones” a las que se expone el ser humano durante su existencia, contienen un elemento teatral. Esta presentación de la persona entendida como ritualización de la vida cotidiana (desde el gesto de ver la hora al despertarse, hasta preparar correctamente una entrevista de trabajo) es definida por E. Goffman como puestas en escena. He allí el gesto de explicar ciertos comportamientos humanos como teatrales, como puestas en escena cotidianas. (Grumann, 2008, p. 136)

Esto conduce a una delimitación cada vez más frágil entre el teatro y otras acciones performativas, incluso al reconocimiento de aspectos transculturales que instalan la acción en contextos o en fuentes de creación propias del lugar que ocupan el artista y el público. El carácter de la acción en el teatro performativo, si bien determina distintas formas de abordar la labor del director de escena, también modifica sustancialmente la del actor y por supuesto la del dramaturgo, y por lo mismo las técnicas de interpretación y escritura. Respecto a esta última, la investigadora Rocío Pérez plantea que el texto no podía ser creado en el cerebro del autor sino en el espacio real en que el actor lo hace suyo. A. Artaud sembró la semilla del nuevo teatro que se ramificó en los años sesenta y setenta, entre ellas el teatro del absurdo, que dotó al lenguaje de un nuevo protagonismo o el teatro de la crueldad que dinamitaba la sintaxis y que para muchos era ininteligible. El Living Theatre, el Teatro Laboratorio de J. Grotowski o la performance Group, como exponentes de la creación colectiva y el paradigma corporal, elaboraban sus propios textos y si recurrían a los autores, los reelaboraban o directamente los mutilaban, utilizando el texto como un pre-

texto; otros como Peter Brook en su ensayo *El espacio vacío* abogan por la palabra que enriquezca el lenguaje teatral. (2015, p. 202)

Quiere decir que los términos de intervención, transgresión, y por tanto la aparición de una especie de coautoría, emergen más bien relacionados con la idea de una puesta en escena que habría comenzado antes de elegir incluso el material dramático. De esta manera, se puede aludir a la diferenciación que J. Féral establece entre estos contextos culturales y geográficos luego de llevar a cabo, durante quince años, entrevistas relacionadas con la noción de *performance* a diversos directores norteamericanos, flamencos, canadienses y franceses, de donde se deduce que dichas diferencias están no solamente en el orden de la “naturaleza pragmática sino también filosófica” (Féral, 2017, p. 192). Esta perspectiva sin duda permite considerar que, si bien la noción de *performance* determina la definición de un periodo y de un cambio sustancial en el teatro, no es la misma en cuanto a las maneras de asumir aspectos culturales y geográficos. Por supuesto que todo esto influye incluso en el enfoque que, en este caso, los norteamericanos y los franceses tienen en sus discursos teóricos, por una parte, en relación con las aproximaciones analíticas; los universitarios norteamericanos se han inclinado por desarrollar el concepto de “*performance*” en su sentido antropológico, multicultural y multidisciplinario, abarcando así toda la inmensidad de lo real y perdiendo, en el camino, la especificidad de la obra artística en sí misma. (Féral, 2017, p. 199)

Mientras que en los franceses “existe una gran reticencia ante este concepto (el concepto sigue siendo desconocido o ignorado) como había sucedido anteriormente con la *performance art*, su visión continúa siendo decididamente estética” (Féral, 2017, p. 199). Son estos dos acercamientos bien distintos y al mismo tiempo dicentes de la manera en que cada contexto asume su relación con el arte y con la vida misma; por tanto, con el



tratamiento de la acción. Esta diferencia posee una marcada influencia en cómo se mira el rol del actor respecto a la performance. En su concepción del teatro, los artistas norteamericanos ponen de relieve los juegos del cuerpo y el trabajo físico del actor, su reactividad, las partituras físicas y rítmicas, algunos incluso idean métodos de creación (Bogart con los Viewpoints; Lepage con el método Repère). (Féral, 2017, p. 199). Esto se debe a que en el teatro performativo el actor, tal como lo plantea Féral, debe “hacer” (“doing”), “estar presente” (“being”), correr riesgos y “mostrar lo que se hace” (“showing the doing”), dicho de otro modo, afirmar la performatividad del proceso. Se dirige la atención a la ejecución del gesto, a la creación de la forma, a la disolución de los signos y su reconstrucción permanente. Se pone en práctica una estética de la presencia. (2017, p. 199). Esto demuestra, según Josette Féral que las escénicas actuales “no son ni uniformes ni unívocas” (2017, p. 198) puesto que “Todas toman prestado de múltiples filiaciones del texto y de la imagen, del formalismo de las artes visuales y de la interpretación –y no siempre es fácil distinguir las influencias y las rupturas–. (2017, p. 198)

Aún, teniendo en cuenta todas las voluntades de los artistas y las decisiones asumidas en pro de la materialización del evento escénico, se debe tener presente que de manera indiscutible y a través de cualquier medio, todas conducen al encuentro con el espectador, un componente fundamental de la cadena de procesos escénicos que también ha sido afectado por el tratamiento que cada época otorga al acontecimiento escénico, motivo por el cual este no solo es situado frente al actor de una forma distante e incluso siendo interpelado por el actor, sino que para el director también es situado en el centro del proceso escénico, en la medida en que todo el espectáculo reposa, a partir de ahora, en él. Por consiguiente, ya no está realmente frente a la obra, está en la obra, o bien físicamente – como, por ejemplo en algunas formas de teatro deambulatorio en el que se desplaza por un

espacio real que adquiere de repente un componente de representación (lo real se transforma en escena, como hacen Blast Theory, Janet Cardiff o Forced Entertainment)—, o bien se encuentra en un espacio de inmersión que se ha convertido en un lugar de experimentación, como en algunas obras de Cardiff (*The Paradise Institute* (2005)). (Féral, 2017, p. 201)

El director de escena posee hoy la oferta de multiplicidad de escenarios, por lo que la estructura de la obra cambia, a tal punto que en ocasiones esta se encuentra ligada al azar, a lo vertiginoso como circunstancia a la que el acto escénico está sometido. Por ello el rol del director de escena adquiere variables, y en ese sentido aludiré a algunas apreciaciones de Josette Féral asociadas a la incidencia de la performance en la dirección teatral. J. Féral expone que aquellos directores que han ido variando según las estéticas y las técnicas de interpretación, pueden ser clasificados en dos grandes grupos. El primero, y el más corriente, consiste en crear sobre la escena una disociación entre los diversos sistemas significantes (discurso verbal, discurso del cuerpo y discurso del espacio) y una disyunción entre enunciado y enunciación, entre la interpretación y el sentido. El segundo grupo inscribe las acciones escénicas en la urgencia del momento, en un real repentino reimportado en escena, dotando a las acciones escénicas de una presencia inmediata que les permite esquivar la ilusión mimética y la simulación. (2017, p. 186)

De esta forma, las estructuras y las maneras de concebir la puesta en escena se modifican, asumiendo como criterios y formas de proceder la “fragmentación, paradoja, superposición de significados (Hotel Pro Forma), por collages y montajes (Big Art Group), por apelación explícita a la intertextualidad (The Wooster Group, Elevator Repair Service), citas, *readi-made* (The Builders Association, Ex Machina)” (Féral, 2017, p. 186), sustentadas teórica y filosóficamente a partir de principios y planteamientos que confluyen

en la construcción de un *modelo operatorio* basado en “las nociones derridianas de deconstrucción, diseminación, desplazamiento” (Féral, 2017, p. 186), las cuales van a generar, en cuanto al despliegue del acontecimiento en la escena, una revisión exhaustiva de los códigos de interpretación, del lenguaje con el que se llevan a cabo procedimientos técnicos, como también la forma de concebir las nociones de conflicto, personaje, trama, etc.

Por otra parte, en cuanto al tratamiento del lenguaje escénico, los continúan presentes y “siguen siendo decodificables, pero, a menudo, su sentido depende mucho más de su relación escénica que de un referente preexistente” (Féral, 2017, p. 186). De esta manera la palabra, y a través de ella la narración, también se fragmenta, se pronuncian vacíos insospechados con los cuales la noción de sentido se altera determinando que la ficción, “cuando existe, no constituye forzosamente el núcleo de la obra” (Féral, 2017, p. 186), motivo por el cual el imaginario no está en el campo del artista o del intérprete, sino que pasa a ser compartido con el espectador para constituir una nueva realidad. Por eso J. Féral, enuncia cómo en las “formas performativas, la escritura escénica ya no es jerárquica y ordenada; se presenta deconstruida y en ocasiones caótica” (2017, p. 187), motivo por el cual “opera en los límites de lo simbólico, en lo acontecimental puro (como algunos espectáculos de Annie Sprinkle o Karen Finley), a menudo alejada de toda referencialidad exterior” (Féral, 2017, p. 187), y por lo mismo, con un nivel de autonomía mayúsculo que hace que tanto el creativo como el espectador encuentren en ella misma los elementos que dan continuidad y sostenibilidad al discurso escénico.

Por lo anterior, se debe tener en cuenta que en el caso del teatro performativo, según J. Féral, “el ‘hacer’ se sitúa en primer lugar y constituye uno de los aspectos fundamentales que la performance pone de relieve” (2017, p. 188), y que una consideración que reside en

la propia noción de *performance* consiste en “la constatación de que las obras performativas no son ni verdaderas ni falsas, sino que ‘suceden’ (‘they happen’), como dice Richard Schechner. De esta manera, se asientan en lo real y acentúan esa realidad en la que se inscriben y a la que deconstruyen” (Féral, 2017, p. 188). El director de escena debe saber, leer los síntomas que evidencian cambios tan claros y significativos, justamente para que además de asumir una postura crítica frente a ellos, decida el tratamiento que en consecuencia va a imprimir, tener criterio para definir a qué renuncia, a qué no, y crear alternativas que aporten a la evolución de la dirección escénica.

De aquí, deducimos cómo la proliferación de desplazamientos por parte del director de escena se hace evidente; todos cada vez más cercanos no solo a la consideración de la *performance* como herramienta de creación escénica, también a la descentralización del hecho escénico de su habitual espacio de representación, lo cual incide en la contemplación de otras y múltiples formas de abordar el hecho escénico, además de considerar diversas fuentes de creación distintas al texto dramático. Menciono ahora tres experiencias escénicas en las que se observan distintos tipos de desplazamiento y descentralización al interior de la categoría teatro.

La primera relacionada con el desplazamiento que el director de escena realiza dejando de lado la supremacía atribuida a su rol para instalarse al mismo nivel de los actores y creativos, con una mirada horizontal posibilitando que los actores, aparte de su labor interpretativa, incidan en las decisiones y los procesos de creación y realización de los demás lenguajes escénicos, incluso de la dramaturgia y la dirección. De esta manera, se acometen tareas conjuntas respecto a los procesos de indagación y creación de las que surgen dos productos de forma paralela, el texto y la puesta en escena. La noción del autor, tal como se había planteado, ahora se aborda desde la labor escénica y colectiva. Las

figuras del autor y el director se entronizan en el proceso creativo, la experiencia escénica toma protagonismo, y en ella el cuerpo, la voz del actor y los lenguajes escénicos.

La colaboratividad, la democratización de la actividad creativa conduce a la preponderancia del tejido colectivo y, por tanto, de la formulación de un modelo de creación, indagación y proyección de la obra catalogado como el método de creación colectiva. En Colombia, los gestores y representantes de esta alternativa fueron principalmente dos grupos de teatro, dirigidos uno por el dramaturgo, teórico, investigador, pintor, poeta y director de escena Enrique Buenaventura del Teatro Experimental de Cali, (TEC) y el otro por el dramaturgo, investigador y director de escena Santiago García, denominado La Candelaria, de la ciudad de Bogotá.

Ambos colectivos, bajo la designación de la *creación colectiva*, desarrollaron métodos bastante similares, que originaron múltiples actividades de carácter pedagógico, conceptual, investigativo, metodológico, técnico, de cuales se desprendieron procesos formativos aliados a las nacientes escuelas de formación universitaria en dichas ciudades. En esa época, además, el carácter político en el que se enmarcaba el Nuevo Teatro Colombiano convertía a los colectivos en expositores de las circunstancias de represión política y militar que el país atravesaba, tiempo de nacientes festivales de teatro, como el Festival de Manizales, en los que la interacción con grupos de teatro de otros países se hizo fructífera. En la ciudad de Medellín el grupo de mayor acogida y un desarrollo escénico con procesos de investigación, creación, y generación de presupuestos teóricos y avances significativos hacia el surgimiento de escuelas de teatro de carácter municipal y universitario, fue el Teatro Libre de Medellín, dirigido por el dramaturgo, teórico y pedagogo Gilberto Martínez Arango.

Cabe resaltar que en estos grupos, principalmente el TEC y La Candelaria, además de generar métodos de creación teatral, concibieron la obra de teatro como un proyecto consecuente con los debates, la exposición de materiales escénicos, la indagación colectiva de presupuestos teóricos, temáticos, sociales, culturales, políticos, convirtiendo el ensayo, más que en el lugar de la puesta en escena de una obra ya escrita, en el lugar de la creación de los procesos que conducen simultáneamente a la materialización de una obra íntegra involucrando paso a paso, de forma paralela, todos los lenguajes escénicos, hasta lograr obtener diversos productos; aparte del material textual y escénico, el planteamiento metodológico.

Lo anterior incluyó de forma significativa un influjo de las puestas en escena en múltiples escenarios, habituales o no, en los que además de la proyección de la obra se hacía un foro en el que los integrantes del colectivo y los espectadores entraban en un diálogo en el que, de manera didáctica, se hablaba de los aspectos metodológicos empleados para llevar a cabo la puesta en escena, la circunstancia política y social del país, y la formación del público mediante la legitimación del teatro como medio para expresar y dar cuenta de las circunstancias y los acontecimientos que atravesaba el país.

Vale la pena destacar que en este proceso de desarrollo teatral en Colombia se estudiaron técnicas interpretativas basadas en los planteamientos de K.S, Stanislavsky, V. Meyerhold, A. Artaud, B. Brecht, Augusto Boal, entre otros reconocidos directores de escena de la época. La dirección continuó en la jurisdicción de la categoría teatro, solo que el carácter didáctico llevó a la proyección de las obras en espacios urbanos, públicos, rurales; las obras se adaptaron a las plazas y lugares abiertos, manteniendo la unidad de la acción con un evidente compromiso ético con el arte y la sociedad.

La segunda experiencia corresponde a las dramaturgias y puestas en escena concebidas para ser realizadas en espacios alternativos al escenario habitual, los cuales se asumen como lugares de creación y al mismo tiempo de ensayo y proyección *in situ* del proceso creativo. La obra de Shakespeare ha tenido eco en contextos urbanos, cárceles, zonas de conflicto, tal como lo ha planteado el director inglés Paul Heritage, quien resalta la capacidad de adaptación de la obra del dramaturgo inglés a través de *las palabras, los versos, la prosa* y lo que denomina *la mecánica o la manera en que él escribe*.

Si solo hablamos de un amante, o una guerra o un rey, perdemos la especificidad. Pero cuando pensamos en Macbeth como una pieza en la que se habla de las dificultades en la transición del poder y la comparamos con situaciones como, por ejemplo, la del Perú, es cuando las obras se vuelven universales. (Redacción El Comercio, 2016)

De esta manera el escenario de realización de la dramaturgia cambia y por lo mismo los mecanismos de adaptación de la obra a otros contextos, en los cuales la cotidianidad y el teatro se convierten en los dos ámbitos en los que se desarrolla la trama; la connotación de la obra de Shakespeare, sin perder su esencia, adquiere una potencia especial.

Paul Heritage, profesor de drama y actuación de la Queen Mary University de Londres, ha creado desde 1991 propuestas artísticas y culturales entre el Reino Unido y Brasil, desde São Paulo hasta la región amazónica, incluidos 15 años de proyectos de derechos humanos basados en experiencias con presos, guardias y sus familias. Estos incluyen programas galardonados de educación y derechos humanos sobre el VIH/SIDA, así como una serie de proyectos de Shakespeare con prisioneros jóvenes y adultos. (Queen Mary University of London, s. f.)

P. Heritage ha ejecutado iniciativas transculturales, por lo que enuncia que su “investigación actual incluye proyectos basados en la práctica sobre intercambio cultural,

Shakespeare, culturas indígenas brasileñas, artes y desamparo” (s. f.), lo que le ha llevado a desarrollar una labor creativa, artística y social con un alto grado de compromiso, respeto, pertenencia y constancia, y además genera vínculos que trascienden lo artístico como única opción. Esto propició que el Gobierno brasileiro lo nombrara Caballero de la Orden del Río Branco, en el año 2004, por lo cual P. Heritage manifestó: “Estoy orgulloso de que los presos y guardias de la prisión de máxima seguridad de Brasilia hayan puesto mi nombre a un teatro de estudio” (s. f.). Se destaca cómo estas experiencias conciben su propio escenario de intervención, otros órdenes de creación e indagación escénica que dan pie a la consolidación de planteamientos metodológicos diversos en cuanto al tema de la dirección escénica, y no solo a la aplicación de la obra clásica teatral a otros contextos, sino más bien al sentido que dichos contextos le otorgan a la obra y al teatro. De esta manera La teatralidad como lo específico del teatro está permeada por lo social, lo cultural, lo real. Los directores y académicos del teatro se han desplazado hacia otros ámbitos, artísticos o no, con el fin de realizar puestas en escena en teatro, ópera y cine principalmente, en espacios habituales o alternativos, con una determinación estética y una espectacularidad que les ha llevado incluso a elaborar procedimientos, métodos, teorías y reflexiones sobre el fenómeno artístico en los contextos social y cultural primordialmente. Esto ha permitido además la creación de puestas en escena teatrales en las que el canto y el factor audiovisual adquieren especial protagonismo, en muchas ocasiones llegando a la construcción textual y escénica de sus propias obras, o a la realización de adaptaciones dramatúrgicas y por tanto actualizaciones o reinterpretaciones libres, basadas en materiales destacados de la dramaturgia universal. Es decir, se produce un desplazamiento múltiple y continuo entre diversas categorías en las que el director incluye el aspecto performativo, documental, testimonial, como parte de la obra y de su búsqueda estética.



Directores como Giorgio Strehler (Italia, 1921- 1997), Peter Brook (1925), Enrique Buenaventura (1925-2003), Santiago García (1928-2020), Augusto Boal (1931-2009), Jerzy Grotowski (Polonia, 1993), Luca Ronconi (Italia, 1933-2915), Johathan Miller (Londres, 1934), director de teatro y ópera, ensayista, presentador, Harry Kupfer (Alemania, 1935), Eugenio Barba (1936), Odin Teatret Laboratorio, Peter Stein (Alemania, 1937), Ion Caramitru (Rumania, 1942), Patrice Chereau (1944-2013), Peter Sellars (1957), Robert Lépage (Canadá, 1967), Luigi María M. (Italia, 1930), Alex Ollé (1960), Carlus Pedrisa (1959), Rolf Abdehalden (Colombia, 1965), de una u otra manera han hecho desplazamientos fructíferos entre el teatro en espacios convencionales y alternativos, conducentes a la integración y la inclusión de todas estas características (la plástica, lo audiovisual, lo teatral, lo coreográfico, etc.), en sus proyectos y ubicándolos en el marco del cine, el teatro y la ópera principalmente.

Otro factor medular que ha generado en los últimos años un pensamiento sobre el quehacer escénico del director tiene que ver con la investigación y la creación, binomio esencial que ha facilitado un acercamiento a diversas actividades académicas, propias del contexto universitario. La instalación de laboratorios de experimentación deriva en la reflexión, la generación de memoria y sobre todo en la teorización de procesos, basados en la creación, la producción y la proyección de su obra, es decir, no solo de la puesta en escena, sino de una filosofía, un pensamiento sobre el arte contemporáneo.

En este caso se reconoce al colectivo Mapa Teatro, de la ciudad de Bogotá, dirigido por Rolf y Haidi Abderhalden, quienes tienen una influencia de la plástica y la arquitectura, las cuales otorgan una impronta especial a la teatralidad y la musicalidad de sus puestas en escena.

Este fenómeno posibilita la creación de experiencias escénicas surgidas de temáticas y asuntos encontrados en lo que denomino *contextos de realidad*, en los cuales se indaga sobre problemáticas que comprometen comunidades que luego propician la formulación de puestas en escena en dichos contextos. Lo anterior ha generado otro tipo de prácticas, como las del denominado *teatro testimonial*, en el que las personas procedentes de los contextos donde se realizan dichas experiencias se convierten en sujetos de la acción escénica, motivo por el cual el artista y el espectador se inscriben en procesos que si bien contemplan procedimientos propios de la puesta en escena, también desplazan la mirada y el acontecimiento escénico hacia esos contextos de realidad, circunscribiendo lo imaginado y lo ficcional en la prevalencia de la experiencia estética. Aquí se evidencia otro desplazamiento del director, trascendental para aludir a nuevas dramaturgias y puestas en escena, pero sobre todo al teatro como una categoría ahora aplicada a dichos contextos en los cuales se emplaza, incluso como sistema mediador para la resolución de conflictos.

Volviendo a la noción de *deconstrucción* en el campo del teatro, a partir del presupuesto filosófico y en particular el retomado por Hans T. Lehmann desde los postulados de J. Derrida, J.F. Lyotard, G. Deleuze, J. Baudrillard, J. Rancière, y como lo anota P. Pavis y su pregunta sobre si bien el objeto de la deconstrucción está en el teatro, entonces “¿qué se puede deconstruir en el teatro?” (año, p. 75); este plantea que se podrían deconstruir “los diferentes estilos de actuación, los medios, los componentes de la representación” (año, p. 75), es decir, que lo que se deconstruye es cualquier componente de la puesta en escena que se encuentre en el orden de la representación, teniendo en cuenta que la deconstrucción apunta, según él, a “contradecir los métodos unificadores de la lectura, como son el

estructuralismo o la semiología” (año, p. 265); así pues, no solo se deconstruyen la obra y sus componentes, también las maneras de concebirla, analizarla e interpretarla.

Según Pavis, es claro que el teatro posdramático, “privilegia el principio performativo, sin por ello aplicarlo a las performances culturales” (año, p. 266), lo cual no solo permite continuar estando en la jurisdicción del teatro, sino que la performance se ajuste a dicha jurisdicción, posibilitando aludir a la noción de *performar* como una acción que desarrolla el director de escena, es decir, que se plantea una nueva perspectiva para ver el teatro, o más bien se interviene, y de esta forma la noción de *performance* se aplica al teatro, que es externa y determina en el teatro un tratamiento particular del acontecer escénico. Además, es posible establecer un nuevo desplazamiento, esta vez hacia el interior de un mismo sistema, el de la dirección escénica. El director hace un desplazamiento conceptual y al mismo tiempo práctico, ya que el teatro, o más bien la puesta en escena ahora es intervenida con un nuevo enfoque.

Según lo anterior, el director de escena, en vez de enunciar el texto del autor, hace visibles las operaciones y los mecanismos que están contenidos en el lenguaje, “trata el texto como un objeto sonoro, no preocuparse de la referencia de las palabras” Pavis, (2016, p. 267), motivo por el cual, destaca Pavis, el teatro posdramático clama “por un teatro actuado (*performed*), un teatro que se ha emancipado del texto dramático y que predica una ausencia de jerarquía entre los sistemas escénicos, los materiales utilizados y en particular entre la escena y los textos” (2016, p. 267). El sistema de la dirección escénica adquiere un tratamiento distintivo, debido al cambio conceptual al que se ve supeditado el director. En ese sentido, el componente dramaturgico del sistema también adquiere un tratamiento distinto, ya que el espacio escénico habitualmente concebido para lugares tradicionales,

también es deconstruido por el autor. Patrice Pavis define que estos textos no serán *escénicos* (supuestamente fáciles de actuar y decir), sino, por el contrario, refractarios a la escena, y hasta escritos contra ella. Y, en efecto, los autores con frecuencia citados en relación con lo PD según P. Pavis son “Müller, Jelineck, Goets, Pollesch, Kne, Crimp, Duras, Bernhard, Vinaver, Fosse, Lagarce, etc., se considera que no escriben para la escena, sino *contra* o, en el mejor de los casos, a pesar de ella.” (Pavis, año2016, p. 267)

Bernard Marié Koltès, en *La soledad en los campos de algodón*, incide en la manera en que su obra debe ser llevada a escena, en la medida en que no se limita a exponer las instrucciones habituales del autor quién mediante didascalias y acotaciones sugieren acciones relativas a la disposición escénica del decorado; por el contrario, determina como primera gran acotación de la obra lo que se podría definir como una instrucción que sin duda va a determinar el tratamiento de la acción en escena:

Un deal es una transacción comercial concerniente a valores prohibidos o estrictamente controlados, que se realiza en espacios neutros, indefinidos y no previstos para ese uso, entre proveedores y clientes, por acuerdo tácito, signos convencionales o conversaciones con doble sentido, con el propósito de evitar los riesgos de traición y estafa que implica una operación de esa naturaleza, a cualquier hora del día o de la noche, independientemente de las horas de apertura reglamentarias de los comercios aceptados y, por lo general, a la hora de cierre de los mismos. (Koltès, 1987, p. 2)

Por otra parte, los parlamentos iniciales que B.M. Koltès les otorga a los personajes Dealer y Cliente no están relacionados con preámbulo alguno o estimados bajo la noción del diálogo; por el contrario, el primer parlamento del Dealer es extenso, contiene una gran justificación o exposición de su punto de vista sobre la presencia del Cliente, personaje del cual sabemos, hace su aparición mediante el parlamento que enuncia del Dealer “Si usted anda paseando a esta hora y por este lugar, es porque desea algo que no tiene, y yo se lo puedo ofrecer” (1987, p. 2).

Posteriormente, el parlamento del Cliente es también extenso, motivo por el cual se advierte que no se está ante un diálogo habitual, sino ante una confrontación en la que tanto el discurso del Dealer como el del Cliente son bien coherentes y argumentados, por lo que no se puede estar a favor o en contra de un personaje u otro, es decir, la lógica habitual no cabe como mecanismo de interpretación. En ese sentido, tanto la noción de diálogo como la de personaje se han deconstruido ya que B. M. Koltès apunta, más que a una interacción verbal, a la lucha entre los sujetos que hacen presencia ante el espectador, evidenciando las estrategias o maneras de operar entre estos, más que enunciar un parlamento, pues la palabra aquí se hace cuerpo. Al final, según la estructura anómala del material textual, se puede entender cómo el autor opera para generar un efecto concreto en el actor; al final, los dos últimos parlamentos son cortos:

“EL CLIENTE

No dije nada: no dije nada. Y usted, en la noche, en la oscuridad tan profunda que necesita demasiado tiempo para que uno se acostumbre a ella, ¿no me propuso nada que no haya adivinado?

EL DEALER

Nada.

EL CLIENTE

Entonces, ¿Qué arma?” (1987, p. 28)

Con la estructura del material textual de esta obra, B.M. Koltès pretendió que los actores, más que los personajes, en su confrontación escénica llegasen al cansancio, al lugar en el que surgen como consecuencia las réplicas cortas, y el comienzo del diálogo. Es decir, la palabra se convierte en un dispositivo de la acción, de la presencia y la confrontación, y no de la representación.

Según P. Pavis, la escena en efecto no tiene que instalar y explicitar el texto, sino que debe proponer un dispositivo que abra perspectivas nuevas a los textos: no una situación sociopsicológica, sino un mecanismo de actuación, de impulsos gestuales y visuales que permitirá descubrir el texto al mismo tiempo que la escena, que incitará a confrontar uno con la otra y enuncia que “algunos directores o autores son conocidos por su fascinación por las estructuras rítmicas: Wilson, Régy, Kriegenburg, Thalheimer, Etchells, Lauwers, Fabre, Castellucci, Lepage para los directores; Koltès, Lagarce, Gabilly, Handke, Foreman, entre los autores.” (Patrice, 2016 p. 267)

La mirada de la dirección escénica respecto al teatro, y en especial al teatro posdramático, es diversa sustancialmente en lo que respecta a la dramaturgia y a la puesta en escena, incluso desde perspectivas culturales y geográficas como es el caso de Francia y Norteamérica, solo por citar dos. P. Pavis recalca cómo mientras la literatura dramática en Francia, tiene “una cierta autonomía con la renovación de las escrituras y de la relación de piezas teatrales a partir de los años ochenta (Vinaver, Koltès, Novarina) o los años noventa (Gabilly, Lagarce)” (Patrice, 2016 p. 268), teóricos del drama como “Vinaver (con sus tablas de análisis del teatro universal) o Sarrazac (con su concepción del teatro rapsódico) no se inscriben en lo absoluto en una reacción anti- o posdramática” (2016, p. 268), puesto que “consideran todavía la puesta en escena como una palanca para deconstruir, desplazar y desviar los textos canónicos clásicos” (2016, p. 268), motivo por el cual no toman especial partido respecto al teatro posdramático, conservando “la confianza en los poderes de la puesta en escena en la prolongación de los años sesenta y setenta” (2016, p. 268), lo que recalca la importancia de la puesta en escena como ámbito de creación, como lugar para observar el entorno y tomar decisiones que realmente comprometen en este momento a quienes afrontan el hecho escénico de forma presencial ante el espectador, lugar en el que

el material textual adquiere un sentido único, ya que la palabra se vuelve espacio y tiempo, acción que involucra el cuerpo y la voz, y que por lo tanto se convierte en la experiencia que ningún texto podría expresar.

Lo anterior ha puesto en coyuntura también al teórico y al espectador, quienes intentan abordar las experiencias escénicas que se consolidan en los años posteriores a la década del setenta, tiempo en el que, según P. Pavis, se origina un eclecticismo filosófico, dado que “la obra es ella misma fragmentada, deconstruida e inacabada, el espectador o el teórico ya no disponen de conceptos o instrumentos amplios y al mismo tiempo pertinentes” (2016, p. 269), razón por la cual los métodos de análisis y comprensión de la obra, tales como el estructuralismo, la semiología y la estética de la recepción, deben ser revisados, según lo indica Pavis, para determinar un giro conceptual hacia “filósofos franceses como Derrida, Lyotard, Deleuze, Baudrillard o Rancière” (2016, p. 269).

De esta manera, la noción de deconstrucción debe examinarse a la luz de la puesta en escena, siendo definida por Pavis “como la manera en que una puesta en escena se elabora y se deshace alternadamente ante nosotros. Una puesta en escena que marca e induce su propia fragmentación que pone en evidencia su disonancia, sus contradicciones, su descentramiento” (2016, p. 269); es decir que, ante la obra, el espectador presencia nuevos mecanismos para operar la escena, motivo por el que debe encontrar al mismo tiempo las claves que lo lleva a desterritorializar las formas de pensar, propias del drama y la representación, ajustándose a las nociones de fragmentación, superposición e hibridez, entre otras.

Estamos frente a un desplazamiento de carácter conceptual, que el creativo instala a través de la obra y del cual el espectador no solo es testigo, sino que interactúa con él según lo que le produce la obra, no como una aceptación de un cúmulo de información otorgada y

a la vez recibida, sino como una reacción, un forzamiento mutuo, determinándose así un ajuste paulatino de cómo analizar e interpretar el hecho escénico como artefacto y al mismo tiempo, el rol que el teatro asume respecto a la sociedad y al pensamiento de su época.

Se origina un desplazamiento desde el núcleo de la obra misma, desde la anomalía de la acción, la incompletud del sentido, asunto que a su vez genera un cambio en la noción de imaginario. P. Pavis ubica su mirada sobre algunas de las variables que determinarían un cambio en la forma en la que se debe abordar la puesta en escena, se refiere a que ello nos “prepara para lo imprevisible”, de igual forma nos “instala en la inestabilidad de las significaciones”, y como si fuera poco, nos “hace renunciar a la búsqueda de los orígenes del sentido” (2016, p. 279), es decir, a la raíz del pensamiento dramático, del pensamiento moderno basado en la razón, en el porqué de los fenómenos y de la existencia, en el cumplimiento de protocolos directamente relacionados con la lógica de un orden establecido para que las piezas del *puzzle* encajen perfectamente, esto es, para la representación escénica, la concepción del teatro que posibilita que dicha representación transcurra sin inconvenientes, con los conflictos y los acontecimientos propios de la trama y de la fábula de la obra, un espacio para que el espectador pueda observar con la perspectiva que le permite espectral de la mejor manera el evento escénico, donde todo es tal para cual, un sentido de la evolución y del pensamiento propio de la modernidad.

Es necesario considerar aquellos elementos que caracterizan el teatro y su época, al tiempo que determinan los criterios que permiten un genuino acercamiento a dicho tipo de teatro. P. Pavis propone los siguientes elementos sustanciales para la comprensión del teatro, en el marco del posmodernismo, pero al mismo tiempo de lo que considero es parte del estado de la dirección escénica en dicho marco:



1. El descentramiento de la puesta en escena, ya que ella ahora carece de “un discurso global, un discurso de la puesta en escena al menos explícito y claro. El director ya no es el autor, el sujeto central que controla todo. El actor, el grupo entero, la tecnología y los medios ya no tienen que obedecer a un artista demiurgo. (2016, p. 270)
2. El estallido de la puesta en escena clásica del pasado, pues “debido a la fragmentación del sujeto, se explica por un nuevo método de trabajo: *collaborative production* (producción colaborativa), y *collaborative reception* (recepción colaborativa), según los términos de Puchner” (2016, p. 270).
3. La puesta en vista de un proceso, ya que “la presentación performativa de un acontecimiento emplaza toda representación, figuración e incluso a veces significación” (2016, p. 270).
4. “Toda puesta en escena y con más razón toda puesta en escena deconstruida, es una poética del desarreglo (*dudéragement*) (*Poetik der Störung*, dice Lehman: 1999, p. 264), lo que no excluye sino todo lo contrario, la idea de ajuste” (2016, p. 270).
5. Parte de una pregunta: “¿Retorno de la puesta en escena?”, ya que considera que si bien “la deconstrucción de Derrida suministra al TPD su armazón conceptual, también estimula las generalidades filosóficas y a menudo abandona el piso de los análisis concretos de los espectáculos”, es necesario por tanto recurrir a la realización de “descripciones más precisas y técnicas de los espectáculos” (2016, p. 270).

Estos aspectos cuestionan el rol tradicional de la puesta en escena y al mismo tiempo reclaman la oportunidad de hacer un estudio permanente sobre los procesos creativos, lo que permitiría, además de llevar a cabo un registro de los mismos, analizar el evento escénico, ya que tal como lo define P. Pavis, “la puesta en escena es todavía el único lugar concreto en el que teoría y práctica se confrontan. Es también lo que permite elegir,

afinar y corregir los ejemplos TPD” (2016, p. 270), con lo cual explicita que no todo está dicho respecto a las formas de hacer y decir en el terreno del teatro posdramático.

A mi modo de ver, la situación más reveladora del estado de la dirección escénica está determinada por la operación y las recomendaciones de P. Pavis respecto a la constitución de una teoría de la puesta en escena deconstruida según el planteamiento posdramático, dando a entender que dicha teoría aún no existe. Se podría deducir entonces que los estudios sobre este aspecto aún no han sido evidenciados ni desarrollados suficientemente ni asociados a la relación entre la dirección escénica como arte o como hacer y el rol que este quehacer vendría cumpliendo en dicho planteo. P. Pavis, advierte de manera justa y coherente con los argumentos propios de la performance, del teatro performativo y del teatro posdramático (PD), que en este caso se debía pensar en una puesta en escena *deconstruida*, preguntándose si “acercando y asociando la estética general de lo PD a la historia reciente de la puesta en escena, ¿no se aseguran los fundamentos de una teoría de la puesta deconstruida (o posdramática)?” (2016, p. 270), asunto que sin duda reclama procedimientos adecuados, teniendo en cuenta que la *estética de lo posdramático* se convierte en el eje rector o contexto abarcante bajo el cual debe inscribirse la más reciente historia del teatro. P. Pavis propone por lo tanto tres consideraciones: 1) historizar las prácticas escénicas; 2) analizar su estrategia, su combinatoria, su valor polémico y su dimensión cultural; 3) actualizar los ejemplos que Lehmann analizó por primera vez hace más de veinte o treinta años y que datan hasta de hace cuarenta años, destacando lo más importante que se puede observar como el estado de la dirección escénica actual, para superar el dualismo entre lo dramático y lo posdramático; y si bien se planteó en su tiempo la confrontación entre lo dramático y lo épico, o entre la mimesis y la diégesis, por lo cual debe considerarse que lo PD puede contener elementos tanto dramáticos como épicos, tanto

naturalistas como teatralistas. La oposición entre el rechazo moderno de la teatralidad y la aceptación PM de esta teatralidad ya no se sostiene; una misma puesta en escena no vacilará en pasar de una a otra, en virtud del principio PM de la heterogeneidad. (2016, p. 271)

Este asunto ejemplifica cómo un director como “Chéreau hacía alternar momentos psicológicos y momentos teatralistas, estilizados e intensificados” (2016, p. 271). Esta postura está respaldada además en la propuesta hecha por J. P. Sarrazac, quien enuncia que el teatro contemporáneo es *rapsódico*, noción vinculada “al dominio épico: el de los cantos y la narración homérica, al mismo tiempo que a procedimientos de escritura tales como el montaje, la hibridación, el ensamblaje y la coralidad” (2016, p. 272). Finalmente, P. Pavis explica que si se aplica esta noción “al conjunto de la puesta en escena: nos situamos entonces en el plano de lo PD” (2016, p. 272), y por tanto, plantea una especie de estado del arte que contiene como problemática el desarrollo de una praxis escénica bien variada en el teatro, y en general en las artes escénicas, que se desfasa de un presupuesto teórico que aún no logra hacer un registro adecuado y por tanto un análisis profundo de la obra como tal. P. Pavis expresa que “la teoría de los textos contemporáneos y, sobre todo, de su modo de análisis está todavía por establecerse. Esta teoría analítica tiene que integrar parámetros de lo dramático y lo PD” (2016, p. 271). En ese sentido, se podría decir que de manera parcial se percibe lo que Édgar Garavito ha determinado como los síntomas que cada época expresa al inaugurarse un nuevo periodo y por ende una nueva imagen pensamiento, esto es, el desfase entre *lo dicho y las cosas de las que se habla*, asunto que tomará su tiempo. Por eso se requiere que desde lo metodológico y lo técnico se diseñen herramientas con las cuales se dé concreción al hecho escénico, estableciendo un nuevo plano de coherencia entre el hacer y el decir, en este caso en el contexto de la dirección escénica. Esto

permitiría, además, que se admitan e instalen en su propio sitio componentes de los sistemas que hacen parte del hecho escénico, justamente para la buena toma de decisiones y, por ende, el aprovechamiento de las herramientas escénicas, ya que tal como lo plantea P. Pavis, “instrumentos como la acción, la dramaturgia, la intriga, la fábula y la ideología siguen siendo pertinentes, aunque no fuera más que para constatar su ausencia o su mutación” (2016, p. 271), lo cual refleja la necesidad de hacer un reconocimiento a las búsquedas y conceptos que fundamentaron al teatro en otros momentos, y dado que la dirección escénica es joven no solo como arte sino en el análisis y la estructuración del hecho escénico desde la perspectiva de lo posdramático, se asiste a un proceso de análisis, adaptación, configuración y por tanto a la definición de los aspectos que, siendo propios del teatro drama y del teatro posdramático, se convertirían en principios del discurso de la dirección escénica actual.

P. Pavis expone que el director no es ya el *nuevo amo* en el teatro, sino lo que él denomina como el *escritor del escenario*, quien tal como se había enunciado aquí, “se supone sea al mismo tiempo director y creador del conjunto texto-escena, y en consecuencia un híbrido, un atleta completo de las tablas y de las páginas, que (re)escribe sus textos bajo la luz de los focos del escenario” (2016, p. 272), y esta *escritura del escenario (écriture de plateau)* (según el término de Bruno Tackels) plantea además, en medio del panorama teatral actual, cómo en el fondo, los tres tipos de experiencia –TPD, *divided theatre* o escritura de escenario– se unen para evitar, si no para liquidar, la tradición de la puesta en escena de arte, fundada en la relectura de las piezas, por lo general clásicas. (2016, p. 272)

Con esta consideración bastante radical, se podría pensar que asistimos, más que a la intromisión de la performance en el teatro, a la realización de propuestas que han conducido a la exploración del denominado *teatro performativo*, y a la expansión misma

del teatro, a la concienciación sobre lo irremediable, planteando así una postura, más que sobre el objeto de creación en sí, llámese obra o proceso, sobre la actitud con la cual el teatro PD, ha sido asumido. En ese sentido, P. Pavis observa que “el futuro del teatro reside probablemente más en el sistema de las subvenciones que en la elaboración de formas nuevas, sean dramáticas o no” (2016, p. 273), y que si bien

el teatro posdramático ha tenido el inmenso mérito de formalizar toda una corriente viva y regeneradora del teatro mundial, con las contradicciones y las impresiones de nuestro tiempo, claro está, con un escepticismo tan cínico como desesperado hacia los dogmas del pasado y las promesas fáciles de futuro (2016, p. 273),

también, se encuentra

“lejos de haber descubierto su secreto: ni estilo, ni teoría, ni método: es un ardid para desplazar las contradicciones bloqueadas. Su sobrevivencia o su desaparición no dependen en lo absoluto de un regreso de lo dramático y de una dramaturgia neoclásica, sino más bien del reforzamiento de una escritura que no ha cortado del todo, sus amarras con el arte y la literatura dramática. (2016, p. 273)

Estas ideas resultan cruciales justamente porque ubican al teatro y sus creativos en un estado liminal en el que aún se deben desarrollar debates, experiencias, estudios que permitan, más allá de una claridad sobre la definición y las herramientas del nuevo teatro, o de un acuerdo entre expositores y opositores del teatro posdramático, un análisis de dicho

estado y una capacidad crítica que deje ver desde afuera la correspondencia entre lo nombrado y lo hecho en los últimos cuarenta años.

Justamente P. Pavis caracteriza el cuarto aspecto como lo posmoderno, lo posdramático, la deconstrucción, la interculturalidad, la intermedialidad, algunos de los términos que definen los procesos creativos, así como las tendencias y los recursos, es decir, determina lo específico de lo posmoderno, dando a entender que “es un movimiento estético general que reúne algunas grandes tendencias del pensamiento y la cultura de su época (con anterioridad a 1950, aproximadamente). Todas las otras categorías están tocadas por lo posposmoderno, como por impregnación” (2016, p. 278). Y en este debilitado contexto, respecto a la puesta en escena propia de la categoría teatro, lo que de todos modos salva la puesta en escena posmoderna, según P. Pavis, “es la atención que ella dispensa a la relación entre la teoría y la práctica a fin de establecer el sentido, tanto de parte del director como del espectador” (2016, p. 278), porque, claro está, independientemente de los aspectos conceptuales y teóricos con los cuales se desee abordar o explicar el hecho escénico, la praxis escénica, en cualquiera de los ámbitos en que interviene, es la que legitima en última instancia la postura que el creativo tenga respecto a la imagen pensamiento de la época.

P. Pavis plantea como quinto aspecto a tener en cuenta, ya que con este no alude a la noción de futuro o a una especulación sobre el destino que tendría el teatro, la pregunta implícita es: *después de lo posmoderno, ¿qué?* a la cual responde lo siguiente: Si lográsemos salir de la crisis posmoderna tan fuerte y confortablemente arraigada en nuestra época, tendríamos la sensación –¿quizá desde su propia lógica? – de que esta filosofía y esta estética empezarán a agotarse, al menos como manera de designar nuestra época. Como si a lo posmoderno se le estuviera acabando el aire, según sus propios teorizadores:

“Hace veinte años el concepto ‘posmoderno’ aportaba aire fresco, sugería algo nuevo, una encrucijada decisiva. Hoy parece un poco anticuado. En efecto hemos pasado de lo post- a lo hiper- la posmodernidad sólo ha sido un estadio de transición, un momento de corta duración que ya no es el nuestro”. (2016, p. 280)

Patrice Pavis se acerca a la noción de lo *posdramático*, es decir, intenta abordar el sentido de dicha condición con alguna falta de certeza al enunciar que “quizá lo posdramático sea el conductor de un bólido posmoderno lanzado a toda velocidad contra un muro, el paisaje circundante es espléndido y los escasos pasajeros pueden escoger entre tirarse en plena marcha o esperar hasta que aquello amaine” (2016, p. 280), una circunstancia que no todos asumieron, y en la época de la velocidad aún no se logra tener conciencia de la razón por la cual se decide continuar o renunciar a ella; de todas formas, una circunstancia que obliga a una toma de decisión apresurada.

Uno de los aspectos que como producto de los diversos tipos de desplazamiento de la dirección escénica se han detectado, en el último tiempo, como una característica producto de los factores de la transdisciplinariedad y la entronización de la performance en el teatro y en sí en las categorías de las artes escénicas, corresponde a que el sistema de la dirección escénica se ha aplicado con mayor énfasis en las categorías del teatro, la ópera y el cine, aspecto que genera cambios sustanciales en la dirección escénica, ya que la especificidad de la obra, la teatralidad, la lírica o lo audiovisual, comienzan a afectar en gran medida, las formas de llevar a cabo la puesta en escena en cada una de las categorías, por lo que se puede anotar que dichas categorías entran en una relación que conlleva a que la experiencia del director de escena se expanda, adquiera dimensiones insospechadas a tal punto que las puestas en escena teatrales pueden estar afectadas por altos niveles de

intervención lírica como audiovisual, creando cambios en la concepción del espacio escénico, la escenografía y en general los lenguajes escénicos, por ejemplo.

Aquí se pueden advertir tres aspectos que determinan la mirada en la dirección escénica. 1. El director aplica el sistema de dirección escénica en tres categorías disímiles en cuanto al objeto de creación, teatro, ópera y cine, motivo por el cual dicha labor determina aspectos comunes y diferentes desde los puntos de vista metodológico y técnico, pero similares en cuanto a que la labor se desarrolla desde la aplicación de un mismo sistema, esto es, la dirección de puesta en escena entendida como una actividad de carácter disciplinar; 2. Un desplazamiento que determina, en principio y de forma mayoritaria, una salida desde la categoría teatro hacia las demás categorías, asunto que se apoya en el hecho de que la dirección escénica ha logrado un mayor desarrollo técnico, académico, teórico, práctico e investigativo en el teatro, una dirección expandida a múltiples contextos y fuentes de creación, así como a públicos diversos; y 3. La cualificación de los procesos de puesta en escena al interior del sistema dirección, y por lo tanto la comprensión de lo transdisciplinar desde cada categoría, va determinando cruces distintos que generan combinaciones entre lo teatral, lo lírico y lo audiovisual, de tal forma que podría decirse que la dirección, vista desde las experiencias que el director lleva a cabo en diversas categorías, se convierte poco a poco y de forma consciente en un sistema supradisciplinar. El término supradisciplinar se explica desde la filosofía de la ciencia, en la que según Ole Kristian Vage se toma tres formas distintas; primero la multidisciplinariedad “con énfasis en las investigaciones temáticas, en las cuales no hay interacciones entre disciplinas participantes”, luego la interdisciplinariedad “que constituye la colaboración entre una gama restringida de disciplinas afines que buscan resolver problemas prácticos y complejos.” Y tercera la transdisciplinariedad “que representa la colaboración que abarca



tanto las disciplinas de las ciencias naturales como de las sociales y de las humanidades para tratar problemas complejos”, además técnicos de índole social, ética, jurídica o ambiental (Kristian Vage , 2011, pág. 13).

En esta convergencia epistemológica, como la denomina el autor, asociada a modelos alternativos de producción de conocimiento, como en el caso de la supradisciplinariedad se plantean retos y problemas que la terminología se ve obligada a enfrentar. Expresa que la teoría de la supradisciplinariedad “se ha inspirado en la teoría general de sistemas (TGS) para explicar esta complejidad (Klein 1996, 20; Newell 2001, 1; Balsiger, 2004, 410)”. (Kristian Vage , 2011, pág. 11), manifiesta además que “un sistema está compuesto por componentes que interactúan debido a una causalidad mutua”. (Kristian Vage , 2011, pág. 28). Finalmente dice que la supradisciplinariedad no es solamente un fenómeno textual sino más bien multiaspectual, corresponde a una colaboración cognitiva. Enuncia que lo supradisciplinar proporciona nuevas vías en la producción de conocimiento.

Peter Brook (1925) desarrolla su labor creativa, investigativa, teórica bajo la noción de lo supradisciplinar, al desplazarse con su trabajo como director entre las categorías del teatro, la ópera y el cine. Él, quien se graduara del Magdalen College de Oxford en 1943, dirige su primera película, *Un viaje sentimental*, y su primera obra de teatro, *Doctor Fausto*, de Marlowe, en el Torch Theatre de Londres; luego, se inicia “como director de óperas en el Covent Garden (aún se recuerda una *Salomé* de Richard Strauss de 1949 con escenografía de Salvador Dalí” (Sumell, 2007, p.26), aspectos que contribuyen a este tipo de desarrollos, tal como ocurre con los directores Jonathan Wolfe Miller (1934, Inglaterra), el francés Patrice Chèreau (1944-2013), el canadiense Robert Lepage (1957), sin olvidar por supuesto cómo Jorge II Duque de Meningen (1813-1883), llevó a cabo puestas en escena en las categorías de la danza, el teatro y la ópera.

De esta manera, también se pueden mencionar directores de teatro que han incursionado en la ópera, tal es el caso del suizo Adolphe Appia (1862-1928), el ruso K. S. Stanislavsky (1873-1938), el inglés Edward G. Craig (1872-1966), el ruso Vsevolod Emillievich Meyerhold (1874-1940), el francés Albert Carè (1852-1938), el alemán Bertolt Brecht (1898-1956), el austriaco Walter Felsenstein (1901-1975), el italiano Giorgio Strehler (1931-1997), el alemán Harry Kupfer (1935-2019), el norteamericano Robert Willson (1941), el colombiano Rolf Abderhalden (1965), o en el cine, del francés André Antoine (1858-1943), el austriaco Max Reinhardt (1873-1943), los franceses Jacques Copeau (1879-1949) y Jean Louis Barrault (1910-1994), el italiano Franco Zeffirelli (1923-2019), el alemán Peter Stein (1937), el rumano Ion Caramitru (1942) y el español Àlex Ollé (1960).

Según el presente análisis, la dirección escénica como sistema aborda categorías que en su naturaleza son transdisciplinarias (teatro, ópera, cine, etc.) y al momento de llevar a cabo procesos de dirección en dos de ellas o más, la condición supradisciplinaria aparece, lo cual conlleva a que el director especialice su tarea en cada una de las categorías o como suele ocurrir, se forme en el teatro para luego incursionar en las demás categorías.

Otro ejemplo que podría denominarse como supradisciplinaria corresponde a la relación que se establece, desde el punto de vista del teatro, con otras disciplinas; es el caso del teatro antropológico, del cual su mayor exponente es Eugenio Barba. Así pues, el director de escena se sirve de disciplinas externas al teatro para establecer enlaces que llevan a la definición de variables metodológicas que, en el caso de Eugenio Barba por ejemplo, se convierten en motivo de desarrollos investigativos estrechamente vinculados con la preparación del actor, el carácter etnográfico de los procesos creativos, los

planteamientos pedagógicos, la producción teórica y la puesta en escena de proyectos que involucran fuentes de creación propias de expresiones culturales (lenguajes, estéticas, principios filosóficos, costumbres, danzas, etc.) y de culturas ajenas al Odin Teatret y cercanas a actores, bailarines y en general artistas provenientes de comunidades que representan dichas culturas.

La supradisciplinariedad tiene como particularidad el hecho de que el director de escena, con el fin de llevar a cabo su labor creativa, establezca la articulación de dos disciplinas en una metodología, en este caso “el teatro y la antropología” (Barba, 1994, pág. 26), es decir, no se trata únicamente de utilizar una disciplina para el estudio o el abordaje de otra; en este caso, por ejemplo, la antropología teatral “indica un nuevo campo de investigación: el estudio del comportamiento pre-expresivo del ser humano en situación de representación organizada” (Barba, 1994, pág. 26), y uno de sus principios fundamentales consiste en “la alteración del equilibrio” (Barba, 1994, pág. 20). La antropología teatral, en síntesis, corresponde al estudio “del comportamiento escénico pre-expresivo que se encuentra en la base de los diferentes géneros, estilos y papeles, y de las tradiciones personales o colectivas” (Barba, 1994, pág. 25); se trata del carácter escénico con el que se aborda el proceso creativo y el campo de estudio de esta antropología, según Barba, es la técnica del actor, quien ve posible una “búsqueda de tipo científico que se propone individualizar los principios transculturales que en el plano operativo constituyen la base del comportamiento escénico” (Barba, 1994, pág. 78). Eugenio Barba se propuso desarrollar un análisis transcultural puesto que, según él, es posible pensar el teatro en términos de una tradición étnica, nacional, de grupo o incluso individual.

Lo anterior implica un primer desplazamiento del director con su equipo de colaboradores hacia contextos comunitarios y sociales, con el fin de adquirir desde la

comprensión y el manejo de diversos fenómenos culturales las herramientas vocales, corporales, actitudinales, comunicativas, etc., a través de experiencias asumidas tanto por el director como por los actores, materiales que se convierten en insumos para abordar en un contexto escénico determinado, teatro a la italiana o locación y, para desarrollar en él las labores teatral, artística, estética, en las cuales es claro para el espectador que tanto actores formados como artistas o miembros de comunidades provenientes de otras latitudes, llevan a cabo la presentación de una puesta en escena que posee protocolos relacionados con códigos escénicos que dan cuenta del comienzo y la finalización del evento, una estructura basada en una trama, etc. Este desplazamiento implica salir de las fuentes de creación habitualmente utilizadas en el teatro para regresar a él con un arsenal de cuerpos, voces que llevan a la concreción de un material de carácter transtextual, que en sí determinan múltiples lenguajes y que en síntesis conforman uno solo, esto es, una superposición de sonidos, imágenes visuales, audiovisuales, literarios, entre otros, que hacen posible un universo único.

En ese sentido, la obra *Ur-Hamlet* alude a una intención, declarada tanto en el título como en la voluntad que desde el punto de vista teatral, escénico, histórico y cultural tiene el director, de presentar a Hamlet, personaje de la obra de Shakespeare, como referente universal, pero también los textos de Saxo Grammaticus, quien vivió entre 1150 y 1220, en los que “se menciona al rey Hamlet: a su hijo, del mismo nombre; a Gerutha, y al hermano del rey, Fengi” (Freire, 2006). Por otra parte, según lo expone Susana Freire en su artículo de prensa “Ur-Hamlet: el príncipe vive en Elsinore”, en 1956, Thomas Lodge, en *Wit's Misery*, alude a “un Hamlet que fue interpretado en el mismo teatro en el que trabajaba Shakespeare” (Freire, 2006), por lo cual “se sospecha que Thomas Kyd pudo haber sido el posible autor de ese ‘Hamlet’ que se estrenó antes de 1596” (Freire, 2006). A partir de este

material, Barba realizó la dramaturgia y la puesta en escena de la obra a la que denominó como *Ur-Hamlet* y que estrenó en el Festival de Verano Hamlet, que se realiza al aire libre en el patio principal del castillo de Kronborg, de Elsinor.

Aquí se encuentran desplazamientos que conducen a la descentralización del personaje, que regresa a su lugar natal, en el que vivió, es decir, se produce un *regreso al origen*, en este caso de carácter espacial; Hamlet regresa al castillo en cuya terraza, según la obra de Shakespeare, se desarrolla justamente la primera escena, que fue escrita por Shakespeare “según los estudiosos entre 1599 y 1601” (Freire, 2006).

Se puede destacar, además, cómo Eugenio Barba realiza tres desplazamientos más, basado en el concepto de puesta en escena que plantea; por un lado, el referido a la contextualización del personaje y la obra en la problemática que él evidenció en el año 2006, momento en el que se lleva a cabo la puesta en escena, referida según su opinión, a los extranjeros e inmigrantes que representan a latinoamericanos, musulmanes, y europeos orientales. Nosotros estamos en uno de los monumentos de la historia de Europa, que es el castillo de Hamlet. Ahí celebramos uno de los poemas, una de las historias que funda nuestra modernidad europea y mientras estamos haciendo esto, conscientes de nuestros valores culturales, el castillo está invadido por gente que tiene hambre, por gente que trata de eludir una situación de desesperanza, de penuria, de miseria, de humillación. Este es el espectáculo. (Freire, 2006)

Es decir que se descentraliza el contexto para otorgar a Hamlet un nuevo sentido, y por lo tanto, una explicitación de la problemática que Europa debe ver. El segundo desplazamiento, surge del denominado concepto de puesta en escena, y corresponde al hecho de que Eugenio Barba desplace el teatro del tópico que da a entender que este, normalmente se realiza con actores que representan culturas, comunidades, mediante la

elaboración de personajes, y avance a la articulación de actores experimentados del Odin Teatret, conocedores del proceso creativo relacionado con la antropología teatral, y actores y artistas provenientes de diversas culturas. Como explica Eugenio Barba, se cuentan diferentes historias de las grandes tradiciones teatrales del mundo. Eso se puede ver. Son páginas de diferentes estilos y formas teatrales, elaboradas a través de siglos: los balineses, los japoneses, los africanos, los brasileños, los europeos. Además, te cuenta la historia de Hamlet y la que estamos viviendo en estos días. (Freire, 2006)

Es decir que la labor actoral en sí se expande desde el punto de vista tradicional y cultural donde el teatro se mantiene como eje transversal del cúmulo de formas de hacer y de decir en diversas comunidades y geografías, motivo por el cual, según Susana Freire enuncia que para la puesta en escena, E. Barba recurrió a un elenco multicultural integrado por representantes de numerosos países europeos, asiáticos, americanos (del Norte y del Sur), con una característica particular: cada uno de los intérpretes aporta su propia tradición al conjunto, para conseguir un resultado homogéneo y muy impactante, sin por ello perder su propia identidad. (Freire, 2006)

Finalmente, Eugenio Barba articula una dramaturgia y una puesta en escena como sistemas que, según sus componentes y la forma de ser acoplados, garantizan que al utilizar un sinnúmero de variables, todas ellas esten enfocadas hacia la construcción de una puesta en escena como artefacto escénico y teatral.



*Imagen 1 Ur-Hamlet*

*Fuente: Odin Teatret Archives. Recuperado de <http://www.odinteatretarchives.com/close-up/ur-hamlet/images/scheda-image.php?id=52>.*

Y el tercer desplazamiento se refiere a la manera en que los lenguajes escénicos, los artistas, las temáticas y demás aspectos sensibles de la puesta en escena son conducidos mediante una estrategia escénica a la imagen que el director logra determinar como concreción de toda su búsqueda creativa, con lo cual se evidencia la razón por la que todos estos elementos sensibles son entrelazados en un espesor escénico que, en el caso de la puesta en escena de *Ur-Hamlet*, conduce a la construcción de una danza subterránea secreta que les permite integrarse y colaborar para poder accionar y reaccionar en forma tal que el espectador viva eso de una manera natural y orgánica. Aquí está el secreto profesional. Algo que cualquiera puede aprender si domina los principios de la antropología teatral. (Freire, 2006)

Este concepto contempla aspectos técnicos con los cuales se otorga especial tratamiento a la acción. En ese sentido, el concepto de puesta en escena está determinado por tres niveles, uno relacionado con la forma en que se lee y asume el personaje o el material fuente de creación en un contexto determinado (temáticas y problemáticas); otro

vinculado con los materiales escénicos con los cuales se llevará a cabo la obra, esto es, la música, el canto, el ritual y la multiplicidad de lenguajes y artistas provenientes de distintas culturas, para construir con ellos un todo multicultural; y otro relativo a la imagen que el director logra develar como concreción de su búsqueda escénica. Con esta puesta en escena se ejemplifica, más que un asunto transcultural propio y legítimo del teatro, una labor supradisciplinar que conduce el proceso creativo e investigativo en particular, al teatro desde la perspectiva de la antropología.

La condición transdisciplinar aplicada al sistema dirección escénica podría entenderse de dos formas, una relacionada con lo que Alfonso de Toro ha denominado *respeto al teatro*, es decir, lo que equivaldría a una mirada endógena y transdisciplinar del sistema; y otra que, desde la supradisciplinariedad, se manifiesta de dos maneras: una determinada, como se dijo anteriormente, por un desplazamiento de ida y vuelta en el que el director realiza su labor creativa e investigativa en el universo de las artes escénicas, pero en distintas categorías (teatro, ópera, cine, por ejemplo), generando una especie de suprasistema de la dirección escénica, aspecto que redundaría en la cualificación de los procedimientos y estrategias escénicas que se aplican en las diversas categorías, y al mismo tiempo de los procesos metodológicos que el director realiza respecto al sistema dirección escénica; y la otra determinada por la articulación de dos disciplinas o más, con el fin de dilucidar la labor teatral desde el punto de vista metodológico, en la que abiertamente se explicitan dos disciplinas pertenecientes a dos categorías provenientes de dos universos distintos. Tal como ocurre con la labor desarrollada por Eugenio Barba, en ella la categoría antropología, perteneciente al universo de las ciencias humanas, se pone al servicio de los procesos de creación e investigación escénicos propios de la categoría teatro, perteneciente al universo de las artes escénicas; desde este punto de vista, la labor del director, como



ocurre en el caso de la antropología teatral implementada por Eugenio Barba y ampliamente difundida a través de: talleres, puestas en escena, teoría, registros audiovisuales, etc., se convierte en un universo en sí, autónomo, de carácter supradisciplinar, único.

El avance hacia la descentralización de las puestas en otras categorías, pero desde la trayectoria artística teatral y en especial desde el teatro de calle, se evidencia con grupos de teatro como La Fura dels Baus (1979), surgido en medio de lo que se conoce como la eclosión teatral europea de los años setenta, “concebida a través de una dramaturgia de imágenes, derivada a su vez del llamado teatro-fiesta: tradición pirotécnica, cabezudos, recuperación de las fiestas mayores pasado el franquismo” (Ollé, 2004, pág. 13), y también de lo que denominan *nueva escena internacional*, “basada en la adopción del presente no ficcional derivado de la performance” (Ollé, 2004, pág. 1), aspecto que sin duda va a determinar, en el tratamiento de la acción, que se plantea una relación entre creativos provenientes de diversas disciplinas artísticas, como las artes plásticas, el mimo y la pantomima, el *rock*, entre otras, lo cual va a cualificar y a complejizar el abordaje del hecho escénico.

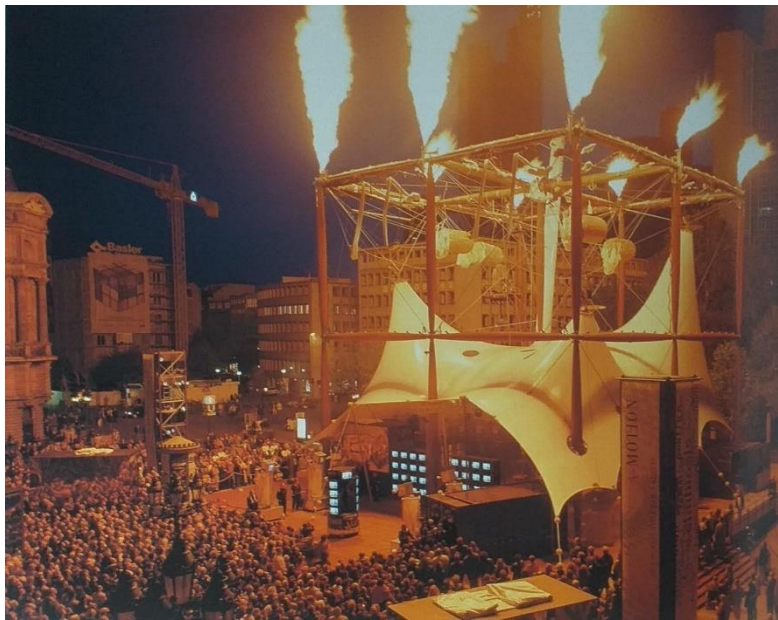
Escenarios, preferiblemente urbanos e industriales, semejantes a los que grupos como Royal de Luxe (francés), Dogtroep (holandés) e IOU (británico) abordaron durante los años ochenta, y que tal como lo enuncia La Fura dels Baus, asistieron “al surgimiento de una segunda generación de grupos del llamado teatro independiente, grupos que heredan las formas estéticas de Els Joglars, Els Comediants o La Claca e, incluso, los métodos de creación de estos antecesores, como la improvisación, la preeminencia del ritmo o el teatro fuera del edificio teatral” (Ollé, 2004, pág. 13), determinaron el perfil de las compañías, que a la par del desarrollo tecnológico, industrial y mediático, adquirieron una experiencia

en cuanto a la producción, la concepción de espectáculos de gran formato que demuestran estar a la vanguardia de los mayores desarrollos de las artes escénicas, de tal forma que el tratamiento de la imagen escénica logra un carácter presencial o virtual que contiene a su vez “un componente importante de plasticidad que proviene de la performance en sus inicios” (Ollé, 2004, pág. 13), lo cual ha llevado a que el grupo cuente con una colaboración de escultores, videoartistas y arquitectos, entre otros.

Tal como lo destacan en la publicación especial editada y publicada en el año 2004, denominada *La Fura dels Baus 1979-2004*, en la que recopilan un valioso material basado en todas sus producciones, el grupo se ha centrado en la noción de ritual, atávico o contemporáneo, asumiendo así la unión de tiempos y modos que les permite concebir espectáculos en los que el encuentro con el espectador activo es esencial. Así, plantean la manera de abordar la acción escénica, que comporta una abstracción con respecto a un contexto realista y un espacio escénico compartido entre actores y espectadores. Por este motivo, la puesta en escena neorritualística de La Fura dels Baus muestra un rito provisional, destinado a ser consumado únicamente durante el acto escénico. En este sentido, la transformación de orgía física, el estado extremo de sus actores-ejecutores, ha generado instantes tan intensos que proporcionan al espectador la antigua dimensión de tragedia. (Ollé, 2004, pág. 14)

En síntesis, se considera que La Fura dels Baus “encarna el cruce entre la ceremonia ritual y la representación teatral. La excentricidad, la actuación al límite, en los límites de la forma teatral, han sido su constante” (Ollé, 2004, pág. 15). Independientemente de su nivel de abstracción y espectacularidad, el grupo llega a estar en los límites de la categoría teatro, y entiende cómo “la excentricidad o el carácter liminal les ha permitido abordar con lucimiento diferentes formatos de presentación en vivo: teatro, conciertos, eventos

publicitarios, óperas, rave parties” (Ollé, 2004, pág. 15), lo cual les habilita para apuntar a la diversificación de géneros y formatos que “ha sido utilizada por La Fura dels Baus como fórmula idónea, y también paradójica, para mantener su propio lenguaje e impulsar las capacidades creativas de cada uno de sus componentes” (Ollé, 2004, pág. 15). De esta manera, La Fura dels Baus llega a plantear, desde un punto de vista más amplio, relacionado con las artes escénicas, que “las fronteras que separan las artes del espectáculo se difuminan en la medida en que utilizan la tecnología y el entorno mediático como lenguajes artísticos y no como herramientas auxiliares” (Ollé, 2004, pág. 15), es decir, que su labor entra en los términos de la transdisciplinariedad, la medialidad y la virtualidad.



*Imagen 2 Simbiosis, 1997*

Fuente: Ollé, 2004.

Ahora bien, La Fura dels Baus también ha ingresado en lo que aquí se ha denominado *supradisciplinariedad*, en la medida en que ha abordado la puesta en escena de óperas de reconocidos compositores, como *L’Atlántida* (1996), *La condensació de Faust* (1999), *DQ, Don Quijote en Barcelona* (2000), *La flauta mágica* (2003), *Carmina Burana*

(2010), *Madame Butterfly* (2014), entre muchas otras; esta última con la particularidad de que fue llevada a escena al aire libre en la Bahía de Sidney, lo que determina un valor agregado, el abordaje de un espacio que se asume como escenario, distinto al edificio teatral, sin duda un acontecimiento mayúsculo en la historia del teatro y la ópera contemporáneas, y si bien no es la única experiencia de este tipo, por supuesto es bastante reconocida debido a la trayectoria de la compañía.



Imagen 3 *Madama Butterfly*. Según *La Fura dels Baus*

Fuente: <http://www.operaworld.es/wp-content/uploads/2015/08/Primer-acto-puesta-en-escena-de-La-Fura-dels-Baus.jpg>.



Imagen 4 *Madama Butterfly*. Según *La Fura dels Baus*

Fuente: *El País*, 2014. Recuperado de [https://elpais.com/cultura/2014/03/21/actualidad/1395431732\\_047716.html](https://elpais.com/cultura/2014/03/21/actualidad/1395431732_047716.html).

Lo anterior determina un desplazamiento del director de escena en la modalidad teatro de calle hacia la categoría ópera bajo el lenguaje de La Fura dels Baus.

Con el fin de contemplar el estado del arte en ámbitos de intervención, podría decirse que, desde un determinado ángulo y compromiso, el director asume como fuente de creación ciertas problemáticas sociales que se convierten en el motivo del desarrollo de los procesos escénicos y contemplan a su vez metodologías variadas, como también múltiples herramientas y técnicas escénicas que expresan esa condición ecléctica del evento escénico.

Quisiera referir dos experiencias teatrales, justo porque dichos procesos fueron conducidos al teatro de forma intencional. Una corresponde a la obra *Mi vida después* (2009), realizada por la escritora, actriz, *performer* y directora argentina Lola Arias (1976). Esta obra surge de un ejercicio desarrollado en el marco del ciclo Biodrama realizado por Vivi Tellas en el Teatro Sarmiento de la ciudad de Buenos Aires, y bajo la consigna “Trabajar a partir de la vida de una o más personas vivas” (Brownell , 2009, pág. 1), aspecto que conectaba con el interés de Arias por “trabajar la biografía de los performers, entrelazando sus, historias, relatos, pareceres” (Brownell , 2009, pág. 1); según el programa de mano, en la puesta en escena ocurre lo siguiente: Seis actores nacidos en la década del '70 y principios del '80 reconstruyen la juventud de sus padres a partir de fotos, cartas, cintas, ropa usada, relatos, recuerdos borrados. ¿Quiénes eran mis padres cuando yo nací? ¿Cómo era la Argentina cuando yo no sabía hablar? ¿Cuántas versiones existen sobre lo que pasó cuando yo aún no existía o era tan chico que ni recuerdo? Cada actor hace un

remake de escenas del pasado para entender algo del futuro. Como dobles de riesgo de sus padres, los hijos se ponen su ropa y tratan de representar su historia familiar.

Mi vida después transita en los bordes entre lo real y la ficción, el encuentro entre dos generaciones, el remake como forma de revivir el pasado y modificar el futuro, el cruce entre la historia del país y la historia privada. (Brownell, 2009, pág. 1)

En esta puesta en escena se encuentran acciones liminales conformadas por lo actoral y lo biográfico de quien están en el escenario, por lo ficcional y lo real, por el testimonio y la poética escénica que se despliega a través de elementos técnicos, sonoros, audiovisuales, documentales que dan cuenta de momentos conmovedores que la historia del país ha propagado desde el punto de vista generacional. Lo representativo se rompe porque, ante el espectador, el actor o la actriz están comprometidos con sus vidas, con sus familias, con sus afectos, etc. Esta puesta en escena, además del desplazamiento que realiza, es de carácter transdisciplinar, y aunque posee un carácter documental, etnográfico, se desarrolla al interior del contexto escénico, que tiene por espacio de creación un lugar habitual, un escenario propio del edificio teatral.



*Imagen 5 Mi vida después. Lola Arias*

Fuente: Brownell, 2009.



*Imagen 6 Mi vida después - Alternativa Teatral*

*Fuente: Pinterest. Recuperado de <https://www.pinterest.es/pin/530158187376255514/>.*

Aquí nos encontramos frente a un teatro que tampoco corresponde al modelo del teatro callejero, sino al teatro o el arte que se hace en un contexto de realidad y por ello aborda, como uno de los mecanismos más usuales para acceder a la fuente de creación, el estudio de antecedentes históricos y entrevistas a los directamente implicados en las problemáticas a tratar; de ahí que los resultados estén abocados a recursos escénicos de carácter testimonial y documental que instalan al espectador ante un hecho escénico que cobra una vigencia social, política, crítica, en la que el plano estético da trascendencia a una realidad que de alguna forma compromete al espectador, justamente porque el espectador, como miembro de la sociedad también, se ha visto involucrado de una manera sensible con el acontecer social y ahora escénico.

La otra experiencia es la de *Testigo de las ruinas*, puesta en escena del colectivo teatral Mapa Teatro de la ciudad de Bogotá (Colombia), obra en la que los creativos se instalan “como testigos de uno de los proyectos urbanísticos de la ciudad en el umbral de los dos milenios” (Valenica, 2011), una propuesta en la que se implementan varios tipos de desplazamiento desde el punto de vista de la dirección escénica. Uno en el que se conduce el resultado final al teatro a la italiana, con un proceso creativo que contempló locaciones

en ámbitos urbanos, haciendo un acompañamiento a integrantes de comunidades, registrando un documento relacionado con la problemática vivida por habitantes de la zona de El Cartucho, ubicada en el antiguo barrio Santa Inés de la ciudad de Bogotá. Otro relacionado con la presencia en la puesta en escena de la última habitante de El Cartucho.



*Imagen 7 Testigo de las ruinas. Mapa Teatro*

*Fuente: Valencia, 2011.*

El Taller Internacional de Escenografía Arquitecturas Efémeras, concebido y realizado por Mapa Teatro, convocó a un grupo de profesionales de distintas regiones del país y disciplinas artísticas a una reflexión teórico-práctica que se extendió durante un año sobre el concepto de escenografía en las artes vivas. Acompañados por cinco especialistas de Iberoamérica y Francia, el Taller culmina con el montaje escenográfico y escénico-musical de la Ópera del compositor alemán C. W. Gluck, a partir de una de las propuestas seleccionadas en el Taller.

El ejercicio que hemos intentado realizar consiste en un diálogo entre un mito clásico (Orfeo y Eurídice) y un mito moderno (el asesinato de Sharon Tate, esposa del realizador de cine Roman Polanski, a manos de Charles Manson, fundador de La Familia,



en 1969); entre el espacio-tiempo de la ficción y el espacio-tiempo del acontecimiento real, a través de la instalación de varios dispositivos escenográficos y audiovisuales: la escenografía está instalada en el espacio exterior (una copia de la sala de la casa de Roman Polanski y Sharon Tate en Cielo Drive 10050, Hollywood), por fuera del escenario tradicional; sin embargo, su proyección en tiempo real sobre el escenario permite generar, al mismo tiempo, el lugar de la ficción y el lugar del acontecimiento. La proyección devuelta a su vez al espacio exterior le permite al público estar en dos lugares simultáneamente (uno real, uno virtual), dentro y fuera del “escenario”.

Esta descolocación del dispositivo escenográfico nos ayuda a dislocar el dispositivo mítico, replanteando la pregunta sobre su actualidad y su vigencia: la música de Gluck, conservada intacta en este ejercicio, atraviesa el tiempo con su profunda modernidad. La presencia y la irreverencia de lo anacrónico es siempre pertinente para reactualizar nuestra mirada y resignificar nuestro tiempo. Una manera des-concertante, necesaria en nuestros días y en nuestro contexto cultural, de convocar a un público nuevo para que se acerque, sin estolas ni prejuicios, al fascinante lenguaje de la ópera, en la frontera de todas las disciplinas del arte y del pensamiento. (Mapa Teatro, 2009)



*Imagen 8 Orfeo y Eurídice en cielo drive 10050-0. Mapa Teatro*

*Fuente: Mapa Teatro. Recuperado de <https://www.mapateatro.org/es/cartography/orfeo-y-eurd%C3%ADce-en-cielo-drive-10050-0>.*

Los diversos desplazamientos que se realizan y las disímiles formas de abordar el hecho escénico conducen finalmente a contemplar propuestas cada vez más complejas, transdisciplinarias, transculturales, supradisciplinarias, a tal punto que el hecho escénico comienza a instaurarse en un terreno que puede ser tan teatral como dancístico, musical, efímero, experiencial, performativo, etc. Se crean, por tanto, eventos escénicos que en algunos casos se consideran eclécticos, tal como lo propone Mara Cecilia Vidal Fleites en su tesis *Ese “otro teatro”: límites transgredidos en las artes plásticas*, para referirse al “director teatral como figura clave y al eclecticismo como punto de partida” (Vidal, 2004, p. 38), y aludir al “eclecticismo en las artes y sobre todo en el teatro, como hemos visto hasta ahora en las corrientes analizadas, las premisas estéticas de las cuales se apoyarán los movimientos de vanguardia en todo el siglo XX” (Vidal, 2004, p. 43).

En síntesis, la dirección escénica con mayor conciencia acumulada en la actualidad, se emplaza en múltiples categorías, o más bien la labor de la dirección escénica puede situarse en disímiles categorías y escenarios, a tal punto que permite vislumbrar un desplazamiento más que esta realiza y con el cual se daría cuenta de un pendular de mayor extensión, en el que el director puede construir un discurso coherente con su pensamiento, no necesariamente supeditado a ninguna de las categorías hasta ahora existentes, lo que en principio se asumiría como una anomalía, como un síntoma que marcaría el comienzo, a mi modo de ver, de una nueva imagen pensamiento en la dirección escénica, situándola en un

plano de coherencia que difiere en algunos aspectos del establecido entre la dirección y las categorías hasta el momento expuestas.

Un desplazamiento aún no del todo consciente, en cuanto a la construcción de una praxis que determine como producto un planteamiento teórico y metodológico respecto a la condición supradisciplinar, pero sí consciente en la medida en que, se puede denotar cómo la dirección escénica actual, debido a la circunstancia que atraviesa, debe avizorar otras formas de hacer y decir, relacionadas con los nuevos escenarios que el presente reclama, desde social y cultural. Declarar la anomalía implica un nivel de conciencia sobre la necesidad de abordar dichos escenarios, sin refutar los que ya fueron declarados, y determinar los procesos que conducen a un nuevo plano de coherencia entre el hacer y el decir de la dirección escénica actual.

A este desplazamiento corresponde el discurso escénico y literario plasmado en programas de mano y entrevistas presentadas por Diqui James, director de puesta en escena del proyecto *Fueza bruta: Wayra* (2003), integrante de la compañía De la Guarda, quien ha tenido una trayectoria en la realización de espectáculos masivos en contextos urbanos, adaptándolos a ámbitos culturales, tal como acontece con el espectáculo *¡WA! Wonder Japan Experience*, en el que el tratamiento de la acción y las imágenes se relaciona con la cultura japonesa.

Un proyecto con un sentido transcultural y transdisciplinar, no dirigido al teatro sino a la experiencia. La labor de esta agrupación ha sido inspirada por el trabajo realizado por La Fura dels Baus, no solo respecto al uso de espacios no habituales, sino a la concepción de eventos escénicos en los que el espectador es partícipe de la acción y en los cuales la tramoya es particularmente diseñada y producida según la puesta en escena y el espacio en que el evento se desarrolla.

En el caso de la obra *Fuerza bruta: Wayra* (2012), dirigida por Diqui James y Gaby Kerpel, el concepto de puesta en escena se basa en la idea de que “el teatro es creación en el espacio. El lenguaje en su aspecto puramente material. Directo. Cuerpo a cuerpo. Formando un sueño común con los espectadores. Real. Tangible”. Y su pretensión radica en “quebrar el sometimiento intelectual del lenguaje. Usar todos los medios que se dispone para operar eficazmente sobre la sensibilidad del espectador” (Alternativa Teatral, año). En ese sentido, quisiera destacar dos aspectos, uno relacionado con la ruptura de los límites habitualmente fijados entre el artista y el espectador, y el otro conectado con la noción de *operar*, esto es, no representar, no narrar, sino activar dispositivos que inciden en el estado de los presentes, desplazándolos de la usual actitud contemplativa relacionada con la necesidad de comunicar y comprender lo comunicado, ya que *el acontecimiento es la experiencia* en sí, y en este caso una puesta en escena que, si se tomaran en cuenta los planteamientos de P. Pavis, se contextualizaría en la hiperrealidad.

Sin embargo y a pesar de que es considerada una puesta en escena en el marco de la categoría teatro, podría decirse que la noción por momentos se diluye, dando pie a lo escénico, a la sensación por sobre todas las cosas. Según el director, “el teatro no es un escenario, butacas y hablar. El teatro es teatro desde hace miles de años y es salvaje. Tiene mucho de celebración” (Autopista Rock, ¡La vía a tu música!, 2017), puesta en escena que se cataloga como teatro no convencional, que seguramente ingresa en la noción de teatro performativo, pero que considero escapa a lo que ha sido contemplado como teatro, en la medida en que es más que nada un evento escénico de carácter espectacular, muy relacionado con la noción de *performance*.



Imagen 9 Fuerza bruta: Wayra (2012)

Fuente: <https://i.pinimg.com/originals/f3/7c/38/f37c38d613b5585a6c0b9fd910304a7a.jpg>.

Según Adriana Libonati y Alcira Serna, en su artículo “Fuerza Bruta: la sucesión de evoluciones en la constitución del grupo”, desde la creación de la puesta en escena *La Tirolesa* (1988), inician una “nueva mirada de lo escénico que los va a caracterizar hasta la actualidad” (Libonati & Serna, 2018, pág. 5), visión desde la cual “el cuerpo se vuelve más expresivo, acercándose más a la idea de performance” (Argus-a Artes&Humanidades, 2018, pág. 5), asunto que además está respaldado por la incorporación del trabajo en altura con el que “abren una nueva brecha de expresión espectacular que rompe con lo esencialmente teatral. Borronean los límites del teatro para imbricarse con otras disciplinas, en el caso particular de los intérpretes con lo aéreo-acrobático” (Argus-a Artes&Humanidades, 2018, pág. 5) .

A. Libonati y A.Serna consideran que, con dicha labor, abrevan en lo más profundo de nuestra tradición teatral retomando técnicas utilizadas en el circo y que constituyen parte de nuestra historia, pero no lo realizan a modo de homenaje como otros grupos de la época, sino que le dan una vuelta más y lo presentan a modo de palimpsesto. Construyen una

nueva forma expresiva, difícil de definir para la época. (Argus-a Artes&Humanidades, 2018)

Sus propuestas son pensadas para espacios abiertos y cerrados, utilizan en ellas “los cuatro elementos esenciales (tierra, agua, fuego y aire)” (Argus-a Artes&Humanidades, 2018, pág. 7), la labor artística en varias ocasiones se ha inspirado en la opresión y la alienación del ser humano, mientras que en los antecedentes de *La Negra* y la *Organización Negra* “la temática se refiere directamente a una crítica a la última dictadura cívico-militar, con el paso de los años se transforma en una denuncia centrada en el individuo y la sociedad” (Argus-a Artes&Humanidades, 2018, pág. 7). Según Diqui James, “el espectador está dentro de una realidad extraordinaria. No está emocionalmente a salvo en ningún momento de la obra” (Argus-a Artes&Humanidades, 2018, pág. 7), es decir, no se construye un texto dramático para plantear un discurso que corresponda a la intención que tiene el grupo con una puesta en escena, sino que existe una motivación, una razón que está detrás del proceso creativo y lleva a la obra.

Así como se concibe el espacio para la proyección de la puesta en escena, no existe una definición de uno u otro espacio, convencional o no, su obra se adapta a múltiples lugares, “plantea espectáculos trasladables, que se pueden realizar en cualquier lugar del mundo y a la vez pueden ser decodificados por distintas culturas, públicos y edades” (Argus-a Artes&Humanidades, 2018, pág. 8); al tiempo que constituye “elencos fijos como también itinerantes” (Argus-a Artes&Humanidades, 2018, pág. 8), tiene una postura abierta ante el espectador, respecto a la noción de obra o evento, que se deslinda de la noción de teatro: “Señoras y Señores, todo lo que sucede aquí es real. Tan real como su perro. No hay decorados. No hay convenciones teatrales. Todo tiene un rol en la acción. Y usted también. Prepárese” (Libonati & Serna, 2018), es decir que se deslinda del teatro en sí, de cualquier

tipo de teatro, incluso se podría decir del teatro performativo, aún más, deja la categoría teatro aún mediante instrucción, como si se hiciera una introducción a la puesta en escena, además le advierte al espectador que no es considerado como tal, motivo por el cual el evento deja de estar en frente de este para trasladarse a su interior, o más bien, para involucrarlo. Ese es el primer código escénico que disloca la noción habitual de espectar.

