

MONOGRÁFICO. POÉTICA DE LO VISUAL

ÓPERA URBANA: IMAGEN DE LA MEMORIA, TESTIMONIO LÍRICO DE SIGNIFICACIÓN HISTÓRICA*

URBAN OPERA: IMAGE OF MEMORY, HISTORICAL SIGNIFICANCE OF LIRYCAL TESTIMONY

Eduardo Sánchez Medina**

** Comenzó estudios en la Escuela de Teatro de la Facultad de Artes, 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) (mención honorífica) y Maestro en Dramaturgia y Dirección (2010-2012) de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia (mención de sobresaliente).

Docente del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Actualmente cuenta con más de 20 años de experiencia en el ámbito teatral como actor, director y dramaturgo. Docente invitado del Instituto de Teatro de Barcelona (España - 2002), de la Academia Silvio D'Amico de Roma (Italia-2002). Ha sido director invitado de varios proyectos nacionales e internacionales.

Actualmente es docente asociado de la Universidad de Antioquia, docente de la Especialización en Intervención Creativa de la Colegiatura Colombiana, y socio fundador y líder de Intervención Creativa de la Corporación Banasta Mediaciones Arte y Cultura de Medellín, entidad sin ánimo de lucro.

RESUMEN

El objeto de estudio de la Ópera Urbana está directamente emparentado con los procesos de creación que, de manera transdisciplinaria intervienen: el área de la música desde la lírica, el área del teatro desde la modalidad de la dramaturgia urbana y las dinámicas propias de una determinada comunidad, ubicada en el contexto urbano. La ópera urbana posee como objeto de creación la Imagen de la Memoria, verdadero testimonio de significación histórica. Los procesos de creación, producción y proyección se basan en la compilación, análisis y estudio de documentos históricos, entrevistas, testimonios e indagaciones que permiten la conceptualización y materialización de los materiales dramaturgícos y de puesta en escena. En síntesis, la Ópera Urbana manifiesta el canto interior de los habitantes, en el caso de las óperas urbanas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* (2005), *¡Oh! Santo Domingo* (2006) y el de las víctimas inocentes, el silencio profundo y revelador de lo acallado, la mirada intensa que confronta a la sociedad; sobre todo actualiza y activa, mediante acontecimiento escénico la fuerza de la memoria, la necesidad de desterrar el olvido en un acto colectivo que congrega a la sociedad y da sentido al Museo Casa de la Memoria, como sucede en la ópera urbana, *Memoria, destierro del olvido* (2011).

PALABRAS CLAVE

Ópera urbana, documento histórico, transdisciplinaria, imagen de la memoria, imagen acontecimiento, testimonio lírico, significación histórica.

ABSTRACT

The object of study of Urban Opera is directly related to the creation processes that intervene in an interdisciplinary way: the area of music from the lyric view, the area of theater from urban drama modality and the dynamics proper from a determined community located in an urban context. Urban opera has as its object of creation the Image of Memory, real testimony of historical significance. The creation, production and projection processes are based on the compilation, analysis and study of historical documents, interviews, testimonies and inquiries which allow conceptualizing and materializing the drama and staging. In short, Urban Opera expresses the interior singing of inhabitants, in the case of urban operas *Where? Where?...City!* (2005), *Oh! Santo Domingo* (2006), and the singing of innocent victims, the deep and revealing silence of what has been silent, the intense look that confronts society. Above all, brings up to date and activates, through scenic occurrence, the strength of memory the need to send oblivion into exile in a collective action that bring society together and gives sense to the House of Memory Museum, as it is the case of the urban opera *Memory, oblivion exile* (2011).

KEY WORDS

Urban opera, historical document, interdisciplinary, image of memory, image of occurrence, lyric testimony, historical significance.

* Recibido: 3 de Agosto de 2013 , aprobado: 13 de Julio de 2013

DE LA ÓPERA URBANA

La Ópera Urbana es un laboratorio de creación artística de carácter investigativo, interdisciplinario e interinstitucional que mezcla el género lírico con el teatro a través de la dramaturgia urbana como modelo de creación escénica. Mediante la creación y proyección de ópera urbana, la ciudad se lee y traza como escenario y lugar de encuentro con un público plural en el que el evento artístico se convierte en acontecimiento social e histórico reflejado a través de la escritura y la puesta en escena, activando la memoria y el imaginario tanto en el artista como en el espectador, otorgando un nuevo sentido al patrimonio urbano de la ciudad.

A la fecha, se han realizado cuatro dramaturgias y tres puestas en escena: *Una voz...Hace poco*, escrita para el Parque de los Deseos; *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, escrita para el Parque La Ladera, antigua locación de la Cárcel Celular de Varones La Ladera (hoy Parque Biblioteca); *¡Oh! Santo Domingo*, escrita para el Barrio Santo Domingo Savio - Parque de la Candelaria (cerca al Parque Biblioteca España) y *Memoria, destierro del olvido*, escritas y llevadas a escena las tres últimas durante los años 2005, 2006 y 2011, respectivamente, con un equipo creativo interdisciplinar de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y la Colegiatura Colombiana, apoyado por la Alcaldía de Medellín.

A partir de esta propuesta, se logra establecer una metodología de trabajo en la que se instaura una estrecha relación entre los habitantes del entorno, la ciudad y los artistas en pro del reconocimiento

de un patrimonio reflejado a través de los aspectos histórico, social, cultural y arquitectónico que conforman la puesta en escena.

Así como en el laboratorio de creación escénica se reflexiona sobre la imagen de la memoria, en la ópera urbana y lo que representa como acontecimiento, también es necesario interrogarse acerca de los mecanismos y procedimientos que configuran el sistema de puesta en escena, aplicado como praxis del ejercicio investigativo.

DEL OBJETO DE ESTUDIO EN LA ÓPERA URBANA

La suma de las experiencias que hoy se tienen de la ópera urbana: *¿A dónde? ¿A dónde?... Ciudad* (2005), *¡Oh! Santo Domingo* (2006) y *Memoria, destierro del olvido* (2011), permite que se pueda indagar no solo sobre su metodología de creación, del evento escénico como acontecimiento artístico y su implicación social, sino también sobre la unidad espacio-temporal en la que está contenida la imagen de la memoria o unidad de sentido que detona en el presente escénico ante el espectador "la tercera ópera"; es decir, aquella que no le pertenece al artista como producto de su elaboración, ni al espectador como producto de la confluencia de un imaginario, sino como resultado de una experiencia conjunta, compartida *in situ*, propia de un devenir mutuo e irrepetible que se sale de la noción de lo espectacular, para convertirse en el ámbito medio o borde constituido por las partes, compuesto por una superposición de estados.

Por otra parte, es necesario aludir a la imagen de la memoria como el motivo que da cuenta de las diversas líneas o ejes de acción relacionados con la construcción y entrega del Museo Casa de la Memoria de la ciudad de Medellín, lugar que surge: “de la necesidad de aportar a la construcción y la verdad sobre lo sucedido a las víctimas que ha dejado el conflicto armado durante las últimas décadas en nuestra ciudad y nuestro país” (Alcaldía de Medellín, 2011)¹.

La premisa de este museo es “recordar para no repetir” el horror y el sufrimiento por la violencia y la guerra en el país, y brindar a sus habitantes –según la intención de quienes han hecho parte de su curaduría–: “elementos que les permitan comprender los diferentes factores y fenómenos de violencia en torno a la evocación de hechos y situaciones que han tenido lugar en los territorios y comunidades de Medellín, Antioquia y Colombia” (Alcaldía de Medellín, 2011). Razón por la que dicha imagen se convierte en elemento aglutinador de todas aquellas problemáticas que pudiesen dar cuenta de un universo vasto y complejo en la historia del conflicto armado colombiano, en la que se pudieran ver reflejadas de manera sincrética las diversas víctimas y formas de victimización.

La imagen de la memoria como objeto de creación en la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*, adquiere un tratamiento especial: su poética está relacionada con la noción de testimonio –en este caso lírico– y de significación histórica. Esta ópera surge en un momento coyuntural para

la nación y para las víctimas del conflicto armado: tiempo en el que es sancionada la Ley de Víctimas en Colombia: “Por la cual se dictan medidas de atención, asistencia y reparación integral a las víctimas del conflicto interno” (Ministerio del Interior y de Justicia, 2011, p. 7). Esta ley propugna que las víctimas se consideran como “aquellas personas que individual o colectivamente hayan sufrido un daño por hechos ocurridos a partir del 1º enero de 1985, con ocasión del conflicto armado interno” (p. 8); momento en el que por primera vez, luego de muchos años de intimidación, las víctimas son reconocidas como tal.