Según los preceptos, no existe en la obra el concepto de significado o representación. Una puerta es una puerta. No significa ni más ni menos que eso. Tampoco el vestuario, las luces, la música ni los gestos. La luz roja es una luz roja o lo que usted quiera. El lenguaje es abstracto, si, cada uno piensa lo que quiere. Absolutamente abstracto. Desde la creación. Nadie sabe el significado de la obra, porque no lo tiene. (Argus-a Artes&Humanidades, 2018)

Lo anterior desmonta hasta la noción habitual del rol del director como creativo, porque justamente se parte de la idea de que la obra no tiene significado; por tanto, se asiste a la deslegitimación de la noción de montaje, de puesta en escena, a la desarticulación de dicho dispositivo, a las preguntas ¿de qué se habla cuando se habla de puesta en escena entonces?, ¿qué sentido tiene la razón de ser de la obra de arte ahora?, es decir, la unidad de sentido desaparece incluso como unidad, no es fragmentada, tampoco es deconstruida, no se ha pretendido que exista, por ello la noción de realidad cambia, no está sujeta a la cotidianidad, y por lo mismo la noción de presente cambia, puesto que siempre el presente escénico de alguna forma se ha supeditado al sentido, a la razón por la cual la obra se realiza y es otorgada para que sea comprendida por el espectador.

De esta manera se asume otra condición, diría que la de una experiencia envolvente en la que el “espectador”, al que ya no se le puede denominar así, pasa a ser sujeto de la acción, del devenir, “la sorpresa no es un efecto, es un estado constante y necesario para la

efectividad de la obra. Para modificar profundamente la realidad del espectador. Su realidad” (Alternativa teatral, s.f.). De esta manera, la noción de acontecimiento queda supeditada a la falta de control del artista, también al devenir del presente, de una realidad que elimina implica otra noción de espacio y tiempo, ubicando la “acción” en el límite, donde lo liminal es la velocidad que se percibe en el intersticio entre el espacio y el tiempo.

A las producciones de Fuerza Bruta, en el momento de ser delimitadas por un concepto factible, se les ha puesto en muchas ocasiones en el contexto del teatro, incluso en el del teatro experimental, es decir, el producto escénico más que afirmaciones, ha dejado preguntas y tentativas de definiciones a los espectadores y a los mismos creativos. Justamente al preguntarle a Diqui si la obra corresponde a las categorías de la danza, el teatro, la performance, y específicamente qué concepto le cabe mejor a Fuerza Bruta, este responde:

Diría que la palabra teatral. Lo que hacemos es teatro primitivo con tecnología del siglo XXI. La teatralidad más pura, después de que haya existido el cine. El teatro, tal y como se lo concibe de manera tradicional, me remite a la literatura; el texto es lo más importante y es lo que lidera la acción. Aunque la palabra forme parte del lenguaje teatral, la teatralidad es mucho más amplia que un texto. En mi caso, el verbo me lleva a un lugar muy intelectual. Fuerza Bruta se instala en el milisegundo previo a la palabra. Antes de que un impulso o un deseo sea un pensamiento, ahí estamos nosotros. (Encina Lanús, 2012)



Así pues, se establece aquí lo que considero como el último desplazamiento consciente del estado del arte que presento, previo a la hipótesis que moviliza la búsqueda de esta investigación, desplazamiento que el director realiza hacia el límite de la categoría habitual, en este caso del teatro. Diqui plantea que su labor no corresponde al teatro tradicional, “lo que hacemos es teatro primitivo con tecnología del siglo XXI” (Los Andes, 2012), une el origen con lo actual dejando de lado lo que está en el medio; más que al teatro como materialización de su obra, se refiere a “la palabra teatral” (Los Andes, 2012), es decir, más a la especificidad que a la categoría, dado que la materia prima con la que se cuece el evento escénico niega el tratamiento que se le ha dado a la acción en el drama, lo que él denomina “teatro tradicional” (Los Andes, 2012), dislocando la noción del espacio relativo al presente escénico, para instalarse en “el milisegundo previo a la palabra. Antes de que un impulso o un deseo sea un pensamiento” (Los Andes, 2012), es decir, desplaza el tiempo al que ha estado habituado el espectador, lugar en el que considero se instala más que la acción, la intervención que se hace sobre el sujeto que, ajeno a la creación del evento escénico, se encuentra entre la espacio/temporalidad de una experiencia que lo sobrepasa. La obra no se presenta ante un espectador, la obra interviene el espectador, un propósito distinto que, por supuesto, pone en este caso y desde la dirección escénica al acontecer en el borde del teatro, en la orilla de cualquier formalización categorial hasta el momento establecida.

La dirección escénica, y con ella la labor del director, se puede concebir como un ejercicio creativo e investigativo. Más que como un asunto relativo a lo posdramático, al

teatro performativo, o a cualquier tipo de teatro, es un ejercicio que además de ser atribuible a cualquier categoría (teatro, danza, ópera, etc.) podría situarse también en una no categoría, es decir, en ámbitos de intervención de los cuales emerjan alternativas ajustadas a escenarios disímiles, según la causa, el sentido y la emergencia que el director asuma como ámbito de intervención e indagación.

En el caso del grupo Fuerza Bruta, al eludir las nociones de espectador, fábula, narración, sentido, y colocar al espectador en un espacio-tiempo inusual por medio del evento escénico, éste no se puede hallar ni el ámbito dramático ni posdramático, tampoco en el teatro performativo tal como ha sido denominado; diría más bien que se acerca a realizar el ejercicio de la dirección por fuera de las categorías escénicas ya instauradas para ubicarse en el plano de la experiencia, de la transgresión del tiempo y el espacio, pero sobre todo en el ámbito espectacular del hecho escénico sostenido en la exigencia corporal, más que en lo representacional.

Con el tiempo la dirección escénica ha evolucionado ampliamente proporcionando un aporte significativo a los procesos de creación y teorización del hecho escénico, el planteamiento de modelos, sistemas y métodos de creación han sido determinantes en la concepción de muy diversas obras. Este desarrollo permite hacer referencia a lo que considero puede ser una de los posibles estados de la dirección escénica, es decir, a lo que advierto como el ejercicio fundante del director de escena, el cual consiste en dar forma escénica a un determinado material primigenio, sin importar su formato. Hacer posible que lo subjetivo, que el imaginario se vuelva tangible, un existente escénico lo cual exigirá de una estructuración, de un acontecimiento posible. En resumidas cuentas, en la creación de una estrategia escénica que le permita a él y a quienes le acompañan en un propósito común, desplegar mediante estructura un pensamiento escénico.

El director de escena construye escenarios por medio de los que metodológicamente, estratégicamente y técnicamente desplaza de forma consciente procesos de creación e indagación que pueden instalarse en una o varias categorías, e incluso sin aludir a categorías escénicas, simple y llanamente en el terreno de lo transdisciplinar y/o lo supradisciplinar, dos niveles de consciencia escénica similares; el uno puesto en el contexto del sistema dirección escénica enfocado a una categoría o motivo de creación o en el contexto del sistema dirección en múltiples categorías o motivos de creación. El otro conlleva a puestas en escena, tan audiovisuales como líricas o teatrales según las categorías o contextos de realidad abordados, incluso en ámbitos de intervención no habituales, ampliando así el terreno de la creación y la investigación como también la generación de estrategias de creación no contempladas. En este sentido el sistema dirección escénica se contempla como un orden abierto, en permanente construcción, incluso transgresión de lo aprehendido, a la configuración de una obra que trasciende la noción de puesta en escena, hacia una búsqueda estética que configura una perspectiva mayor del ejercicio de la dirección.

Esta perspectiva, coloca el sistema de dirección escénica en una condición de expansión de su quehacer en múltiples escenarios en los que la relación artista-espectador también se transforma, porque así como se puede hablar de una comunidad intervenida a través del arte, también se puede aludir a la intervención del espectador, quien experimenta desplazamientos insospechados desde el momento en que el espacio escénico es modificado según el tipo de desplazamiento consciente que el director realice consecuentemente con el concepto de puesta en escena que se proponga.

La siguiente imagen ilustra un tipo de desplazamiento con el cual las corrientes y las estéticas trazan vectores de pensamiento y creación, abordaje de conocimiento

significativos para el desarrollo de procesos metodológicos y técnicas escénicas disímiles. Se trata del encuentro que, por un determinado motivo, propósito escénico o coyuntura según la época, establece una relación entre la comunidad de directores y directoras quienes orientan su labor hacia la formulación de proyectos que con el transcurrir del tiempo constituyen una cartografía que podría catalogarse como propia de la dinámica de la dirección escénica.

Se podría apreciar vectores que se trazan entre el duque Jorjue II, y Richard Wagner y convergen en el director ruso K. S. Stanislavski, de quien se traza un vector hacia María Osípovna Knébel, su asistente, a la vez referentes de la labor emprendida por A. G. Tovtonógov y su asistente, I.B. Malochevkaya y de éstos un vector que converge en el maestro V.S. Gólikov por ejemplo y así sucesivamente en muchos otros. Desplazamiento y a la vez transformación de ideas, metodologías, formas de concebir la ópera, el teatro, la dirección escénica, enmarcadas en procesos creativos, formativos, etc, Vectores que reflejan líneas con las cuales se inscribe la historia de la dirección escénica en este caso.

No podríamos concebir la obra de Eugenio Barba sin la influencia de Jerzy Grotowski por ejemplo, ni el desarrollo del teatro latinoamericano sin el influjo que ha tenido en la región la publicación y despliegue de su obra teórica, escénica, formativa, la cual ha servido de referente escénico para muchos grupos de teatro que orientan su obra hacia escenarios habituales y no habituales. No se podría comprender el desarrollo del teatro latinoamericana sin la influencia y el legado dejado por el Teatro Experimental de Cali, el Teatro la Candelaria y el Teatro Libre de Medellín, bajo la dirección de los maestros Enrique Buenaventura, Santiago García y Gilberto Martínez respectivamente. Todos ellos cobijados por la concreción del Método de Creación Colectiva en el momento

en que se instituye el Nuevo Teatro Colombiano. Vector que incide también a partir de los años setenta en la instauración de procesos de formación en el contexto universitario

Los vectores con los cuales se constituyen cartografías de la dirección escénica, permiten entender este arte como una Obra Abierta, que se expande en toda época y territorio, entre disciplinas, ámbitos de creación, escenarios de intervención insospechados, que hacen de la dirección una experiencia única, en constante crecimiento.

Se puede decir que cada ejercicio que confluya en una puesta en escena y cada puesta en escena en sí se convierten en un desplazamiento consciente que se configura como un segmento de un trazo mayor que con el tiempo el creativo delinea. Dicho trazo, así como tantos otros configuran los diversos vectores que constituyen lo que se podría denominar la cartografía de la dirección escénica. Así, la mirada de la dirección pendula también entre el segmento y la línea, el trazado del vector y la cartografía. En este sentido el director dispone en el tiempo una Obra Abierta a múltiples relaciones con otros segmentos y por tanto vectores que por algunos motivos y en ciertas ocasiones coinciden en un mismo tiempo y lugar generando interacción, diálogo, debate, creación, investigación, conocimiento.

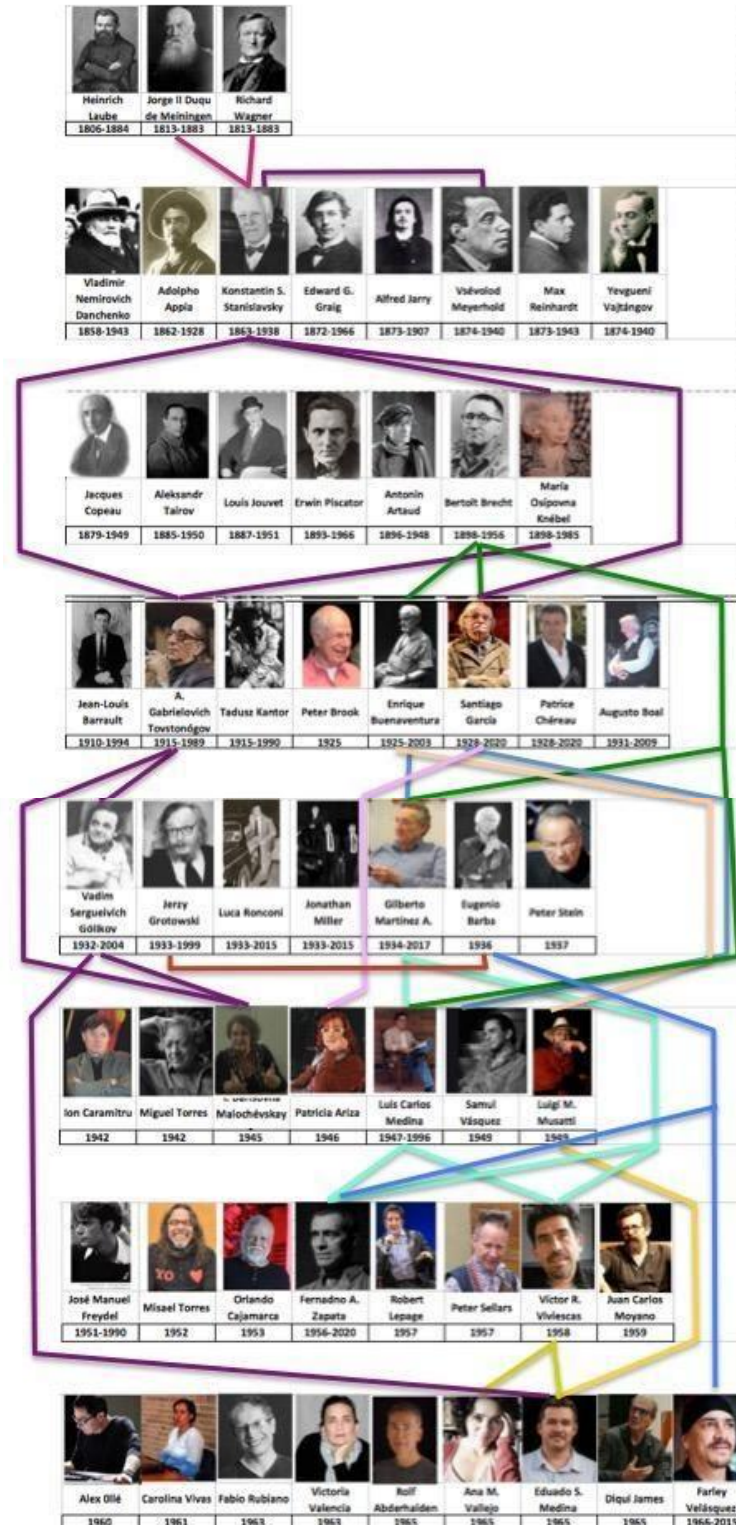


Figura 2 Ejemplo trazo de vectores de presupuestos estéticos, teóricos, metodológicos entre directores a través del tiempo

Fuente: Elaboración propia.

## Capítulo 2

### Ópera Urbana, Imagen de la memoria

El estudio de caso de la presente investigación se basa en el análisis comparativo de los materiales visuales, audiovisuales, teóricos, procedimentales, metodológicos surgidos de las puestas en escena de las óperas urbanas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* (2006) (véase anexo A.), *¡Oh! Santo Domingo* (2006) (véase anexo B.) y *Memoria, destierro del olvido* (2011) (véase anexo C.), fundamentalmente.

El objetivo de este capítulo consiste en la explicitación de la metodología aplicada para la puesta en escena de las óperas urbanas desde la perspectiva de la dirección escénica, motivo por el que se ha realizado dicho análisis basado en los materiales relativos a los procesos de indagación, creación, producción y proyección de los eventos escénicos.

Por lo anterior, una primera parte está relacionada con la Ópera Urbana como proyecto, estudio de caso y ámbito de creación e investigación. También se presenta la ficha técnica que se utilizó para realizar el análisis comparativo. Posteriormente se exponen los componentes de la estructura metodológica surgidos del análisis comparativo y las acciones transversales que acompañan los procesos ya mencionados, los cuales se sustentan a través de las herramientas técnicas y conceptuales.

En la segunda parte se desarrolla el capítulo referenciando la aplicación de los componentes estructurales y metodológicos planteados en cada una de las óperas urbanas, explicitando la manera cómo se emplearon mediante el análisis de los procedimientos.

En la tercera y última parte se exponen lo concerniente a los desplazamientos conscientes del director, la noción de sistema, la noción de imagen de la memoria, entre otros.

## 2.1. Ópera urbana, estudio de caso

Ópera Urbana surge del intento de instauración del proyecto Ópera al Parque (Bogotá, 1997) en la ciudad de Medellín por iniciativa de la directora de la Secretaría de Cultura y Turismo de Bogotá (2005), la cantante lírica Martha Senn, por intermedio del Departamento de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, como una plataforma para la práctica lírica de los estudiantes del programa Música Canto de dicho Departamento y cuyo coordinador, el cantante Diver Higueta, y docente en ese entonces de dicho Departamento, pretendía realizar con el mismo fin.

El evento consistiría en presentar un concierto de gala en un espacio abierto de la ciudad, un teatro al aire libre, cuyo repertorio estaría constituido por fragmentos de la lírica internacional y con la presencia de un personaje con el que se otorgaría unidad al evento.

Dado el compromiso y la necesidad de concebir la disposición escénica de dicho evento, como docente del Departamento de Teatro de la misma facultad fui invitado para realizar la puesta en escena bajo las coordenadas ya descritas. Puesto que la modalidad de puesta en escena planteada implicaba una labor de carácter mayoritariamente logístico y en menor grado creativo en lo que atañe a la dirección escénica, sugerí presentar un proyecto de puesta en escena en el que tanto la ópera como la dirección escénica y el contexto urbano tuviesen el mismo protagonismo, trascendiendo así la noción de concierto de gala.

Para ello, decidí tomar como estrategia de creación lo relacionado con la dramaturgia alternativa según el curso impartido en 1999 por Luigi María Musatti, en ese entonces director de la Academia Silvio D'Amico de Roma (Italia), y desarrollado en el marco de la Especialización en Dramaturgia diseñada con el dramaturgo José Sanchis Sinisterra y



ofertada por el entonces Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

La propuesta se convirtió en la concepción de un proyecto innovador, el cual fue presentado a Martha Senn con el aval de la administración de la Facultad de Artes, basado en la ópera inédita *Una voz... hace poco* adaptada para el parque Los Deseos de la ciudad de Medellín y basada en un fragmento de la ópera *El barbero de Sevilla* de Gioachino Rossini (1775). Esta obra se escribió, mas no fue llevada a escena.

A partir de ese momento y con la gestión administrativa por parte de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, se llevó a cabo una alianza entre la Secretaría de Cultura Ciudadana de la ciudad de Medellín a través de su programa “Medellín en escena” (desde la cual se aportó el recurso económico para el desarrollo del proyecto), la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia con los programas de Canto, Artes Plásticas y Teatro, la unidad de servicios audiovisuales, La Colegiatura Colombiana (Institución privada) con los programas de Diseño de Modas, Espacio Escénico, Diseño Gráfico e investigación. Estas tres últimas instituciones participaron con su capacidad instalada (docentes, estudiantes y personal administrativo). Ópera al Parque y la Secretaría de Cultura y Turismo de Bogotá dieron respaldo a esta iniciativa que de manera autónoma continuó bajo el nombre de Ópera Urbana Ciudad de Medellín.

Lo anterior determinó la creación de un espacio en el que pudiesen confluír las instituciones, disciplinas, estudiantes, artistas, con el fin de exponer, debatir, reflexionar y legitimar de forma colectiva cada uno de los procedimientos diseñados para llevar a cabo la puesta en escena, espacio denominado Laboratorio de Ópera Urbana, Ciudad de Medellín, el cual se mantiene vigente y adquiere mayor compromiso al momento de realizar una puesta en escena de esta índole.

Ello implicó que todas las personas participantes e integrantes de dicho laboratorio pudiésemos realizar encuentros y actividades propias del proyecto en dos escenarios fundamentalmente. El uno, perteneciente a los espacios de las instituciones participantes, según la actividad y los recursos requeridos para el desarrollo de las mismas (aulas, auditorios, talleres, etc.), y el otro, definido por el contexto urbano que debía ser abordado como escenario de intervención escénica.

Poco a poco se configuró una cartografía compuesta por los recorridos entre los escenarios mencionados, dada la implementación de actividades etnográficas y creativas, lo cual conllevó a la conformación de una comunidad diversa que realizaba desplazamientos entre locaciones, instituciones, lo que generó actividades transdisciplinares y la expansión de las nociones de aula y escenario, por ejemplo.

El primer proyecto planteado y materializado bajo estas coordenadas se denominó *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, realizado en la antigua Cárcel Celular de Varones La Ladera de la ciudad de Medellín en el año 2006, proyecto que obtuvo como principales méritos la construcción de una alternativa metodológica que condujera a la materialización de una puesta en escena hasta el momento no realizada por lo menos en Iberoamérica, la creación de un proyecto de carácter universitario y profesional que unió diversas instituciones y pares académicos en pro de un proceso creativo e investigativo avalado por los programas académicos de las instituciones, la creación de una nueva alternativa escénica sobre un plano de coherencia entre las estrategias de creación implementadas, el evento escénico como producto final y el nombre otorgado al proyecto.

De esta manera se dio inicio a una nueva línea de creación escénica fundamentada en procesos transdisciplinares, transculturales y transtextuales, tal como se detallará más adelante.

En el dossier de prensa en el que se expone el surgimiento del “Primer Laboratorio de Ópera Urbana” (Gómez Ceballos, 2006, p. 2) (ver imagen 11) se manifiestan los objetivos del proyecto, la definición de ópera urbana, la fábula de la ópera urbana *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, las instituciones académicas “comprometidas con el proyecto” (p. 3), la institución gubernamental que lo auspició, el equipo artístico responsable de la creación y la producción (dramaturgia, dirección escénica, dirección musical o coral, coordinación diseño de vestuario, espacio escénico, investigación, asistentes de dirección, actores, pianistas –principal y correpetidor–, cantantes –profesionales y estudiantes–, sonido y luces, comunicación y prensa, registro y producción fotográfico y audiovisual, personal de logística, comité institucional con la presencia en ese entonces del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá y la Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín dando cuenta de la realización de un evento plural, colectivo, con presencia en distintas instancias del quehacer cultural y social de la ciudad.

Dicho Laboratorio basó su labor en la superposición de dos aspectos que otorgaron el carácter metodológico a los procesos, uno relativo a la creación y otro a la investigación, ambos generadores de obra de arte, dos caras distintas de un mismo corpus que implican la actitud de crear con carácter experimental e investigar con carácter creativo.

De esta manera se puede apreciar la relación entre la dinámica del Laboratorio (el momento de creación y experimentación) y su expansión social, cultural, artística, etc. en diversos escenarios de la ciudad, como también la importancia de los procesos de comunicación dirigidos a la articulación de instituciones y comunidades.

Cada experiencia de puesta en escena, entendida también como laboratorio, ha permitido la conformación de un archivo que respalda la mayoría de las acciones creativas, investigativas, teóricas y publicitarias realizadas. Todo ello permite, más allá de dar cuenta

de evidencias, el soporte del pensamiento que se puede desplegar alrededor de la dirección escénica, en este caso respecto a la ópera urbana.

Dicho archivo está compuesto por los materiales literarios de las óperas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!, ¡Oh! Santo Domingo, Memoria, destierro del olvido*, registro audiovisual de puestas en escena, ensayos, entrevistas televisivas, audios de programas radiales, entrevistas a habitantes de las comunidades intervenidas, música incidental compuesta para las óperas urbanas, cantos a capela de cantaoras chocoanas, artículos de prensa escrita sobre el proyecto Ópera Urbana (ver imagen 11), notas de prensa sobre la realización de los eventos escénicos, artículos de revista nacionales (ver imagen 11) e internacionales, documentos relacionados con la historia de los barrios o temáticas y problemáticas tratadas en las diversas óperas, partituras de los diversos fragmentos del repertorio lírico internacional y de la composición lírica exclusiva, documentos y piezas producto de la labor comunicativa y de articulación de los participantes (notas de prensa, dossier de prensa, proyectos de creación y gestión para la realización de los eventos, afiches, programas de mano, boletería y pasacalles), archivo fotográfico con el que se registraron algunas de las actividades pertenecientes a las fases de puesta en escena y proyección de los eventos, entre otros.

Material que además de constituirse en fuente de indagación de esta tesis, también puede ser utilizado como material inédito para la realización de otros procesos creativos, académicos en diversas áreas del conocimiento.

El periódico *Alma Máter* de la Universidad de Antioquia destaca que si bien “Se puede afirmar que la ópera, por ejemplo, sigue siendo extraña, cuando no una representación excéntrica, para la mayoría de la población” (Londoño Balbín, 2006 m p. 30) (ver imagen 11), lo cual señala el escaso vínculo entre este tipo de expresión artística y el contexto

social en el que lleva a cabo el proyecto Ópera Urbana, más difícil sería imaginarla o pensarla “por fuera de un espacio al del clásico cubierto y en donde existe una clara distancia entre los espectadores y los intérpretes” (p.30 ). Afirma además que en Colombia el antecedente “más inmediato que encontraría esta tradición lo constituye La Ópera al parque, propuesta promovida por el Instituto Distrital de Cultura de Bogotá y mediante la cual, en un escenario abierto, el público heterogéneo puede disfrutar de reconocidas tragedias y comedias cantadas del mundo, como si estuvieran aconteciendo en el más encumbrado teatro, pero al aire libre” (p. 30).

El mismo periódico destaca cómo *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* fue la ópera que “plasmó la iniciativa y que tuvo a la antigua Cárcel Celular de Varones La Ladera como “lugar de los hechos”, lugar que para las actuales generaciones y los transeúntes habituales de ese empinado sector, ubicado a un extremo del costado nororiental de la ciudad, ya no guarda la connotación que tuvo unas décadas atrás” (p. 30), valor agregado de este proyecto puesto que a través suyo se pone la mirada sobre locaciones que si bien constituyen parte del patrimonio arquitectónico de la ciudad, han aminorado su trascendencia histórica.

Por medio del evento escénico, el público adquiere un conocimiento sobre aspectos históricos de la ciudad y su alcance social, cultural, arquitectónico. El evento escénico conecta los tiempos pasados (conocidos para unos y desconocidos para otros), activa un imaginario que se proyecta sobre la locación, entendida como evidencia y punto de unión con el presente, contextualizando, resignificando y actualizando el sentido de dicho patrimonio.

En el artículo destacan las características del proceso creativo y cómo “... además del trabajo interdisciplinario, interinstitucional e investigativo, el logro más significativo de este primer Laboratorio de Ópera Urbana es el proceso de socialización adelantado, la

presentación en sociedad de la ópera como un género que se familiariza con el público en el contexto urbano, en el escenario que pertenece a ambos, es decir, a la ciudad y al ciudadano y en convivencia deja de ser extraño” (p. 30), objetivo del proyecto e incluso fundamental para la concepción de la ópera urbana como obra.

Para ilustrar un poco el carácter social que adquiere este proyecto, se puede advertir cómo en la tesis de maestría “Imagen de la Memoria: Testimonio lírico de significación histórica a partir de la puesta en escena de la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*” realizada en el año 2012, la definición de ópera urbana, según dicha experiencia, se definió como:

el canto interior del habitante o miembro de una comunidad determinada, que desvela, mediante expresión kinésica, verbal y proxémica, las problemáticas y temáticas de un singular contexto urbano. Su lírica atañe a las texturas visuales, sonoras, sensoriales y científicas que coexisten en su colectividad; a través de cada acto individual o social que se revele como un acontecimiento susceptible de ser percibido por el artista, como una imagen generadora de sentido, que deviene en el acto de creación y composición de la imagen-acontecimiento (imagen de la memoria), a través del hecho escénico que desborda el imaginario del espectador. (Sánchez Medina, Imagen de la memoria: Testimonio lírico de significación histórica a partir de la dramaturgia y puesta en escena de la ópera urbana *Memoria, Destierro del Olvido* (Sánchez Medina, 2012, p. 40)

De otra parte, si bien en la Ópera Urbana se tienen en cuenta fragmentos del repertorio lírico internacional, dado que no se trata de excluir y deslegitimar las experiencias realizadas en el marco de la ópera clásica, tradicional, también se concibe la creación y la composición tanto lírica como de la música incidental, todo ello basado en las temáticas y

problemáticas en las que cada locación se encuentra inmersa, razón por la que se incluyen la música popular y cantos de culturas negras o indígenas, según el caso, y por lo que esta ópera es definida como el “canto interior del habitante o miembro de una comunidad...”.

Con el tiempo, la ópera urbana es reconocida como un constructo artístico y social. Según lo referencia la fundación Kreanta de Madrid, España, en su colección digital, en el programa “Buenas Prácticas” con el cual pretenden:

Su objetivo es analizar el papel de la cultura y la educación en el desarrollo de las ciudades colombianas a través de las experiencias de Bogotá, Medellín y Manizales. Se trata de identificar la agenda de la cultura y la educación en estas ciudades y reivindicar su papel como motor esencial de su desarrollo, de su dinamismo económico y de su prosperidad futura. La publicación pretende dar valor a la gestión local, cultural y educativa colombiana, identificando aquellos elementos de singularidad y excelencia y darles difusión en España y América Latina. El libro es un amplio compendio que contiene cuarenta y cuatro artículos: cuatro textos de introducción al país y las ciudades, diecisiete entrevistas y veintitrés buenas prácticas.

Llevan a cabo la publicación del libro *Aprendiendo de Colombia. Cultura y Educación para Transformar la ciudad*, de Roser Bertrán Coppini y Félix Manito Lorite, 2008, quienes hacen referencia a la Ópera Urbana Ciudad de Medellín (ver imagen 11) como una buena práctica, entendida, según ellos, como la “actuación o estrategia impulsada por un agente cultural o educativo (del sector público o privado) que ha mejorado de forma significativa una situación determinada y que puede servir como ejemplo para futuros proyectos de otros agentes culturales o educativos” (p.245), en este caso, por la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia.

Desde el punto de vista académico, Jorge Dubatti (asesor de la tesis de maestría mencionada), en su artículo “Ópera e innovación escénica: La ‘ópera urbana’ de Eduardo Sánchez Medina (2005-2006)” publicado en la revista del Instituto de investigación musicológica, de la Pontificia Universidad Católica de Argentina, plantea cuatro aspectos que considera están vinculados al tema y podrían ser característicos de esta obra:

1. La propuesta de algunos lineamientos morfotemáticos para una poética abstracta de la “ópera urbana” a partir de la observación empírica de los casos y de los metatextos producidos por su director; 2. sus peculiares procesos de composición o fases de trabajo (poética genética); 3. la concepción política y artístico-social que le da origen y la dimensión del impacto social que produce en el contexto de su realización; 4. la resignificación que imprime sobre la ópera “tradicional”, sin duda fundamentales para comprender este proyecto como proceso creativo, pero también como acontecimiento social, político. (Dubatti, 2011, p. 285)

Con lo cual manifiesta que en el proyecto Ópera Urbana hay cuatro cualidades que la reconocen como obra, es decir, como totalidad escénica que puede ser leída, interpretada y analizada, convertirla en un objeto de estudio factible para el desarrollo de las artes escénicas. Jorge Dubatti concluye: “La experiencia de la ‘ópera urbana’ constituye un capítulo singular en la historia de la escena latinoamericana contemporánea y debe ser reconocida e incluida entre las formas de innovación aplicadas a la ópera tradicional para su transformación en otras poéticas teatrales” (Dubatti, 2011, p. 296).

En síntesis, Ópera Urbana se convierte en un referente que hasta el momento no ha sido suficientemente difundido, pero que a partir de la presente tesis se puede convertir en un antecedente significativo desde el cual se desprenden acciones pedagógicas,



investigativas, creativas que dan cuenta de la praxis escénica que una obra y un proceso de producción y proyección de estos genera.

En este sentido, la Ópera Urbana es entendida como un producto escénico, pero también como una línea de creación e investigación que puede generar conocimiento acerca de los procedimientos, las estrategias, los conceptos que pueden abordarse en el marco de la dirección escénica en ámbitos de intervención.





Imagen 10 Recortes de prensa

Fuentes: Artículo en Revista Fundación Kreanta, 2011 (Mejía, 2011), Figura 5. Nota Ópera Urbana. Revista Música Medellín No. 18, Portada Programa de mano Ópera Urbana Medellín, Artículo (Sánchez Medina, Ópera Urbana, reconocimiento escénico de un patrimonio, 2007), (Sánchez Medina, Ópera Urbana, reconocimiento escénico de un patrimonio, 2007), Artículo en Papel Escena Facultad de Artes, 2006, Plegable Hipertrópico, Facultad de Artes 2007, Nota de prensa en Revista Arcadia. Editorial Grupo Semana. "Jamás Olvidaré tu nombre" Juan Esteban Mejía 2.jpg Arcadia No. 75, 16 de dic, de 2011.jpg

## 2.2. Ópera Urbana, ámbito de creación e indagación

El carácter que tanto actitudinalmente como metodológicamente determinó el abordaje del proceso escénico en Ópera Urbana estuvo definido por la aproximación al objeto escénico, entendido como objeto de creación, estudio, análisis, ensayo, estructuración propios de los procesos de puesta en escena, lo que implicó un desarrollo experimental y estratégico hacia la configuración de alternativas metodológicas conducentes a las principales decisiones hacia la concreción de las óperas, cada una de ellas basada en fuentes de creación bien distintas y complejas, realizadas en escenarios de intervención que comprometieron artistas y contextos sociales de manera íntegra.

La investigación enfocada en aspectos históricos, sociales, culturales, temáticos, etc. in situ se advierte como un proceso aliado del devenir creativo en el que tanto el artista como lo indagado constituyen la unidad espacio-temporal en la que se despliega la experiencia escénica. Unidad percibida desde los polos de lo cotidiano y lo extracotidiano, lo vital y lo estético, lo real y lo imaginado, generadores de circunstancias en las cuales el proceso creativo no admite solamente el desempeño escénico desde el punto de vista del autor, el director o el artista, quienes suponen un universo único, indivisible, supremo, sino también el que reconoce el universo exterior, objetivo, tangible, dinámico que debe ser abordado, estudiado, analizado, comprendido, vivenciado para lograr expresar mediante él, con él, desde él, desde una autoría compartida entre el artista, el investigador, el académico, el habitante, el ciudadano, aquello que se vuelve causa e interés común.

Si bien en lo que respecta al teatro la especificidad corresponde a la teatralidad, en lo que atañe a la ópera urbana, lo específico se relaciona con aquello que hace parte de una dinámica social, cultural, cotidiana, como también extracotidiana e imprevisible,

susceptible de convertirse en hecho escénico, condición sine qua non del acontecimiento de la obra artística, en este caso localizable temporal y geográficamente al interior de una comunidad definida.

Si el objeto de estudio o más bien de creación pertenece al contexto social, sus procesos de creación al universo de las artes escénicas, entre estos se conforma un ámbito de interacción, diálogo, compromiso colectivo con incidencia histórica, cultural, en el que la acción investigativa adquiere el carácter etnográfico, documental, en concordancia con la realidad de quienes se convierten no solo en aliados del proyecto, también en veedores del adecuado tratamiento de las temáticas y problemáticas que comprometen a la comunidad con lo circundante.

De esta manera, investigación y creación se constituyen en una unidad de sentido que invita a una permanente observación, análisis, estudio y sobre todo selección de aquello que se considere susceptible de convertirse en una fuente de creación, motivo y detonante del acontecer escénico. Luis Jesús Galindo en *Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunidad* (1998, p. 11) expresa:

La investigación es un proceso de creatividad reflexivo. Es decir, al investigar acontece lo mismo que en el arte o en cualquier otra actividad creadora, pero con una diferencia sustantiva, el autor creador se observa con atención durante el movimiento de su intención a través del espacio conceptual e imaginario durante la acción indagadora. El investigador es un creador altamente reflexivo, un observador que nunca pierde detalle de lo que sucede a su interior y de lo que acontece en su exterior.

Apreciaciones para nada distantes de lo que el director de escena experimenta en este tipo de procesos, en lo que respecta a la composición de la obra (Ópera Urbana), a la

mirada sensible y el carácter ético con el que es necesario asumir la relación con lo circundante, contexto en el que se encuentran la mayor parte de indicios que pueden ser tomados como fuentes de creación escénica, ya que poco a poco y con una fuerza especial, cada indicio va cobrando sentido y conformando la red de dispositivos constituyentes de la imagen primigenia que conduce a la concreción de un salto cualitativo entre la realidad circundante y el sentido que lo social, lo histórico, lo cotidiano adquieren desde una perspectiva estética respecto al devenir del futuro hecho escénico.

El mismo autor plantea que “La creatividad consiste, en pocas palabras, y según una imagen configurada en la indagación sobre el tema de la ciencia de la inteligencia artificial, en la exploración de un espacio conceptual a través de cierto árbol de búsqueda” (Galindo Cáceres, 1998, p. 11), aspecto concordante con la labor que desempeña el director en Ópera Urbana, dado que en el momento en que se define la estrategia de puesta en escena que da pie al diálogo con los creativos que componen la comunidad artística para el desarrollo y producción del evento escénico, la elaboración del concepto de puesta en escena declara la imagen primigenia del espacio escénico y los principios que rigen la postura del director respecto a las temáticas y problemáticas que comprometen la labor artística con la sociedad, entre otros aspectos. El espacio como lugar de concreción del hecho escénico (locación) y el pensamiento como sentido que se despliega en dicho espacio.

Galindo expresa que “El espacio conceptual es el ámbito de las imágenes y conceptos de la cultura que configuran la ecología de información y comunicación del sujeto explorador” (Galindo Cáceres, 1998, p. 11), lo que permite establecer un anclaje permanente entre la realidad circundante y la dinámica permanente que en ella deviene cotidianidad, y el concepto de puesta en escena que se convierte en el manto estético que hace posible ver en lo cotidiano la imprevisibilidad, acontecimiento que conduce a la

resignificación de sí en y con la sociedad, con lo existente en el ámbito de intervención e indagación.

### 2.3. Análisis comparativo

Con el fin de abordar el estudio de caso compuesto por las tres óperas urbanas y lograr adoptar los aspectos comunes y más significativos que pudieran ser contemplados para dilucidar y ejemplificar los procedimientos metodológicos y técnicos que en su conjunto constituyen el proceso creativo e investigativo que se lleva a cabo durante la puesta en escena de una ópera urbana, se llevaron a cabo:

- Ficha de análisis aplicada a cada uno de los componentes estructurales y metodológicos utilizados en las óperas urbanas.
- Clasificación, denominación y definición de los componentes estructurales del proceso creativo para la concepción y puesta en escena de la ópera urbana.
- Acciones transversales definidas como líneas por medio de las cuales quienes participan en el proyecto ópera urbana articulan las partes vivas y constitutivas de los procesos de creación e investigación conducentes a la materialización del evento escénico.
- Ficha técnica

Con el propósito de disgregar cada uno de los documentos y evidencias constitutivas del proceso creativo e investigativo, se diseñó una ficha técnica para consignar información relevante conducente al análisis, estudio y caracterización de los componentes estructurales y metodológicos implementados en las óperas urbanas.

Se tuvieron en cuenta los criterios de validación del conocimiento propios de la investigación cualitativa con el fin de adquirir y organizar la información mediante la elaboración y diferenciación de tópicos o ejes de indagación. Por el carácter etnográfico que adquiere la labor escénica, se tuvo como referente la mirada de la antropología cognitiva, situada en el ámbito del enfoque de las “etno-clasificaciones” (Campo A., 2008, p. 31), la cual admite la existencia de herramientas técnicas y “categorías conceptuales y representativas de cada cultura” (Campo A., 2008, p. 31), en este caso de cada obra, de cada experiencia estética puesta en el marco de una comunidad.

Resultado de la aplicación de la ficha, se definieron de manera concreta y descriptiva los aspectos examinados y analizados mediante las evidencias manifiestas en cualquiera de los procedimientos y fases de desarrollo de las puestas en escena. La información asentada determinó como ámbito de focalización y reflexión el “entre” que se suscitó al realizar el análisis comparativo, del cual surgió el sustento conceptual de cada fase y los componentes del sistema Ópera Urbana.

Secciones de la ficha: Aspecto a analizar, análisis individual y comparativo de dicho aspecto, recopilación de las fuentes de creación, análisis de las fuentes, la interpretación de dicho aspecto a la luz de la ópera urbana, la utilidad de este aspecto en relación con la dirección de puesta en escena (concepto, estrategia...), bibliografía, enciclopedia: definición de este aspecto como herramienta metodológica para la puesta en escena, concepción de dicha herramienta desde la perspectiva de la dirección en ámbitos de intervención.

#### 2.4. Componentes estructurales del proceso creativo para la concepción y puesta en escena en Ópera Urbana

Los componentes estructurales están definidos por:

- Fases del proceso creativo,
- Estrategias de dirección e indagación escénica,
- Herramientas técnicas y procedimentales,
- Concreción poética,
- Devenir escénico y
- Acciones transversales.

Cada uno cumple una función distinta en los procesos de creación, concepción, producción y proyección del evento escénico. Estos poseen una dinámica que cobija los procesos creativos internos a las disciplinas del arte aplicadas al proyecto, como también lo circundante y perteneciente a las locaciones y comunidades en las que se emplazan los procesos de puesta en escena. La dinámica también está definida por los órdenes de secuencialidad, superposición, transversalidad que adquieren los componentes en el desarrollo del proceso creativo.

#### 2.4.1 Definición de componentes estructurales

##### 2.4.1.1 Fases del proceso creativo:

Unidades más amplias del proceso creativo y de indagación. Cada fase está compuesta por estrategias de dirección e intervención escénica, herramientas técnicas y procedimentales, concreciones poéticas y por el devenir escénico propio de cada proyecto.

De acuerdo con el análisis comparativo, las óperas urbanas poseen para su desarrollo un total de seis (6) fases: I. Indagación etnográfica (ámbito social, exploración contexto, fuentes de creación). II. Poética: Imagen acontecimiento (tratamiento de la acción). III. Puesta en escena (cartografía escénica), IV. Emplazamiento de componente



escénico. V. Devenir imagen acontecimiento. Grafía escénica vs Grafía del azar.

Experiencia estética, y VI. Proyección postevento.

#### 2.4.1.2 Estrategias de dirección e indagación escénica:

Compuestas por el diseño e implementación de las acciones adecuadas, pertinentes y oportunas para el desarrollo de la intervención a través de procedimientos técnicos y metodológicos conducentes a la concreción del hecho escénico. Involucran los diversos ámbitos de intervención: espacios, comunidades, ensayos, etc.

De acuerdo con el análisis comparativo, la propuesta que aquí se presenta contiene diecinueve (19) estrategias distribuidas en las diversas fases, aunque el número depende de la especificidad del proyecto y de su devenir creativo.

#### Estrategias contempladas en las fases del proceso creativo

En la fase I:

1. Estudio y análisis de contexto (social, cultural, histórico, institucional), 2. Ámbito geográfico, social, cultural e histórico en el que se emplaza el proyecto escénico, 3. Contexto específico de indagación (hechos históricos, sociales, culturales hallados en los perímetros y planos de intervención).

En la fase II:

1. Selección y definición de temáticas, problemáticas y acontecimientos para la estructuración y realización del material literario, 2. Poética del espacio y el tiempo. Definición de lenguajes escénicos, 3. Desarrollo de escritura (material literario vs Grafía del azar. Material literario como documento histórico).

En la fase III:

1. Planteamiento logístico para el desarrollo del proceso creativo (laboratorio),  
2. Proceso etnográfico y producción de lenguajes escénicos (“relectura” del material

literario y de las fuentes de creación), 3. Proceso de puesta en escena según líneas de creación (lenguajes escénicos), 4. Elaboración boceto de puesta en escena (ensayos) y producción de lenguajes escénicos.

En la fase IV:

1. Guion por secuencias, 2. Definición logística para el emplazamiento escénico, 3. Emplazamiento escénico según guion por secuencias, 4. Depuración guion por secuencias, 5. Instalación logística para la realización del evento.

En la fase V:

1. Ensayo general in situ (con público). Comprobación de hipótesis escénica, 2. Presentación.

En la fase VI:

Análisis conclusivo del evento, insumo para la conceptualización, la teorización, la cualificación de la metodología empleada y el planteamiento de didácticas para la difusión y transmisión del conocimiento adquirido.

#### 2.4.1.3 Herramientas técnicas procedimentales:

Acciones constitutivas de los procesos conducentes a la materialización de las estrategias de dirección e intervención escénica. Mecanismos de interacción entre las personas y las líneas de creación. El total de acciones es indeterminado, depende de las particularidades del proyecto; sin embargo, algunas sí constituyen pasos sustanciales y estructurales en el desarrollo y materialización de cada una de las fases y estrategias contempladas para la puesta en escena.

#### 2.4.1.4 Concreción poética:

Momento en el que el director como consecuencia del cúmulo de información, experiencia, diseño y materialización de acciones propias del proceso creativo, intuye,

visualiza y configura la imagen poética que conecta y da sentido a la relación entre lo ficcional y lo real (locación, cuerpo, objetivo, etc.). Aquí, el director convierte la manifestación cotidiana en un acto simbólico. La fuerza de la imagen revelada en un aquí y un ahora se convierte en la mirada que trasciende lo común, logrando así acercarse a un pensamiento complejo con el cual se declara el acontecer escénico y se estructura la acción. Esta concreción se considera como un salto cualitativo en el proceso creativo. La concreción escénica en gran medida está determinada por el devenir creativo que a manera de línea transversal emerge de la labor que el director realiza en los contextos cotidianos, reales, que afectan los sentidos y conducen a la construcción de una cartografía y una memoria propias de dicho devenir.

Las concreciones poéticas definidas en Ópera Urbana son cuatro (4): En la fase I: 1. Seudoserendipia. En la fase II: 1. Imagen generadora de sentido: Poética. Concepto de la puesta en escena. En la fase III: Composición Imagen Acontecimiento. En la fase VI: 1. Generación de conocimiento.

#### 2.4.1.5 Devenir escénico:

Determinado por las dinámicas social y cultural que se explicitan ante el artista, el habitante y el espectador, y que le otorgan a cada actividad que se desarrolle en el ámbito locativo el carácter de imprevisibilidad y alimentan la experiencia del presente creativo como circunstancia sobre la cual transcurre el evento escénico. Incide en todos los aspectos que de forma consciente, intuitiva y no prevista conducen a los momentos de concreción poética.

#### 2.4.1.6 Acciones transversales

Independientemente de la función que se cumpla al interior de los procesos creativos y de indagación, metodológicos, estratégicos por parte de quienes pertenecemos al proyecto

Ópera Urbana, existen cuatro acciones transversales que declaran las maneras de abordar las circunstancias en las que se emplaza toda acción, toda decisión que se tome respecto al desarrollo del proceso de intervención, circunstancias inscritas en el intersticio entre el arte y la sociedad como un acto de corresponsabilidad permanente y por tanto una mirada estética y social.

#### *2.4.1.6.1 Estética de la cotidianidad*

Nada escapa al relacionamiento que el arte puede establecer con un entorno en el que el universo de las cosas dispuestas, visibles, perceptibles adquiere sentido estético y genera más que contemplación, el compromiso mediante intuición y experiencia. Henao Pérez, refiriéndose a la estética cotidiana (Irvin. 2009, p. 137), enuncia que se trata de una disciplina de la estética analítica en la cual los teóricos plantean que “las actividades desvinculadas del arte o la naturaleza pueden tener propiedades estéticas y hacer surgir experiencias estéticas significativas” (Henao Pérez, 2014, pág. 229) y que según Melchionne, dicha estética se inscribe en escenarios sociales tales como “la comida, el vestuario, la vivienda, la convivencia y los recorridos por fuera del hogar” (Melchionne, 2013)” (Henao Pérez, 2014, pág. 239), asunto que instala el proceso creativo en ámbitos interrelacionales y dinámicos, cambiantes, que reclaman del artista un compromiso particular, dialogal, no impositivo.

Una de las acciones transversales consiste en observar, convivir, experimentar lo circundante, la cotidianidad desde una perspectiva estética, desde la capacidad de advertir que, en dicha cotidianidad, en un determinado lugar y tiempo se entraña el acontecimiento que deviene acto escénico. A esta acción transversal se le denomina como estética de la cotidianidad, basada en la pregunta qué de lo cotidiano puede convertirse en acontecimiento escénico.

Justamente el sentido que genera la noción de estética cotidiana determina que el creativo en el marco de la puesta en escena, durante todas las fases, adquiera el hábito, el rigor, pero al mismo tiempo el sentido que para la puesta en escena tiene la realización del registro y la clasificación de los hallazgos que toman especial relevancia y se contemplan como fuentes de creación e indagación, a tal punto que se convierte en una más de las acciones transversales a todas las fases de desarrollo del proyecto. En este caso, la pregunta sobre la cual se basa la pesquisa está referida a: qué es aquello que en el acontecer escénico se convierte en indicio, referente, sustento histórico, social, cultural sobre el cual recae la acción. Este aspecto determina para el proceso creativo y para el evento escénico la factibilidad de establecer un puente entre la realidad y la ficción en el que el espectador evidencia el alcance del imaginario con el cual el creativo aborda la fuente de creación. Por supuesto que dicho registro se plasma en diversos formatos: sonoro, visual, audiovisual, escrito, etc.

#### *2.4.1.6.2 Emplazamiento de evento escénico como acontecimiento de ciudad y hecho cultural*

Asumir que todo procedimiento que se lleva a cabo en el marco de Ópera Urbana implica el emplazamiento del evento escénico, entendido como acontecimiento de ciudad y hecho cultural, significa poner en práctica otra de las acciones transversales. Es decir, toda acción, hallazgo, determinación que se lleve a cabo en el marco de la intervención escénica entre la relación arte y sociedad, estética y cotidianidad requerirá un tratamiento adecuado, particular al momento de ser tenido en cuenta como referente escénico, lo cual obliga a pensar en las posibilidades que este tiene de ser emplazado en el espacio de intervención escénica, el cual está ubicado en una locación construida con un fin distinto al escénico. Aquí la pregunta estaría dirigida hacia de qué manera y en qué medida una fuente de

creación y su elaboración escénica se podrá instaurar en el contexto social, cotidiano, real, y qué sentido e impacto generará, entendiendo que ello implica un proceso, una logística, una intervención espacial.

#### *2.4.1.6.3 Comunicación*

Otra acción transversal está definida por la comunicación que a un proyecto de estas características le es connatural, puesto que articula personas (artistas, comunidad e instituciones implicadas en el desarrollo del proyecto) e instituciones (comunidades, instancias sociales, culturales) con quienes poco a poco se construye un lenguaje común, tan cotidiano y social como estético e incluso académico. La comunicación permite crear conciencia sobre la relación entre el arte y lo social, entre la cotidianidad y su estética, entre la significancia social, cultural e histórica que adquiere un evento de estas características, la dimensión del sentido de pertenencia e impacto social que adquiere un evento que coloca como “personaje principal” a una comunidad determinada y el universo que la circunda.

La comunicación y sus estrategias están definidas por el tipo de evento, las temáticas y problemáticas a tratar, las instituciones involucradas en el proyecto, etc., con quienes se requiere establecer una red y una dinámica que permita a cada integrante del proyecto reconocerse como tal al interior este. Además, desarrollará acciones relativas a los procesos de creación, diseño, difusión de piezas gráficas, visuales, audiovisuales, sonoras que deberán distribuirse de manera endógena y exógena de forma paralela a las fases del proceso creativo que se contemplan en la realización del evento.

#### *2.4.1.6.4 Registro y clasificación de fuentes de creación e indagación*

Este tema será desarrollado en la Fase I del proceso metodológico implementado para la creación de las Óperas Urbanas, sin embargo vale destacar que está relacionado con el carácter investigativo que el arte ha asumido en las últimas décadas, la perspectiva

etnográfica con la cual el director implementa mecanismos de intervención, interacción y registro en contextos sociales, locativos, geográficos en busca de temática y problemáticas. Es fundamental en este sentido advertir que el rigor del registro del creativo está sustentado en la intuición, el pensamiento, la proyección que a través de la noción de imagen y acontecimiento adquiere el universo circundante, real, cotidiano, social. Se sustenta la mirada etnográfica a través de las consideraciones que Jesús Galindo establece respecto al tema etnográfico.

Finalmente, debe destacarse cómo la búsqueda, el hallazgo, el registro y la clasificación de las fuentes de creación e indagación, con el tiempo va configurando un forma de observar y experimentar lo circundante, generando así una actitud particular en los creativos que acompañan el proceso metodológico, puesto que el entorno permanentemente cambiante, obliga a asumir el presente del proceso en cualquiera de sus fases como un tiempo en devenir, impredecible en el que cualquier decisión que se tome con sentido estético va a incidir en cualesquiera si no en todos los componentes de las circunstancias espacio temporales en las que las personas se hallan.



*Figura 3 Componentes estructurales del proceso creativo para la concepción y puesta en escena en Ópera Urbana*

*Fuente: elaboración propia*

2.5. Análisis comparativo las óperas urbanas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!, ¡Oh! Santo Domingo y Memoria, destierro del olvido*. Planteamiento metodológico para su concepción y puesta en escena.

Se evidencia aquí la manera como se aplicaron los componentes estructurales a cada una de las óperas urbanas en mención, el análisis que desde los puntos de vista conceptual y metodológico adquirieron dichos componentes en cada caso, asuntos que conllevan a contemplar qué aspectos pueden configurar la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención.

2.5.1 Fase I. Indagación etnográfica (ámbito social, exploración de contexto, fuentes de creación)

En los procesos de puesta en escena de las óperas urbanas la noción de contexto de creación e indagación se convirtió en el referente que implicó la labor del director, la comunidad que habita dicho contexto, los artistas y el espectador, dado que en dicho contexto se encuentran las temáticas y problemáticas sobre las cuales se configuran dichos procesos. No se podría aludir a dicho contexto sin indicar el carácter social que posee, razón por la que a este contexto se le considera como el marco más amplio en el que se inscribe la ópera urbana como proceso y concreción escénicas.

Esto prefigura por parte del director de escena una serie de estrategias y protocolos para acceder a dicho contexto con el fin de instalarse en él sin perturbar la dinámica social, en principio ajena.



De otra parte, si se admite la ópera (sustantivo) urbana (adjetivo) como el resultado de dichos procesos, debemos partir de que ambos aspectos han estado separados, cada uno con un contexto que le es propio. La ópera pertenece al ámbito artístico y en él privilegia el canto como vehículo de expresión, y lo urbano, por su parte, al ámbito social, por lo cual, en principio concebir la ópera urbana como obra implicó para el director la ruptura de dos órdenes y el establecimiento de uno, lo que significó no solo un cambio de actitud, sino el ejercicio permanente de visualizar el escenario apropiado para dicha obra y por lo mismo, la tarea de hacer evidente para los demás que dicho plano de conjetura (hipotético) podría configurarse como un plano de realidad (obra), para lo cual se requeriría de una apertura conceptual, y por lo tanto, a la puesta en marcha de una labor creativa marcada por la exploración, el estudio, el ensayo.

Al tratarse de una circunstancia de este tipo, en la que tanto la ópera como la dirección escénica y otras líneas y lenguajes de creación estarían sometidas a dichos procesos todos enmarcados en el contexto urbano y por lo tanto, según las temáticas y problemáticas, fundamentalmente en lo social, la actitud ideal del artista estaría relacionada con lo etnográfico, dado que dicho término admite todas las características enunciadas y además convoca la voluntad y perseverancia requeridas para llevar a cabo un proyecto de estas características.

Según lo anterior, en este caso el contexto (sustantivo), que está caracterizado por la dinámica social (adjetivo), alberga la ópera (sustantivo) urbana (adjetivo), con lo cual se quiere enfatizar en la necesidad de concebir ambos aspectos como una unidad, a partir de lo cual se establece la necesaria relación entre un existente en el que se hallan las temáticas y problemáticas (locación, habitantes de la locación), un contexto a intervenir de indagación y creación (social), y según las estrategias de intervención que ello exige (de dirección

escénica), el tratamiento, la textura, el punto de vista desde el cual deben ser intervenidos los órdenes precedentes, en este caso el de la ópera y el urbano.

Van Dijk alude a la noción de marco social, que define como “marco cognoscitivo porque es conocido por los miembros de la sociedad, es una estructura esquemática ordenada de acciones sociales que operan como un todo unificado” (Van Dijk, 1996, p. 108), una dinámica particular que da cuenta de las maneras de interactuar de las personas con su entorno, con el presente, entre sí.

En este sentido, una tarea inicial por parte del director de escena consiste en definir el contexto en el que se realizará la búsqueda de fuentes de creación, el marco cognoscitivo en el que se pueden indagar e identificar aquellos aspectos que constituyen su dinámica social, marco o contexto que configura tanto la estructura como las acciones sociales que la componen, con el fin de obtener un conocimiento relativo a lo “superficial” o lo cotidiano si se toman como complejas las temáticas y problemáticas que en él se presentan.

Lo anterior permitirá, además, mediante observación, adquisición de indicios, diálogos informales, etc., reconocer aquello que el mismo Van Dijk denomina como el “conjunto de *convenciones*, es decir, de diferentes reglas, normas y estrategias, que por lo general siguen participantes de las distintas categorías. Estas convenciones definen las clases de *posibles (inter)acciones* entre los participantes” (p. 109) con las cuales paulatinamente se va conformando el universo en el que se instaurará el proceso creativo, como también en la fuente primordial que permite hallar motivos, acciones, actitudes que caracterizan el contexto social, y paralelamente a la indagación de dicho contexto, determinar la viabilidad y la pertinencia del desarrollo del proyecto.

De esta manera, se podrán advertir todas las estrategias de indagación que permitan vislumbrar el alcance de lo que sería la indagación escénica, como también el evento

escénico, resultado de todo el proceso creativo, ya que el estudio, según Van Dijk “del discurso en sus contextos cognoscitivo, social y cultural tiene *aplicaciones* importantes para varios terrenos y puede contribuir a la solución de problemas sociales cruciales” (p. 145), puesto que mediante el proceso de creación, producción y proyección del dicho evento se establecen de manera permanente escenarios de intervención en los que tanto el investigador y el artista como el miembro de la comunidad implicada en dichos procesos encontrarán mediante experiencia aquel ámbito en el que el acto que se realiza en el presente de la comparecencia de las partes deja de ser una creación artística o una circunstancia social para convertirse más bien en un acto integrado por la presencia activa de las partes, en el que se explicitan convenciones y lógicas de entendimiento tan particulares que hacen del devenir de la acción un acontecimiento compartido, conjunto, colectivo en el que principalmente las partes han trascendido aquello que Van Dijk denomina como la categoría que hace parte del contexto social, entendida como “los ‘papeles’ que desempeñan los participantes” (p. 108), entre ellos “Funciones, puestos y papeles propiamente dichos como los de ‘policía’, ‘doctor’, ‘amigo’, ‘extranjero’, ‘madre’, etc.” (pp. 108,109), puesto que dejan de desempeñar dichas funciones y roles, y se convierten en performer y espectador partícipes de la acción, dado que el acto que se despliega también deja de ser representación para convertirse en acto del presente, puesto que ambos, artista y habitante, ahora performer y espectador y habitante, comparten un mismo espacio, y por tanto un nuevo contexto, esto es, el de un acto de intervención, dado que tanto unos como otros conforman una misma comunidad en circunstancias de tiempo, modo y lugar comunes.

Para llegar a establecer el ingreso al contexto que da sustento al proceso de creación e investigación que tanto el director de escena como los demás creativos llevan a cabo, se

hace necesario plantear aquellos componentes que estructuran la manera de reconocer, acceder y obtener la información requerida para lograr dar un salto cualitativo hacia la configuración del hecho escénico.

Según las puestas en escena de las óperas urbanas que constituyen el estudio de caso, se puede aludir inicialmente a las maneras de concebir y abordar dos tipos de contextos, uno general, en el que se encuentran los aspectos macro constituyentes del proceso de creación e indagación; y otro micro que hace parte de la interacción escénica y se denomina contexto específico.

Teniendo en cuenta los aspectos comunes y diferenciables surgidos del análisis comparativo acerca de los motivos que determinaron el comienzo de cada uno de los proyectos de puesta en escena de las óperas urbanas por parte del director, y el carácter etnográfico que adquiere la labor, se deben enunciar los aspectos que circunscriben lo que se denomina aquí como contexto de intervención, o retomando a Van Dijk, aquel “marco cognoscitivo” relacionado con el ámbito que requiere ser abordado, estudiado, conocido, interpretado, analizado, al que tanto lo social como lo cultural no solo le es conocido, sino propio. Lo anterior determina, por tanto, la elaboración de una estrategia de intervención que se sustenta en la realización de procesos de percepción y pensamiento, de comprensión del lenguaje y de las formas de imaginar, como también de acercamiento a la memoria colectiva, histórica en la que se sustentan las formas de operar en la sociedad.

Patrice Pavis alude a “el teatro de intervención” que tiene como misión “intervenir, al margen del teatro oficial, en los lugares públicos: calles, fábricas ocupadas, centros comerciales, es decir, en lugares donde normalmente el público no tiene acceso al teatro institucional” (Pavis, Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo, 2016, p.

187), lugares en los cuales el arte se torna marginal respecto a los que habitualmente han sido diseñados y utilizados para las representaciones escénicas.

En el caso de la ópera urbana, el carácter de intervención, además de abordar un lugar al margen del usado por la ópera tradicional, implica acceder, incursionar en común acuerdo y por intereses conjuntos entre el artista y una comunidad (académicos, artísticos, sociales, culturales, etc.) determinadas temáticas, problemáticas y circunstancias que definen el actuar y el pensar en sociedad. La intervención connota, además, la incursión consentida en un espacio y comunidad determinados, generalmente extraños o por lo menos distintos a los artísticos, y en caso de que fuesen diseñados para eventos artísticos se requeriría de un motivo que determinara la distancia necesaria para que el artista se asuma no como el lugar natural al evento escénico, sino un contexto de intervención.

La relación entre el artista, las instituciones, los miembros de la comunidad en la que se realiza la intervención se torna desde un comienzo interactiva, confidencial, participativa, y se genera una dinámica de intervención mutua, puesto que ello implica incursionar en ámbitos que están en el orden de lo personal, lo privado, lo sensible, con el ingrediente de que lo que se ha denominado como intervención tiene un propósito escénico, motivo por el que finalmente se puede aludir a la noción de que desde el punto de vista del director se lleva a cabo una intervención escénica en un ámbito social.

Tanto el artista como el miembro de la comunidad avanzan hacia la puesta en escena de aquello que surge de las prácticas artísticas y sociales que entran en fricción donde el resultado no es artístico o social, es liminal.

A partir de esta fase se traza la ruta que inicia con la selección y definición del ámbito de creación e indagación, hasta la definición de la locación en la que se llevará a cabo el evento escénico, entendida como el epicentro desde el cual se establecerá una

mirada crítica, un planteamiento estético y una interacción con los integrantes de la comunidad implicada en las temáticas y problemáticas surgidas de dicha indagación.

El director de escena, en principio asume una doble condición. De un lado, indaga todos y cada uno de los indicios, variables geográficas, arquitectónicas propias de la dinámica del lugar en el que se busca una locación factible para realizar la intervención, al tiempo que detalla las bondades escénicas de dicho lugar, tales como seguridad, vías de acceso, desplazamientos de artistas, comunidad, espectadores, ubicación del espectador con respecto al desarrollo del evento escénico, despliegue técnico, logístico y artístico, uso de espacios interiores, exteriores, niveles y profundidades a través de las cuales se pueda desplegar la acción y estimule el imaginario del director, los creativos, la comunidad que los habita y los espectadores. Un espacio que adquiera sentido para el desarrollo de procesos académicos, profesionales, gubernamentales como una acción mejoradora, transformadora y de sostenibilidad para las partes involucradas en él.

Según Jesús Galindo, “La etnografía es un instrumento que potencia la mirada del curioso y del analítico, eso es todo, y con este *status* penetra a todos los campos de las ciencias sociales y del comportamiento, incluso a la emergente ciencia de la comunicación” (1998, p. 350), aspectos que para el caso del director de escena se convierten en la clave para valorar aquello que da sentido tanto a lo simple y lo superficial como a lo complejo e imprevisible de la cotidianidad en la que una locación traduce la dinámica de su diario acontecer. Una mirada que contenga al mismo tiempo lo sutil y lo complejo, lo habitual y lo imprevisible permite detectar el ámbito en el que lo cotidiano trasciende, ámbito en el que se debe prestar atención.

El director debe capturar y dar valor a las primeras impresiones que se suscitan al desplazarse por algún lugar que presupone puede convertirse en una locación, puesto que

dichas impresiones se convierten en la primera manifestación que genera empatía y encuentro, como el factor que atrae, atrapa y hace posible que dicho espacio cobre sentido y se convierta más que en un lugar, en el escenario de la intervención escénica y social. Si esto se origina de manera inesperada, es porque se suscita un acontecimiento que le es propio a la locación, a su dinámica espacio-temporal, que seguramente también afectará al espectador.

El director de escena registra con la mirada, la escucha, el olfato, el tacto, el desplazamiento, todo aquello que puede convertirse en escenario como lugar de la experimentación. El carácter analítico de la búsqueda permitirá, además de establecer un plano comparativo entre las evidencias espaciales, temporales halladas, incluso en la kinesis y la proxemia que las personas registran en el contexto de intervención, etc., realizar conjeturas, asociaciones y especular sobre el acontecer que allí se suscita con el fin de lograr una interpretación coherente con él.

El planteamiento que Jesús Galindo hace sobre el hecho de que “La etnografía de hoy supone una combinación inestable de alma de poeta y sudor de científico” (p. 351) de alguna manera, determina también la condición de la dirección en ámbitos sociales, puesto que si bien de éstos emergen los motivos por los cuales se lleva a cabo la puesta en escena, también surgen los códigos con los cuales se establecen intercambios que llaman a la corresponsabilidad y al sentido ético que el director debe asumir como líder de un proyecto en el que imaginario y realidad constituyen un escenario abierto a la dinámica social.

El artista no puede asumir una postura colonizadora para justificar las resoluciones escénicas y logísticas sustentadas en su imaginario, en la autoría y el respaldo institucional, puesto que ello conducirá al no reconocimiento por parte de las personas como fuente de creación e intervención, de la realidad circundante, con todo lo que ello implique.

Intervención escénica no corresponde a una intromisión. Los procesos de creación e indagación y puesta en escena solo serán factibles si la comunidad asume una actitud de empoderamiento sobre el proyecto.

Tomando de manera literal la definición de Jesús Galindo sobre el rol del etnógrafo, se podría decir que el director de escena como creativo con una actitud de etnógrafo “es entonces, un escritor, un creador de imágenes que muestran los cambios de lo que está más allá de lo evidente. Pero también es un ser analítico y observador, especializado en mirar detenidamente y por largo tiempo, casi un esteta, casi un místico. El oficio, y el énfasis reiterado lo vale, es formar al sujeto de la mirada y el sentido” (p. 352), justamente porque el director de escena por medio de la observación asume y elige como fuente de creación aquello que es legible, que se configura como un existente, pero sobre todo, como aquella unidad de sentido que detona el imaginario que hace que una determinada circunstancia que comprometa a un determinado sujeto en un tiempo y espacio específicos sobre sentido para sí y el proceso creativo, colectivo y para la sociedad, es decir, un sentido que puede establecer lazos de complicidad entre las partes que intervienen en el proceso creativo.

Para dar pie a la enunciación de las líneas de creación e indagación que hacen parte de esta primera fase, se tiene en cuenta una recomendación que el mismo Jesús Galindo establece, sustancial para que se pueda no solo justificar ante el espectador, la sociedad, las instituciones participantes en el proyecto, sino también ante el lector del material literario: que todo acontecimiento por poético que pueda ser, está atado a una realidad, a una locación, a una sociedad y una cultura, motivo por el cual, así como lo plantea el mismo autor, el registro que se haga de las fuentes mediante diversos medios como el testimonio, la entrevista, el documento histórico, de audio, audiovisual, etc., se convierta en la evidencia a través de la que el director desde su rol construye el sustento teórico,



conceptual, técnico, estético con el cual puede justificar un acto que más allá de ser artístico, se convierte en un suceso público, abierto.

El investigador Henk Borgdorff, refiriéndose al debate sobre la investigación en las artes, plantea que en ellas la investigación dedica su atención a “la materialidad del arte en la medida en que hace posible lo inmaterial; y a la inmaterialidad del arte en la medida en que está alojada en el material artístico” (Borgdorff, 2010, p. 20), aspecto que puede determinar al mismo tiempo la doble fase que adquiere el acontecer escénico en el contexto social, de la cotidianidad, el cual está compuesto tanto por la realidad circundante como por la intervención escénica premeditada e intencional con la que actúa el creativo en una obra de estas características.

Entender el carácter etnográfico como una cualidad de lo creativo implica la posibilidad de hacer un registro no solo de los acontecimientos, sino del momento en el que transcurren, razón por la que el registro se convierte en un testimonio activo que va a determinar en la sociedad, más que un registro historicista, el sentido que él ocupa en el presente, estableciendo así una acción transversal al proceso creativo y a la realización del evento escénico, esto es, la actualización del pasado y por lo mismo, la activación de la memoria particular y compartida, social e íntima de quienes hacen parte, en cualquier fase, del proceso creativo y del evento escénico que finalmente se convierte en evento social.

#### 2.5.1.1 Estrategias de puesta en escena

##### 2.5.1.1.1 *Estudio y análisis de contexto (social, cultural, histórico, institucional)*

El estudio y análisis de contexto es la primera estrategia de dirección perteneciente a la fase uno de los componentes estructurales del proceso creativo para la concepción y puesta en escena de la ópera urbana.

Corresponde a la implementación de las estrategias y herramientas para que el director acceda a las fuentes de creación que se inscriben en un determinado contexto, entendido este como el marco más amplio en el que se emplaza el proceso de indagación y búsqueda de fuentes de creación. Lo anterior conlleva al trazado de un perímetro temático y geográfico como contenedor de dinámicas y acontecimientos en los que finalmente luego de una depuración del material hallado y seleccionado, se determinan las temáticas y problemáticas sobre las cuales se desarrollará el proyecto.

Dicho contexto es delimitado por todo aquello que, desde el punto de vista circunstancial, constituye el ámbito de intervención e indagación, lo cual permite a su vez trazar un radio entre el epicentro de la indagación, lugar de búsqueda e indagación de las fuentes de creación más asequibles, lugar del presente escénico y el perímetro de dicho contexto. Por tanto, el trazo del radio corresponde al alcance histórico, social, cultural que el acontecer escénico adquiere.

Las herramientas de indagación implican, de un lado, el registro y la consecución de material escrito, fotográfico, audiovisual, sonoro en diversos formatos, producto del acercamiento a la fuentes más próximas (personas implicadas, lugares, etc.) y distantes (documentos históricos, registros visuales, sonoros, audiovisuales, lugares, etc.), recientes o remotas que determinen el alcance de los aspectos histórico, social, cultural hasta definir como contenedor de dichos motivos y de la acción el denominado perímetro mayor.

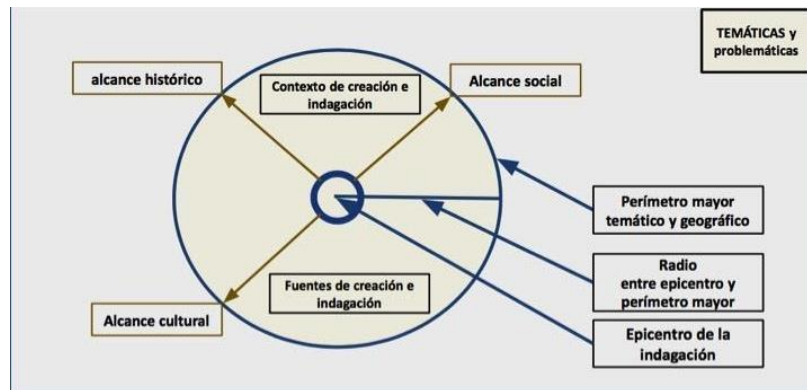


Figura 4 Indagación etnográfica (ámbito social, exploración de contexto, fuentes de creación).

Fuente: elaboración propia

El director de escena al abordar tanto las fuentes de creación e indagación como el alcance de las mismas, establece un puente entre el epicentro de la indagación y el perímetro mayor del contexto de intervención con lo cual configura una primera noción de espacio y tiempo en el que se instaura el evento escénico.

Dicho sentido se percibe cuando se triangulan desde los puntos de vista de la indagación y la puesta en escena los datos (históricos, sociales, culturales que en principio determinan el contexto de las temáticas y problemáticas), el indicio en el que se manifiesta un acontecimiento (objeto, sujeto con el que se da crédito y se evidencia la acción) y un antecedente cercano o remoto que implique de alguna manera al miembro de la comunidad en la que se emplaza la labor escénica. Estos tres aspectos determinan un plano de coherencia que da sustento escénico a la acción y credibilidad sobre el acontecer escénico a quién hace las veces de espectador.

Triangulación en el contexto de indagación para la ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo

- Dato: Fundación del barrio Santo Domingo Savio.
- Indicio: La señora Cecilia (habitante del barrio) da testimonio de cómo se llevó a cabo la fundación. Fue testigo directo del hecho histórico.

- Antecedente: La fundación involucra a la comunidad del barrio.

Triangulación en la puesta en escena de la ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo.

- Dato: Fundación del barrio Santo Domingo Savio. Es emitida por el personaje El Cuervo como apertura a la segunda parte del evento escénico.
- Indicio: La señora Cecilia en un video que se proyecta testimonia la forma como se realizó la fundación del barrio.
- Antecedente: Este acontecimiento escénico involucra a habitantes del barrio y de la ciudad de Medellín, quienes en calidad de espectadores al enunciarse el acontecimiento y explicitarse por medio del video lo asocian con la historia de sus barrios.

El artista y el espectador, cada uno en su función y en su momento, establecen una relación entre estos aspectos, al establecerse esta operación, se origina en el director como investigador, o en el espectador de manera automática, un “desplazamiento” que mediante el imaginario como potencia ata el presente con lo pretérito, es decir, generando un salto cualitativo que da pie al advenimiento de una imagen primigenia (antecedente) que al mismo tiempo da sustento y crédito al acontecer escénico. Dicho “desplazamiento” es tanto individual como colectivo, ya que la fundación del barrio involucra a sus habitantes, al tiempo que cada habitante tiene una percepción particular de dicho acontecimiento.

Al momento de ocupar un contexto durante el proceso de indagación de puesta en escena o durante el presente del evento escénico, se despierta una percepción que oscila entre lo real, lo imaginado y la huella de lo existido; entre el presente y el deber ser o el haber sido de las cosas, las personas y las estructuras arquitectónicas, locativas en las que transcurre la acción.

El carácter documental del evento escénico es evidente. En este contexto de indagación, el director de escena delimita el perímetro mayor o el más amplio contexto a través del cual se traza el alcance del proyecto de ópera urbana, según las implicaciones que el motivo por el cual debe realizarse dicho proyecto contemple.

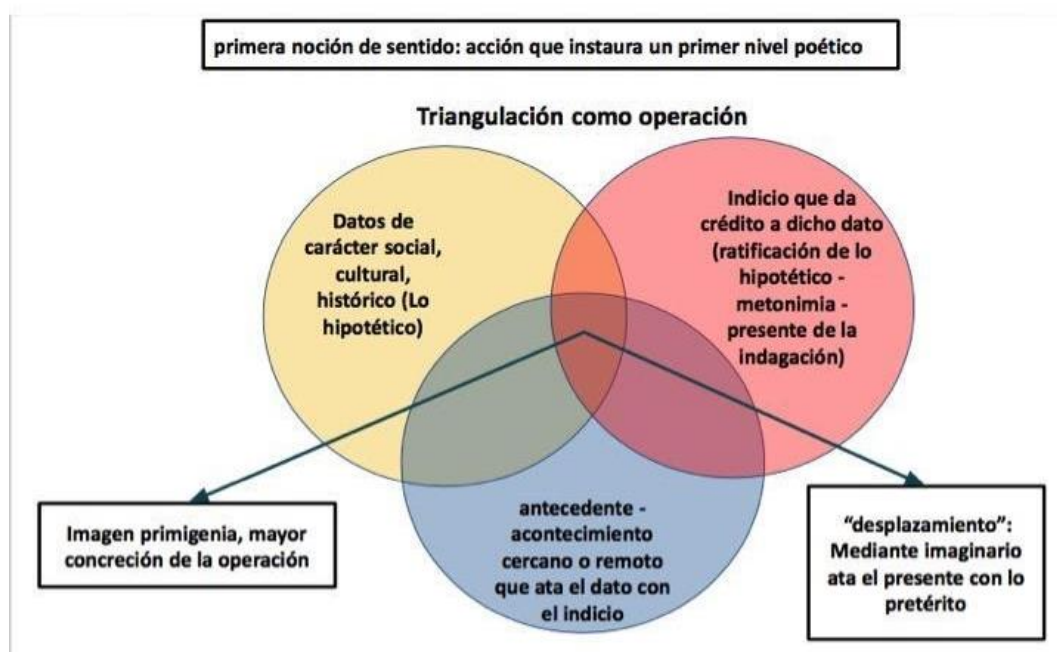


Figura 5 Contexto o marco más amplio en el que se emplaza el proceso de creación e indagación

Fuente: elaboración propia

En la puesta en escena de la ópera urbana *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, el proceso de indagación de contexto y la búsqueda de fuentes de creación determinaron la triangulación de:

En el contexto de indagación

Dato: La locación se asume como cárcel (no como finca, tampoco como batallón)

Indicio: La locación en su estructura y estado es un testimonio arquitectónico de lo que fuera la Cárcel Celular de Varones La Ladera. En el

arco principal, en la parte superior permanece el nombre que reconoce el lugar como cárcel.

Antecedente: Guertzo, personaje de la ópera urbana, regresa al lugar años después de haberlo habitado en calidad de preso.

En la puesta en escena

Dato: Guertzo fue un preso de la cárcel y hoy regresa a deshacer sus pasos para continuar su camino hacia la ciudad.

Indicio: Guertzo ante los espectadores llega en taxi; luego de transcurrir la trama del evento escénico sale de la cárcel y toma el taxi que lo conduce al centro de la ciudad.

Antecedente: Guertzo es un testigo del pasado de la locación.

El peso de la trama, a la vez que se sustenta en la locación cárcel, recae en el carácter ficcional sustentado en los acontecimientos que debe afrontar Guertzo en el lugar.

Según lo anterior, el salto cualitativo que se origina mediante triangulación está determinado por 1. el carácter histórico relacionado con el hecho de que allí efectivamente existió una cárcel y múltiples antecedentes que llevaron a los artistas y a los espectadores a reconocer dicho lugar no como una locación en ruinas, sino como un lugar histórico, patrimonial. 2. La locación en la que se realizaron la indagación y el evento escénico se constituye como el indicio mayúsculo respecto a la existencia de la Cárcel Celular de Varones La Ladera, y 3. El imaginario que suscita la locación en el espectador, quien se proyecta desde el presente del evento escénico hacia un pretérito real o imaginado, producto de su relación que estos adquieren respecto al devenir del evento escénico.

En cuanto al tiempo, el imaginario avanza entre el devenir del evento y lo que significó o pudo significar el edificio en la época en que se construyó. El lugar pasa de ser finca a

cárcel, luego a batallón y posteriormente a parque, y ahora patrimonio arquitectónico de la ciudad.



*Imagen 11 Primera noción de sentido: acción que instaura un primer nivel poético*

*Fuente: Viztaz.com*



*Imagen 12 Cárcel Celular de Varones (La Ladera). Barrio Boston, Medellín-Colombia*

Fuente: Cárcel Celular de Varones (La Ladera). Carlos Rodríguez, 1936. Archivo Histórico de Antioquia

- Motivo sustancial del proyecto (Supertarea): instituciones públicas y privadas, gubernamentales, académicas, comunitarias.

Todo proyecto de creación manifiesta durante su proceso de realización aquella razón por la cual se lleva a cabo. En general, las experiencias creativas relacionadas con las artes escénicas tienen un motivo común, establecer un encuentro entre artistas y espectadores; incluso, el proceso creativo sin la presencia física del de éste último está dirigido hacia un espectador imaginado, implícito, justamente porque el motivo esencial de la creación escénica conduce a su socialización.

De otra parte, a dicho propósito confluyen motivos comunes y particulares de carácter institucional, artístico, académico, etc., los cuales se espera sean evidenciados durante los procesos de creación e indagación y fundamentalmente mediante la obra.

En el caso de la ópera urbana, son diversos los motivos que el director de escena debe valorar con el fin de asumir aquellos que están estrechamente relacionados con las temáticas y problemáticas. Según Ferrater Mora, desde el punto de vista psicológico, el motivo se puede entender como “lo que mueve o puede hacer mover la voluntad” (Ferrater Mora, 1971, p. 236). En este sentido, cabe preguntarse por aquello que el director de escena, teniendo en cuenta intereses institucionales, comunitarios, sociales, etc., “puede hacer mover su voluntad” respecto a la realización de la obra y su proyección, dado que dicha voluntad se traduce en la fuerza creativa que se despliega por medio del concepto de puesta en escena, el material literario, el ensayo, en la materialización de cada acción constitutiva de la obra. Motivo que mueve su voluntad hacia la manifestación del porqué y el para qué del acto creativo.

Konstantín S. Stanislavsky evidenció no solo la importancia de la voluntad en los actores, sino la de los personajes a través de la noción de supertarea, acción transversal que debe estar encaminada en el caso de Ópera Urbana hacia la enunciación de un motivo que estimule la voluntad de quienes participan en el desarrollo del proyecto.



Así mismo como se expresa en múltiples sistemas de análisis de la obra dramática por parte del director en Rusia, la supertarea se convierte en un elemento sustancial de la estructura escénica. La importancia que adquiere este elemento en Ópera Urbana respecto al proceso creativo y de indagación trasciende el objetivo de la puesta en escena, dado que obra como artefacto estético que emerge del emplazamiento artístico en el ámbito social posee una voluntad que supera la labor técnica e incluso la manera habitual de observar del espectador.

En las óperas urbanas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!, ¡Oh! Santo Domingo y Memoria, destierro del olvido*, el interés de la Alcaldía de Medellín estaba puesto en la activación de la dinámica cultural en las zonas aledañas a la construcción de la Biblioteca León de Greiff en el barrio Boston, a la construcción de la Biblioteca España en el barrio Santo Domingo Savio, y a la inauguración de la Casa Museo de la Memoria en la comuna La Candelaria de la ciudad de Medellín, activación mediante los programas: “Medellín un escenario” en las dos primeras óperas y en la tercera, el “Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado”.

En este sentido, las diversas áreas de las artes escénicas y de las ciencias humanas en interacción con los miembros de la comunidad implicada, instituciones gubernamentales, universitarias, comunitarias intervienen un escenario de interacción y transformación conjunta y permanente, dada la realización de pequeños y mayores actos simbólicos que conllevan a la declaración de una imagen reveladora de aquello que la cotidianidad doméstica y los órdenes cerrados convierten en la ausencia de un pensamiento diverso y una voluntad por manifestar aquellas temáticas y problemáticas que les perturban.

Según lo anterior, si bien la obra como totalidad lo es por la voluntad y el interés de quienes la crean y ejecutan, es decir, motivos de carácter interno (materialización de la

misma desde el punto de vista escénico) y externo (razón por la cual las entidades que solicitan la realización de una puesta en escena de estas características le apuestan a un proyecto que requiere un nivel alto de inversión), se pueden enunciar en síntesis, de acuerdo con el análisis comparativo, los principales motivos que de manera relevante confluyen en el evento escénico.

- Realización de un evento de ciudad apoyado por un ente gubernamental.

Este tipo de solicitud beneficia la ejecución de una de las obras que se construyen según el plan de acción de una institución gubernamental, que determina ante las comunidades implicadas en el proceso creativo, logístico y la presentación de la obra, una presencia no solo de carácter artístico, sino de representación oficial. Aquí, la importancia del arte como medio de dinamización y emplazamiento cultural de las obras del plan de desarrollo urbano de la ciudad.

Desde los procesos académicas también se logra una cualificación, especialmente de los universitarios, dada la posibilidad de llevar a cabo un proyecto que involucra diversos programas académicos de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y la Colegiatura Colombiana, principalmente relacionados con la música, el canto, las artes plásticas, el diseño de modas, el teatro, la danza, el diseño gráfico y las unidades de investigación.

Fundamentalmente se beneficia la labor transdisciplinar, dado que el contexto urbano y social que se aborda, por su dinámica, determina la constante confrontación del quehacer disciplinar, lo cual conduce a la contemplación y creación de estrategia entre creativos pertenecientes a diversas disciplinas y miembros de la sociedad que desde su conocimiento y aporte, se ven involucrados en la labor creativa, lo que a su vez conlleva a

la generación de nuevos diálogos y por tanto alternativas de carácter escénico y disciplinar no ejecutadas anteriormente.

Uno de los motivos sustanciales para la realización de dichas óperas urbanas está ligado al interés de llevar a cabo la formulación de un proceso de creación desde la perspectiva de la dirección escénica en espacios abiertos, alternativos, que permita contemplar nuevas estrategias escénicas respecto a la construcción del material literario y al proceso de puesta en escena en dichos contextos.

- Carácter social del arte.