De igual manera, las víctimas para el proceso de creación dramático en la ópera urbana, se consideran como una de las principales fuentes de indagación ya que, a través de sus testimonios, se hace un acercamiento a las temáticas que las implican y a la comprensión de los aspectos que deben tenerse en cuenta en el proceso creativo al momento de enunciar las convenciones y estrategias escénicas, que ayudarían a dar el tratamiento adecuado a la acción y evitar caer en la tergiversación de un tema tan complejo ante el espectador.

En el caso de la ópera *Memoria, destierro del olvido*, está implicada una comunidad que en principio, no podía estar relacionada solamente con una espacialidad urbana tal como ocurrió con la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, en la que el proceso de creación y producción obedeció a una geografía compuesta por una plaza, interiores y exteriores de las casas, delimitados según el paisaje urbanístico. En *Memoria, destierro del olvido*, esta geografía que en principio

¹ Información contenida en el programa de mano entregado el 15 de diciembre de 2011 en el marco de la presentación de la ópera *Memoria, destierro del olvido*.

intentó localizarse en un contexto urbano de la ciudad de Medellín, fue demostrando con la definición y selección de las fuentes, que el tema del conflicto armado, del no olvido y de la memoria –ejes fundamentales del contexto en el que se debía emplazar la búsqueda– no obedecía a una dinámica local, sino regional, nacional e incluso internacional. Por lo anterior, el trabajo investigativo se convirtió en un marco de creación diferente a las óperas urbanas realizadas hasta el momento, obligando a emplear nuevos parámetros que pudieran dar

cuenta de la delimitación y declaración de aquella comunidad y de la imagen con la que se podría inaugurar el despliegue del imaginario.

En la siguiente Tabla se explicita la relación entre las fechas de realización, el lugar del evento escénico, la comunidad comprometida y los intérpretes principales de las tres óperas urbanas, con el fin de mostrar los aspectos comunes y disímiles que permiten dar cuenta del desarrollo, la madurez y el compromiso social de la ópera urbana.

Tabla 1. Paralelo de lugares y participantes de las óperas urbanas

Ópera Urbana	¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!	¡Oh! Santo Domingo	Memoria, destierro del olvido
Fecha de realización	Dic. 2005 y Jun. 2006	Oct. 2006	Dic. 2011
Locación - escenario	Interior y exterior de la antigua cárcel de varones La Ladera, hoy Parque la Ladera. (Calle, fachada, plaza central, kiosco). Exteriores.	Calles, Parque la Candelaria, fachadas y balcones de casas, interiores de casas y negocios.	Tarima central y fachada del edificio Museo Casa de la Memoria (en construcción).
Comunidad comprometida con el proceso de creación	Madre e hijo, dueños y vendedores en el kiosco que ocupa un lugar en el parque.	- Acción Comunal. - Habitantes de la locación delimitada.	- Víctimas del conflicto armado. - Artistas.
Intérpretes	- Cantantes (solistas) (estudiantes y profesionales). - Pianista. - Actores (profesionales). - Juan: vendedor de kiosco. - Instrumentista.	- Cantantes: coro y solistas (estudiantes y profesionales). - Actores (estudiantes y profesionales). - Habitantes (Doña Cecilia, personaje principal sobre quien recae la fábula; Doña Margarita, propietaria de negocio, plaza principal; Doña Magnolia, habitante casa intervenida con un aria; Don Jairo, habitante del barrio, vendedor en un kiosco; Doña Sorfi, habitante de apartamento en que se desarrolla una escena).	Cantantes (coro, solistas) e instrumentistas: (estudiantes y profesionales). - Actrices (estudiantes y profesionales). - Compositores (profesionales). - Instrumentistas (estudiantes y profesionales). - Cantaoras chocoanas. - Indígena embera.

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, así como a las publicaciones que desde la filosofía, la comunicación, la antropología y la sociología eran pertinentes para el objeto de la investigación; también los documentales que dan cuenta de los hechos históricos del conflicto armado colombiano y los testimonios de las víctimas. Estas evidencias 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.

Así pues, el testimonio y la interlocución directa conllevaron al emplazamiento del artista en la definición de un por qué 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 a la pregunta constante ¿de qué se habla cuando se hace referencia a las víctimas del conflicto armado?

A continuación se incluye un cuadro comparativo en el que se expresa la relación entre el título de las óperas urbanas realizadas, el contexto geográfico al que aluden, el personaje protagónico y el tema desarrollado. Estos aspectos permiten vislumbrar un plano general del proceso creativo de acuerdo a la articulación de los elementos y el plano de las poéticas implementadas en cada uno de ellos.

Tabla 2. Temas y personajes de las óperas urbanas realizadas

Ópera	Contexto geográfico	Personaje principal	Tema principal
<i>¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!</i>	Cárcel	El preso	La libertad
<i>¡Oh! Santo Domingo</i>	Barrio	El habitante	La historia
<i>Memoria, destierro del olvido</i>	Colombia	La víctima del conflicto armado	La memoria

Tal vez aquí comienza a revelarse esa imagen que el artista debe configurar en un espacio y un tiempo determinados; imagen que no le es propia, pero de la que debe empoderarse para convertirla en acontecimiento; imagen que ya no es obra de individuos sino patrimonio de individuos; es decir, propiedad de una sociedad que se revela mediante intervención y apropiación del evento escénico.

Podemos advertir entonces, que la imagen que inaugura el proceso creativo no está referida exclusivamente a un contexto geográfico, al personaje principal, —entendido como aquel en quien recae la acción fundamentalmente— o al tema que enmarca la obra, sino a aquello que contiene los tres aspectos, que en el caso de la ópera *Memoria, destierro del olvido* corresponde a la reacción de las víctimas frente al conflicto armado; esencialmente la resistencia contra la impunidad y el develamiento de las diversas formas de victimización existentes.

Eduardo del Estal enuncia que “la Imagen nace porque en la comunidad hay una ausencia primordial que exige ser reparada” (2010, p. 53). Si algo existe de manera primordial en las víctimas del conflicto armado en nuestro país, es precisamente la ausencia cercana o remota de alguien (un familiar, un conocido, un vecino) asesinado, desaparecido, secuestrado. Esto abre una brecha en la cotidianidad, en los afectos, en los vínculos sociales; vacío que requiere ser reparado materialmente o por lo menos simbólicamente. Lo anterior, determina para la ópera urbana la noción del ausente y/o del desaparecido por el conflicto armado, como una línea dramática

extensa que de manera sutil va cobrando volumen y complejidad. Pero también existe la ausencia de la sociedad y del Estado, situación que hace a las víctimas del conflicto armado débiles y vulnerables ante los grupos armados ilegales. Tal vez esta ausencia adquiere mayor dimensión con el tiempo. Por eso es significativa e histórica la promulgación de la Ley de Víctimas en Colombia, con la cual se hace un reconocimiento a la existencia del conflicto armado y a sus víctimas.

Así como la imagen surge de la ausencia en la comunidad, es conveniente analizar cómo se emplaza la imagen en el ámbito artístico. Esto conlleva a plantearse un salto ontológico, tal como lo enuncia Dubatti (2008), al mismo tiempo un análisis y una intervención creativa que va a determinar en el artista y en su interlocutor un efecto, una reacción que se vuelve conducta, un constructo estético que encarna la imagen de una sociedad que se hace trama y se despliega en acción escénica. Así se establece un puente entre la imagen naciente de la necesidad de que la sociedad y el Estado reconozcan a los muertos —“ausencia primordial que exige ser reparada”— de las víctimas del conflicto armado y la imagen que se hace praxis escénica; en la que, de manera simbólica, se manifiestan tanto la ausencia como la comunidad que la padece. Tal como lo expone el mismo Del Estal (2010): la imagen desde el punto de vista artístico, “supone una praxis, produce efectos, determina conductas, impone una conducta mimética de la sociedad respecto del símbolo” (2010, p. 52).

Lo anterior, precisa de la ópera urbana una posición y un rol frente a la realidad indagada; de modo que el espectador

se comprometa como integrante de la sociedad a trascender de la observación de un evento escénico a un compromiso activo, humano y sensible con las víctimas del conflicto armado. Al respecto, Del Estal (2010) afirma que una imagen “no es verdadera ni falsa, ni contradictoria, ni imposible; no argumenta, por eso es irrefutable. No es una cosa, no es un enunciado. No dice, hace” (p. 54).

La imagen es acción y determina una praxis que, para el caso del laboratorio de creación de la ópera urbana, se convierte en la esencia del proceso creativo e investigativo, porque incursiona en un tema y en un contexto compuestos por antecedentes que han generado discrepancias históricas, han marcado diferencias políticas e interpretaciones encontradas sobre las causas de esta cruenta realidad. La ópera como producto artístico se convierte en el objeto de observación aguda de instituciones, teóricos y víctimas, que han trasegado el tema del conflicto armado desde hace ya varias décadas y que tienen una posición respecto a dicho conflicto. Lo cual implica un compromiso sustancial y ético por parte de los creativos con los interlocutores ya mencionados y los espectadores desprevenidos.