Establecer un vínculo entre estudiantes, docentes, artistas profesionales, habitantes de los barrios, miembros de las comunidades implicadas en las temáticas y problemáticas que el contexto en el que se desarrolla el proyecto otorgan, razón por la que este proyecto se asume con gran sentido de pertenencia, puesto que ahí, en la relación entre las personas, se hallan causas comunes o ajenas que el artista apropia en la medida en que comprende la manera como cada acontecimiento o antecedente histórico o social afecta de alguna forma a su interlocutor.

El carácter social de la Ópera Urbana conduce a la labor identitaria que el miembro de una comunidad debe asumir en el presente histórico en relación con sus iguales, a los espacios públicos que recorre, a los espacios privados que habita, y sobre todo a la dinámica urbana o rural de la cual hace parte y en la que de manera consciente y activa incide en su cotidianidad. El arte en, para y con la sociedad.

En lo que respecta a la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*, la comunidad con la que se indagaron las fuentes de creación estuvo conformada por las víctimas del conflicto armado del país, y por supuesto, el motivo esencial para esta comunidad consistía en evidenciar no solo que dicho conflicto era cruento, sino emitir sus voces, tener en frente

receptores tangibles. Acudir a una sociedad ausente mediante una obra lírica sería la oportunidad para manifestar, entre otros aspectos, las diversas formas de victimización a las que recurrentemente han sido sometidas.

- Evidencia de temáticas y problemáticas que implican a la comunidad.

El interés de los miembros de la comunidad implicada en las temáticas y problemáticas (habitantes o no de la locación) por expresar su condición desde el punto de vista histórico y social principalmente, puesto que asumen el arte como el escenario propicio (de participación e inclusión) para legitimar su presencia ante propios y extraños, generar lazos de comunicación y fortalecimiento de la identidad. Uno de los aspectos más importantes de la Ópera Urbana como acontecimiento social consiste en actualizar a través del evento escénico la memoria histórica, personal, colectiva, entre otros aspectos, como testimonio de lo que hoy representan las personas, y la comunidad para el barrio, la ciudad y el país.

El motivo sustancial que determina el comienzo y la materialización de un proyecto bajo la modalidad de Ópera Urbana consiste en: la razón por la cual la voluntad creativa adquiere una dirección que se sale del exclusivo orden de la creación artística para instaurarse, según las circunstancias políticas, sociales, culturales del momento que atraviesa una comunidad determinada, en un orden diverso, experiencial, por medio de acciones inclusivas, estéticas, equiparadas con el acontecer cotidiano de un territorio, ahora escenario de intervención.

Por lo tanto, el director debe lograr un mecanismo eficaz que lo conduzca a la concreción del concepto de puesta en el que producto del proceso de indagación se manifiesta el motivo, la postura consciente y el carácter poético con el que se emprenden los procesos de creación que trascienden lo coloquial, lo cotidiano, lo habitual.

#### 2.5.1.1.2 Ámbito geográfico, social, cultural e histórico en el que se emplaza el proyecto escénico

Con el fin de abarcar este ámbito plural, se realizó una indagación de carácter etnográfico que evidenció, según el análisis comparativo, una estrategia de abordaje de las comunidades, las temáticas y problemáticas teniendo en cuenta que para la comprensión y el reconocimiento de los aspectos mencionados se debe hacer una indagación desde dos perspectivas, una espacial y otra patrimonial, en las que tanto lo geográfico como lo social, lo cultural y lo histórico se encuentran en la interacción cotidiana entre las personas, entre estas y los espacios públicos, privados, en una determinada locación, razón por la que al hacer referencia a la noción de espacio escénico se alude a la confluencia de estos aspectos en consonancia con un ingrediente sustancial, el acontecimiento, ya que este le es connatural al hecho escénico y a la interacción entre las personas y los espacios.

Armando Silva en *Imaginarios Urbanos* plantea la noción de ciudad definiéndola como “una organización cultural en un espacio físico, mediático y social. Pues una ciudad tiene que vérselas con la construcción de sus sentidos” (Silva, 2006, p. 231), un ámbito con dinámica propia, permanente, distinta a la manifiesta en el espacio concebido y edificado para la presentación de puestas en escena. Lo fundamental en el espacio alternativo consiste en la manera como la dinámica social conlleva a la construcción de sentidos, en este caso escénicos, que unen lo cotidiano con lo estético, en una interacción distinta en la que la noción de acontecimiento deviene extra-cotidianidad.

El autor expresa que existen varios espacios, así: “un espacio geográfico, como escenario de su paisaje natural afectado por lo construido; un espacio histórico, que se relaciona con la competencia para vivir en una ciudad, con la capacidad para entenderla en su desarrollo y en cada momento; un espacio háptico que se relaciona con la percepción del

cuerpo humano con el cuerpo de la ciudad y con otros objetos que le circundan y que algunos llaman físico; un espacio imaginario, donde atendemos a sus utopías, a sus deseos, a sus fantasías que se realizan con la vida diaria” (p. 321), ámbitos dotados de sentidos, que si bien pueden ser delimitados por trazos, cambios de atmósferas, lenguajes escénicos, entre muchos otros factores, también por el alcance de los acontecimientos que de una u otra forma están contenidos en él.

Armando plantea además que “Los imaginarios se tornan un camino excepcional para entender el espacio, no sólo como geografía, sino como historia y cultura” (p. 311), lo cual hace pensar cómo la relación entre lo demarcado geográficamente y lo acontecido corresponde a la relación entre el trazo y el sentido que este adquiere en un determinado contexto, y en esta medida sugerir que el alcance de dicho proyecto al estar inmerso en un ámbito social requiere ser demarcado y comprendido geográficamente, pero también histórica y culturalmente.

En el caso de las óperas urbanas se pensó en una demarcación geográfica que abarcara tanto aspectos simples, cercanos, cotidianos, como amplios, distantes y complejos con el fin de determinar el rango y la importancia de las fuentes de creación e indagación que posibilitaron acopiar, analizar, dimensionar los indicios y la información relevante relacionada con los propósitos académicos, creativos, institucionales, sociales, culturales, históricos contemplados en el proyecto, al igual que establecer las fases de desarrollo del mismo según circunstancias y plazos de ejecución.

Se define entonces como una de las acciones principales para concebir el proceso de puesta en escena la realización de una labor cartográfica que permitiera más allá de establecer una representación gráfica de un espacio, indagar la dinámica contenida por la delimitación del trazo. Jesús Martín-Barbero interroga en su trabajo sobre el oficio de

cartógrafo, el papel de la cartografía “Pero, ¿quién ha dicho que la cartografía sólo puede representar fronteras y no construir imágenes de las relaciones y los entrelazamientos, de los senderos en fuga y los laberintos?” (Martín Barbero, 2004, p. 484). Luego de realizar un análisis sobre el estado de la cartografía tradicional, expresa cómo a partir de “esa multiplicidad de cuestiones y experiencias, de datos duros y de metáforas, que se van construyendo articulaciones más y menos fuertes de lo económico, lo laboral y lo político, avizorando encrucijadas estratégicas de la en la cultura, puntos focales en la reorganización de las instituciones y las sociedades” (p. 484), factor determinante para comprender que la cartografía en el caso de la Ópera Urbana se define como una cartografía que se vislumbra desde una perspectiva escénica con la que se pretende definir el alcance de los acontecimientos que sin duda se manifiestan en términos de espacio y tiempo, y siendo coherente respecto a la intervención que se suscita en el contexto urbano, debe considerarse desde los planos geográfico e histórico.

Es necesario cartografiar la zona de injerencia del proyecto, realizar el reconocimiento geográfico de los hechos históricos y acontecimientos que pueden catalogarse como significativos desde la perspectiva de la creación escénica, para construir con ellos, flujos, asociaciones, relacionamientos con los cuales de forma paulatina se pueda configurar un territorio único, particular, comprendido como el escenario propicio para llevar a cabo el proceso de intervención (indagación, creación, producción y proyección) que un proyecto de estos demanda.

El cúmulo de “trazos” con los cuales el director de escena establece la conexión de sentidos, asociaciones y posibles acciones entre el motivo sustancial por el cual se lleva a cabo la Ópera Urbana, el tema en el que se inscribe la trama, su proyección geográfica y la factibilidad de que una locación determinada pueda convertirse en el escenario en el que se

desarrollará la acción, se convierte en la cartografía que señala el trayecto del proceso creativo y de indagación que articula lo real con lo escenificado.

Al elegirse la locación sobre la que realizará la intervención no solo se levanta el plano cartográfico que delimita el espacio escénico, sino que en él, tanto los creativos, técnicos y habitantes o miembros de la comunidad que habita el lugar, realizarán “trazos” conscientes en los cuales la cartografía superpone lo cotidiano a lo extracotidiano, puesto que la mirada con la que se recorre el territorio habitado está determinada por un distanciamiento que coloca a las personas en el reconocimiento de lo cotidiano desde una perspectiva escénica.

La cartografía se convierte en una acción iniciática, simbólica, tangible que traduce la intención del director sobre el contexto real desde el punto de vista escénico, un espacio que hará factible la creación de un nuevo territorio en el que todos puedan coexistir por un tiempo definido en el cual lo efímero es la condición que obliga a activar la memoria con la que se puede capturar y conservar lo vivenciado. Para Armando Silva,

un espacio, así sea imaginario, donde habitamos con los nuestros, donde el recuerdo del antepasado y la evocación del futuro permiten referenciarlo como un lugar que nombro con ciertos límites geográficas y simbólicos. Nombrar el territorio es asumirlo en una extensión lingüística e imaginaria: en tanto que recorrerlo, pisándolo, marcándolo en una u otra forma es darle entidad física que se conjuga, por supuesto, con el acto denominativo. (2006, p. 54)

El director de escena, por tanto, levanta una cartografía, entendida además como la dinámica a través de la cual se despliega una trama, un pensamiento, una fuerza creativa por medio de estrategias escénicas para construir lo que en el presente escénico ante el espectador-habitante se convierte en un territorio común, efímero, que puede ser nombrado, y que hace del evento escénico ante el espectador el levantamiento de un nuevo mapa que



se despliega emplazando la mirada desde su epicentro como lugar desde el cual observa y concibe el universo de lo circundante. Cada puesta en escena posee su alcance entre el epicentro de la acción y su diámetro más extremo.

*2.5.1.1.2.1 La cartografía escénica, dinámica, viva, como acontecimiento que transcurre en un territorio común entre artista y espectador, está definida por alcances de carácter:*

- Geográfico (país, ciudad, barrio, comunidad),
- Locativo, lugar de intervención escénica (espacio público, espacio privado, íntimo),
- Histórico, hechos que develan las temáticas y problemáticas (etnografía), con los cuales se levanta la primera cartografía escénica (material literario), que a su vez se convierte en documento histórico y guía para la intervención de artistas, creativos, habitantes, mediante estrategias que conllevan a la puesta en escena.
- Escénico. La cartografía escénica como totalidad inaugura un territorio que no solo ha sido imaginado, sino materializado y de manera coherente con su especificidad escénica nombrado como ópera urbana.

La noción de cartografía escénica como herramienta le permite al director durante el proceso creativo y de indagación, escritura, puesta en escena, identificar los puntos, fuentes de creación y trazos que convergen a la concreción del acontecer escénico.

- Cartografía escénica

Despliegue de todas las estrategias generadas por la voluntad creativa de artistas y miembros de una comunidad sobre una locación o escenario de intervención elegido a partir de temáticas y problemáticas previamente indagadas desde los puntos de vista social, histórico, cultural, antropológico, filosófico, y contenidas en el concepto de dicha intervención desde el punto de vista del director.

#### *2.5.1.1.2.2 Perímetros de intervención escénica*

Con el fin de llevar a cabo un proceso que lograra contener todos aquellos aspectos definidos en los alcances del proyecto, y con el propósito de establecer mecanismos que permitieran operar y hacer tangible desde el punto de vista escénico la labor de la dirección escénica, se optó por acoger la noción de perímetro, la cual según Bahamón, quien se refiere a ella desde el punto de vista de lo urbano, contexto más afín con el que en este tipo de puesta en escena se aborda, consiste en “El instrumento de planificación utilizado comúnmente para “intentar” delimitar y contener la ciudad” (Bahamón Álvarez, 2009, p. 34), término que desde el punto de vista etimológico “viene del griego ‘perimetron’ –peri, alrededor y metrón, medida– medida alrededor o contorno de una figura o área determinada” (p. 34), que a su vez denomina como un “Concepto que evoluciona en el tiempo, pero que siempre está relacionado con el trazado de una línea que demarca hasta dónde llega una centralidad con un entorno urbano y con un contorno, borde o frontera en su espacialidad más exterior” (p. 34) y que en el caso de la ópera urbana permite establecer una relación y una distancia entre la centralidad (escenario de intervención, epicentro de la acción, de la puesta en escena) y un entorno en “su espacialidad más exterior” correspondiente al alcance e incidencia de las temáticas y las problemáticas contempladas en el proyecto.

El Perímetro necesario para establecer y comprender el alcance de la acción que se desarrolla ante el espectador, se da bajo dos puntos de vista: uno, relacionado con la dimensión que en términos de espacio y tiempo se establece entre el acontecer escénico y el sentido que este adquiere histórica, social y culturalmente, sustentado en referentes localizados, registrados, estudiados y analizados para ser emplazados escénicamente; otro, desde la condición metonímica del transcurrir escénico que exhorta al director a definir “la

parte”, entendida como el factor escénico que da cuenta de “el todo”, es decir, del alcance que extraescénicamente adquiere el acontecer escénico.

Al ser materializado el acontecer escénico desde dichos puntos de vista, el director hace factible que el espectador halle un espacio tiempo en el que mediante imaginario otorgue especial dimensión a dicho acontecer.

Por ejemplo, una de las fuentes de creación e indagación para la puesta en escena de la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido* estuvo definida por la masacre ocurrida en Bojayá (mayo 2 del 2002), hecho histórico con un alcance temporal respecto al momento en que transcurre la acción en dicha ópera ante el espectador, hecho que se convierte en un acontecimiento con un alcance social considerable respecto a la complejidad del conflicto armado en Colombia (sensible - sentido), como también un alcance geográfico entre el escenario y el lugar en que sucedió la masacre (dimensión geográfica), el cual se desplegó en el escenario mediante la composición de una imagen configurada por la intervención de artistas, video proyección y cantos chocoanos.

Esto conlleva a trazar, por tanto, el contorno o alcance de dichos parámetros, entendido como el “borde o frontera de su especialidad más exterior”, borde que une lo cotidiano con lo extracotidiano, un ámbito liminal en el que el acontecer escénico connota un alto nivel de imprevisibilidad y experiencia.

Lo anterior lleva al diseño e implementación de estrategias de creación acordes con las circunstancias, los sujetos que las vivencian, asumiendo una actitud abierta a la consideración de un no habitual devenir del proceso creativo propio de la locación en la que se instaura el acontecer escénico.

Si bien las circunstancias dadas de la representación se constituyen en el sustento en el que el personaje inscribe su acción en el caso del teatro drama, las circunstancias dadas en

lo que respecta a la ópera urbana no solo se contemplan por fuera del teatro, del drama, del personaje, del escenario de la representación, sino que se convierten en aquellas que circundan el cuerpo de quien realiza la acción.

Considero conveniente aludir al planteamiento de Ortega y Gasset al enunciar la frase “Yo soy yo y mis circunstancias” como un asunto indivisible, que en Ópera Urbana el artista asume, tanto en relación con su labor creativa e interpretativa, como en relación con las dinámicas social y cultural propias del universo que lo rodea.

La demarcación de un perímetro obedece a una medida que la circunstancia determina, pero que al mismo tiempo el director de escena delimita según su experiencia escénica, su imaginario, la proyección que pueda darle a dicha circunstancia desde la perspectiva artística.

Aquí el espectador y el artista evocan aquel hecho del cual tienen parcial o total conocimiento. Parcial, por medio de fuentes menos próximas (colombianos que conocieron el hecho a través de la prensa, documentales, exposiciones museísticas, etc.) o total, por medio de fuentes directas (víctima del conflicto armado, habitante de Bojayá), quienes asocian desde los puntos de vista espacial y temporal el acontecer escénico con el hecho histórico. En este sentido, el alcance entre el hecho escénico como epicentro de la acción y el hecho histórico determina un perímetro distante.

Posee un alcance simbólico, determinado por la incidencia y significación social, cultural que un hecho histórico determinado tiene para el artista, el espectador, una comunidad determinada, convirtiéndose en un acontecimiento que da sentido y un mayor alcance o trascendencia al hecho escénico. Este alcance está definido por el énfasis que el director otorgue en el ámbito escénico y por tanto por el tratamiento de la acción.

Habría también una diferencia entre el hecho histórico como antecedente de la acción y el acontecimiento que toma como referente el hecho histórico, ya que el segundo requiere una labor experiencial y estética, razón por la que el evento escénico se convierte en un ritual del cual se es partícipe de distintas maneras por parte de los artistas, la comunidad implicada y el espectador. En este caso, para las víctimas del conflicto armado que presenciaron la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*; la trascendencia que el evento adquirió fue percibida de una manera distinta a la de un espectador más desprevenido. La noción de experiencia, hecho histórico, cartografía del conflicto armado, referente y acontecimiento, adquiere un alcance y una significación según el grado de implicación del sujeto respecto al hecho histórico.

Si se alude entonces a la noción de que dicho perímetro determina lo que denomino como horizonte de la acción, quiere decir que el plano de los perímetros que aquí enuncio corresponde a los diversos alcances que el evento escénico posee, todos ellos tangibles, objetivos y subjetivos al mismo tiempo, pero lo más importante, constituyentes del acontecer y del presente escénicos, pero al mismo tiempo de la condición efímera de los mismos.

Por lo anterior y según el análisis de los procedimientos utilizados en cada una de las óperas urbanas, se pueden inferir diversos perímetros y alcances, herramientas que le permiten al director llevar a cabo una labor etnográfica. Se destacan cuatro perímetros y sus componentes, incluyendo un acontecimiento que, si bien no es propio del evento escénico, compromete al director de escena en la elección y delimitación del perímetro denominado como escenario de intervención. Los perímetros estarán ejemplificados según su demarcación e incidencia en cada una de las óperas urbanas realizadas, así:

Perímetros:

#### 2.5.1.1.2.2.1 Perímetro Horizonte:

Determinado por la distancia entre la centralidad (escenario de intervención, epicentro de la acción, de la puesta en escena y del evento escénico) y un entorno en “su espacialidad más exterior” correspondiente al alcance e incidencia de las temáticas, las problemáticas contempladas en el proyecto de intervención y al motivo por el cual este se lleva a cabo.

Es dinámico, cambiante, imprevisible, inconmensurable. Mediante el carácter metonímico de la acción se convierte en parte constituyente del acontecimiento escénico. Oscila entre la objetividad del hecho histórico y la subjetividad del carácter simbólico que este adquiere mediante tratamiento escénico generando una trascendencia social y cultural del mismo.

Existen dos tipos de perímetros horizonte: uno perteneciente al ámbito de intervención e indagación, el otro al escenario de intervención.

- Horizonte ámbito de intervención e indagación:

En este perímetro se hallan los acontecimientos remotos, antecedentes y demás fuentes de creación que dan dimensión a las temáticas y problemáticas que son tratadas en la puesta en escena. Entre este perímetro y la centralidad o epicentro de la acción se traza el radio o línea más extensa respecto a los alcances que pueda adquirir la puesta en escena.

- Horizonte escenario de intervención:

Definido por todo tipo de acontecer que pueda ser advertido por el artista, la comunidad y el espectador desde el escenario de intervención. Acontecer que puede ser percibido por medio de los sentidos, sin embargo, no se encuentra al alcance su manipulación. Este tipo de acontecimiento al estar en el área de observación, escucha y percepción del espectador, puede cobrar especial sentido en medio del transcurrir de la acción en el escenario. Por ejemplo, el paso de un avión en un determinado momento del

transcurrir escénico al ser percibido por el espectador, el artista, puede cobrar sentido en el presente escénico, sin embargo, no puede ser controlado por el artista. Da cuenta de la existencia de la realidad circundante a la que está supeditado el evento escénico.

Este horizonte tiene un carácter geográfico, mas no se puede demarcar de manera clara su perímetro. Su ámbito es el de la estesis y como tal de la experiencia escénica, según la distancia que exista entre la centralidad, epicentro de la acción y su “exterioridad mayor”. Si se pudiese demarcar este perímetro se podría decir que se halla entre los perímetros mayor y locación.

Por razones del azar propio del espacio y el tiempo urbano, cobra especial sentido en la estructura escénica del evento. Debe ser advertido durante la labor cartográfica, entendido este como fondo del escenario de intervención.

Se puede tener en cuenta dentro del evento escénico el hecho de que este comience en el transcurrir del ocaso, convirtiéndose en el tiempo y el espacio en una transición y un cambio de atmósfera que hace parte del ámbito sensorial de la obra enfatizando además en algunos aspectos de la trama. El ocaso, el fondo y a la vez el horizonte perceptible e inalcanzable son desde la perspectiva del espectador, tenidos en cuenta como un factor que proporciona especial sentido al evento.

Según las puestas en escena de las óperas en mención, el perímetro horizonte en cada una de ellas tiene un alcance distinto según el contexto espacio-temporal, geográfico y temático en el que se desarrolla el proyecto.

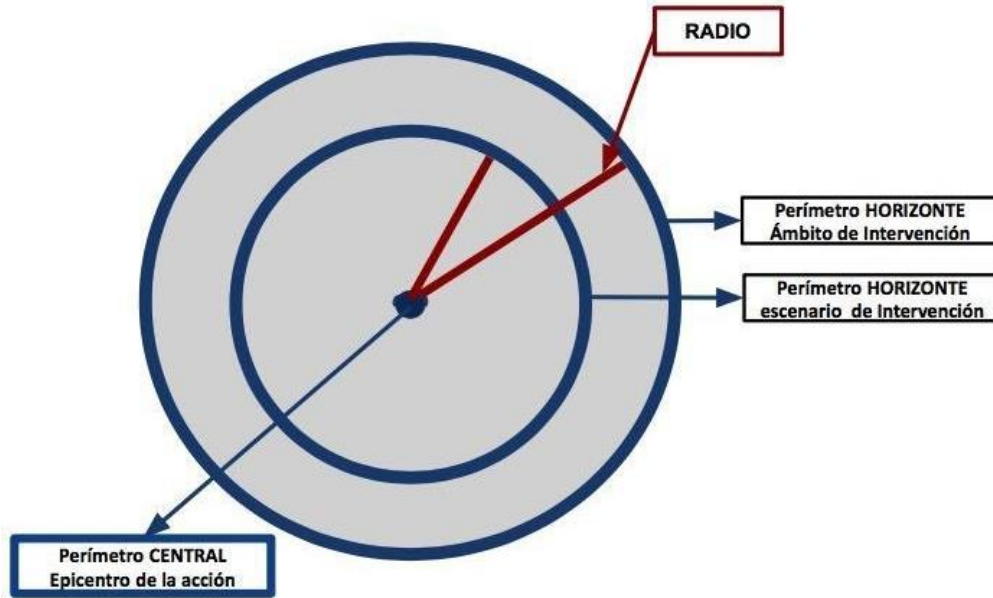


Figura 6 Perímetros horizonte ámbito de intervención e indagación y horizonte escenario de intervención

Fuente: elaboración propia.

Perímetro horizonte ámbito de intervención e indagación en las óperas urbanas ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!, ¡Oh! Santo Domingo y Memoria, destierro del olvido.

¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!

El alcance del perímetro horizonte ámbito de intervención e indagación en la ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! estuvo determinado por el tema de la libertad asumido desde tres puntos de vista. El primero desde el plano locativo ya que la acción escénica se desarrolla en las ruinas de la Cárcel Celular de Varones la Ladera, tema por lo tanto implícito; el segundo desde el punto de vista lírico ya que la intervención central corresponde al fragmento relacionado con el quinteto de la ópera *Carmen* de G. Bizet, cuyo tema es la libertad; y el tercero, desde la trama, la cual se desarrolla mediante el personaje central, Guertzo, hombre que estuvo preso en dicha cárcel cuando esta se encontraba en servicio y que luego de culminar su condena, abandona la ciudad y “hoy” llega para “des



andar” su pasos, recorrer el lugar antes de continuar nuevamente su camino hacia el centro de la ciudad.

El horizonte de la ópera está sustentado en los planos temático (la libertad), plano temporal (el lugar en el que se sucede la acción fue cárcel, lo constatan las ruinas ante las que se haya el espectador), y desde la trama que configura el transcurrir de Guertzo por la locación (ficción). Por lo tanto, la importancia del carácter histórico y patrimonial tiene un énfasis importante en este perímetro.

La dimensión territorial de este perímetro se define por las nociones de comuna, barrio (lugar en que se encuentra dicha locación) y ciudad, ya que, desde la locación, a través de los arcos de la antigua cárcel, se observa la ciudad desde dos planos, el primero a la llegada del espectador, quien se instala al frente de la fachada de la cárcel y observa a través del arco principal, las casas iluminadas, ubicadas en las laderas de la ciudad. El otro plano corresponde a la mirada que el espectador realiza a través del evento escénico y los arcos de la antigua cárcel, el barrio aledaño a la locación y el centro de la ciudad.



*Imagen 13 Perímetro horizonte, ámbito de intervención e indagación. ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*

Fuente: [https://www.medellin.gov.co/MAPGISV5\\_WEB/mapa.jsp?aplicacion=0](https://www.medellin.gov.co/MAPGISV5_WEB/mapa.jsp?aplicacion=0)



*Imagen 14 Fachada ruinas Cárcel Celular de varones La Ladera*

Fuente: <https://es.slideshare.net/ciudadescreativas1/medelln-palimpsesto-urbano>

- ¡Oh! Santo Domingo

El alcance del perímetro horizonte ámbito de intervención e indagación está determinado principalmente por la condición social, cultural, histórica y propia del conflicto armado acaecido en la zona. Desde el punto de vista histórico, la acción compromete de una parte el momento de la invasión de predios con el que se hizo un asentamiento provisional y la fundación del barrio, principalmente; de otro, los aspectos social y cultural, dado el impacto que tuvo para el barrio y la comunidad la construcción de la vía del metro cable, el comienzo de la construcción de la Biblioteca España y la conexión de la estación Santo Domingo del metro cable con la línea que conduce al Parque Arví, lo cual hizo de la zona un lugar turístico. (Ver imagen 15)

La señora Cecilia, habitante del barrio, se convierte en eje central del proceso de indagación, creación y proyección del evento, su testimonio legitima a los habitantes del barrio mediante su participación y su presencia como uno de los personajes de la trama. La relación entre lo público y lo privado, ya que la acción transcurre al interior de casas, en calles, en la plaza central La Candelaria, define el compromiso de los habitantes respecto a las temáticas y problemáticas definidas. Respecto al conflicto armado, el tema de los desaparecidos se convierte en el alcance que tiene la ópera con el pasado reciente. En la trama, Rossina de *El Barbero de Sevilla* de G. Rossini, Azucena de la ópera *El Trovador* de G. Verdi y la señora Cecilia buscan sus hijos desaparecidos en varios momentos, búsqueda que culmina con la aparición de Fiordiligi, quien emerge de debajo de “la tierra” o de “la profundidad del barrio” e interviene con el aria “Come Scoglio” de la ópera *Così fan tutte* de W. Mozart.

La dimensión territorial de este perímetro está definida principalmente por las nociones de comuna, barrio y ciudad, puesto que es en estas dos dimensiones en las que tanto el evento escénico tiene mayor alcance, además porque desde este lugar ubicado en la ladera noroccidental de la ciudad se observa parte del Valle de Aburrá, las montañas y el cielo.

#### 2.5.1.1.2.2 Perímetro Horizonte Ámbito de Intervención e Indagación



*Imagen 15 Perímetro horizonte, ámbito de intervención e indagación ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo*

Fuente: [https://www.medellin.gov.co/MAPGISV5\\_WEB/mapa.jsp?aplicacion=0](https://www.medellin.gov.co/MAPGISV5_WEB/mapa.jsp?aplicacion=0)

En las imágenes relacionadas con el perímetro horizonte Escenario de Intervención, se pueden advertir las características de la topografía, los ambientes climáticos, la principal vía de transporte que ha permitido el desarrollo turístico del barrio y las características de la infraestructura residencial y urbanística.

- Memoria, destierro del olvido.

El horizonte ámbito de intervención e indagación en esta ópera está definido por dos líneas sustanciales. La primera de carácter locativo, puesto que la idea principal de la Secretaría de Gobierno de la ciudad estaba enfocada a la inauguración del Museo Casa de la Memoria, aspecto que sin duda determina una relación con el edificio y el sentido que este tiene respecto a los acontecimientos y las víctimas del conflicto armado en Colombia; y la otra, el tema que sin lugar a dudas estaba definido por dicho conflicto, línea de alta dimensión emocional relativa a las consecuencias de dichas formas de victimización (masacres, desaparición, desplazamiento forzado, entre otras).

En el proceso de creación e indagación que dio origen a la ópera se hizo el análisis del momento histórico que atravesaba el país desde la perspectiva del conflicto armado colombiano, tema central del proyecto. Así pues, en el año 2011 el evento escénico coincide con la proclamación de la Ley de Víctimas, al tiempo que se desarrollaban los acuerdos de paz entre el gobierno del presidente Juan Manuel Santos e integrantes de las Fuerzas Armadas de Colombia, Farc, en la Habana, Cuba. Para la ciudad de Medellín, por tanto, la construcción del Museo Casa de la Memoria se convertía en un evento histórico, con dicha obra se reconocería además de la existencia de un conflicto presente, la necesaria

instauración de un lugar en el que se evidenciaría la realidad que atraviesan las víctimas del conflicto y los hechos atroces a los que han estado sometidas durante décadas.

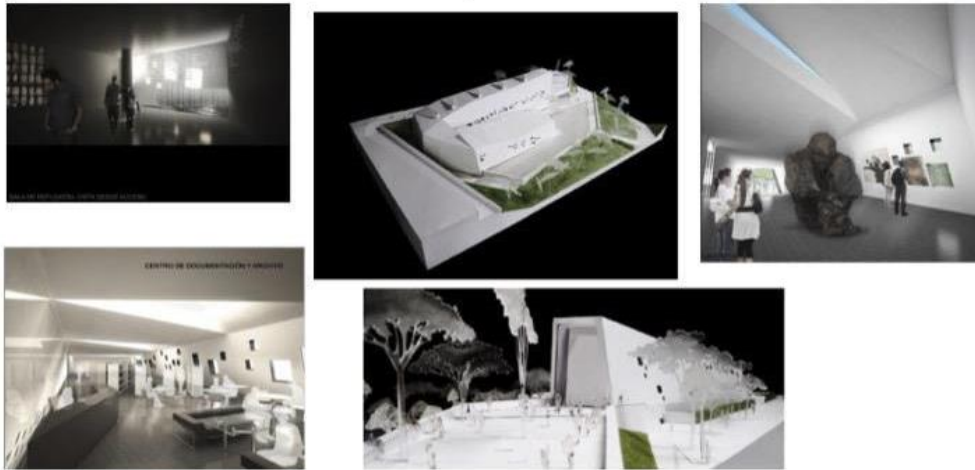
En este sentido, una ópera urbana basada en dicho conflicto se convertiría en uno de los tantos medios a través de los cuales se manifestaría en el marco de dicho conflicto el acontecer social e interno de las víctimas, al igual que algunas de las formas de victimización hasta el momento ejecutadas por diversos grupos al margen de la ley. La ópera se convertiría en un acto simbólico inaugural respecto al museo, pero también de acompañamiento a las víctimas. Según el Centro de Memoria Histórica, las modalidades de violencia en el conflicto armado en Colombia son: los “secuestros, ataques a bienes civiles, asesinatos selectivos, atentados terroristas, acciones bélicas, violencia sexual, masacres, desplazamientos forzados, desapariciones forzadas, reclutamiento ilícito, fundamentalmente” (Histórica C. d., 2014, pp. 7,8), aspectos que dan pie a imaginar el alcance del perímetro desde los planos histórico, social, emocional, cultural, etc.

A manera de síntesis se podría decir que un alcance de la ópera estaría relacionado con el Museo Casa de la Memoria como motivo esencial de realización del evento, y del otro, con la memoria que se actualiza por medio del evento escénico y de la existencia del museo. Así pues, lo relativo a lo social y lo cultural da cuenta de una poética de lo fragmentado, violado, borrado, acallado, etcétera, características de una cotidianidad no urbana, sino del despojo de la integridad y los derechos, relativa al desarraigo.

De otra parte, el alcance de las temáticas y problemáticas en este caso están relacionadas con el contexto regional, en este caso definido por la delimitación del Departamento de Antioquia y fundamentalmente por los factores que hacen parte de la dinámica del conflicto armado. Según el *Atlas del Impacto Regional del Conflicto Armado en Colombia*, publicado por el Observatorio de la Consejería Presidencial para los



**Perímetro Horizonte Escenario de Intervención  
Memoria, destierro del olvido**



*Imagen 16 Perímetro horizonte ámbito de intervención ópera urbana Memoria, destierro del olvido*

Fuentes: mapas (1) Las víctimas del conflicto armado interno en Colombia, 19815-2015. Mapa 11, pág. 75. (2) Conflicto armado y pobreza en Antioquia, Colombia, figura 2, pág. 228. (3) Centro Nacional de Memoria Histórica (2017), Medellín: Memoria de una guerra urbana. Mapa 3, p. 104. Y Maquetación archivo Museo Casa de la Memoria

#### 2.5.1.1.2.2.3 Perímetro mayor:

Contempla el área entre la centralidad, epicentro de la acción y el borde o “espacialidad más exterior” de la zona de injerencia de los procesos de creación, indagación y materialización de la puesta en escena. Se ubica entre los perímetros horizonte del escenario de intervención y locación.

Su dimensión física corresponde a las nociones de zona, comuna o barrio en el que se halla la locación. Dicha zona estará impactada por el evento escénico desde lo visual y lo sonoro, lo logístico, ocupada por lo colindante con la locación. Entre el acontecer escénico y dicha zona pueden encontrarse puntos de intersección y sentido.

Su dimensión es relativa a la distancia que pueda existir entre la locación y las estaciones de buses, las actividades ordinarias de la comunidad más próxima, las luces de

alumbrado público que no interfieren en el evento escénico, el acceso vías de transporte, por ejemplo.

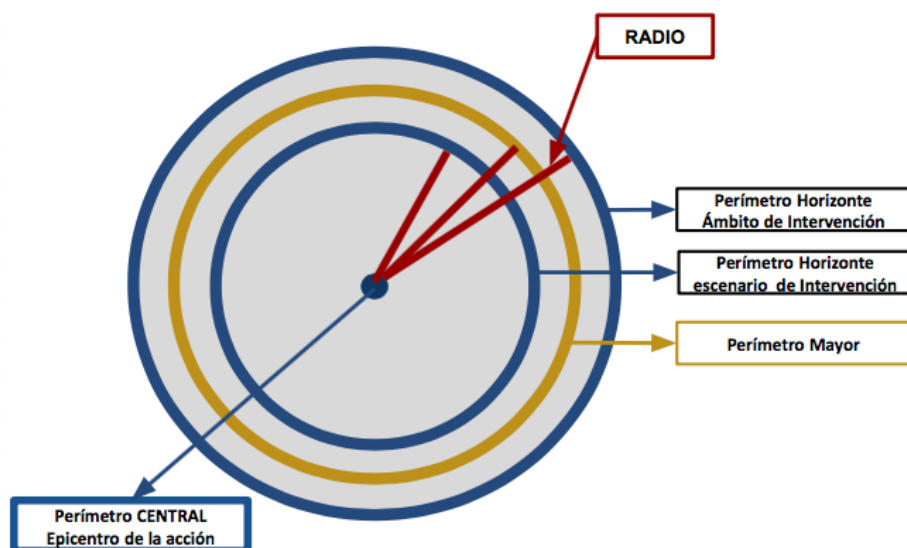


Figura 7 Perímetro Mayor

Fuente: elaboración propia

- ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!

Corresponde a la zona más próxima a la locación, esto es, el costado occidental del barrio, que se extiende hacia la vía principal más próxima al centro de la ciudad, hoy ocupado por el Parque Biblioteca Pública León de Greiff de La Ladera. Por el costado nororiental linda con el parque deportivo La Ladera y por el costado sur con una vía que separa la locación con la zona residencial más próxima. Por el costado oriental con laderas altas y pronunciadas en las que se divisan algunos barrios.

Dada la ubicación de la locación respecto a su entorno, podía advertirse cómo además de los espectadores que asistían a la locación para presenciar el evento, otros a la distancia escuchaban y observaban el evento escénico como un evento de barrio, de ciudad,



habitantes que de alguna manera fueron testigos de algunos momentos del desarrollo y producción del evento escénico.

En la imagen expuesta (ver imagen 18) se advierte el lugar privilegiado de la locación respecto al centro de la ciudad, y respecto a las laderas, disposición especial para reconocer cómo el evento escénico si bien se inscribe en el perímetro locación, posee una proyección que la trasciende.

A pesar de que la acción involucra el barrio, dado que para sus habitantes el proceso de puesta en escena no les es ajeno ya que este transcurre en las ruinas de la Cárcel, lugar al que todos los habitantes pueden acceder, incluso por las instalaciones deportivas y de recreación aledañas, desde el punto de vista histórico, social, cultural los temas y los acontecimientos no corresponden a sino a lo relacionado con la locación. Es decir, con lo que atañe a la cárcel.



[https://arqa.com/editorial/medellin\\_r/biblioteca-leon-de-grieff](https://arqa.com/editorial/medellin_r/biblioteca-leon-de-grieff)

*Imagen 17 Perímetro mayor ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*

Fuente: <https://arqa.com/arquitectura/parque-biblioteca-publica-leon-de-grieff-en-medellin-colombia.html>

- ¡Oh! Santo Domingo.

Al hacer referencia al perímetro mayor en esta ópera debe tenerse en cuenta el trayecto que tanto como trazo y como tránsito se establece entre la estación de metro cable Santo Domingo y la zona céntrica constituida por el parque La Candelaria, la Biblioteca Pública España, la iglesia y la sede de la acción comunal del barrio. Tránsito común y cotidianamente realizado por habitantes y visitantes, en gran número extranjeros, quienes además de visitar la zona realizan una estación para continuar a la reserva natural Parque Arví.

Si se entiende el perímetro mayor como una zona de influencia próxima a la locación en la que se realiza el evento escénico, se debe tener en cuenta cómo el trazo que se demarca en la siguiente imagen (ver imagen 19) comprende un área residencial, escolar, cultural y turística principalmente.



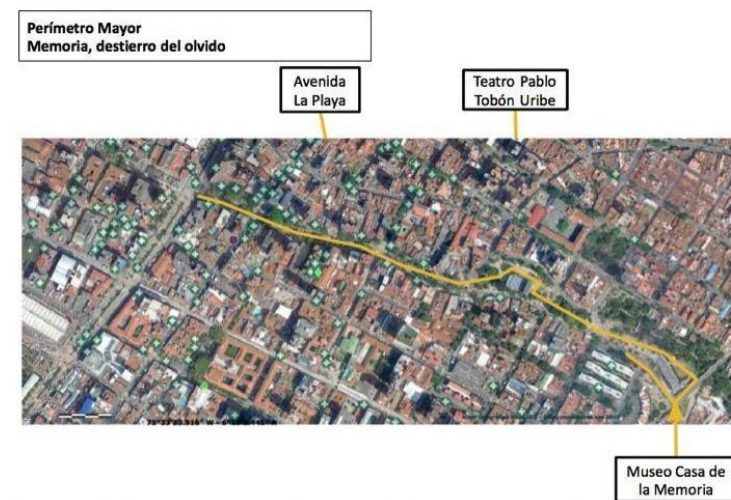
Imagen 18 Perímetro mayor ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo

Fuente: Google maps

- Memoria, destierro del olvido.

El perímetro mayor relativo a la locación en la que se desarrolla el evento escénico está definido por el trayecto entre el Teatro Pablo Tobón Uribe, el Parque Bicentenario y el Museo Casa de la Memoria, un corredor cultural rodeado de zonas comerciales y residenciales con alto nivel de injerencia en las dinámicas urbanas, motivo por el cual los habitantes, principalmente del barrio Buenos Aires, participaron de múltiples reuniones que tuvieron como fin reconocer el contexto histórico y social del sector, como también la socialización del proyecto de construcción del museo y de su inauguración con la ópera dedicada a las víctimas del conflicto armado.

Continuando con el trazo, hacia el costado del Teatro Pablo Tobón Uribe se continúa por la avenida La Playa, eje vial histórico, cultural y comercial que conduce al centro de la ciudad (ver imagen 20) y del otro costado a zonas residenciales urbanas y rurales que lindan con el municipio de Santa Elena.



*Imagen 19 Perímetro mayor ópera urbana Memoria, destierro del olvido*

Fuente: Google maps

#### 2.5.1.1.2.2.4. Perímetro locación:

Definido por el área en la que se realiza toda acción considerada como el plano más específico de la intervención que se suscita entre artistas y miembros de una determinada comunidad. Se despliega in situ, en medio de la cotidianidad, las dinámicas sociales y culturales. (Ver figura 8)

Determinan un alto grado de convivencia y respeto mediado por protocolos, acuerdos y acciones conjuntas que hacen posible el proceso de intervención. En este perímetro se desarrollan tanto las acciones creativas, escénicas, logísticas, los procesos de conceptualización y producción, y se estudian las características espaciales, climáticas, temporales que hacen parte de la dinámica que incidirá en el acontecer escénico.

Su delimitación implica un trazo cartográfico de un territorio que contiene lo público, lo privado, lo colectivo. Incluye o determina el espacio urbano, arquitectónico susceptible de ser contemplado como ámbitos del transcurrir de la acción. Su contorno oscila entre el ámbito liminal constituido por lo cotidiano y lo extracotidiano, por lo previsible y lo imprevisible, la acción definida como escénica, premeditada, ensayada, concebida, construida, y el azar que determina la dinámica con la que el intérprete debe establecer una vívida y constante interacción.

Este perímetro se puede catalogar como aquel desde el cual se evidencia el alcance de la injerencia del proyecto en los contextos social, cultural, histórico, geográfico más próximos.

Incluye lo que se podría denominar como tras escena, lugar de la logística, la ubicación del espectador y su eventual desplazamiento. Implica el recorrido más próximo a la cotidianidad del barrio.

El hallazgo de la locación está mediado por las posibilidades de intervención logística que amerita un evento de esta magnitud, accesos y caminos de evacuación, proximidad a medios de transporte, seguridad en los desplazamientos de artistas, comunidad y espectadores, servicios públicos, instalación de equipos de sonido, luces, etc.

El área comprendida entre el epicentro de la acción y el perímetro locación contempla el ámbito de mayor relacionamiento entre el artista y la comunidad, en el que la proxemia está mediada por el diálogo, el afecto, la coparticipación.

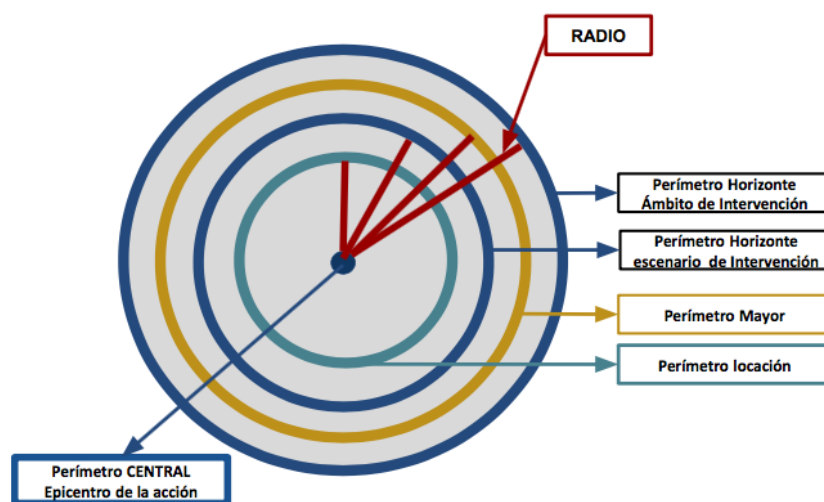


Figura 8 Perímetro locación

Fuente: elaboración propia

José A. Sánchez enuncia que “lo real es relacional” (Sánchez, 2012, p. 273) y retoma los presupuestos establecidos por Pierre Bourdieu sobre el carácter relacional de la realidad y su proposición respecto a “una filosofía de la acción disposicional, que toma en consideración las potencialidades inscritas en el cuerpo de los agentes y en la estructura de las situaciones en las que éstos actúan o, con mayor exactitud, en su relación” (p. 273). Llama la atención aquí para todo aquello que se suscita en esta aproximación a la definición del escenario de intervención, la consideración sobre “las potencialidades inscritas en el

cuerpo de los agentes” (p. 273), en el caso de las óperas urbanas de las personas que hacen parte de un nicho relacional que debe ser advertido por el director de escena, lugar en el que las fuentes de creación se convierten en la posibilidad de que el artista pueda establecer una relación desde la perspectiva de esa cotidianidad, que es en sí misma no solo el contexto de los posibles relacionamientos, sino de la realidad o dinámica sobre la cual se construyen estos. Es ahí donde se pueden percibir dichas potencialidades, puesto que el relacionamiento es gesto, es cuerpo, es interacción, y en esos microescenarios es donde se logra observar con mayor nitidez la expresión de quienes se pueden convertir con sus voces en los testimonios y en las principales fuentes de creación.

No en vano, José Antonio al referirse al papel del arte en el contexto de lo relacional plantea: “La obra de arte es en sí misma un intersticio social, y lo que la obra de arte propone es un modelo de organización, una forma, algo que puede ser trasladado a la vida cotidiana, o algo que puede ser apropiado por el receptor, ya no concebido como espectador pasivo, sino como agente que interactúa con la propuesta” (p. 275). Y justamente entre el perímetro locación y el perímetro de intervención escénica lo que se emplaza es precisamente ese “intersticio social” que el director comienza a percibir como sustancial y necesario para dar pie a una intervención que por ser catalogada como escénica, implica al arte y a todas sus formas posibles de intervenir. De esta manera, hallar el perímetro del escenario de intervención se convierte en la posibilidad de encontrar el escenario propicio para dicho relacionamiento o más bien agenciamiento en palabras de Deleuze, que da pie a la creación de una unidad espacio-temporal mutua.

A partir de ese encuentro, de ese perímetro que da ingreso a la intervención como acción creativa en el ámbito social, es que el artista deja de ser solamente director o actor o dramaturgo o director de coro, cantante, bailarín, escenógrafo, etc. Más bien, tal como lo

plantea el mismo José A. Sánchez, más que como “autor”, el artista aparece como “incubador” o “conceptor”, abierto a un proceso marcado por la “promiscuidad de las colaboraciones” (p. 275)

- La definición de la locación se determina según tres factores fundamentales:

*2.5.1.1.2.2.4.1. Acontecimiento en el devenir creativo del director (Seudoserendipia)*

Dado el proceso de rastreo, selección, análisis de fuentes de creación e indagación de fuentes históricas, sociales, culturales, cartográficas, el director encuentra en un lugar y en un momento particular de dicha búsqueda el sentido escénico que adquiere un determinado perímetro al interior del perímetro mayor. Se trata de hallar lo que se podría denominar como la “boca” de ingreso al escenario de intervención, motivo por el que se determina este momento a modo de acontecimiento propio del devenir creativo como el primer nivel de concreción poética del evento escénico.

Dicho acontecimiento se traduce en el encuadre, o perspectiva desde la cual el director observa, concibe y desarrolla el evento escénico, enfoque que posee una doble naturaleza porque además de definir el lugar desde el cual el espectador observa el evento escénico, determina el sentido que adquiere el evento escénico respecto al espectador.

*2.5.1.1.2.2.4.2. Reconfiguración de lo indagado.*

Lo indagado y hallado en las pesquisas del proceso etnográfico y cartográfico se reconfigura según la concreción poética que aquí se origina, razón por la cual lo social, lo cultural, la cotidianidad, entre los demás aspectos propios de la dinámica contenida en los perímetros, adquiere un nuevo sentido.

El encuadre, por tanto, más que un asunto técnico, se convierte en el instante, el acontecimiento en el que a manera de hallazgo se revela la imagen del escenario que cubre

la locación. Este momento es el primer acontecimiento que da forma a la puesta en escena. A partir de aquí se declara la intención con la cual el director llevará a cabo el resto de la indagación, es decir, que seleccionará y reorientará lo indagado desde los puntos de vista histórico, social, cultural, antropológico, etc. con miras a desarrollar estrategias de creación conducentes a la primera concreción del evento escénico, el material textual.

Ese primer momento lo he denominado imagen acontecimiento, dado que se trata de la imagen que contiene la primera impresión que declara el sentido y la fuerza creativa que suscita en el director la aparición del escenario de intervención escénica, donde lo real, lo tangible se reorganiza, adquiere el carácter escénico. Se trata de la primera noción de experiencia que existe entre el director y el espacio escénico, aquella que deberá transmitir mediante cada actividad, ensayo, escrito, gestión, y en la que se declara la razón de ser de la intervención escénica, incluso sin tener todos los argumentos que la indagación sobre la locación otorga.

La imagen acontecimiento se convierte en el primer momento en el que el pensamiento escénico del director se despliega sobre la locación. Su mirada se bifurca observando lo circundante como el lugar tangible y real, y al mismo tiempo en ello, la acción que detona el imaginario y por ende las maneras de llevar a cabo la intervención escénica.

La suma de datos, antecedentes, referentes, indicios, temáticas, problemáticas y el permanente recorrido de los perímetros horizonte y mayor posibilitan que el encuadre como experiencia revele una Imagen Acontecimiento coherente con lo que acontece en el ámbito de intervención e indagación, y por supuesto, con los motivos que encarna la realización del proyecto y la urgencia que posee la comunidad implicada en dicho ámbito.

Este hallazgo se convierte en aquello que Reyston Roberts denomina como seudoserendipia, la cual se origina cuando “la casualidad favorece el encuentro con algo



que de todas maneras se estaba buscando” (López Pérez, 2017, p. 181), motivo por el que el director de escena en este caso, sin lugar a dudas, toma su primera decisión con la certeza de la intuición basada en los datos e indicios recolectados y analizados, y el deseo de mirar a través de la ventana que a manera de telón se abre para dar inicio al verdadero sentido de la intervención escénica.

Se podría decir que el director en esta instancia de su primera fase de búsqueda advierte aquella realidad que la cotidianidad en los demás ha ocultado, aquella nueva y sensible mirada que conduce a que dicha intervención escénica se convierta tanto en la actualización de un pasado, como también en la mirada profunda y compleja sobre el presente de una acción atravesada por la experiencia.

La noción de intuición, según el filósofo neohegeliano Harold Joachim, se define como “una idea cuyo proceso de creación se encuentra oculto” (2017, p. 107). En este caso se podría decir que la idea de la ópera urbana hasta el momento no había hallado el lugar, el justo enfoque desde el cual el factor de la creatividad marca la diferencia entre la realización de una “obra por encargo” carente de motivación y estímulo o una obra propia, única, justa y coherente con el universo circundante.

Retomando las palabras de López para definir la noción de descubrimiento, para lo cual emplea el término *hallazgo*, plantea que este “Equivale al encuentro con una realidad preexistente” (p. 57), asunto que desde el punto de vista del director de escena equivale a dicho encuentro, pero desde una perspectiva no cotidiana, inusual, incluso para quienes habitan cotidianamente el perímetro locación o para quienes por algún grado de implicación, conocimiento o reconocimiento de los acontecimientos pertenecientes a los perímetros mayor y horizonte son conocedores de estos mediante el evento escénico.

- ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!

**Seudoserendipia  
¿A Dónde? ¿A Dónde?... ¡Ciudad!**



<https://centrodemedellin.co/imagenesView.aspx?id=280>



<https://centrodemedellin.co/imagenesView.aspx?id=280>

<https://centrodemedellin.co/imagenesView.aspx?id=280>

<https://centrodemedellin.co/imagenesView.aspx?id=280>

*Imagen 20 Encuadre perímetro locación ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*

Fuente: Vitzaz.com.co

En el caso de la ópera *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, el hallazgo se originó al estar en las primeras escalas que conducen al arco principal de las ruinas de la Cárcel Celular de Varones La Ladera. Se observó cómo a través de dicho arco las laderas de la ciudad en medio del ocaso se convertían en el fondo oscuro de las montañas y el brillo de las luces públicas y de las casas que comenzaban a aparecer.

Lo anterior determinó la importancia del instante en el que coinciden lo espacial y lo temporal como motores del transcurrir permanente y cambiante de la dinámica urbana. Originó la sensación de que los arcos sucesivos de la antigua cárcel se convertían en el medio a través del cual se observa, de un lado, lo urbano, y del otro, lo semirural, lo que determinaría el lugar en el que se daría el comienzo del evento escénico, mientras el espectador ante la fachada de la cárcel observa el desarrollo de las primeras situaciones.

Posteriormente, luego de un desplazamiento, el espectador al “interior” de la Cárcel presencia la obra. Dos miradas para el espectador y al mismo tiempo dos sensaciones, dos atmósferas. Doble mirada franqueada por una misma estructura, la fachada de la antigua cárcel.



Imagen 21 Delimitación perímetro locación ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!

Fuente: Google maps

- *¡Oh! Santo Domingo*

Luego de recorrer el barrio en muchas oportunidades, justo ante el Parque la Candelaria se halló el encuadre que podía contener tanto lo público como lo privado, parte del parque con las áreas destinadas para el esparcimiento de las personas, la vista hacia la parte norte de la ciudad de Medellín, y las casas de varios niveles, terrazas y negocios de comestibles que entre las calles denotaban lo privado, lo íntimo y la profundidad del escenario, el cual finaliza con un horizonte que dirigiría la mirada del espectador hacia el sur de la ciudad, principalmente.

Todo esto delimitado por un solo factor, la existencia de dos pilonas del sistema de transporte metro cable (ver imagen 23) que enmarcarían lo que se podría denominar como la “boca” del escenario, a manera de código escénico, a su vez marco que posibilitaba observar lo circundante.



*Imagen 22 Encuadre perímetro locación ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo*

Fuente: Carlos Sánchez

En este sentido, se erigía la noción de una doble espacialidad. Los espectadores se encontrarían en el afuera de un escenario demarcado por dichas pilonas, y al mismo tiempo los artistas se encontrarían al interior de dicho escenario. Sin embargo, al mismo tiempo, ambos, espectadores y artistas, se encontrarían ante una convención, puesto que el universo circundante los cobijaría a ambos. En este caso se puede determinar la relación entre lo público y lo privado como eje sustancial de la acción.

**Perímetro Locación  
¡Oh! Santo Domingo**



*Imagen 23 Delimitación perímetro locación ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo*

Fuente: primera: Google maps. Otras Carlos Sánchez

La delimitación del perímetro locación incluye además la casa de la señora Cecilia, lugar que se habilitó como zona de vestuario y preparación de artistas para el desarrollo del evento escénico, además como lugar de grabación de registro audiovisual en el que la señora Cecilia narra lo relativo a la invasión y a la fundación del barrio.

- *Memoria, destierro del olvido*

En cuanto a la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*, a pesar de que la intervención se realizaría con motivo de la inauguración de la Casa Museo de la Memoria de la ciudad, dicha edificación aún se encontraba en construcción, motivo por el que el proceso de puesta en escena se realizó “sobre planos”. A raíz de esto se debió conformar un grupo transdisciplinar compuesto por escenógrafos, arquitectos, integrantes de las empresas

públicas de la ciudad para comprender la disposición del edificio respecto al área pública y vislumbrar las posibles zonas que podrían intervenir para instalar el escenario.

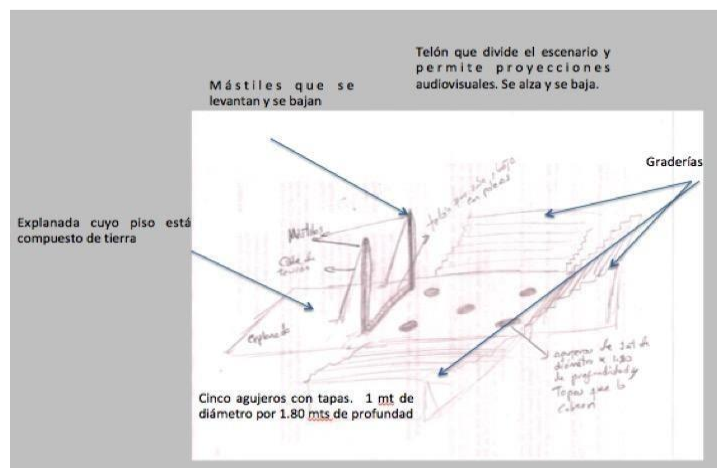
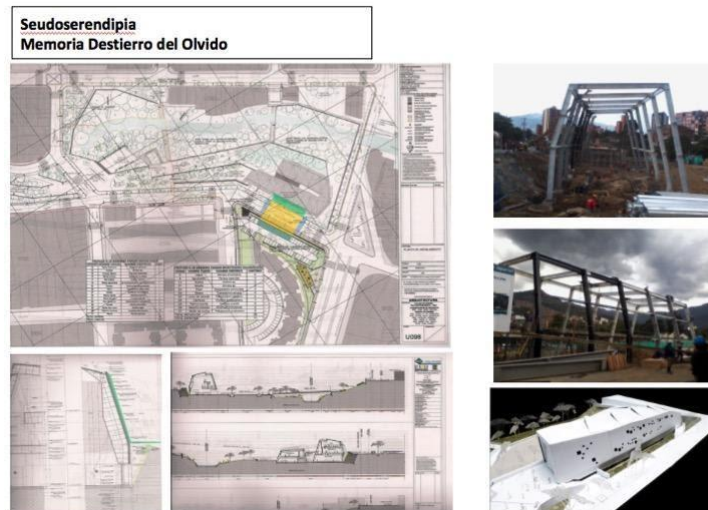


Imagen 24 Encuadre perímetro locación ópera urbana Memoria, destierro del olvido

Fuente: archivo EDU. Bocetos escenografía Laboratorio Opera Urbana

Se decidió que el escenario de intervención estaría determinado en este caso por una plataforma diseñada especialmente para la acción, ligada a la fachada lateral de la Casa Museo a la vez como fondo del escenario. Esto bajo la idea de que lo que se presentaría

tendría que ver específicamente con las temáticas y problemáticas del conflicto armado asociadas por supuesto a los contenidos temáticos que dicho museo albergaría.



*Imagen 25 Delimitación perímetro locación ópera urbana Memoria, destierro del olvido*

*Fuente: Google maps. Bocetos Laboratorio Ópera Urbana Medellín*

Los aspectos aquí enunciados permitían reconocer un punto de partida para la indagación histórica, sociológica y filosófica que diera lugar a la comprensión del fenómeno del conflicto armado a través de sus víctimas con el fin de cualificar el proceso creativo. De acuerdo con el contexto aquí expuesto –si se intenta hacer referencia a lo que podría concebirse como plano general de la locación– se tendría que admitir que en este caso no obedecía a una delimitación del paisaje arquitectónico urbano, cercano, localizable

en la ciudad de Medellín, sino a un plano más amplio que sobrepasa la noción de barrio para convertirse en una unidad de espacio-tiempo mayor, inscrita en la categoría nación.

La noción de locación debía contener una geografía diversa, la multiplicidad de territorios, dialectos, formas de victimización del conflicto armado que debían estar cobijados por un escenario común, “localizable” mediante el evento escénico, en un lugar estratégico del Museo Casa de la Memoria de Medellín.

Para elegir el perímetro locación, el director como líder del proyecto tiene en cuenta un lugar que posibilite:

1. Encuadre. Confluencia de miradas. Sentido escénico.
2. Ubicación geográfica de fácil localización.
3. Fácil acceso y evacuación.
4. Seguridad para salvaguardar la integridad de habitantes, artistas, espectadores.
5. Despliegue de los procesos de indagación, producción, proyección del evento escénico (artísticos, logísticos).
6. Desplazamientos escénicos por parte de artistas y espectadores.
7. Implicación de la comunidad intervenida con decisiva participación en el desarrollo del proyecto escénico.
8. Respaldo institucional.

#### 2.5.1.1.2.2.5 Perímetro escenario de intervención:

Contiene el área en la que transcurre la acción escénica. Lugar en el que los artistas realizan intervenciones estéticas significativas, en el que los lenguajes escénicos adquieren mediante el transcurrir de la trama especial énfasis con el fin de otorgar sentido a la acción.



Contiene el epicentro o centralidad del escenario en el que transcurre la intervención. Se localiza entre el epicentro y el perímetro locación.

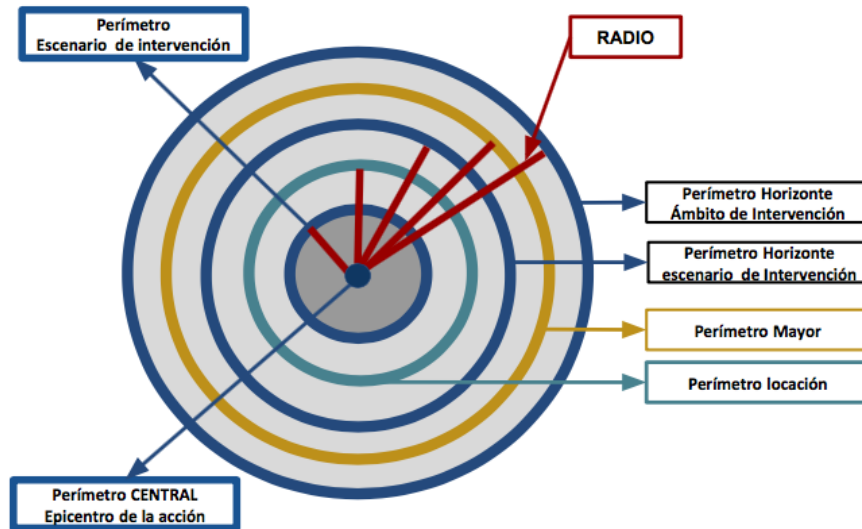


Figura 9 Perímetro escenario de intervención

Fuente: elaboración propia

Espacio demarcado por todo aquello que hace parte de lo legitimado como escénico, susceptible de ser intervenido de manera puntual desde la perspectiva estética.

En este perímetro se hace referencia a todo aquello que puede ser intervenido por el intérprete, dado que está a su alcance. Corresponde a las dimensiones asociadas a las calles, aceras, asientos de parque, fachadas, avisos, terrazas, tejados, balcones, ventanas, etc.

Su alcance es relativo al acontecer escénico. Desde el punto de vista de la dirección escénica, entre este perímetro y el horizonte de intervención debe existir un radio que una antecedentes, tiempos, referentes, temáticas y problemáticas hallados. De esta manera, el sentido que se le otorga al acontecer escénico cobra volumen. Por tanto, el imaginario del espectador trasciende lo cotidiano, es imprevisible y lo supera.

El ámbito escénico implica el transcurrir del presente escénico que entra en fricción con el presente cotidiano, real, dos condiciones que determinan una mirada particular y un especial tratamiento de la acción por parte del director.

Este perímetro está definido por todo aquello que hace parte de los planos general, medio y detalle en los que se enmarca la acción. Cada plano se convierte en el ámbito de intervención e indagación más definido, dado que se enmarca en la proxemia entre artista, comunidad y espectador al interior del evento escénico, a los niveles de espacialidad más cercanos al cuerpo y la voz del intérprete, la interacción escénica con lo circundante. En este perímetro el director desarrolla en detalle su labor técnica respecto a los procesos de interpretación relativos al material textual, la construcción del movimiento escénico, la gestualidad, etc.

En el contexto urbano algo sucede; en el contexto escénico se construye el acontecimiento, por ello, la superposición de estos edifica uno nuevo: el de la experiencia, la memoria, la acción. En Ópera Urbana la superposición de espacios; locativo y escénico determinan un nuevo lugar. El espacio escénico se construye mediante la intervención que se hace en la locación de manera intencional, premeditada, estudiada, con el fin de entrar en fricción con la dinámica urbana propia del lugar. De modo que el acontecer histórico, cotidiano y el acontecer escénico (ambos órdenes distintos) al entrar en fricción, configuran una unidad de espacio y tiempo como nuevo orden o plano de coherencia e intersección, que se convierte en el espacio y tiempo de la imagen acontecimiento.

En el desarrollo de las óperas urbanas se evidenció la fragilidad de la frontera entre espacio escénico y urbano, casi imperceptible; en ocasiones, el tránsito del espectador hace parte del despliegue escénico, así como desplazamientos cotidianos de las personas pueden encontrar sentido en lo escénico y ser interpretados como parte constitutiva de la puesta en

escena. El director debe advertir esta frágil frontera y tomarla como el ámbito en el que la imagen acontecimiento adquiere mayor sentido.

El escenario de intervención corresponde a aquello que ha sido escenario de la cotidianidad, de la dinámica social y ahora se convierte en el escenario de la indagación y creación. En él, todo objeto, todo espacio adquiere un tratamiento esceno-gráfico, por lo que puede ser nuevamente delimitado, dibujado, vuelto objeto tridimensional, iluminado, recorrido, visibilizado, intervenido por la configuración de la grafía escénica con la cual el director despliega el acontecer con cada uno de los elementos técnicos, humanos, materiales que requiere el proceso creativo. Para definir el perímetro de intervención, el director se vale en ocasiones de arquitectos, escenógrafos para demarcar claramente sobre la locación el escenario de intervención, aquello que podría convertirse en la primera acotación del material literario, puesto que dicho perímetro requiere ser descrito con el fin de convertirse en un referente escénico para quienes intervienen en el proceso de puesta en escena.

- Planos escenario de intervención:

Se entienden como cada dimensión (cuerpo del intérprete, objeto de la locación, luz, sonido, etc.) que se enmarca en el contexto del acontecer escénico y cobra sentido en la trama y la forma narrativa que la obra adquiere. Dimensión que se halla en el marco de lo actitudinal y del desplazamiento escénico, la interacción entre intérpretes, intérpretes y espectador. Contemplan la gestualidad, lo manipulable, el entorno más cercano al intérprete.

Los planos determinan la manera como el director observa el espacio escénico y distribuye o demarca en él los espacios en los que se desarrolla la acción, planteándose así una mirada total y a la vez fragmentada. Los planos permiten que el espectador enfoque su

mirada sobre los objetos escénicos que el director enfatiza. El uso de los planos determina el tempo ritmo de la acción, el tipo de atmósferas en las que el acontecer escénico se despliega.

- Tipos de planos

1. Plano general

Abarca los espacios o zonas de mayor área en el escenario, destacando el paisaje, las líneas horizontales y verticales en las que se divide el espacio escénico. Están en orden de las fachadas de las edificaciones, en la prolongación de las calles, los desplazamientos más extensos, las acciones de carácter coreográfico. En este plano se pueden contemplar tres niveles básicos: el piso del escenario, la fachada del escenario y el perímetro horizonte del escenario de intervención. En este plano la mirada del espectador es contemplativa. El marco general está conformado por los planos medio y detalle, que incluso pueden observarse como componentes de la totalidad.

2. Plano medio

En este plano se contemplan los espacios, objetos escénicos que se encuentran en el rango del cuerpo del intérprete. Demarca las zonas en las que se desarrollan escenas o situaciones que se sustentan en entornos inmediatos, cercanos, en los cuales se encuentra un número bajo de intérpretes, entre uno y tres intérpretes en promedio. No importa la distancia que pueda existir entre los intérpretes, lo fundamental está en la espacialidad que la interacción de estos establece. Una escena en una cocina o una escena entre dos personajes, uno en la calle y el otro en la ventana de un tercer nivel, se convierte en la construcción de un plano medio.

Las ventanas, los balcones, las escalas, las aceras, las bancas de parque son lugares en los que se pueden desarrollar comúnmente situaciones que configuran este tipo de planos,

generalmente focalizados con luces y de alguna manera marginados o en contraste con el área que posee el plano general. Por el plano general se puede definir la dimensión del plano medio. La mirada del director, del intérprete y del espectador debe estar orientada a comprender la relación entre la totalidad (plano general) y sus partes (planos medios).

La medida de este plano en el contexto urbano está definida por el cuerpo entero del actor, dada la distancia que se establece entre el espectador y el intérprete.

### 3. Plano detalle

Este plano enfatiza los objetos que pueden ser manipulados o enfocados de manera puntual en el escenario. Sobre este plano, el cuerpo del intérprete se fragmenta, a tal punto que se pueden destacar solamente los rostros de los cantantes o sus manos, por ejemplo. Este plano está en el orden de la gestualidad.

El director de escena puede establecer entre los planos un relacionamiento que permite establecer contrastes, ritmos y dinámicas con las cuales se desarrolla la narrativa escénica, aspectos que están directamente relacionados con la mirada y la actitud del espectador respecto al carácter de su presencia, más o menos emotivo, etc.

- Perímetro escenario de intervención y planos general, medio y detalle en la ópera urbana *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*

El escenario de intervención en esta ópera, tal como se delimita en la imagen 27, corresponde exclusivamente a la zona de interpretación e intervención escénica, entendida como el ámbito de la ficción que entra en fricción con el entorno. Esta línea demarca la frontera entre lo escénico y lo extraescénico, determina el cambio de actitud del sujeto de la intervención, quien pasa de ser intérprete, artista, a desempeñar un rol en el marco del acontecer escénico.

Si bien ante el espectador el personaje central se aproxima a la locación en taxi, vehículo que avanza por la calle del barrio, es notorio cuando ingresa al espacio escénico, dado que penetra el plano general que se encuentra iluminado y que abarca la fachada de la cárcel, las escalas de ingreso y parte de la calle, lugar en el que se estaciona el auto y desciende Guertzo. Justamente, el espectador observa la escena desde la frontera, la demarcación del perímetro, encontrándose así en la extraescena, pero al mismo tiempo sintiendo la cercanía de la situación que se desarrolla ante él.



*Imagen 26 Delimitación perímetro escenario de intervención ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*

*Fuente: Google maps*

Los planos general, medio y detalle en el caso de la ópera *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* determinaron además de los espacios en los que se desarrollaron las escenas, el uso de objetos, la proxemia entre los espacios y los intérpretes, la relación entre los objetos escenográficos y locativos, puesto que dichos objetos determinaban zonas de interpretación

dentro de un plano general definido por la noción de cárcel. El plano general también estaba determinado por el horizonte de la ciudad o el barrio que se puede advertir a través de los arcos del frontis. Se podían advertir además dos planos generales, uno el que observa el espectador desde la parte “exterior” de la cárcel al comienzo de la obra, y el otro el que el espectador observa desde el “interior” de la cárcel, motivo por el que la fachada y los arcos se convierten en el principal soporte del plan general, tal como se advierte en la imagen 28.



Imagen 27 Planos general, medio y detalle ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!

Fuente: Google: <https://centrodemedellin.co/ImagenesView.aspx?id=280> y archivo fotográfico Laboratorio Ópera Urbana Medellín

- Perímetro escenario de intervención y planos general, medio y detalle en la ópera urbana *¡Oh! Santo Domingo*

Este perímetro incluyó zona pública y zona privada, el escenario de intervención contiene los interiores de las casas de la señora Magnolia, la señora Cecilia, la tienda de la señora Margarita, la casa y el balcón de la señora Sorfi, ventanas, calles, partes constitutivas del parque principal (planos medio), las fachadas de las casas, la profundidad de las vías, el horizonte del escenario (montañas, ciudad, cielo, etc.), entre otros aspectos. Determinan un escenario dinámico cuya acción oscila entre lo público y lo privado, lo individual y lo colectivo, lo interno y lo externo, escenario en el que la dinámica social cobra mayor peso, de ahí la participación de un número significativo de habitantes del barrio en actividades de apoyo logístico, creativo e interpretación.

La variedad de espacios y planos permitió que el devenir escénico fuese dinámico, sometido a un azar complejo, y por tanto, a la experimentación de múltiples sensaciones y acontecimientos que enriquecieron la presencia de quienes en él participaron.



*Imagen 28 Delimitación perímetro escenario de intervención ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo*

*Fuente: Google maps*



Dada la variedad de espacios, niveles de altura y profundidad, la multiplicidad de planos general, medio y detalle fue mayúscula. Se destacan tres grandes planos generales conformados por el piso, las fachadas y el horizonte del escenario. En las imágenes correspondientes al plano general (ver imagen 30) se puede detallar la delimitación del plano escénico con mayor rigor y cómo se separa del perímetro locación.



Imagen 29 Planos general, medio y detalle escenario de intervención ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo

Fuente: archivo Laboratorio de Ópera Urbana Medellín

- Perímetro escenario de intervención y planos general, medio y detalle en la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*.

Este perímetro por lo general se convierte en una de las partes y acotaciones que se describen en el material textual que surge del proceso de creación, indagación y concepción de la puesta en escena. La primera gran acotación hace una descripción del espacio y el tiempo en el que transcurre la acción, y puesto que se trata de un lugar urbano sobre el cual

se emplaza el despliegue escénico, este se torna descriptivo, real y ficcional al mismo tiempo. Por este motivo se expone la acotación inicial del material literario de dicha ópera urbana.

Un espacio tan terrenal como etéreo, un lugar universal, que alberga ciudades, municipios, caminos, trincheras, hogares, puentes que enlazan lo rural con lo urbano y vestigios de una nación en coyuntura, entre la defensa y la violación de los derechos humanos. Y allí, víctimas del desplazamiento forzado, masacres y desapariciones, sumidas en la soledad mezclada con la indiferencia, y más que ello, la mirada intensa y desvanecida ante el terror sembrado, la voz doblegada por la impunidad, y la moral nimia y soterrada que la sociedad aborda con párpados gachos.

Un espacio comprendido por una explanada con cinco agujeros, bocas del sub-mundo, del deshecho, del cúmulo de fosas comunes en donde yacen objetos, ropas y recuerdos de las víctimas. De los dos círculos laterales ubicados al fondo del escenario, emergen, de uno Yerma y del otro la Indígena. Al interior de los dos círculos laterales ubicados cerca del proscenio, caen objetos y prendas de vestir. Al círculo que se encuentra en el centro del escenario, desciende el cuerpo del Hombre, hijo de las tres mujeres. (Sánchez Medina, *Memoria, destierro del olvido*, 2011, p. 2)

La definición de este perímetro estuvo supeditada al proceso de construcción del edificio del Museo Casa de la Memoria, lo cual conllevó a la variación de los presupuestos escénicos iniciales que quedaban plasmados en la dramaturgia escrita. En este sentido, durante el proceso de puesta en escena se llevaron a cabo dichas adecuaciones.

Las decisiones fueron tomadas con los creativos partícipes del Laboratorio de Ópera Urbana teniendo en cuenta la definición de cada una de las líneas de creación definidas a partir del concepto de puesta en escena, aspecto que conservaba el plano de coherencia con la imagen primigenia que generó la fuerza creativa, la convicción de los artistas sobre su obra y, por supuesto, la conexión con las fuentes de creación ya mencionadas.

En relación con lo anterior, una de las decisiones fue la supresión de la explanada como opción, ya que por recomendación de la EDU era necesario trasladar la realización del evento escénico al costado externo del edificio, lugar en el que se construiría un parqueadero justo al costado derecho de la avenida La Playa; esto cambió los procedimientos del proceso creativo, lo que acarreó una serie de dificultades. Si bien desde el proceso creativo la elaboración de la dramaturgia estaba en marcha (incluso a punto de concluir), las diferentes decisiones tomadas por la empresa constructora obstaculizaron los procedimientos de puesta en escena; sin embargo, ante el compromiso asumido y el poco tiempo que quedaba con respecto a la fecha convenida para la presentación del evento escénico, se tomó la decisión de trabajar sobre el siguiente presupuesto escénico.

- a. Utilizar la fachada del edificio que da a la avenida La Playa como soporte o fondo del escenario.
- b. Tomar como lugar de intervención la avenida La Playa, a pesar de la existencia de postes de energía y cables de alta tensión.
- c. Incluir las zonas de parque y la avenida como lugar de graderías para los espectadores.
- d. Instalar un techo plástico que cubriera desde el límite superior de la fachada las áreas del escenario y las graderías, con el fin de superar las adversidades climáticas y generar unidad espacial en la locación.

- e. Mantener los presupuestos iniciales expresados en el primer boceto del espacio escénico y en la dramaturgia, a través de la acotación ya enunciada.



*Imagen 30 Delimitación perímetro escenario de intervención ópera urbana Memoria, destierro del olvido*

*Fuente. Intervención propia sobre imagen maqueta museo*

- Plano general

Con el objetivo de configurar el perímetro locación y su papel al interior de la intervención escénica y, por ende el emplazamiento de las acciones que conformarían el evento, en el lugar en que se construía el Museo Casa de la Memoria, se consideró que uno de los motivos para la presentación de la ópera obedecía a la inauguración y entrega de la primera fase del Museo a la Ciudad y a sus autoridades, aspecto que obligó a considerar que esta ópera debía convertirse en la primera manifestación e impronta que haría recordar el sentido del Museo para Medellín, el país y las víctimas del conflicto armado.

Esto implicó para los artistas la toma de conciencia durante las fases de diseño y producción del evento escénico, la reflexión sobre la razón de ser de una ópera urbana para esa ocasión; además de la adecuación de un espacio para los ensayos, acorde con los

presupuestos contemplados en los bocetos del espacio escénico y los planos arquitectónicos de la locación, puesto que la construcción del edificio sería paralela a la realización de la puesta en escena, motivo por el cual no se podría ensayar allí hasta los días previos a la presentación.

El plano general surge del estudio de las circunstancias referidas en el proyecto de construcción del Museo Casa de la Memoria: “Recordar para no repetir”, con el fin de posibilitar a los visitantes elementos que les permitieran comprender diferentes factores y fenómenos de violencia en comunidades de Medellín, Antioquia y Colombia. Por ello se consideró necesario un estudio de la proyección en tiempo del estado de la construcción con respecto al diseño arquitectónico, para conocer a cinco días de la presentación del evento escénico las condiciones de la locación; esto permitiría definir el lugar, sus características y las posibilidades de intervención escénica.

A partir de este momento se asumió como lugar de intervención escénica el espacio señalado como “explanada”, suponiendo –de acuerdo con la información obtenida de la EDU– que dicha zona podría estar cubierta con tierra, idea que originó la primera imagen del escenario y dotó de sentido al espacio físico. Esta decisión permitió delimitar y bocetar la primera imagen del espacio escénico como resultado de la compilación y concreción espacial de las diversas fuentes de creación analizadas. Este boceto permitió al director de escena explicitar los principios que regirían la búsqueda y desarrollo de los procesos de creación, y formular las primeras acciones a realizar por los diversos equipos de trabajo que constituían el Laboratorio de Ópera Urbana.

La idea fundamental de este boceto fue considerar que el espacio abierto y llano permitiría la creación de imágenes y coreografías de gran formato, la implementación de dinámicas escénicas que conjugaran diversas modalidades y niveles de uso del espacio, de

tal manera que el espectador pudiese observar un escenario abierto, desnudo, que no ocultara en ningún momento del transcurrir escénico la actividad de los artistas, como si la tras-escena también hiciera parte del marco de visión del espectador.

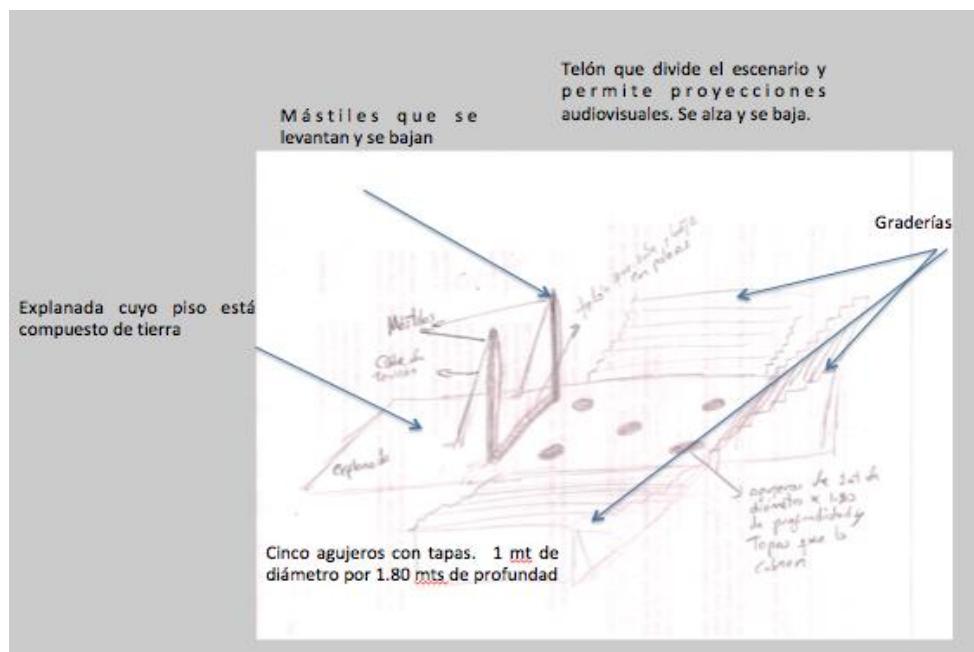


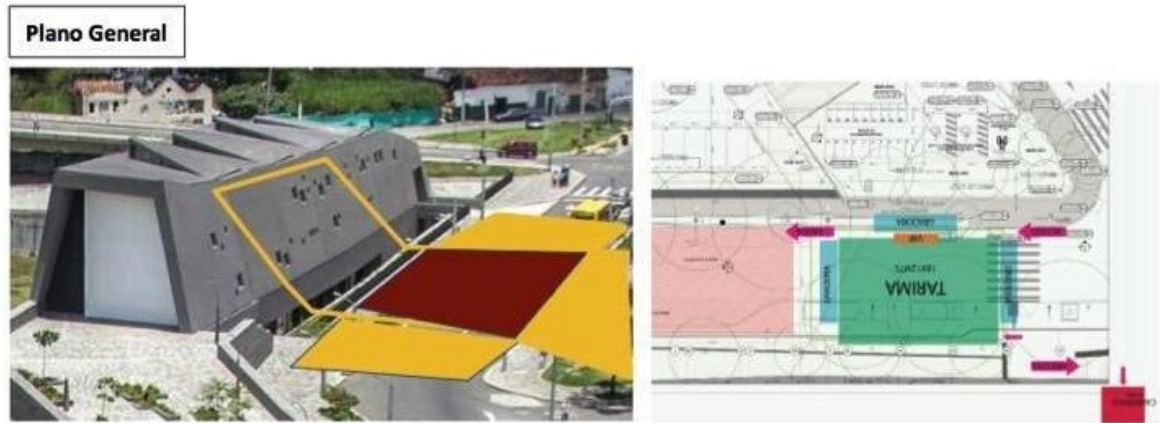
Imagen 31 Primer boceto escenario de intervención ópera urbana Memoria, destierro del olvido

Fuente: elaboración propia

Los mástiles que inicialmente se encontrarían en el piso serían levantados manualmente por los integrantes de la masa coral y escénica en un momento específico; así se daría cuenta de una comunidad que construye en el devenir de la trama su propio escenario, y se mostraría su voluntad y el sentido social del trabajo, a la vez que se convertiría en un espacio de proyección audiovisual, como también en la frontera física que separaría la parte frontal de la explanada con un fondo en el que se conformarían las escenas.

Los agujeros con tapas de madera –hechos para que en ellos los actores y cantantes permanecieran, salieran e ingresaran al plano de visión de espectador– determinarían el

submundo, el universo de sujetos provenientes de latitudes diversas, quienes en la aparición y desarrollo de la situación escénica darían cuenta de antecedentes y procedencias, como también de la magnitud de la violencia.



*Imagen 32 Plano general perímetro escenario de intervención ópera urbana Memoria, destierro del olvido*

*Fuente: planos EDU, Museo Casa de la Memoria*

Por lo general, la propuesta escénica debe adaptarse a condiciones adversas que la arquitectura no ha premeditado; en nuestro caso implicó un nuevo estudio de los planos arquitectónicos y de la ubicación de los espacios en los que se podría llevar a cabo el desarrollo de las situaciones.

Una vez conocida la intención con la que se desarrollaría el evento escénico y definida la locación y los presupuestos de puesta en escena, los proveedores convocados para la realización de las fases de producción hicieron un estudio de los planos arquitectónicos y de la locación con el fin de tomar medidas, examinar materiales, resistencias, entre otros. Ellos y los equipos de creativos tomaron decisiones sobre la factura estética de la puesta en escena. La diferencia entre lo expresado en los planos y el desarrollo de la construcción en los tiempos presupuestados obligó a replantear las

decisiones tomadas durante el proceso creativo hasta el último momento, cuando se hizo la entrega de la locación para el emplazamiento del escenario.

El estudio de las distancias entre la fachada, la tarima, el talud, los tamaños, volúmenes y materiales de construcción se convirtieron en un paso obligado debido a que las decisiones tomadas en el proceso creativo dependían de las posibilidades de intervención que ofrecía la locación. Muchas de estas decisiones fueron cambiando con el tiempo. Por ejemplo, se había contemplado la intervención de la fachada como parte del escenario; sin embargo, en días próximos a la presentación de la ópera, la empresa decidió instalar un material frágil que hiciera las veces de fachada ya que no alcanzaba a construirla como se había previsto. Este cambio implicó no solo un giro en el uso y la concepción del espacio y la composición del movimiento escénico, sino también la dispendiosa tarea de solicitar permisos especiales para intervenir por lo menos el techo del edificio e instalar anclajes que permitieran desplegar una cubierta plástica.

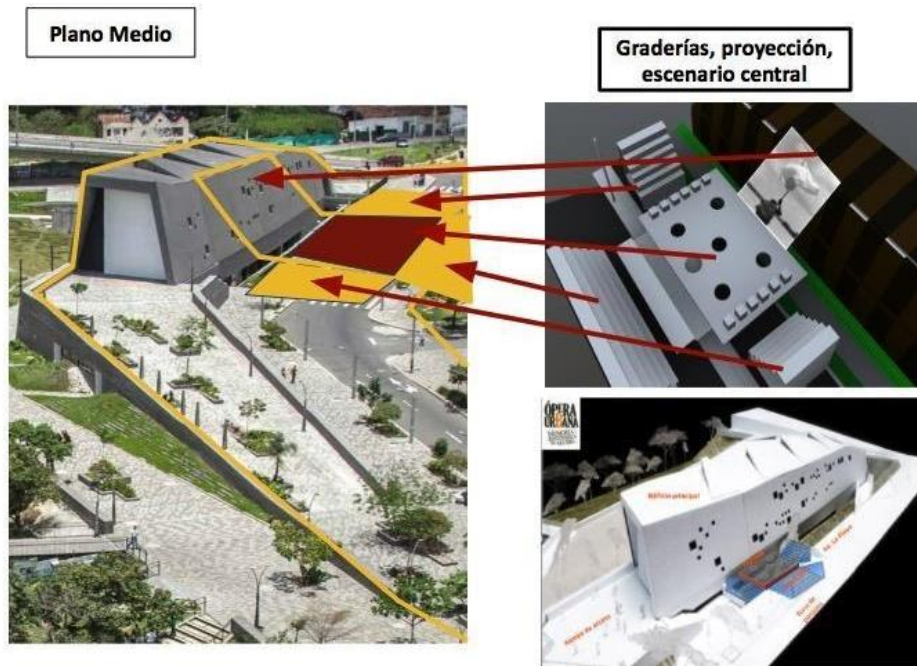
- Plano medio

A continuación, se delimitan las partes que constituyen el escenario:

1. Fachada.

- a. Lugar de proyección audiovisual,
- b. Soporte de techo plástico,
- c. Soporte de poleas para habilitar el uso del espacio aéreo.





*Imagen 33 Planos medio perímetro escenario de intervención Ópera Urbana*

*Fuente: Intervención propia sobre planos EDU, Museo Casa de la Memoria.*

- Plano detalle

- Tarima

- a. Cinco agujeros que permiten el acceso de los artistas desde la trasescena inferior.
- b. Corredores laterales que conforman el hábitat de los Quitapenas.
- c. Montículos de objetos (arena, ropa, zapatos, juguetes) que dan cuenta de la presencia-ausencia de las víctimas del conflicto armado.
- d. Escaleras de acceso a la tarima.

En la tarima se encuentran, además, los espacios que conforman el plano medio y determinan el mayor flujo de la acción: a los costados derecho e izquierdo del espectador se localizan dos corredores, definidos como el lugar en que hacen presencia los Quitapenas,

personajes representados por integrantes del coro que realizan la introducción musical, las transiciones entre las escenas; son acompañantes de solistas, que presencian y expresan con el canto el dolor que les produce la escena del homicidio. Los Quitapenas están acompañados de un niño de la misma comunidad que representa –al final del evento– la esperanza, aspecto esencial para establecer una conexión con los espectadores, que permita la comprensión de la posibilidad de un futuro promisorio ante la existencia del conflicto armado.

Los cajones flamencos que se encuentran ubicados a los costados de la tarima permiten delimitar el espacio, crear figuras que alimentan la composición plástica y facilitan la ubicación de los artistas en escena; enriquecen los desplazamientos escénicos, se convierten en nichos en los que se guardan prendas de utilería y vestuario; con ellos se hace la composición coreográfica y la ejecución de una buena parte de la masa instrumental.

Los montículos de objetos concebidos como zonas de interacción –contrario a los círculos– determinan un volumen sobre el piso, y generan un contraste en los sentidos y vectores propios del movimiento escénico; aluden a los objetos que pertenecieron a las víctimas, a la presencia de estas y a sus ausencias.

El montículo de arena blanca, ubicado al centro del escenario junto al proscenio, se convierte en el lugar del ritual, en el epicentro de la acción en la que convergen los Quitapenas e instalan los muñecos que los representan. También se constituye como el lugar en el que espectadores y personajes pueden depositar sus penas; allí, la Indígena entierra un árbol seco que simboliza la devastación de la naturaleza; también llega Yerma para dejar el cuerpo inerte de su hijo asesinado. Este lugar se cubre después con la arena que los Quitapenas han cargado hasta el momento en tulas, que hacen parte de su indumentaria; montículo que al final es intervenido por el niño Quitapenas, que emerge del

agujero central del escenario y cambia el árbol seco por uno verde y frondoso que trae en sus manos, para plantarlo en el mismo lugar, declarando así el final de la ópera.

A partir de este momento se hace un afianzamiento del lenguaje estético con que se pretende caracterizar el espacio escénico, permitiendo el uso de colores, materiales, texturas en pro del fortalecimiento del sentido que, ensayo tras ensayo, adquiere la acción en escena.

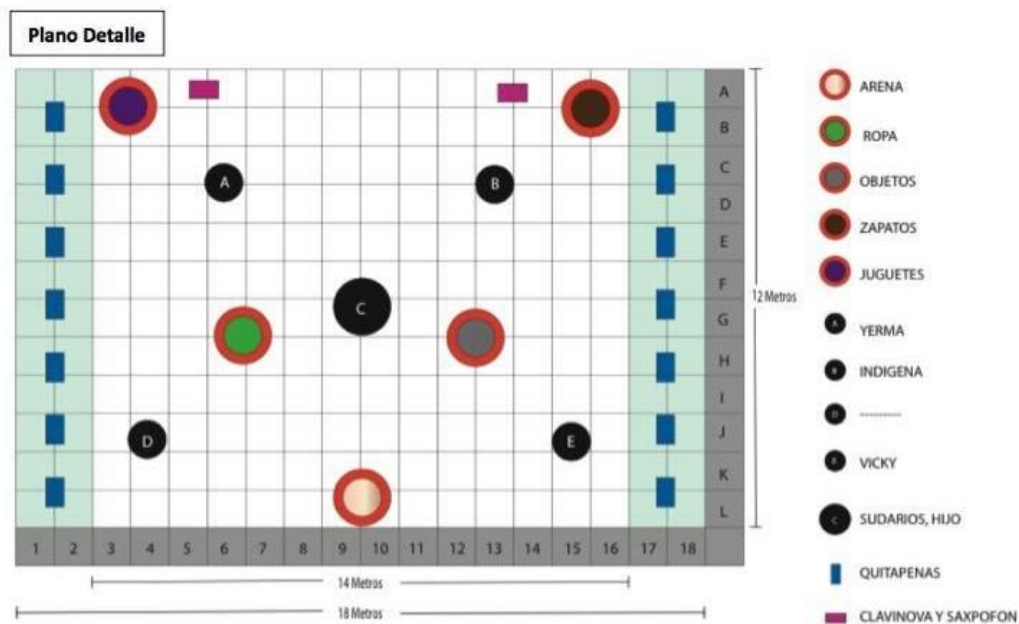


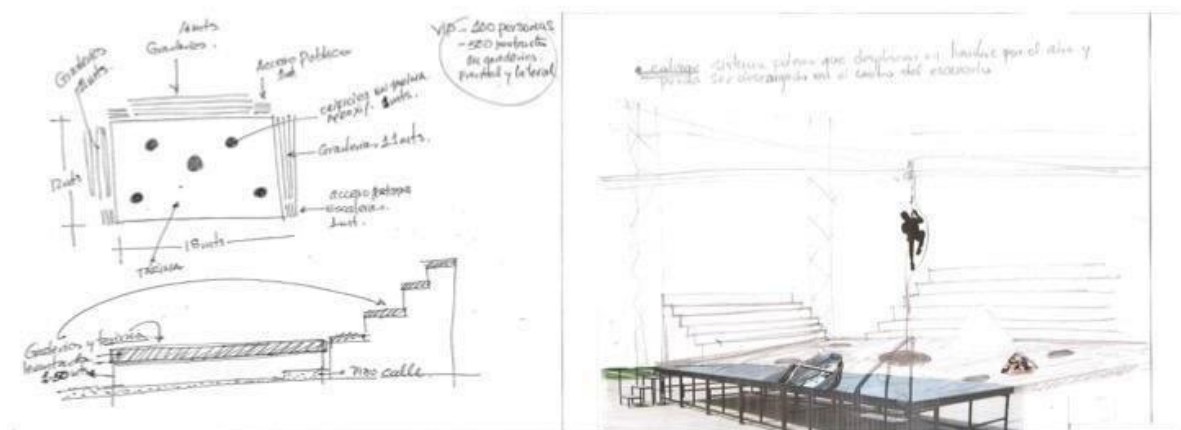
Imagen 34 Plano detalle perímetro escenario de intervención ópera urbana Memoria, destierro del olvido

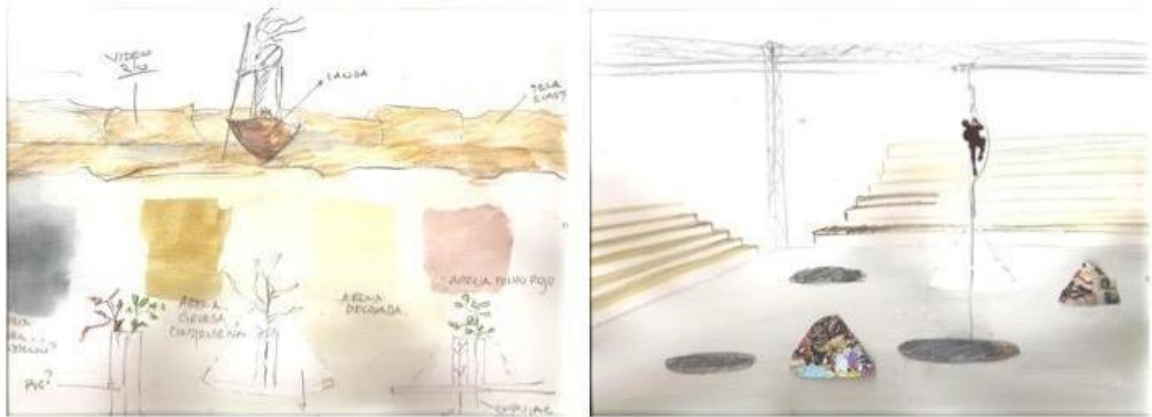
Fuente: elaboración propia

En este plano los bocetos realizados para diseñar el espacio escénico cambian por su tratamiento, y las disciplinas mencionadas anteriormente aportan en las reuniones y discusiones permanentes que se tejen alrededor de los ensayos, los criterios que determinan la praxis escénica. De esta manera, la búsqueda de los lenguajes escénicos se centra en el plano detalle; es decir, la acción, los objetos y la relación entre estos con el fin de construir la dinámica propia del acontecer.

Los siguientes son algunos de los bocetos realizados con el fin de hacer un acercamiento a las características estéticas, a las atmósferas y al desarrollo de la *mise en scène*, partes que conforman la estructura de la trama. Esta actividad contempla, además, el estudio de la interacción entre las estructuras macro que conforman el escenario, la construcción del edificio y su entorno urbano, la tarima, la logística para la construcción del espacio escénico en la locación, la definición de estrategias de intervención con los proveedores y la realización de ensayos de creación escénica con los artistas, ya que el espacio escénico es el contenedor de todas las líneas de creación.

Se destaca la importancia de los bocetos en el transcurrir creativo de los equipos de trabajo porque en ellos se plasma un momento del estudio, de proceso creativo, de conjetura y pensamiento sobre el plano hipotético de la escena; sobre las alternativas de construcción del acontecer escénico, en las que se relaciona lo técnico con el imaginario y se convierten en una herramienta fundamental para el director de escena, quien no solo visualiza el contexto espacial, sino también le permite expresar el espíritu o la intención de las decisiones estéticas que se toman; además de dar cuenta de los momentos más importantes del registro manual y sustancial del trabajo colectivo.





*Imagen 35 Bocetos plano detalle perímetro escenario de intervención ópera urbana Memoria, destierro del olvido*

*Fuente: Diseños Beatriz Elena Suaza, Eduardo Sánchez M.*

#### **2.5.1.1.2.2.6 Perímetro central, epicentro de la acción:**

Lugar desde el cual se despliegan los perímetros, el radio que demarca el alcance de las temáticas y problemáticas. Está ubicado geográficamente en el centro del escenario de intervención, lugar al que la mirada del espectador y las acciones escénicas convergen. Desde el punto de vista de la composición escénica, se convierte en un lugar privilegiado. Esta centralidad no debe tomarse de forma literal en cuanto a la noción de centro, se trata de un lugar que se ubica al interior del escenario de intervención en el que el director hace mayor énfasis por su especial sentido.

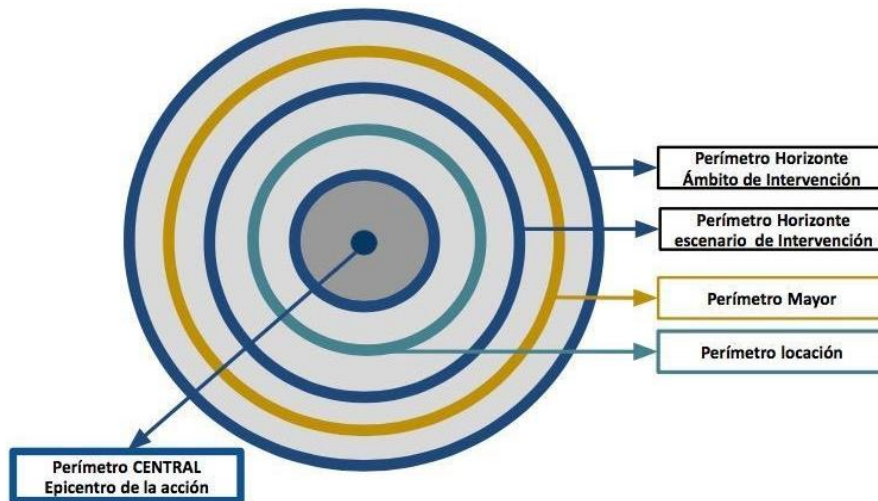


Figura 10 Perímetro central, epicentro de la acción

Fuente: elaboración propia

- *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*

En esta ópera, el énfasis se establece sobre la demarcación de un punto central del cual se delinean cuatro rayas a manera de extensiones hacia el infinito. Sobre dicho punto se coloca un “mapamundi”, con lo cual se declara mediante el soporte textual que estamos ubicados en el centro del planeta. El concepto de puesta en escena contenía como uno de los principios dar a entender que cualquier acción escénica en el contexto urbano se convierte en el punto de partida, enfoque desde el que observa el universo de las cosas vistas, leídas, experimentadas, sabidas, ignoradas, etc. Abarca todo lo que un espectador puede pensar e imaginar e interpretar alrededor de lo que acontece durante el evento escénico.

Perímetro central  
Centralidad - epicentro de la acción  
¿A Dónde? ¿A Dónde?... ¡Ciudad!



<https://centrodemedellin.co/ImagenesView.aspx?id=280>

*Imagen 36 Perímetro central, epicentro de la acción ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*

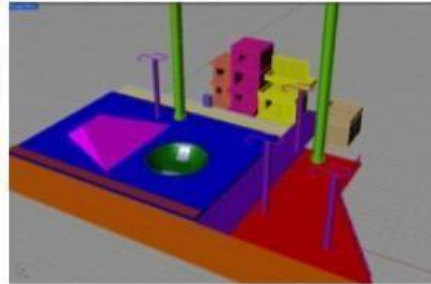
*Fuente: izquierda: <https://centrodemedellin.co/ImagenesView.aspx?id=280>*

*Derecha: fotografía Carlos Sánchez*

- *¡Oh! Santo Domingo*

En esta ópera, el énfasis está definido por el espacio que se ubica en el centro del parque recreativo La Candelaria, que en el material literario se denominó como artesa. Este lugar, que en principio estuvo cubierto, se convirtió en el lugar del cual emerge Fiordiligi en el momento en que la señora Cecilia y Rossina reclaman la aparición de sus seres queridos. De la artesa emerge la voz de Fiordiligi, quien penetra con su cuerpo la tela que cubre la artesa, a la vez vestido del personaje. Esta escena se convierte en el mayor énfasis en el que como director de escena quería determinar sobre las problemáticas que históricamente el barrio ha vivenciado.

**Perímetro central**  
**Centralidad - Epicentro de la acción**  
**¡Oh! Santo Domingo**



[https://www.medellin.gov.co/MAPGISV5\\_WEB/mapa.jsp?aplicacion=0](https://www.medellin.gov.co/MAPGISV5_WEB/mapa.jsp?aplicacion=0)

Fotografías: Carlos Sánchez y Pastor Giraldo

Maqueta: Espacio Escénico Colegiatura Colombiana

*Imagen 37 Perímetro central, epicentro de la acción ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo*

*Fuente: [www.medellin.gov.co/MAPGISV5\\_WEB/mapa.jsp?aplicacion=0](https://www.medellin.gov.co/MAPGISV5_WEB/mapa.jsp?aplicacion=0)*

*Fotografías: Carlos Sánchez y Pastor Giraldo. Maqueta: Espacio Escénico Colegiatura Colombiana*

- *Memoria, destierro del olvido*

En esta ópera, el concepto de puesta en escena estuvo determinado por el ritual, y en él, la instalación de un montículo en el que las víctimas del conflicto armado depositan las penas, tal como lo hacen los personajes y de manera simbólica los espectadores a través del desarrollo de cada una de las escenas inspiradas en cuatro de las formas de victimización propias del conflicto armado colombiano. Este aspecto estuvo, tal como se enuncia más adelante, inspirado en el ritual que se lleva a cabo en Guatemala alrededor de las muñecas Quitapenas.





*Imagen 38 Perímetro central, epicentro de la acción ópera urbana Memoria, destierro del olvido.*

Fuente: boceto, Beatriz Suaza. Fotografías, Carlos Sánchez y Mauricio Arroyave

- **Ámbito liminal, entorno entre perímetros**

Entorno entre perímetros: Definido por el espacio existente entre un perímetro y otro.

Lugar que determina un nivel de la acción específico. En él se hallan dinámicas urbanas, sociales, culturales, históricas, etc. Dicho entorno posee su propio tempo ritmo y es susceptible a cambios en su dinámica de acuerdo con su longitud y con las características de la cotidianidad que en él se expresa.

El entorno entre el epicentro de la acción y el perímetro escenario de intervención constituye el espacio que alberga con mayor intensidad el hecho escénico, mientras que el entorno entre los perímetros mayor y horizonte constituye el fondo, lo inalcanzable y al mismo tiempo impredecible y distante. El entorno existente entre perímetros está demarcado por y tiempo ritmos distintos.

Su dimensión puede sentirse en el contexto urbano entre la zona demarcada por el parque central de un barrio y a una cuadra de distancia estrechos caminos que conectan con las casas. Esta es una de las características del barrio Santo Domingo Savio, en el que se

realizó una de las óperas urbanas. A pesar de la corta distancia entre uno y otro espacio, el cambio de atmósfera, de dinámica social, ruido, etc., es perceptible. El carácter de lo público y lo privado es determinante.

Espesor y tempo ritmo: Definido por el devenir de la cotidianidad y la interacción de los sujetos con ella mediante diversos recursos considerados como escénicos. El espesor y el tempo ritmo se define por el volumen o intensidad de dicha interacción que se halle entre perímetros o entre los contornos de un perímetro, espacio tiempo que se caracteriza por su condición liminal.

Ámbito liminal: Espacio de intersección, encuentro, fricción, bisociación definido por el entorno que demarca el espesor y la dinámica del trazo del perímetro. Contiene todo lo que se sucede al interior del trazo de un perímetro. En este sentido, el espesor y la dinámica de este ámbito dependen del lugar que ocupe el perímetro respecto a la estructura y trascendencia espacio-temporal y temática de la puesta en escena.

En sí, está definido por factores de transdisciplinariedad, transculturalidad, transtextualidad e hibridez. Espacio de énfasis en el que emerge lo inesperado, se origina una poética tan urbana como cotidiana, tan real como estética. Espacio tiempo de la bisociación entre la creación y la investigación, el carácter etnográfico y estético, ámbito propicio del laboratorio de creación e investigación.

Posee una dinámica propia relacionada con las decisiones, la definición de estrategias entre las partes que conforman la comunidad del proyecto escénico compuesta por instituciones, artistas, estudiantes, entes gubernamentales, miembros de comunidades implicadas en la intervención, etc.

Un Ámbito liminal es, por ejemplo, todo lo que está comprendido en el proceso de ensayo in situ (no es auditorio, no es ciudad), un espacio habilitado y legitimado para la

intervención mutua entre las personas, a través de las ideas e intereses y necesidades comunes, habitantes y artistas, acciones que se mimetizan tan urbanas como estéticas, lugar en el que la ciudad se convierte en aula de “clase” y desarrollo académico de distintas instituciones con la presencia y participación de personas que hacen parte de las comunidades que habitan el entorno social.

Lugar en el que el ejercicio de intervención escénica, entendido como el acto creativo, conlleva a la resolución de temáticas y problemáticas propias del quehacer escénico, ámbito en el que los roles, las procedencias, las técnicas, las metodologías laboran de forma colectiva, horizontal. Lugar de la composición escénica. Finalmente, dicho ámbito conduce a la materialización del hecho escénico desde cualquier perspectiva.

Se puede decir que todo lo denominado como ámbito de creación e investigación en Ópera Urbana o en un proceso de intervención escénica de estas características es liminal. De él son sustanciales la noción de experiencia, creación e investigación, como también la realidad y la ficción o diversos tipos de contraste de los cuales emerge eso sí, una elaboración significativa, simbólica, estética, incluso ritual, acorde con el tratamiento de la acción que el acontecimiento debe adquirir como parte constitutiva del evento escénico.

Ejemplo de ámbitos liminales: Entrevista realizada a la señora Cecilia Ramírez, habitante del barrio Santo Domingo de la ciudad de Medellín, quien aludía al tema de su llegada al barrio luego de ser desplazada de su pueblo natal y de cómo se llevaron a cabo momentos históricos tan importantes para el desarrollo del barrio como lo fueron la invasión, la fundación y el presente que denominó como el Paraíso. En este punto, como director de escena en el momento de la entrevista en el patio de la casa de la señora Cecilia, la información obtenida no podía ser asumida como un relato histórico por mi parte, sino como un contenedor de indicios que una fuente de creación otorgaba, información que

generaba conocimiento e imaginario y que luego de un proceso etnográfico obtuvo un lugar privilegiado en la puesta en escena, por lo que al momento de realizar el material literario bajo la modalidad de dramaturgia urbana no pude obviar dos aspectos sustanciales para la puesta en escena. El primero, el hecho de que las partes constituyentes de la estructura escénica estuviesen determinadas por tres momentos denominados Invasión, Fundación y Paraíso, y el segundo, con hacer posible que tanto en la escritura como en la puesta en escena, la señora Cecilia hiciera presencia como una de las líneas de la trama, aspecto que determinó una acción inclusiva respecto a lo social y lo comunitario en la ópera, legitimar al habitante del barrio como el personaje principal y fundamentalmente establecer un puente entre lo urbano y lo lírico, entre lo cotidiano y el acontecer escénico.

Todos estos aspectos pueden considerarse como ámbitos liminales en los que la acción escénica, la estrategia definida por el director en este caso, determinan un salto cualitativo, tanto del proceso artístico como social, tanto investigativo como creativo, tan real como ficcional, etc.

El ámbito liminal, finalmente, constituye el sentido que emerge de la bisociación consciente o no de elementos, disciplinas, roles, materiales propios del acontecer escénico como social. Ámbito liminal es aquello que hace que un espacio construido en el parque La Candelaria del barrio Santo Domingo para la práctica deportiva se convierta mediante intervención escénica en la artesa de la que emerge uno de los personajes (cantante lírica) y lugar del cual surge la voz “de los desaparecidos”.

Ámbito liminal es la unidad espacio-temporal que oscila entre lo real y lo imaginario, entre lo previsible y el azar, entre lo creativo y lo investigativo, y que se materializa mediante bisociación de elementos, determinando un grado de experiencia y sensibilidad hacia el salto cualitativo del acontecer escénico y cuyos nichos de desarrollo son los lugares

en los que tanto lo creativo, lo imaginado como lo real y lo cotidiano convergen. Por eso el ámbito liminal es por tanto experiencia como lugar en el que llevan a cabo acciones conducentes a la búsqueda y la concreción estética de un acto escénico, por tanto, se sucede en cualquier lugar en el que estas condiciones se cumplan: una entrevista (fuente creación, testimonio, estructura escénica), un ensayo (interacción artística, urbana, transdisciplinar, transcultural, etc.), el escenario de intervención en el que transcurre el evento escénico (urbano, estético, etc.). En síntesis, unidad espacio-temporal propio de la concreción escénica, dado que es este objetivo el que hace que dicho lugar adquiera estas características y tratamiento.

Existen dos tipos de ámbitos liminales, uno el que pertenece a cualquier fase y lugar en el que se lleve a cabo el proceso de puesta en escena, y el otro, el propio del evento escénico, lugar en el que el espectador y el artista mediante acontecimientos adquieren una nueva condición, dadas las circunstancias y la experiencia en las que transcurre el evento escénico.

Su dimensión está relacionada con el paisaje, las montañas, el ocaso, el tránsito de la luna, el paso de un avión, etc. Cuando una de estas manifestaciones por algún motivo coincide con la acción escénica y esta relación es percibida por el espectador o advertida e incluida por el intérprete, las nociones de acción y acontecimiento cobran una dimensión insospechada. Ciudad, región, país.

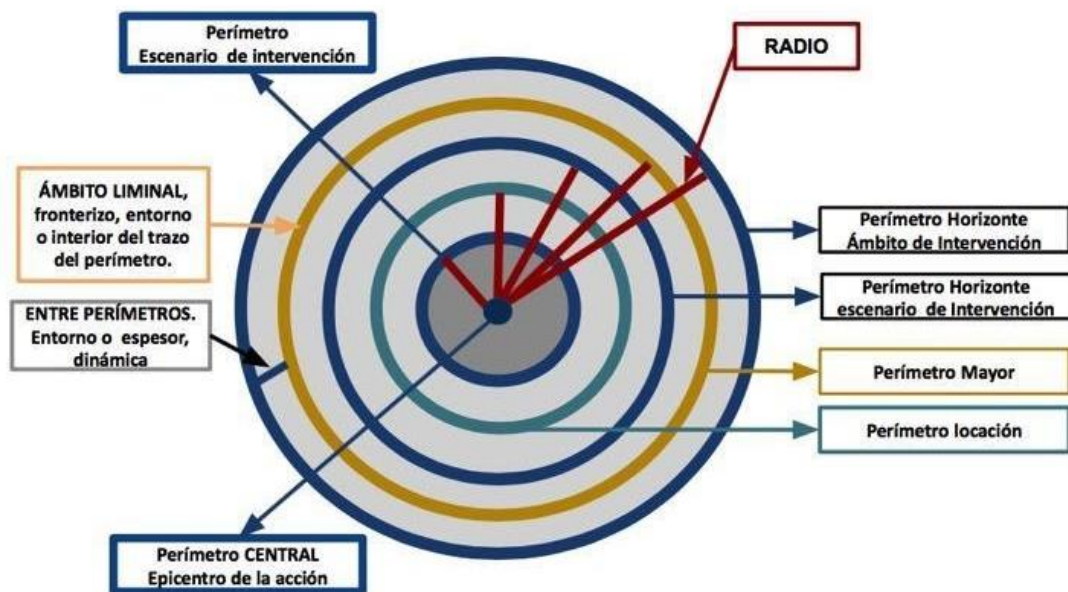


Figura 11 *Ámbito liminal, entorno entre perímetros*

Fuente: elaboración propia.

Según lo anterior, la condición de lo doblemente efímero, la delimitación de los perímetros con los cuales se delinea la cartografía del proyecto escénico conforman la base para ingresar de manera objetiva en la articulación de las fuentes de indagación y creación en relación con la puesta en escena.

Se deduce entonces que la noción de acontecimiento comienza a tomar cuerpo, noción que irá alimentando poco a poco hasta dar cuenta de la estructura que la contiene y que según las circunstancias se determina la relación de sus componentes y por tanto el tratamiento de la acción escénica.

Acontecimientos que como se verá, se convierten en las partes constitutivas de la estructura escénica sobre la cual se asienta el material literario y la puesta en escena.

2.5.1.1.3 Contexto específico de indagación. Hechos históricos, sociales, culturales hallados en los perímetros y planos de intervención.

Referirse al contexto específico de la indagación significa enunciar las manifestaciones culturales, sociales, estéticas, históricas en las que se refleja la particularidad y la esencia del comportamiento, la expresión, la interacción cotidiana de quienes conforman las comunidades y los territorios implicados en los diferentes perímetros demarcados en el proyecto de puesta en escena, como también exponer los distintos mecanismos de indagación, observación y adquisición de información útiles para la definición y comprensión de temáticas, problemáticas y sucesos que permiten caracterizar y denotar las fuentes, principales insumos para la labor creativa del director, fundamentalmente para la generación de una imagen poética, la definición de los materiales con los cuales se desarrollan las fases de escritura y puesta en escena de la ópera urbana.

En este sentido, podría decirse que se ingresa en una capa más profunda de la indagación y por lo mismo a las fuentes de creación y desarrollos metodológicos sensibles, dado el acercamiento que se establece con las fuentes de creación que dan pie a la contextualización del proyecto y el grado de coparticipación que se adquiere con las personas comprometidas en las temáticas y problemáticas en las que se estructura el evento escénico.

Se presenta aquí el plano comparativo que se establece a partir del estudio y análisis de los procedimientos implementados en las óperas urbanas, asunto que invita a realizar una labor sintética, ejemplificada, pero sobre todo estructurada, de tal manera que cada parte adquiriera sentido de acuerdo con los objetivos escénicos que se pretende obtener en cada fase y las estrategias de dirección implementadas.

La segunda y tercera partes de la Fase I del proceso de creación e indagación se pretende realizar la pesquisa de las fuentes que dan sustento a la puesta en escena. En la segunda parte se abordan las comunidades implicadas en los diversos perímetros,

principalmente el mayor, el locativo, y el del escenario de intervención. Y en la tercera, los referentes estéticos, rituales, actos simbólicos y materiales teóricos relacionados con dichas temáticas, problemáticas, hechos históricos y acontecimientos hallados en los perímetros.

De esta manera, el director de escena en la segunda parte reconoce las fuentes de creación relativas a la dinámica del ámbito de intervención e indagación, estrechamente relacionadas con el lenguaje, las actitudes, los acontecimientos, hechos históricos, que han permeado social y culturalmente a las comunidades que juegan un papel protagónico respecto a la realidad y al contexto de indagación. Aquí, los testimonios son fundamentales, el director con ellos comprende de manera experiencial las circunstancias en las que se desarrollan los hechos más significativos, adquiere más allá de la información la impresión que puede generar la presencia de quienes entregan el testimonio, sus emociones, el sentido que cobran las actitudes, la emisión de las palabras, los gestos, la manera cómo transcurre el entorno cotidiano, etc.; material esencial para lograr comprender el acontecer desde la perspectiva de las comunidades con el fin de desplegar dicha realidad posteriormente mediante imaginario y escenificación.

Las fuentes de creación están asociadas a los testimonios, a los encuentros in situ, debidamente concertados, con un consentimiento de participación y una clara explicitación del motivo y el alcance de la información obtenida. Aquí, la coparticipación y el compromiso, más que con el proyecto como hecho académico o investigativo, artístico, se inclina hacia el afecto, la implicación en el proceso y el carácter social del resultado, en el reconocimiento del aporte a una causa conjunta, motivo mayor y profundo por el cual se lleva a cabo el acto artístico. En este caso, los protocolos y acuerdos con los entes y las comunidades comprometidas en los perímetros deben convertirse en uno de los pasos



obligatorios para acceder a las personas y lugares que se consideren útiles para la obtención de la información.

#### 2.5.1.1.3.1 Grafía del azar

En este punto, el director de escena habrá establecido una triangulación y un plano de coherencia entre los hechos y los acontecimientos, el contexto espacio-temporal en el que suceden y la implicación que ello tiene en las personas comprometidas con dichos aspectos.

Entre las fuentes se halla una de las más útiles para definir la manera de crear las estrategias de intervención escénica y al mismo tiempo potenciar todo aquello que se encuentra al alcance los perímetros mayor, horizonte y escenario de intervención, una fuente que se fue configurando a medida que los procesos de puesta en escena eran confrontados con el contexto locativo, social, urbano al que se estaba abocado permanentemente, la cual no podía pasar desapercibida y que se determinó como Grafía del azar.

En dicha grafía, las coordenadas de espacio y tiempo se convierten en los ejes fundamentales para comprender la dinámica del lugar. En este caso emerge una relación o más bien la superposición de lo cotidiano propio del escenario de intervención respecto a lo que he denominado como grafía del azar, esto es, la manera como se explicitan las coordenadas espacio-temporales en las que se inscribe la acción que le es propia a dicho escenario. Esta superposición determina una mirada particular del director, ya que dicha grafía pertenece a un orden que se sale del control del artista, incluso del miembro de la comunidad que habita el escenario de intervención. La diferencia que puede existir entre el miembro de la comunidad y el creativo es que el primero ha creado estrategias para convivir con dicha dinámica e incluso hace parte de la grafía del azar, mientras que el

director debe reconocer dicha grafía como uno de los componentes no solo del sistema dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención, sino como componente esencial de la acción.

El mayor reconocimiento de dicha grafía y de su dinámica en el ámbito y en el escenario de intervención permitirá definir la importancia que tiene el contraste entre la información hallada y obtenida de voz de los miembros de la comunidad, los implicados en las temáticas y problemáticas, de la obtenida a través de documentos escritos, visuales, audiovisuales, y la vivenciada, experimentada mediante grafía del azar.

La grafía del azar corresponde a una escritura aleatoria y caótica del acontecer cotidiano y real circundante, localizada fundamentalmente entre los perímetros mayor, locación, escenario de intervención, horizonte del escenario de intervención y central, un elemento constituyente de la acción y por tanto dinamizador del acontecer escénico.

Dicha grafía se convierte en el corpus que puede identificarse como una unidad de sentido que se dilata y se contrae mediante factores de tiempo: hora, fecha y hecho histórico; de espacio: paisaje arquitectónico, escenario de intervención y sus planos; de ambiente: clima, sonoridad, niebla tóxica; estos componentes oscilan entre lo natural y lo artificial, luz diurna, luz artificial; la coexistencia de lo íntimo y lo público: habitantes, visitantes, espectadores, transeúntes; así como los factores que declaran el universo de lo tangible y lo intangible: las temáticas y problemáticas; la dinámica de un lugar susceptible de ser visualizado y experimentado por el artista, como hecho que revela la grafía que explicita indicios y evidencias del acontecer.

En este ámbito de imprevisibilidad y azar los aspectos relacionados con el entorno entre perímetros, espesor y tempo ritmo de la acción y el ámbito liminal adquieren sentido, puesto que la grafía del azar por su dinámica cambiante hace que los componentes

asociados o pertenecientes al evento escénico se modulen. En dicha dinámica, las transiciones entre lo natural y lo artificial se hacen evidentes, por ejemplo, cuando la paulatina ausencia de luz durante un ocaso permite contemplar una transición escénica hacia la activación de la luz artificial de los alumbrados público y escénico, convergencia o espesor espacio-temporal que contiene tanto de previsible (construcción escénica consciente) como lo imprevisible de la grafía del azar, constituye una grafía única, tan previsible como imprevisible y por lo tanto significativa respecto a la condición experiencial en la que se encuentran sumergidos artistas, espectadores, miembros de las comunidades que habitan las locaciones.

Por lo anterior, se ratifica la consideración ya manifiesta de cómo en este ámbito liminal entre perímetros, contornos, temporalidades y espacialidades originadas por la superposición que se establece entre la grafía escénica y del azar se crea un ámbito liminal que desborda no solo el imaginario de quienes conforman y asisten al evento escénico, ámbito de experiencia, sino también la noción de acontecimiento como un elemento exclusivo de la grafía literaria, narrativa.



Figura 12 Grafía del azar

*Fuente: elaboración propia*

Advertir la contundencia que pueda tener la grafía del azar sobre los componentes de los perímetros de mayor incidencia respecto al devenir de la experiencia escénica es necesario, ya que ello involucra, no solo a los artistas y espectadores, sino también a los transeúntes, el paisaje arquitectónico, la cotidianidad, los flujos urbanos, etc. Así como es fundamental la incidencia que cada uno de los componentes de dicha grafía puede tener sobre los demás, ya que ellos hacen parte del tempo ritmo de la acción, pero también de las decisiones que desde los puntos de vista logístico y del acontecer escénico se deben tomar, es necesario tener en cuenta su conformación y dinámica (grafía), la manera en que se despliegan sus trazos espacio-temporalmente, para articularlos y dar la contundencia del acontecer como parte constitutiva de la experiencia estética que caracteriza la acción durante el proceso creativo y el evento escénico.

La acción de una intervención escénica de estas características se puede comenzar a perfilar como aquella que producto de la aleación de la grafía del azar y la grafía escénica determina el despliegue espacio-temporal y liminal que conforman entre estos el factor de imprevisibilidad y sentido, entendido como un tipo de acontecer que se sucede entre la cotidianidad y la extracotidianidad. Determina al mismo tiempo un plano de coherencia en el que el resultado se define como lo que he determinado como Imagen acontecimiento, es decir, la mayor concreción de dicha aleación, la cual oscila entre la grafía escénica (compuesta por la grafía escrita, literaria, corporal, musical, plástica, etc.) y la grafía del azar, las cuales dan como resultado el espesor del factor de imprevisibilidad y azar propio de un acontecimiento de estas características.

Según lo anterior, lo que da sustento al acontecer escénico (acción, fábula, trama, personaje, etc.) está determinado por la prevalencia de una experiencia en la que tanto espectadores como artistas y miembros de una comunidad se encuentran articulados por un mismo ámbito, el ámbito de la experiencia.

Finalmente, la grafía del azar se asume como aquella disposición espacio-temporal con la cual el director halla algunas de las claves para construir las estrategias que le permitan poner en un mismo escenario las distintas grafías, de tal manera que el cantante, el actor, el habitante logren articular a su labor creativa, representativa, escénica el factor de imprevisibilidad y azar al que están expuestos permanentemente y contemplar en ellas la presencia del espectador.

De esta manera, la ópera adquiere un carácter eminentemente social, incluyente. Ella, mediante un desplazamiento consciente sin perder su esencia, calidad interpretativa, carácter lírico e idiomático (sin el uso de traducciones y subtitulación), se emplaza desde la perspectiva social, cultural e histórica de un determinado territorio, bajo el tratamiento de determinadas temáticas y problemáticas con las cuales se evidencia una acción en la que tanto el artista, el habitante, el espectador, la ópera dejan de lado cualquier diferencia para instalarse en el mismo nivel y ser reconocidos e incluidos mediante evento escénico, desplazamiento que no está supeditado a llevar la ópera del edificio teatral y de un contexto de élite, a un contexto social y a un espacio urbano, sino a la concepción de una obra incluyente en la que el aspecto social no se supedita a una determinada condición, sino a una misma condición, la de la experiencia estética donde la relación entre artista, espectador y comunidad adquiere paridad, ya que la grafía del azar pone a unos y a otros en las mismas circunstancias.

Tabla 1 Compendio fuentes primarias de indagación y creación de las óperas urbanas

ÓPERA URBANA			
	¿A Dónde? ¿A Dónde?... ¡Ciudad!	¡Oh! Santo Domingo	Memoria, destierro del olvido
<b>Instituciones académicas y gubernamentales</b>	Secretaría de Cultura Ciudadana de Medellín Facultad de Artes UdeA Colegiatura Colombiana	Secretaría de Cultura Ciudadana Medellín Facultad de Artes UdeA Colegiatura Colombiana, Acción comunal del barrio	Secretaría de Gobierno de Medellín, Facultad de Artes UdeA, Colegiatura Colombiana, organizaciones de Víctimas del conflicto armado
<b>Locación</b>	Antigua Cárcel Celular de Varones La Ladera	Zona céntrica, barrio Santo Domingo Savio	Parte exterior, Museo Casa de la Memoria
<b>Comunidad implicada</b>	Habitantes de barrios aledaños a la locación (Boston, Buenos Aires, Villa Hermosa)	Habitantes del barrio Santo Domingo S. y de la comuna	Víctimas del conflicto armado colombiano
<b>Hechos históricos</b>		Invasión, Fundación, Actualidad a 2006	Ley de víctimas, inauguración museo (2011)
<b>Acontecimiento</b>	Guertzo regresa al lugar en el que estuvo cautivo	La voz de los desaparecidos emerge de las entrañas de la tierra	Masacre de Bojayá (2002). Ritual para depositar las penas, acto simbólico colectivo
<b>Temáticas</b>	Libertad, regreso al pasado Búsqueda del ser amado Realidad vs Ficción	El reconocimiento de sí y lo histórico por parte del habitante. Lo público y lo privado. Sentido de pertenencia por el hábitat	Verdad, perdón, no olvido, levantamiento digno de la víctima
<b>Problemáticas</b>	Paso del efecto del elixir de amor - La realidad se impone a lo imaginado	Desaparición, homicidio	No compromiso social con las víctimas. Vigencia Conflicto armado en Colombia
<b>formas de manifestar temáticas y problemáticas</b>	Imaginario sobre locación real (Metonimia), acción escénica	Ausencias y presencias en la cotidianidad y evolución del barrio	Formas de victimización: Masacre, desaparición forzada, desplazamiento, homicidio

Fuente: Elaboración propia

Podría decirse que la profundidad de la indagación, el grado de exigencia de la misma, está en la dimensión que cobran las temáticas y problemáticas como producto de hechos históricos respecto a las comunidades directamente comprometidas, casi podría decirse, directamente proporcional a la manera como la locación y el escenario de intervención involucran a las comunidades. En el caso de *¿A dónde? ¿A dónde? ¡Ciudad!*, la implicación de los habitantes de los barrios con la locación es distante, un lugar de recreación, mientras que en *¡Oh! Santo Domingo* la locación y el escenario de intervención comprometen a los habitantes directamente, al igual que en la ópera *Memoria, destierro del olvido*, la locación en la que se sucede el evento escénico es el Museo Casa de la Memoria,

lugar con una misión dirigida al conflicto armado colombiano y a las víctimas del mismo. En ese sentido, la implicación y la participación son robustas.

De otro lado, el nivel de las temáticas y problemáticas también es determinante en el tratamiento que cobra la acción desde todo punto de vista, uno relacionado con un evento más lejano en el tiempo, menos apropiado en su uso, como es de la cárcel en ruinas, cárcel que no está en uso, ruinas que se han convertido en un lugar patrimonial, histórico, pero sin reclamar su uso. En las óperas *¡Oh! Santo Domingo* y *Memoria, destierro del olvido*, las comunidades están directamente implicadas en los temas, en los usos, en la cotidianidad de las locaciones, justo porque son los habitantes del barrio en un caso y en el otro, las víctimas del conflicto armado.

Además, debe tenerse en cuenta que las temáticas y problemáticas adquieren niveles de implicación de las comunidades según la complejidad de esta respecto al compromiso que adquiere la vida misma de cada miembro de la comunidad de forma individual como colectiva. En el caso de *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, las temáticas de la cárcel no comprometen directamente a los habitantes, la cárcel no está en funcionamiento, es un parque, mientras que en *¡Oh! Santo Domingo* la comunidad es la que vela por el bienestar social, individual, por el desarrollo local y comunitario, en parte es la comunidad la que vela por su bienestar en cuanto a las maneras de vivir y socializar, mientras que en la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido* la vida está comprometida desde todo punto de vista, según el perímetro de intervención, según la forma de victimización, según las circunstancias políticas, económicas del país, según los intereses de grupos al margen de la ley, entre otros factores que determinan la magnitud del conflicto armado y por tanto el volumen de fuentes, lo cual exige de parte del director un mayor nivel de concreción escénica en su labor creativa y poética.

#### 2.5.1.1.3.2 Fuentes secundarias. Referentes estéticos, teóricos e institucionales

La tercera parte de esta fase está constituida por la pesquisa, hallazgo, selección y análisis de la obra plástica, musical, audiovisual, escénica, de las manifestaciones estéticas como también sociales relacionadas con la implicación que las temáticas y problemáticas han generado en las comunidades por ellas comprometidas, que se han visto obligadas a realizar manifestaciones públicas, rituales con el fin de evidenciar hechos que las han conducido a la elaboración de actos simbólicos con el fin de superar las circunstancias adversas.

En síntesis, dicha manifestación está sustentada en la presencia del afectado o más bien comprometido con los hechos y las problemáticas, pero también con sus pares, razón por la cual construye un acto que da sentido tanto a su presencia como a la causa por la cual realiza dicho acto públicamente, ante otros, lo que determina que dicha elaboración esté cubierta por elementos extracotidianos con los cuales se concibe una unidad espacio-temporal que alberga ahora el acontecimiento y la causa, la presencia, contemplando además la co-presencia de quien será testigo de un discurso estético como testimonio del acontecer personal, colectivo, que ahora cobra dimensión social.

Ese acto ritual, presencial, corporal eleva la realidad del afectado al estado de la condición estética. Si se piensa un poco en la síntesis del proceso que realiza el director con el fin de dar un salto cualitativo entre lo hallado en las fuentes y el emplazamiento escénico, se podría pensar en qué se requiere, tal como se había dicho de una operación de síntesis y concreción que se origina mediante la triangulación de los aspectos esenciales que estructuran la pesquisa, es decir, que el sustancial insumo que puede establecer una relación con el despliegue de una acción escénica estaría dado por los siguientes componentes, los hechos históricos, las temáticas, las problemáticas, las circunstancias en



las que se originan y desarrollan estas, y en el compromiso o implicación de una determinada comunidad.

Dicha triangulación determina un plano de coherencia escénica que puede estar definido por la connotación que se le da a un determinado hecho histórico, es decir, como acontecimiento escénico, antecedente, detonante a su vez del desarrollo de las circunstancias dadas espacio-temporales en las que se despliega la acción generada por dicho acontecimiento, y las circunstancias particulares del sujeto de la acción, esto es, sujeto en el que recae la acción. De esta manera, los insumos adquiridos en el contexto indagado adquieren un salto cualitativo que para el propósito del director es escénico. Este paso determina, por tanto, la creación de un escenario propicio para que el acontecimiento escénico se materialice.

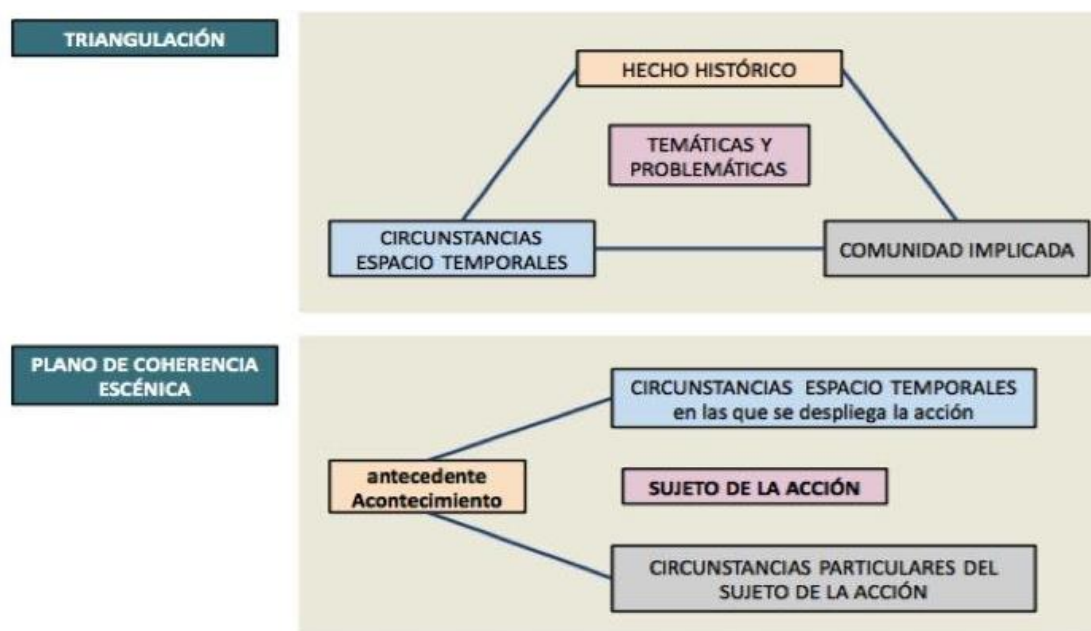


Figura 13 Triangulación fuentes de creación

Fuente: elaboración propia

En esta tercera parte se abordan también los materiales teóricos que a partir de las miradas preferiblemente especializadas desde la sociología, la antropología y la filosofía permiten comprender las temáticas, las problemáticas, incluso hechos similares o aun los mismos hechos contemplados como fuentes de creación, de tal manera que se pueda comprender la trascendencia de estos, el discurso y el análisis especializado sobre ellos, las comunidades, la época, entre otros aspectos con los cuales el director adquiere, más que información, los criterios necesarios para dar un tratamiento adecuado a las fuentes de creación y de manera sustancial a los materiales literario y escénico que deberá llevar a cabo como concreciones escénicas pertenecientes a las distintas fases y estrategias que en un proceso de estas características se requieren.

Lo más importante en este procedimiento consiste en que el director de escena comienza a adquirir las claves necesarias para conocer y expresarse en el mismo lenguaje que tanto especialistas como comunidades implicadas en dichos aspectos e incluso espectadores requieren con el fin de mantener un plano de coherencia con los propósitos del evento escénico.

Tomar como fuentes de creación los insumos generados por los referentes artísticos, estéticos y teóricos que explicita el fenómeno a tratar y los actos simbólicos realizados públicamente, y relacionarlos con los hechos históricos, temáticas y problemáticas exigen del director el diseño y aplicación de estrategias escénicas que conduzcan más que a una asociación o a una interpretación, a la operación de síntesis literaria performativa en la que las nociones de espacio y tiempo propias de la cotidianidad varían. Es decir, la síntesis se origina una vez se consiga un salto cualitativo entre la realidad de las dinámicas sociales, culturales, históricas, cotidianas y el tiempo y el espacio del acontecer escénico y se considere como objeto de creación y materialización de dicha síntesis el cuerpo y la voz

como elementos mínimos de la presencia escénica, una presencia extracotidiana, objeto escénico sobre el cual recae la acción.

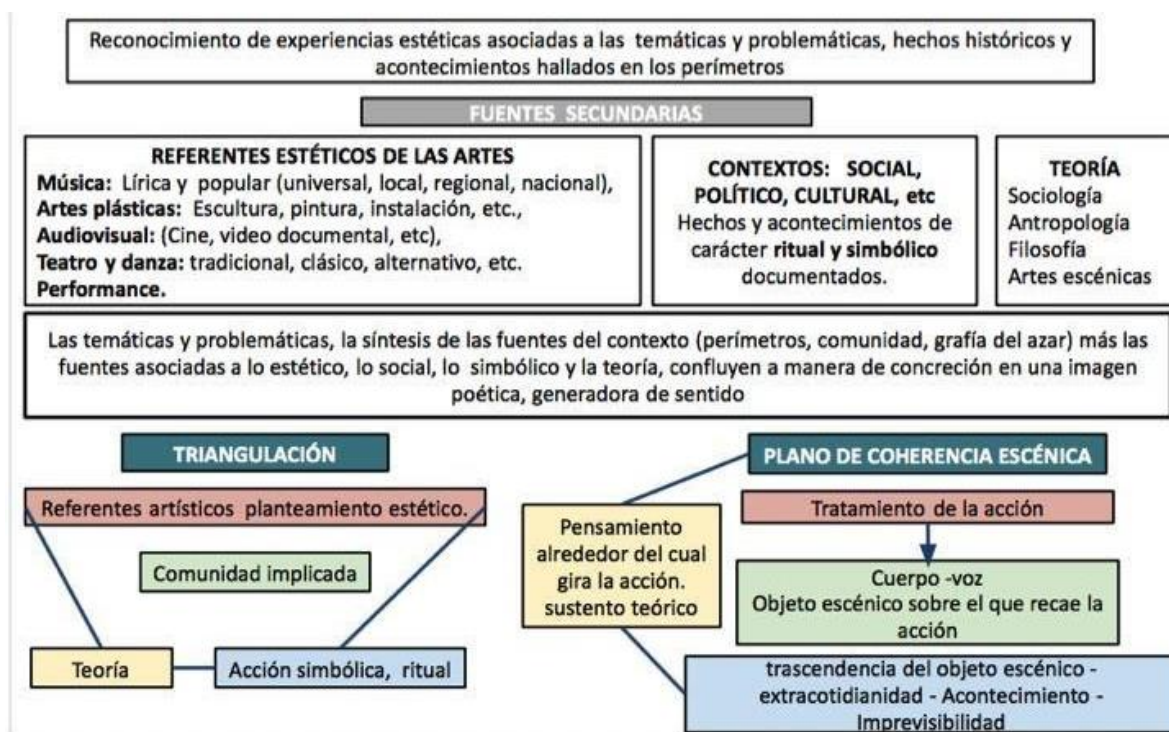


Figura 14 Referentes estéticos como fuentes de creación

Fuente: elaboración propia

Si se hace un comparativo entre las fuentes de creación indagadas respecto a los referentes estéticos, simbólicos y teóricos surgidos del análisis, conceptualización de los fenómenos que giran alrededor de escenarios como La Cárcel Celular de Varones La Ladera, el barrio Santo Domingo Savio o la Casa Museo de la Memoria, sin duda es poco lo que se puede hallar respecto a las dos primeras locaciones. Todo lo contrario sucede con el conflicto armado colombiano, puesto que además de que la sociedad, las instituciones gubernamentales y no gubernamentales, entidades que velan por los derechos humanos, el volumen de hechos violentos, formas de victimización y por tanto víctimas como victimarios, en un momento en el que surge la Ley de Víctimas y se lleva a cabo la

construcción de un museo con el que se legitima también la existencia de dicho conflicto en el país, los artistas mediante obra plástica, audiovisual, escénica, musical, etc., han realizado múltiples actos con los cuales han abordado dicho conflicto y sus problemáticas además de las personas en su mayoría víctimas del conflicto armado quienes se han visto obligadas a realizar actos simbólicos en espacios públicos con el fin de denunciar, hacer evidentes las formas de victimización y hacer un reclamo por el tratamiento digno y justo a la condición en la que se encuentra la víctima.

Se exponen aquí algunas de las fuentes de creación o referentes estéticos, simbólicos y teóricos que se eligieron para llegar a la comprensión de las temáticas y problemáticas en cuestión y del tratamiento que ello ha tenido principalmente desde las artes escénicas y el pensamiento actual.

En relación con los actos simbólicos, destaco el acto realizado el 10 de febrero del 2011 por un hombre de 63 años de edad, quien con un quepis y una bandera de Colombia y con la fotografía de un militar ingresó a la Plaza Bolívar de Bogotá, en un camión Dodge, azul de placas PAH 605. Al interior del camión, en un rincón, al lado de un colchón, yacía el cadáver de su hijo, Raúl Antonio Carvajal Londoño, quien fuera cabo del ejército, muerto en extrañas circunstancias.

El hombre realizó un viaje iniciado el 8 de febrero del 2011, que comenzó en Planeta Rica (Córdoba), continuó por Caucasia, Yarumal, Santa Rosa, Don Matías, Bello, Copacabana, Medellín y Rionegro (Antioquia); La Dorada (Caldas), Soacha (Cundinamarca) y culminó en Bogotá (D.C). Luego se instaló en la Plaza de Bolívar asumiendo un acto heroico, reclamando justicia y aclaración sobre los hechos que ocasionaron la muerte de su hijo, quien fue asesinado en un supuesto combate con la guerrilla el ocho de octubre de 2006, situación que suscitó la sospecha de su padre, puesto

que veinte días antes de que ocurrieran los hechos (Lesmes, 2011) el hijo lo llamó para comunicarle que deseaba retirarse del ejército ya que “Decía que lo querían obligar a hacer cosas muy malucas” (Lesmes, El Tiempo, 2011)

Existen dos motivos esenciales que condujeron al señor Carvajal a la realización de este acto: uno corresponde a la incongruencia de los informes del ejército, en los que —según él— dicen que su hijo fue muerto en combates con la guerrilla, mientras que algunos documentos demuestran que el disparo que le ocasionó la muerte fue hecho a dos metros de distancia y no por un francotirador, tal como lo expresa el ejército; el otro motivo es el llamado que le hizo la Curia de Montería, en el que le manifestaba que “para seguir manteniendo los restos de su hijo en una de las bóvedas del cementerio Jardín de la Esperanza —donde reposaba— debía desembolsar un dinero que él no tenía” (Lesmes, El Tiempo, 2011)



*Imagen 39 Rituales urbanos como referentes de intervención estética*

*Fuente: Manifestación en la Plaza de Bolívar de Bogotá. 10 de febrero del 2011. Plaza de Bolívar (Bogotá). Padre: Señor Carvajal. Hijo: Raúl Antonio Carvajal. Procedencia: Planeta Rica (Córdoba). Periódico El Tiempo, febrero 11, 2011*

Este hecho puede analizarse a partir de los postulados de la antropóloga Diana Taylor, quien afirma que la palabra de origen francés *parfournir* significa “realizar o completar un

proceso” (Taylor, 2011, p. 21) relacionado con los “dramas sociales y colectivos” (p. 21) a través de múltiples manifestaciones, entre las cuales cabe mencionar: ritos, actos políticos, fiestas que tienen en común el suceder en un tiempo presente. También indica que la performance por sus características crea un espacio privilegiado para el entendimiento del trauma y memoria puesto que tanto el trauma como sus incidencias se manifiestan corporalmente un tiempo después de que haya pasado el golpe original. Determinando como acción transversal la repetición del trauma, puesto que las *performances* reproducen y transforman los códigos heredados, lugar en el que se evidencia la memoria, debido a que estos códigos activan sensiblemente los acentos que detonan la experiencia. Taylor indica que por ello “Parfournir” (Taylor, p. 1) se puede entender como “lo restaurado, (re)iterado” (p. 1), lo cual determina volver sobre un acontecimiento previo.

Sin duda, este hecho aquí expuesto se convierte en un acontecimiento emblemático de la relación filial entre padre e hijo, mediado por la lealtad, la responsabilidad y la fidelidad, en el que el cuerpo inerte del hijo es la evidencia de la denuncia, del reclamo por la justicia, de una explicación clara sobre los confusos hechos que rodearon su muerte, pero sobre todo por el duelo que se evidencia ante la nación ya que el silencio y la impunidad sobre el hecho moviliza debido a que el duelo requiere ser completado, y solo mediante una respuesta coherente y justa a las víctimas (padre, madre e hija) se podrá cerrar la “trama” motivada por “el acontecimiento inicial”: la muerte de su hijo en extrañas circunstancias.

Aquí, el plano de incoherencia de los móviles determina la continuidad del drama y la no elaboración del duelo, verdadera causa de la movilización que se inicia y que posee sus propios códigos, que aúna sentimientos, pero, fundamentalmente, el derecho al reclamo, bajo la condición filial que implica para el padre ser representante de su hijo ante la

sociedad y el Estado, y la posibilidad de exigir una respuesta que lo dignifique y concluya con el esclarecimiento de los hechos en los que pereció su hijo.

Este hecho –por sus características– se convierte en una *performance* que actualiza un acontecimiento pasado y deviene en estrategia, movilización, pensamiento, materialización; puesta en el “escenario” (Plaza de Bolívar) político y social de un hecho legítimo, como es un reclamo justo por la muerte de un hijo.

Puede evidenciarse un cuerpo inerte, exhumado por su padre; un cuerpo de un suboficial casi momificado, desgastado como lo está la misma nación, silenciado; que hace presencia como objeto de un pasado viviente, con los fragmentos del uniforme vestido, de los elementos que fueron vitales; con un orificio, fuerte indicio del acto violento que sufrió y que conecta el pasado con el presente, la realidad con las distintas interpretaciones del hecho.

Un cuerpo que a su vez está representado por otro cuerpo vivo, el de su padre, que se “performa” para la ocasión; un cuerpo-nación revestido de un quepis, unas botas, una bandera y la fuerza descomunal –que a pesar de su edad– está llamado a escarbar en el tiempo para encontrar la verdad, una respuesta; reclamando el respeto que la dignidad le exige. Un cuerpo que se reviste de una nación limpia, coherente y digna; un cuerpo-nación contemporáneo, salido del tópico de la nación-Estado, la nación-sociedad adormilada y observadora de una realidad, testigo de un cuerpo-nación que, en brazos, lleva consigo un cuerpo-silencio; que se ubica nada más y nada menos que en La Plaza de Bolívar, de la ciudad de Bogotá, capital de la nación, epicentro de todo tipo de acto político imaginable que pueda suceder en una nación.

La pregunta podría ser ¿cómo puede un hombre de sesenta y tres años diseñar una estrategia tan contundente como esa? La respuesta comienza justamente cuando él

manifiesta: “Yo las cosas las hago sin pensar. No se lo consulté a nadie. Arranqué”. Es decir, no hay explicación, puesto que el verdadero acontecimiento que deviene en acción no requiere planimetrías, presupuestos que coarten; por el contrario, produce cartografías que deben recorrerse, experimentarse por una causa propia que se traduce en afuera, en imagen, en plano de coherencia que trasciende cualquier modelo. Aquí está la contundencia de este acto performativo que recrea en el presente, la memoria de un hijo, de un acontecer, una sociedad, un país, una familia, un padre; y detona viajes individuales y sociales entre el presente y el pasado de cada cual, dando cuenta de que todos los recorridos –así impliquen caminos distintos– conducen a un mismo lugar: la historia y la impunidad.

Lo anterior puso en evidencia –en el transcurrir del proceso de indagación sobre el tema de las víctimas– el carácter simbólico que adquiere la realidad puesta ante los interlocutores; es decir, que con un sentido de la prosaica se puede llegar más que instalar un cuerpo inerte, a emplazar la imagen de la memoria de una sociedad que permanentemente ha huido de tal evidencia ya que el cuerpo se ha convertido en el lugar de intervención, en el espacio o territorio en el que se testimonia la contundencia del conflicto armado.

Este suceso, por las características ya expresadas y por el significado que tiene como acto simbólico, permitió en algún momento del proceso creativo contemplarlo como una fuente de desarrollo de la línea correspondiente a la trama, y puesta en el cuerpo, la voz y palabra de Yerma, el personaje que conduce en la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido* a su hijo hallado en una fosa común de algún lugar de la geografía, para instalarlo en el altar de los Quitapenas ante los espectadores y clamar por un levantamiento digno. Esta fuente se despliega a través del imaginario, de réplicas, acotaciones y una composición



musical –lirica e incidental– que enriquecen la construcción y presentación de este personaje en dicha ópera.

- Búsqueda de rituales y prácticas sincréticas, culturales asociadas a las consecuencias del conflicto armado. Quitapenas.

Son muñequitos originarios de Guatemala. Según la tradición, los indígenas mayas del altiplano de Guatemala, cuando los niños tienen miedo o pesadillas por la noche, toman los muñecos de una cajita o una bolsita y les comunican sus penas antes de dormir y luego los colocan debajo de la almohada; al amanecer ellas han desaparecido. Esta leyenda con el tiempo ha tomado fuerza y los Quitapenas se han popularizado, a tal punto que han sido utilizados por adultos.



<https://www.pinterest.com.mx/pin/26599454020877184/?d=t&mt=signupOrPersonalizedLogin>

*Imagen 40 Quitapenas*

*Fuente: <https://www.pinterest.com.mx/pin/26599454020877184/?d=t&mt=signupOrPersonalizedLogin>*

Finalmente, con la intención de establecer un lazo fuerte entre los artistas y los espectadores y en concordancia con las necesidades de las víctimas expresadas anteriormente, desde la línea de comunicación del Laboratorio de Ópera Urbana se planteó

la entrega de una bolsita con unos Quitapenas para establecer referentes simbólicos que ayudaran, si no al alivio de las penas, por lo menos a expresar que existen estrategias en las que podemos apoyarnos para elaborar los duelos y reconocer la injusticia. Esta idea acogida por el Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado permitió que se hiciera efectiva y en su confección participaron directamente las víctimas. Estos muñequitos fueron denominados Quitapenas y se entregaron en un empaque como recordatorio del Museo Casa de la Memoria adherido al programa de mano.



*Imagen 41 Confección de los Quitapenas*

*Fuente: archivo laboratorio de Ópera Urbana Medellín*



*Imagen 42 Recordatorio y programa de mano*

*Fuente: archivo laboratorio de Ópera Urbana Medellín*

Los Quitapenas se convirtieron además en uno de los motivos de la composición lírica, pues uno de los apartes de la dramaturgia estaba dedicado a estos personajes con el fin de afianzar en el contexto de la trama el universo de los Quitapenas como una comunidad con la que era posible identificarse y con un motivo musical que permitía comprender, además del propósito de su existencia, una identidad que aportaría al desarrollo lírico de esta ópera. El tema “Quitapenas” estaba interpretado por estos personajes y la composición lírica estuvo a cargo del maestro Gustavo Yepes Londoño.

Este referente se convirtió en una fuente de creación importante durante el proceso de indagación para la realización de la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido* debido a que, según nuestro modo de ver, representan de manera sincrética toda una cultura, poseen una fuerza atribuida a la voluntad y labor de las personas, expresadas por medio del tejido y la manufactura de los muñecos.

Los Quitapenas son fáciles de portar por su tamaño. Una bolsita pequeña contiene aproximadamente seis muñequitos que, al ser extraídos, pueden ser interpretados como seres necesarios porque al verlos y desplegarlos se asocian con personas, y mágicamente se les otorga un sentido; se les ve como a los amigos, los ausentes, de acuerdo con la situación por la que atraviesa quien decide extraerlos del empaque artesanal.

Estos Quitapenas se convirtieron en objetos necesarios en el proceso de creación, puesto que, desde el compromiso adquirido con las víctimas, luego de ser testimoniados sentimos que no solo hacía falta realizar el evento artístico, sino también otorgar a los espectadores un elemento que pudieran llevar consigo al finalizar la ópera urbana, para que se sintieran –simbólicamente– acompañados y escuchados. De modo que ellos se

concibieron como aquellos seres que representarían en gran parte a una comunidad, no solo de víctimas, sino de acompañantes, testigos y copartícipes, teniendo en cuenta que la problemática de las víctimas debe comprometer a toda la sociedad.

Así pues, los Quitapenas se convirtieron durante las diferentes fases de creación en personajes que representan a la comunidad de Los Quitapenas, quienes hacen presencia durante todo el evento escénico como acompañantes de los demás personajes, de los espectadores, testigos del acontecer, así como instrumentistas e integrantes de la masa coral. Al final, los Quitapenas –representados por un niño– simbolizan la esperanza y la existencia de nuevas generaciones. Como personajes, también fueron representados por muñecos que se depositaron sobre un montículo de arena con el fin de que tanto los personajes como los espectadores dejaran sus penas, como un acto individual y colectivo en el que se cumpliría la noción de ritual.

El distanciamiento entre sujeto-objeto es importante pues permite despersonalizar los actos de entrega, generar confianza, y así, el espectador al ver que los personajes depositan allí sus penas –tal como lo expresa la Indígena–, mentalmente hacen lo mismo. Esto determina la esperanza, el acto de despojarse de las preocupaciones; un acto purificador que permite aliviar sutilmente, poéticamente, la condición actual.

Las víctimas en Colombia han llevado a efecto de forma creativa, rituales, recordatorios, memoriales, representaciones simbólicas y diferentes iniciativas que “dejan ver la capacidad que tiene para subvertir, escapar a las determinaciones, hacer presentes las ausencias y deshacer las linealidades que construye la historia”, clasificación definida por el “sentido que tiene la acción en que toman forma” (CNR, Grupo de Memoria Histórica, 2009 p. 24), acciones que se convierten en fuentes de estudio, estrategias de intervención y manifestaciones estéticas afines a los temas aquí enunciados que permiten vislumbrar

texturas, lenguajes, sonoridades propias de las actividades que se desarrollan en el marco de la explicitación del conflicto armado y las formas de victimización empleadas.

Entre las iniciativas a las que alude el Grupo de Memoria Histórica se pueden destacar las referidas a las “Memorias en el espacio, la tierra y el territorio”, definidas como las iniciativas de memoria que “agrupa a aquellas que ponen su acento en lo espacial, en la transformación del espacio, en la toma de la tierra o en la fundación de un territorio”, que “se centran en un re-habitar del espacio cotidiano y en la re-significación de los lugares devastados por la guerra”, (2009, p. 25), además, obedecen a verdaderas “puestas en escena”, a logísticas colectivas y acciones que transforman física o espiritualmente el espacio, revistiéndolo de sentido.

También existen “iniciativas que escenifican o representan el dolor, el sufrimiento y el sentido de ser víctimas”, las cuales se caracterizan por llevar a cabo una “puesta en escena” que puede ser “individual o colectiva, periódica o efímera”, en la que “se recuerdan situaciones dolorosas a partir de la memoria sensorial como mediadora de la sustancia histórica de la experiencia” (p. 33), en las cuales se reconoce la Ópera Urbana como una acción con la que se pretende manifestar la percepción de las víctimas del conflicto armado y dar sentido al Museo Casa de la Memoria, espacio que se inaugura en Medellín.

- Doris Salcedo: Tras la memoria de los vencidos.

Otra fuente importante correspondiente al ámbito de las artes visuales tiene que ver con la búsqueda y la trayectoria de la artista colombiana Doris Salcedo, sin duda una de las mujeres más reconocidas en el contexto internacional, ganadora del Premio Velásquez y que ha dedicado su obra a las víctimas de la violencia reciente en Colombia. Se ha convertido en una fuente de creación no solo por la riqueza de sus obras, sino por el

concepto y el discurso que viene desplegando a través de la materialización de cada pieza y la sustentación de sus proyectos y trabajos.

Podríamos decir que esta fuente se convierte en la posibilidad de comprender el rol que juega el arte en relación con el tema de la violencia del conflicto armado y el de las víctimas, estos, a su vez, en consonancia con el comportamiento que asume la sociedad; aspectos totalmente afines al rumbo que ha tomado la búsqueda escénica en el caso de la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*.



Imagen 43 *Tras la memoria de los vencidos*. Doris Salcedo

Fuente: <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz> (Instalación 2002)

Cabe referirse a algunos apartes del reportaje realizado por el periodista Guillermo González para el Periódico El Espectador (11 de diciembre, 2010), acerca de la exposición *Plegaria Muda* (con obras de Doris Salcedo) inspirada en las víctimas de la violencia y presentada como homenaje a ellas. En la exposición se encuentran conceptos y características propias del proceso creativo de la artista, afines a la búsqueda que se realiza en Ópera Urbana con motivo de la construcción de las dramaturgias escrita y de puesta en escena de la ópera ya citada.

La artista alude al tiempo –en el contexto de las víctimas– como un tiempo detenido, que no pasa, puesto que “el tiempo del suplicio, el tiempo de la tortura, el tiempo del dolor, es un tiempo suspendido” (González, 2010, p. 2), asunto que determina una unidad de sentido importantísima para el desarrollo del evento escénico ante el espectador, ya que el acontecimiento escénico disloca los tópicos establecidos y determina otras coordenadas espacio-temporales que involucran al espectador en una experiencia que dilata y contrae la existencia.

El momento en el que se lleva a cabo la acción del homicidio en la ópera *Memoria, destierro del olvido* queda inscrito en el no tiempo, en la relatividad del movimiento, puesto que observamos cuando el cuerpo inerte –ya impactado– del hijo desciende desde lo alto en una caída lenta, casi interminable como la eternidad del suplicio.

La artista mencionada establece un paralelo entre el universo temático y la víctima al interior del mismo; una relación entre “la herida” y la “impunidad”, esto es, entre la víctima, el victimario y la sociedad. Según Salcedo, “la herida está ahí, la fosa está ahí, el dolor está ahí. Eventualmente, una herida podría empezar a cerrarse si hubiera justicia, pero frente a la impunidad, ¿cómo puede cerrarse la herida?” (González 2011, p. 2). Una relación distante en la cual la víctima cada vez está más sola.

La autora establece una imagen interesante, la de la herida y la grieta: una imagen que posee una relación estrecha y que se evidencia en la obra *Shibboleth* expuesta en la galería Tate Modern de Londres, en el año 2008, en la que explica que su título “hace referencia a un pasaje del Antiguo Testamento que cuenta cómo los miembros de una tribu mataban a los de la otra que pronunciaban esa palabra de una forma diferente” (Toledo, 2007), obra con la cual “intenta marcar la división profunda que existe entre la humanidad y los que no somos considerados exactamente ciudadanos o humanos, marcar que existe

una diferencia profunda, literalmente sin fondo, entre estos dos mundos que jamás se tocan, que jamás se encuentran” (Toledo, 2007). Este aspecto permite analizar la manera como Doris Salcedo observa un tema tan sensible y lo trata contundentemente, involucrando y desplegando con una dimensión arquitectónica que desborda la mirada del espectador y lo hace partícipe de la misma.



*Imagen 44 Shibboleth*

*Fuente: <https://www.alejandradeargos.com/index.php/es/completas/8-arte/406-doris-salcedo-el-arte-como-cicatriz> (2007-2008. Sala de las Turbinas, Tate Modern, Londres 2007)*

La artista enuncia: “Nadie las acompañó mientras las asesinaban; es su soledad la que los determina como víctimas, y en este momento sus familiares siguen solos” (González, 2011), condición que manifiesta la brecha entre las víctimas y la sociedad; herida sentida que requiere del reconocimiento del conflicto, como también de la existencia de las víctimas.

Ahora bien, podría hacer referencia a muchos otros aspectos que hacen parte del discurso y la praxis de Doris Salcedo, pero en aras de la concreción, cabe anotar que otra de



las razones por las que se toma a esta artista como fuente de creación es porque concibe que “a tarea de un artista es devolver a la esfera de lo sagrado esos seres que han sido bestializados. Las obras deben tener esas características sagradas en el sentido de recuperar lo humano. No habla de lo sagrado necesariamente desde lo convencional religioso o católico, pero sí desde devolverle esa dimensión enorme de la totalidad del esplendor de una vida: deberíamos devolverlo en la obra de arte, debería quedar ahí.” (González, 2011), asunto que permite hacer un símil con la condición misma en la que se emplaza la Ópera Urbana: una expresión efímera que busca lograr una imagen-acontecimiento; una imagen contundente tanto por lo efímera, como por la impresión que deja en la memoria de quienes la presencian.

Pueden destacarse otras fuentes importantes para el logro del material dramaturgico: la monumentalidad de la obra del artista Christian Boltanski, quien a partir del cuestionamiento sobre el Holocausto nazi despliega en el contexto urbano intervenciones cargadas de sentido sobre las víctimas; el carácter, la fortaleza, la puesta en escena, el trabajo corporal de la mujer en las obras de la directora y bailarina Martha Graham; la teatralidad de la obra *Mi vida después*, de la directora argentina Lola Arias, movida entre el testimonio, las biografías y la plástica en relación con el acontecer dramático; la obra *Moscú*, del pintor ruso Vasili Kandinsky que muestra el caos de una ciudad mediada por los zares; el tratamiento de la transparencia en la obra plástica del artista Óscar Muñoz; los argumentos del periodista Hollman Morris que giran alrededor del documental *Impunidad* (2011); las investigaciones y documentales del Grupo de Memoria Histórica de la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación, CNRR; entre otras, con las que en nuestra búsqueda se fue generando la Imagen primigenia, esto es, lo que mediante dramaturgia escrita se fue convirtiendo en la Imagen de la Memoria.



Imagen 45 Obra plástica Óscar Muñoz. Cortinas de baño / Los narcisos

Fuente: <https://www.revistaarcadia.com/impres/aarte/articulo/oscar-munoz-colombiano-gano-el-premio-hasselblad-2018/68593/>

- Música
- Lírica

Al aludir a ópera se hace referencia al canto lírico como lenguaje escénico que la caracteriza, pero al apropiarla de la condición urbana, esta adquiere un tratamiento distinto al habitual, por lo menos en el caso del proyecto Ópera Urbana. Es decir, un asunto corresponde a la creación y producción de un repertorio lírico conformado por fragmentos de la ópera tradicional o una ópera completa que se presenta en un contexto urbano, otro consiste en el uso de un repertorio lírico tradicional acorde con las temáticas y problemáticas que se hallan en el contexto social, en los perímetros enunciados en los que se realizará una ópera.

En el primer caso, el factor urbano corresponde al contexto en el que se presenta una ópera ya producida. En el caso de los fragmentos de la ópera universal, tradicional que se presentan en el contexto urbano, se requiere una curaduría especial y un motivo para definir las razones por las que se ejecuta dicha modalidad y por las cuales se elige un determinado repertorio. A pesar de ser dos opciones distintas, lo común en ellas es que el repertorio en sí (perteneciente a una ópera completa o a fragmentos de distintas óperas) no pierden el sentido de su unidad poética, siendo comprensible además y se puede comprender que

obedece a una presentación lírica en un contexto urbano, alternativas utilizadas en el evento Ópera al Parque.

En cuanto a la ópera urbana, la lírica tradicional y universal se indaga de acuerdo con los siguientes factores: 1. Las temáticas y problemáticas halladas y elegidas para la escritura del material literario y su puesta en escena. 2. Según los personajes que son afines a dichas temáticas y problemáticas. 3. Según el carácter que escénicamente adquiere un determinado fragmento de una ópera. 4. De acuerdo con el recurso humano y la capacidad instalada para llevar a cabo la preparación del repertorio. 5. Los fragmentos de las óperas pueden estar compuestos en un idioma o en distintos idiomas.

También se pueden contemplar obras líricas concebidas con cualidades distintas a la ópera tradicional, en la medida en que han sido concebidas para contextos bien particulares, como ocurre con el *Réquiem-Osun* del compositor cubano Calixto Álvarez, composición en la que el autor retoma como fuente la obra *Lacrimosa*, una de las más conocidas del *Réquiem* de Mozart. Al igual que otros compositores, la incorporó con canto en latín a su *Réquiem-Osun*, además de combinarlo con rezos yorubas y disonancias que tienen un acento marcadamente contemporáneo.

*Lacrimosa, Réquiem-Osun, Calixto Álvarez.*

Texto:

*Lacrimosa dies illa*<sup>[L]</sup><sub>[SEP]</sub>

*Qua resurget ex favilla*<sup>[L]</sup><sub>[SEP]</sub>

*Judicandus homo reus*<sup>[L]</sup><sub>[SEP]</sub>

*Huic ergo parce, Deus*<sup>[L]</sup><sub>[SEP]</sub>

*Pie Jesu Domine*<sup>[L]</sup><sub>[SEP]</sub>

*Dona eis requiem. Amen.*

Traducción literal

*Día de tristeza aquél*<sup>[SEP]</sup>

*En que resurgirá de cenizas*<sup>[SEP]</sup>

*El culpable del juicio*<sup>[SEP]</sup>

*Así que ten piedad, Oh Dios, con él*<sup>[SEP]</sup>

*Compasivo Señor Jesús*<sup>[SEP]</sup>

*Otórgale descanso. Amén. (Álvarez C., 2011)*

The image shows a musical score for 'Lacrimosa' by Calixto Álvarez, arranged for SATB. The score is in G minor, 3/4 time, and consists of four systems of staves for Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are in Spanish and Latin. The title 'Lacrimosa' is prominently displayed at the top left of the score. The score includes various musical notations such as clefs, time signatures, and dynamic markings.

Imagen 46 Partitura de Lacrimosa de Calixto Álvarez

Fuente: <https://es.scribd.com/doc/62004928/S-Megias-Adapt-LACRIMOSA-Calixto-Alvarez-SATB>

Esta obra se convirtió en una fuente importante para el proceso creativo, puesto que manifestaba a través de las texturas sonoras la dimensión del dolor de las víctimas, ya que debíamos encontrar una sonoridad que estuviera a la altura del acontecer escénico que el tema reclamaba. Además, fue importante para la Ópera Urbana tener en su repertorio el

Réquiem debido a que hace parte de una misa, como oración a los difuntos, y consiste en una composición musical para coro, solistas e instrumentos; constituyéndose en parte fundamental del género vocal religioso junto con la misa y el oratorio. Lo anterior posee una connotación especial porque en el canto a las víctimas, el *Réquiem* de Calixto Álvarez fue interpretado en el momento en que se mostraba una forma más de victimización: el homicidio.

Así mismo, el texto de este *Réquiem* conlleva al ámbito subliminal que –en contraste con la muerte– hace parte de la composición de la imagen- acontecimiento, donde *Lacrimosa* se convierte en un canto mixto e intertextual, como es también la Ópera Urbana. De esta manera, se logra un plano de coherencia en la estructura dramática de *Memoria, destierro del olvido*.

Una condición clara para estos procedimientos consiste en que solamente se elige un fragmento de una ópera o un fragmento de cada una de las óperas que se seleccionen de acuerdo con los criterios aquí expuestos.

Esta fuente determinante en la creación de la dramaturgia estuvo definida por unas líneas, a las que se había aludido anteriormente: la música lírica, la incidental, étnica, andina y popular, dependiendo del contexto urbano y de las temáticas y problemáticas diagnosticadas en el proceso de investigación para la construcción de la dramaturgia.

Si se hace un análisis del repertorio concebido para las óperas llevadas a escena, podrá plantearse que la iniciativa desde el punto de vista del director radicaba en mantener la música lírica como el lenguaje de creación que daría identidad al plano específico del evento escénico, pero de otra parte, intervenir en este caso la ópera con fragmentos de música popular, que de otra parte se podría concebir de alguna forma como la lírica con la

que se identifican los habitantes de los barrios, además si estas estaban definidas según las temáticas y problemáticas ya contempladas.

De otra parte, como se puede apreciar en los repertorios aquí expuestos, en cuanto a la Ópera Urbana, la incursión de la composición de la música incidental permitió otorgar volumen no solo al carácter escénico de la ópera, sino a sonoridades urbanas, motivo por el que dicha composición generó en el marco de la línea musical un contraste destacado y coherente con las circunstancias espacio-temporales relacionadas con la grafía del azar. Este aspecto se considera como una intervención y a la vez una cualificación del componente sonoro y lírico que hizo de la Ópera Urbana un evento coherente con las fuentes de creación y la experiencia vivida por el espectador en la locación, en el perímetro de intervención escénica.

Una vez logrado este segundo nivel en cuanto a la música, en la tercera ópera, dadas las temáticas y problemáticas contempladas, se determinó incluir músicas de lo que podría denominarse como otras líricas, una relacionada con la comunidad indígena embera y la otra con los alabaos procedentes de la comunidad afrodescendiente del Chocó, epicentro del acontecimiento elegido y relacionado con la masacre de Bojayá. Esto, sumado a la composición del *Réquiem Osún* de Calixto Álvarez, una lírica híbrida no habitual, y a la composición de la música incidental y de la lírica propias, determinó no solo la diversidad musical relacionada con la diversidad de comunidades y manifestaciones culturales de las mismas, sino un salto verdaderamente cualitativo y estrechamente relacionado con la búsqueda que como director llevaba a cabo, conducente a procesos transdisciplinares, transculturales, pero sobre todo transculturales.

- Composición lírica

En el proyecto Ópera Urbana se han cualificado los procesos relativos a la música en general y muy especialmente en lo que respecta a la composición de la música lírica. En las óperas urbanas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* y *¡Oh! Santo Domingo* no se realizó composición lírica, mientras que para la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido* el mayor porcentaje de la composición lírica fue propia, la única obra de un compositor ajeno al elenco de artistas fue el *Réquiem* creado por Calixto Álvarez. Este aspecto se desarrolla en el proceso de creación y producción correspondiente a la puesta en escena, una vez el material literario se haya escrito y se constituya el laboratorio de puesta en escena para dicho propósito.