El carácter simbólico de esta imagen, podría dar pie a la inclusión de todas las partes, puesto que el símbolo según Del Estal (2010): “es un continuo desplazamiento, una peregrinación interminable a través del espacio del Sentido” (p. 53); un sentido que deja de lado lo singular, lo individual y se convierte en ritual, por tanto en colectividad. Se establece una diferencia fundamental entre la imagen y

el lenguaje, justamente porque el segundo da pie a la relación estrecha entre el significado y significante, al uso de la palabra como única vía de interlocución. Esto quiere decir que la obra de arte está cargada de testimonios, revelaciones y no de información; la imagen se construye en el presente escénico y ello asombra. La imagen que atrapa es la imagen presente que al mismo tiempo es la superposición de una imagen anterior que se despierta y es recordada. No se trata de tener la voluntad y tomarse el tiempo para volver la mirada atrás e instalarla en el lugar que se desea, por lo que el ejercicio de la memoria está en no dejar escapar aquello que ya no existe, mantener de lo sucedido, su efímero, es decir, la imagen. El espectador que participa de la experiencia del acontecer escénico se lleva consigo, si ha sido atrapado por el asombro, la imagen de ese presente que ya es pasado, el sentido, la completud; si por el contrario se llevara un objeto, solo se llevaría una parte del todo.

La imagen no es impuesta por el artista, el artista construye un artilugio, un fluir alrededor de un tema, de una problemática, de una realidad que flota, sostenida en una unidad de espacio y tiempo coherente en su devenir escénico. Lo anterior, constituye un primer sentido que detona el origen, donde el interlocutor –a fuerza de resistir a su impresión– declara el fin que atrapa el sentido. Allí la imagen se fortalece, se multiplica, se hace individuo y colectivo, se vuelve referente de otras experiencias. Si el artilugio no atrapa, en la medida en que no logra un plano de coherencia en su dinámica espacio temporal, la imagen de la memoria no existe.

Por ello la imagen que se pretende crear tiene como función, y de acuerdo a lo que enuncia Del Estal (2010), retener lo recordado en el presente; puesto que “el recuerdo deviene la actualización permanente de la estructura invariable de un orden que no tiene historia” (p. 111). Así pues la memoria como acción, como reacción a lo suscitado escénicamente, cobra sentido, puesto que, “el presente es un no momento temporal desde el cual se percibe, es decir, se diferencia, el pasado y el futuro” (p. 146). Esto es el tiempo del sentido, el intersticio en el que se materializa la imagen de la memoria, en el que no se puede dar lugar a la reflexión, al pensamiento, al lenguaje, a la explicación, a la interpretación; puesto que acontece, se vuelve experiencia, marca y determina el después, para volver a su origen, descifrar lo sucedido; puesto que a ello hay que regresar, de lo contrario no podríamos hacer alusión a la noción de acontecimiento.

Así pues, una de las pautas fundamentales del proceso creativo en la dramaturgia y puesta en escena de la ópera urbana *Memoria, destierro del olvido*, consistió en la materialización de un evento escénico que determinara en el futuro –por lo menos cercano– una recordación, una reflexión, una afección que permitiera el no olvido, no solo de las causas que hicieron de tantas personas unas víctimas del conflicto armado en Colombia, sino de la imagen-experiencia, de la atmósfera y la sonoridad que caracteriza a esta ópera. De tal manera que la noción de desterrar el olvido trascendiera su condición de lenguaje y se convierta en una necesidad, para lo cual se tenía que asumir una praxis escénica que contuviera todas las líneas

que determinan el constructo del presente escénico ante el espectador.

La imagen de la memoria puede revelarse con mayor contundencia, cuando el evento escénico se encuentra exigido por una sociedad que no puede desconocer la realidad del tema, que se ha visto confrontada por las evidencias: testimonios, documentales, relatos, registro fotográfico, fosas comunes, entre otros; que revelan los acontecimientos y afirman la existencia del conflicto armado. Del Estal (2010) plantea cómo “la memoria herida, obsesionada por aquello de lo que no puede haber recuerdo, no puede ser desplazada al pasado de la secuencia narrativa” (p. 148) simplemente porque las palabras se quedan cortas frente a la realidad y porque no se quiere recordar; más bien se teme recordar, porque genera dolor más allá de la explicación, y porque, a pesar del tiempo, se abre más la herida que aún en el país no logra ser cerrada.