- Ambientación sonora

Corresponde a los sonidos construidos para generar un marco de realidad y atmósfera que alimenta la acción. En ocasiones declara el inicio de las escenas, determina la marcación estricta de acciones físicas e intenciones que dan sentido al transcurrir del evento. Permite la intervención de sonidos fabricados, elaborados para fortalecer la ilusión y existencia de espacios habitados, tanto en el escenario como en la trasescena, y de objetos o presencias que requieren ser materializadas; sin duda, referentes importantes para que el espectador y el artista se ubiquen en coordenadas de espacio y tiempo, necesarios porque contribuyen a la comunicación indispensable para que la acción posea su propio ámbito de desarrollo. Así pues, con esta línea creativa se diseñan códigos de lectura que sitúan la acción en marcos o contextos, que hacen parte de la interacción entre el artista y el universo de ficción requerido para la ilusión que hace parte del devenir creativo.

La ambientación sonora coexiste con el tiempo de la acción —el presente escénico— independientemente de que con ella se evoquen tiempos, espacios y hechos cercanos o remotos. Se establecen también, niveles de contextualización de la acción escénica y está

ligada a otros lenguajes escénicos con los que se complementa. Por ejemplo, en la ópera *Memoria, destierro del olvido*, en la escena VIII “Levantamiento”, el trueno está acompañado de un destello, un eco y de la actitud de Yerma, quien reacciona al sonido y a la luz, asumidos por ella como una señal y un presentimiento de algo temible.

A continuación, se enuncian algunos ejemplos de la ambientación sonora en esta ópera, relacionados con:

- a. La atmósfera: la lluvia, circunstancia climática en la que aparece Yerma con el cuerpo de su hijo inerte, a cuestas.
- b. La acción: Yerma interpreta en varias ocasiones la armónica, como instrumento y sonoridad que trasciende su lamento. El sonido de las explosiones de los cilindros bomba que detonan en la escena “Corazón aniquilado”.
- c. Presencias e imaginarios: el sonido del trueno que alerta a Yerma y le permite asumir una actitud distinta frente a la realidad.

La ambientación sonora requiere de la participación permanente de un técnico creador de sonidos, quien asiste al desarrollo del evento escénico y se compenetra con el presente de la acción para activar los mecanismos que hacen posible su ambientación y contextualización. Se crea una dramaturgia del sonido complementaria a la dramaturgia escénica.

La Ópera Urbana, a diferencia de otras expresiones artísticas, desde el punto de vista de la dirección de puesta en escena requiere la articulación de lenguajes que se sustentan en la construcción de un tempo-ritmo de la acción, dado que con el contenido musical amplio y fundante, la interpretación, el uso del espacio escénico y la dinámica urbana debe crearse un equilibrio que permita un contraste armónico entre la acción silente y la intervención lírica, para lograr materializar la poética que reclama la composición escénica.



El tempo-ritmo de la acción de las distintas óperas urbanas realizadas en el marco del laboratorio de creación es distinto. *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!, ¡Oh! Santo Domingo y Memoria, destierro del olvido* son distintas, no solo en sus temáticas, en los contextos y escenarios urbanos, sino también en el color, en la impresión que deja la imagen-acontecimiento.

Una línea que ha trazado un trayecto importante en el desarrollo de los eventos escénicos realizados hasta el momento y que posibilita el acercamiento a comunidades no solo urbanas, sino también étnicas, ha sido la inclusión de fragmentos de manifestaciones musicales y líricas provenientes de comunidades indígenas y afrodescendientes con el fin de enmarcarlas en el concepto de transculturalidad, lo que puede, con el tiempo, conducirnos a la creación y representación de una ópera significativa para estas comunidades y representativa de su contexto.

Puede decirse en este punto del proceso creativo e investigativo que, si bien la primera ópera urbana determinó un modelo nuevo en el ámbito lírico, también el plano de coherencia entre el nombre de Ópera Urbana y el hecho escénico según sus características generó durante cada puesta en escena un propósito mayor.

En este sentido, y haciendo un análisis consecuente con las experiencias realizadas en las óperas que conforman este estudio de caso, se podría decir que el siguiente paso, correspondería a una puesta en escena que contemplase como perímetro de intervención una comunidad indígena o afrodescendiente, en la que artistas líricos, instrumentistas, escritores, compositores, plásticos, bailarines, entre otros, pudiesen convivir con los integrantes de dicha comunidad. Lo anterior conllevaría a la experimentación y concreción de procesos etnográficos, creativos alrededor de los cantos, las danzas, la gastronomía, la cotidianidad, la lengua, los rituales, entre otras manifestaciones culturales, para concebir lo

que he venido denominando a través del proyecto Ópera Urbana como el verdadero canto interior de la comunidad. Esto permitiría que una vez se haya experimentado desde las distintas perspectivas el artista interprete o más bien escenifique con un nivel de conciencia íntegro, conocedor de las causas, el sentido, que emerge de su condición estética y no únicamente de su condición intelectual e interpretativa de una fuente de creación externa, ajena.

En este orden de ideas, considero que un cantante con una formación técnica puede lograr un nivel de interpretación que trascienda como fuente de creación la partitura, material en ocasiones distante que conduce a formas constituidas como correctas, limitando así la libertad y la capacidad de lo que puede un cuerpo y una voz, es decir, permitirle llegar a un reconocimiento de sí. Esta preocupación la he manifestado permanentemente y por tal motivo la relación que paulatinamente se ha suscitado y concretado realmente en la ópera *Memoria, destierro del olvido*, en la que la imagen generadora de sentido estuvo determinada por el factor transcultural no solo por la diversidad de elementos líricos, literarios, escénicos, sino también por los encuentros en los cuales los cantantes líricos, las cantaoras y la indígena intercambiaban formas de llevar a cabo desde el calentamiento hasta la depuración vocal de una intervención escénica, intercambiando experiencias que si bien cualificaron la puesta en escena, también la labor individual y técnica.

En este sentido, podrá decirse que detrás del evento escénico existe otro canto que se construye que parte de la diversidad y el enriquecimiento mutuo, del aprendizaje permanente no solo en el lugar de ensayo habitual, también en el perímetro de intervención escénica.

- Teoría

Con el fin de comprender las diferentes connotaciones de la problemática social derivada del conflicto armado, se consideraron diferentes estudios de carácter filosófico, antropológico y sociológico. Uno de ellos corresponde a la consulta ciudadana para la construcción del Museo Casa de la Memoria de Medellín, a cargo de la antropóloga Luz Amparo Sánchez Medina (colaboradora en las diversas etapas de investigación, análisis y creación de esta ópera), que permitió al equipo creativo hacerse una idea de la percepción que tenía la comunidad frente al proyecto.

Respecto a la relación entre la sociedad y las víctimas, los postulados de la filósofa Beatriz Restrepo muestran una postura crítica en la que se introduce el concepto de “víctimas inocentes” para referirse a aquellas personas que no hacen parte activa de los bandos que conforman el conflicto armado y frente a las cuales la sociedad se ha mostrado apática. Por otra parte, los estudios que ha realizado la socióloga Elsa Blair aportan luces sobre la relación que la sociedad establece con las víctimas, refiriéndose a la teatralización y el exceso de información, así como a los contextos en los que se origina el conflicto armado.

Se consultaron distintos documentales que evidencian hechos históricos, así como la relación que se ha establecido entre el Estado, las víctimas y los victimarios. Es el caso de *Impunity*, realizado por el periodista Hollman Morris, como también los realizados por la Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación (CNRR) en los que se presentan testimonios de hechos históricos del país, de formas de victimización. Se tomaron como fuente principal las voces y expresiones de las víctimas, quienes un tiempo después narran lo sucedido.

Se ha tomado como fuente de carácter fotográfico la obra del periodista Jesús Abad Colorado, compuesta por imágenes que muestran con sentido crítico y estético los

momentos, las huellas, el entorno de hechos que enmarca las formas de victimización. Es un archivo que documenta y acerca el acontecimiento a la noción de testimonio. Esta no ha sido solo una fuente de análisis y comprensión de los temas relacionados, sino que se ha convertido en una de las líneas de intervención escénica en la realización de la ópera *Memoria, destierro del olvido*.

En el caso de la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*, el trabajo investigativo requirió del acercamiento a variados relatos y escritos sobre el conflicto armado, las publicaciones que desde la filosofía, la comunicación, la antropología y la sociología eran pertinentes para el objeto de la investigación; los documentales que dan cuenta de los hechos históricos del conflicto armado colombiano y los testimonios de las víctimas, evidencias que instalaban al creativo en el diálogo directo, sensible y tangible con la expresión reflejada en la gestualidad y la conducta de las víctimas, como reflejos de las huellas del pasado, quienes expresan su sentir, sus percepciones ante lo sucedido, las circunstancias en que viven actualmente, la posición que asumen respecto a dichas circunstancias y la manera como vislumbran su vida y su futuro.

En sus relatos adquieren fuerza las imágenes, las descripciones, los sobresaltos físicos que aún hoy se suscitan, transformando poco a poco su declaración, convirtiendo al oyente en testigo directo de la situación narrada, logrando una atmósfera sobrecogedora que, por momentos, les quebrantaba la voz y producía intensa sudoración. Podría decirse que las víctimas compartieron sus historias, cobijando la esperanza de que pudieran ser interpretadas en el escenario, no solo como testimonio de lo acontecido, sino como evidencia de lo que nunca más debería ocurrir.

El testimonio y la interlocución directa conllevaron al emplazamiento del artista en la definición de un porqué y un para qué de la Ópera Urbana, del comienzo de su desarrollo

creativo. Es así como surge un primer viso de imagen que adquiere sentido y lleva a definir la razón de ser de la víctima del conflicto armado en la Ópera Urbana, sus condiciones, necesidades, problemáticas e intereses, en relación con la pregunta constante: ¿de qué se habla cuando se hace referencia a las víctimas del conflicto armado?

- Filosóficas, sociológicas, antropológicas

Es necesario hacer un reconocimiento de los fenómenos asociados al tema central, en este caso al conflicto armado en Colombia desde diversos puntos de vista y disciplinas e incluso organizaciones en las que se han tratado y creado acciones mejoradoras y buenas prácticas respecto a la superación o comprensión de estos. En este sentido, la antropóloga Luz Amparo Sánchez respecto a la búsqueda de fuentes documentales y explicitación de las formas de victimización. Por ejemplo, la socióloga Elsa Blair con sus estudios sobre la “teatralidad de la violencia” y la filósofa Beatriz Restrepo respecto a la relación entre la sociedad y las víctimas son solo algunos de los ejemplos que nos permiten aludir a la consideración de fuentes primarias.

La filósofa Beatriz Restrepo en el artículo “Justicia a los muertos o un alegato a favor del recuerdo moral”, escrito como una reacción “ante el debilitamiento de la memoria colectiva y la fragilidad de los recuerdos” (2011, p. 32), aspecto que refleja un panorama bastante desalentador y desconocido para muchos, pero real, que da cuenta de la ausencia de una cultura históricamente afianzada en los antecedentes que la constituyen. Ante esta circunstancia, la autora asume la tarea moral de decir una palabra a favor de los muertos y desaparecidos de nuestro país, riesgo que no todos quieren asumir, por la existencia de una cultura del miedo, del bloqueo y el silencio; lo que significa para los artistas y hacedores de esta propuesta escénica el reto de tomar una decisión y asumir una tarea que fue compartida y efectuada a favor de las víctimas, quienes poseen la memoria viva de sus muertos y desaparecidos.

Lo más sorprendente radica en la declaración sobre la “fragilidad de los recuerdos”, lo cual significa, más que una condición inherente al ser, la nimia voluntad de reconocer el

valor del presente en lo porvenir; desarrollando con el tiempo la capacidad de olvidar, pues la franja que se traza entre el recordar y el olvidar es sutil. El problema radica en la indiferencia, la incredulidad, la pérdida de confianza que adquiere el don de la separabilidad y declara la inexistencia de las causas colectivas, es decir, de una sociedad que posee la voluntad de recordar para no olvidar.

De otro lado, Beatriz Restrepo instaure como uno de sus propósitos la necesidad de “reclamar para ellos”, es decir, para los muertos, “la justicia a que tienen derecho, que les dé satisfacción y dote de sentido su muerte al reconocerla no solo como un hecho siniestro e inmerecido, sino también como un símbolo cuyo significado nos toca desentrañar a nosotros los vivos” (p. 32), una tarea suprema que tal vez no logre cumplir en mucho tiempo, pero al fin y al cabo, una tarea necesaria puesto que sugiere preguntas que movilizan y permiten definir cuál es el sentido que puede adquirir el arte con respecto a las víctimas y sus muertos, ¿qué puede significar un acto simbólico frente a esta realidad? Tal vez, aquí la imagen de la memoria adquiera toda su potencia e implique en quien la presencia, labor, pensamiento y reflexión.

Se trata, pues, según la autora “de buscar darle un sentido a la muerte inocente de tantos compatriotas, de tal manera que su vida trunca y su existencia interrumpida por azar, error, insensatez o maldad, no caigan al vacío” (p. 32). Darle sentido a estas muertes requiere de actos colectivos que dignifiquen y re-contextualicen los hechos, que permitan a los sobrevivientes sentirse respaldados y acompañados. Es importante destacar que la autora genera una clasificación frente a la necesidad de dar sentido a la “muerte inocente”, que pareciera no existir para la sociedad ya que siempre que se hace referencia a la muerte violenta se tienen implícitos los factores de la culpabilidad, la duda, la “mala muerte”, sin reconocer que esta obedece a una forma de victimización instaurada.

Así mismo, se puede inferir que para fortalecer la memoria colectiva se le otorga un sentido a la “muerte inocente”, reclamar la justicia a la que tienen derecho los muertos para que sus vidas truncadas “no caigan al vacío”. Se requiere de un cambio de perspectiva debido a que “Ello solo es posible si nos esforzamos por ver estas muertes desde el punto de vista de la vida y de la historia, esto es, de lo que ellas significan para nosotros y para quienes han de venir detrás” (p. 32), de lo contrario, todo queda supeditado al olvido. De modo que cuando se hace referencia en la dramaturgia de la ópera urbana a *Memoria, destierro del olvido*, se hace alusión a la necesidad de derrocar el olvido como expresión de una cultura con la que se intenta eludir el compromiso histórico que tiene la sociedad frente a esta realidad.

Beatriz Restrepo en su artículo también hace referencia al filósofo y teólogo alemán Johannes Baptist Metz, quien denomina el fenómeno descrito “una razón *Anam netica*” que cumple una doble función: la razón anamnética recuerda y es memoria; propone la evocación y la escucha de los ausentes, de los muertos inocentes; asunto que sorprende, determinando la responsabilidad de consolidar un evento escénico que, durante el transcurrir ante el espectador, le manifieste que las víctimas del conflicto armado fueron escuchadas, que la estrategia de puesta en escena implementada corresponde al reconocimiento estructurado y pensado de una causa que merece un tratamiento justo a favor de las víctimas.

El dramaturgo francés Michel Azama plantea que una de las razones fundamentales que origina la subsistencia del personaje a lo largo de la trama es su condición anamnética, llevándolo a desarrollar parlamentos que lo comprometen con determinados antecedentes. Podría decirse incluso que la grave condición de un personaje es estar atado al pasado y a la necesidad de expresar –de manera dosificada y si es posible en un monólogo– la razón de

ser de su presencia ante otros personajes y/o ante el mismo espectador. En la ópera *Memoria, destierro del olvido*, la condición anamnética se hace evidente en la medida en que se referencian hechos históricos, formas de victimización reconocidas que confluyen al tiempo en la construcción de personajes representativos del conflicto armado.

Teniendo en cuenta que el espectador de la ópera urbana está compuesto por el público en general (artistas, intelectuales, habitantes de los barrios aledaños, entre otros) y muy especialmente por las víctimas del conflicto armado; –por lo menos así estaba previsto para las presentaciones realizadas–, tiene sentido considerar las palabras de Metz cuando Beatriz Restrepo enuncia que según él, “solo en el marco de una cultura de la memoria podremos recuperar del olvido a tantas víctimas inocentes para hacer de su muerte un acontecimiento histórico y no un mero dato estadístico; para señalarles un lugar en nuestra historia” (p. 33). Por ello, Metz se plantea como tarea primordial “construir una cultura de la memoria que mantenga vivo el recuerdo de tantos muertos víctimas de la violencia, como acontecimiento histórico” (p. 33).

Beatriz Restrepo se refiere asimismo a la tesis de “perdón y olvido”, planteada de manera equivocada para la autora, puesto que está “ligada a una comprensión de la reconciliación basada en el perdón como olvido”. Estableciendo una diferencia entre las víctimas inocentes que cargan con el sufrimiento y la sociedad observadora desde la distancia, puesto que “en el plano práctico, la respuesta se ha concretado de una manera aún más desafortunada... que cada quien recuerde sus muertos... mientras nosotros olvidamos los de todos” (p. 34). Restrepo muestra una postura crítica respecto a dicha tesis que ha tomado auge a través de los medios de comunicación e incluso de campañas políticas, y la presenta como una trampa que no permite asumir el compromiso histórico con las víctimas.



En este contexto, el papel del arte es significativo: en él se establecen las coordenadas que instauran las condiciones facilitadoras de un encuentro entre las víctimas y la sociedad, quienes deben mirarse mutuamente ante los hechos atroces que estéticamente se presentan ante sus ojos al ser testigos de un mismo acontecimiento escénico. Según Beatriz Restrepo, Walter Benjamín en *La metafísica de los estudiantes* decía:

Reflexionemos en cuan avaros hemos sido en las expresiones colectivas de duelo que en otros tiempos y lugares han caracterizado a los pueblos espiritualmente unidos en momentos de prueba: los ritos funerarios, los actos de purificación y desagravio, los monumentos y memoriales, las conmemoraciones públicas, los símbolos, que las prácticas rituales y los lenguajes del arte convierten en vida colectiva al conjurar y derrotar el olvido. (p. 35)

Lo anterior configura la necesidad de asumir y enfocar el papel que juega la Ópera Urbana como objeto de creación ante la sociedad. La autora también habla sobre la preponderancia que adquiere la poesía como lenguaje universal que –en su precisión y profundidad– puede afectar nuestra más íntima sensibilidad; para que nos recuerde la importancia de la solidaridad y la compasión, de manera que se le otorgue un espacio al recuerdo moral, incidiendo en la construcción de una cultura de la memoria como herramienta para asumir el compromiso moral e histórico por parte de la sociedad. Beatriz Restrepo cita a Metz: “Solo lo que no cesa permanece en la memoria” (p.37), por lo que interesa asumir desde la puesta en escena de esta ópera el rigor, la seriedad y el sentido ético que permitan dar un tratamiento adecuado al tema; desde la acción escénica y la materialización de la Imagen de la Memoria, como imagen-acontecimiento de este evento.

Ya se hacía referencia a las instituciones académicas públicas y privadas, gubernamentales, sociales, artísticas que participaron en las puestas en escena de las óperas

urbanas, cada una de ellas con una misión particular como tal, pero al mismo tiempo con unos propósitos comunes respecto a la realización de la ópera. En este sentido, los intereses manifiestos por ellas, tanto académicos, investigativos, como los relacionados con el desarrollo urbano, social y cultural de la ciudad, se convierten en fuentes de creación bien destacadas, dado que la Ópera Urbana se puede interpretar como una de las formas de expresión con las que se identifican.

Acorde con la recopilación de las fuentes de creación, y a las temáticas y problemáticas como los hechos más relevantes elegidos como insumos para la elaboración del material literario, se lleva a cabo la búsqueda del repertorio lírico universal, específicamente fragmentos que cualifican dichas temáticas y problemáticas.

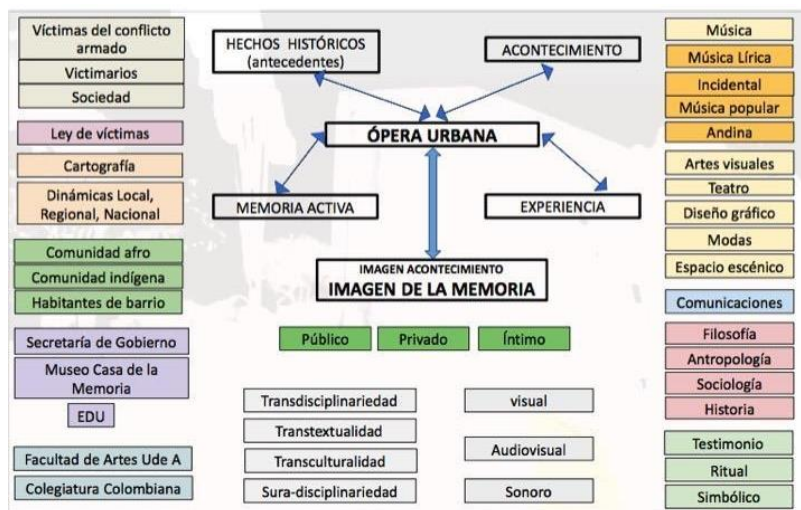


Figura 15 Componentes de indagación y creación ópera urbana Memoria, destierro del olvido. Imagen de la memoria

Fuente: elaboración propia

La mirada de cada director implica una intervención que afecta y modifica de alguna manera –desde el punto de vista cultural y de su trayectoria profesional– el material lírico y/o literario obtenido o seleccionado como fuente de creación escénica. Si consideramos que la adaptación de un texto consiste en la intervención que sobre el mismo pueda realizar

el interlocutor, la cual puede ir desde la más mínima hasta la más extensa manipulación literaria, desde la simple ubicación de un signo de interrogación en algún lugar del material literario (lo cual determina un giro repentino en la trayectoria de uno o varios personajes) hasta una modificación más compleja como la intervención total o parcial en la trama de un personaje, asimismo podemos comprender que la Ópera Urbana puede proceder a mecanismos de adaptación de su modelo a contextos que van a determinar no solo que las formas de cantar cambien, sino que los intérpretes deban convivir con una comunidad que posee una cultura ancestral, un lenguaje y un sentido que lleva más que a cantar, a cambiar las maneras fónicas de interpretar una lírica, que no puede estar filtrada por la partitura, sino por la experiencia, por la imagen de la memoria.

La pregunta inicial a la que se vio confrontado el proceso creativo en el Laboratorio de Ópera Urbana fue ¿cómo contextualizar el repertorio lírico internacional en una dinámica urbana local? Pues bien, esta labor se asumió con rigor y cuidado, y conllevó a la creación de la ópera urbana como una modalidad de intervención que se convierte en una alternativa más para la creación y el fortalecimiento artístico, académico y de proyección de la ópera.

De hecho, los personajes, las arias, los recitativos, los coros propios de la lírica internacional tradicional corresponden a tramas, a fábulas arraigadas en una idiosincrasia; por ese motivo, en las intervenciones realizadas hasta el momento en Ópera Urbana, en las que se interpretan obras de compositores extranjeros, en idiomas extranjeros, no se realiza su traducción para el evento escénico ante el espectador, justamente porque implica una exigencia en la curaduría, tanto del contexto local y urbano como de la obra musical, con el fin de establecer su relación y la construcción de una imagen contundente que da nuevo sentido a las partes que la constituyen y a su actualización, sin distorsionar el sentido de

dichas obras. De otro lado, las dramaturgias escrita y escénica no escapan a la condición de transdisciplinariedad, puesto que esta condición establece una correlación entre diversas disciplinas que abordan un mismo objeto de estudio; rebasando sus fronteras y transformándose mutuamente, creando entre ellas objetos comunes.

En este caso, el teatro desde la dramaturgia urbana y la música desde el canto son modificados al estar emplazados más que en el contexto urbano, en su dinámica, determinando otras formas de hacer y decir frente a estas disciplinas. De esta condición surgen nuevas perspectivas metodológicas, académicas e investigativas, estableciendo alternativas de interacción institucional, generando incluso un lenguaje entre los creativos conducente a la materialización del evento escénico; aspectos que van más allá de los límites presupuestados, al punto de declarar como ámbito factible y autónomo en el arte a la Ópera Urbana.

Por su parte, Alfonso de Toro hace alusión –en el proceso de definir el teatro como objeto de estudio– a la transdisciplinariedad diciendo que bajo este término “... entendemos el recurso a modelos de diversas proveniencias disciplinaria y teórica (teatral, histórica, antropológica, sociológica, filosófica, estructural, pos estructural, teoría de la comunicación, etc.) o a unidades o elementos particulares de éstos al servicio de la apropiación, decodificación e interpretación del objeto analizado” (Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, 1999, p. 114)

La Ópera Urbana, por ser un evento no común en nuestro medio, requiere durante su proceso creativo de la instauración de los elementos que pueden caracterizarla, y, por tanto, nombrar aquellos aspectos que la pueden convertir en objeto de estudio, lo cual es posible mediante el reconocimiento de las disciplinas que intervienen en las etapas que constituyen

su proceso de materialización, tales como: indagación, conceptualización, realización dramaturgica, composición de colectivos creativos, definición de principios que rigen la puesta en escena, definición de logística, producción del evento escénico, realización del mismo, reflexión y evaluación del proceso.

En cada una de estas etapas, las disciplinas y las instituciones interactúan de acuerdo con los factores que hacen parte de la dinámica urbana, estableciendo puntos en común que les permitan cristalizar las ideas hasta el momento planteadas para dar cuenta, en el presente escénico, ante el espectador, de la imagen-acontecimiento.

Cada una de las etapas se aborda desde el teatro, la danza, la música, las artes visuales y audiovisuales, ámbitos y disciplinas que al entrar en el proceso de indagación sobre el contexto urbano elegido adquieren un sentido antropológico y sociológico, sin ser este el objetivo, puesto que demandan mecanismos de intervención en la comunidad que implican estrategias de comunicación, interacción, diálogo y participación entre habitantes, artistas y técnicos, en pro de un evento que los representa y los hace parte de una misma comunidad.

Respecto al objeto de estudio del teatro, Alfonso de Toro dice que una aproximación transdisciplinaria tiene como finalidad:

... emplear otras disciplinas tales como las ciencias históricas, de la cultura, de los medios de comunicación, la filosofía o sociología como ciencias auxiliares para así confrontarse con la manifestación cultural “teatro” de tal forma que pueda dar respuesta a lo que está sucediendo hoy en el teatro, y permita entrelazar recíprocamente tanto el objeto de investigación como la teoría (p.111 )

En el caso de la Ópera Urbana, los límites del teatro a través de la modalidad de la dramaturgia urbana y los límites de la música expuestos mediante la ópera son trascendidos por la superposición de ambas disciplinas al momento de situarse en una dinámica urbana.

Esto hace que la noción de escenografía cambie, y más bien podamos hacer referencia a una intervención sobre el paisaje urbano, a aceptar como parte fundamental de la imagen-acontecimiento el azar urbano que da cuenta de la dinámica y la intervención de elementos que tanto el autor como el director de escena, el intérprete y el espectador no habían podido advertir y por tanto predecir, pero que se manifiestan justo durante el presente escénico y hacen parte de la imagen-acontecimiento, puesto que dan un sentido insospechado a la misma, trascendiendo el imaginario y exigiendo de las disciplinas la reflexión y el estudio de otras alternativas de intervención urbana como parte de la transgresión de los límites hasta el momento instaurados en las mismas.

En este sentido, se destaca “la superación de los límites de la propia disciplina” (p.111) como un verdadero reto que va más allá del propósito de crear la dramaturgia y la puesta en escena de un evento artístico espectacular.

En lo referido al teatro y la ópera, estos ponen en el plano de la confrontación a los creativos con el teatro mismo o la ópera misma; a revisar desde un carácter investigativo las coordenadas y procedimientos para llegar mediante la puesta en escena al despliegue de un pensamiento escénico que va a cuestionar el propio quehacer, formular preguntas que dislocan los juicios hasta el momento establecidos, crear planos de bifurcación frente a las metodologías empleadas y a establecer la selección de vías con nuevos itinerarios y líneas de acción que formulan otras estrategias autorales e interpretativas.

La autoría de la dramaturgia, la dirección de puesta en escena, la interpretación e incluso la lectura del espectador se vuelven relativas, puesto que estas son contaminadas por una lógica escénica expuesta al azar, la cual rebasa los límites de las maneras de interpretar y ver. Por esta razón, la dramaturgia se debe escribir y re-escribir una y otra vez; se trata, pues, de una dramaturgia de orden abierto, sin límites en su lectura e

interpretación, que siempre podrá otorgar un sentido diferente de acuerdo con el momento en que se lea debido a que la realidad en la que esta se circunscribe cambia de manera contundente día a día, momento a momento.

La estética como resultado de la hibridez de lo lírico en lo urbano va más allá de cualquier ideología, sector, conglomerado o doctrina; disloca el pensamiento y la mirada sobre los temas y problemáticas, trasciende las barreras y se interna en el reconocimiento colectivo de la realidad urbana y evidencia en público aquellos aspectos que del orden histórico, patrimonial y social, demandan una actualización.

La dramaturgia urbana genera en la población el reconocimiento de la ópera como un fenómeno artístico cercano, propio, familiar, para nada extraño; por el contrario, un evento que incluye tanto al artista como al habitante, ubicando en igualdad de condiciones al artista y al espectador, pues ambos están en el territorio urbano: la locación, el espacio escénico declarado que no pertenece a ningún teatro ya que es de la ciudad, donde la noción de lo privado, lo público y lo social, se mezcla con lo cotidiano y, por tanto, un evento artístico tan extraño para el común denominador de los habitantes de un barrio popular de la ciudad puede convertirse en su propia ópera, en la expresión o manifestación de su sentir.

Jean Piaget también hace referencia a la transdisciplinariedad, afirmando que esta constituye el nivel máximo “el cual no se limitará a reconocer las interacciones y reciprocidades entre las investigaciones especializadas, sino que buscará ubicar esos vínculos dentro de un sistema total, sin fronteras estables entre las disciplinas” (Piaget, Jean, 1979, p. 144), lo que permite determinar que –en este caso– el sistema total está dado por las múltiples disciplinas que, a través de la modalidad de dramaturgia urbana entran en fricción con la dinámica urbana, logrando así plantearla como el sistema total en el que las

disciplinas que la contienen, establecen entre ellas fronteras móviles que se combinan, se movilizan; generando así un objeto de estudio tan dinámico como el devenir urbano que se transforma constantemente, se desgasta, se enriquece y se retroalimenta; que requerirá con el tiempo ser abordado e indagado, re-leído, re-interpretado, es decir, actualizado. La dinámica urbana no es estable, por tanto, las fronteras entre las disciplinas que intervienen en la Ópera Urbana no pueden ser constantes.

Otro de los aspectos que Alfonso de Toro pone de manifiesto para caracterizar el teatro como objeto de estudio es la transtextualidad y enuncia:

... en cuanto se trata del diálogo o de la recodificación de subsistemas y campos particulares de diversas culturas y áreas del conocimiento, sin que en este proceso se comience preguntando por el origen, por la autenticidad o la compatibilidad del empleo de unidades. Se trata de un concepto de ciencia como diálogo, como punto de cruce o de entrelazamiento, como resultado de un parcours que está solamente al servicio del enriquecimiento de la interpretación. (1999, pp. 114 - 115)

La Ópera Urbana posee una condición netamente transtextual, ya que la imagen-acontecimiento está dada por un sinnúmero de lenguajes que hacen parte de las dramaturgias escrita y escénica, los cuales se insertan como microdramaturgias autónomas en su manera de ser escritas, y una vez entran en fricción, determinan una unidad factible. Entre estos lenguajes se construyen los microtextos que componen las dramaturgias y que se constituyen en órdenes enunciados a continuación:

- a. Textos visuales: todo aquello que corresponde al paisaje arquitectónico, al horizonte, a las texturas y colores propios de los espacios públicos e íntimos, y a la luz, que hacen parte de la concepción espacial y escenográfica.



- b. La *mise en scène* o construcción del movimiento escénico por medio de los cuerpos, en el que el director interviene con cantantes, coros, actores, bailarines, instrumentistas, pianista co-repetidor, habitantes, intérpretes.
- c. El sonido: música incidental, repertorio lírico internacional, música popular y sonidos aleatorios provenientes de la dinámica urbana.
- d. El universo sensorial, generado por todos los elementos que conforman la experiencia del evento escénico: variables climáticas, interacción con los habitantes, desplazamiento por el espacio urbano, la locación, el reconocimiento del espacio escénico, las primeras impresiones sobre la comunidad.
- e. El ámbito audiovisual: construido por la imagen generada a través del pregrabado (acciones editadas exclusivamente para el evento escénico) y por la cámara *in situ*, como un modo de intervenir el presente escénico.

De todas maneras y con respecto a los órdenes ya enunciados, uno de los aspectos que va a particularizar la Ópera Urbana desde el punto de vista de la transtextualidad corresponde a la interacción que se establece entre la música incidental, las canciones compuestas a partir de la dramaturgia escrita, las canciones populares seleccionadas, los textos compuestos por datos históricos referidos a hechos reales, que permiten contextualizar tanto a la comunidad como al evento escénico; fragmentos de arias pertenecientes a óperas del repertorio lírico universal, parlamentos escritos a partir de entrevistas dadas por los habitantes, en los que se reflejan los intereses y necesidades de la comunidad a partir de las problemáticas y las temáticas manifiestas; jerga que explicita su lenguaje coloquial y permite generar una mayor identidad con la Ópera Urbana; finalmente, el repertorio lírico internacional que expresa mediante un lenguaje particular sus temáticas

y problemáticas puestas en boca de personajes que se manifiestan con diferentes idiomas, usualmente extraños para gran parte de los habitantes de la ciudad.

## 2.5.2 Fase II. Poética: Imagen acontecimiento

Una segunda parte en la que la labor creativa e investigativa se centra en la definición de los elementos constituyentes del tratamiento de la acción que conduce a la definición de lo que he denominado como imagen acontecimiento y que al interior del proceso metodológico se define como una de las concreciones poéticas del director de escena en busca de la materialización de los componentes literario y escénico del proyecto.

### 2.5.2.1 Estrategias de puesta en escena

#### 2.5.2.1.1 Selección y definición de temáticas, problemáticas y acontecimientos para la estructuración del material literario

A partir de este momento, de manera genuina, dada la especificidad de la obra que se pretende llevar a escena, en el caso de la Ópera Urbana se indaga la música lírica que respalde las temáticas y las problemáticas, como también las posibilidades interpretativas del repertorio y a su vez las características y la poética de dichas obras con el fin de elegir a partir de ello un repertorio o las partes de un repertorio ideal con el cual se dimensione todo lo hallado y especulado hasta el momento.

En este punto, la especificidad de la obra cobra sentido, y por lo tanto se constituye un sistema de componentes a los que la dirección escénica debe estar orientada, determinándose así el tratamiento de la acción. En síntesis, dicho tratamiento está determinado por la dinámica y el sentido que en el escenario de intervención adquieran todos y cada uno de los elementos seleccionados.

La imagen acontecimiento es tanto una unidad como una multiplicidad de componentes, y justamente por este doble sentido la labor creativa y de la dirección

escénica adquiere un tratamiento especial, ya que el relacionamiento de los componentes está definido por la dinámica espacio-temporal del escenario de intervención, y con los materiales que hacen parte de esa dinámica el director debe llevar a cabo la mayor concreción escénica, esta es, la imagen acontecimiento.

En este punto, el director de escena recopila todos los materiales sonoros, visuales, audiovisuales, experienciales; establece con ellos un relacionamiento basado en especulaciones y conjeturas, en las distintas e hipotéticas acciones que puedan conducir a la integración de espacios, miembros de las comunidades implicadas, acontecimientos, perímetros de intervención, seudoserendipia, entre otros, y de manera fundamental contempla vectores de proyección de la acción hacia el espectador. El espectador, entendido como un complemento de la puesta en escena, como una presencia que al igual que el intérprete estará cobijado por las mismas circunstancias experienciales, entendiendo que el espectador que asiste a Ópera Urbana es disímil; además del espectador habitual que asiste a la ópera de forma tradicional, asisten habitantes, miembros de las comunidades implicadas, desprevenidos que se emplazan en el perímetro de intervención escénica, entre otros.

Una vez se realiza la labor especulativa, hipotética sobre lo que podría acontecer según las temáticas y problemáticas, los hechos históricos, los perímetros de intervención (mayor, locativo y escénico), la grafía del azar, se produce el espesor de la acción, esto es, la poética escénica que una determinada ópera requiere para dar cuenta de un plano de coherencia entre las fuentes obtenidas y el imaginario que pueda desplegarse sobre dichos escenarios. En otras palabras, entre los factores de realidad y azar que configuran el ámbito social en el que transcurre el evento y el imaginario que pueda determinarse y desplegarse a través del material literario y la presencialidad del artista. Lo importante aquí es que más allá de mirar

cada uno de estos factores como un asunto de orden secuencial, primero lo uno, luego lo otro, el director de escena adquiere una mirada del espesor, por lo que se podría decir que se establece un nuevo orden relativo, en este caso a lo que podríamos denominar, retomando conceptos anteriores desarrollados en el estado del arte de la presente investigación, como sistemas y a su vez componentes de un sistema mayor.

En este caso, los sistemas u órdenes que se superponen, lo cual nos permite aludir a la noción de superposición de sistemas para lograr el espesor poético y el salto cualitativo entre las fuentes y la imagen acontecimiento, son:

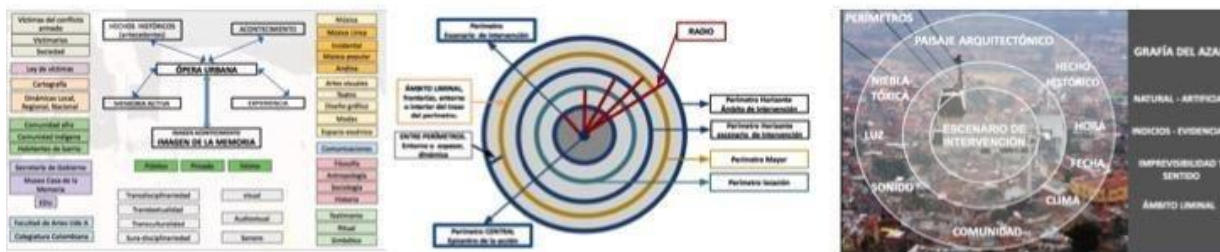


Figura 16 Superposición de sistemas

Fuente: elaboración propia

De esta manera, al igual que en el momento en que la locación cobra sentido para el director como un acontecimiento en el que convergen todas las impresiones, experiencias e información obtenida, se genera la imagen acontecimiento que da origen a la poética de la acción, un vector transversal entre lo social, lo cultural, histórico, cotidiano, real de lo hallado y aquello que el director desea emplazar mediante proceso creativo, acción, tanto en el material literario como en la puesta en escena.

De ahí que las óperas urbanas en mención hayan adquirido su denominación, es decir la ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! contiene una acción relacionada con la búsqueda que el personaje lleva a cabo respecto al amor, pero también hacia la ciudad

como alternativa luego de habitar por un tiempo la cárcel en la que estuvo preso. Esta denominación determina la intención de búsqueda y tránsito que se suscita en el personaje que llega en taxi a la locación y al finalizar su tránsito lo vuelve a tomar para dirigirse a la ciudad.

En el caso de la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, su denominación surge de la doble intención que cobra la expresión “¡Oh!”, habitualmente utilizada como exclamación, en este caso tanto al Santo como al barrio, dos aspectos determinantes para generar sentido de pertenencia por el barrio. En ello, tanto lo terrenal (barrio) como lo espiritual (Santo) determinan la condición oscilante en la que se mueven los habitantes del lugar.

Si se observa más a fondo, en el caso de la ópera *Memoria, destierro del olvido* esta denominación se origina por dos razones fundamentales, la primera porque toda acción que se pueda realizar respecto al conflicto armado por parte de las víctimas del mismo, las organizaciones de carácter humanitario entre otras, está dirigida a tener como sustento la memoria, motivo por el cual la voluntad está dirigida a crear todas las acciones posibles porque los actos violentos y los involucrados en ellos no caigan en el olvido.

La concreción poética se convierte en una operación, en un paso fundamental con el que se determina un salto cualitativo entre lo cotidiano, lo real, lo social, lo urbano, etc. y el acontecimiento escénico.

En el caso de la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*, para llegar a la comprensión del contexto real en el que se despliega el tema central, definir las temáticas y problemáticas que a él confluyen, tales como las formas de victimización, los rituales de duelo, los actos simbólicos, establecer la relación entre las características de la locación físicas, pero también misionales de la locación, se llegó a la conclusión de que la acción y

el objeto de creación desde todo punto de vista y todos los lenguaje escénicos consistía en la noción de la memoria como la mayor sincretización de cualquier acto, fenómeno que pudiese estar contemplado desde los puntos de vista social y cultural.

En la ópera *Memoria, destierro del olvido*, su denominación surge como producto de buscar la síntesis de todo lo indagado, donde la Ópera Urbana como producto, como hecho escénico, como artefacto estético debería ser sinónimo de memoria, razón por la cual la imagen acontecimiento en este caso fue denominada como Imagen de la Memoria, esto es, la impronta que cada acto de intervención por parte de todos y cada uno de quienes hicieran parte del proyecto deberían asumir como actitud y búsqueda permanente hacia la materialización de la acción.

De esta manera, la mirada sobre la cotidianidad, los aspectos históricos, sociales, culturales, adquiere un nuevo sentido, y por este motivo las temáticas se convierten en la causa compartida entre el artista y la comunidad, se suscita la interacción entre los personajes y emergen las líneas transversales de la trama.

En la ópera *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, la libertad se constituye como motivo y causa en la cual se sustenta la razón por la que el personaje debe regresar en el momento actual a La Ladera, lugar que habitó y a donde va en busca de “su ser amado”, lo que hace que la acción oscile entre la realidad de lo circundante, de la locación (cárcel, ciudad, contexto urbano, etc.) y la ficción (lo que acontece en un momento de la vida de Guertzo, personaje central)

En la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, el reconocimiento de sí y de lo histórico del barrio por parte del habitante se convierte en el motivo común. La acción oscila entre lo público y lo privado, dada la condición a la que están expuestos los habitantes al ser tanto fuente como medio de proyección, al ser miembros de la comunidad y al mismo tiempo intérpretes

de sí. Tanto lo privado se hace público, como lo público parte de cada individuo que habite en el barrio.

En la ópera *Memoria, destierro del olvido*, la verdad, el perdón, el no olvido, el levantamiento digno de la víctima se convierten en las causas comunes, en los motivos y derechos que las víctimas reclaman respecto a las formas de victimización a las que han sido sometidas. La acción oscila entre lo real y lo imaginado, entre la incertidumbre y el duelo, entre el olvido y la memoria, el reconocimiento de sí como víctima y la re-victimización.

Las problemáticas se convierten en las circunstancias que comprometen de manera particular y colectiva a las comunidades implicadas y a los personajes, en ellas el despliegue del conflicto. Estas circunstancias se convierten en el elemento común entre el artista, el intérprete y el espectador, dado que su condición es la misma en gran medida, son habitantes, víctimas del conflicto armado o en alguna medida privados de la libertad. Es decir, de alguna forma las problemáticas son conocidas, cercanas, vividas.

Las maneras en las que se manifiestan las temáticas y problemáticas se convierten en las escenas y situaciones que dan cuenta del universo real y ficcional en el que encuentran sumergidos los personajes y los espectadores. El acontecer particular del entorno. El conflicto armado en Colombia se reconoce por cada una de las formas de victimización. Cada forma de victimización se reconoce por la forma como opera el victimario. La completud de la edificación, en el caso de las ruinas de la antigua cárcel, se origina por el uso que se hace de la locación, por el despliegue de la acción y el recorrido que los espectadores realizan del exterior al interior de la misma como una acción contemplada en la puesta en escena. El sentido de la cárcel y por tanto de la locación se origina cuando

desde el presente escénico mediante ocupación del espacio, el espectador habita la antigua cárcel, como producto de una realidad basada en un imaginario.

La locación no deja de ser locación, sin embargo tampoco lo es del todo en cuanto que se origine una re-afirmación de la misma o un uso con otro sentido desde el plano escénico; aquí, la noción de espacio y tiempo se manifiestan y colocan al espectador entre la realidad de la cotidianidad y la realidad del hecho escénico.

En la ópera *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, las ruinas de la antigua Cárcel Celular de Varones La Ladera, desde el punto de vista escénico se reafirman como Cárcel.

En la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, la zona céntrica del barrio Santo Domingo Savio, perímetro locación, se reafirma como barrio ya que los personajes toman como componentes del escenario de intervención, interiores y exteriores de las casas, la profundidad de las calles, los espacios habituales que se utilizan en la cotidianidad, aunque revestidos de una plástica escénica que por supuesto otorga sentido a lo ficcional.

En la ópera *Memoria, destierro del olvido*, la parte externa al Museo Casa de la Memoria se convierte en el fondo y soporte del escenario, mientras que el espacio escénico se define como el lugar del ritual y despojo de las penas por parte de los espectadores, víctimas del conflicto armado del país.

Por su parte, la comunidad implicada en el proyecto, en algunos casos se ratifica como tal, en otros se convierte en personajes del universo ficcional. Lo sustancial aquí es que en todas las óperas urbanas el nivel de identidad entre el espectador y el intérprete es mayúsculo, no solo desde el punto de vista temático, sino desde las problemáticas que les son comunes puesto que la acción está anclada a algún habitante o miembro de la comunidad con el que se legitima la acción.



En la ópera *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, los habitantes de los barrios aledaños a la locación se convierten en espectadores de la ficción que se emplaza en el pasado de su barrio; aquí, su presencia se legitima a través del habitante que atiende el kiosco que se encuentra en medio del escenario de intervención, motivo por el que el espectador se ve reflejado en su cotidianidad, como también la cotidianidad en el plano de la ficción.

En la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, los habitantes del barrio se convierten en los protagonistas de su propia historia, apoyada en las problemáticas, pero también en todo el engranaje de elementos y lenguajes escénicos que dimensionan el contexto social, histórico y cultural que habitan.

En la ópera *Memoria, destierro del olvido*, los espectadores víctimas del conflicto armado se convierten en testigos de la realidad del país y a la vez escénica, son protagonistas de sí que entregan el testimonio al mismo tiempo que depositan en el escenario sus penas.

Los aspectos históricos como material escénico, tanto en cuanto a lo literario como en lo relativo al evento escénico, no siempre cobran relevancia; aunque de alguna manera están implícitos en algunas óperas urbanas, se convierten en un elemento transversal del hecho escénico.

En la ópera *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, no se evidenciaron datos históricos desde el punto de vista escénico, aunque fueron fundamentales al momento de indagar sobre la locación, su evolución en el tiempo, su distribución espacial, etc.

En la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, los hechos históricos se convirtieron no solo en acontecimientos escénicos, también en las partes constituyentes del material literario y de la puesta en escena. En este sentido, lo relativo a la invasión y la fundación del barrio desde el

punto de vista histórico se convierte en las partes constitutivas de la primera y segunda parte, respectivamente, de la ópera.

En la ópera *Memoria, destierro del olvido*, se alude de manera especial a la masacre de Bojayá ocurrida en el año 2002, razón por la cual este acto se convierte en el acontecer simbólico y central por el que tanto artistas, personajes, como espectadores se despojan de sus penas y las dejan en el escenario. De manera intencional se hizo énfasis en la fecha y en el lugar de los hechos y en la cartografía que dio cuenta de la manera como se sucedieron los mismos. En este sentido, el hecho histórico se convierte en acontecer escénico.

Otros momentos históricos estaban relacionados con la Ley de Víctimas surgida en el año 2011, como también con la inauguración del Museo Casa de la Memoria, motivo por el que se realizaba esta puesta en escena.

En cuanto al acontecimiento, debe anotarse que este se encuentra como parte constituyente de la trama y en algunos casos coincide con lo histórico y de forma indudable con las circunstancias generadas por las problemáticas. De esta manera se puede apreciar como en la ópera *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, el acontecimiento está definido por el regreso de Guertzo al lugar en el que estuvo cautivo, tránsito que se ve obligado a realizar para continuar hacia la ciudad, asunto que efectivamente hace una vez sale de la locación y toma un taxi que lo conduce al centro de la ciudad. Es decir, que el acontecimiento compromete una acción transversal y por tanto la fábula del material literario y de la puesta en escena.

En la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, el acontecimiento se orienta a la explicitación de la voz de los desaparecidos, la cual emerge en medio del evento escénico de “las entrañas de la tierra”, acción central del evento escénico, acto simbólico acorde con la realidad vivida

en el barrio años atrás, de la cual se hallaron testimonios a manera de grafiti que dieron cuenta de víctimas del conflicto armado.

En la ópera *Memoria, destierro del olvido*, la masacre de Bojayá se convierte, al igual que en lo que respecta al hecho histórico, en acontecimiento puntual con el fin de remarcar la veracidad de los indicios de la existencia del conflicto armado colombiano, aspecto que insinúa además de lo simbólico del acto, la denuncia sobre lo ocurrido.

En síntesis, aquí se establece un desplazamiento interno del proceso creativo que se destaca como un salto cualitativo entre lo hallado en las fuentes de creación y la condición poética del evento escénico, entre lo histórico y el acontecimiento escénico.

Desplazamiento que el director hace hacia la configuración de las causas compartidas, pero también al punto de vista que da impronta discursiva y estética a la manera de ver e interpretar el mundo, aspecto que corresponde al momento en que el director lleva a cabo la enunciación del concepto de puesta en escena.

#### 2.5.2.1.1.1 Concepto de puesta en escena

La última parte de la Fase II (poética: Imagen acontecimiento) culmina con dos elementos esenciales, el uno relacionado con el concepto de puesta en escena que determina la estructuración del hecho escénico, y el otro con la concreción poética, que en este caso corresponde al material literario en el que se reflejan las conjeturas y especulaciones realizadas por el director durante los procesos de indagación y creación, por la información arrojada a partir del hallazgo y estudio de las fuentes de creación e indagación y por la imagen acontecimiento.

Todo ello contemplado sobre el escenario de intervención, conlleva al primer gran enunciado público que realiza el director, es decir, el concepto sobre el cual se lleva a cabo

el proyecto en dicho ámbito de intervención e indagación, el cual cobija a su vez, tanto la escritura del material literario como la puesta en escena. Por este motivo es deseable, más no imperante, que quien lleve a cabo el proceso de creación e indagación, al mismo tiempo realice la escritura del material literario y la puesta en escena. Así los contenidos hallados, y a partir de lo generado en el momento de pseudoserendipia, hasta las temáticas, problemáticas, la imagen acontecimiento constituyen un plano de coherencia en el discurso del director. Así todas y cada una de las especulaciones escénicas que reconocen lo hallado, lo convenido con la comunidad artística, social, gubernamental, etc., pero sobre todo lo experimentado en la locación, se legitima la relación establecida entre los planos de la creación y el carácter etnográfico de la investigación.

Es decir, los sentidos de los perímetros de intervención cobran especial validez, ya que en ellos los acontecimientos y hechos históricos, pero también las geografías, espacialidades, temporalidades y dinámicas que les son propios, adquieren preponderancia en el momento en que el director de escena establezca un diálogo con los artistas y miembros de las comunidades que conforman el proyecto al momento de iniciar el proceso de producción.

Un proyecto con estas características requiere de un creativo con carácter de investigador, etnógrafo, escritor y director de puesta en escena, quien pueda establecer una interlocución directa a partir de su experiencia y relacionamiento con las personas implicadas en las diversas fases de realización, ya que transmitir lo vivenciado en la fase de indagación a otro que haga las veces de escritor y/o director determinaría el rompimiento de la cadena curatorial, asunto sensible que un proyecto de estos requiere. Al final, tanto el espectador como el miembro de la comunidad que habita los perímetros, conocedores y

conscientes de la realidad circundante, van a identificar claramente hasta dónde el evento escénico es coherente, pero al mismo tiempo genuino con dicha realidad.

El nivel de identificación que se puede alcanzar en este evento es alto, o por el contrario no estar al nivel del devenir urbano, cotidiano, social, cultural, histórico, y convertirse en una imposición o una mirada unívoca, o en la ilustración de hechos que en vez de aportar pueden tergiversar incluso las fuentes de creación y colocar el arte y a su creativo en un desfase entre la realidad y lo desplegado escénicamente. Esto evidenciaría no solo el desaprovechamiento de los recursos humanos, logísticos, materiales, el tiempo invertido por parte de la comunidad implicada, sino el desconocimiento de esos elementos contundentes y necesarios en la experiencia creativa.

El director comienza a hacer evidente ante la comunidad de creativos, la sociedad y el público implicado en las temáticas y problemáticas de las que trata la ópera, la intención que quiere reflejar, desde un punto de vista particular, el porqué y el para qué de su labor; de tal manera que el subtexto de la creación pueda reflejar las preguntas que lo llevaron a especular, tomar decisiones y crear las estrategias de producción.

En este sentido, conviene plantearse preguntas tales como ¿por qué admitir la realización de una ópera urbana con motivo de la entrega del Museo Casa de la Memoria en la ciudad de Medellín? o ¿cuál es la relación que se puede establecer entre una ópera urbana y el fenómeno del conflicto armado en Colombia? Estas preguntas y las que pudieran surgir deberían ser sustentadas conceptualmente y a través de la praxis escénica por medio de un discurso transversalizado por la acción y el sentido estético, reflejados en las actividades del proceso de creación y en una postura crítica que obedezca al resultado del estudio y análisis del arte en su época.

Se requiere así, la labor filosófica del director, la instauración del concepto de puesta en escena o, en otras palabras, del pensamiento que va a desplegar mediante imagen-acontecimiento, que involucra todas las fuentes y materiales de creación hacia el diseño y la producción del evento escénico.

El concepto de puesta en escena implica una causa de carácter social y artístico que reúne diferentes saberes y disciplinas, así como personas y profesionales alrededor del proyecto, lo que genera unidad, confianza y la declaración de un lenguaje común, colectivo; con el que se accede al tratamiento del objeto de estudio, que abarca cada una de las actividades diseñadas para el cumplimiento de los objetivos planteados, que a su vez crea un ambiente de trabajo en el que todos son voceros y actores de un mismo pensamiento, flexible y plural; conformador de un nuevo universo: el de la imagen-acontecimiento.

Así pues, con el fin de definir el concepto de puesta en escena se tienen en cuenta aspectos con los que se configuran además de los criterios que dieron pie a la concepción y materialización de la imagen-acontecimiento, que a la vez que detonan la fuerza creativa que se proyecta en la organización y estructuración de las etapas de producción (ensayos, reuniones con equipos de creativos, discusiones académicas, reuniones administrativas), deben contemplar, entre otros:

- a. Líneas de acción mediante las que se manifiestan la fuerza creativa, la intención autoral y la estrategia de puesta en escena que el material dramaturgico vislumbra.
- b. La poética contemplada en el material literario y la puesta en escena que, de manera sincrética, explicita ante el espectador lo que se ha definido como imagen acontecimiento; en el que se actualizan los antecedentes que

comprometen al espectador con las temáticas y problemáticas expresadas mediante el acontecer escénico.

c. Contextualizar los temas con los que se construirá la trama y se hará énfasis en la relación entre el evento escénico (lugar del acontecimiento), el conflicto (circunstancias dadas generales) y los personajes en los que se hallan las problemáticas.

d. Establecer como criterios para el adecuado tratamiento de la acción las nociones de testimonio y contexto; la primera exige la consecución y uso de fuentes visuales, audiovisuales, sonoras, escritas basadas en hechos reales que otorgan credibilidad al evento escénico; la segunda se refiere a la formulación de las coordenadas de tiempo y lugar en las que se suceden los hechos, aspectos que dan al evento una impronta especial, un efecto ante el espectador, un acontecer enmarcado por la realidad, la evidencia y el imaginario: un constructo estético, determinando así una unidad de sentido que lo atrapa.

e. Dotar de sentido el perímetro locación como parte constitutiva del barrio, la ciudad, la nación.

f. Configurar un constructo escénico que, de manera coherente y equilibrada, por medio de los recursos sonoros, audiovisuales y escénicos, acoja las características de los personajes, la lírica, la geografía en que se enmarcan las problemáticas; la fábula y los elementos constituyentes del proceso de composición de la imagen-acontecimiento.

g. El título como imagen generadora de sentido que debe ser desplegado mediante la puesta en escena. Si este es claro para el artista, puede ser comprensible para el espectador; si se actualiza el pasado mediante el evento

escénico, se origina una memoria activa, una memoria-experiencia y, por tanto, en el espectador se genera un acontecimiento experiencial, transformador.

h. Concebir el evento escénico como el lugar de encuentro en el que tanto el espectador y los personajes –motivados por el rol de la comunidad implicada– depositan sobre el escenario su saber; hecho individual y colectivo que desplaza de la rutina a los presentes y los hace cómplices de un mismo acto, lo que implica construir sociedad frente a un mismo tema.

i. Fábula: permite construir para la comprensión general del espectador el plano en que se enmarca la acción, aquello que puede ser relatado y que sirve de contexto para instalar el universo complejo y profundo del acontecer escénico. La fábula es una de las formas de despliegue que le permite al espectador entrar y salir del tejido complejo que da cuenta del pensamiento y las estrategias que conducen a la superposición de sentidos que configuran la imagen. En este caso, la fábula está constituida por los acontecimientos más relevantes en la trayectoria del personaje principal, mientras que el universo complejo está determinado por los acontecimientos que conectan el imaginario con la realidad, ineludibles para el artista y que tienen como sustento el testimonio de las formas de hacer, decir y manifestarse de las fuentes de creación, de la imagen que supera el relato como forma de expresión y se enmarca en el terreno de la imprevisibilidad.

j. Lenguaje y legitimación de la comunidad implicada: estas líneas son fundamentales en la búsqueda creativa que se lleva al interior del Laboratorio de Ópera Urbana, pues con ellas se pretende enriquecer el repertorio y, desde una perspectiva cultural, incidir en las maneras de interpretar desde lo actoral,



lo lírico, etc. El canto indígena, los alabaos y el *Réquiem Osun* del compositor Calixto Álvarez, la música incidental, popular, además de una particular manera de interpretar; un origen y un contexto geo-cultural que constituyen el diálogo entre las formas tradicionales de la lírica internacional y las maneras locales, autóctonas, de expresar la realidad como consecuencia del devenir cotidiano.

El concepto de puesta en escena determina desde el punto de vista del director el tratamiento de la acción, el abordaje del objeto de creación a través de acentos, transiciones, puntos de bifurcación, cambios de actitud y flujos de interacción, entre otros aspectos que conducen a la materialización del espacio y al tratamiento de la acción surgida de la imagen acontecimiento.

#### 2.5.2.1.2. Poética del espacio y del tiempo

La puesta en escena de la Ópera Urbana como concepto más amplio se puede definir como el canto interior de una comunidad, revelador de una realidad que se actualiza y activa, mediante el acontecimiento escénico que emerge de la memoria que mediante acto creativo, colectivo se activa para congregar a la sociedad y dar sentido al acontecer histórico. Su lírica atañe a la conjugación de lenguajes, culturas, formas de hacer y decir propias del devenir cotidiano; desde la construcción de la Imagen de la Memoria como objeto de creación que se emplaza en la unidad espacio-temporal entre la realidad y el imaginario, el testimonio y la ficción. El despliegue espacio-temporal está definido por la superposición de sentidos, sistemas y estados mediante la hibridación de la dinámica urbana –grafía del azar– en relación con la música incidental, lírica, étnica y popular, que genera en el artista y el espectador la complicidad ante lo propio, lo ajeno, aspecto constituyente de la esencia del acto escénico ritual, mediado por estesis.

Considerando los criterios planteados anteriormente, se establecen cuatro aspectos que conllevan a la concreción poética del material literario. 1. Concepto de puesta en escena, 2. Estructura escénica para despliegue de la acción (cartografía escénica), 3. La fábula como mayor concreción de la secuencia de acontecimientos escénicos; finalmente, 4. El título como máxima concreción, tal y como se planteaba. Entre estos aspectos debe establecerse un plano de coherencia con lo indagado y con la imagen generadora de sentido. Estos aspectos determinan la transición hacia el ejercicio creativo y de producción escénica.

- ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!

#### Concepto

En esta ópera, la premisa que detona el proceso creativo y permite la concreción del material dramático está determinada por el sentido histórico de la antigua Cárcel Celular de varones La Ladera, debido al papel que cumplió durante algunos periodos (anteriormente casa de campo y luego batallón del ejército) y por el tema de la libertad como un factor que podría asociarse a la existencia de un repertorio lírico y popular. Esto permitió la indagación y selección de un componente musical y de la creación de Guertzo, un personaje con el cual se podía articular de manera coherente una trama que admitiera las temáticas y problemáticas surgidas del análisis de las diversas fuentes de creación seleccionadas.

El concepto está determinado por:

El pasado se actualiza para completar el sentido patrimonial de la locación mediante la realidad (locación) y la ficción (trama) en la que la libertad y el amor se convierten en los temas principales que se desarrollan mediante réplicas de los personajes y los fragmentos del repertorio lírico universal.

Dos elementos fundamentales de la imagen autoral corresponden a la visión que la cárcel proyecta desde la fachada a través de sus arcos. Una imagen de los barrios empinados en las montañas, y desde el interior de la cárcel, los edificios del centro de la ciudad. De otro lado, considerar desde el punto de vista del personaje Guertzo (interpretado por dos actores: Guertzo I y II) que dicho lugar corresponde al epicentro de la tierra, desde el cual observa el universo.

¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! se configura como el ímpetu de Guertzo por la búsqueda de un nuevo horizonte y el abandono de la ciudad a través de su paso por la cárcel; pero, al mismo tiempo, el encuentro de la misma ciudad como único lugar a dónde ir luego de su decepción amorosa. Después de esto, Guertzo queda sin rumbo.

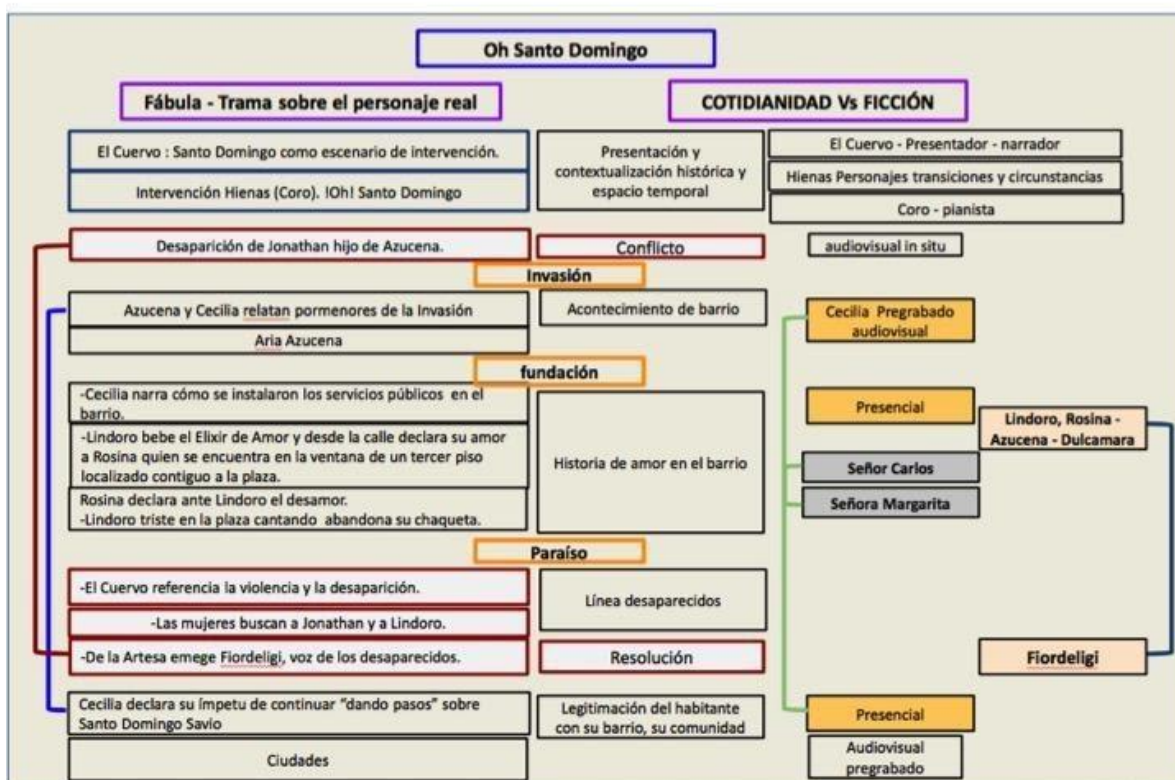


Figura 17 Estructura puesta en escena ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo

Fuente: elaboración propia

La estructura es compleja en la medida en que contempla líneas narrativas relativas a la presencia de los habitantes, a acontecimientos del barrio como la desaparición forzada, que constituye la trama de los personajes y une de esta forma la presencia de la voz (canto) como manifestación de las víctimas, la cual emerge de debajo de la tierra para hacer presencia. Una estructura basada en hechos históricos y a la vez estructurales de la constitución y estado actual del barrio, momentos poéticos que son enunciados con gran énfasis durante el evento escénico, además de la combinación de músicas, lo público y lo privado, en medio de la dinámica del barrio que no se detiene para dar paso al evento.

#### Fábula:

Guertzo I y II atraviesan la primera y segunda parte, respectivamente, de una trama que transcurre en la Cárcel Celular de Varones La Ladera. Guertzo quiere abandonar la ciudad, pero antes regresa a “recorrer los pasos” y a visitar a sus amigos presos –Basilio y Lenski– por la casa de campo que habitó, lugar que posteriormente se convirtió en sede del batallón del ejército y más tarde en cárcel. Allí se encuentra con Margarita y se enamora de ella al tomar el elixir de amor, pero justo cuando va a poseerla, el efecto de la pócima termina, decepcionándose al ver que todo era una ilusión; por esto decide abandonar la cárcel y regresar a la ciudad.

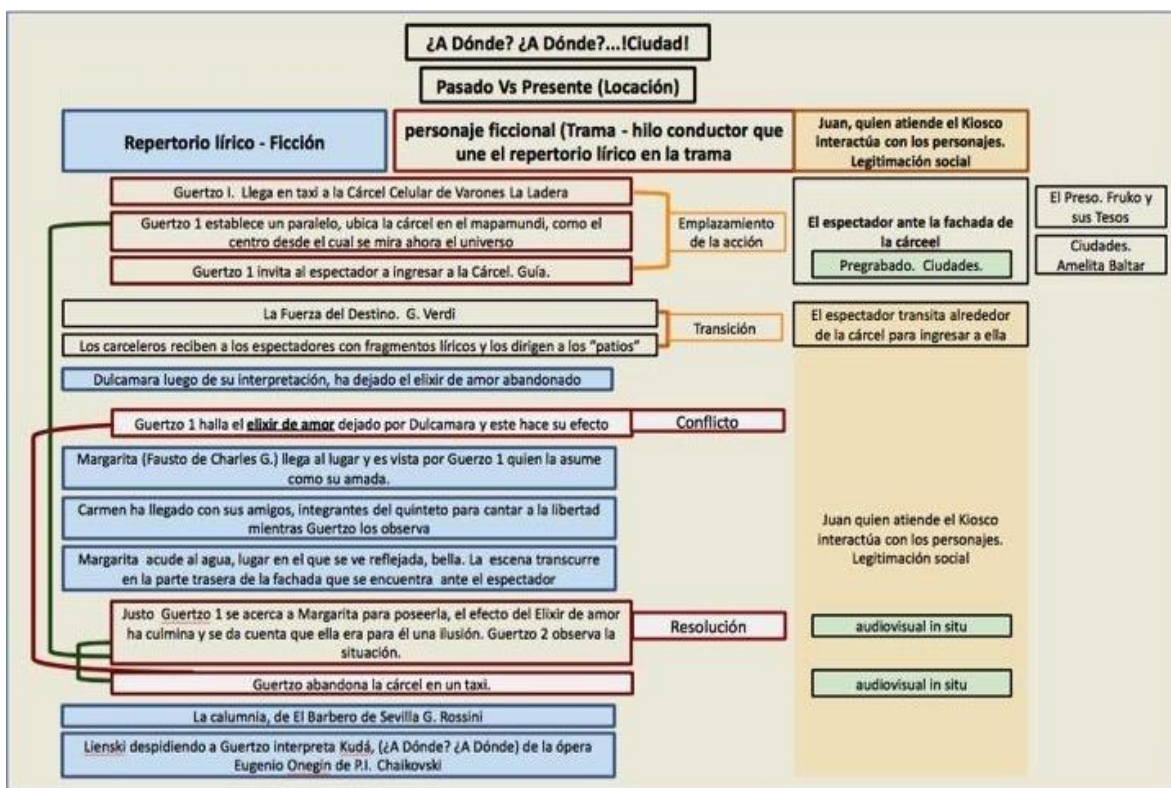
La estructura en la que se despliega la imagen asumida desde la creación dramática corresponde a la superposición de los acontecimientos que hilan la fábula; la trama que teje el universo interior de Guertzo y los cambios fundamentales del devenir escénico; el espacio urbano en el que transcurre el evento que involucra desplazamientos con el espectador y el repertorio lírico y popular que se emplaza entre los acontecimientos, los espacios y la trama. La superposición de estos elementos, estados espacio-temporales en el

transcurrir del evento escénico, van definiendo la composición cuadro a cuadro de las imágenes que desbordan el imaginario del espectador.

- Ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo

Concepto

*¡Oh! Santo Domingo*, más que un título, implica una actitud, una exclamación, una plegaria. La exclamación “¡Oh!” determina una acción que incita a la devoción, en este caso, a Santo Domingo Savio; que refiere al mismo tiempo al nombre del barrio, aspecto que activa un sentido de pertenencia que, desde el punto de vista social y cultural, juega un papel importante, similar al rol que cumplió el Laboratorio de Ópera Urbana que generó significativos vínculos con los moradores del lugar. Por otra parte, es un título corto y contundente, de fácil recordación para las personas, los habitantes y los artistas, que configura –desde la autoría– una plegaria o un acto de honra para el barrio.



*Figura 18 Estructura puesta en escena, ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*

*Fuente: elaboración propia*

La anterior estructura está definida por el repertorio lírico, el cual constituye un universo de ficción con personajes provenientes de diversos universos de la lírica, incluso lenguajes diversos, que dan sustento a la trama que recae sobre un personaje ficcional concebido para hilar el repertorio lírico basado en una fábula relacionada con la locación. Esta estructura, a diferencia de las otras óperas urbanas, no está determinada por parámetros históricos y acontecimientos de ciudad, tampoco sustentada en personajes reales. En este caso, el personaje real, Juan, quien atiende el kiosco del lugar, hace parte de la acción, interactúa con los personajes, sin embargo, en él no recae la trama. Este personaje legitima la relación entre escenario y locación, entre ficción y contexto social.

En este sentido, el conflicto y la resolución del mismo se establece en la interacción con los demás personajes del repertorio lírico internacional, incluso el detonante del mismo es el Elixir de Amor que ha bebido Guertzo I, por lo que se denota la clara intención de articular este personaje y el repertorio lírico a la trama de la obra.

Cabe anotar cómo en la estructura se contemplan aspectos técnicos relacionados con la acción, como el emplazamiento de la misma ante el espectador a través de la llegada de Guertzo I a la locación, la relación entre el universo y la localización de la cárcel en el globo terráqueo, y el pregrabado basado en la ciudad de Medellín.

De otra parte, el desplazamiento que el espectador realiza desde la fachada externa de la cárcel hacia el interior de la misma mediante una transición guiada por Guertzo I y acompañada por un fragmento musical. Al ingreso, los carceleros ubican a los espectadores en “los patios” que les corresponde, a la vez que intervienen con fragmentos del repertorio lírico. Los carceleros son personajes que oscilan entre la ficción y la realidad, son

carceleros y por lo mismo pueden cumplir acciones logísticas que ayudan al desarrollo de la acción.

Desde el punto de vista musical, esta ópera establece un antecedente importante en la ópera y rompe el tópico de la ópera clásica en la medida en que se combina un repertorio entre la música popular y la lírica, aspecto que, si bien generó una primera impresión, también constituyó un plano de coherencia relacionado con el universo de la trama del personaje principal y la cárcel como perímetro de intervención escénica.

#### Fábula

El Cuervo, personaje que se encuentra parapetado en una casa en las alturas, ubicada en el Parque La Candelaria del barrio Santo Domingo Savio de Medellín, sorprende a los presentes para aludir a la historia del lugar. Enuncia entre datos, la invasión y toma de los predios para emplazar el barrio. A la distancia vemos a Azucena, quien en la cocina de su hogar prepara un guiso, al tiempo que canta el fragmento “La Habanera” de la ópera *Carmen*. Azucena, sorprendida por el silencio y la ausencia de su hijo Jonathan, interrumpe su labor y sale a la plaza La Candelaria en su búsqueda; al advertir la presencia de los asistentes, se presenta y cuenta que ha llegado allí desde el año 65 ayudada por Cecilia. Azucena llama a Cecilia, una habitante del barrio a quien le pide que les cuente a los espectadores cómo los primeros habitantes llegaron a invadir los terrenos en los que hoy se encuentra el barrio. Cecilia, desde el patio de su casa, mientras lava la ropa, refiere una anécdota personal al respecto; Azucena agradece y canta a las flores ante un gran círculo de tela ubicado en el centro de la plaza.

Un tiempo después, El Cuervo se refiere a la Fundación del barrio y a la dinámica del mismo, en el que aparece Dulcamara en una carretilla vendiendo el Elixir de Amor, que luego beben Las Hienas y Lindoro, quien llega a visitar a su amada. Este, bajo los efectos

del Elixir, desde la calle, declara el amor a Rosina, quien desde la ventana observa y lanza a la calle la chaqueta de Lindoro declarando su desamor. Este, adolorido, canta *Vecchia zimara*, dejando su chaqueta en la plaza como símbolo del abandono y luego se marcha. Rosina, desde el tercer piso de un edificio, desciende e interviene con el aria *Una voce poco facilitador*, expresando su carácter, maltratando la chaqueta dejada por Lindoro en la Plaza. Rosina se marcha a la tienda del barrio, lugar en el que es acogida por doña Margarita.

El Cuervo retoma su labor y enuncia El Paraíso, como tercera y última parte de esta ópera, en la que hace referencia a la época de la violencia que afectó a los vecinos de la comunidad en los años ochenta; mientras tanto, Azucena, Rosina y la señora Cecilia aparecen en la plaza buscando a Jonathan y a Lindoro. Al tiempo, desde el interior de la artesa surge Fiordiligi, quien viste la tela que cubre la artesa, y canta en nombre de las jóvenes víctimas de la violencia de aquel entonces. Ante esta situación, doña Cecilia enuncia con tono alegre que sobre Santo Domingo continuará dando pasos mientras exista la esperanza.

- Ópera urbana memoria, destierro del olvido

Concepto

*Memoria, destierro del olvido* encarna como acción fundamental dos sentidos: el primero, conducente a la construcción de una memoria activa, y el segundo, a lo que ello implica, es decir, el destierro del olvido. Tal vez porque lo más importante sea desterrar el olvido para lograr capturar la memoria que no se ha visibilizado por los temores y las estrategias de silencio implementadas durante décadas de violencia en Colombia.

Desterrar el olvido es, más que recordar, la tarea de carácter social, la deuda que se tiene con las víctimas no reconocidas, con las “víctimas inocentes” a las que alude la filósofa Beatriz Restrepo. Por lo anterior, la dramaturgia y la puesta en escena tienen como



referentes tanto el imaginario, como también los testimonios de las víctimas que permiten la adquisición y configuración de una memoria sustentada en la realidad, afincada en hechos históricos y acontecimientos humanos con los que debe darse una confrontación; de lo contrario, la poética de las manifestaciones artísticas superpuestas se debilitarían al quedar solamente en el terreno y la supremacía del imaginario y de la invención.

#### Fábula

Al lugar de Los Quitapenas, ámbito del ritual y abandono de las penas, Yerma, –quien ha rescatado de una fosa común el cuerpo de su hijo asesinado– llega para colocarlo en el altar de las penas, con el fin de pedir ante los presentes un levantamiento digno. En medio de esto, Gladys Yagarí, indígena embera, víctima del desplazamiento, llega a este lugar con un árbol seco, producto de la devastación, para solicitar a través de un ritual en lengua embera, fertilidad.

Las mujeres afrocolombianas de la región del Chocó, Ana, María, Esneda y Sol, mediante alabaos –en compañía de Yerma y los Quitapenas– dan cuenta de la masacre de Bojayá, mientras que, transcurrido un tiempo, El Hijo, un hombre que escapa de sus homicidas por las calles de la ciudad, asciende “al infinito” en tanto que habla a su madre, a la vez que tres mujeres, abajo, claman por su hijo presintiendo lo peor, estableciéndose así un diálogo de sordos que culmina con el homicidio del hombre, quien finalmente es recibido por las tres mujeres en la tierra, que lo acompañan en su descenso hasta la tumba, situación acompañada con el *Réquiem Osún* de Calixto Álvarez, denominado *Lacrimosa*, interpretado por el coro de los Quitapenas.

Al final, Yerma regresa al altar para despedirse del cuerpo de su hijo inerte que se convierte en imagen de la memoria. Los Quitapenas toman las prendas de vestir de decenas de víctimas y las guardan en las maletas para abandonar el lugar, luego de anunciar el no

sometimiento del pasado al olvido. Los Quitapenas van a salir del agujero por el que se hundi6 el cuerpo del hijo asesinado, del cual tambi6n emerge un ni6o vestido de Quitapenas con un 6rbol florido en sus manos, quien ante los presentes reemplaza el 6rbol seco por el florido, y se declara as6 el final de la trama.

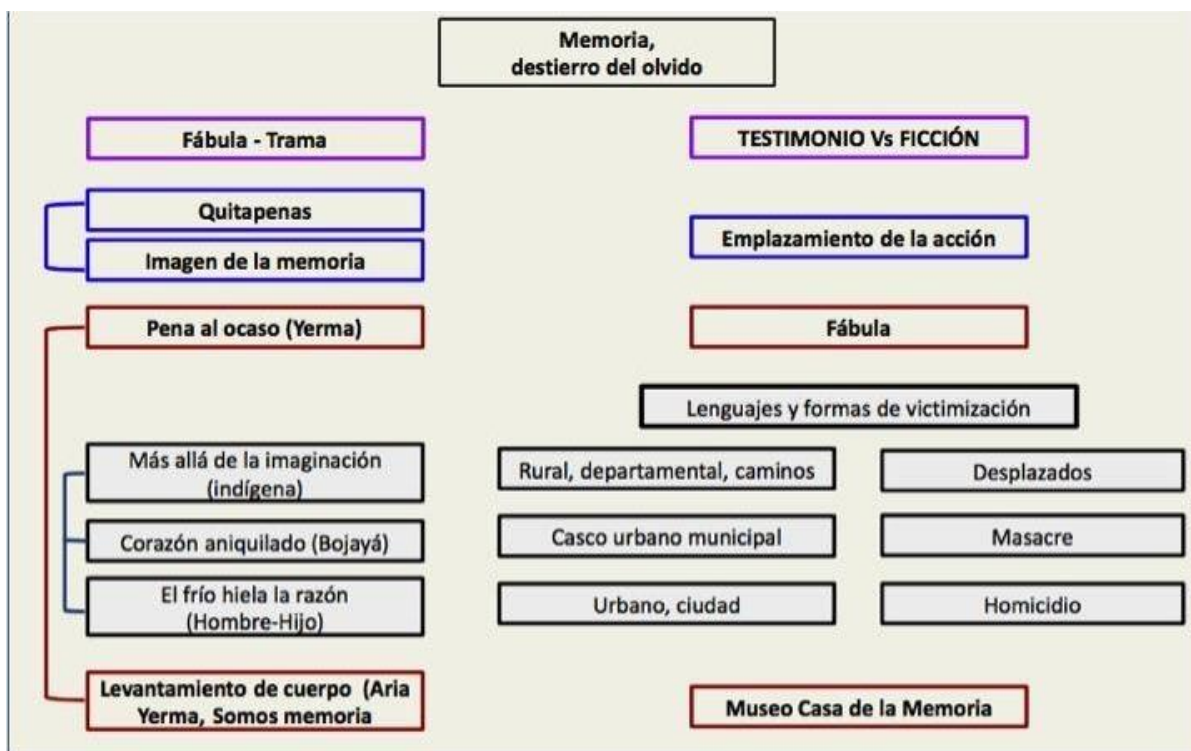


Figura 19 Estructura puesta en escena 6pera urbana Memoria, destierro del olvido

Fuente: elaboraci6n propia

La estructura esc6nica se convierte en la hip6tesis de la puesta en escena, incluso en lo que denominar6a como el primer intento de puesta en escena que el director realiza para sus interlocutores creativos, en el que expone por medio de la palabra el tratamiento de la acci6n seg6n el despliegue de un imaginario que se aproxima a una realidad esc6nica, no solo con la definici6n de acciones, tambi6n con la intenci6n de generar un material legible, que en s6 genere una impresi6n acorde con la imagen generadora de sentido.

Se pueden advertir en principio dos aspectos esenciales, circunstanciales en el desarrollo de la escritura, y que según las fuentes de creación, el ámbito de intervención e indagación y las fuentes de creación varían en algún sentido. Se trata de la relación entre la trama y la fábula, y entre la cotidianidad y la ficción en el caso de la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, y el testimonio y la ficción en el caso de la ópera *Memoria, destierro del olvido*. Es decir, de un lado se establece la relación entre la estructura que contiene la secuencia de los acontecimientos y da cuenta de toda la obra, como es el caso de la fábula, y de otra parte, la trama, la cual se instaura en la interacción entre los personajes, el transcurrir de las escenas, situaciones, circunstancias, el tratamiento de la acción, las acotaciones, didascalias, entre otras herramientas universales propias de la dramaturgia en el caso del teatro.

La relación entre la cotidianidad y la ficción o el testimonio y la ficción define en síntesis la relación entre las circunstancias espacio-temporales, las temáticas y problemáticas propias de los perímetros de intervención y la construcción escénica que obedece al despliegue imaginario que se teje con los lenguajes escénicos hacia la configuración de una imagen acontecimiento.

Estas líneas generadas por la secuencia de acontecimientos (fábula), el despliegue del acontecer mediante interacción de dichos acontecimientos (trama), las circunstancias que particularizan el tipo de acontecimientos y por tanto voces, actitudes (cotidianidad, testimonio) y el imaginario que se explicita a través de los lenguajes escénicos se convierten en líneas paralelas que oscilan mediante espacio y tiempo, voz, actitud, gesto, acción, etc., dotando al acontecer escénico, escritural de una dinámica particular.

Otra de las líneas de intervención escénicas que aparecen en la estructuración de la Ópera Urbana está relacionada con los perímetros en los que se desarrollan los hechos

históricos y las maneras de hacer y decir de quienes están involucrados en dichos perímetros. Si bien en el caso de la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido* estaban relacionados con las formas de victimización y los contextos rural, departamental, urbano, por ejemplo, en la ópera *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* están determinados por la cárcel como perímetro de mayor presencia y el lenguaje kinésico de los personajes que asumen el rol de vigilantes y anfitriones de la cárcel, quienes intervienen con fragmentos de diversas óperas. En cuanto a la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, la relación entre el espacio público y el privado es fundamental, se pueden observar escenas que durante el presente escénico se suceden en interiores de algunas casas, por ejemplo, la escena de Azucena en la cocina de la casa de la señora Magnolia mientras canta “La Habanera” de la ópera *Carmen* y advierte la ausencia de Jonathan, su hijo. En este sentido, el aria adquiere una connotación particular, puesto que su interpretación está atravesada por la preparación de un alimento en la cocina, haciendo uso de los diversos utensilios. En este sentido, Azucena, proveniente de una ópera, quien interpela el aria de “La Habanera”, es una mujer vecina del barrio, amiga de la señora Margarita y la señora Cecilia, quienes intervienen en la ópera como personajes.

Las formas de hacer y decir están definidas por los perímetros en los que se desarrolla la acción.

Se establece la relación entre líneas estructurales de la ópera, las cuales están definidas por hechos históricos que de manera particular pueden ser reconocidos por las comunidades implicadas en el proceso de indagación y creación, pero a la vez adquieren un sentido especial en la distribución de los acontecimientos y las acciones. Así, la ópera *¡Oh! Santo Domingo* se divide en tres grandes títulos, relacionados estrechamente con momentos históricos de la evolución del barrio, incluso comunes al emplazamiento de los barrios en la

ciudad de Medellín, los cuales están relacionados con la invasión, la fundación y lo que la señora Cecilia, tal como se enunciaba, denominaba en el presente como el Paraíso. Estos aspectos no solo surgen de la fase de indagación, también del lenguaje que le es propio a la locación, a su historia, a sus habitantes.

La variedad de personajes está concebida en las óperas o conformada por personajes reales o imaginados (habitantes del barrio Santo Domingo, víctimas del conflicto armado colombiano, algunos provenientes de zonas apartadas y de culturas distintas, otros relacionados con fragmentos de óperas propias del repertorio lírico universal, personajes surgidos del imaginario autoral y consecuentes con las temáticas y problemáticas, así como personajes que están por fuera de la trama, como es el caso de El Cuervo, quien narra antecedentes, abre el evento escénico, presenta personajes, etc., personajes como Las Hienas que desarrollan escenas corales, coreográficas, quienes componen atmósferas y circunstancias de algunas situaciones o escenas que requieren una densidad especial en el perímetro de intervención escénica, personajes guías de espectadores y a la vez principales en la trama, etc. ), lo cual constituye una variedad de alternativas que han enriquecido el desarrollo escénico de las tramas y los acontecimientos.

Surge una estructura intrínseca de la trama que da cuenta de la dinámica escénica desde el punto de vista de líneas conflictuales, circunstanciales en las que los personajes adquieren sentido dramático. Puede denotarse cómo en la ópera *Memoria, destierro del olvido*, la línea del personaje Yerma, sobre quien recae el tema de la desaparición, al final de la ópera culmina con su presencia ante el espectador, cargando en sus brazos el cuerpo inerte de su hijo para reclamar un levantamiento digno, justo en el desarrollo de la escena “Somos Memoria”. Si bien podemos recordar, esta escena tiene como imagen generadora de sentido la historia relacionada con el señor Carvajal, quien llevó a su hijo a la Plaza de

Bolívar en Bogotá para exigir un levantamiento digno y una investigación de los hechos. O cómo en la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, la línea de los desaparecidos iniciada en la escena en la que Azucena se encuentra en su cocina y llama a su hijo Jonathan, motivo por el cual sale del espacio privado, interior al público y abierto como es la plaza del barrio, culmina en la escena en la que Fiordiligi emerge de la artesa cubierta por una tela gigante que a su vez conforma su vestuario como si fuese la voz del desaparecido la que ahora se pronuncia como un acto de esperanza y desarrolla un aria central justamente en el epicentro del perímetro de intervención escénica.

Existe otro tipo de línea estructural con la que se desarrollan líneas paralelas a las principales o a las que poseen el tratamiento de la trama, escenas que dan pie a la contextualización y la relación entre espectador y artista, entre la prevalencia de lo lírico y la imagen, escenas que determinan un contraste en el ritmo de la acción. En el caso de la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, por ejemplo, al comienzo el personaje El Cuervo abre “el telón” con su presencia, emplazando al espectador y a todos los lenguajes escénicos entre lo no escénico y lo escénico, determinando códigos que dan cuenta no solo del inicio del evento escénico, sino de una contextualización espacio-temporal, primera gran acotación, necesaria para poner al espectador en su condición, a la vez que Las Hienas intervienen con la primera composición basada en la música incidental como presentación de los artistas ante los habitantes, anunciando su presencia en dicho territorio.

Otra parte de la estructura de esta misma ópera tiene que ver con el momento en el que Rosina y Lindoro se profesan amor. Él, en desde la plaza emite parlamentos dirigidos a Rosina, quien se encuentra en la ventana del tercer piso de la edificación más alta del perímetro de intervención escénica. Esta situación compuesta por arias, incluso de diversas óperas, culmina con un desenlace dramático para Lindoro, pero gracioso para los

espectadores, situación que se sucede en medio de la trama principal y determina un ritmo distinto en cuanto a la trayectoria de la acción.

En la estructura se contemplan, de otra parte, herramientas con las cuales se constituye la interacción entre los personajes, relativa a las acotaciones, las transiciones y los acentos, fundamentalmente. Según Patrice Pavis, “podemos estudiar las acotaciones dentro del texto dramático como conjunto completo y cerrado, como un sistema de remisiones de convenciones, es decir, en relación con la dramaturgia” (1998, p. 27), y concluye que las acotaciones “son siempre un intermediario entre el texto y el escenario, entre una situación, un referente posible y el texto dramático, entre la dramaturgia y el imaginario social de una época, su código de las relaciones humanas y de las posibles acciones” (p. 27) la acotación en la ópera urbana se convierte en una especie de clave cartográfica que indica desde el punto espacial el reconocimiento del escenario de intervención, de los planos general, medio y detalle, un reconocimiento de la locación y el sentido que ella tiene en el desarrollo de la acción.

Por lo anterior, el texto se convierte en un material útil para la trama, útil para el emplazamiento escénico del artista en relación con su línea creativa (actoral, plástica, musical, etc.), útil para comprender el sentido que cobran respecto a la resolución que el director imprime a los espacios de la locación, incluso respecto a la perspectiva desde la cual el espectador se sitúa.

Podría decirse que el texto se constituye en el mapa de navegación para materializar la cartografía escénica sobre el terreno, la guía de orientación y reconocimiento de lo escénico sobre el espacio existente, real, de tal manera que el futuro lector pueda sentir la diferencia al momento en que recorre la locación con la orientación textual o sin ella.

Este ejercicio le permite al lector entender el sentido de la noción del término intervención, el cual no consiste en ocultar con un telón lo que hace parte de la realidad circundante, de la cotidianidad, de lo que acontece entre lo arquitectónico, etc., sino, por el contrario, mediante recursos escénicos y luego de un reconocimiento de dicha realidad, dar sentido a lo existente, a aquello que cotidianamente ocurre, al énfasis sobre desarrollos culturales, históricos y sociales. Intervenir corresponde a una acción conjunta, no a una acción unilateral y de poder.

De Maritza Montero Rivas, que se fundamenta en el proceso de acción-reflexión-acción, planteado por Paulo Freire, y que es implementado desde la psicología comunitaria, me interesa resaltar el hecho de que este se basa en una praxis entendida como “la acción conjunta de dos tipos de agentes de transformación y de conocimiento: los agentes externos, que aportan a cada situación, su saber técnico psicológico, y los agentes internos a ella, que aportan saber popular históricamente desarrollado, además de la creatividad de ambos agentes” (Rivas Montero, 2012, pp. 70-71), que en el caso de Ópera Urbana corresponde en cuanto a los agentes externos, a quienes configuramos el recurso humano que desempeña su labor mediada por un saber técnico y escénico según la línea de creación, diseño y producción, y los agentes internos, las comunidades implicadas en los perímetro de intervención.

Lo que realmente hace que perdure dicha acción conjunta es, tal como lo plantea Freire en el caso de la psicología, pero también en el caso de la intervención escénica, cómo cada uno desde sus saberes crea las estrategias que dan resolución al objeto de creación común, en este caso, a la puesta en escena de una ópera urbana. Se devela, por tanto, una capacidad producida por la acción colectiva de dichos entes, por lo que la intervención debe comprenderse como un acto recíproco que involucra las partes con un propósito social y



artístico fundamentalmente, común. Dicha capacidad al ponerse en práctica y lograr saltos cualitativos mediante la resolución escénica, se convierte en el acontecimiento que transforma las partes, lo cual genera complicidad, y sobre todo la fuerza creadora, colectiva que mediante experiencia reafirma el compromiso social de la obra de arte.

Esta actividad conjunta, según Maritza, se establece en medio de “una relación dialógica, horizontal, de intercambio de ideas, crítica positiva y negativa, presente en todos los momentos de esa intervención” (pp. 70,71).

#### 2.5.2.1.3. Desarrollo de la escritura

En síntesis, el material textual se convierte en la primera gran concreción de todas y cada una de las actividades creativas y de indagación, imaginario y resolución escénica producto de un proceso de intervención que ahora se revela y abre el telón de la concepción de puesta en escena pensada y estructurada para dicho lugar.

Dicho material sustenta las acciones de los personajes, incluyendo a las comunidades implicadas en el proceso desde el punto de vista de las temáticas y problemáticas contempladas como personajes también, motivo por el que las acotaciones se convierten en otra herramienta para dar cuenta de la interacción entre estos y el entorno espacio-temporal, etc. Por tal motivo se ha aludido a los siguientes tipos de acotación.

Acotación inicial: corresponde a la contextualización de la acción desde el punto de vista espacio-temporal. Enuncia el lugar en el que transcurre la acción, razón por la cual con esta acotación se establece el primer momento de conexión entre los planos real y ficcional. En síntesis, está definida desde el punto de vista del acontecer como el lugar de la convención escénica. Esta acotación, por supuesto, en general se explicita luego del título, de la presentación y/o descripción de personajes.

En el caso de la Ópera Urbana, se determina un reconocimiento desde el punto de vista histórico, perimetral, temático, que da pie al lector para que reconozca la acción autoral y lo que haría parte de la grafía del azar.

En el caso de la ópera *Memoria, destierro del olvido*, la acotación inicial es la siguiente.

Un espacio tan terrenal como etéreo, un lugar universal, que alberga ciudades, municipios, caminos, trincheras, hogares, puentes que enlazan lo rural con lo urbano y vestigios de una nación en coyuntura, entre la defensa y la violación de los derechos humanos. Y allí, víctimas del desplazamiento forzado, masacres y desapariciones, sumidas en la soledad mezclada con la indiferencia, y más que ello, la mirada intensa y desvanecida ante el terror sembrado, la voz doblegada por la impunidad, y la moral nimia y soterrada que la sociedad aborda con párpados gachos.

Un espacio comprendido por una explanada con cinco agujeros, bocas del submundo, del deshecho, del cúmulo de fosas comunes en donde yacen objetos, ropas y recuerdos de las víctimas. De los dos círculos laterales ubicados al fondo del escenario, emergen, de uno, Yerma, y del otro, la Indígena. Al interior de los dos círculos laterales ubicados cerca del proscenio, caen objetos y prendas de vestir. Al círculo que se encuentra en el centro del escenario, desciende el cuerpo del Hombre, hijo de las tres mujeres.

Al centro, en el proscenio y en diversos lugares, seis montículos de arena blanca.

Al fondo, las estructuras que sostendrán las fachadas del Museo Casa de La Memoria de la ciudad de Medellín, lugar que se convertirá en espacio de proyección audiovisual (pregrabados, transmisión in situ, fotografías, testimonios, video mapping), para dar cuenta de la memoria presente, de un acontecimiento compuesto por biografías que desencadenan la trama de la puesta en escena.

El entorno del escenario dispuesto por tres costados. Los laterales ocupados por la orquesta de Los Quitapenas, quienes, sentados sobre cajones flamencos, amablemente observan a los espectadores, dándoles la bienvenida.

- Acotación intermedia

Se trata de la explicitación de una descripción o el despliegue de un acontecer determinante al momento de establecer una transición entre una espacio temporalidad y otra, entre escenas, actos, situaciones. Esta acotación se encuentra en medio de la trama, motivo por el que su textura o tratamiento está determinado por la interacción entre personajes fundamentalmente, distinto al emplazamiento que se origina en la acotación inicial.

El número de acotaciones de este tipo es diverso. En el caso de la Ópera Urbana incluye el aspecto perimetral, algunos elementos constitutivos de la grafía del azar, los personajes, etc.

En la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, Azucena luego de interpretar el aria “¡Stride la vampa!” de la ópera *El Trovador* de Giuseppe Verdi. Acto II, escena I. LA GITANA.

“Azucena: (Culmina su interpretación e impresionada, con risa tímida, saliendo de su alucinación, observando a los espectadores, cae nuevamente en la realidad y escapando de lo sucedido grita) ¡Jonathan! ¡Jonathan! (La música vuelve con mayor fuerza, al tiempo que las luces de las casas se iluminan y los habitantes se asoman por puertas y ventanas mientras observan a Azucena dirigirse a su casa, ingresar y cerrar la puerta tras de sí)

(Los integrantes del Coro de Hienas se llevan las manos al rostro y observando a Azucena van tras ella, como testigos de lo que acontece hasta que ingresa a la casa. Las Hienas se aferran a la fachada de la casa de Azucena.)”

- Acotación entre réplicas

Esta acotación está definida por el acontecer gestual, actitudinal de los personajes y se halla al comienzo, entre o al final de las réplicas de los personajes. Estas acotaciones determinan el entorno más próximo a la interacción entre los personajes.

Guertzo I: (A los espectadores) Y bien, amigos, haced que los deseos se animen y contribuyan a la realidad que padecemos, ya que en honor a nuestra existencia damos comienzo a este acto, en el que la armonía prevalece como símbolo de la fortuna, el destino y la ventura. (Con un pito que extrae de un bolsillo, hace una señal sonora. Al momento, por uno de los arcos, aparece la figura del director de orquesta) ¡Ah!, mi querido my dear, ¿Qué esperaréis? Movilizado, pues, tu imaginación, excita el corazón y dad rienda suelta a la intuición.

- Acotación simple

Definida por la descripción que el autor-director debe realizar para dar despliegue a acciones físicas, desplazamientos de personajes, movimientos escenográficos, articulación de lenguajes escénicos, entre otros factores conducentes a la materialización de la acción. Esta acotación carece de réplicas, no hace parte de los parlamentos que emiten los personajes. Es de carácter descriptivo.

“El director de orquesta desaparece. Guertzo I se levanta, asciende hacia el arco principal y atraviesa el umbral, desapareciendo ante los ojos de los espectadores. La fachada es iluminada y las antorchas, encendidas, al tiempo que se escucha la obertura de la ópera *La fuerza del destino* de Giuseppe Verdi, en la que se destaca dicha fuerza como símbolo de la armonía.

- Acotación simple mediada por personaje

Información de carácter histórico, espacio-temporal, instructiva, técnica, logística que el autor emite a través de un personaje con el fin de contextualizar a los personajes, la

acción ante el espectador. En este sentido, el personaje que desarrolla dicha acotación, generalmente está definido por quien hace las veces de guía, narrador, anfitrión, etc. y lleva a cabo una acción mediada entre el espectador y el escenario. En algún sentido, esta acotación se relaciona con el término *didascalía*. Según Patrice Pavis, la didascalía es una instrucción dada “por el autor a sus actores (en el teatro griego, por ejemplo) para interpretar el texto dramático”; este mecanismo se utilizó en el teatro griego ya que en él “el autor era a menudo su propio director de escena y su propio intérprete, de tal modo que las indicaciones sobre la manera de actuar eran inútiles y, por tanto, no aparecían en el manuscrito” (1998, p. 130).

Cuervo: (Lanza un graznido, se retuerce y observa a los espectadores fijamente. El escenario se ilumina: artesa, plazuela, fachadas y calle) ¡Oh! Santo Domingo, este es tu escenario, lugar de humildes y dignos habitantes, algunos fundadores de lo que antes se llamara Marquetalia, Morro Rojo o La Candelaria y que desde 1962 se denomina Santo Domingo Savio en honor al patrono de los monaguillos, acólitos, y pequeños cantores, quien luego de morir a la edad de quince años, fue canonizado y declarado santo en 1954. El papa Pio XII atestiguó que Domingo Savio tuvo como virtudes heroicas la fe, la esperanza, la caridad, la prudencia y la fortaleza.

- Acotación final

Acotación en la que se hace el cierre del material textual y por tanto de las últimas líneas que se desvanecen durante el transcurrir de la trama. Realmente no es un final como tal, se trata más bien de un protocolo con el cual se da término al evento escénico, a un fragmento de vida suficiente como para dar sentido social, cultural, histórico a los distintos acontecimientos que conforman la fábula.

Respecto a las acotaciones empleadas en Ópera Urbana, podría decirse que estas adquieren un tratamiento afín a las temáticas, las problemáticas, los perímetros, la fábula, pero sobre todo a las circunstancias espacio-temporales en las que se sitúan los personajes. Dicho tratamiento conlleva a lo que se podría denominar como poética de la acotación, ya que la elaboración de cada una de ellas, distinto al tratamiento que el autor otorga a los parlamentos de los personajes, sí pretende además de otorgar algunas instrucciones, transmitir al lector una impresión sobre el universo interior y sensible al momento de encontrarse en las circunstancias de modo, tiempo y lugar al que remite el material textual en el escenario de intervención.

El contraste entre lo literario (texto), lo experimentado (estar en el lugar) y el acontecer escénico (la implicación de un personaje en dicho lugar) determina unas coordenadas que hacen que la lectura del texto para el lector se convierta en una experiencia real, en la que tanto el imaginario director como la experiencia del lector trasciendan el mero texto y se convierta en ese mapa de navegación al que se aludía antes, no para “leer” o “recorrer” el universo y los caminos sobre los cuales transcurre la acción escénica desde la perspectiva del director, sino desde una perspectiva compartida.

Aquí, la noción de intervención se extiende a otro sujeto de la acción, distinto al de la comunidad implicada. Una acción conjunta, en este caso entre el autor y el “lector”, es decir, una experiencia conjunta que hace que la lectura se convierta en el sentido estético que la realidad adquiere con propósitos de puesta en escena.

- Transtextualidad

De otra parte, la noción de transtextualidad se convierte en una característica de este tipo de material literario, pues la variedad de discursos que se articulan en dicha dinámica constituye finalmente un solo discurso, el de la Ópera Urbana en sí. La articulación de los

personajes definidos como Quitapenas en el caso de la ópera *Memoria, destierro del olvido* con el despliegue de escenas realizadas por cantoras chocoanas por medio de alabaos o el canto embera de la Indígena establece la superposición de distintos discursos provenientes de disímiles culturas con los cuales se lleva a cabo el desarrollo de una ópera que alude al conflicto armado, es decir, que la transtextualidad se establece no por la intervención de los distintos discursos, sino por la transformación que todos adquieren al estar modulados por un discurso total.

Si se retoma lo planteado por Alfonso de Toro respecto a las características transdisciplinares, transculturales y transtextuales del hecho escénico teatral, en el caso de la Ópera Urbana el carácter del material literario es transtextual, en él se desarrollan estrategias autorales, entre otras relativas a la articulación en la ópera urbana de:

- Personajes provenientes de distintas óperas del repertorio lírico universal.
- Fragmentos de distintas óperas del repertorio lírico universal (arias, recitativos, quintetos, etc.)
- Diálogos e interacción entre personajes de las óperas del repertorio lírico internacional con personajes creados a partir de las temáticas, problemáticas y estrategias escénicas contempladas por el autor.
- Diálogo entre personajes provenientes de distintos orígenes. Indígena embera y quitapenas.
- Manifestación de parlamentos e intervenciones líricas en diversas lenguas. Embera, castellano, italiano, francés, ruso, fundamentalmente.
- Articulación de músicas provenientes de diversos géneros y culturas: lírico (*Réquiem Osun*), alabaos (Chocó-Colombia), embera (Indígena-Colombia), popular (tango, salsa, ranchera-despecho).

- Personajes colectivos pensados y estructurados para el desarrollo de situaciones transitorias entre escenas, elaboración de movimientos colectivos que apoyan la intervención de solistas, la articulación entre espacios distantes pertenecientes al perímetro de intervención, etc.

Lo anterior genera una particularidad en la poética de cada una de las óperas. Aquí la noción de transtextualidad, si bien constituye una operación conducente a la transformación basada en la recontextualización de todos los fragmentos elegidos provenientes de múltiples y disímiles fuentes de creación, también está determinada por el contexto urbano, a diferencia del teatro, en el que todas estas están orientadas al sistema dirección en un objeto de puesta en escena único. Por lo tanto, la noción de transtextualidad compromete textos entendidos como réplicas de los personajes líricos, pero también como figuras musicales en las que se apoyan dichas réplicas, es decir, la noción de transtextualidad no solo pertenece al universo de lo literario.

#### 2.5.2.1.3.1. El material literario como documento histórico

La dramaturgia urbana pasa por diversas facetas de escritura y re-escritura, actualizando su trama, reflejando la dinámica que, desde el punto de vista creativo y poético, plasma un momento de la trayectoria de un barrio, una ciudad o un país. El material literario es plural, en la medida en que retoma las voces de las personas que en un momento determinado habitan un lugar, que a su vez es el escenario de la creación escénica. La Ópera Urbana contiene las voces de aquellas personas que inciden directamente en un momento histórico de su contexto social, quienes con sus apreciaciones interpretan y revelan el estado de un universo autónomo que hace parte de otros universos y contextos regionales y nacionales.



Sus voces no dan cuenta de su hábitat desde el punto de vista historicista, sino desde la evocación, la anécdota, la experiencia, la convivencia y, en muchos casos, a partir del interés y la necesidad que cobija a los habitantes de una comunidad frente a las problemáticas sociales como mecanismo de supervivencia.

Dichos aspectos permiten establecer una analogía entre los habitantes y los personajes creados en el material literario, ya que estos últimos se crean a partir de las necesidades e intereses interpretados a través del imaginario del autor, lo que le permite situarlos en conflictos, situaciones, motivos, intenciones e interacciones con otros personajes, con el espacio, el tiempo, los objetos y consigo mismo.

Las voces de los habitantes –a diferencia del historiador– relatan, viven y construyen su propia trama; desde su sentir, desde la necesidad primordial de convivir, desde el interés más agudo por mantener, recobrar o lograr la dignidad fundamental que les permite ser reconocidos ante la sociedad. Este es uno de los aspectos que luego se retoman y se enmarcan en los textos que emiten los personajes y que conforman la trama.

Y es aquí donde se encuentran los aspectos sensibles que el autor y director de puesta en escena debe capturar, intuir y materializar en una palabra que contenga la fuerza de los gestos y las voces expresadas, pues este es el momento en el que la unidad de sentido se revela, se crea y se vuelve acción.

De esta manera, la voz del habitante y su intención generan un matiz peculiar que devela el verdadero acontecimiento; es decir, la voluntad expresa de enunciar todo aquello que hasta el momento ha callado en su comunidad y que es perceptible para el autor, el director, el intérprete y aun para el espectador, ya que la palabra puede encadenar y desencadenar acciones, especulaciones y nuevos sentidos que hacen volver la mirada sobre

la realidad mediante la materialización de acotaciones y la emisión de réplicas contenidas en dicho material.

En esa voz, en ese acontecimiento dicho y vivido, dado y no olvidado, subyace la razón de ser de la relación del arte y la sociedad en lo que respecta a la Ópera Urbana, ya que la razón de ser del autor, del director de puesta en escena, del intérprete, los académicos, los artistas y los técnicos es la misma de la comunidad. Así pues, el artista no es quien asume como tarea exclusiva contar una historia, debido a que en el transcurrir de la creación, el diseño, la producción y realización del evento se vuelve cómplice del devenir urbano y de la fuerza interior que moviliza a los habitantes para hacerse y sentirse reconocidos ante la sociedad.

El artista cada vez es sorprendido por la presencia del habitante en los ensayos, por las miradas de los niños sobrecogidos por las voces de cantantes que avanzan por las calles, por transeúntes que escuchan interpretadas a través de composiciones sus propias voces, sin importarles a qué género pertenecen o en qué idioma se expresen, dejándose impresionar por la dimensión que cobra su propio ser.

Por lo tanto, el material literario escrito es un documento histórico por su contenido y un acontecimiento que hace una inserción en el devenir de la comunidad. De esta manera, este tipo de material, leído días, meses e incluso años después, en el escenario para el cual fue concebida –a pesar de encontrar una relación distinta con la dinámica urbana– actualiza el devenir histórico al re-escribirlo y re-interpretarlo mediante su lectura.

De otro lado, el sentido histórico de este material literario está caracterizado por la información dada en el texto, la cual hace referencia a fechas significativas, hechos destacados que han incidido en la trayectoria histórica de la comunidad, personajes que

hacen parte de la misma, nombres de lugares o referentes que determinan códigos importantes que hacen del espectador un miembro más de dicha comunidad.

En ocasiones, algunos de estos aspectos determinan la constitución de un orden factible, de una lógica escénica, de una estructura dramaturgica y de puesta en escena que da soporte a la trama. Es aquí cuando la dramaturgia se actualiza permanentemente y se crea considerando la dinámica urbana indagada, observada y vivenciada, así como el imaginario del autor a partir de las vivencias relatadas por los habitantes entre otras fuentes literarias, visuales y audiovisuales, que hacen parte del acervo histórico, representativo y patrimonial que involucra dicha comunidad.

La poética se revela cuando la palabra consigue dar cuenta del material literario como modalidad dramaturgica y de la dinámica urbana como objeto de conocimiento, y del imaginario que da cuenta de la estrategia autoral.

2.5.2.1.3.2. Material literario, subsistema del sistema dirección de puesta en escena en ópera urbana

Según la clasificación realizada como producto de los diversos desplazamientos conscientes de la dirección escénica planteados en el estado del arte de la presente investigación, se puede enunciar aquí que para la dirección escénica en el caso de Ópera Urbana, el material textual hecho bajo la modalidad de dramaturgia urbana se considera como un subsistema que posee componentes y características de manera independiente, puesto que se trata de un objeto de creación distinto al de la puesta en escena, pero al mismo tiempo directamente relacionados con ella.

Dejaré para el momento en que se aluda al sistema dirección de puesta en escena en Ópera Urbana los elementos que, aunque particulares de la configuración del material literario, hacen parte del proceso de puesta en escena de un proyecto de estas

características. Se anexan, por tanto, los materiales literarios correspondientes a las óperas urbanas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!, ¡Oh! Santo Domingo y Memoria, destierro del olvido*.

#### 2.5.2.2 Desplazamientos conscientes del director de escena en Ópera Urbana

Podría hacerse referencia, sí, a los diversos desplazamientos conscientes que considero pertinentes de considerar, relativos tanto a lo universal (la dirección escénica) como a lo particular (el proyecto Ópera Urbana), los cuales dan cuenta de algunas de sus características, pero también al resultado del análisis y la reflexión sobre los procedimientos, estrategias de dirección, logística implementados para el desarrollo de estas óperas.

Desplazamientos que desde el punto de vista personal me han conducido a la experimentación y la investigación de un contexto escénico no habitual y por lo menos no prefigurado dentro de mis propósitos académicos y creativos, más bien como un problema que se debía abordar para el cual habría que crear una estrategia escénica hasta el momento no contemplada en el marco de la articulación de dos disciplinas a través del contexto urbano.

Aquí, los desplazamientos que articulan y a la vez desprenden la dirección escénica de las habituales formas de dirigir.

1. De la dirección escénica en el teatro drama, a la dirección escénica en ópera, puesta en el ámbito urbano.
2. Del director escénico como creativo, al director escénico como autor y etnógrafo.
3. Del hecho histórico, a la Imagen acontecimiento como concreción poética.
4. Del edificio teatral, a la noción de perímetro locación.

5. De la noción de escenario, a perímetro de intervención escénica. Perímetros de intervención como expansión espacio-temporal de las temáticas y problemáticas que se enmarcan en los ámbitos social, cultural, histórico. Ámbitos de los antecedentes.
6. De una ópera como una obra total concebida para un espacio escénico tradicional, a una obra diversa en lenguas, culturas, concebida para un espacio que oscila entre lo público y lo privado, un escenario de todos.
7. De la ópera concebida como obra total y fuente de creación, a la creación de una ópera según fuentes de creación y dinámicas sociales que se despliegan en el orden de lo imprevisible.
8. De la dirección escénica concebida como un acto de creación unilateral y concebido como obra de arte para ser presentada ante el espectador en espacios no habituales, a la dirección escénica concebida como una estrategia de creación participativa entre la comunidad implicada como personaje principal y el artista, mediante una labor conjunta hacia una transformación colectiva, social.
9. De espacio escénico, a grafía del azar.
10. El desplazamiento de la dirección escénica y de la ópera a los ámbitos urbano y social como los que determinan que la Ópera Urbana se convierta en un proyecto de carácter transdisciplinar.
11. De la ópera clásica, tradicional, a la ópera urbana mediante transtextualidad.
12. De la estructura dramaturgia relacionada con la fábula, la trama, al material literario relacionado con la fábula, la trama y la cotidianidad y la ficción.
13. De la dramaturgia como texto teatral, al material literario como carta de navegación sobre el perímetro de la locación a través del imaginario con el que se constituye la cartografía escénica por parte del lector.

14. De la dramaturgia como texto teatral, al material literario como documento histórico.
15. De una ópera como un evento escénico cuya historia y lenguaje es distante desde el punto de vista de la relación física entre el espectador, la orquesta y el intérprete, a una ópera propia definida por la identidad no solo temática e histórica, sino espacio-temporalmente cercana a la cotidianidad.
16. De una ópera en la que el espectador está cubierto por el mismo edificio teatral, pero por dos realidades separadas, a la ópera en la que tanto el intérprete como la orquesta, los miembros de la comunidad implicada como los espectadores están cubiertos por las mismas circunstancias espacio-temporales, motivo que hace del evento escénico más que un espectáculo que transcurre frente al espectador, una experiencia bañada por factores de imprevisibilidad y azar comunes.
17. De la ópera como un género elitista, exclusivo de un fragmento de la sociedad, a la democratización de ella como un acto entendido como “canto del habitante o miembro de una comunidad”, con un nivel profesional de interpretación que conlleva a un evento que puede ser observado por todas las capas sociales.
18. De la ópera como una obra total compuesta por autores extranjeros, a una ópera con intervención lírica con composición de música incidental y lírica.

2.5.3 Fase III. Puesta en escena - cartografía escénica. Estrategia de dirección susceptible de ser emplazada en el escenario de intervención. Carácter simbólico y trascendencia cultural e histórica de la obra en el ámbito social.

Esta fase se divide en dos partes fundamentales, la primera relacionada con el emplazamiento del material literario en el contexto de los artistas, estudiantes, docentes, instituciones que acompañarán la parte robusta de la intervención escénica por medio del reconocimiento cartográfico de las fuentes de creación, y la segunda relativa a los procesos

que conducen a la producción y concreción de los lenguajes escénicos hacia la confluencia de la puesta en escena.

En este sentido, los elementos constitutivos como insumos sustanciales para el desarrollo de esta tercera fase son los perímetros definidos como mayor, locativo, escenario de intervención y centralidad o epicentro de la acción, puesto que la labor del director se enfocará en dichos espacios.

El material textual, como se enunciaba, el cual se convertirá en la carta de navegación para que quienes participan de esta fase hagan una lectura de esta sobre el territorio o escenario de intervención, lo cual permitirá establecer un paralelo entre lo escrito como hipótesis de la puesta en escena que se despliega a través de imaginario, pero también del espacio tiempo real, social, esto triangulado por el rol del creativo, quien perteneciente al desarrollo de un lenguaje escénico, determina una unidad que potencia tanto el material literario como el escenario de intervención, punto sustancial y salto cualitativo que hace que el director de escena adquiera de forma coherente con los propósitos escénicos, sociales, creativos e investigativos, materiales sonoros, visuales, audiovisuales, plásticos, etc. que dan dimensión al ámbito escénico. Esta es la fase que se enfoca en el carácter escénico de la puesta en escena.

El concepto de puesta en escena, el cual determina la postura política, estética, filosófica, social, académica respecto a universo relacionado con la comunidad implicada, los hechos históricos, sociales culturalmente hallados.

La grafía del azar como circunstancia espacio-temporal, entendida como parte del factor de imprevisibilidad con el cual los artistas deben establecer estrategias que permitan que sus ideas, materiales de construcción y confección reconozcan y articulen el comportamiento y las texturas que conforman dicha grafía, aspecto que sin duda va a

generar en el evento escénico planos de coincidencia que van a determinar una acción expandida y una proyección del acontecer escénico de forma mayúscula, acercando el hecho escénico a la noción de experiencia.

Durante esta primera parte de la presente fase, se hace necesario plantear dos aspectos sustanciales que dan dimensión a la praxis escénica desde los puntos de vista creativo, transdisciplinar, académico e investigativo, el primero relativo a la conformación del Laboratorio Ópera Urbana, lugar de la dinámica experimental, de reflexión, comunicación, articulación y depuración de desarrollos escénicos por las personas que hacen parte de todos los procesos de creación y producción del evento escénico; y el segundo, relacionado con diversos planteamientos teóricos que amplían el concepto de la puesta en escena del director, pero también el reconocimiento de la labor que los participantes inician en el contexto social, cotidiano y perimetral al que ahora se dirigen para llevar a cabo su labor creativa.

Los siguientes son los procedimientos realizados en las puestas en escena de las óperas urbanas, lo cual evidencia el diálogo entre el director de escena y los artistas, la forma como estos llevan a cabo el proceso creativo hasta su materialización escénica, todo esto como dinámica metodológica aplicada.

#### 2.5.3.1 Desarrollo metodológico.

##### 2.5.3.1.1 Puesta en escena

La puesta en escena es un ejercicio estructural en el que se despliega el pensamiento del creativo mediante la formulación de un concepto que ejecuta el director con su equipo, a partir de una realidad contextualizada en los planos cultural, histórico y social. En este sentido, el director de escena asume una postura de carácter filosófico, declara unos



principios que van a permear los diversos órdenes del constructo escénico, en los que se emplaza la comprobación de una hipótesis escénica que previamente se ha puesto “sobre la mesa”, como un filtro por el que pasan las fuentes de trabajo seleccionadas en la primera fase de indagación.

El director de escena, durante el proceso de creación busca la materialización de un pensamiento que se haga imagen, el cual está anclado a preceptos y supeditado a la transformación del fluir investigativo, que al momento de hacerse acontecimiento ante el espectador devela la fuerza de los principios contenidos en el concepto de puesta en escena. Se origina así una verdad posible, una lógica factible, expandida en múltiples lenguajes y sentidos; en una praxis exploratoria que moviliza el interrogante creativo para enunciar así, el nuevo universo de las cosas dichas, que según Édgar Garavito “pueden aparecer en una conversación, en un monólogo, en el discurso de una novela, en el discurso de una sociedad religiosa o científica; pueden ser dichas oralmente o por escrito; en el límite, pudieran incluirse como ‘cosas dichas’ todas las formas de la expresión humana tales como el arte o la tecnología” (1999, p. 57) y en el caso del material literario, además de las cosas dichas, están las cosas vistas, sentidas, interpretadas y experimentadas. Lo anterior determina frente a los contextos histórico, social y cultural la construcción de un discurso estético que puede incidir en los modos de hacer y pensar del artista, de una comunidad, un gremio, incluso de una nación.

La puesta en escena, si bien posee una hipótesis, un imaginario sobre lo que se espera obtener al final del trayecto, en este caso una ópera urbana, lo fundamental es que no se tiene certeza de la materialización de la imagen acontecimiento en la medida en que si bien se pueden determinar estrategias metodológicas, escénicas que conducen a dicha materialización, solo en el camino, en el proceso colectivo compartido con los demás

artistas pertenecientes a los lenguajes escénicos, ya que con ellos, desde las perspectivas disciplinares, técnicas, creativas, se establecerá un diálogo basado en la praxis escénica en busca de la materialización estética más consecuente con el material literario, la grafía del azar, los componentes de los perímetros tangibles y el diálogo con quienes hacen parte de lo que se ha denominado como comunidades implicadas.

Se trata, pues, de la puesta en marcha de una estrategia susceptible de ser emplazada en el escenario de intervención, la cual cobra un especial carácter simbólico y una trascendencia cultural e histórica en el ámbito social.

En esta etapa se lleva a cabo, tal como se enuncia aquí, una cartografía escénica en la que los integrantes de las diversas líneas de creación y lenguajes escénicos adquieren como fuentes de creación el concepto de puesta en escena, el material literario, los perímetros de intervención en los que se emplazará su labor y los componentes de la grafía del azar; y como fuentes menos próximas, las teorías, contenidos temáticos alusivos a los contextos urbano, social, cultural, etc.

Se puede advertir, además, cómo se origina una relación entre la carta de navegación (material textual), el recorrido sobre el perímetro según dicha carta y la grafía del azar como elementos sustanciales que configuran como unidad de sentido la estesis, la experiencia en la que se sustenta la imagen acontecimiento.

En este sentido, se establece un desplazamiento fundamental desde lo escénico, concebido como un acto de fabulación y ficción que se proyecta en un espacio diseñado en el que tanto el espectador, como el artista, así aluda a temáticas y problemáticas sociales, están excluidos durante el presente escénico del contexto real en el que ellas se originan. De esta manera, el carácter performativo de la intervención es claro, contundente, es decir, no acoge la performance como una alternativa que se entroniza en la ópera, sino que la

performance es una condición en la que el artista, el habitante y el espectador se encuentran emplazados. La obra no es solo interpretación, es confrontación con el devenir de la grafía del azar; en este sentido, los componentes del sistema puesta en escena y la grafía del azar se constituyen como una unidad.

El material literario por sus características demarca en sí la estrategia de intervención escénica.

- Laboratorio de ópera urbana como estrategia de creación e investigación

El primer paso consiste en reunir a la comunidad de integrantes del proyecto Ópera Urbana para:

1. Explicitar los motivos e intereses del proyecto, qué instituciones y personas lo conforman y las expectativas que se tienen con el mismo.
2. Explicitar en qué consiste el proyecto Ópera Urbana, sus antecedentes.  
Y además de asuntos protocolarios tales como la presentación de las personas que conforman el equipo de participantes, los roles, el calendario, aspectos logísticos, entre otros,
3. Realizar lectura del material literario acorde con los perímetros de intervención y fuentes de creación. Este paso es sustancial en la medida en que los integrantes del colectivo Ópera Urbana establecen una relación entre el texto y el lugar en el que la acción se emplaza.
4. Exposición de las diversas fuentes de creación halladas y que dieron pie a saltos cualitativos e imágenes acontecimiento que desencadenaron el proceso creativo desde la noción de estética, según Katya Mandoki como “el estudio de la condición de estesis. Entiendo por estesis a la sensibilidad o condición de abertura o permeabilidad del sujeto al contexto en que está inmerso. Por lo tanto, ya no plantearemos como

problema fundamental del campo de estudio de la Estética a la 'experiencia estética' (que literalmente significaría 'la bella experiencia', o la redundancia de 'experiencia experiencial'), sino a la condición de estesis como abertura del sujeto en tanto expuesto a la vida" (2006, pp. 50, 51), justamente porque la condición de experiencia se convierte en el eje sustancial de la intervención escénica. En este punto, el director debe plantear la posibilidad de que cada creativo una vez intervenga con su labor en los perímetros necesarios, asuma desde su autonomía, su percepción, conocimiento del instante, sin duda fuente de creación que le permitirá más que embellecer o "maquillar" el entorno, dialogar con él según la experiencia particular. Lo primero es la sensación, lo segundo, el proceso y la labor técnica.

5. Exponer el concepto de puesta en escena. Momento sustancial dado que en ello se conocen sus principios autorales, filosóficos, estéticos y la visión sobre las temáticas, problemáticas, entre otros aspectos. Aquí, sus interlocutores estarán en condiciones de percibir el alcance de la obra de arte que se pretende, el porqué de la ópera urbana como modalidad escénica, y la razón por la cual esta interpela el arte, lo social y lo cultural de la época. Aquí se evidencia la causa compartida por la que todos asumen el proyecto como propio, es decir, se determina un primer paso de intervención.
6. Fundamento teórico con el cual se establece un primer criterio de intervención que determina la relación entre el material literario y los perímetros de intervención.
7. Con todo lo anterior, pero fundamentalmente con los principios y la libertad académica, creativa, investigativa con la que se desarrollan los procesos entre los miembros del proyecto Ópera Urbana, se plantea como inaugurado el ámbito de debate, reflexión, análisis, diseño, articulación de lenguajes, etc., denominado como Laboratorio Ópera Urbana, según parámetros ya descritos en páginas anteriores.

El compendio general de integrantes del Laboratorio Ópera Urbana está definido básicamente por los integrantes y espacios de intervención escénica. De esta manera se suman a los espacios definidos en los perímetros ya contemplados los espacios alternos como auditorios, salas de ensayo y reunión.

#### 2.5.3.1.2 Cartografía escénica

Los integrantes de cada una de las líneas de creación, lenguajes escénicos (docentes, estudiantes, artistas profesionales, etc.) contemplados en el proyecto de puesta en escena llevan a cabo una intervención consecuente, tal como se anunciaba con los componentes de la grafía del azar, las fuentes de creación contempladas en el material literario, los perímetros de intervención y el desarrollo de la trama que se presenta en dicho material.

Lo anterior posibilita una lectura del texto desde una acción cartográfica, una lectura experiencial como sinónimo de intervención que el creativo hace sobre sus fuentes de creación, advirtiendo la relación que existe entre locación, escenario de intervención, planos general, medio y detalle, al igual que la centralidad o epicentro de la acción, lo que permite por tanto que se realice un recorrido en detalle que acerca la mirada a los aspectos actitudinales, gestuales, kinésicos, proxémicos, en los que el artista adquiere una relación y una mirada que se proyecta entre el lugar que ocupa al interior del perímetro de intervención escénica y los demás perímetros.

Se produce un giro sustancial en la manera de leer el material literario, de interpretarlo, pero también en la mirada del artista, que si bien en un principio se acercaba a la locación para penetrar en ella y hallar las fuentes de creación con el fin de dar sentido a esta a través del material literario, ahora es desde los ámbitos real y ficcional desde los cuales se concibe el universo social, cultural, histórico, motivo por el que se comienza a proyectar una

relación con el espectador, y por tanto cada parte de la indagación que ahora se realiza, se convierte en una acción escénica, en una intervención estética.

A partir de este momento el laboratorio adquiere múltiples insumos de encuentro, debate, reflexión, análisis, aporte y de toma de decisiones fundamentales para la cualificación del material literario y de la indagación realizada hasta el momento, además del fortalecimiento conceptual, de criterios colectivos, sociales, que hacen del proyecto Ópera Urbana un ámbito de interacción y transdisciplinariedad. Si bien en el texto se podía hacer énfasis en el tema de la transtextualidad, asunto que por supuesto se fortalecerá con el tiempo, ahora juega un gran papel el de la transdisciplinariedad, ya que el laboratorio y las características de la labor escénica permiten que no solo se originen acciones colaborativas, sino también acciones que articulan y transforman todas estas, creando desplazamientos hacia nuevos conocimientos y conciencias escénicas, desplazamientos conjuntos hacia la creación de metodologías y saberes no previstos.

De otra parte, el laboratorio de creación e indagación tiene como epicentro de su labor el escenario de intervención, lugar en que se lleva a cabo cualquier actividad que conduzca a la materialización del evento escénico, a la concreción de la imagen acontecimiento. Por lo tanto, lo que conlleva a que los creativos sin excepción adquieran una mirada abierta, transdisciplinar, ya que la imagen acontecimiento se convierte la mirada previa, en la actitud que conduce a la configuración de una unidad espacio-temporal factible que deslimita las disciplinas y los saberes de lo conocido y los instala en el factor de imprevisibilidad y seudoserendipia que conlleva a la creación de estrategias y procedimientos que conducen a la materialización de dicha imagen.

Se origina la recolección de múltiples insumos, sonoros, sensoriales, anecdóticos, visuales, audiovisuales que dan tratamiento específico a las acciones que se despliegan en el material literario.

El proceso creativo que el director adelanta con actores y cantantes, principalmente, se configuran en el eje, que además de obedecer a las características de los espacios y planos del perímetro de intervención escénica, materializan la trama y la estructuración escénica del evento. Los hallazgos, los conceptos y las propuestas estéticas, técnicas, desarrolladas por los artistas, se convierten en los insumos con los cuales se da dimensión a la imagen acontecimiento, al espesor de la acción.

Aquí se tiene, la noción de superposición, la cual avanza acorde con la contemporaneidad que adquieren todos los lenguajes escénicos mediante el despliegue espacio-temporal de la acción, aspecto que conduce al devenir de la imagen acontecimiento y en esa medida la articulación, desarticulación de uno o todos los lenguajes escénicos con respecto a los lenguajes lírico y/o actoral sobre los que en general recae la acción si se determina como eje transversal del evento escénico. En este caso es así, ya que la especificidad del objeto de creación es la ópera, es decir, la articulación de los factores interpretativos que contemplan tanto lo corporal como lo lírico, sin tener que someter este tema por ahora a la noción de personaje y caracterización.

El director de escena, por lo tanto, debe mantener de forma paralela, contemporánea la construcción de la imagen acontecimiento, su devenir escénico, el cual se convierte en la base fundamental para establecer un plano de coherencia entre el cuerpo y la voz (base de la acción), el material literario (trama, fábula, personajes, etc.), los perímetros de intervención (espacios, escenarios, etc.), la grafía del azar (tiempo, movimiento, etc.), entre otros.

El director de escena crea una cartografía escénica basada en el material literario como carta de navegación, la cual paulatinamente va cobrando mayor sentido como experiencia escénica, compartida con los demás lenguajes escénicos dejando de lado el material textual para realizar un salto cualitativo hacia la condición estética de todo lo que acontezca no solo como parte de la trama y la fábula, asuntos que ya están involucrados, sino como parte de la imagen acontecimiento.

El espacio de ensayo se convierte en el ámbito privilegiado de creación y materialización del hecho escénico, en el epicentro del proceso creativo, que finalmente conduce a la construcción de un tempo ritmo ajustado a la grafía del azar ya no presupuestada, sino real que se despliega en el perímetro de intervención. Por lo anterior, el lugar de ensayo en Ópera Urbana se contempla como un espacio expandido. El ensayo puede realizarse en la locación o en un auditorio, según las posibilidades logísticas, pero también los intereses escénicos que se buscan en el proceso.

Concreción poética desde los diversos lenguajes escénicos hacia la materialización de la imagen acontecimiento, para lo cual se contemplaron las siguientes resoluciones escénicas:

- Espacio escénico

A través de la configuración del movimiento escénico, de la articulación de lenguajes, la concepción del espacio escénico al momento de realizar los ensayos de puesta en escena, se configuran con los integrantes de espacio escénico las diversas alternativas de intervención escénica bajo las circunstancias locativas y las demandas técnicas que ello pueda tener, relacionadas siempre con coordenadas de seguridad, logística, dinámica de la grafía del azar, de tal forma que se puedan generar las resoluciones más apropiadas para el desarrollo del presupuesto escénico contemplado.



De esta manera, a partir de la demarcación de los perímetros, las escenas contempladas en el material literario, la resolución espacial propuesta en el mismo, sumado a la intervención cartográfica realizada por el equipo de creativos, se llega a la configuración de múltiples propuestas de intervención.



*Imagen 47 Demarcación en ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*

*Fuente: archivo Laboratorio Ópera Urbana*

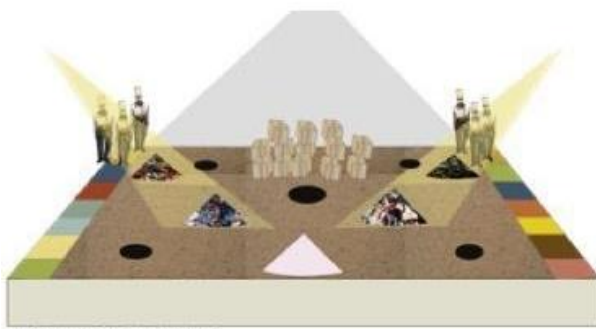


*Imagen 48 Demarcación en ¡Oh! Santo Domingo*

*Fuente: archivo Laboratorio Ópera Urbana*

Tal como se anotaba, la casa del personaje El Cuervo, quien se encuentra ubicado en las alturas, se construye con material reciclado de demolición de casas del barrio Santo Domingo, con la participación del señor cerrajero del barrio y los estudiantes del programa de espacio escénico de la Colegiatura Colombiana, sin duda una práctica académica

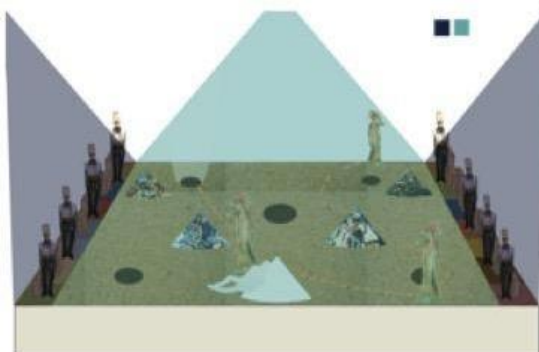
excepcional desde diversos puntos de vista que dan cuenta del carácter colaborativo, social, la inclusión de saberes hacia un propósito estético común. Aquí, la cartografía escénica cobra sentido y la carta de navegación es comprendida y sobre ella trazada la cartografía escénica que finalmente se despliega durante el evento escénico.



ESCENA 2 LOS QUITAPENAS



ESCENA 3 IMAGEN DE LA MEMORIA



ESCENA 4 PENA AL OCASO



ESCENA 5 MAS ALLA DE LA IMAGINACION



ESCENA 6.2 CORAZON ANIQUILADO



ESCENA 7 EL FRIO HIELA LA RAZON



*Imagen 49 Atmósferas espacio escénico Memoria, destierro del olvido*

Fuente: archivo Laboratorio Ópera Urbana

Se puede observar la diferencia que existe en la concepción de cada ópera urbana, en cada una la espacialidad cobra un sentido distinto si se lee desde la perspectiva de la grafía del azar, del salto cualitativo entre la selección de los epicentros a la intervención estética que involucra como base fundamental lo urbano, lo arquitectónico, lo social, etc.

- Lenguaje visual y audiovisual. Superposición, imagen, realidad y ficción.

Existen otros espacios que se materializan mediante la video proyección y que ameritan una curaduría espacial, ya que entran en el terreno del testimonio, puesto en el imaginario. Se trata de los espacios referidos a los contextos de los diversos planos pertenecientes a los perímetros contemplados en el material literario y que requieren ser registrados con el fin de dar cuenta del “lugar de los hechos”, del carácter locativo, documental, testimonial de la acción y que a su vez constituyen el entorno de algunas escenas, determinando así la superposición de estados y elementos que constituyen la imagen acontecimiento a la que se ha hecho referencia. Se trata de los videos y las fotografías con las que se intervienen escenas, lo cual ha permitido aludir a algunas

modalidades con el fin de establecer un lenguaje común con quienes hacen parte de la creación y producción de estas ayudas visuales y audiovisuales.

El director en este caso, inicia diálogo con los productores audiovisuales y fotógrafos, a partir de la concepción de la intervención escénica y mediante la creación del guion por secuencias, la selección de fuentes de creación, hasta la edición del material, dado que cada movimiento, color, sonido que haga parte de dichas piezas, además del contexto que ello ocupa en la puesta en escena, se contempla como una acción más, consecuente con la imagen acontecimiento que se despliega a través del evento escénico.

Las siguientes son algunas de las formas como se emplearon estas ayudas en las óperas urbanas:

- Pregrabados.
  - Diálogo mediatizado.

Corresponde a los videos que se producen para ser proyectados durante el evento escénico; involucran la elección de la locación, uno o varios personajes, el guion, la grabación y edición. Estos videos sirven de apoyo para establecer un diálogo entre espacios remotos o cercanos y personajes; dislocando las nociones de espacio. Hacen parte de la trama, e incluso con ellos se establece un nivel de interacción entre actores o cantantes presentes en el evento escénico ante los espectadores, en el espacio urbano y los personajes que aparecen en un contexto cercano o remoto mediante la proyección audiovisual. Así se establece un plano de coherencia definido por la simultaneidad de la acción que provoca el encuentro entre las partes; igualmente, una acción mediatizada.

En la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, este recurso se utilizó en el momento en que Azucena, estando en la plaza central del parque La Candelaria, espacio del perímetro de intervención escénica, “dialoga” con doña Cecilia, quien aparece mediante video

pregrabado en la zona de ropas de la casa de la señora. Dialogan sobre la forma como la señora Cecilia intervino en el momento de la invasión de los terrenos de lo que actualmente es el barrio Santo Domingo.

- Emplazamiento escénico del registro visual y audiovisual Se refiere a los videos pregrabados que se proyectan durante la puesta en escena; cobran sentido en el transcurrir de la trama, pero no se establece una interacción directa entre cantantes o actores frente al espectador y los personajes que hacen parte de la proyección. Este pregrabado requiere igualmente de la elaboración de un guion, de una edición y una justificación de su empleo en la puesta en escena.

En las tres óperas urbanas se ha proyectado al final del evento escénico el video que bajo un fragmento de la canción “Ciudades”, interpretada por Amelita Baltar, autoría de Astor Piazzolla, proyecta imágenes de la ciudad de Medellín y hace énfasis en las esculturas del artista Fernando Botero: dos pájaros, uno intacto y otro explotado en un acto violento acaecido en el Parque San Antonio del centro de la ciudad. El motivo de este video es la contextualización que este genera a cada una de las locaciones, barrios y puestas en escena respecto a la ciudad de Medellín.

- Cámara *in situ*

Corresponde a la proyección que se origina en algún momento del transcurrir escénico, de un acontecer que se desarrolla contemporáneamente en un lugar de la locación –cercano o distante– visible o no, ante los ojos de los espectadores. El camarógrafo se involucra en el contexto escénico y es conocedor del despliegue de la acción; esta modalidad muestra tanto el sentido mediático como la necesaria presencia aurática del espectador y el artista en el

acontecer, de tal manera que la acción alude a las modalidades de *convivio* y tecno-convivio a las que refiere el maestro Dubatti en el estudio sobre el acontecimiento teatral.

Las modalidades de intervención escénica citadas han permitido que la acción se desarrolle en un diámetro amplio de la locación elegida, que el espectador pueda acceder a ellas a pesar de la distancia y pueda navegar por los espacios urbanos, que van más allá de los que se observan a simple vista.

El uso de estos recursos y modalidades permite que el espectador pueda percibir, de manera contundente, que la distancia entre el imaginario –manifestado a través de la elaboración estética del acontecer escénico– y la realidad –parte de la dinámica urbana– es corta, casi nula, por lo que cobra validez contemplar como parte de dicho acontecer el factor de imprevisibilidad de la imagen acontecimiento, aspecto que afecta y atrapa al espectador, ubicándolo en el ámbito de una verdad escénica y de una acción efímera que lo obliga, mediante el asombro, a retenerla en su memoria.

En las óperas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* y *¡Oh! Santo Domingo*, este medio se ha utilizado de manera eficaz en cuanto al sentido que este mecanismo le otorga a la acción. En *¡Oh! Santo Domingo*, en el momento en que la interpretación de Azucena se lleva a cabo en la cocina de la casa de la señora Magnolia, el espectador puede observar mediante una transmisión sobre una pantalla ubicada en la terraza de la casa de la señora Margarita todo lo que allí acontece. Una vez culmina la intervención de Azucena en la cocina, ella se dirige a la plaza principal, motivo por el cual el espectador puede observar mediante la pantalla y en cuerpo presente, la aparición de Azucena en la plaza, momento en que la proyección culmina y ella queda ante los ojos de los espectadores en cuerpo presente.

- Secuencias fotográficas

En lo que respecta a la ópera *Memoria, destierro del olvido*, única ópera urbana en la que se ha hecho uso de este recurso, las fotografías se convierten en uno de los elementos que se consideran como parte del tratamiento del espacio y de la poética de la puesta en escena, ya que se constituyen como un apoyo del despliegue del pensamiento creativo, del estudio y la curaduría de temas; problemáticas de las escenas asociadas a la noción de testimonio y por tanto al carácter documental que la puesta en escena adquiere al tratarse de hechos históricos acaecidos en el país.

Durante la escena V “Más allá de la imaginación” de la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*, con las imágenes fotográficas se hace referencia a tres momentos: el primero, la declaración de las comunidades indígenas sobre las consecuencias de la intromisión occidental a sus culturas; el segundo, las huellas de la violencia, los destrozos y la devastación que conllevan al desplazamiento; y el tercero, las circunstancias de la soledad y la indefensión a la que son sometidos los indígenas en nuestra nación.

A partir del desarrollo de estos tres momentos, durante el acontecer escénico el personaje de la Indígena inspirado en la comunidad embera chamí del resguardo de Cristianía –a través del canto en castellano y lengua embera– fue desarrollando las acciones físicas, la interacción con los Quitapenas y la noción de ritual, al tiempo que en la fachada del edificio del Museo Casa de la Memoria se proyectaban una a una las fotografías intervenidas para dar volumen a la imagen, animadas por trazos en algunas partes con el fin de acentuar las problemáticas que permitían al espectador observarlas con un sentido crítico, propiciando una reflexión.

Las fotografías fueron elegidas luego del análisis del material dramático del archivo fotográfico de Jesús Abad Colorado, quien posee en Colombia uno de los archivos más representativos de los hechos que tienen que ver con las formas de victimización del

conflicto armado. La curaduría de estas fotografías estuvo mediada por largas conversaciones, por la puesta en común de lo que significa el Laboratorio de Ópera Urbana y las diversas historias que subyacen tras cada imagen, que reflejan el lugar y el tiempo en que fueron captadas. Sin duda, Jesús Abad se convirtió en otra de las fuentes de alta calidad que aportó al desarrollo del proceso de creación de esta puesta en escena.

Mientras transcurre la escena V, se observa una primera secuencia de imágenes relacionadas con las comunidades indígenas, los grupos, las familias, el hábitat y el contexto rural.



*Imagen 50 Representación inicial de algunas comunidades indígenas*

Fuente: fotógrafo Jesús Abad Colorado

Durante el desarrollo de la escena aparece una segunda secuencia de fotografías que dan cuenta del desplazamiento forzado (por lo general masivo) al que se ven sometidas las familias, desplazamiento que produce el desalojo y trasegar por distintos caminos; esas fotografías remontan en la memoria las imágenes de todo lo abandonado, los afectos rotos y un duelo perenne por el lugar de origen. En la siguiente secuencia se crea una cartografía en la que los símbolos religiosos, la comida y los animales se convierten en los acompañantes de un trayecto extenuante.



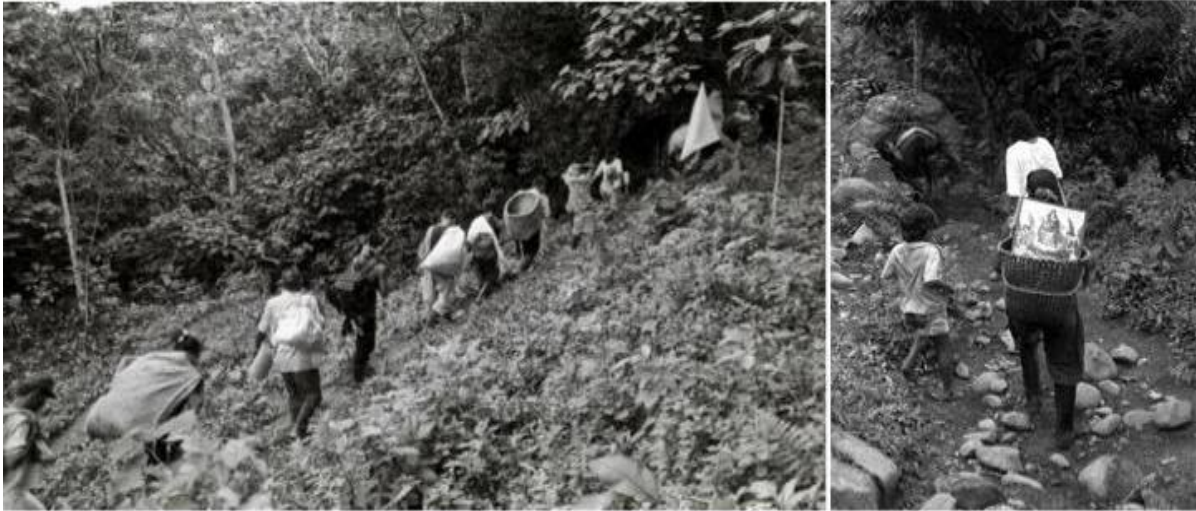


*Imagen 51 Desplazamiento*

Fuente: Fotografía Jesús Abad Colorado

La primera imagen muestra el ícono religioso como elemento que salva, acompaña y promete la esperanza; en la segunda, la bandera blanca manifiesta la protección y la paz; la tercera nos acerca a una lectura casi religiosa de la realidad, en la que vemos a una “virgen” desplazada recorrer los caminos de nuestra nación.

La siguiente secuencia de imágenes corresponde a los emplazamientos temporales, a las estaciones a que están obligados los desplazados, comunidades errantes que hacen de un lugar el hábitat temporal, espacios en los que se expresan el extrañamiento, el desconocimiento, el destierro del lugar de origen; obligados a convertirse en el foco de atención de una mirada discriminatoria, en muchos casos, por parte de la sociedad que dista de esa realidad.



*Imagen 52 Secuencia fotográfica de un desplazamiento*

Fuente: Fotografía Jesús Abad Colorado

A los afectados los unen las circunstancias adversas, los afectos y los lazos familiares, como también la amenaza de un país desconocido en el cual tomará tiempo encontrar un lugar casi propio, casi amable, casi parecido al que aún habita la memoria.

La siguiente secuencia está relacionada con las huellas dejadas por el conflicto armado, con la destrucción del hábitat. Se ven en los espacios, los objetos, los animales, la naturaleza; más que las consecuencias físicas, las huellas que pasan al olvido; la ausencia, el abandono y lo inhóspito de soledad.





*Imagen 53 Fotografías sobre los impactos de la guerra, la devastación*

*Fuente: Fotografía Jesús Abad Colorado*

La secuencia subsiguiente refleja las verdaderas consecuencias, generalmente impresas en los niños, en los ancianos, en la piel, en la mirada perdida; pero, sobre todo, en el pensamiento vacío y silencioso al que se está supeditado bajo la amenaza que detona este tipo de situaciones; al llanto silencioso causado por la impotencia, la soledad y la miseria.

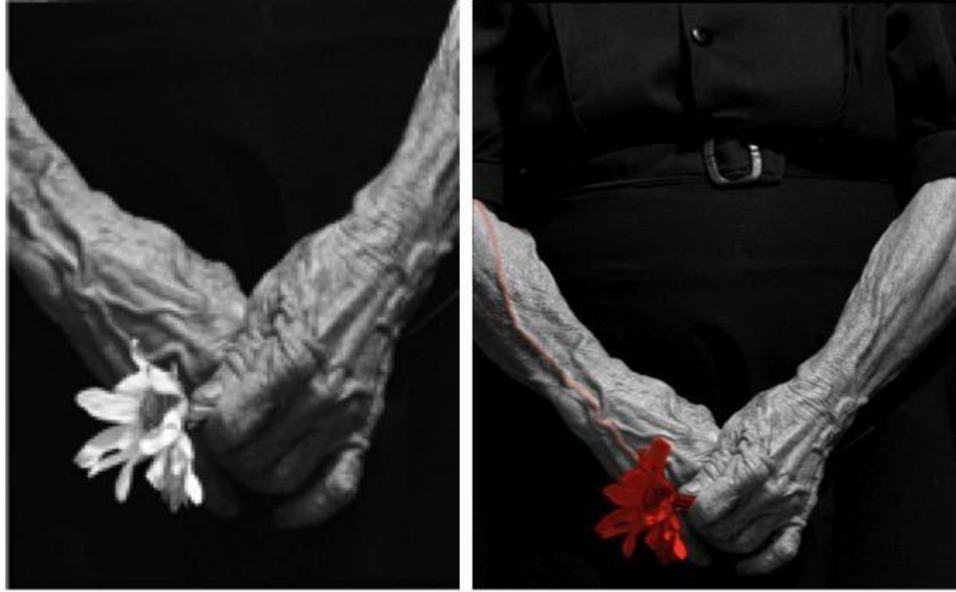




*Imagen 54 Fotografías de algunos niños víctimas de la guerra*

*Fuente: Fotografía Jesús Abad Colorado*

Finalmente, todo confluye en una imagen que remite a la edad, a las venas como caminos ya recorridos, a la flor como recuerdo de lo genuino.



*Imagen 55 Fotografía de una víctima*

Fuente: Fotografía Jesús Abad Colorado

Las fotografías, a pesar de haber sido seleccionadas durante el proceso de puesta en escena y no obtenidas para la creación de la dramaturgia escrita, se convirtieron en una de las fuentes de creación que dieron sentido estético y aportaron a la comprensión del estado en que se encuentran las víctimas del conflicto armado colombiano. Cabe anotar que las fotografías que acompañan la última parte de esta escena fueron intervenidas con una línea roja durante la proyección, línea que recorría varias partes de los cuerpos con el fin de destacar algunos aspectos que buscaban llamar la atención del espectador.

Las siguientes imágenes dan cuenta de la composición visual de la escena en mención.



*Imagen 56 Escenas ópera urbana Memoria, destierro del olvido*

*Fuente: archivo fotográfico Laboratorio de Ópera Urbana Medellín*

La escena VI “Corazón aniquilado” estuvo determinada por la masacre como forma de victimización. En este caso se aludió a la masacre de Bojayá, en el departamento del Chocó, sucedida en el mes de mayo del año 2002. Esta escena pertenece a la línea testimonial, por lo que fue fundamental la presencia de chocoanas, quienes –en memoria de

las víctimas– interpretarían alabaos. En este caso, las fotografías de la masacre, tomadas por Jesús Abad Colorado, permitieron al equipo creativo comprender la situación, sentirse cerca de lo sucedido, porque son impactantes y detalladas. En la escena mencionada, la noción de testimonio como línea de creación queda sustentada, aspecto que conduce a los espectadores a una verdad escénica que no admite discusión, solo asombro.

La secuencia se dividió en cinco partes: la primera referida al acontecimiento, a la masacre y a las circunstancias adversas que atraviesa la población; la segunda, al levantamiento de los cadáveres; la tercera, al entierro en la fosa común; la cuarta, al desplazamiento forzado y la incertidumbre; y la quinta, al retorno. Por esto es importante que se intervenga en esta escena con los alabaos interpretados por las cantaoras del Chocó como alusión al dolor de las víctimas de este hecho histórico. La interacción de estos cantos autóctonos de una región con la música incidental permite que el espectador observe las imágenes con especial atención.

Las imágenes están precedidas de la contextualización del acontecimiento –tal como se enuncia en la dramaturgia– al proyectarse un mapa en el que van señalándose cada uno de los lugares en los que ocurrieron los hechos, narrados por las tres actrices que se encuentran durante toda la ópera representando la presencia femenina en el contexto del conflicto armado nacional.

Luego de contextualizar al público en el origen del acontecimiento, en el carácter histórico de lugar y tiempo, se pasa a los testimonios, en los que se mezclan el canto, las imágenes proyectadas y las acciones realizadas por las cantaoras, quienes toman objetos que se encuentran en los montículos y los conducen al altar central de los muñecos Quitapenas. Así pues, las imágenes fotográficas se resaltan con una línea de color rojo en

algunos lugares, para destacar objetos o sujetos que enfatizan la intención que se quiere dar a la escena, con el objetivo de que el espectador vea más allá de la noción de paisaje.

En cuanto a las fotografías relacionadas con la masacre de Bojayá, a ellas aludí anteriormente al hacer referencia a las fuentes de creación e indagación para la construcción del material literario, por ello expongo en este caso la manera como dichas fotografías hicieron parte del evento escénico, de la imagen acontecimiento.

En la escena, la imagen del mapa de Bojayá, mapa animado con el cual se relató por parte de las mujeres (madres) la manera como los grupos armados perpetraron la masacre, en presencia de Los Quitapenas y las Cantaoras Chocoanas, quienes luego intervienen con sus cantos mientras pasan las imágenes fotográficas obtenidas, relacionadas con dicha masacre.

En el evento escénico, las imágenes hicieron parte de la siguiente composición:



*Imagen 57 Escenas de la ópera urbana Memoria, destierro del olvido*

*Fuente: archivo fotográfico Laboratorio de Ópera Urbana Medellín*





*Imagen 58 Fotografía de la escena “Corazón aniquilado” (Bojayá)*

*Fuente: archivo fotográfico Laboratorio de Ópera Urbana Medellín*

En relación con esta escena, el uso del componente audiovisual se convierte en la expresión y testimonio de la cantidad de muertos y desaparecidos que hacen parte de las víctimas del conflicto armado del país. Ante los ojos de los espectadores y los Quitapenas sucede un homicidio. Luego de los cuatro disparos que impactan el cuerpo del Hijo y dan pie al comienzo de *Lacrimosa, Réquiem Osun*, del compositor cubano Calixto Álvarez, se lleva a cabo la proyección de un sinnúmero de nombres de víctimas del conflicto armado colombiano.



*Imagen 59 “El frío hiela la razón” (Homicidio)*

*Fuente: archivo fotográfico Laboratorio de Ópera Urbana Medellín*

Con el ánimo de ejemplificar las diversas formas de uso de las ayudas audiovisuales como línea de creación y de tejido en la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*, se utilizó el video para establecer una relación entre el contexto urbano y una canción que permite pensar acerca del rol del espectador con respecto a la ciudad. Con esto se intenta despertar un sentido de pertenencia por Medellín, puesto que las imágenes que lo

componen están exclusivamente relacionadas con lugares y personas de esta ciudad, y así llevar a pensar que lo que ocurre no solo corresponde al entorno inmediato, es decir, al barrio, sino también al contexto de ciudad; de ahí la noción de ver la ópera como un evento inclusivo.



*Imagen 60 Escena de Memoria, destierro del olvido*

*Fuente: Archivo fotográfico Laboratorio de Ópera Urbana Medellín*

Al finalizar el evento, en la escena VIII “El Levantamiento”, el recurso audiovisual toma protagonismo, justamente cuando ha transcurrido un tiempo, después de la aparición del Niño Quitapenas; en esta ocasión, el espíritu positivo y esperanzador aparece ante el drama de lo presentado, acompañado por la proyección de un video a color basado en la segunda parte de la canción “Las Ciudades”, el cual finaliza con una imagen de la ciudad que se “congela” y paulatinamente va adquiriendo un tratamiento del color y de la forma, hasta convertirse en la imagen de la obra *Moscú* del pintor ruso Wassily Kandinski.

El recurso audiovisual posee un uso que permite destacar el plano informativo que —a manera de código escénico— determina tanto el comienzo como la conclusión del evento, pues nos permite mostrar los logos de las instituciones participantes en el proyecto, los nombres de los integrantes del Laboratorio de Ópera Urbana y el título de la ópera, acompañados de una música que identifica el evento escénico ante el espectador.



*Imagen 61 Escenas finales de Memoria, destierro del olvido*

*Fuente: Archivo fotográfico Laboratorio de Ópera Urbana Medellín*

- Vestuario

Para llegar a contemplar el sentido estético que se expresa en la poética del material textual y en el desarrollo de la composición del movimiento escénico, surgidos de las fuentes de creación y del concepto de puesta en escena hasta el momento enunciados, se hace necesario aludir al vestuario como línea de creación definitiva en la concreción de las texturas y materiales, con lo que no solo se abordaría el tema de la caracterización de los personajes, sino el revestimiento del espacio escénico; muestra de la interacción surgida de la labor transdisciplinar del Laboratorio de Ópera Urbana.

- Estudio de ambientes gráficos

La exploración de fuentes conlleva a la concreción de los universos o ambientes percibidos por los creativos a partir de la lectura y el análisis dramaturgico. El equipo de vestuario, utilería y concepción de maquillaje, compuesto por artistas diseñadores de moda de reconocida trayectoria –quienes participaron en las óperas urbanas anteriores–, tomó

como líneas de trabajo fundamentales el universo de los Quitapenas, las cantaoras chocoanas, el contexto indígena y el contexto urbano como los principales motivos de creación y búsqueda.

Así mismo, definieron como modelo de acercamiento a las fuentes de creación el collage, constituido por la articulación de piezas y materiales que podrían acercarnos a las texturas, los volúmenes y los colores que caracterizan el universo de los personajes, como también a las atmósferas o ambientes que expresan el universo al que pertenecen los personajes, ampliando así el radio de comprensión e interpretación de la dramaturgia escrita que una vez compartida con los integrantes del laboratorio, se convierte en un referente que cualifica el sentido estético que se procura con cantantes, actrices, actores y compositores.

De esta manera se establecen intercambios de información, labor conjunta entre las disciplinas en pro de la consecución de una acción que verdaderamente cobre sentido y trascienda los tópicos hasta el momento establecidos. Puede destacarse que dicho intercambio surge de la interpretación del material dramático, del análisis de la fisionomía de los artistas que los interpretan, los ensayos que paulatinamente configuran la composición escénica del material textual, las reuniones teóricas desarrolladas en el marco del laboratorio de creación, la búsqueda de material visual y audiovisual, los bocetos producidos por las líneas de creación y el concepto de puesta en escena.

Se llegó a la exposición de una primera fase consistente en los ambientes o atmósferas que permitirían al director de escena visualizar la búsqueda creativa y analizar de manera conjunta los materiales, colores, texturas y volúmenes que podrían establecer un plano de coherencia con los demás lenguajes y fuentes de creación; además de los elementos que podrían dimensionar la acción de los personajes, la interacción entre ellos y los desplazamientos por el espacio escénico, pues las distancias, los niveles y las circunstancias

locativas implican unas exigencias particulares para los artistas, con el fin de lograr su buen desempeño en el evento escénico.

- Diseño y producción de vestuario

Después de esto, se genera un salto ontológico del acontecer escénico en el que el vestuario cobra sentido, por cuanto es pensado desde el movimiento, la extensión del cuerpo, la concepción del personaje, pero también desde el universo o entorno de la plástica escénica. Es decir, en el vestuario está contenido el universo escénico como concreción de la imagen, tal como el universo se convierte en el contexto en que se dilatan y se contraen las maneras de emplear y dar sentido a este objeto de creación a través del tratamiento de la acción. Se puede advertir cómo cada uno de los lenguajes escénicos fue autónomo e híbrido, lo que permitió configurar el volumen tridimensional que hace posible el acontecer como la dimensión práctica del evento artístico.



*Imagen 62 Socialización bocetos de vestuario*

*Fuente: Archivo fotográfico Laboratorio de Ópera Urbana Medellín*

Los siguientes son algunos de los ambientes y bocetos de diseño propuestos por el equipo de vestuario, utilería y maquillaje.

Por ejemplo, en Yerma recae la fábula de la ópera porque este personaje viene del submundo, de la tierra, de escavar para lograr el hallazgo de su hijo desaparecido que una

vez encontrado, es rescatado por ella para conducirlo (envuelto en sábanas) ante los espectadores, solicitando que se haga un levantamiento digno. Bajo estos parámetros se presentaron los siguientes ambientes:



*Imagen 63 Referentes creativos para el vestuario*

*Fuente: Archivo fotográfico Laboratorio de Ópera Urbana Medellín*

Se perciben los materiales duros, la tela de costal como un elemento que da cuenta de la sequía –Yerma significa sequedad–, por ello las texturas de la corteza de los árboles, en donde preponderan los colores ocres y rojos intensos, ya que Yerma es un personaje de carácter fuerte. De ahí también el resquebrajamiento y las raíces, las líneas duras que harían parte de sus extremidades; también se percibe en Yerma la tierra húmeda, el lodo, permitiendo la exploración de otras texturas y un especial tratamiento del color.

Estos ambientes permitieron la selección y la apreciación de argumentos retomados del desarrollo de los ensayos, para continuar con la búsqueda hacia la concreción de las siluetas o los bocetos con los que se estableció un acercamiento a la caracterización de los personajes. Además, posibilitaron la comprensión de la noción de superposición de sentidos y/o estados y lenguajes que van conformando la imagen de la memoria, imagen que paulatinamente se vuelve acontecimiento escénico. De esta manera, los artistas intérpretes

obtuvieron los ambientes como medios a través de los que podían profundizar en la comprensión de sus personajes; también le permitió al director de escena explicitar el universo interior de los personajes, al tiempo que los compositores de música incidental y lírica se sensibilizaron y advirtieron la fuerza de los personajes.

El boceto de vestuario se logra en la concreción del contraste entre el cabello rojo que aviva el carácter del personaje y el color ocre que demarca el estado del mismo.



*Imagen 64 Diseño de vestuario de Yerma*

*Fuente: Archivo fotográfico Laboratorio de Ópera Urbana Medellín*

La producción del vestuario culmina con el uso de una tela para la elaboración de costales –representa la sequedad, la soledad–, la malla de colores ocre y verde que cubre las piernas y los brazos –raíces, procedencia– y el tul que otorga volumen al cabello –carácter, intencionalidad, fuerza–. En las siguientes imágenes podemos apreciar a la cantante soprano Sofía Salazar llevando el vestuario.





*Imagen 65 Yerma en escena*

*Fuente: Archivo fotográfico Laboratorio de Ópera Urbana Medellín*

- Mujeres de luto

Se tomaron como elementos fundamentales (independiente de los materiales y los colores) los referentes básicos del luto del contexto universal. En este caso aparecen formas diversas: una relacionada con la pañoleta, símbolo de las manifestaciones de muchas madres; también el luto de las musulmanas que cubren su cuerpo y solo dejan ver sus manos, en donde el rostro oculto determina el carácter íntimo y oculto del sentir y la negación de la expresión del luto. Así mismo, se eligió como fuente la relación madre-hijo atribuida a la unidad manifiesta en *La Piedad* de Miguel Ángel, al tiempo que se estableció una relación con el sudario como elemento esencial de la dramaturgia por ser un objeto que manifiesta la presencia y ausencia de la víctima o del desaparecido.



*Imagen 66 Referentes vestuario mujeres de luto*

*Fuente: (Sánchez & Arroyave). Archivo fotográfico Laboratorio Ópera Urbana Medellín*

Las cinco mujeres que desarrollaban un movimiento coreográfico acompañado por la composición lírica basada en la bisociación de la melodía del Himno Nacional y la letra de la dramaturgia escrita visten aditamentos negros que conforman una sola pieza, pero cumplen distintas funciones, como cubrir la parte superior del vestuario perteneciente a los Quitapenas –minimizando la presencia de la diversidad de colores para neutralizar la figura– y convertirla en el sudario en el que se dibujaba un rostro con trazo blanco.



*Imagen 67 Ilustración 4. Boceto del vestuario de Mujeres de luto*

*Fuente: (Álvarez & Maria I, 2011) archivo Laboratorio Ópera Urbana Medellín*



*Imagen 68 Imagen 52. Mujeres de luto en escena*

*Fuente: (Sánchez & Arroyave, 2011) archivo Laboratorio Ópera Urbana Medellín*

- Cantaoras

La formulación de los ambientes para la creación del vestuario de estos personajes se basó en la presencia física de las cantaoras —provenientes del Chocó—, con quienes se hizo la puesta en escena; además del contexto geográfico, del acontecer escénico que

representan –la masacre– y las vestimentas que habitualmente usan para interpretar los alabaos o cantos de duelo en su comunidad.

Se destacan los nudos que las chocoanas hacen para formar su vestimenta; en la fotografía se puede apreciar un atuendo hecho con una sábana, aspecto que expresa recursividad y en el número de piezas que lo conforman. En cuanto a los colores, a pesar de que para los alabaos se utiliza el color blanco, se propuso la combinación de colores intensos, con los que se podría realzar la prenda.

En el boceto se conservaron los anudados, el fondo blanco y algunos colores que podrían recrear los ambientes asociados con el contexto chocoano; acompañados de tocados de diversos colores que permiten centrar la atención en las intérpretes cuando la acción recae en ellas.



*Imagen 69 Vestuario cantaoras*

*Fuente: (Sánchez & Arroyave, 2011) archivo Laboratorio Ópera Urbana Medellín*

- Los Quitapenas

Para la elaboración de los ambientes que dan cuenta de estos personajes se consideró también el carácter de ritual implícito que se manifiesta en la dramaturgia, las líneas, las texturas, los colores, la forma, los gorros y la grafía hallada en los Quitapenas, muñequitos procedentes de Guatemala.



*Imagen 70 Referentes creativos para vestuario de los Quitapenas*

*Fuente: Álvarez & María I, 2011. Archivo Laboratorio Ópera Urbana Medellín*

Los Quitapenas también se representan en la puesta en escena en forma de muñecos y son puestos en el altar (montículo de arena instalado al proscenio), lugar del ritual. Además, son representados por un Niño, que viste igual, con la intención de conformar el carácter generacional de una comunidad y la identidad que magnifica el sentido social y visual que se quiere imprimir en el evento escénico.

En la elaboración de los bocetos se tuvieron en cuenta las líneas de colores que se asocian con el uso de tejidos, destacando el carácter histriónico, dimensionando la acción con la altura de las cabezas; la expresividad de los ojos, la diferenciación en el uso del

vestuario (pantalones para hombres y falda pantalón para mujeres), también el uso de accesorios como cinturones y tula; este último aspecto dimensiona la voluntad por el trabajo en comunidad.

Para el diseño final se abolió el uso de gorros con rostros y tocados adheridos, pues esto generaba una teatralidad que sobrepasaba las expectativas; más bien se definió el uso de gorros que prolongaran el cuerpo del intérprete, de tal manera que se pudieran dimensionar los movimientos colectivos.



*Imagen 71 Vestuario de los Quitapenas*

*Fuente: Álvarez & María I, 2011. Archivo Laboratorio Ópera Urbana Medellín*

Los Quitapenas en el escenario podían ser vistos como masa coral y como masa instrumental, tal como se observa en las siguientes imágenes. Al final, el niño Quitapenas.



*Imagen 72 Puesta en escena con los Quitapenas*

*Fuente: (Sánchez & Arroyave, 2011). Archivo Laboratorio Ópera Urbana Medellín*

- Indígena

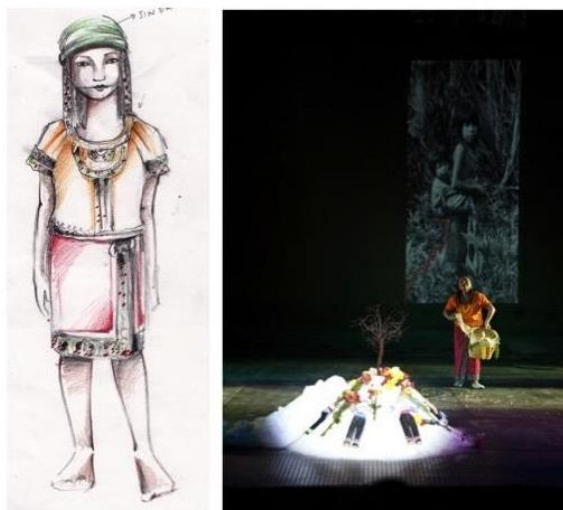
El personaje de la Indígena también hace parte de la relación que se ha querido implementar entre el imaginario y el testimonio, solo que en esta ocasión se asocia con el desplazamiento forzado como forma de victimización y al lenguaje, puesto que, desde la construcción dramática, se estableció la bisociación entre el lenguaje castellano para facilitar la contextualización en la situación y el lenguaje embera relacionado con el canto y la cultura chamí, de manera que la noción de ritual logre su mayor expresión, momento en que la Indígena –quien canta a la tierra– enuncia la violenta amenaza contra su hábitat, trayendo un árbol seco y depositándolo sobre el montículo de arena como evidencia del mal, a la vez que invita a los espectadores a depositar sus penas en ese lugar, fortaleciendo la “zona de experiencia” a la que alude el maestro Dubatti.



*Imagen 73 Referentes creativos para vestuario de la Indígena*

*Fuente: Álvarez & María I, 2011.*

El estudio del área de vestuario fue dirigido al tejido, a las figuras trazadas en él, a la intensidad de sus colores; se tuvo en cuenta el vestuario autóctono de Gladys Yagarí. La indígena que interpreta a este personaje proviene del resguardo de Cristianía, aspecto que enfatiza el carácter testimonial que se le quería imprimir a la escena.



*Imagen 74 Vestuario de la Indígena*

*Fuente: (Álvarez & María I, 2011) (Sánchez & Arroyave, 2011)*





En este ambiente se establece como recurso fundante el *collage* urbano, la saturación de elementos, el apilamiento de objetos, imágenes fotográficas y noticias impresas en los periódicos, que van determinando volúmenes, montañas, como si fuera una representación de la ciudad montañosa que habitamos. En las imágenes que lo conforman, aparece referenciada la obra *Personnes* del artista Christian Boltanski, quien en el Grand Palais hace un homenaje al Holocausto nazi, utilizando un área de 13.500 metros cuadrados dispuestos en tres partes: una referida al Muro de las lamentaciones con piedras numeradas; otra, a una plaza donde están las ropas de millares de seres humanos desaparecidos; y una pirámide de ropas usadas, donde una grúa coge y lanza sin cesar dichas prendas. Boltanski lleva miles de trapos y la muerte colectiva al Grand Palais en el 2010; sin duda, una fuente vital de este proceso creativo.



*Imagen 76 Referentes creativos para la escenografía*

*Fuente: Boltanski lleva miles de trapos y la muerte colectiva al Grand Palais, 2010. Tomado de <http://retentivadezapatilla.blogspot.com/2013/02/boltanski.html>*

A pesar de que al final el vestuario de este personaje fue concebido de manera simple, cotidiana, como el ropaje de cualquier joven de nuestra ciudad, se pensó en el movimiento estático como un concepto en el que coexisten tanto la quietud y la velocidad, que se tuvo en cuenta para el desarrollo de la acción escénica, puesto que en ella se establece el contraste entre la velocidad y la fuerza que posee la intención de escapar del personaje y la detención y estaticidad que se pronuncia cuando su cuerpo es impactado por cuatro proyectiles. Entre la velocidad y la ausencia de movimiento se encuentra la unidad de sentido, pues si bien el cuerpo en su escape trazaba una trayectoria ascendente de un costado a otro del escenario, cambia al ser impactado, se hace vertical, prolongada, externa, determinando la pérdida de voluntad y desplegando un descenso lento que, ante los ojos de los espectadores, se convierte en uno de los aspectos fundamentales del ritual, esto es, la transformación de una comunidad, dada por el duelo colectivo.



*Imagen 77 Ilustración Vestuario del Hijo*

*Fuente: (Álvarez & María I, 2011)*

Un vestuario común, cotidiano de un joven de la ciudad, con distintas aplicaciones en la parte de atrás que reflejan el movimiento, aspecto que podría generar mayor efecto de velocidad.