Al respecto, Jelin plantea que “memoria que se produce en tanto haya sujetos que comparten una cultura, y en tanto haya agentes sociales que intenten materializar los sentidos del pasado en diversos productos culturales que se convierten, a su vez, en vehículos de la memoria (2005, p. 19). Dicha memoria, también se “refiere a libros, archivos y objetos conmemorativos como a expresiones y actuaciones que antes que representar el pasado, lo incorporan performativamente” (Grupo de Memoria Histórica, 2009, p. 19).

El término memoria no puede concebirse como un asunto singular –aspecto bastante elocuente– puesto que las víctimas del conflicto armado a pesar de

ser un conglomerado, cada una posee su propia memoria; de esta manera, debe hacerse referencia a “las memorias” como aquellas que son:

[...] al mismo tiempo, pasado, presente y futuro; un sufrimiento que resiste y se transforma cargado de futuro. Son una combinación de espacios en la medida en que ponen materialmente en relación al espacio devastado con el espacio en que de nuevo es posible la comunidad en su cotidianidad, es decir, es posible de nuevo cierta “forma de vida”. (Grupo de Memoria Histórica, 2009, p. 21)

En este sentido, existe en la noción de memoria, una superposición de espacios, un espacio origen no devastado, un espacio devastado y un espacio imaginado; lugar que se contempla habitable y que conllevaría al estado ideal de la rehabilitación del orden primigenio; aspectos que sin duda entran a hacer parte de los criterios con los que se desarrolla la labor creativa en la ópera urbana.

Uno de los aspectos más importantes es la definición de la locación o el universo geográfico sobre el cual se va a llevar a cabo

la indagación que da pie a la consecución de fuentes de creación, en el que se sitúan las temáticas y problemáticas de las víctimas del conflicto armado. Asimismo, el segundo espacio imaginado y a la vez real en el que se inscribe la dramaturgia, en el que se instala el universo de los personajes y las convenciones que dan cuenta de las víctimas del conflicto armado desde un punto de vista poético. Por último, el tercer espacio, el que se adecúa para la realización del evento escénico, en el que intervienen además de los anteriores, el espectador, lugar del acontecimiento o como lo denomina Dubatti (2008), “zona de experiencia”; en la que se declara la imagen de la memoria que se hace imagen-acontecimiento y determina la confluencia y superposición no solo de espacios sino de tiempos, del pasado, el presente y el futuro.

Las siguientes imágenes locativas y de puesta en escena, dan cuenta de la disposición del evento escénico y, por ende, de las características ya enunciadas del espacio y del tratamiento estético otorgado a las mismas.



Sánchez & Giraldo (2006).

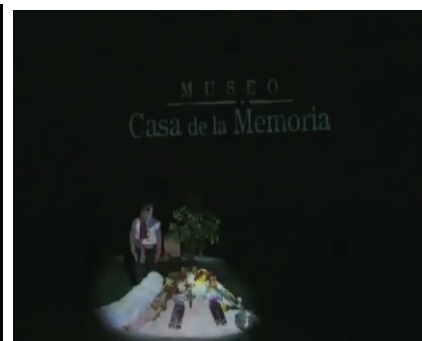
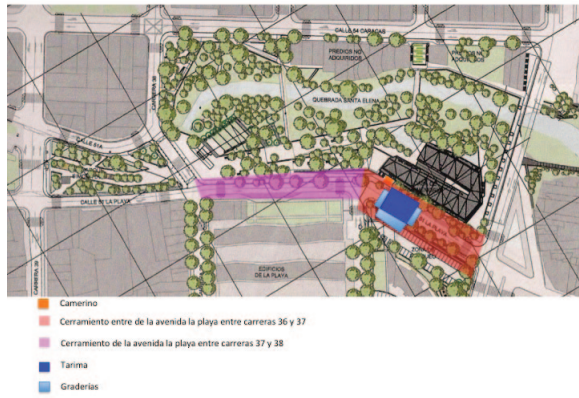
Figura 1. Ópera *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*





Fotografías: Sánchez & Giraldo (2006).

Figura 2. Ópera *¡Oh! Santo Domingo*



Sánchez & Giraldo (2006).