Se decidió confeccionar un vestuario sencillo, urbano, cotidiano, asociado a un joven de barrio. Interesaba el tratamiento de una acción que aludiera a la noción de testimonio, cercana a la realidad del entorno que habita el espectador.



*Imagen 78 Hijo en escena*

*Fuente: (Sánchez & Arroyave, 2011). Archivo Laboratorio Ópera Urbana Medellín.*

- Mujeres

La concepción de estos personajes surge al considerar de vital importancia el rol de la mujer en la sociedad, y en consecuencia, sujeto central de la trama, puesto que ocupa un lugar emblemático en la lucha por los derechos humanos: las mujeres en Colombia han conformado organizaciones que brindan apoyo jurídico y psicológico a las víctimas, en las que desarrollan actividades conducentes al acompañamiento y al mejoramiento de su

calidad de vida; manteniendo viva la memoria de los acontecimientos que han arrojado un alto porcentaje de víctimas del conflicto armado y reivindicándolas ante la sociedad y el Estado.

Por lo anterior, y por ser un recurso escénico importante, se concibieron desde el punto de vista de la creación tres mujeres que cumplieran las siguientes funciones:

- a. Ubicar al espectador y a los demás personajes en las diversas acciones y situaciones que se desarrollan a través de las escenas.
- b. Asumir actitudes de acuerdo con las escenas y las circunstancias que impliquen una transformación del vestuario, y con el transcurrir del acontecer escénico.
- c. Establecer una relación entre la tras-escena que dimensiona el submundo, el fondo de la tierra y el escenario de los acontecimientos.
- d. Asumir la doble condición de narradoras y personajes; en ocasiones introducen la escena o refieren el pasado mediante lo narrado; en otras, son los personajes supeditados al devenir presente.
- e. Realizar acciones coreográficas que dimensionen las problemáticas propias de la trama.
- f. Son las madres del Hijo que muere asesinado en la escena VII “El frío hieló la razón”.

El vestuario –en este caso– se concibió como un conglomerado de fragmentos, de prendas que las actrices se van desprendiendo paulatinamente y de manera coherente con cada escena, hasta quedar luego de la escena VII con enaguas largas, es decir, semidesnudas, desamparadas. Durante toda la ópera sus pies están cubiertos de botas que

usualmente utilizan los campesinos en sus jornadas de trabajo; al final, estas mujeres toman la vocería enunciando que no someterán el pasado al olvido.

El diseño de los bocetos tuvo en cuenta la fisionomía de las actrices; a continuación las imágenes correspondientes a lo enunciado anteriormente:



*Imagen 79 Vestuario Mujer-madre 1*

*Fuente: (Álvarez & María I, 2011) (Sánchez & Arroyave, 2011)*



*Imagen 80 Vestuario Mujer-madre 2*

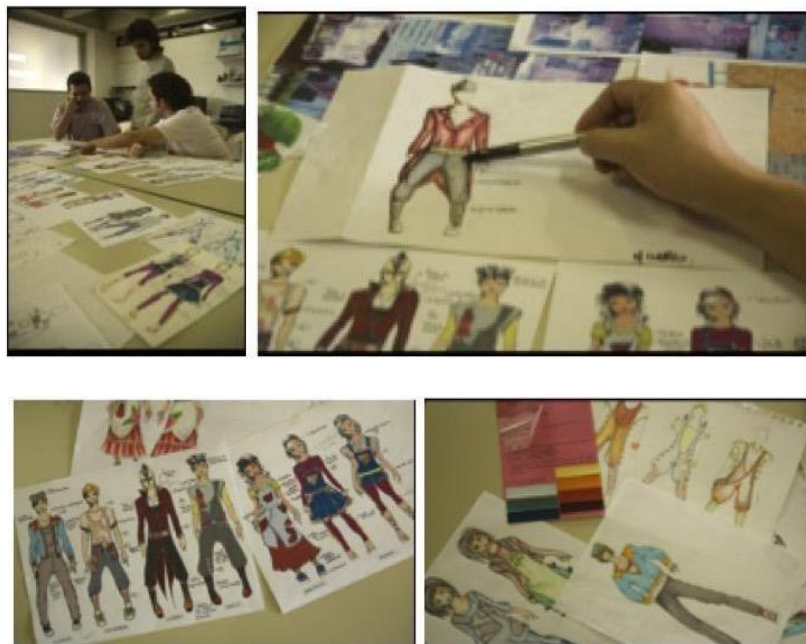
*Fuente: (Álvarez & María I, 2011) (Sánchez & Arroyave, 2011)*



*Imagen 81 Mujeres en la escena*

*Fuente: (Sánchez & Arroyave, 2011)*

En la ópera urbana *¡Oh! Santo Domingo*, el proceso de vestuario, utilería y maquillaje estuvo relacionado con las fuentes de creación obtenidas de los exteriores y los interiores de las casas, por lo que el tratamiento del color, de las texturas es distinto al de las otras óperas.



*Imagen 82 Bocetos vestuario ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo*

*Fuente: Santiago Acosta & Camilo Álvarez. Archivo Laboratorio de Ópera Urbana Medellín*

- La música

En el proceso de indagación y creación para la escritura del material literario ya se ha hecho alusión a este tema, sin embargo, cabe destacar lo siguiente:

En el Laboratorio de Ópera Urbana, esta línea de creación ha logrado un protagonismo que, paulatinamente y de manera coherente con los presupuestos de investigación propuestos desde la dirección escénica, se ha fortalecido. Inicialmente, en los equipos de trabajo y desarrollo de esta línea era inconcebible admitir una distribución espacial distinta a la habitual del director musical, la instrumentación, los solistas y la masa coral, que pudiese potenciarse desde el reconocimiento del contexto urbano.

En la Ópera Urbana se ha establecido la interacción entre la música popular, incidental y lírica. Con la popular se contextualizan las problemáticas urbanas, y se realiza un acercamiento sensible y familiar al entorno en que habita el espectador, con la música incidental, se determina el grado de atmósfera y escenificación que la ópera requiere; y con la lírica, se da sustento importante a la labor estética y como género musical que debe conservar el laboratorio.

Con el fin de hacer evidente la relación entre la música lírica del repertorio internacional, la música popular, y la composición en el marco del Laboratorio Ópera Urbana de la música lírica, incidental y la inclusión de la música provenientes de culturas afro e indígena, se exponen los repertorios de cada una de las óperas urbanas, resaltando la creación propia.



Tabla 2 Repertorio musical óperas urbanas

<b>¿A dónde? ¿A dónde?...!Ciudad!</b>			
<b>Repertorio lírico universal</b>	<b>FRAGMENTO</b>	<b>ÓPERA</b>	<b>COMPOSITOR</b>
	Udite udite.	Elixir de Amor.	G. Donizetti
	Quando me' nvo soletta	La Bohemia.	G. Puccini
	Obertura	La Fuerza del Destino.	G. Verdi
	De'miei bollenti spiriti.	La traviata	G Verdi
	La Calumnia.	El Barbero de Sevilla.	G. Rossini
	Quinteto Carmen.	Carmen	G. Bizet
	Aria de las joyas	Fausto.	J. Massenet
	Kudá, Kudá.	Eugenio Onegin.	P.I. Chaikovski
	<b>Repertorio Música Popular</b>	<b>FRAGMENTO</b>	<b>PIEZA</b>
Inicial		El Preso.	Fruko y sus tesos
Inicial		Las Ciudades.	Horacio Ferrer
Segundo		Las Ciudades.	Horacio Ferrer
<b>!Oh! Santo Domingo</b>			
<b>Repertorio lírico universal</b>	<b>FRAGMENTO</b>	<b>ÓPERA</b>	<b>COMPOSITOR</b>
	La Habanera	Carmen	G. Bizet
	!Stride la Vampa!	El Trovador	G. Verdi
	Udite udite...	Elixir de Amor.	G. Donizetti
	Veccia Zimarra.	La Bohemia.	G. Puccini
	Una voce poco fa.	El Barbero de Sevilla.	G. Rossini
	Come Scoglio	Cosi Fan Tutte	W. Mozart
<b>Repertorio Música Popular</b>	<b>FRAGMENTO</b>	<b>PIEZA</b>	<b>COMPOSITOR</b>
	Segundo	Las Ciudades.	Horacio Ferrer
<b>Música incidental</b>	!Oh! Santo Domingo	!Oh! Santo Domingo	Jhonny Restrepo
	Ojos, rostros, manos y palabras	!Oh! Santo Domingo	Jhonny Restrepo

Memoria, destierro del olvido			
	FRAGMENTO	ÓPERA	COMPOSITOR
Repertorio lírico composición propia	Quitapenas	Memoria, destierro del olvido	Gustavo Yepes L.
	Imagen de la memoria	Memoria, destierro del olvido	Gustavo Yepes L.
	Somos Memoria	Memoria, destierro del olvido	Gustavo Yepes L.
Repertorio lírico internacional	Lacrimosa	Requiem Osún (Yoruba)	Calixto Álvarez (Cuba)
Música incidental	Preludio	Memoria, destierro del olvido	Jorge Mario Valencia
	Pena al Ocaso	Memoria, destierro del olvido	Jorge Mario Valencia
	Más allá de la imaginación	Memoria, destierro del olvido	Jorge Mario Valencia
Música afrodescendiente	Alabao: Cristiano viene a Cristo	Memoria, destierro del olvido	Grupo Memoria Chocoana
Música Indígena	Fragmento: En lengua embera	Memoria, destierro del olvido	Gladys Yagarí
Repertorio Música Popular	FRAGMENTO	PIEZA	COMPOSITOR
	Fragmento	Sobreviviré	Darío Gómez
	Fragmento	Volver	Carlos Gardel
	Fragmento	El preso	Fruko y sus tesos
	Fragmento	Desaparecido	Rubén Blades
	Fragmento	Ciudades	Horacio Ferrer

Fuente: elaboración propia.

Lo anterior manifiesta cómo el carácter transtextual, transdisciplinar y transcultural se hacen evidentes por medio de la articulación de lenguajes escénicos, aspecto que permite comprender el volumen del espesor de la imagen acontecimiento que se despliega ante los ojos de los espectadores.

En lo que respecta a la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*, la composición estuvo definida por las temáticas y problemáticas sugeridas en la dramaturgia escrita, por la poética establecida entre los títulos de las escenas y su desarrollo, por el reconocimiento de la ópera urbana como un constructo autónomo, escénico; pero especialmente, por la posición conjunta de la dirección escénica y el compositor sobre los acontecimientos que hacen parte de la estructura de cada una de las escenas. En este sentido, cabe anotar que el maestro Gustavo Yepes Londoño fue fundamental en este proceso creativo.

A modo de ejemplo, el maestro Yepes Londoño, al realizar la composición para la escena III “Imagen de la memoria”, instala como base melódica el Himno Nacional de Colombia, en una nota menor y en un tempo prolongado; de entrada, un recurso musical, pero al tiempo, un recurso que, en el contexto dramático, se convierte en una crítica y un llamado de atención al artista, al espectador y al Estado sobre la situación narrada. Esto implica una labor consecuente con la búsqueda creativa, ética con el pensamiento sobre las víctimas del conflicto armado y con la poética hallada en el material dramático, principales argumentos para llevar a cabo una adaptación, en el caso de la búsqueda escénica, o un arreglo, en el caso de la música. Así pues, se re-contextualiza un símbolo de la nación utilizando un tempo-ritmo que altera la percepción del espectador.

El maestro Gustavo Yepes tuvo la libertad de adaptar algunos términos propios de la dramaturgia escrita que pudiesen otorgar mayor sentido y coherencia a la composición musical; consideró, además, el número de cantantes y las características del lenguaje escénico desplegado en los ensayos. Luego de las conversaciones sobre el concepto de puesta en escena, de los principios o sonoridades que se pretendían instaurar desde la dirección, del recibo de las partituras de la composición lírica, el maestro Diver Higueta (director coral) puso en la voz de los cantantes el sentido lírico expresado por el compositor.

Los instrumentos elegidos para la composición musical de la escena III “Imagen de la memoria” son la viola, el órgano, la trompeta, el saxo alto, el cajón flamenco; además las voces de una soprano y un contralto.



Las obras compuestas por el maestro Gustavo Yepes sobre la dramaturgia de *Memoria, destierro del olvido* son:

Escena II : “Quitapenas”

Escena III: “Imagen de la memoria”

Escena VIII: “Levantamiento” (Aria)

Escena IX: “Somos memoria”

- Composición incidental

Esta música se puede concebir como una interpretación del acontecer escénico –en nuestro caso está relacionada también con el canto– y apoyada en las intenciones de los personajes, las transiciones y los acentos que componen la acción escénica. Fue realizada por Jorge Mario Valencia y tuvo como referencias para su creación, la música latinoamericana y la andina, asociadas al origen de la fuente que determinó la creación de los personajes Quitapenas. Se requirió del análisis del material dramático, de la comprensión de las situaciones en que se encontraban los personajes y su entorno, así como el desarrollo de la acción en la escena. El compositor, periódicamente fue ajustando sus propuestas, al tiempo que realizaba una curaduría de su obra con el director musical y los cantantes, con el fin de lograr el tempo-ritmo de la acción.

La música incidental compuesta corresponde a las escenas:

Preludio

Escena IV: “Pena al ocaso”

Escena V: “Más allá de la imaginación”

- Música popular

La música popular se ha utilizado en las diversas óperas urbanas presentadas, la combinación de ella con la lírica ha permitido la convivencia de géneros musicales y la

percepción del acontecer escénico desde diferentes planos y texturas, ámbitos culturales y sociales, posibilitando al tiempo la comprensión del evento escénico desde la diferencia. Este proceso amerita una curaduría especial y la enunciación de una convención que admita estas músicas, definiendo así una unidad de sentido que las contiene de manera afín.

Cada uno de los fragmentos de las obras pertenecientes a la música popular se seleccionó de acuerdo con los siguientes factores:

- a. Dimensiona las problemáticas en las que están inmersos los personajes.
- b. Construye el espectador implícito que se quiere impactar.
- c. Contextualiza histórica y culturalmente el acontecimiento escénico.

En el caso de la ópera *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, el repertorio popular estuvo definido por las piezas “El preso”, de Fruko y sus Tesos, “Las ciudades”, de Horacio Ferrer y Astor Piazzolla (interpretada por Amelita Baltar), canciones relacionadas con los contextos cárcel y ciudad. En la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, “Las ciudades”, con igual intención, contextualizar la ópera en el ámbito ciudad. Y en *Memoria, destierro del olvido* se utilizaron los fragmentos de las siguientes obras: “Sobreviviré”, Darío Gómez; “Volver”, Carlos Gardel; “El preso”, Fruko y sus tesos; “Desaparecidos”, Rubén Blades; “Las ciudades”, Horacio Ferrer, música Astor Piazzolla y voz de Amelita Baltar.

Estos fragmentos, además de estar relacionados con el universo de los personajes, evocaron personas emblemáticas del país al referirse, por ejemplo, al tema del despecho, a la pena, al duelo y a las víctimas, como es el caso de la canción “Sobreviviré”; al tango, al bar, al barrio La Toma, lugar en que se presentó esta ópera, reflejado en la canción “Volver”; y especialmente el tema del desaparecido, cuando aludimos a la pieza musical de Rubén Blades “Desaparecidos”, con la que se recuerda de manera fiel la década de los años noventa en la ciudad de Medellín, época de cruda violencia, de numerosas muertes y

homicidios, que hacen que esta canción se convierta en un himno y en la expresión profunda del dolor de las madres y de los barrios más afectados por el conflicto armado. Esta pieza en particular, al incluirse en esta ópera, determinaría una memoria emotiva en el espectador, pero también una poética del canto interior de las víctimas inocentes del conflicto. De esta manera, el acontecer escénico impactó al espectador, sensibilizándolo y activando su memoria.

- Producción del evento escénico

Cuando se habla de producción se hace referencia a la materialización de la idea fundante, que atraviesa tanto la conceptualización del proyecto, como la construcción de aquel espectador implícito; en donde la noción de ensayo, de laboratorio se hace evidente ya que en él confluyen todos los procesos individuales de artistas y grupos de trabajo; el lugar en el que se comparten las ideas, así como se discute acerca del quehacer escénico con el fin de experimentar, reflexionar y poner en práctica el acontecer y su devenir como despliegue de un pensamiento que se dilata, se contrae, en las coordenadas de espacio y tiempo.

Aquí, la producción consiste en la articulación de elementos, lenguajes, disciplinas y principios que, una vez desplegados en órdenes diversos, en planos de coherencia, develan la esencia de su acontecer: la imagen-acontecimiento. El ensayo como ámbito de creación –que preferiría nombrarlo como ámbito de estudio–, puesto que en él se aborda la interacción entre el director de escena y los creativos, la cual implica análisis, especulación la construcción de una acción.

Para explicitar este punto, es necesario hacer referencia a la noción de acción abordada para desarrollar el trabajo escénico durante los ensayos.

- El ensayo

En este lugar y a estas alturas del proceso creativo, la dramaturgia escrita abandona su carácter netamente literario y asume la poética como opción transdisciplinar de la acción. El contenido literario de la acotación se modula y transforma, al tiempo que las réplicas cobran sentido, se vuelven voz, emisión sonora, intención; y es en este punto en el que la puesta en escena selecciona de manera *autopoiética* los materiales provenientes de las fuentes de investigación para amalgamarlos y concebir el nuevo referente, la imagen-acontecimiento.

La siguiente es la noción de acción, concebida a partir de diversas fuentes teóricas y desde la experiencia pedagógica. Una definición corta y sencilla, pero efectiva, en la medida en que su concreción permite desplegar el imaginario, y, en síntesis, el pensamiento creativo del artista durante la realización de su estudio.

- Definición de acción como objeto de estudio

La acción como objeto de estudio y creación del presente creativo del ensayo es la unidad de sentido que se despliega mediante la dilatación y contracción del tiempo y el espacio. Transcurre por medio del pensamiento creativo construyendo su propio contexto, es decir, el imaginario; desbordando los presupuestos hasta el momento establecidos y generando nuevos sentidos en el actor-intérprete y en el lector-espectador mediante encadenamiento y desencadenamiento, oposición, superposición y fricción de estos; en relación con los factores de imprevisibilidad y azar –propios del devenir escénico– determinando una nueva lógica.

Podría decirse que la unidad de sentido posee su propia constitución, por lo cual es autónoma y diversa a la vez. Está cargada de intención, lo que demarca una trayectoria escénica que cada tanto se bifurca y complejiza, estableciendo niveles de subtextualidad que pueden ser traducidos en actitudes, gestos, intencionalidad.



Si se establece un paralelo entre la acción o unidad de sentido y el acontecimiento, podría decirse que la primera posee un carácter metonímico, puesto que en ella está potencialmente contenido un acontecimiento. Por otra parte, la unidad de sentido y el acontecimiento se diferencian en sus magnitudes, en su extensión; este requiere para el logro de su despliegue de múltiples acciones que lo conduzcan a su máxima expresión y así declarar la unidad de sentido primigenia que detona el nuevo acontecimiento. Las acciones conforman la microestructura de la trama, como el encadenamiento de acontecimientos, la macroestructura de la obra. No existe un número definido de acciones por acontecimiento ni de acontecimientos por obra; su magnitud depende de la contundencia de la imagen-acontecimiento y del imaginario del creativo para llevar su obra a planos insospechados.

En este sentido, el ensayo se convierte en el laboratorio de creación y materialización del objeto de creación, que ya se ha definido en la ópera urbana. Los ensayos se realizaron en diversos lugares de acuerdo con una programación y con una logística pensada para su realización.

Los ensayos tuvieron en primera instancia –a partir de la exposición del concepto de puesta en escena– la configuración de un lenguaje que permitiera la comprensión entre el director y los creativos; la profundidad de la intención de la labor creativa respecto a las escenas; la comprensión del universo lírico, teatral y escénico, en el que se involucra el colectivo paso a paso; en el compromiso que demanda el proyecto desde el punto de vista institucional y artístico, en la actitud de trabajo, y, finalmente, en la convivencia que requiere una labor de gran formato, pensada para un periodo corto de realización.

- Actividades desarrolladas durante los ensayos
  - a. Desarrollo de un trabajo actoral que permitiera la concreción del espacio escénico diseñado en acciones físicas y de interacción.

- b. Desarrollo de la composición lírica e incidental.
- c. Abordaje del espacio escénico con cantantes y actores con el fin de crear la atmósfera a partir de la declaratoria de circunstancias dadas generales y específicas, planteadas en el material dramático.
- d. Estudio y montaje del repertorio lírico por parte de los integrantes del coro.
  - Las actividades se realizaban de la siguiente forma:
    - a. Realización de reuniones con entidades gubernamentales, asesores temáticos, equipos que componen los lenguajes de creación escénica, los proveedores de los diversos recursos para la producción y la preparación de los ensayos (lunes a jueves).
    - b. Ensayos con los solistas y las actrices, según la escena programada, para crear la composición del movimiento escénico y la caracterización de los personajes de acuerdo con las escenas programadas.
    - c. Ensayo general con los solistas y las actrices con el fin de articular lo presupuestado durante la semana. Lo anterior se articula con la instrumentación, la masa vocal y los instrumentistas, quienes de manera paralela han ensayado el repertorio lírico programado para la ocasión. En este ensayo debía concretarse la puesta de la totalidad de la escena programada.
    - d. Articulación de las escenas bocetadas durante los ensayos con el objetivo de afianzar el trabajo realizado y lograr el tempo-ritmo de la acción, como también la comprensión global de la ópera urbana. Esta articulación se realizó durante algunos fines de semana.
      - El desarrollo de los ensayos

- a. Definición de la logística y objetivos para la realización del ensayo (director, auxiliares, comunicación).
- b. Instalación de recursos materiales y conformación del espacio escénico simulado para la realización del ensayo.
- c. Preparación de los cantantes con rutinas para la interpretación.
- d. Ensayo del repertorio lírico seleccionado para el ensayo.
- e. Declaración del orden del ensayo por parte del director de escena.
- f. Análisis de la escena.
- g. Exposición de las fuentes de creación para el desarrollo del ensayo (vestuario, espacio escénico, composición musical, ambientación sonora, logística, comunicaciones, registro fotográfico y audiovisual, entre otros).
- h. Trabajo por áreas y disciplinas, tratamiento de la acción, composición del movimiento escénico.
- i. Articulación de los lenguajes, acción por acción, hasta la composición de la imagen-acontecimiento.
- j. Articulación de las partes mediante el ensayo general de la escena, con el propósito de lograr el tempo-ritmo de la acción y una comprensión escénica por parte de cada uno de los integrantes del colectivo.
- k. Comentarios finales.
- l. Agradecimientos.



*Imagen 83 Ensayo ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo*

*Fuente: archivo laboratorio Ópera Urbana Medellín*





*Imagen 84 Ensayos ópera urbana Memoria, destierro del olvido*

*Fuente: (Sánchez & Arroyave, 2011)*

Así mismo, en el desarrollo del Laboratorio de Ópera Urbana se realizaron exposiciones por parte de los asesores temáticos; las etapas de desarrollo de las diversas líneas de creación escénica, lo que posibilitó la retroalimentación de contenidos y fases de producción del evento escénico entre los integrantes de dicho laboratorio.



*Imagen 85 Exposiciones asesorías temáticas*

*Fuente: (Sánchez & Arroyave, 2011)*



*Imagen 86 Reuniones de trabajo en equipo y ensayos ópera urbana Memoria, destierro del olvido*

*Fuente: (Sánchez & Arroyave, 2011)*

- Iluminación

Las luces van a determinar la focalización de las acciones, con el objetivo de que el espectador dirija su mirada sobre puntos de atención determinados; igualmente, reflejar —mediante una dinámica específica de la acción— el revestimiento de colores sobre espacios que se pretenden destacar. Con la luz se crean espacios efímeros que se inician en la oscuridad y vuelven a esta, pasado un tiempo. Se propuso que el evento escénico transcurriera durante las horas de la noche con el fin de destacar las bondades de la luminotecnia en pro de la construcción de un espacio, producto de la multiplicidad de ámbitos lumínicos que se accionan durante el evento escénico.

También se establecieron diversos niveles de iluminación que permitieran determinar planos generales (fachadas, marco del escenario, entre otros), planos medios (los cuerpos de los intérpretes, montículos de ropa, objetos y arena) y planos detalle (objetos), con el interés de diferenciar no solo el tipo de acción a iluminar, sino las características del reflector a utilizar.

Para el logro del diseño de luces se elaboraron unas fichas correspondientes a la fase de creación y selección, que recopilan el conjunto de escenas, situaciones, desplazamientos y atmósferas constituyentes de la composición escénica, a partir de la concepción del espacio; entendiendo que la luminotecnia aplicada al evento escénico es acción. Esta fase requiere de la presencia del luminotécnico durante los ensayos. A continuación, se presentan los planos, con el respectivo proceso de iluminación.

- Plano general del escenario - delineación del movimiento escénico

a. Delineación de los límites que constituyen el escenario sobre el cual se crean los movimientos y escenas que desarrollan la trama: el luminotécnico va delineando paso a paso los desplazamientos de los personajes y los lugares en los que transcurre la acción.

b. Descripción del desplazamiento de los personajes y anotación de observaciones pertinentes al proceso creativo: puede ir acompañada de la réplica del personaje.

- Plano de focalización

Plano en el que se dibujan la totalidad de lugares que deben iluminarse, producto de la suma de desplazamientos delineados en las fichas. En él se señalan los colores con los que se ilumina cada lugar y las características de las lámparas, como: intensidad, tipo de lente, entre otros.

- Plano parrilla de luces

En este plano se ilustra la manera como se distribuyen en barras, trípodes y diferentes soportes, las lámparas que iluminarán los lugares, y las atmósferas delineadas en las fichas anteriores. Aquí se definen no solo la distribución de las lámparas en los puentes para las luces, sino el orden de la actividad con el fin de optimizar los recursos humanos y temporales que demanda esta labor al momento de ejecutarla durante los ensayos.

- Registro fotográfico

El registro fotográfico se convierte en un medio fundamental para testimoniar cada una de las fases del desarrollo creativo del evento escénico. Requiere de fotógrafos que posean una sensibilidad especial para captar las imágenes en el momento oportuno de la acción y generar una impresión en el espectador, una reflexión en el artista.

Para ello se hace necesario contar con fotógrafos receptivos a los procesos artísticos, con una motivación por captar todo aquello que pueda aportar como herramienta de trabajo al Laboratorio de Ópera Urbana. Los siguientes son algunos de los criterios a tener en cuenta para la realización del registro fotográfico:

- a. Definir equipos adecuados para el registro de las diversas fases de creación que puedan adecuarse a las circunstancias en las que se desarrollan las actividades propuestas en cada fase.
- b. Realizar un registro multipropósito con el fin de que las fotografías puedan ser empleadas en distintos momentos del proceso creativo.
- c. Análisis de la dinámica urbana, estudio de las locaciones y espacios que constituyen el escenario urbano.
- d. Definición de códigos, colores, materiales y texturas para el desarrollo de las diversas líneas de creación contempladas en la puesta en escena.
- e. Testimonio visual de las diversas actividades que dan cuenta del proceso creativo.
- f. Registro del evento escénico y la tras escena del mismo.
- g. La realización de exposiciones que den cuenta de los procesos realizados al interior del Laboratorio de Ópera Urbana.
- h. Soporte visual para el desarrollo de las piezas publicitarias y apoyo gráfico a eventuales publicaciones de carácter académico e investigativo.

- Comunicación y gestión de medios



En el Laboratorio de Ópera Urbana la línea de comunicación se convierte en uno de los ejes organizativos en los que se desarrollan tres frentes sustanciales:

1. Estructuración, gestión y proyección del Laboratorio de Ópera Urbana y de las puestas en escena.
2. Dinámica de la comunicación interna durante las etapas de investigación, creación, producción del evento escénico.
3. Gestión de medios, diseño de piezas publicitarias y evaluación del proyecto.

Las estrategias de comunicación deben impactar los ámbitos social, académico, cultural e investigativo en los que se hallan los públicos potenciales del laboratorio. Sus actividades contemplan desde la configuración logística del evento escénico, hasta la transmisión a los públicos potenciales de los conceptos académicos y artísticos que se desarrollan al interior del laboratorio.

Los siguientes son los principios sobre los cuales se realizaron las estrategias de comunicación:

- a. Crear una imagen coherente con los principios establecidos en la búsqueda y desarrollo de las actividades que caracterizan tanto al Laboratorio de Ópera Urbana como a los eventos escénicos que se llevan a cabo.
- b. Crear estrategias de difusión y proyección del laboratorio, como de los eventos escénicos y las actividades académicas, que tenga como objetivo fundamental el alcance de nichos en los que se desarrollan actividades de carácter creativo e investigativo en los contextos local, regional, nacional e internacional.
- c. Implementar los protocolos que cada actividad requiere.

- d. Configurar, mediante las estrategias de comunicación y difusión, el posicionamiento de la Ópera Urbana como una opción entre las búsquedas artísticas e investigativas en el contexto urbano.
- e. Elaboración de los proyectos de creación e investigación en Ópera Urbana.
- f. Diseñar piezas publicitarias que reconozcan el contexto urbano y estético, la concreción de la imagen y el impacto social que pueda generar en los públicos a los que están dirigidas.

Desde el área de la comunicación y el área del diseño de la imagen se han elaborado múltiples piezas que dan cuenta no solo de las actividades realizadas, sino de la impronta estética que aporta el Laboratorio de Ópera Urbana a los ámbitos cultural, académico y artístico. Se han diseñado y realizado el logo que identifica al Laboratorio de Ópera Urbana, afiches de las puestas en escena, plegables, volantes, boletines y artículos de prensa; proyectos, registro visual y audiovisual, como soporte para la proyección y difusión en prensa y televisión, entre otros aspectos.

En la ópera *Memoria, destierro del olvido* se tomaron los muñecos Quitapenas como motivo esencial para la creación de una imagen que se pudiese aplicar en las diversas piezas publicitarias. La razón de esta elección está en considerar que los Quitapenas son sinónimo de comunidad, de afecto, de familia, que puestos en el contexto escénico adquieren un protagonismo, además de la tarea de acompañar a los espectadores y a las víctimas del conflicto armado asistentes, ya que en el programa de mano se consideró añadir una bolsita con muñequitos Quitapenas con el fin de establecer una interacción y un modo de recordación con los espectadores sobre el evento escénico.

- Piezas publicitarias

El logo del Laboratorio Ópera Urbana se utilizó para las dos primeras óperas y fue actualizado con motivo de la ópera *Memoria, destierro del olvido* con el fin de adaptarlo al proyecto de construcción del Museo Casa de la Memoria de Medellín y otorgar identidad a través de la ópera urbana a los intereses comunes relacionados con las víctimas del conflicto armado.



*Imagen 87 Logo ópera urbana Memoria, destierro del olvido*

*Fuente: Diseño gráfico Laboratorio Ópera Urbana Medellín*

- Afiche

El afiche como pieza publicitaria se convierte en una de las primeras imágenes de impacto con las que se interviene en diversos medios de comunicación urbanos. En él se reflejó fundamentalmente, además de la impresión que deja en el lector, el título de la ópera y el objeto de creación, Ópera Urbana, el tratamiento de la acción, la imagen de la locación y el personaje central, según la intención.

En cuanto a la ópera urbana *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* no se realizó afiche por dos razones fundamentales. Una, porque se trataba de un proyecto que estaba en sus inicios, la relación entre la experimentación, la concreción y la agenda para realizar el evento eran restringidos; y de otra parte, el presupuesto era más restringido, dado que se trataba de una

primera experiencia de este tipo con la que se comenzaba a generar un conocimiento sobre el proceso metodológico, los recursos necesarios y por tanto el mismo presupuesto.

Obviamente, en las óperas urbanas *¡Oh! Santo Domingo y Memoria, destierro del olvido* se contempló ese recurso, útil para intervenir un perfil de público potencial que se quería convocar para presenciar los eventos escénicos. En este sentido, la experiencia de la primera ópera urbana fue determinante para concebir y cualificar los procesos subsiguientes.

El afiche, la invitación a la rueda de prensa realizada por el Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado de Medellín y los pasacalles destacaron a los Quitapenas como objeto central de la imagen, la presentación del Museo como motivo principal del evento, además de la realización de la Ópera Urbana como medio a través del cual se hacía entrega de la primera fase del Museo Casa de la Memoria.

Mientras que en las primeras óperas urbanas la comunicadora desarrollaba junto con el equipo de diseñadores de la instituciones y el director de escena los procesos de creación, diseño y producción de las piezas, para la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido* se creó un comité de comunicadores y diseñadores gráficos conjunto, pertenecientes al Programa de Atención a Víctimas del Conflicto Armado de Medellín y al Laboratorio de Ópera Urbana, debido a que las partes debían convenir en criterios institucionales y estéticos relacionados con el perfil del programa y del laboratorio, así como en las diversas imágenes y piezas publicitarias realizadas con motivo de las actividades desarrolladas en el proyecto Museo Casa de la Memoria y el carácter estético implementado en la puesta en escena de la ópera *Memoria, destierro del olvido*.



Imagen 88 Afiche ópera urbana Memoria, destierro del olvido

Fuente: impreso litográfico. Diseño gráfico Laboratorio Ópera Urbana Medellín



Imagen 89 Pasacalle ópera urbana Memoria, destierro del olvido

Fuente: impreso litográfico



Invitación prensa

Imagen 90 Invitación rueda de prensa ópera urbana Memoria, destierro del olvido

Fuente: impreso litográfico



Imagen 91 Contraseña de ingreso ópera urbana Memoria, destierro del olvido

Fuente: impreso litográfico

El programa de mano, por su parte, implicó una labor colaborativa que conllevó a un diseño de una pieza que con el tiempo se fue cualificando. En el caso de la ópera *Memoria, destierro del olvido* se tuvieron en cuenta diversos propósitos para el diseño del contenido de la pieza, tales como: plasmar la información institucional (instituciones partícipes, definición y principios del Museo Casa de la Memoria, logos y agradecimientos), artística (presentación del Laboratorio de Ópera Urbana, de la ópera *Memoria, destierro del olvido*, del elenco artístico, apartes de la dramaturgia y canciones de la ópera, y la hoja de vida de algunos artistas) y anexos. Estos aspectos harían del programa de mano un objeto de intervención e interacción: aparte de los textos que podrían ser leídos por los espectadores, un número de hojas en blanco para que los espectadores pudieran escribir en ellas durante o después del evento escénico, y una bolsita marcada con el logo del Museo Casa de la Memoria, en cuyo interior había cinco muñequitos Quitapenas con instrucciones de uso. Finalmente, el programa se entregó con una información anexa relacionada con el mapa en el que se refleja la disposición de las partes que contempla el lugar de la presentación, con el fin de que el espectador pudiera movilizarse y conocer algunas recomendaciones para la estadía en un evento cultural.



Imagen 92 Programa de mano ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!

Fuente: impreso litográfico. Diseño Facultad de Artes UdeA

**II Laboratorio de Ópera Urbana**  
**¡OH! Santo Domingo**

El II laboratorio de Ópera Urbana es el resultado de la indagación e intervención artística sobre la situación urbana ubicada en el barrio La Candelaria del barrio Santo Domingo Sur de la ciudad de Medellín. ¡OH! Santo Domingo surge de la selección de fragmentos y años del repertorio lírico presente y la recuperación de material visual y oral obtenidos mediante la interacción con los habitantes del barrio, la definición de temáticas y problemáticas que han marcado su historia como también la definición de tres momentos que conforman la estructura de esta ópera documental: **Investigación, Fundación y Presentación**, desarrollada por una línea documental e instrumental desarrollada por la intervención de Dora Cecilia, habitante del barrio. Es el resultado de la integración de instituciones educativas, actores, artistas, docentes y habitantes, quienes de manera emotiva y acogedora han permitido la realización de la investigación y la puesta en escena.

**Otras instituciones**  
 Sibite la Vanguardia, Tróvador, Venti Udas, Unión Eibar de Amor, Donzats, Vozes Zenaida la Bohème, Puceto Una voz poco fallé Barbero de Sevilla, Rosas Corte Soggy/Casa Fan Teller W. A. Murat Ciudadescuela Puzosca y Amelita Buzari

**Comité Artístico**  
**Dramaturgia ¡OH! Santo Domingo y dirección de puesta en escena**  
 Eduardo Sánchez Medina

**Dirección musical**  
 Diver Ángel Higuera Bustamante

**Asesoría de dirección de puesta en escena**  
 Luis Eduardo Lindbom, estudiante Programa de Teatro

**Asesoría de dirección musical**  
 Erika Cabeza, estudiante Programa Música-Canto

**Composición musical incidental**  
 Johnny Alexander Restrepo Tobón

**Bolistas intérpretes**  
 Sofía Salazar, Alocuena (El Tróvador)  
 Anderson Anayo, Dulcenera (Elixir de Amor)  
 Nelson Sierra, Colina (La Bohème)  
 Yenny Lorena Restrepo, Rosina (El Barbero de Sevilla)  
 Natalia Trujillo, Fiorilla (Coco Fan Teller)

**Actores**  
 John Viana Cuervo

**Coro**  
 - **Estudiantes Departamento de Música-Canto** Facultad de Artes, Universidad de Antioquia:  
 Elizabeth López (Soprano I)  
 Eliana Piedrahíta (Soprano II)  
 Isabel Arango (Soprano III)  
 Mariela López (Soprano II)  
 Jhovanni Aguirre (Tenor I)  
 Erika Cabeza (Tenor II)  
 Luis Gabriel Cano (Tenor II)  
 Esteban Berrantes (Tenor II)  
 Juan José Salsabarría (Barítono)  
 Santiago Garzón (Barítono)

**Coro de Hírcas**  
 Director: Duván Chavira  
 - **Estudiantes Departamento de Teatro, Universidad de Antioquia**  
 Margarita María Hincapié  
 Hana Ariza Canavajal  
 Liliana Catherine Pariz

**Valentina Zapata Morales**  
 Ana María Pardo  
 Jairo Martín Biedma  
 Gustavo Adolfo García  
 Fabio Andrés Zapata  
 Aura María Meneses  
 Pablo Julio Arias  
 José Gerardo Cortés

**Fuente principal**  
 Jaime Malina

**Voces programadas vocales instrumental**  
 Eliana Piedrahíta (Soprano I)  
 Jhovanni Aguirre (Tenor I)  
 Santiago Garzón (Barítono)  
 Erika Cabeza (Tenor II)  
 Diver Higuera (Tenor I y II)

**Formación programada** (Estudiante Rocio Domínguez)  
 Cecilia Ramírez de Pulgarín

**Extras** (Estudiante Rocio Domínguez)  
 Rocio Domínguez  
 Carlos Rivera

**Asesoría en la investigación**  
 - **Colegiatura Colombiana:** Luc Malina Vilas

**Coordinación espacio escénico**  
 - **Colegiatura Colombiana:** Olga Puerto / Cristina Negrete Cedeño

**Universidad de Antioquia:** Rocio Domínguez, docente Departamento de Artes Visuales/Facultad de Artes

**Coordinación diseño de vestuario y maquillaje**  
 - **Colegiatura Colombiana:**  
 Adriana Betancour B.  
 Santiago Acosta  
 Camilo Álvarez

**Diseño escenográfico**  
 - **Estudiantes Diseño de espacios** (Colegiatura Colombiana)  
 Ana María Garzón  
 Lina Trujillo  
 Adriana García  
 - **Estudiantes Departamento de Artes Visuales** Facultad de Artes, Universidad de Antioquia  
 Henry Alberto Álvarez  
 Francisco Alejandro Ontoña  
 Juan David Arias  
 John Fernando Canavajal  
 Tudy Andrea Martín  
 Ana Raquel Nieto  
 Jorge Alberto Osquendo  
 Adriana María Giraldo  
 Oriana Soema Martínez  
 Juliana López Giraldo  
 Sotero Cortés

**Diseño de vestuario, maquillaje y selenia:**  
 - **Estudiantes Colegiatura Colombiana**  
 Carolina Vélez  
 Cristina Martínez  
 Isabel Bernal  
 Ana Carolina Bernal  
 María Clara Arrieta  
 Laura Galarza  
 Nicolás Gómez  
 Sara Vilaboa  
 María Luisa Uribe

**Dirección y realización de voces:**  
 - **Estudiante Departamento de Artes Visuales** Facultad de Artes, Universidad de Antioquia  
 Johnny Alexander Cuervo

**laboratorio**  
**OPERA URBANA MEDELLIN**  
2005-2006

**¡OH! Santo Domingo**

**Danza La Candelaria**  
 Barrio Santo Domingo Sur  
 Calle 100 con carrera 38  
 Vereda 12 y Barrio 14 de Antioquia de 2005  
 4.000 años

La Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, contemporánea de su desarrollo del arte en la ciudad, produce en asociación con la Colegiatura Colombiana, la Ópera Urbana Ciudad de Medellín como una creación artística de carácter investigativo, interdisciplinario e interinstitucional que rescata el género lírico con el fin de a través de la modalidad de dramaturgia urbana. Mediante la creación y proyección de OPERA URBANA, la ciudad se lee y hace parte escénica y lugar de encuentro con un patrimonio en el que el evento artístico se convierte en acontecimiento social e histórico rehecho a través de la escritura y la puesta en escena, salvando la memoria y el imaginario tanto en el arte como en el espacio, otorgando un nuevo sentido al patrimonio urbano de la ciudad.

Ópera Urbana Ciudad de Medellín, es la primera investigación de este tipo en nuestro país y Latinoamérica con un antecedente ya establecido como fue la realización de su primer laboratorio denominado "A Dónde? / A Dónde? Ciudad escénica y llegada a escena en diciembre de 2005 y en junio de 2006 en la antigua Cárcel Cultural de Verónica La Ladera. El segundo laboratorio que hoy presentamos es "Sibite" ¡OH! Santo Domingo y cuenta con la participación de reconocidos artistas locales y nacionales quienes con carácter ético, estético y profesional realizan la proyección del género lírico a la comunidad.

**Comunicación y prensa**  
 Unidad de Comunicación y Relaciones Públicas de Artes, Universidad de Antioquia  
 Dora Lucía Gómez Ceballos, coordinadora  
 Claudia Lucia Salazar Hoyos, asistente

**Diseño gráfico**  
 Colegiatura Colombiana  
 Diseñador: Mónica Restrepo

**Diseño de línea gráfica**  
 Estudiantes Diseño Gráfico, Colegiatura Colombiana  
 Sara Ortega Pérez  
 Pedro Juan Posada Ortega

**Registro foto-fija**  
 Colegiatura Colombiana  
 Facultad de Artes, Universidad de Antioquia  
 Carlos Sánchez Enzós  
 Pedro Gerardo Gómez

**Personal de logística**  
 - **Estudiantes Departamento de Teatro** Facultad de Artes, Universidad de Antioquia  
 Nadine Andrea Higuera  
 Dora Lizar Viera  
 David Suárez Arias  
 Valeria Vitis Bernal  
 Rocio Antonia Rivera  
 Anabel y Isopaco Venencia  
 Rocio Aguirre Davis  
 Gabriel David Pardo

**Teatro, audio visual, OH! Sibite, Dramaturgia**  
 Departamento de Artes Visuales, Universidad de Antioquia

**Estudio y línea**  
 Jorge Viqueza Lida

**Comité Institucional**  
 Escuela Facultad de Artes, Universidad de Antioquia  
 Dora Mónica Zapata Jaramila  
 Rocio Cota Gaitán  
 Humberto Palacios Muñoz

**Comité de Investigación de Música de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia**  
 Ulises Zúñiga Roldán  
 José Cuervo de Universidad de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia  
 Cristina Restrepo Restrepo

**Agradecimientos a**  
 Rosalva Cardona, Francisco Javier Uribe, María Ingrida Montoya, Sofía Rivera, Carlos Londono, Junta de Acción Comunal Barrio Santo Domingo Sur, Grupo Acoré Barrio Santo Domingo Sur, Programa comunitario de Promoción de Danzas, habitantes del barrio Santo Domingo

Apoyos:

Imagen 93 Programa de mano ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo

Fuente: impreso litográfico

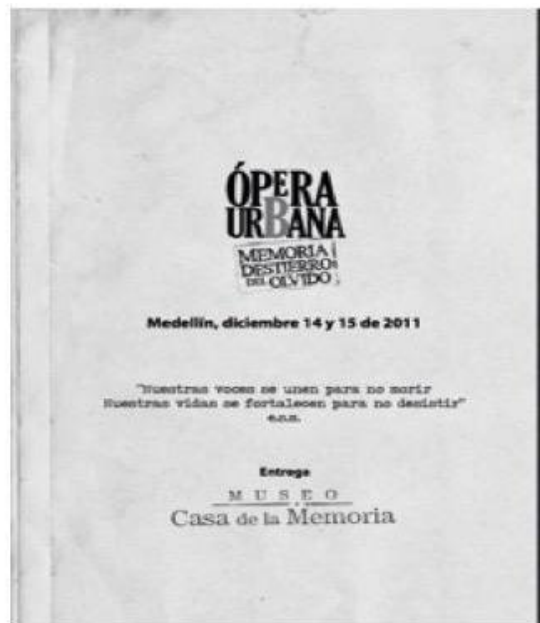








Tabla 3 Compendio registros visuales, sonoros, escritos y audiovisuales de las óperas urbanas.

<b>Detalle</b>	<i>¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! 2005, 2006</i>	<i>¡Oh! Santo Domingo 2006</i>	<i>Memoria, destierro del olvido 2011</i>
Grabación audiovisual de ensayos	Asunto: ensayo y montaje técnico. Realización: Servicios Audiovisuales, Universidad de Antioquia Fecha: junio 23 y 24 del 2006 Duración: 2 horas		Asunto: 12 ensayos Fecha: entre octubre 15 y diciembre 8
Grabación y edición de videos para la puesta en escena	Asunto: “Las ciudades” 1- Blanco y negro. Duración: 2´30 Realización: Ayudas Audiovisuales, Universidad de Antioquia Fecha: XII-2-2005	Asunto: VTR 1 Lavadero Cecilia Duración: 2´34 Realización: Servicios Audiovisuales, Universidad de Antioquia. Fecha: octubre 4 del 2006  Asunto: VTR 2 Máquina de coser Cecilia Duración: 1´42 Realización: Servicios Audiovisuales, Universidad de Antioquia  Asunto: “Las Ciudades” Blanco y negro Duración: 2´30 Realización: Ayudas Audiovisuales, Universidad de Antioquia Fecha: XII-2-2005	Asunto: “Las ciudades” 1- blanco y negro Duración: 2´30 Realización: Ayudas Audiovisuales, Universidad de Antioquia Fecha: XII-2-2005  Asunto: “Las ciudades” 2 - color Duración: 2´25 Realización: Servicios Audiovisuales, Universidad de Antioquia Fecha: diciembre 8 del 2011
Registro fotográfico etapa de investigación		Realización: Carlos Sánchez, Pastor Giraldo Fecha: octubre del 2006	
Registro fotográfico ensayos		Realización: Carlos Sánchez, Pastor Giraldo Fecha: noviembre del 2006	Realización: Carlos Sánchez, Mauricio Arroyave Fecha: octubre a diciembre del 2011

Registro fotográfico evento escénico		Realización: Carlos Sánchez, Pastor Giraldo Fecha: diciembre 8 del 2006	Realización: Carlos Sánchez, Mauricio Arroyave Fecha: diciembre 15 del 2011
Selección fotografías para puesta en escena			Asunto: fotografías, formas de victimización del conflicto armado colombiano. Fotógrafo: Jesús Abad Colorado Selección fotográfica: octubre del 2011
Tratamiento de fotografías para puesta en escena			Realización: Servicios Audiovisuales Universidad de Antioquia Fecha: noviembre y diciembre del 2011
Registro audiovisual del evento escénico	Duración: 58'58" Realización: Servicios Audiovisuales, Universidad de Antioquia Fecha: diciembre 3 del 2005	Duración: 57'30" Realización: Servicios Audiovisuales, Universidad de Antioquia Fecha: diciembre 8 del 2006	Asunto: Registro y edición de ensayo general Duración: 1: 7'34" Realización: Universidad de Antioquia Televisión Fecha: diciembre 14 del 2011
Emisión televisiva del registro	Realización: Telemedellín Fecha: 2005	Realización: Telemedellín Fecha: 2006	
Registro audiovisual del evento escénico Youtube	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=5-C8Nb_4h-k">http://www.youtube.com/watch?v=5-C8Nb_4h-k</a>	<a href="http://www.youtube.com/watch?v=o8jSpFli8tU">http://www.youtube.com/watch?v=o8jSpFli8tU</a>	
Videoclips sobre los eventos escénicos realizados			<a href="http://www.youtube.co/watch?v=F5E03QDkCFo&amp;feature=related">http://www.youtube.co/watch?v=F5E03QDkCFo&amp;feature=related</a>
Artículos de prensa y notas de televisión	- “¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!, Primer laboratorio de ópera urbana. Ópera en La Ladera.” Periódico <i>Alma Mater</i> , Universidad de Antioquia. No. 543 Medellín, mayo del 2006. Sección Cultura. Almamater@arhuaco.udea • “La ópera se oye en el barrio”.	- “Ópera en el barrio”. Periódico <i>El Colombiano</i> . Medellín, sábado 14 de octubre del 2006. p. 15 A. Por John Saldarriaga. Johns@elcolombiano.com.co - “Habitantes del sector conocieron el laboratorio que realiza la Universidad de Antioquia. La Ópera subió a Santo Domingo. Periódico <i>El Mundo</i> . 16	• <a href="http://www.hora13noticias.tv/author/homerperez/">http://www.hora13noticias.tv/author/homerperez/</a> “Ópera urbana por la memoria del conflicto” Diciembre 13 del 2011 • <a href="http://www.vivirenel poblado.com">www.vivirenel poblado.com</a> El 15, Museo Casa de la Memoria La ópera <i>Memoria, destierro del olvido</i> marcará el inicio del único lugar construido por el Estado en Colombia para dignificar a las víctimas del conflicto y a sus familiares

	<p>Periódico <i>El Colombiano</i>. Medellín, sábado 24 de junio del 2006. por Juliana Correa H. julianac@elcolombiano.com.co</p> <p>- “La ópera se tomará las calles y parques de Medellín”. Periódico <i>El Tiempo</i>. Medellín. Lunes 12 de junio del 2006. Por Néstor Alonso López L. corresponsal de <i>El Tiempo</i>.</p>	<p>de octubre del 2006. Por Juan David Murillo Hoyos.</p> <p>- “Una ópera para la comuna uno”. Periódico <i>Hoy</i>. 13 de octubre del 2006, Medellín.</p>	<p>Miércoles, 7 de diciembre del 2011 Edición 454</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <a href="http://t.co/WXCy3jgY">http://t.co/WXCy3jgY</a></li> </ul> <p>Página web, Museo Casa de la Memoria. ¿Qué es la ópera urbana? Viernes, 4 de noviembre del 2011</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <a href="http://www.turistica.co/index.php?option=com_content&amp;view=article&amp;id=295:alcaIdia-de-medellin-entregara-la-primera-fase-del-museo-casa-de-la-memoria&amp;catid=34:noticias-turistica&amp;Itemid=50">http://www.turistica.co/index.php?option=com_content&amp;view=article&amp;id=295:alcaIdia-de-medellin-entregara-la-primera-fase-del-museo-casa-de-la-memoria&amp;catid=34:noticias-turistica&amp;Itemid=50</a></li> </ul> <p>“Alcaldía de Medellín entregará la primera fase del Museo Casa de la Memoria”.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <a href="http://www.rcnradio.com/noticias/editor/el-proximo-15-de-diciembre-abr-123710#ixzz1fUGHPoZs">http://www.rcnradio.com/noticias/editor/el-proximo-15-de-diciembre-abr-123710#ixzz1fUGHPoZs</a></li> </ul> <p>RCN Radio. “El próximo 15 de diciembre abrirá sus puertas el Museo Casa de la Memoria.” Medellín, diciembre 2 del 2011</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <a href="http://www.youtube.com/watch?v=7ewrrxR5B-4&amp;feature=related">http://www.youtube.com/watch?v=7ewrrxR5B-4&amp;feature=related</a></li> </ul> <p>“Ópera Urbana por la memoria del conflicto”</p> <p><i>Hora 13 noticias</i>. 13 de diciembre del 2011.</p> <ul style="list-style-type: none"> <li>• <a href="http://www.medellin.gov.co/irj/portal/ciudadanos?NavigationTarget=navurl://82fe8c3709639066de2de35915624ed4">http://www.medellin.gov.co/irj/portal/ciudadanos?NavigationTarget=navurl://82fe8c3709639066de2de35915624ed4</a></li> </ul> <p>“Alcaldía de Medellín entregará el 15 de diciembre la primera fase del Museo Casa de la Memoria” Fecha: 2011-12-09. Autor: María Paola Álvarez</p>
<p>Programas de televisión sobre Ópera Urbana</p>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• “Ópera al barrio”, De la Urbe Televisión. Producción, Facultad de Comunicaciones</li> <li>• Universidad de Antioquia. Realización, Hugo Villegas. Dirección, Heiner Castañeda. Agosto del 2006.</li> </ul> <p>“Arte y Compañía”. Ópera clásica versus la ópera urbana. Dirección: Andrés Mora. Realización Vtrs: Centro de Producción de Televisión Universidad de Medellín. Teleantioquia, Medellín. Agosto 27 del 2008.</p>		

Clase maestra	<p>“Ópera Urbana Ciudad de Medellín, reconocimiento escénico de un patrimonio”, por Eduardo Sánchez Medina. Congreso de Formación Artística y Cultural para la Región de América Latina. Centro Internacional de Convenciones Plaza Mayor de Medellín. Agosto 8 del 2007.</p> <p>“Ópera urbana”, por Eduardo Sánchez Medina. Colegiatura Colombiana. Enero 22 del 2009, Medellín.</p> <p>Clase Maestra en el programa Pasaporte al Arte, del Museo de Arte Moderno de Medellín (MAMM), denominada “Ópera Urbana Ciudad de Medellín es el reconocimiento escénico de un patrimonio y una creación artística de carácter investigativo, transdisciplinario e interinstitucional que mezcla el género lírico con el teatro a través de la modalidad de dramaturgia urbana”. Mayo 10 del 2011.</p>		
Artículos de revista publicados	<p>Eduardo, S. M. (2007). Ópera Urbana, reconocimiento escénico de un patrimonio. (J. C. R., Ed.) <i>Cuadernos de Arte y Pedagogía</i> (3), p. 29-41. Facultad de Artes, Universidad de Antioquia</p>	<p>Eduardo, S. M. (2007). Ópera Urbana, reconocimiento escénico de un patrimonio. (J. C. R., Ed.) <i>Cuadernos de Arte y Pedagogía</i> (3), p. 29-41. Bellas Artes, Cali.</p> <p>Revista Música, “¿Un canto en la ciudad? Ópera Urbana”, Juan Ignacio García. Medellín, Abril junio del 2008, edición No. 18, pp. 10-12.</p> <p>Revista Directo Medellín/Non stop. Ópera urbana para no olvidar/Urban Opera to not forget. TransMedios Comunicaciones Ltda. 2011, p. 56</p>	
Artículo de Libro Internacional		<p>- “Ópera urbana, ciudad de Medellín” Libro: “Aprendiendo de Colombia. Cultura y educación para la convivencia y la paz”. Colección editorial “Buenas prácticas”. Fundación Kreanta, España. Nov. 2008. Mediante un artículo se destaca la Ópera urbana como una actividad representativa</p>	

		de Medellín ante España. P. 245 a 251.	
			Revista Arcadia No. 75 Título: El Museo Casa de la Memoria. Jamás Olvidaré tu nombre. Autor: Juan Esteban Mejía Fecha: Dic 16 del 2011
Artículo de revista Internacional		Dubatti, Jorge. “Ópera e innovación escénica: la “ópera urbana” de Eduardo Sánchez Medina (Medellín, 2005-2006)” [en línea]. Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”. 25.25 (2011). Pontificia Universidad Católica de Argentina Disponible en: <a href="http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/opera-innovacion-escenica-sanchez-medina.pdf">http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/opera-innovacion-escenica-sanchez-medina.pdf</a>	
Ponencia	Primer Congreso Internacional de Estudios Teatrales “Trayectos expandidos del teatro” Facultad de Artes, Universidad de Antioquia (Medellín, Colombia). 4 al 6 de noviembre del 2009. ÓPERA URBANA <sup>[1]</sup> <sub>[SEP]</sub> Proceso de creación e investigación desde los ámbitos lírico y dramático a partir de las dinámicas urbanas.		
Dramaturgia Ópera Urbana	Asunto: <i>¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!</i> Autor: Eduardo Sánchez Medina Año: 2005	Asunto: <i>¡Oh! Santo Domingo</i> Autor: Eduardo Sánchez Medina Año: 2006	Asunto: <i>Memoria, destierro del olvido</i> Autor: Eduardo Sánchez Medina Año: septiembre del 2011
Ponencia	Ponente en el VI encuentro internacional de investigación en Artes Escénicas, realizado en el Centro Cultural y de Convenciones Teatro los Fundadores, ciudad de Manizales. Título de la ponencia: La Ópera Urbana, testimonio lírico de significación histórica. Septiembre 2 al 4 del 2013.		
	Ponente en las Jornadas de Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, ciudad de Medellín. Título de la ponencia: Imagen de la memoria: Testimonio lírico de significación histórica a partir de la dramaturgia y puesta en escena de la ópera urbana <i>Memoria, destierro del olvido</i> . Septiembre 26 al 28 del 2013.		
	Lugar: Universidad Autónoma de México (UNAM). Actividad: Cátedra I. Bergman, realizada en el marco del Festival de Teatro Universitario FITU Fecha: marzo 2016 Ponencia: Ópera Urbana		
	Lugar: Sede Teatro Nuevo Fronterizo (Madrid)		

Director: José Sanchis Sinisterra Título: Imagen de la Memoria, Testimonio lírico de significación histórica a partir de la dramaturgia y puesta en escena de la ópera urbana. Fecha: septiembre 28 del 2017
--

*Fuente: elaboración propia*

El lugar de ensayo como ámbito de concreción de la imagen acontecimiento está alimentado por tres mecanismos paralelos. El primero relacionado con la información, la producción de lenguajes escénicos según presupuestos indagados, creados, diseñados para tal fin, el cual agrupa todas las líneas de creación y lenguajes escénicos (composición musical, material literario, montaje repertorio lírico, presupuestos de la música incidental y ambientación sonora, vestuario, utilería, espacio escénico, etc.).

El segundo tiene que ver con la actividad creativa y de composición escénica que requiere no solo la articulación de dichos insumos, sino la elaboración de una imagen acontecimiento en la medida en que las voluntades y los insumos interactúan para evidenciar la realidad de lo imaginado.

En este sentido, este segundo momento se convierte en el acontecimiento que colectivamente se construye y a la vez podrá ser advertido por el espectador. Lo fundamental aquí es que solamente la labor colectiva conduce a dicha concreción escénica, y justamente por ser colectiva, es decir, coordinada, adquiere un tempo ritmo particular, ya que cada voluntad, cada movimiento y superposición de elementos determina a su vez la construcción de un volumen, un espesor en movimiento, una fuerza creativa mayor, en la que el nivel de atención y concentración implica la modulación de los lenguajes hacia la configuración de dicha imagen, entendida como el plano objetivo y a la vez subjetivo que oscila entre su materialización y el sentido que el movimiento adquiere mediante especial



dinámica. Aquí, la relación espacio, objeto, tiempo, voluntades se convierte en elemento sustancial para el director de escena.

El tercero, definido por el devenir de la imagen en relación con los diversos acontecimientos que constituyen la trama, la fábula, el diálogo, la interacción, que desbordan el carácter del material literario como carta de navegación y se configura como una acción autónoma que ya no es texto, no es vestuario, no es música, no es interpretación, es imagen acontecimiento en devenir.

Estos elementos, por supuesto están relacionados con el ámbito geográfico, los perímetros de intervención, la grafía del azar, etc., solo que es fundamental determinar cómo el componente escénico se convierte en una capa más de la puesta en escena, no es la puesta en escena tal como ocurre en el proceso de creación habitual, en el que la autonomía del acontecimiento puede estar soportado en la carcasa por medio de la tramoya, entre otros aspectos.

En el caso de Ópera Urbana, el componente escénico desde el principio debe ajustarse al escenario real, a los perímetros de intervención, los cuales no están al servicio del evento escénico, sino por el contrario, dicho componente debe ajustarse a las dinámicas cambiantes de dichos perímetros, motivo por el cual el ensayo como ámbito de creación se concibe entre espacios convencionales (auditorios, teatros, aulas de ensayo) y los planos de la locación, paradójicamente logrando la autonomía que posteriormente deberá articularse a los perímetros como espacios de intervención y a las dinámicas sociales, cotidianas con las cuales deberá en tiempo real interactuar.

En síntesis, el único elemento “externo” en el momento del ensayo que se mantiene como eje transversal para la concreción escénica de la imagen acontecimiento corresponde a los planos que componen el escenario de intervención. En otras palabras, el director logra

la concreción de su labor una vez constituya un plano de coherencia entre el movimiento escénico y los planos que constituyen el perímetro de intervención escénica.

Dicha concreción al mismo tiempo debe estar, por su dinámica, proyectada o más bien expandida en el tiempo y el espacio con un alcance que abarque desde la centralidad hasta el perímetro horizonte de los precedentes que determinaron el origen y el sentido de la puesta en escena. Así pues, lo indagado en la primera fase no pierde su perspectiva, por el contrario, se convierte en la causa, el motivo de la intervención escénica con carácter social, cultural e histórico.

La dimensión del presupuesto escénico no puede ser menor al perímetro horizonte de las temáticas y problemáticas, al que también estará sometido el espectador al momento de encontrarse en el mismo ámbito de experiencia que el artista y la sociedad.

Por tal motivo, el trabajo escénico debe ser consistente, pensado desde dichas dinámicas para lograr la autonomía necesaria y la capacidad para superponerse e estas y no diluirse en ellas. Además, porque existe una circunstancia logística fundamental que no permite que el componente escénico se lleve a cabo en la locación de manera permanente, se trata de que las dinámicas que le pertenecen no se pueden detener, aislar ensayo tras ensayo porque esto acarrearía detener actividades sociales, comerciales, de movilidad e incluso el desgaste de los artistas, dado que la exigencia de laborar en campo abierto llevaría a poner en riesgo incluso la integridad.

Por lo anterior, es necesario establecer mecanismos de carácter logístico que permitan mediante un cronograma específico unas estrategias claras y una comunicación entre artistas y comunidad que habita la locación, con el fin de lograr en el menor tiempo posible el mayor nivel de concreción escénica.

La oscilación entre los espacios que componen el escenario de intervención y los alternativos se convierte en los ámbitos de simulación que conducen ineludiblemente a su encuentro en el momento en que todas las acciones se emplazan y se estima la superposición de la mayor cantidad de ámbitos que componen el espesor de la puesta en escena.

#### 2.5.4 Fase IV. Emplazamiento del componente escénico

Cada una de las actividades y fases que componen la creación y realización de una ópera urbana posee en sí misma una logística que demanda de los recursos materiales, humanos y económicos en pro de su ejecución; involucrando aspectos relacionados con el plan de trabajo creativo, el trámite de permisos e impuestos ante entidades oficiales; el diseño, materialización y articulación de los lenguajes escénicos y, por supuesto una evaluación que permita establecer un plano comparativo entre la hipótesis de creación y la concreción o no de la misma, mediante el evento escénico. La evaluación permite el análisis de las fases realizadas, las estrategias de investigación-creación y la toma de decisiones sobre las fortalezas y debilidades del Laboratorio de Ópera Urbana, la definición de los aportes de la experiencia al proceso creativo y metodológico, como también la prospectiva de la Ópera Urbana como objeto de creación escénica.

El diseño de la estrategia logística para la realización de la Ópera Urbana debe tener en cuenta los siguientes aspectos:

- a. La ubicación geográfica de la locación elegida para la realización del evento escénico y su entorno.
- b. La comunidad aledaña y público al que está dirigida la puesta en escena.

Lo anterior demanda el diseño de una estrategia de intervención escénica para el logro de la fase final de la producción. Una fase correspondiente al emplazamiento del evento en la locación, otra a la realización de un guion por secuencias u orden de las diversas actividades que se desarrollan previas y durante el presente del evento, y la última, relacionada con la presentación del evento ante el espectador.

Durante la presentación del evento escénico todas las piezas del sistema Ópera Urbana se ponen a prueba, pasan del ensayo a la experiencia convivial. El texto, su principal hipótesis, se vuelve acción, así como el espectador implícito se hace real.

Dicho emplazamiento consiste en la preparación logística y realización de un ensayo de la puesta en escena en el perímetro de intervención escénica, en el que participan todos los integrantes del evento escénico, y llevan a cabo y de manera hipotética una presentación ante un público implícito. Este ensayo posibilita la confrontación y posterior adecuación de todas y cada una de las actividades que constituyen la logística de la materialización del evento. Se realiza considerando la puesta en lo urbano de cada una de las acciones creadas durante los ensayos en espacios alternativos, permitiendo a quienes las hacen posible, adaptar técnica y físicamente las acciones preestablecidas, originándose así el verdadero sentido de lo pensado e imaginado hasta el momento. Se trata, pues, del instante en que la obra cobra sentido en el contexto para el que se había presupuestado la labor creativa.

Aparece la comprensión y articulación consciente entre la grafía del azar y el acontecer escénico, se actualizan todos los acuerdos, discusiones y motivos por los que se había pensado que el evento escénico debía llevarse a cabo en la locación elegida.

El emplazamiento sirve para determinar las estrategias que permiten la realización *in situ* de la acción escénica prevista y la interacción entre las piezas que dinamizan el evento escénico.

- Guion por secuencias

El emplazamiento del componente escénico en el perímetro de intervención escénica implica la superposición minuciosa del primero sobre la grafía del azar y el carácter logístico y técnico que cada una de las actividades adquiere con el fin de posibilitar dicha superposición. En este sentido, el término *superposición* se convierte en el mecanismo de la composición de una imagen acontecimiento con mayor espesor, cuyo devenir está determinado por la liminalidad entre el tempo ritmo del componente escénico y el tempo ritmo de la grafía del azar sobre las cuales el artista, el habitante, el técnico se ponen a prueba para hallar un tempo ritmo único que oscila entre el orden establecido como presupuesto de lo que debería ocurrir y el orden caótico, imprevisible y a la vez atractivo de la grafía del azar.

Aquí se constituye el principio del acontecer escénico final determinado por la experiencia (generada por la grafía del azar) y el planteamiento estético (presupuesto escénico) que coloca al artista y al espectador en la encrucijada, en el ámbito liminal estético, único, efímero, performativo del que hacen parte quienes habitan durante el evento escénico el ámbito de experiencia que ahora se convierte en un ámbito estético.

Dada la circunstancia de un ensayo tan particular como el que se ha descrito desde la perspectiva del directo, se ha llevado a cabo la creación de un mecanismo denominado como guion por secuencias, herramienta con la que se establece una nueva carta de navegación respecto al devenir escénico, que une tanto la grafía del azar como lo técnico y el componente escénico, lo cual permitirá que todos y cada uno de los integrantes del evento escénico contemplen los momentos en los que deben intervenir para hacer posible que el transcurrir escénico se desarrolle de manera coordinada. Esta herramienta es fundamental, dado que las distancias que los integrantes del evento cubren sobre los

perímetros locación y escénico para lograr el propósito artístico son amplias y en muchas ocasiones ocultas a la vista de los demás integrantes. Este guion posibilita, por tanto, la relación entre el seguimiento de la acción y los momentos en los cuales se debe intervenir para hacer posible que el acontecer escénico se despliegue según lo presupuestado.

El guion por secuencias está compuesto por las siguientes partes:

Una parte informativa: Nombre de la ópera urbana, fecha de realización, locación, hora de realización.

Una parte técnica:

- Secuencias:

Corresponde a todas las partes o segmentos que forman el encadenamiento y desencadenamiento de las situaciones contenidas en el acontecer escénico. Están determinadas por los cambios de atmósfera, salidas e ingresos de personajes, realización de actividades técnicas, entre otras. Estas deben ser enumeradas con el fin de facilitar su lectura y poder referenciar su ubicación al interior del desarrollo de la acción. El número de secuencias que componen un guion de estas características depende de la extensión de las escenas, del género y por supuesto del tratamiento de la acción.

- Micro secuencias:

Corresponde a la enunciación de acciones que constituyen cada una de las secuencias del evento escénico. Estas permiten un seguimiento detallado del transcurrir, los cambios de actitud de los personajes, y por tanto la toma de decisiones que cada una de las líneas de creación debe asumir para intervenir en el evento escénico. Las micro secuencias manifiestan las transiciones, las intenciones y las interacciones generadas entre los personajes y los recursos técnicos, escénicos, materiales y humanos que apoyan la

intervención. El número de micro acciones que constituye una secuencia depende de los cambios repentinos de acción que esta posea.

- Descripción y pie de acción:

En este aparte se incluye la información que permite localizar desde el punto de vista espacio-temporal la acción y obtener la *información básica que configura el transcurrir escénico*. Esta se divide en segmentos que proporcionan su contextualización.

Hasta aquí, el guion por secuencias es elaborado por el director de escena, quien puede definir las acciones y microacciones, elige la información que corresponde al material literario y declara las intenciones o inflexiones que quiere sean aplicadas durante el evento escénico por parte del colectivo de artistas y técnicos.

- Observaciones

Aparte reservado para los coordinadores de las líneas de creación (vestuario, utilería, escenografía, maquillaje, sonido, luces, etc.), en el que describen los aspectos que consideran pertinentes para el buen desempeño de su labor.

Tabla 4 Fragmento guion por secuencias ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!

Guion por secuencias					
Ópera Urbana		¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!			
Fecha de realización		3/12/2005			
Locación		Antigua Cárcel Celular de Varones La Ladera			
Hora de realización del evento		19.00 hrs			
Línea de Intervención					
No.	Secuencia	No.	Microsecuencias	Descripción y pie de acción	Observaciones
1	Llegada espectadores	1	18.00 Iluminación arco fachada (Rosa), Iluminación fachada azul		

		2	18.35 Instalación de artistas en lugares de inicio de la acción		
		3	18.45 Proyección video promocional EDU		
		4	18.45 Primer aviso de ingreso	“En 8 minutos la Cárcel Celular de Varones La Ladera dará ingreso a sus visitantes”	
		5	18.57 Segundo aviso de ingreso	En 3 minutos se dará ingreso a sus visitantes	
		6	COMIENZO	LA CÁRCEL CELULAR DE VARONES LA LADERA DA INGRESO A SUS VISITANTES	
2	Llegada de Guertzo	1	Fruko y sus Tesos	Comienza el taxi recorrido lento y llega a las escaleras	
		2	Guertzo desciende del taxi	Las escalas se iluminan con blanco	
		3	Guertzo I llama con el pito a Guertzo II	Seguidor interno sobre Guertzo II	
3	Video Ciudades	1	Guertzo II recibe globo terráqueo en sus manos. Comienzo de video Ciudades	Apagón escalas principales, baja luz fachada a 30% hasta imagen de pájaros y música que se extingue	
		2		“...que no lográis, que no lloráis, y lanza mapamundi a Guertzo I	

*Fuente: elaboración propia*

Al finalizar el ensayo, los integrantes del Laboratorio Ópera Urbana habrán experimentado en un oscilar permanente entre el componente escénico, la grafía del azar y



la aplicación técnica de los lenguajes escénicos la superposición de estos órdenes, lográndose así configurar una dinámica compleja propia del ámbito de experiencia en el que se enmarca el evento escénico. En este sentido, la dimensión del factor de imprevisibilidad cobra volumen y por primera vez se lleva a cabo la comprobación de la hipótesis presupuestada y se establece un comparativo entre lo que se indagó, se conceptuó y concretó en dicho ámbito.

De esta manera, el guion por secuencias se convierte en una re-escritura del evento escénico, del material literario y se vuelve la carta de navegación del presente escénico ante el espectador. El guion por secuencias permite depurar, convenir y finiquitar el hecho escénico.

El emplazamiento escénico en cada una de las óperas adquiere un tratamiento específico de acuerdo con la relación que se establezca entre lo que sucede entre los perímetros locación e intervención escénica y los miembros de la comunidad que habita dichos perímetros.

En el caso de la ópera *¿A dónde? ¿Adónde?... ¡Ciudad!*, la interacción con los habitantes del barrio fue significativa; en *¡Oh! Santo Domingo* por el grado de implicación de lo público, lo privado y la localización del escenario como un lugar cotidiano, se estableció una relación más numerosa y estrecha entre artistas, técnicos y habitantes; en lo que respecta a la ópera *Memoria, destierro del olvido*, al estar localizada en un lugar cerrado, la interacción fue menor.



*Imagen 96 Emplazamiento escénico ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*

*Fuente: archivo Laboratorio Ópera Urbana Medellín.*



*Imagen 97 Emplazamiento escénico ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo*

*Fuente: archivo Laboratorio Ópera Urbana Medellín*



*Imagen 98 Emplazamiento escénico Ópera Urbana Memoria destierro del olvido*

*Fuente: Mauricio Arroyave, fotógrafo. Archivo Laboratorio Ópera Urbana Medellín*





*Imagen 99 Momentos previos al inicio de la presentación ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo*

*Fuente: Carlos Sánchez, fotógrafo. Archivo Laboratorio Ópera Urbana Medellín*





*Imagen 100 Momentos previos al inicio de la presentación ópera urbana Memoria, destierro del olvido*

*Fuente: Mauricio Arroyave, fotógrafo. Archivo Laboratorio Ópera Urbana Medellín*

### 2.5.5 Fase V. Devenir imagen acontecimiento: grafía escénica vs grafía del azar. Experiencia estética

El evento escénico a esta altura del proceso llega al puerto más alto del trayecto creativo y de indagación al que confluyen todas las líneas de creación y personas que desde la composición de la imagen acontecimiento y lo interpretativo entran en el espacio tiempo del presente escénico ante el espectador.

Se declara aquí el paso de lo hipotético entendido como todo presupuesto escénico hecho, diseñado, ensayado y materializado respecto al sentido que podría tener frente a la sociedad y al espectador, tanto la supertarea como el concepto de puesta en escena plasmados en cada momento del proceso de intervención y la condición real que se suscita en el momento de encuentro entre el intérprete y el espectador. Condición que se origina solo y únicamente en el encuentro de las dos presencias según un pacto implícito y protocolariamente definido, para llegar a comparecer mutuamente.

Para el director de escena, el transcurrir del evento se convierte en la oportunidad para que se lleve a cabo la comprobación del concepto de puesta en escena con el que se ha prefigurado el rol del espectador, ya que las circunstancias espacio-temporales en las que se

desarrolla el evento están determinadas por la convergencia de la grafía escénica (carácter estético otorgado a cada acto de intervención escénica) y la grafía del azar, las cuales configuran el ámbito en el que tanto el espectador como el artista se encuentran involucrados.

La puesta en escena como evento deviene en el tiempo según coordenadas escénicas establecidas, como también según dinámicas apenas contempladas que se inscriben en el orden de la incertidumbre, por lo que tanto el intérprete como el espectador hacen presencia ante el destino que deparan las circunstancias del azar respecto a lo escénicamente presupuestado.

Este presente que declara también lo incierto determina la emergencia en la que los sentidos de unos y otros se inscriben, haciendo que las partes naveguen con distintos dispositivos por el mismo plano de incertidumbre. Si bien desde el punto de vista estructural el acontecimiento deviene imprevisibilidad, esta se agudiza al entrar en fricción con la grafía del azar que cubre lo circundante. El acontecimiento deviene, por tanto, imagen, no solo por ser presentado, interpretado, narrado, también por la pregunta que se suscita respecto a lo que podrá acontecer según las circunstancias de tiempo y espacio en las que transcurre la acción.

El espectador y el intérprete están sometidos a ver más allá, a adelantarse a los hechos, a abrir un orden que les permita encontrar la estrategia con la cual se pueda “domesticar” el azar al que están sometidos, por lo que el imaginario debe contemplar la manera cómo se desplegará el acontecer escénico desde el punto de vista de la trama de la obra, pero también desde las posibles maneras en que el azar devenga, ya que la conjunción de ambos aspectos constituirá el ámbito en que los lenguajes y los propósitos escénicos adquieren sentido.

El acontecer escénico es superado por la realidad, y tanto el intérprete como el espectador hacen parte del evento, puesto que están supeditados a especular sobre lo que vendrá, mientras que aquello que debe ser narrado, lo escénicamente conocido por el intérprete y por tanto estudiado y ensayado, es simple y llanamente una primera instancia creada para entrar en un plano de coherencia con lo indagado, lo plasmado en el material literario y en el guion por secuencias.

Intérprete y espectador en el transcurrir de la imagen acontecimiento, mediante la grafía del azar, complementan el perímetro de intervención escénica al que es necesario exponerse con el fin de alcanzar un estado superior, sustancialmente público (individual y colectivo), entendido como la conquista de una condición estética con la cual se subvierte y trasgrede el orden cerrado de las cosas dichas y vividas.

En este punto se encuentran como parte de los componentes que entran en juego, en estado relacional del sistema dirección de puesta en escena en Ópera Urbana, los lenguajes escénicos, las presencias que habitan y constituyen el perímetro de intervención escénica, el campo narrativo, el carácter social, histórico y cultural del evento escénico, el presupuesto escénico contemplado a partir del material literario y el guion por secuencias y la grafía del azar. Todos ellos, ingredientes del devenir de la imagen acontecimiento.

El director de escena en este punto debe distanciarse y analizar el evento escénico como una totalidad, detallando cómo este transcurre respecto a lo hipotéticamente planteado, con el fin de advertir la manera como el sistema dirección de puesta en escena en Ópera Urbana opera, lo cual permitirá en lo fundamental depurar la noción de imagen acontecimiento como objeto de creación de los procesos de creación e indagación que se emplazan en los contextos social, y en este caso de la Ópera Urbana.

## 2.5.6 Fase VI. Proyección postevento

- Evento escénico

El evento escénico puede interpretarse como la máxima concreción escénica de un acto social, un ritual compartido, puesto que tanto el artista como el espectador son cómplices desde el momento en que toman la decisión de coexistir en un mismo ámbito. El ritual comienza antes de la hora pactada, el previo ya constituye el encuentro, solo hace falta para que la coexistencia, la copresencia determine una energía particular para dar pie la comparecencia de presencias.

La concreción se origina cuando la incertidumbre adquiere el estado de certeza, es decir, cuando la expectativa de un comienzo se acaba y se materializa el hecho escénico que incluye y hace cómplices a las partes. En este sentido, el primer paso, y el más importante, radica en la legitimación de las partes por voluntad propia, sin ellas la concreción de un propósito común no llega a su realización.

La concreción del hecho escénico no la constituye el artista, tampoco el espectador, tampoco el componente escénico, tampoco la grafía del azar, la constituye la superposición de todos estos elementos entendidos como estados, como dinámicas de un único todo. Cuando esto se origina y los estados constituyen un único estado, un espesor, una dinámica robusta, la experiencia estética cobra volumen, se hace acontecimiento no solo constitutivo de la trama, sino de la coexistencia.

Por tal motivo, el evento no se presenta, el artista no se presenta, el espectador no asiste a una presentación, las partes constituyen el todo, son dinámicas y logran por tanto que sus dinámicas confluyan en la coexistencia activa. En este sentido, la imagen acontecimiento propia del componente escénico, construida conscientemente por el



colectivo bajo la curaduría del director de escena, se convierte en un material tan válido y a la vez diluido en el devenir de la coexistencia como el material textual.

- Desplazamiento

Ya lo imperativo del texto, de la imagen acontecimiento, de la presencia del artista, de la presencia del espectador, de la dinámica social, urbana se diluye, de lo contrario asistiría a la presentación del componente escénico tal como ocurre en el escenario habitual. Ahora el imperativo es el acto experiencial en el que cada uno de los integrantes legitima lucha entre lo sabido, lo esperado y lo imprevisible, entre la capacidad de maniobrar y la incertidumbre de no saber qué pueda acontecer en el segundo subsiguiente; todos en un combate conjunto luchan por intervenir mutuamente con la dinámica de la grafía del azar, que en múltiples momentos, en su permanente transformación, coincide con los otros planos o estados de superposición, determinando una bisociación entre lo legible, controlable, manipulable y lo incommensurable. Cuando estos momentos se originan, el nuevo tempo ritmo de la acción emerge y se convierte en la manifestación de una acción conjunta por llevar el mismo barco por el cauce del devenir que no solo es escénico.

Lo anterior surge del alcance insospechado que el evento escénico toma antes, durante y después de lo pactado y lo realizado, justamente porque el carácter estésico del evento sobrepasa el sentido del alcance de un acontecimiento escénico que se dirige a un espectador que se encuentra en frente de la re-presentación. En este sentido, el evento escénico pasa de ser una imagen acontecimiento, a la constitución de una imagen que se hace memoria porque en principio ha sido experiencia y no representación.

A este respecto, la máxima concreción que hace posible que el verdadero acontecimiento logre el alcance ya expresado en anteriores apartes, corresponde a la constitución de la imagen de la memoria, una imagen que no se presenta, se sucede.

El espectador en Ópera Urbana se ha considerado múltiple, constituyendo así lo que he denominado como ámbito de intervención, es decir, un ámbito de experiencia que tiene un alcance en el espacio y en el tiempo que va más allá de lo que normalmente se ha presupuestado en el evento escénico habitual.

El espectador en Ópera Urbana es diverso, puede clasificarse de la siguiente manera:

- Espectador que conoce el día, la hora del evento escénico y por algún tipo de interés decide asistir al evento con antelación. Espectador habitual de la ópera, no. Conocedor de la existencia del género lírico o no.
- El espectador desprevenido que camino a su casa se percata de la realización de un evento cultural o no habitual y por alguna razón decide asistir a él y pasar del perímetro mayor, locativo, a instalarse en la frontera entre lo locativo y lo escénico.
- El habitante o miembro de una comunidad que sin dejar su actividad cotidiana, desde el balcón de su casa, desde la ventada o la terraza observa el evento escénico mientras desarrolla una actividad de su hogar. Es decir, un espectador fluctuante.
- El espectador que decide ubicarse en el perímetro locación o mayor y desde allí observar parcialmente el evento escénico. Un espectador que prefiere observar desde la periferia al espectador que presencia directamente el evento escénico. Este espectador, sin embargo, escucha la ópera.
- El espectador que no solo se instala en un lugar privilegiado para observar el evento escénico, sino que también canta y conoce algunas coreografías o frases que emiten los personajes; se trata de un espectador que estuvo presente cada vez que se realizó un ensayo in situ, una visita, una grabación audiovisual. Este espectador, por lo general joven, se convierte en aquel espectador en el que la dimensión de la imagen de la memoria es mayor.

Según lo anterior, el ámbito social de un laboratorio de estas características adquiere un alcance insospechado en el tiempo.

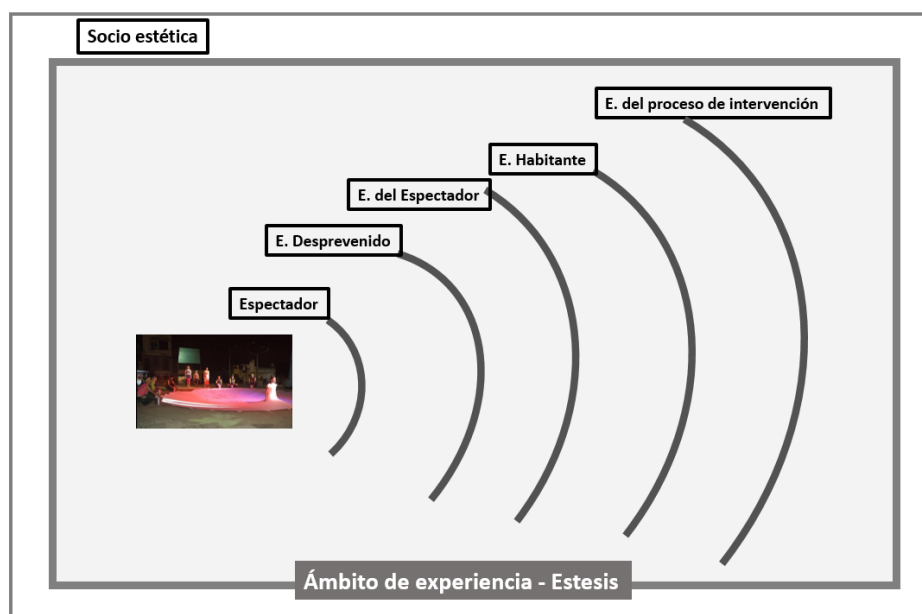


Figura 20 Clasificación del espectador en Ópera Urbana

Fuente: elaboración propia

### 2.5.7 Desplazamientos de la dirección escénica a partir del Laboratorio Ópera Urbana

Ya se ha hecho referencia a algunos desplazamientos conscientes como director de escena al momento de concebir el material literario, el cual se constituye en la hipótesis del evento escénico. Sin embargo, podría anotarse además que el principal desplazamiento está determinado por la labor que se lleva a cabo desde el teatro, específicamente desde el modelo de dramaturgia urbana y desde la música, concretamente desde la ópera hacia el ámbito urbano, lo cual ha determinado la necesidad de realizar procesos de intervención, creación e indagación estratégicos que aportan a la cualificación de la dirección escénica en este caso.

Desplazamientos de herramientas técnicas y conceptuales aplicadas a las circunstancias sociales, culturales, históricas en las que se emplaza el origen y el desarrollo del proyecto, lo cual hace que el director de escena asuma dicha realidad y los interlocutores que pertenecen a ella, lo tomen como la condición de imprevisibilidad y azar a la que se somete el proceso creativo que hace que cada puesta en escena se convierta en una experiencia única.

El sistema de dirección escénica en Ópera Urbana ha tenido que desplazar también su atención a la delimitación de perímetros o zonas de intervención y específicamente a lo que se ha denominado como grafía del azar, es decir, al devenir espacio-temporal circunstancial que debe ser estudiado como un discurso escénico que sin duda potencia el plano escénico del evento si es leído, nombrado, caracterizado como uno de los componentes más exclusivos de cada ámbito de intervención.

El desplazamiento consciente del acontecer escénico en escenarios construidos para los eventos escénicos en los que prevalecen coordenadas de ficción e ilusión, a la imagen acontecimiento como artefacto escénico que contiene además el contexto de realidad en el que se desarrollan las diversas etapas de la puesta en escena.

El traslado del escenario que se sitúa frente al espectador, en el que la experiencia escénica transcurre ante él, al acontecimiento que involucra al espectador en la zona de experiencia del intérprete y la comunidad que habita dicha zona. Se potencia, por tanto, el carácter estésico del evento escénico.

De otra parte, se ha realizado un desplazamiento del cual se ha tenido mayor conciencia durante la realización de las óperas urbanas, correspondiente a la magnitud de la trasescena y a la importancia que en ella han tenido quienes pertenecen a las comunidades implicadas en el evento escénico, lo cual determina un alcance mayúsculo

sobre el impacto que la ópera como proceso creativo genera en quienes de manera esporádica asumen el rol de espectadores, personas que poco a poco van configurando una comunidad que interviene su realidad, haciendo del evento escénico su propia ópera. Lo anterior da cuenta del sentido de pertenencia que durante el proceso de creación y proyección genera en los espectadores en general.

Desplazamiento que en el caso personal avanza del plano disciplinar y transdisciplinar al desarrollar procesos académicos, pedagógicos, investigativos, creativos en el marco de la categoría teatro desde los puntos de vista de la dirección escénica, la actuación, la dramaturgia principalmente, a plano supradisciplinar al desarrollar procesos en la ópera y además en el contexto urbano, tema que sin duda cualifica los aspectos metodológicos y conceptuales que enriquecen el ámbito escénico desde dichas perspectivas.

Esto conlleva, entonces, a la necesidad de aludir en el próximo capítulo no solo a la imagen acontecimiento, sino también a la imagen de la memoria como elemento mayor de concreción escénica y transformación social que este evento genera además en quienes son partícipes e integrantes del colectivo de creativos que se hacen cómplices de una causa común: experimentar, crear, vivir.

#### 2.5.8 La Ópera Urbana como sistema de dirección escénica

Con el fin de designar los aspectos que caracterizan la Ópera Urbana como un sistema desde el enfoque de la dirección escénica y en este sentido comprendida como una obra total, se podría decir que la ópera como sistema de dirección escénica es:

Un sistema perteneciente al universo de las artes escénicas, particularmente a la categoría de la ópera contemporánea, cuyo subsistema corresponde al material literario basado en el modelo de la dramaturgia urbana. La tendencia en la que se ubica este sistema

pertenece al posmodernismo y a los procedimientos relativos a la transdisciplinariedad, la transculturalidad, la transtextualidad, la hibridez y la liminalidad, en lo fundamental.

Su especificidad está determinada por tratarse de una Ópera Urbana, entendida como el “canto interior de los miembros de una comunidad determinada, localizada geográfica y temporalmente”, cuyo objeto de creación consiste en la concreción de la imagen acontecimiento, en primera instancia, y en segunda, de la Imagen de la memoria.

El ejercicio de la dirección escénica es de carácter supradisciplinar, cuyo objeto de concreción está definido por la realización de una intervención escénica en un ámbito social sustentada en los procesos de creación-investigación, con dimensión etnográfica y cuya fuente de creación está determinada por temáticas, problemáticas, hechos históricos, sociales, culturales que se hallan en los denominados perímetros de intervención.

Los productos que surgen del proceso de dirección corresponden al material literario y al evento escénico, los cuales se desarrollan en el marco del Laboratorio de Ópera Urbana.

El escenario en el que se realiza el evento escénico está definido como perímetro de intervención escénica y está constituido por los planos general, medio, detalle y la centralidad del mismo.

*Tabla 5 Componentes sistema de dirección escénica en Ópera Urbana*

La Ópera Urbana como sistema de Dirección Escénica	
Universo	Artes escénicas
Categoría	Ópera contemporánea
Sistema	Dirección de puesta en escena
Subsistema	Material literario bajo modelo dramaturgia urbana
Tendencia	Posmodernismo. Transdisciplinar, transtextual, transcultural, hibridez liminalidad.
Especificidad	Ópera Urbana. Canto interior de los miembros de una comunidad determinada, localizada geográfica y temporalmente
Objeto de creación	Imagen acontecimiento – imagen de la memoria Supradisciplinariedad (Teatro: dramaturgia urbana. Música: Ópera)

Concreción escénica	Intervención escénica en ámbito social Investigación – creación. carácter etnográfico – laboratorio de creación e investigación Material literario – puesta en escena
Fuente de creación	Grafía del azar, temáticas, problemáticas, hechos históricos, sociales, culturales hallados en perímetros de intervención
Escenario	Perímetro de intervención escénica (Planos: general, medio, detalle, centralidad)

*Fuente: Elaboración propia*

Este proyecto es de carácter ritual, simbólico, testimonial, y se equipara, guardadas las proporciones, con proyectos de puesta en escena catalogados dentro del ámbito supradisciplinar como, por ejemplo, el desarrollado por Eugenio Barba (Antropología teatral), por James Diques, dado el carácter experiencial (Sentidos), ya que toma modelos de escritura del teatro, de la composición desde la música, etc. puestos en contextos sociales, culturales y transdisciplinarios diversos.

Este sistema se diferencia de otros, fundamentalmente en el sentido de que no hay experiencias que desarrollen esta metodología al momento de incursionar con recursos líricos en contextos urbanos, incluso puestas en escena de óperas en dichos contextos.

A través de las óperas urbanas realizadas y de la aplicación de los procesos de creación e indagación desarrollados en el marco de la estructuración metodológica aquí propuesta, se puede considerar que la síntesis de la intervención, entendida como hecho escénico, es susceptible de ser concebida como la Imagen de la memoria que debe desplegarse sobre el escenario social y cultural de una comunidad determinada, con la que esta se confronta para re-interpretarse, re-organizarse, pero sobre todo re-conocerse como comunidad.

Las óperas urbanas realizadas han generado en las comunidades que han estado comprometidas con los procesos de creación, producción y proyección, un afianzamiento de la identidad con respecto al territorio, a las personas vecinas, un sentido de pertenencia

por el entorno, justamente porque el evento escénico como acto simbólico ha reconfigurado la mirada de sí respecto a lo circundante, una imagen íntegra que involucra a quien la observa, haciéndolo parte del entorno, recordándole que pertenece a una cotidianidad y a un territorio que poseen las dinámicas que les son propias. Por ello, el acontecimiento activa la memoria que ha hecho cómplices del rol social y cultural que posee un evento de estas características a quienes hacen parte del evento escénico.

... la memoria, las narrativas, la dramatización, objetos y rituales, mediante los que ésta se comparte y se transmite, es por consiguiente un recurso que los individuos utilizan para contar sus experiencias y un vehículo mediante el cual construimos un sentido de quienes somos, de nuestra identidad, a partir de experiencias, sentimientos y reminiscencias del pasado. (Riaño, 2013, p. 56)

La Ópera Urbana al ser considerada como “el canto interior del habitante o miembro de una comunidad...”, activa la memoria identitaria, establece un puente entre el presente y el pasado cercano y/o remoto, al tiempo que dinamiza los vectores existentes entre las personas, entre las personas y lo circundante, entre las personas y lo histórico, lo cultural, lo social, re-configurando, ajustando, fortaleciendo lo extraordinario que yace en lo habitual.

Como proyecto de creación e indagación, posee materiales suficientes para manifestar desde ángulos metodológicos, técnicos, académicos, artísticos, sociales, culturales, conceptuales, que se constituye, que es una alternativa escénica que aporta a los procesos de creación e investigación de las artes escénicas a nivel local, nacional e internacional.



## Capítulo 3

### 3.1. Obra abierta. La dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención

La Obra Abierta se entiende como un ejercicio que opera a través de un sistema, un proceso estratégico y una forma (estesis), con lo cual se despliega bajo las coordenadas de espacio y tiempo un pensamiento escénico. Para que dicho pensamiento adquiriera forma y sentido, se requiere de la creación de una estructura escénica que nos permita comprender dicho artefacto como un todo y sus partes, el relacionamiento de las mismas (mirada endógena) y su dinámica escénica con el entorno (mirada exógena), lo cual ocupará el centro de este aparte de la tesis.

Este capítulo se divide en tres partes:

1. La primera da cuenta de **la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención entendida como sistema desde la perspectiva de Obra Abierta.**
2. La segunda concerniente a la **estructuración del corpus escénico de la obra, y**
3. La tercera referida a **metodología de indagación y creación para la implementación de estrategias de puesta en escena.**

Los siguientes aspectos, están basados en todos y cada uno de los planteamientos que se han trazado en el transcurrir de la tesis, pretendiendo dar un salto cualitativo a esta propuesta la cual requiere por supuesto de un tratamiento particular, ya que no se trata sólo de explicitar ésta obra desde el punto de vista metodológico.

#### 3.1.1 Sistema dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención

Si asumimos que un sistema está definido por un número de componentes según un propósito determinado y que la articulación de éstos de acuerdo con circunstancias de

modo, tiempo y lugar generan un ordenamiento particular, una forma específica, que podemos nombrar, analizar, comprender, entonces conseguimos decir que dicho sistema adquiere propiedades y cumple funciones que lo hacen inexcusable respecto al papel que pueda cumplir con un entorno determinado, señalamos entonces que dicho sistema posee una identidad propia.

El sistema al que nos referimos si bien adquiere un orden determinado, éste no es de carácter jerárquico, sino dinámico, circunstancial, motivo por el cual la disposición en la que se expondrán no reviste de mayor importancia, mas sí, las posibilidades que éstos puedan adquirir en cuanto a su relacionamiento.

Lo importante aquí es precisar cómo el creativo en el marco del sistema dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención puede reconocer según las circunstancias, los niveles de ordenamiento que el sistema pueda adquirir, pronunciando formas insospechadas, adquiriendo sentido tanto para sí como para el entorno. En las opciones de articulación de los componentes del sistema (dinámica interna) y su potencial relacionamiento con el universo exterior (dinámica externa), puede aludirse a dos factores esenciales, uno, que el sistema en esencia es abierto y dos que la apertura depende de la manera cómo la dirección escénica interviene tanto el sistema como las circunstancias.

Para Umberto Eco, una forma es “una obra conseguida: el punto de llegada de una producción y el punto de partida de un consumo que, al articularse, vuelve siempre a dar vida a la forma inicial desde diferentes perspectivas” (Eco, 1992, p. 18). Esto puede interpretarse como el instante en el que la obra como evento escénico, como forma, entra en relación con el espectador, momento último de la producción escénica y al mismo tiempo punto de partida de un consumo, resultado de un desplazamiento consciente hacia una

nueva mirada sobre dicha forma y también de apertura de la obra, hacia nuevos sentidos, ahora puestos de otra manera en los contextos social, histórico, cultural.

Podríamos pensar por tanto que el sistema dirección de puesta en escena enfocado al teatro drama, posee la dimensión que los directores de escena le han dado a través del tiempo de acuerdo con la época, las problemáticas, el desarrollo de las técnicas escénicas, el alcance del teatro en el contexto social y cultural. Una puesta en escena es por las posibilidades de articulación del sistema y por las circunstancias en las que éstas se pueden dar.

Pasando a los elementos que constituyen el sistema, podemos hablar de los siguientes componentes:

#### **Tipo de obra y búsqueda estética.**

Relacionada con la noción de Obra Abierta, se define por la búsqueda estética que el creativo realiza a través de múltiples experiencias de creación, estudios, producciones alrededor de la dirección escénica. Obra que se inaugura en algún momento de la vida artística y a través de desplazamientos conscientes, con los cuales se define una cartografía escénica propia.

Cada director al realizar una actividad escénica, inaugura una obra en potencia, da apertura a la generación de nuevos escenarios de creación y reflexión con los que puede ampliar su búsqueda estética y avanzar a una obra de mayor alcance. En el marco de la Obra abierta, el terreno propicio para cada apertura está definido por el desplazamiento consciente que el director realiza entre un contexto y otro, una circunstancia u otra, el estado en que se halla el material primigenio o ámbito de intervención y la escenicidad que éste cobra a través del tránsito entre la fuente de creación y la *imagen acontecimiento*.

Un desplazamiento consciente determina la apertura de nuevos discursos escénicos, teorías, metodologías, procesos pedagógicos, teatralidades, o escenicidades. Por tanto, la tarea de la dirección escénica en gran medida consiste en crear mecanismos que permitan establecer desplazamientos conscientes que transformen un material primigenio, un ámbito de intervención, en un material escénico. La Obra abierta está supeditada en su devenir a procesos de actualización y resignificación de lo histórico. La dirección en su desplazamiento consciente pendula entre el hecho histórico y el acontecimiento escénico, lo escénico y lo extra escénico.

Una puesta en escena es una obra abierta en la medida en que establece una relación particular con quienes materializan los diversos lenguajes escénicos y con el espectador, puede ser leída, interpretada, apropiada en ámbitos de intervención social y experiencia escénica.

El alcance de la Obra abierta, se define por la capacidad que tiene la dirección de leer las anomalías o intersticios en los que cada época requiere ser intervenida desde el punto de vista escénico; reconocer el estado de las búsquedas estéticas que le son contemporáneas; visualizar en el tiempo el más allá de la dirección escénica. Por ello, la Obra abierta debe ser revisada en su estado una y más veces, con el fin de advertir su correspondencia con la época, su alcance con el futuro cercano o remoto, aspecto que cualifica sus procedimientos y trasciende las maneras de pensar y actuar de las personas, conduciendo la búsqueda estética hacia rumbos insospechados.

La Obra abierta está a la vanguardia y tiene la capacidad de articular teorías, contextos y discursos de múltiples procedencias (desde categorías escénicas tradicionales como alternativas), como también de disímiles búsquedas estéticas generadas por otros

procesos de creación e investigación que se adelanten desde el punto de vista de la dirección escénica.

La obra abierta es sinónimo de generación de conocimiento y de escenarios diversos en los que se despliega un pensamiento que confluye en la noción de experiencia estética. Establece una relación dialéctica entre la praxis y la teoría.

La noción de Obra Abierta aplicada a un ámbito de intervención concreto, se evidencia en el momento y lugar en el que convergen, de un lado, el cúmulo de datos generado por la pesquisa de evidencias históricas, sociales, culturales, cotidianas, que se obtienen mediante la localización, estudio, análisis, selección de materiales sonoros, visuales, audiovisuales, literarios, y del otro, las impresiones y experiencias que hacen de la búsqueda una labor sensible. De dicha confluencia y sobre un encuadre determinado por la mirada de la dirección respecto a la locación, el contexto geográfico y la comunidad que lo ocupa, surge la imagen acontecimiento, sentido que atrapa y reconfigura todo lo sabido, experimentado, develando ahora el motivo que hace necesario el desarrollo del proceso en el escenario de intervención. Por medio de la Imagen acontecimiento, se revela la obra que aún no es vista por otros creativos, tampoco por el espectador, pero con la que se demarca el devenir del proceso creativo hacia la concreción de la puesta en escena.

El hallazgo es consecuencia de algo que se estaba buscando: la imagen acontecimiento que inaugura la nueva obra, estableciendo un plano de coherencia entre lo indagado y lo revelado en dicha imagen que desborda el imaginario y da sentido al proceso creativo. Dentro del presupuesto metodológico para la realización de una puesta en escena de estas características, a este momento, entendido como un acontecimiento que sorprende al director, se le denomina pseudoserendipia, instante en el que los aspectos sociales,

culturales, geográficos, históricos locativos, adquieren un sentido estético que une lo cotidiano con lo extra cotidiano, lo real con lo ficcional.

Esta Obra aperturada por la imagen acontecimiento queda abierta al devenir creativo que si bien se afínca en estructuras escénicas a través de las cuales se atrapa el sentido que le da sustento a su trama, no puede escapar al factor de imprevisibilidad y azar al que están sometidas sus búsquedas y mucho menos a su condición efímera y a su caótica articulación de componentes, ajenos al imaginario del director, pero propios del ámbito en el que se realiza la puesta en escena.

Otro componente del sistema corresponde al Área de conocimiento en el que éste se inscribe. La dirección escénica ha estado enfocada a las artes escénicas por lo tanto a las categorías del teatro, la ópera, la danza, el cine y sus derivadas y por ende relacionada en mayor medida con el área de las humanidades. La dirección en ámbitos de intervención contempla además de las anteriores, otros ámbitos pertenecientes a contextos de realidad disímiles, alternativos e incluso a las ciencias de la educación, la salud, la economía, la ingeniería, no solo obedece a las fuentes de creación que se emplazan en las artes escénicas. Más bien, hace traslados desde otros ámbitos orientando su labor simple y llanamente a lo escénico, es decir a todas las áreas de conocimiento y contextos de realidad.

Un componente más corresponde a la tendencia en que el sistema de dirección se emplaza. En este caso la dirección en ámbitos de intervención por la época a la que pertenece, se instala en un pensamiento posmoderno, basando su labor en la búsqueda de procesos relacionados con la creación y la investigación, por lo cual su apertura a diversas alternativas escénicas e incluso a las tradicionales trazando desplazamientos conscientes con los cuales se generan otros ámbitos de creación no previstos. La estesis como

condición escénica, es coherente con la noción de Obra abierta, puesto que ésta se manifiesta tanto como evento escénico de cualquier índole, así mismo como búsqueda estética y como experiencia.

También es necesario definir las maneras de cómo los componentes se articulan y generan la dinámica escénica mediante su despliegue, teniendo en cuenta las nociones de Transdisciplinariedad, transculturalidad, transtextualidad, supradisciplinariedad, la hibridez, lo liminal, conceptos con los cuales se pueden comprender y explicitar los procedimientos que se llevan a cabo. En gran medida, la articulación de dichos componentes obedece al devenir escénico que pueda surgir de las dinámicas del contexto. Debe destacarse en este aparte, la importancia que cobra el carácter etnográfico que adquiere la labor de la dirección escénica puesto que más allá de una actitud que implique observación, búsqueda, registro, inferencia sobre lo circundante, también determina una actitud sobre las maneras cómo la dirección establece los desplazamientos conscientes en los que se halla el almendrón de la experimentación y el conocimiento. Esto es consecuente con el tipo de obra que se construye de manera permanente.

Otro de los componentes del sistema está relacionado con los **Ámbitos de intervención** que el ejercicio de la dirección asume como contexto de indagación y a la vez de puesta en escena, según el tipo de ámbito al que se aluda en una determinada fase de la creación de la obra. Por tanto, nos referimos al contexto localizable geográfica y temporalmente, con una determinada circunstancia que implica históricamente comunidades, entornos, espacios, objetos, entre otros. Dicha circunstancia posee el o los motivos por los que, desde la dirección escénica se debe intervenir, con el fin de hallar en

ella, las causas, temáticas, problemáticas, razones, personas, en las que yace el germen de una futura obra.

En el ámbito de intervención, la dirección escénica a través de una búsqueda que exige un nivel de intuición sobre el hallazgo de indicios que puedan adquirir sentido escénico y mecanismos de indagación etnográfica, rastrea materiales literarios, visuales, audiovisuales, sonoros, verbales, y experienciales susceptibles de ser seleccionados, analizados, depurados para delimitar un determinado contexto de realidad, donde se puede configurar una imagen acontecimiento como producto del conocimiento y la experiencia, convertidos en poética para trascender lo cotidiano de determinada comunidad.

Existen diversos tipos de ámbitos de intervención:

1. Concebido y estructurado para ser materializado escénicamente; evidencia una clara intención escénica y una autoría y puede estar configurado en cualquier formato, ejemplo, material dramático.

2. Debe ser indagado por la dirección escénica para hallar en él la circunstancia y la imagen acontecimiento, que puede desencadenar el motivo por el cual se debe asumir la circunstancia como un ámbito de intervención; ejemplo, un hecho histórico, un testimonio, etc.

3. Material literario, visual, audiovisual, sonoro que posea una intención escénica o estética distinta a la teatral que requiera ser intervenido y adaptado a un ámbito escénico determinado, ejemplo: Novelas adaptadas al cine, relatos a la puesta en escena, poemas, como: La obra Daaalí, del grupo Els Joglars basada en la vida del pintor surrealista Salvador Dalí y dirigida por Algert Boadella.



En el primer caso, el ámbito de intervención se lee e interpreta desde la perspectiva escénica del autor como también, desde la intención que el autor quiera imprimir en el lector y la dirección aplica mecanismos de análisis de la obra teatral, o el libreto, o el guion cinematográfico. En el segundo, la dirección aborda el ámbito de intervención en su dinámica, sin intermediación escénica y la dirección debe establecer acuerdos con quienes viven la circunstancia y contexto de realidad de dicho ámbito e instaurar mecanismos para la adquisición de información en co-participación con quienes conforman la comunidad que allí habita. La dirección escénica se emplaza en el contexto espacio temporal, experimenta con especial sensibilidad lo cotidiano y avanza hacia la generación de una experiencia estética. En el tercer caso, la dirección escénica realiza un desplazamiento consciente de un lenguaje a otro, de una poética a otra fundamentalmente. El proceso más recurrente corresponde a la adaptación.

La dirección escénica, una vez encuentre en dicho ámbito la imagen acontecimiento, origina un salto cualitativo desde el ámbito de intervención hacia el ámbito escénico.

Finalmente, el ámbito de interacción con el espectador se puede denominar como ámbito de experiencia estética.

Otro ámbito de intervención como componente del sistema está relacionado con el denominado **ámbito escénico**, unidad espacio temporal en el que se emplaza la imagen acontecimiento desde las siguientes perspectivas.

1. Proceso creativo: Contempla la actividad escénica y el lugar en el que se plasma al interior del proceso de puesta en escena (ensayo, taller, función, el material literario, el boceto, el diario de campo, etc).

2. El espacio escénico definido por los perímetros: Horizonte, ámbito de intervención, perímetro mayor, escenario de intervención, locación y epicentro de la acción.

3. Planos de intervención: General, medio y detalle demarcados por la luz, la escenografía, el ámbito de experiencia compartido entre el artista y el espectador, etc., y

4. Espacio locativo. Espacio compartido social y culturalmente en el que la intervención se desarrolla desde y entre lo escénico y lo extra escénico, lo escénico y lo social. Hace uso de espacios desde los puntos de vista arquitectónico, urbano, rural, etc. (espacio de presentación de la obra, espacio de ensayo, espacio de indagación, aula de clase, auditorio, calle, etc).

Otro de los componentes al que está enfocada toda la labor creativa e investigativa se define como Concreción escénica, la cual obedece al tipo de dirección que se emplea para llevar a cabo el hecho escénico. A ella están orientados todos los procedimientos que se desprenden de los planos metodológico, conceptual y técnico necesarios para llegar a dicha concreción. Precisa el perfil que adquiere la dirección escénica al interior de una categoría o ámbito de intervención. La concreción escénica en el caso del teatro adquiere un tratamiento específico, más aún si se trata del drama o de la comedia, por ejemplo. La concreción escénica está coherentemente relacionada con los elementos que constituyen el sistema, el tipo de obra y la estructuración del hecho escénico.

Un componente más, tiene que ver con la noción de Subsistema entendido también como lenguaje y/o disciplina, proveniente(s) de categorías escénicas y/o no escénicas que hagan parte del proceso creativo y del evento escénico vistos eso sí, desde la perspectiva de la dirección de puesta en escena. Si bien la dramaturgia como material literario es un sistema en sí, con una orientación escénica definida, respecto a la dirección de puesta en

escena se detalla como un subsistema. La noción de subsistema depende de la perspectiva desde la cual se ejecute la actividad escénica. En este sentido, todo sistema es susceptible de ser contemplado como subsistema al interior de la producción. Si bien para la dirección la escenografía es un subsistema, si nos situamos desde el punto de vista de la escenografía, la dirección podría señalarse como un subsistema. Este aspecto se ampara en técnicas específicas y procesos metodológicos.

La dirección escénica posee uno de los rasgos más importantes si aludimos al componente denominado como **Especificidad**. Ella destaca la cualidad con la que se reviste el objeto de la creación y cada uno de los medios a través de los que se materializa el hecho escénico. Si en el teatro la especificidad corresponde a la teatralidad que adquiere el hecho escénico para que sea teatro, en el caso de la dirección en ámbitos de intervención la especificidad está determinada por la noción de **escenicidad**.

Con la escenicidad se reviste cualquier ámbito de intervención o categoría escénica. Es la propiedad con la que un determinado existente y/o motivo de creación e intervención, adquiere su condición escénica. Según la especificidad, la dirección escénica orienta, da un tratamiento especial al objeto de creación. En nuestro caso, se debe asumir la especificidad como la escenicidad que, al ser aplicada a cualquier categoría de las artes escénicas o ámbito de intervención alternativo, adquiere un tratamiento especial. El tratamiento de la acción en el caso del teatro drama no es el mismo al de la ópera, por ejemplo, e incluso en el ámbito de la danza, el tratamiento de la acción no es el mismo en la danza clásica, moderna o en la contemporánea.

Lo anterior adquiere sentido cuando se enuncia el componente con el que se contextualiza desde el punto de vista artístico la labor creativa e investigativa. Aludimos al

componente Categoría escénica. Es claro que la dirección escénica ha estado orientada a las categorías del teatro y la ópera en lo fundamental, su evolución técnica y metodológica como también académica se ha desarrollado más en éstas que en otras categorías. Pero también se ha aplicado a categorías mixtas como el teatro antropológico o la misma ópera urbana, o a ámbitos externos a éstas categorías como el deportivo. Por este motivo, preferimos enunciar como categoría escénica las tradicionales, híbridas o alternativas.

Un componente en el que recae toda la labor escénica se define como Objeto de creación, entendido como el núcleo a través del cual gira la labor creativa en la puesta en escena. Es el centro de la especificidad de la obra. Su tratamiento está determinado por los ejes temáticos, históricos, sociales, culturales que se hallan en el ámbito de intervención. Entre el objeto de creación, la especificidad y el ámbito de intervención existe la articulación con la cual se halla la poética de la obra, el carácter de la búsqueda estética lo cual contribuye a la definición del concepto de la puesta en escena. Los lenguajes escénicos que intervienen en el proceso creación adquieren un especial tratamiento de acuerdo con dicho objeto. Es la mínima parte del corpus escénico y al mismo tiempo el primer acontecimiento que desencadena su estructura.

### 3.1.2 Estructura de puesta en escena en ámbitos de intervención

Hacer referencia a la estructura de la puesta en escena nos permite considerar dos ámbitos específicos los cuales precisan la relación interna de los componentes y el devenir escénico y circunstancial de la misma.

1. La estructura de la Imagen Acontecimiento (superposición) y
2. La estructura escénica de la obra. (despliegue)

La primera referida al objeto de creación de la obra y la superposición de órdenes escénicos y extra escénicos que lo constituyen y la segunda a su estructural despliegue determinándose así dos formas de pensar de la dirección escénica. Entre un pensamiento por superposición y otro por ubicación, función, despliegue y articulación de los elementos técnicos, metodológicos y conceptuales se establece una mirada pendular y dinámica de la dirección con la que se va construyendo el espesor del acontecer escénico.

Según la mecánica cuántica, el movimiento pendular está conformado por la superposición de dos movimientos, uno vertical y uno horizontal, ambos separables y a la vez constituyentes de un estado, una dinámica. La comprensión de la constitución de dicho estado, nos permite aludir a que entre el pensamiento escénico por superposición y el pensamiento escénico por ubicación, función y despliegue de los elementos que constituyen la obra, se determina un pensamiento complejo, pendular.

La diferencia entre la mirada del director y la del espectador consiste en que el director conoce las operaciones que determinan las maneras de articular los componentes y la forma de producir acontecimiento en medio de la grafía del azar, a la vez que visualiza el movimiento pendular como una totalidad, mientras que el espectador percibe la totalidad, producto del movimiento pendular.

### **Estructura de la Imagen acontecimiento (superposición de órdenes escénicos y extra escénicos)**

La imagen acontecimiento posee una estructura que debe ser concebida y fijada por el director, ya que a través suyo se adquiere la escenicidad de la obra. Su espesor emerge de la superposición de órdenes escénicos y extra escénicos que mediante devenir obra generan un orden más complejo, único e irrepetible, abierto según las múltiples variables de

articulación de sus componentes. En cada instante del acontecer, la imagen acontecimiento se encuentra en un estado o comportamiento escénico distinto, por lo que se evidencia imprevisible, caótico, experiencial y cohesionador, según las circunstancias espacio temporales en las que el artista y el espectador se hallen en él.

Las múltiples formas de articulación de los componentes de dichos órdenes entre sí, instauran ámbitos liminales en los que el carácter escénico del acontecimiento cobra sentido, y, por lo tanto, se establece un entre, un borde o lugar de la encrucijada de procedimientos, pensamientos y formas de intervenir configurándose así un orden complejo, coherente, que escénicamente se puede experimentar, casi indescriptible que ata lo común con lo excepcional.

En el ámbito liminal germina la obra abierta que se pronuncia de forma paradójica entre lo sabido y lo por conocer, lo ensayado lo tangible y lo efímero, motivo por el que la dirección de puesta en escena se constituye como el quehacer escénico de lo incompleto e imprevisible para lo cual debe instaurar estructuras que conlleven a la comprensión del fenómeno escénico y al abordaje técnico y metodológico del mismo, con el objetivo de establecer mecanismos de comunicación, creación y materialización que permitan que la labor colectiva conduzca a la concreción escénica a la cual está destinada.

La estructura de la imagen acontecimiento está definida por la superposición de los siguientes órdenes:

**Ámbitos de intervención:** Constituidos por los diversos materiales literarios, visuales, audiovisuales, sonoros, en los que se hallan las diversas fuentes de creación bajo sus distintos formatos, unos con una intencionalidad escénica como la dramaturgia, el guion cinematográfico, el libreto o la coreografía y otros sin intencionalidad escénica como el

testimonio, la cotidianidad, las dinámicas sociales, etc. En los que se hallan indicios y detonantes que causan interés y se convierten en imágenes y acontecimientos que desencadenan imaginario escénico en el director. Los ámbitos y su devenir, develan las formas de interrelacionarse de las comunidades, el carácter social, cultural, histórico sustancial para adquirir información experiencial, documental, teórica que permite el análisis y comprensión de dichos ámbitos. Ello determina una actitud etnográfica por parte de la dirección y por tanto la clasificación de la información, con lo cual se determina una relación transdisciplinar, transcultural, transtextual que declara la riqueza de la tarea escénica. Desde el punto de vista estético se alude a las nociones de Prosaica y Estesis planteados por Katya Mandoki. De los ámbitos de intervención se desprenden las temáticas entendidas como el marco de acción más amplio en el que se despliega la trama escénica y las problemáticas en las que se implican los sujetos de la acción. Estas dos líneas desde el punto de vista de la estructura de la obra, se convierten en el plano de ficción que da sustento a la atmósfera escénica y a la narrativa relacionada con la fábula y el plano de realidad sobre el cual se sustenta la cotidianidad que compromete al sujeto de la acción y la dinámica social en las que el evento escénico se desarrolla.

**Grafía del azar:** Orden conformado por todos y cada uno de los fenómenos espacio temporales, sonoros, visuales, estésicos que dinamizan el contexto de realidad en el que se emplaza la imagen acontecimiento y despliega el devenir escénico. En éste orden las manifestaciones climáticas, los cambios de luz, temperatura, lo público, lo privado, los miembros de las comunidades implicadas en el proceso de creación e intervención, la cotidianidad entre otros factores, constituyen una grafía cambiante, surgida de un orden no previsto. Finalmente, la relación entre lo creado y la grafía de dicho azar constituyen lo que se puede denominar como cartografía escénica, tal como se contempla en el proceso de

puesta en escena de ópera urbana. En este contexto se hallan indicios y evidencias de hechos históricos y acontecimientos significativos factibles de convertirse en referentes sustanciales para la elaboración de los diversos lenguajes escénicos. La grafía del azar se convierte en una escritura caótica que oscila entre la imprevisibilidad y el sentido que adquiere al interior de los procesos de intervención y creación que se desarrollan en los perímetros y escenario de intervención que se delimitan para llevar a cabo el ejercicio de la dirección escénica.

**Perímetros de intervención escénica:** Unidades de espacio y tiempo con las cuales se delimitan las áreas en las que se despliegan los acontecimientos escénicos y se emplaza la labor creativa, etnográfica, social que se suscita entre el artista, el espectador y los miembros de las comunidades implicadas desde el punto de vista de las temáticas y las problemáticas. El perímetro de mayor dimensión se establece entre el epicentro de la acción y el perímetro horizonte, es decir entre el centro del escenario y los referentes históricos, sociales y culturales a los que alude la obra. Se contemplan tres perímetros con los cuales se definen las áreas geográficas en las que transcurre el evento escénico: Horizonte (lugar distante, referente geográfico), mayor (inscribe el sector urbano o rural en el que se inscribe el evento escénico) y locación el cual alberga la experiencia escénica, en especial los ámbitos de intervención en los que se despliega la experiencia estética entre el espectador, la comunidad y el artista durante el evento escénico. Contempla además tres escenarios de intervención con los cuales se enmarcan las relaciones más cercanas e íntimas bajo las cuales transcurre la trama, así: Escenario de intervención (zona en la que se genera la interacción entre los sujetos de la acción) , horizonte del escenario de intervención (fondo o perspectiva más lejana que puede ser percibida por el espectador y puede cobrar sentido al interior de la dinámica que se desarrolla durante el evento escénico) y el epicentro del



escenario de intervención entendido como el lugar en el que se acentúa el foco de la acción y desde el cual se establecen tres planos de relacionamiento entre el sujeto de la acción y el entorno (plano general), entre el sujeto de la acción y el universo circundante más próximo, lugar de las circunstancias, la interacción con los espacios que caracterizan la locación (balcones, esquinas, aceras, callejuelas, escalas, etc) y el plano detalle relativo a la relación con los objetos (sillas, marcos de puertas, ventanas, interlocutores, etc), entre éstos perímetros transcurre la trama acompañada de diversos niveles de experiencia con los cuales los sujetos de la acción establecen relaciones, asociaciones, percepciones. Este nivel de perímetros constituye el contexto estésico del acontecimiento escénico.

**Espectador:** concebido durante el proceso creativo como un orden hipotético, que, en el despliegue del evento escénico, se vuelve una parte del contexto de realidad con la que se confronta el quehacer escénico, incluso artístico, académico, profesional.

El espectador es disímil, está definido por el grado de compromiso que adquiere con las temáticas y problemáticas expuestas, ya que él de alguna manera también, ha pertenecido a los ámbitos de intervención contemplados en la puesta en escena. Un espectador que ve el universo locativo, familiar, propio, ahora cualificado por la intervención escénica, hasta cierto punto transgredido, según las maneras de hacer y decir del creativo, y éstas en relación con las temáticas y problemáticas halladas en el ámbito de intervención indagado, es un espectador que se vuelve partícipe de la acción.

Dado el carácter socio-estético que adquiere el encuentro entre artistas y espectadores alrededor del devenir escénico, se pueden identificar cinco tipos de espectadores.

1. El que se puede denominar en principio como espectador, quién por voluntad propia decide asistir al evento escénico y se emplaza entre el perímetro locación y el

escenario de intervención, un lugar fronterizo entre la intra escena y la extra escena, quien permanece hasta el final del evento.

2. El espectador desprevenido quien en medio de su cotidianidad se percata de la realización del evento escénico y decide ubicarse entre el perímetro locación y el escenario de intervención permaneciendo durante el transcurrir del evento hasta su final.

3. Espectador del espectador, quién toma la decisión de permanecer entre los perímetros locación y mayor, observando desde la distancia el evento y en él al espectador del mismo. Es decir, se halla en lo que se puede considera como la extra escena.

4. Espectador habitante, quien se localiza entre los perímetros locación y mayor. Sin dejar de lado la cotidianidad, observa fragmentos del evento escénico. Está ubicado en la extra escena distante.

5. El espectador del proceso de creación e intervención quien por algún motivo ha tomado la decisión de presenciar alguna actividad escénica que conduzca a la realización de la puesta en escena tal como ocurre al momento de asistir a los ensayos in situ que se desarrollan en la locación. Este espectador suele presenciar el evento escénico con gran propiedad.

La relación entre los sujetos de la acción, los diversos tipos de perímetros definen los niveles de experiencia estética con la cual se da trascendencia al hecho escénico, a la imagen acontecimiento, ya que la percepción del espectador contribuye al discernimiento del acontecer escénico.

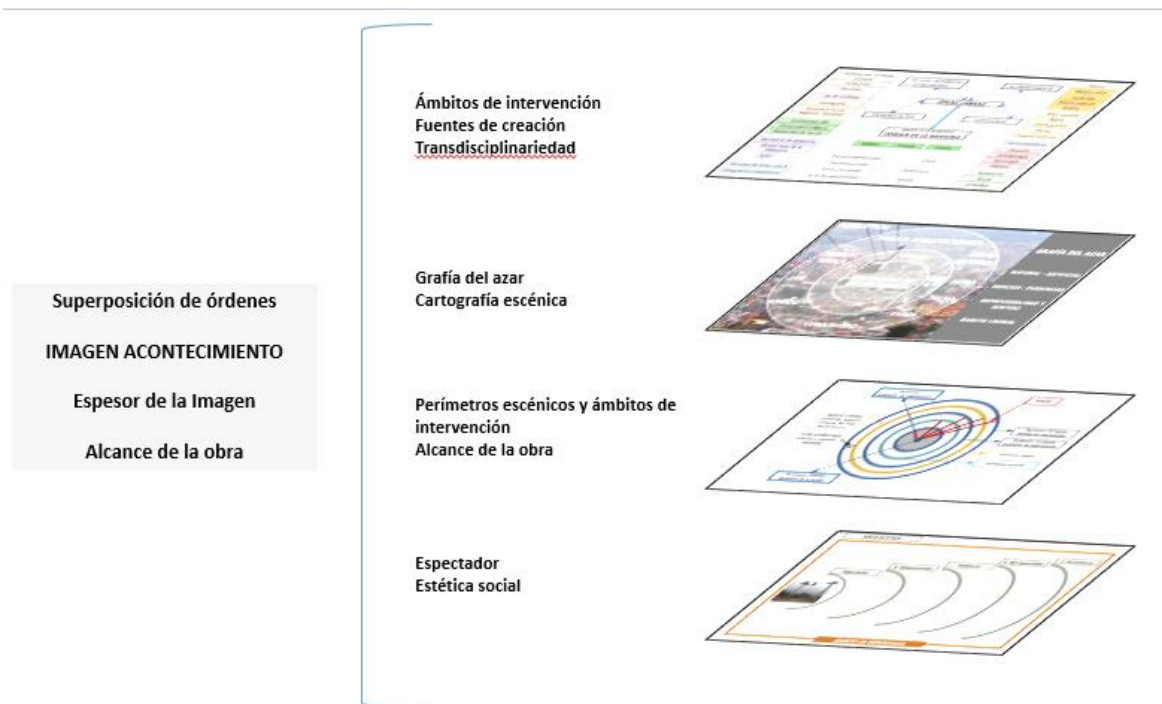


Figura 21 Superposición de órdenes. Imagen acontecimiento

Fuente: elaboración propia, basada en imágenes elaboradas en el segundo capítulo.

### Estructura escénica de la obra

Si en el anterior aparte se dio cuenta de la estructuración de la imagen acontecimiento con la cual se constituye el pensamiento por superposición, es decir, la verticalidad del movimiento pendular, en este aparte se dará cuenta de la estructuración del pensamiento por ubicación, función, despliegue y articulación de las imágenes acontecimiento y los elementos técnicos, metodológicos y conceptuales que estructuran la obra, es decir la horizontalidad del pensamiento complejo, pendular.

Cabe destacar que estos dos tipos de estructuración están definidos por el concepto de puesta en escena que la dirección establece respecto a cada proceso de creación, indagación y materialización de la obra.

El concepto de puesta en escena determina el primer gran enunciado público que realiza el director, quien configura una actitud consciente sobre los acontecimientos y hechos históricos, las geografías, espacialidades, temporalidades comprometidas en los procesos de creación e investigación, el cual posibilita el establecimiento de un diálogo con los artistas y miembros de las comunidades que conforman el proyecto.

Dicho concepto constituye un discurso transversalizado por la acción y el sentido estético, reflejados en las actividades del proceso de creación y en una postura crítica que obedezca al resultado del estudio y análisis del arte en su época. Implica una causa de carácter social y artístico que reúne diferentes saberes y disciplinas, así como personas y profesionales alrededor del proyecto, lo que determina la declaración de un lenguaje común para una labor colectiva.

¿Cuál es el motivo que conduce a la concepción y realización del proyecto?, ¿Cuál la razón social, académica, histórica, artística, cultural que conduce a su concreción? ¿Cuál es la idea que orienta el trabajo escénico respecto al contexto de realidad en el que se inscribe? Son preguntas a manera de premisa que constituyen la instauración de una imagen con la que se inaugura un pensamiento que se despliega mediante imagen-acontecimiento, estructuración del hecho escénico, estrategias de creación, indagación y producción de la obra.

El concepto de puesta en escena determina la concreción poética del material literario con el que se reflejan las conjeturas y especulaciones realizadas por el director a partir del hallazgo y estudio de las fuentes de creación e indagación y por la imagen acontecimiento con la que se estructura el pensamiento de puesta en escena. Denota la fuerza creativa que se proyecta en la organización y estructuración de las etapas de producción y proyección del evento escénico y concreta el por qué y el para qué de la labor

del director; de tal manera que el subtexto de la creación pueda reflejar las preguntas que lo llevaron a inferir, tomar decisiones y crear las estrategias de producción que evidencian las temáticas y problemáticas de las que trata la puesta en escena.

El concepto de puesta en escena se constituye en la poética del espacio y del tiempo que abarca el repertorio, la búsqueda estética, la técnica, la metodología. Existen cuatro aspectos que conllevan a la concreción poética de la obra.

1. Concepto de puesta en escena,
2. Estructura escénica, pendular que suscita el despliegue de la acción (cartografía escénica),
3. La fábula y el título como mayor concreción de la secuencia de acontecimientos escénicos;
4. La imagen de la memoria a través de la cual la obra trasciende en el tiempo.

Volviendo a la estructuración escénica, se puede decir que está definida por la articulación de componentes con los que se generan diversos niveles de interacción, tales como: Sujetos de intervención definidos por quienes se hallan implicados en la trama de la obra y en su devenir escénico. Se denominan *de intervención* en la medida en que, de manera cercana o remota, han sido tocados por las estrategias de indagación, creación, producción y proyección que el proyecto escénico demanda. Algunos sujetos son representados, otros llevan a cabo la representación, otros hacen presencia para legitimar hechos históricos y acontecimientos que se referencian en el devenir escénico, razones por las cuales se contemplan dos tipos de sujetos de intervención, los sujetos de la acción y los espectadores.

Los sujetos de la acción corresponden a los artistas, los miembros de las comunidades implicadas directamente en la locación, la comunidad de sujetos que pertenecen al plano de ficción o de realidad que se desprende de las fuentes de creación que se hallan en el ámbito de intervención. Desde el punto de vista técnico, la interacción entre éstos sujetos está determinada por las nociones de transición (el traslado del acontecer escénico por injerencia del sujeto de una acción a otra, de un espacio a otro, de un interlocutor a otro...), bifurcación (instante en el que el sujeto de la acción se encuentra en disyuntiva, ante la elección de una o más alternativas que le permita por necesidad y/o interés dar continuidad al transcurrir escénico, y disociación (momento en el que el sujeto de la acción debe establecer un plano comparativo entre una acción y otra, un espacio y otro, un sujeto y otro, a sí mismo respecto al espacio, otros sujetos, dimensionando su relación con el entorno, lo circunstancias, los planos de ficción y realidad).

La clasificación de los espectadores, tal como se anotaba anteriormente, se establece según el nivel de compromiso que se posee con respecto al evento escénico, e incluso con los procesos de creación y producción.

Lo importante aquí es comprender cómo la dirección instaura en el espacio tiempo del transcurrir de los acontecimientos y de manera sutil, focos de atención con los cuales despierta en el espectador pensamientos, especulación, imaginarios con los cuales se le implica con el devenir escénico, generando diversos tipos de asociación con los demás sujetos de intervención, referentes históricos, sociales, culturales, propios, ajenos o con otros focos de atención que van constituyendo una determinada línea de sentido de la obra, para establecer una relación con el espectador que trascienda a la materialización del compromiso social que a través de la obra, la dirección construye.

Estos focos de atención se denominan indicios, los cuales conducen a unidades de sentido mayores que le permiten al espectador inferir, construir obra de manera autónoma y trascender en el espacio y tiempo escénicos, ya que la relación que se establece entre un indicio y otro, determina un desplazamiento instantáneo entre el presente y lo pretérito para regresar a un presente nutrido en consciencia, comprensión y apropiación de sí respecto a lo circundante.

La estructura escénica de la obra está soportada por lo que se denomina como línea de imágenes acontecimiento con los que se establece la dinámica escénica, por lo que a través del lugar que ocupan, la función que cumplen y la denominación que poseen al interior de dicha estructura está definida también la manera cómo el director concibe la obra. En este caso, una obra que emerge de lo social y lo cultural, en estrecha relación con los diversos sujetos de intervención implicados, basada en procesos transdisciplinarios, transculturales, supradisciplinarios, determina un puente entre planos de realidad y ficción, entre la imagen primigenia que desata los procesos de creación, investigación, producción y proyección de la obra y la incidencia que tiene en la memoria colectiva desde el punto de vista estético.

A pesar de que cada imagen acontecimiento subsigue a la anterior, la relación que entre ellas se origina no solo obedece a un plano secuencial, rígido, sino también mediante saltos y/o trayectos que cualifican el sentido que adquiere el devenir escénico de la obra.

Cada imagen acontecimiento se convierte en el pilar que da sostenibilidad a la obra, dinamismo, ritmo, contraste entre lo pasivo y lo emotivo, lo escénico y lo extraescénico, estremeciendo la contemplación y creando otros órdenes ya no de participación, sino complicidad con el foco de atención y su entorno. En cada imagen acontecimiento se

origina un cambio en la actitud de los sujetos de la acción, la atmósfera (luminosidad, sonoridad, azar, estesis), la intensidad de la trama, el tratamiento del acontecer escénico...

A continuación, se presentan, según disposición, caracterización y relacionamiento las imágenes acontecimiento que dan cuenta de la forma (obra) con las que se construye la obra en ámbitos de intervención:

**Imagen acontecimiento.** Si bien ya hemos aludido a su estructuración, ahora se puede enunciar que en la sucesión de imágenes acontecimiento este ocupa el primer lugar.

Se encuentra ubicado entre los ámbitos de intervención (antecedentes, fuentes de creación) y el devenir de la obra. En él las temáticas y problemáticas halladas en el ámbito de intervención se convierten en los planos de ficción (se expresa a través de la atmósfera y el tema preponderante de la obra) y realidad (el plano de la cotidianidad, la experiencia, el conflicto y las problemáticas en las que el sujeto de la acción está atado) que abarcan las diversas imágenes acontecimiento con los que se estructura la obra. Ambos planos se modifican a través de las imágenes acontecimiento y acompañan al sujeto de la intervención incluso más allá del cierre del “telón”.

A partir de la imagen acontecimiento se desencadena la trama a través de la línea de imágenes acontecimiento que la subsiguen, como también se establece el emplazamiento del espectador en el marco del devenir escénico, de la estesis, el cual perdura incluso hasta el desplazamiento del espectador hacia el contexto de su cotidianidad esto es, un tiempo después del cierre del “telón”. Es decir, entre los momentos de emplazamiento y desplazamiento del espectador se origina el ingreso de éste al ámbito ficcional (extracotidiano) en el que se enmarca el ámbito real (cotidianidad) y su egreso a la llana cotidianidad. Por lo que la experiencia escénica del espectador oscila entre los ámbitos de lo real y la ficción, lo cotidiano y lo extracotidiano durante el evento escénico. Dicho

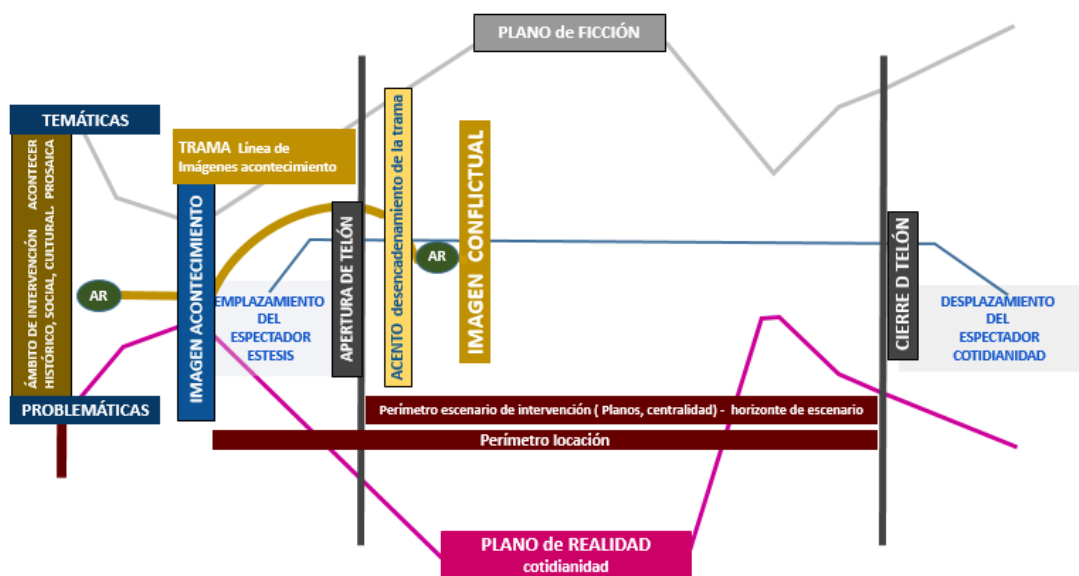


emplazamiento se origina por tanto entre los perímetros locación y escenario de intervención lugar de los planos general, medio y detalle.

La imagen acontecimiento se manifiesta antes de que se abra “el telón” por medio de un acento raíz y culmina luego de su apertura ante los ojos de los espectadores propiciando un acento en el que se enmarca la poética con la cual se define el punto de llegada de los antecedentes que desencadenan la trama. Desde el punto de vista geográfico, la imagen acontecimiento se emplaza en el contexto de la locación, incluso en el trasegar del espectador hacia su comparecencia ante el escenario de la intervención.

Cada imagen acontecimiento posee en su origen, en la mayoría de ocasiones de manera casi imperceptible, un acento raíz que declara su activación.

**Estructura de puesta en escena (obra) en ámbitos de intervención  
Despliegue del pensamiento escénico (pendular) y articulación sus componentes**



*Figura 22 Superposición de órdenes. Imagen acontecimiento*

*Fuente: elaboración propia, basada en imágenes elaboradas en el segundo capítulo.*

**Imagen conflictual**, Acontecimiento en el que se desatan las fuerzas que entran en fricción comprometiendo a los sujetos de la acción con los planos de ficción y realidad alterando su estado. Acontecimiento en el que el devenir escénico adquiere mayor dinamismo llevando a los sujetos de la acción, deseándolo o no a la crisis. En su acento raíz se manifiesta la causa que ocasiona la emergencia de lo no previsto, generándose un caos que exige las capacidades de los sujetos de la acción para interactuar entre sí y con el entorno.

**Imagen pensamiento:** Acontecimiento en el que todas las fuerzas manifiestan su mayor expresión y confrontación, cúspide de la conciencia y la transformación de todos los componentes de la estructura. En él los sujetos de intervención son sorprendidos por la manera cómo el evento escénico adquiere alcances insospechados desde el punto de vista del uso de los recursos escénicos. La atmósfera cambia de forma drástica, los lenguajes y componentes escénicos se transforman, las nociones de espacio y tiempo se dislocan. Los planos de ficción y realidad adquieren su máxima correspondencia, entran en fricción y determinan una nueva condición de dichos planos. En la imagen pensamiento, el espectador adquiere el mayor nivel de conciencia sobre la manera cómo la obra obtiene sentido respecto al funcionamiento del sistema dirección escénica, a la razón por la cual ésta se despliega en la locación elegida y al tratamiento del acontecer escénico.

En su máxima expresión, el acontecimiento conduce a un pensamiento complejo, producto de la manera cómo los componentes de la obra se relacionan con la grafía del azar, a la vez que la locación adquiere una nueva connotación. Aquí la dirección escénica da cuenta de la composición de una imagen poética con la que inaugura un nuevo pensamiento respecto a las maneras de hacer y decir con relación a los referentes hallados en el ámbito de intervención indagado. El tratamiento de los lenguajes escénicos cambia.

**Imagen umbral:** Acontecimiento en el que declinan la fuerzas provenientes de la imagen acontecimiento, de la imagen conflictual y de la imagen pensamiento, con lo cual no se declara un final de la obra, sino la transición necesaria para dar paso a la apertura de una nueva que si bien no se va a materializar en su totalidad ante los ojos de los espectadores, si posibilita el cruce del umbral hacia la apertura de una nueva perspectiva con lo que se da trascendencia al devenir escénico hasta el momento experienciado.

**Imagen acento:** Acontecimiento en el que el sujeto de la acción imprime una huella sobre el escenario evidenciando su postura respecto a lo acaecido hasta el momento en la obra, manifestando una voluntad crítica ante la sociedad. En este sentido, es el sujeto de la acción quién adquiere voz propia, así como la dirección a través de la puesta en escena manifiesta su posición en relación a las temáticas y las problemáticas tratadas. Este acento que proporcionalmente se halla al mismo nivel que el primer acento con el cual se desencadena la trama. El acontecer debe dejar la sensación de que, si bien no ha finalizado la obra, el espectador puede establecer la relación entre lo que acontece escénicamente y su porvenir social y cultural.

**Imagen memoria:** Imagen en la que el director de escena otorga sentido a todo lo sucedido, no únicamente a lo desplegado mediante la trama, sino a la obra como artefacto escénico, plantando una postura respecto a lo circundante, a las causas que han generado la razón de ser de la obra, de lo emprendido. La imagen de la memoria se halla entre lo subjetivo y terrenal, es en sí una imagen emplazada sobre el escenario para enfatizar que la puesta en escena es una obra creada, pensada, que tiene un propósito estético que no ostenta ningún grado de pedagogía o comunicación, sino de generar un salto cualitativo a partir de

la exposición que tanto el artista como el espectador asumen respecto al factor de imprevisibilidad y azar al que han sometido su obra e integridad.

Es la imagen con la cual, después de haber culminado la trama y sus líneas narrativas, de manera consciente se da pie al cierre del telón y el nuevo desplazamiento del espectador. Sella el carácter estésico e incluso cartográfico, y por lo mismo todo el proceso de intervención escénica que tuvo lugar en los diversos perímetros y con las comunidades implicadas en el desarrollo del proyecto. Es decir, la imagen de la memoria está definida por el sentido que todo el proceso de intervención tiene en el ámbito social y cultural.

Con dicha imagen se enfatiza en que la puesta en escena como tal es efímera, no solo por las circunstancias en las que transcurre, por lo irrepitable del acontecer escénico, por la emergencia que se advierte en la encrucijada entre los factores de tiempo y espacio escénicos, sino también porque del encuentro entre artistas y espectadores que se manifiesta efímero solo queda la memoria de lo experimentado. Por ello, la imagen de la memoria está definida más que por un fin, por el acontecimiento que legitima la validez de la intervención creativa realizada a través de la puesta en escena, de las dinámicas surgidas de los demás órdenes que se superponen y conforman la verdadera obra, la memoria tangible que el acontecimiento escénico ha generado. La capacidad de síntesis y concreción del director en la composición de dicha imagen acontecimiento es sustancial.

La imagen de la memoria construye lo que en el futuro será evocado, un acto de anamnesis repentino que por algún motivo habrá de ser contemplado, como un desplazamiento que adquiere un nivel de conciencia insospechado en quién lo rememora. En este sentido, el papel que cumple la experiencia escénica en el artista es distinta a la del espectador, sin embargo, ambas no escapan al carácter estésico del acontecer.

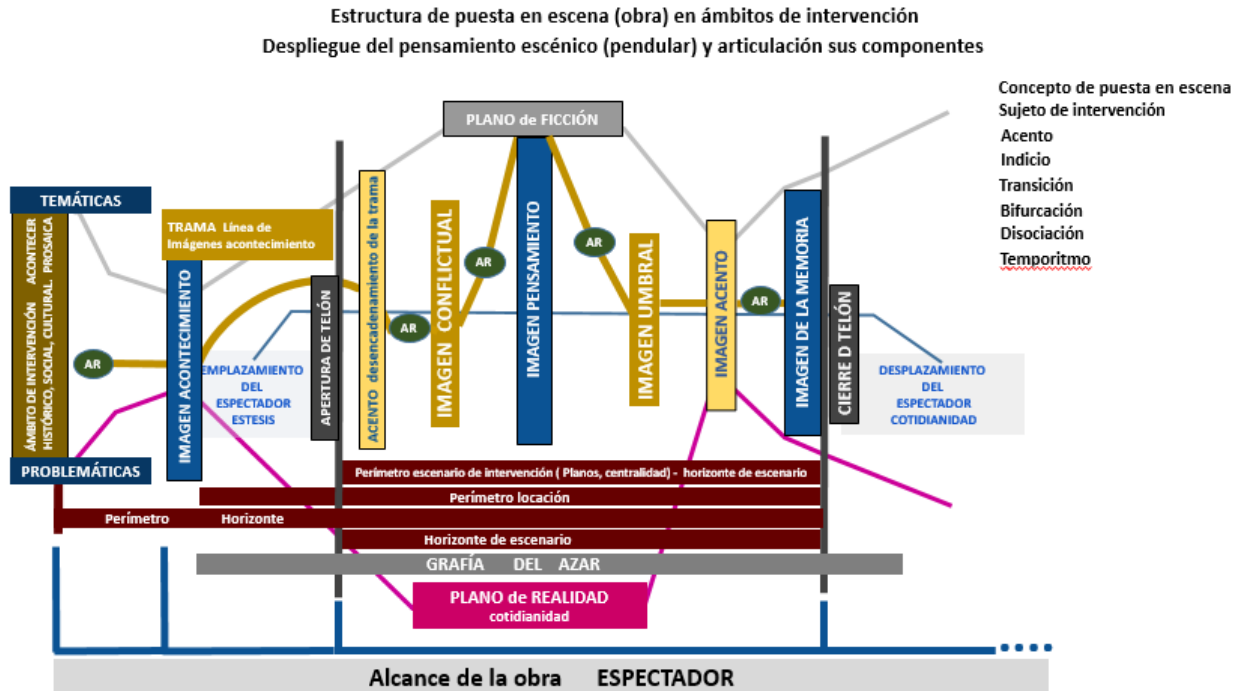


Figura 23 Despliegue de imágenes acontecimiento. Horizontalidad

Fuente: elaboración propia

### 3.1.3 Metodología de creación, indagación e implementación de estrategias de puesta en escena.

La propuesta metodológica que aquí se presenta posee un carácter pendular en la medida en que se mueve entre lo estructural del hecho escénico y el devenir de la imagen acontecimiento teniendo como premisa la estesis, entendida como el factor que oscila entre la experiencia y lo estético, en la que tanto el artista como el espectador se encuentran, justamente porque en la obra abierta, el espacio escénico se contempla como un único ámbito estético, no como el lugar de encuentro de dos presencias, sino como el espacio tiempo en el que lo liminal, el estremecimiento se causan simple y llanamente porque tanto artista como el espectador están cobijados por las mismas circunstancias.

El mayor recurso del director de la Obra Abierta está en el pensamiento intuitivo que pueda advertir las condiciones de modo, tiempo y lugar en que la Imagen Acontecimiento como factor escénico primordial de la estructura de esta obra desborda la realidad y el imaginario que se despliegan en un nuevo orden, en el espacio tiempo escénicos. No se necesita un escenario para que lo escénico se origine, se requiere una imagen acontecimiento para que lo escénico como factor de la imprevisibilidad detone imaginario e instale al creativo en una circunstancia no prevista. La imagen acontecimiento emerge por la confluencia espacio-temporal de múltiples aristas visibles e imperceptibles de un entorno específico, que instan a intervenir, cartografiar, analizar un ámbito específico determinando una actitud tan creativa como propia de la pesquisa y el registro, del carácter etnográfico.

La metodología en la dirección en ámbitos de intervención está definida por los procesos de creación, indagación, producción y proyección sustentados en:

1. Fases del proceso creativo (6),
2. Estrategias de dirección e indagación escénica (19),
3. Herramientas técnicas y procedimentales (4),
4. Concreción poética (4),
5. Devenir escénico y
6. Acciones transversales en las que se sustenta la trama.

La metodología se puede entender como el procedimiento que tanto desde lo global (conceptos, fases) como en lo particular (aplicación de herramientas técnicas) permite diseñar y poner en práctica el trasegar más eficaz para articular las diversas maneras de hacer y decir (disciplinar, procedimental) en pro de la materialización y proyección de la obra en el tiempo más justo.

La labor metodológica demanda del constante estudio, análisis, selección de materiales, trabajo de campo en comunidades, como también la estructuración y composición que conduzca a la generación de una poética coherente con las diversas fuentes de creación. En este sentido, las nociones de ejercicio, ensayo, sesión relacionados con la labor creativa y experimental, se convierten en las dinámicas que a la vez conforman el laboratorio de ideas, estrategias de creación, debate, encuentro entre quienes participan de todas las fases que conducen a la puesta en escena.

Sin duda, la labor que desde los puntos de vista organizacional, institucional, logístico tanto en lo que respecta a lo académico, lo social y público es determinante para la generación de procesos realizables basados en acuerdos y compromisos sustentados a su vez en la confianza. En este sentido, la articulación de procesos técnicos, creativos y logísticos estimados a la luz del guion por secuencias como herramienta común a los integrantes del colectivo que hace posible el despliegue metodológico, se convierte en un producto que, si bien ya se considera como uno de los pasos a realizar, surgió de las circunstancias en las que se lleva a cabo el desarrollo de un proyecto de estas características, por lo que el planteamiento metodológico aquí expresado se puede entender como uno de los fundamentos para incluir otros procedimientos que pueden conducir la labor creativa la contemplación de estrategias de dirección según las circunstancias en las que éstas se implementen.

De esta manera, la metodología en Obra Abierta se contempla como una manera de intervenir contextos de realidad y ficción en los cuales las estrategias de creación están supeditadas a las circunstancias sociales, culturales en un momento determinado, como también a la generación de un pensamiento escénico ceñido a la intuición y la emergencia de la grafía del azar, razón por la cual, la metodología aquí expuesta es solo una propuesta

que se espera sea aplicada a diversos ámbitos de intervención por lo que se requerirá de ajustes, modulaciones, incluso transgresiones metodológicas que van a enriquecer desde todo punto de vista, el ejercicio de la dirección de puesta en escena.

Además de la producción escénica como resultado de los procesos metodológicos se puede destacar en el concepto de Obra Abierta el hecho de que la dirección también genere, a través de la *concreción poética* que se enuncia como una de las estrategias metodológicas aplicadas, la generación de conocimiento tanto desde la elaboración teórica, de reflexión y estudio sobre el objeto de creación como también de la experiencia escénica surgida de factores tan importantes como la *Seudoserendipia*, Imagen generadora de sentido que conduce a la poética escénica como parte sustancial de la búsqueda estética del director.



## CONCLUSIONES

1. Se conceptuó y formuló un sistema de puesta en escena que permite desde lo metodológico y estructural abordar no sólo los ámbitos de intervención propios de las categorías escénicas habitualmente legitimadas en las artes escénicas sino también, aquellas que pertenecen a ámbitos alternativos, específicamente en contextos de realidad y procesos de creación e investigación de carácter supradisciplinar y liminal.
2. Se realizó un estudio comparativo de las experiencias de puesta en escena implementadas en las óperas urbanas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* (2005), *¡Oh! Santo Domingo* (2006) y *Memoria, destierro del olvido* (2011) a través del análisis de los procesos de creación, concepción, producción y proyección implementados, lo cual permitió concebir la dirección de puesta en escena como un sistema aplicado y la formulación del plano metodológico factible de implementar en ámbitos de intervención alternativos. Se tomaron además como referentes para la estructuración de la obra, el método de análisis efectivo de G. A. Tovstonógov y planteamiento metodológico implementado para el curso *Modos de creación III*, de la especialización en *Intervención creativa* ofertado por la institución universitaria *Colegiatura Colombiana*.
3. Se planteó como objeto de creación del sistema de dirección, la imagen acontecimiento basada en su estructuración desde los puntos de vista de la superposición de órdenes que la conforman y desde la denominación, el lugar que ocupa y la función que cumple al interior de la estructura de la puesta en escena. Objeto de creación que le permite al director de escena comprender la manera cómo se despliega su pensamiento través de la obra.

4. Se expuso la noción de Obra abierta, concepto que comprende la dirección escénica en ámbitos de intervención como una herramienta a través de la cual se hace apertura a experiencias de creación e investigación disímiles, a diversas formas de abordar el hecho escénico y determinar un camino en la búsqueda de un planteamiento estético creciente.
5. Se estableció la noción de desplazamiento consciente como el traslado que el director realiza sobre diversos ámbitos de intervención escénica desde la intervención creativa e investigativa, con el rigor del análisis, el estudio, la exploración, el ensayo, la reflexión, lo que conlleva a la generación de obra escénica, teórica, metodológica, pedagógica, entre otras actividades en pro de la cualificación y trascendencia de la labor escénica.
6. Se constituyó un lenguaje escénico con el cual se pueden desarrollar procesos creativos que, a la luz de la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención, conducen a la generación de procesos pedagógicos, creativos, investigativos susceptibles de ser implementados en procesos formativos.

## Referencias

*Alternativa teatral*. (s.f.). Obtenido de [alternivateatral.com](http://www.alternivateatral.com):

<http://www.alternivateatral.com/obra4766-fuerza-bruta>

Argüello, C. (2016). *Dramaturgia de la dirección de escena*. Ciudad de México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato.

Aristóteles. (1994). *Poética*. Caracas: Monte Ávila Latinoamericana.

Artaud, A. (1978). *El teatro y su doble*. Barcelona: Edhasa.

Autopista Rock, ¡La vía a tu música! (2017, 23 de agosto). Fuerza Bruta-Wayra: La fiesta de los sentidos. *Autopista Rock*. Recuperado de <https://www.autopistarock.com/articulos/fuerza-bruta-wayra-la-fiesta-de-los-sentidos>.

Bahamón Álvarez, G. (2009). Perímetros urbanos. Análisis del proceso de delimitación de espacialidades urbanas, un estudio de caso en Medellín. 75. Medellín, Colombia: Universidad Nacional de Colombia.

Balbuena, J. (2016). *La puesta en escena operística en la España del siglo XVIII*. 321. (D. d. Educación, Ed.) Sevilla: Universidad de Sevilla.

Barba, E. (1994). *La canoa de papel. Tratado de antropología teatral*. Buenos Aires, Argentina: Catálogos Editorial S. R. L.

Barria, M. (2016). Estrategias alegóricas y figuras sacrificiales en la dramaturgia chilena reciente. En C. Dimeo y J. Dubatti (eds.), *Otras geografías / Otros mapas teatrales: Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas* (pp. 137-158). Buenos Aires: La Campana Sumergida.

Bernard, W. (2010). *Sobre la ópera*. (G. Menéndez Torrellas, Trad.) Madrid, España: Alianza Editorial.

- Bertrán Coppini, R. y Manito Lorite, F. (2008). *Aprendiendo de Colombia. Cultura y educación para transformar la ciudad*. Barcelona, España: Fundación Kreanta.  
<http://bibliotecadigital.uc.edu.ar/repositorio/revistas/opera-innovación-escnica-sanchez-medina.pdf>
- Borgdorff, H. (2010). El debate sobre la investigación en las artes. *Cairon: Revista de ciencias de la danza* (13) 25-46.
- Brecht, B. (2004). *Escritos sobre teatro*. Barcelona: Alba Editorial.
- Brownell, P. (2009). El teatro antes del futuro: Sobre Mi vida después de Lola Arias. *Telondefondo*, (10), 1-13.
- Buenaventura, E. (1972). Apuntes para un método de creación colectiva. *Teatro* (9), 45-96.
- Campo A., A. L. (2008). *Diccionario básico de Antropología* (Primera ed.). Quito, Ecuador: Abya-Yala.
- Carnevali, D. (2015). *Forma dramática y representación del mundo. Apuntes sobre la noción de fábula en el contexto teatral europeo contemporáneo*. Barcelona: Departament de Filologia Catalana, Facultat de Filosofia i Lletres, Universitat Autònoma de Barcelona.
- Ceballos, E. (1999). *Principios de dirección escénica*. Ciudad de México: Col Escenología.
- Coppini, B., Bertrán, R., & Manito Lorite, F. (2008). *Aprendiendo de Colombia. Cultura y educación para transformar la ciudad*. Barcelona, España: Fundación Kreanta.
- Chistiujin, I. N. (2014). *Teoría del drama. Análisis de la obra dramática. Manual de Formación*. Ariol, Rusia.
- De Toro, F. (2014). *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. Ciudad de México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, A. C.

- Derrida, J. (1969). El teatro de la crueldad y la clausura de la representación. *Ideas y valores* (32-34), 5-31.
- Dubatti, J. (2010). *Historia del actor*. Buenos Aires: Colihue Teatro.
- Dubatti, J. (2011). Ópera e innovación escénica: la "ópera urbana" de Eduardo Sánchez Medina (Medellín, 2005-2006). Obtenido de Revista del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega":  
<http://bibliotecadigital.uc.edu.ar/repositorio/revistas/operas-innovacion-escenica-sanchez-medina.pdf>
- Dubatti, J. (2015). Vanguardia artística y política en los procesos del teatro. En J. Sarmiento (ed.), *Puesta en escena y otros problemas de teatro* (pp. 39-67). Lima: Escuela Nacional Superior de Arte Dramático (ENSAD).
- Dubatti, J. (2016). La liminalidad en el teatro: lo liminal constructivo del acontecimiento teatral. En C. Dimeo y J. Dubatti (eds.), *Otras geografías / Otros mapas teatrales. Nuevas perspectivas escénicas latinoamericanas* (pp. 7-28). Buenos Aires: La Campana Sumergida.
- Eco, U. (1992). *Obra abierta*. Barcelona: Planeta-De Agostini.
- Egea, S. (2012). *La interpretación actoral en ópera. Análisis en torno a una especificidad*. Bilbao, España: Artesblai Editores.
- Egea, S. (2015). *Fundamentos para la formulación de una técnica actoral para la escena operística*. Barcelona, España: Universidad Autónoma de Barcelona.
- Egea, S. (2017). *Stanislavsky, Meyerhold y Chaliapin: la interpretación operística*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.

- Encina, M. (2012, 20 de octubre). Diqui James: El secreto de su fuerza. *Los Andes 137 Años*. Recuperado de <https://www.losandes.com.ar/diqui-james-secreto-fuerza-674591/>.
- Féral, J. (2017). Por una poética de la performatividad: El teatro performativo. En E. Garnier, F. G. Grande y A. Corral, *Antología de teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia* (p. 295). Bilbao: Artezblai.
- Féral, J. (2017). Teoría y práctica del teatro. Más allá de los límites. En E. Garnier, F. G. Grande y A. Corral (eds.), *Antología de teorías teatrales. El aporte reciente de la investigación en Francia* (p. 295). Bilbao: Artezblai.
- Ferrater Mora, J. (1971). Diccionario de Filosofía Tomo II L - Z. Buenos Aires, Argentina: Suramericana.
- Fischer-Lichte. (2011). *Estética de lo performativa*. (D. González Martín, & D. Martínez Paruha, Trans.) Madrid, España: Abada Editores.
- Freire, S. (2006, 28 de agosto). Ur-Hamlet: El príncipe aún vive en Elsinore. *La Nación*. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/espectaculos/teatro/ur-hamlet-el-principe-aun-vive-en-elsinore-nid835252/>.
- Galiano, M. (2008). Principios de la composición escénica: Los Meininger. *Danzararte: Revista del Conservatorio Superior de Danza de Málaga* (4), 50-57.
- Galindo Cáceres, L. J. (1998). Técnicas de investigación en sociedad, cultura y comunicación. México D.F, México: Addison-Wesley, p. 11
- Garavito, E. (1999). *Escritos escogidos*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia Sede Medellín.
- Gómez Ceballos, D. (22 de junio de 2006). Primer Laboratorio de Ópera Urbana. Medellín, Colombia.

- González, G. (11 de diciembre de 2010). *El Espectador*. Obtenido de El Espectador: <https://www.elespectador.com/noticias/actualidad/doris-salcedo/>
- Grumann Sölter, A (2008). Performance: ¿disciplina o concepto umbral? La puesta en escena de una categoría para los estudios teatrales. *Apuntes* (130), 12-139-
- Grupo de Memoria Histórica (2009). Usos, Sentidos y prácticas de la memoria. En G. d. CNRR, & N. S. Maria Victoria Uribe (Ed.), *Memorias en Tiempo de Guerra, Repertorio de iniciativas* (pág. 250). Colombia: Puntoaparte editores.
- Grupo de Memoria Histórica - CNRR. (2009). *Recordar y narrar el conflicto*. Medellín: Proffset Editorial S.A.
- Henaó Pérez, H. (2014). El lugar de la estética en la vida diaria: historia del concepto de estética cotidiana. *KEPES* (10), 227-248.
- Histórica, G. d. (2009). *Memorias en tiempo de guerra. Repertorio de iniciativas*. (B. Andrés, Ed.) Bogotá, Colombia.
- Humanos, O. d. (2015). *Atlas del Impacto Regional del Conflicto Armado en Colombia. Dinámicas locales y regionales en el periodo 1990-2003 (Vol. 1)*. Colombia.
- Malocheskavya, Irina Barísovna.(2004). *Escuela del director Tovstonógov*. Moscú, Rusia.
- Jiménez, S., y Ceballos, E. (1988). *Técnicas y teorías de la dirección escénica*. Ciudad de México: Grupo Editorial Gaceta S. A.
- Knébel, M. (s.f.). *Sobre el análisis efectivo de la obra y el papel*. Recuperado el sept de 2020, de [https://docs.google.com/document/d/1xhIeDdi2S6wWo\\_bAzuVnvxAeEEwBBVDL8kZI5HqiYQM/edit](https://docs.google.com/document/d/1xhIeDdi2S6wWo_bAzuVnvxAeEEwBBVDL8kZI5HqiYQM/edit)
- Knébel, M. (2000). *La palabra en la creación actoral*. Madrid, España: Fundamentos.

La Vanguardia. (2019, 24 de abril). Peter Brook, el innovador más influyente en el teatro.

*La Vanguardia*. Recuperado de

<https://www.lavanguardia.com/vida/20190424/461839538287/peter-brook-el-innovador-mas-influyente-en-el-teatro.html>.

Lehmann, H.-T. (2010). El teatro posdramático: una introducción. *Telón de fondo. Revista de teoría y crítica teatral* (12), 1-17.

Lesmes, Á. (22 de febrero de 2011). El Tiempo. Obtenido de El Tiempo:

<https://www.eltiempo.com/archivo/documento/CMS-8905480>

Libonati, A., y Serna, A. (2018). Fuerza Bruta: La sucesión de evoluciones en la constitución de grupo. *Artes & Humanidades VII* (28). Recuperado de <https://www.argus-a.com/publicacion/1347-fuerza-bruta-la-sucesion-de-evoluciones-en-la-constitucion-del-grupo.html>

Londoño Balbín, L. (2006). ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! Primer laboratorio de ópera urbana. Ópera en La Ladera. *Álma Máter* (543).

López Pérez, R. (2017). Diccionario de Creatividad. Conceptos y expresiones para una comprensión de la creatividad. 5, 212. (U. d. Chile, Ed.) Santiago, Chile.

Melendres, J. (2000). *La dirección de los actores. Diccionario mínimo*. Barcelona: Asociación de Directores de Escena de España, Institut del Teatre de la Diputació de Bcelona.

Mandoki, K. (2006). Prácticas estéticas e identidades sociales. Prosaica II. México, México: Siglo Veintiuno editores, Conaculta-Fonca.

Martín Barbero, J. (2004). Oficio de cartógrafo. Travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura. México: Fondo de Cultura Económica.



- Mejía, J. (2011). Museo Casa de la Memoria. Jamás Olvidaré tu nombre. *Arcadia* (75), 38,39.
- Montero Rivas, M. (1 de septiembre de 2012). El concepto de Intervención desde una perspectiva psicológica-comunitaria. MEEC-EDUPAZ.
- Nullvalue. (21 de febrero de 2011). Llevó restos de su hijo a la plaza de Bolívar. *El Tiempo*.
- Ollé, À. (2004). *La Fura dels Baus 1979-2004*. Barcelona, España: Electa.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del Teatro*. (J. Melendres, Trad.) Buenos Aires, Argentina: Paidós.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y del teatro contemporáneo*. (M. Muguercia, Trad.) Ciudad de México, México: Paso de Gato.
- Piaget, Jean. «La epistemología de las relaciones interdisciplinarias.» En Interdisciplinarietà. Problemas de la enseñanza y de la investigación en las universidades, de Leo Apostel et al., traducido por Francisco J. González Ortiz. México: ANUIES, 1979.
- Pérez Solís, R. (2013). Diálogos y mutaciones ente el teatro y la performance: desde el teatro de investigación a las escenas liminales en latinoamérica. En H. Carou Cairo, A. Cabezas González, T. Mallo Gutiérrez, E. del Campo García, & J. Carpio Martín (Ed.), *Actas del Congreso Internacional "América Latina: La autonomía de una región. XV Encuentro de Latinoamericanistas Españoles*. (págs. 1035-1044). Madrid: Trama Editorial/CEEIB.
- Redacción El Comercio. (10 de septiembre de 2016). Obtenido de El Comercio: <https://elcomercio.pe/luces/teatro/shakespeare-vive-nueva-dramaturgia-398829-noticia/?ref=ecr>

Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, T. Y.-M. (1999).

Obtenido de Ibero-Amerikanisches Forschungsseminar Universität

Leipzig: [https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-](https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/Reflexiones.pdf)

[content/uploads/2014/03/Reflexiones.pdf](https://home.uni-leipzig.de/detoro/wp-content/uploads/2014/03/Reflexiones.pdf)

Restrepo, B. (2011). Justicia a los muertos o un alegato a favor del recuerdo moral. Desde la Región (54).

Riaño, P. (2013). En: Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para construir memoria, histórica. Colombia: Centro Nacional de Memoria Histórica y University of British Columbia.

Rocamora, N. (2015). *La super-estrategia de Stanislavsky: motivos de un método para la interpretación del actor contemporáneo*. Granada: Universidad de Granada.

Salgado, D. (2007). La dirección de actores según Stanislavsky. *studis escènics: quaderns de l'Institut de Teatre*(32), 246-269.

Salgado, S. (s.f.). <https://co.pinterest.com/pin/363947213608247023/>.

Sánchez, C. y Arroyave, M. (octubre-diciembre de 2011). Memoria, destierro del olvido. Medellín, Colombia.

Sánchez, J. A. (2008). El teatro en el campo expandido. *Quaderns portàtils*, 16.

Recuperado de [www.macba.cat/es/quaderns-portatils-jose-antonio-sanchez](http://www.macba.cat/es/quaderns-portatils-jose-antonio-sanchez).

Sánchez, J. A. (2012). *Prácticas de lo real en la escena contemporánea*. Ciudad de México: Paso de Gato.

Sánchez Medina, E. (2007). Ópera Urbana, reconocimiento escénico de un patrimonio. Cuaderno de Arte y Pedagogía (3), 29-41.

Sánchez Medina, E. (2011). Memoria, destierro del olvido. 30. Medellín, Colombia.

- Sánchez Medina, E. (2012). *Imagen de la memoria: Testimonio lírico de significación histórica a partir de la dramaturgia y puesta en escena de la ópera urbana Memoria, Destierro del Olvido*. Medellín, Colombia.
- Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo*. Ciudad de México: Toma Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas, Paso de Gato.
- Sautu, R. (2005). *Todo es teoría: Objetivos y métodos de investigación*. Buenos Aires, Argentina: Ediciones Lumiere.
- Silva, A. (2006). *Imaginario urbano*. Bogotá, Colombia: Arango Editores.
- Smirnov Vladímirovich , M. (2011). G. A. Tovstonógov sobre las bases de una creación conjunta entre el director y el actor. (U. d. Petersburgo, Ed.) *Boletín Universidad de San Petersburgo* (3), 72-89. Obtenido de <https://artsjournal.spbu.ru/article/view/805/702>
- Taylor, D. (2011). Introducción. Performance, teoría y práctica. En D. Taylor y M. Cifuentes, *Estudios avanzados de performance* (p. 631). México D.F., México: Fondo de Cultura Económica.
- Toledo, M. (9 de octubre de 2007). Doris Salcedo: canto contra el racismo. BBC Mundo.
- Ubersfeld, A. (1997). *La escuela del espectador*. Madrid: Asociación de Directores de Escena de España.
- Valencia, H. (2011). Testigo de las ruinas. *Mapa Teatro*. Recuperado de <https://www.mapateatro.org/es/cartography/testigo-de-las-ruinas-0#:~:text=Testigo%20de%20las%20ruinas%20es,que%20un%20incesante%20proces>o%20de.
- Van den Hoogen, E. (2005). *El ABC de la ópera. Todo lo que hay que saber*. Ciudad de México: Taurus.

- Van Dijk, T. (1996). Estructuras y funciones del discurso. Una introducción interdisciplinaria a la lingüística del texto y a los estudios del discurso. Madrid, España: Siglo veintiuno editores, S.A.
- Vidal Fleites, M. (2004). Ese "otro teatro": Límites transgredidos en las artes plásticas. México D.F., México: Universidad Iberoamericana.
- Viviescas, V. (2006). Modalidades de representación en la escritura dramática colombiana. *Literatura: Teoría, Historia, Crítica* (8), 17-51.
- Williams, B. (2010). *Sobre la ópera*. Madrid: Alianza Editorial.

## **Anexos**

### **1. Vita**

Eduardo Sánchez Medina. (Medellín-Colombia,1965).

Comenzó estudios universitarios en el Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia (1983- 1986). Director de teatro drama del Instituto de Teatro, Música y Cinematografía “Cherkasov” de la ciudad de San Petersburgo (Rusia), Máster of Fine Arts del mismo Instituto (1986-1992). Especialista en Dramaturgia (1999-2000) con mención honorífica y Maestro en dramaturgia y dirección (2010- 2012) de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia con mención sobresaliente. Candidato a doctor en Artes, de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia: Obra Abierta, la dirección de puesta en escena en ámbitos de intervención, estudio de caso basado en la realización de las óperas urbanas ¿A Dónde? ¿A Dónde? ¡Ciudad! (2005), ¡Oh! Santo Domingo (2006) y Memoria, Destierro del Olvido (2011). Grupo de investigación: Artes escénicas. Línea de investigación: Didáctica y pedagogía del arte. Actualmente es Docente vinculado del Departamento de Artes Escénicas de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y docente de cátedra de la especialización en Intervención Creativa de la Colegiatura Colombiana.

2. Enlace Dramaturgia Ópera urbana ¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad! (2005)  
<https://cruzandolafrontera.com.co/wp-content/uploads/2021/08/%C2%BFA-donde-%C2%BFA-donde-...Ciudad.pdf>
3. Enlace Dramaturgia Ópera urbana ¡Oh! Santo Domingo (2006)  
<https://cruzandolafrontera.com.co/wp-content/uploads/2021/08/Oh-Santo-Domingo.pdf>
4. Enlace Dramaturgia Ópera urbana Memoria, destierro del olvido (2011)  
<https://cruzandolafrontera.com.co/wp-content/uploads/2021/08/Memoria-destierro-del-olvido.pdf>