Figura 3. Ópera *Memoria*, destierro del olvido

Por último, cabe destacar que las víctimas en Colombia han llevado a efecto de forma creativa, rituales, recordatorios, memoriales, representaciones simbólicas y diferentes iniciativas¹ que “dejan ver la capacidad que tienen 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” (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” (p. 25). Además, obedecen a verdaderas “puestas en escena”, a logísticas colectivas y acciones que transforman física o

¹ Continuando con la investigación realizada por el Grupo Memoria Histórica, *Memorias en tiempos de guerra, repertorio de iniciativas* (2009), podemos destacar algunos de los aspectos contemplados en el capítulo III denominado “Tipología de Iniciativas de Memoria”, en el que hace referencia a la clasificación de diversos trabajos y manifestaciones individuales, colectivas, culturales, las cuales pueden ser agrupadas en diversas categorías en donde, las comunidades con esas iniciativas.

espiritualmente el espacio, revistiéndolo de sentido.

También existen “iniciativas que escenifican o representan el dolor, el sufrimiento y el sentido de ser víctimas” (p. 33), 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 inauguró en Medellín.

LA DRAMATURGIA URBANA 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. La dramaturgia urbana 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 la dramaturgia, 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 mismos. 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 retoma y se enmarca en los textos que emiten los personajes y que conforman la trama.

Es aquí donde se encuentran los aspectos sensibles que el autor y el director de puesta en escena deben 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. Debido a que la palabra puede encadenar y desencadenar acciones, especulaciones y nuevos sentidos, que hacen volver la mirada sobre la realidad a través de la materialización de acotaciones y la emisión de réplicas contenidas en la dramaturgia.

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, el 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 en qué género musical o idioma se expresen, dejándose impresionar por la dimensión que cobra su propio ser.

Así pues, la dramaturgia escrita, 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 dramaturgia, leída 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 en la dramaturgia urbana 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 dramática 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 la comunidad. La poética se revela cuando la palabra consigue dar cuenta de la dramaturgia urbana como modalidad dramática y de la dinámica urbana como objeto de conocimiento, y del imaginario que da cuenta de la estrategia autoral.

Esquema 1. Del hecho histórico al acontecimiento escénico



Con lo enunciado anteriormente, puede concluirse que la dramaturgia en la ópera urbana es más que un documento histórico puesto que, a pesar de contener datos, escenas y referentes que la identifican y contextualizan en una geografía concreta, está caracterizada por la creación de una acción escrita, desde el punto de vista de un espacio escénico elegido por el autor que, geográficamente corresponde a un paisaje arquitectónico cambiante con el tiempo, con las generaciones que lo habitan y con los hechos que lo comprometen. A pesar de contextualizar de manera creativa y en un orden distinto los elementos que pueden hacer parte de un documento histórico, la dramaturgia urbana va más allá de esta labor; ya que está escrita y pensada para dar cuenta del presente de un evento escénico, cuya esencia es la acción.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcaldía de Medellín. (2011). *Ópera Urbana, Memoria, destierro del olvido*. Medellín, Antioquia, Colombia.
- Barragán Valencia, F. (2006). *Ópera de Colombia 30 años: una crónica: 1976-2006*. Bogotá, Colombia: Puntoaparte Editores.
- Beltran Coppini, R. y Manito, F. (2008). *Aprendiendo de Colombia: cultura y educación para transformar la ciudad*. Barcelona, España: Fundación Kreanta.
- Blair, E. M. (2004). *Muertes violentas: La teatralización del exceso*. (1 ed.). Medellín, Antioquia, Colombia: Universidad de Antioquia.
- Boltanski lleva miles de trapos y la muerte colectiva al Grand Palais. (12 de diciembre de 2010). *Público.es*
- Clavijo, S. (2007). *Doris Salcedo, Shibboleth, Tate Modern*. Londres: Inglaterra.
- De Toro, A. (1998). Reflexiones sobre fundamentos de investigación transdisciplinaria, transcultural y transtextual en las ciencias del teatro en el contexto de una teoría postmoderna y postcolonial de la 'Hibridez' e 'Inter-medialidad'. Recuperado de <http://www.uni-leipzig.de/~detoro/sonstiges/Reflexiones.pdf>
- Del Estal, E. (2010). *Historia de la mirada*. Vol. 1. (J. Dubatti, Ed.). Buenos Aires, Argentina: Atuel.
- Dubatti, J. (2008). *Cartografía teatral, Introducción al teatro comparado*. Buenos Aires: Atuel.
- Diéguez, I. (2009). Escenarios y teatralidades de la memoria. *Revista Teatro/Celcilt*, No. 35-36.
- Garavito, E. (1999). *Escritos escogidos*. Medellín: Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, Facultad de Ciencias Humanas y Económicas.
- García Canclini, N. (2001). *Culturas híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Barcelona, España: Paidós.
- González, G. y Salcedo, D. (2011). Tras la memoria de los vencidos. *Número*.
- González U., G. (2008). *Doris Salcedo y Shibboleht. Una grieta en el corazón de Europa*. *Número*, No. 56.
- Grupo de Memoria Histórica. (2009). *Memorias en tiempo de guerra. Repertorio de iniciativas*. Colombia: Puntoaparte Editores.
- _____. (2009). *Usos, sentidos y prácticas de la memoria*. En G. d. CNRR & N. S.

- Grupo de Memoria Histórica - CNRR. (2009). *Recordar y narrar el conflicto*. Medellín: Proffset Edutorial S.A.
- Herrera Atehortúa, C. (2009). Dos de ópera y una de zarzuela. Tres compañías extranjeras en Medellín, 1891-1894. *Historia y sociedad*, No. 16.
- Ltda, T. C. (2011). Ópera urbana para no olvidar/Urban Opera to not forget. *Directo/ Non stop Medellín Antioquia*, 1, 56.
- Ministerio del Interior y de Justicia. (2011). Ley de víctimas y restitución de tierras. Bogotá, D.C.: Imprenta Nacional de Colombia.
- Mockus, A. (1994). Jugando con Lyotard, el porvenir será pasado. *Magazín dominical*, No. 566.
- Moncada Esquivel, R. (2011, febrero). Reportaje: La aventura del 'bel canto' en Colombia. *elpais.com.co*
- Nanda, S. (1987). *Antropología cultural, adaptaciones socioculturales*. Guadalajara, México: Grupo Editorial Iberoamérica.
- Noé, L. F. (1988). *Antiestética*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Organista, O., Gómez, V., Jaimes, D. y Rodríguez, J. (2007). Una idea profunda en la comprensión del mundo físico: el principio de superposición de estados. *Latin-American Journal of Physics Education*, 1(1), 83-88.
- Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. 3 ed. (J. Melendres, Trans.). París, Francia: Paídos Ibérica, S.A.
- Percovich, M. (2000). El espacio teatral no convencional y la memoria. *Celcit*. Argentina.
- Piaget, J. (1972). La epistemología de las relaciones transdisciplinarias. En *Los mecanismos del desarrollo mental*. Madrid: Editora Nacional, Madrid.
- Programa de Atención a Víctimas del Conflicto. (2011). Recuperado de <http://casadelamemoria.com.co/site/Default.aspx?tabid=227>
- Quiceno T., N. (2008). *La Comuna 8 Memoria y Territorio*. Secretaría de Cultura Ciudadana, Proyecto Memoria y Patrimonio.
- Restrepo, B. (2011). Justicia a los Muertos o un alegato a favor del recuerdo. *Desde la Región*, No. 54.
- Restrepo, J. *Memoria, Destierro del Olvido - plano escenario*. Medellín, Colombia.
- Riaño A., P. (2009). Recordar y narrar el conflicto. Herramientas para reconstruir memoria, histórica. En G. M. *Histórica*. Colombia: Pro-offset Editorial S.A.
- Ricoeur, P. (1987). Tiempo y narración I. "Configuración del tiempo en el relato histórico". I, 377.
- _____. (2008). *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires, Argentina: Fondo de Cultura Económica.
- Sánchez, J. A. (1999). *Dramaturgias de la imagen*. 2 ed. Castilla-La Mancha, España : Universidad de Castilla.
- Sánchez M., E. (2002). *Umbral al Valle*. Medellín, Colombia.
- _____. (2007). Ópera Urbana, reconocimiento escénico de un patrimonio. *Cuadernos de Arte y Pedagogía*, No. 3.
- _____. (2008). La dirección en la puesta en escena en la Ópera Urbana, un escenario transcultural, transdisciplinar y transtextual. *Papel Escena*, No. 8.

_____. (2011). *Memoria, Destierro del Olvido*. 21. Medellín, Antioquia, Colombia.

Suaza, B. *Memoria, Destierro del olvido. Bocetos escenografía*. Medellín, Colombia.

Taylor, D. (2000). El espectáculo de la memoria: trauma, performance y política. *Al sur*, No. 15.

Toledo, M. (2007, octubre 9). Doris Salcedo: Canto contra el recismo. *BBC MUNDO.com*

Van Den Hoogen, E. (2003). *El ABC de la ópera, todo lo que hay que saber*. Buenos Aires: Santillana Ediciones Generales S.A.

