

Dubatti, Jorge

*Ópera e innovación escénica: la “ópera urbana”
de Eduardo Sánchez Medina (Medellín, 2005-
2006)*

Revista del Instituto de Investigación Musicológica “Carlos Vega”
Año XXV, N°25, 2011

Este documento está disponible en la Biblioteca Digital de la Universidad Católica Argentina, repositorio institucional desarrollado por la Biblioteca Central “San Benito Abad”. Su objetivo es difundir y preservar la producción intelectual de la institución.

La Biblioteca posee la autorización del autor para su divulgación en línea.

Cómo citar el documento:

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). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/opera-innovacion-escenica-sanchez-medina.pdf> [Fecha de consulta:.....]

(Se recomienda indicar fecha de consulta al final de la cita. Ej: [Fecha de consulta: 19 de agosto de 2010]).

ÓPERA E INNOVACIÓN ESCÉNICA: LA 'ÓPERA URBANA' DE EDUARDO SÁNCHEZ MEDINA (MEDELLÍN, 2005-2006)

JORGE DUBATTI

Resumen

En el marco de las discusiones en torno de la relación ópera e innovación, se propone la descripción y el análisis de la experiencia de la ópera urbana, del dramaturgo y director Eduardo Sánchez Medina, en Medellín, Colombia. El estudio toma como corpus las óperas urbanas *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* (2005) y *¡Oh! Santo Domingo* (2006) y problematiza cuatro aspectos: la caracterización de la ópera urbana como poética abstracta; los procesos de su composición (poética genética); los principios político-sociales y artísticos que están en su génesis; el impacto social que la ópera urbana logra en la comunidad medellinense.

Palabras clave: ópera - innovación - ópera urbana - Eduardo Sánchez Medina - Medellín - poética.

Abstract

In the context of discussions about the relationship between opera and innovation, we propose the description and analysis of the experience of 'óperas urbanas' (urban operas), created by the playwright and director Eduardo Sánchez Medina, in Medellín, Colombia. The study takes as corpus two urban operas: *Where? Where?... City!* (2005) and *Oh! Santo Domingo* (2006) and problematizes four aspects: the characterization of urban opera as an abstract poetic; its composition processes (genetic poetic); the social, artistic and political principles that determines its genesis; the social impact of urban opera in Medellín community.

Keywords: opera - innovation - urban opera - Eduardo Sánchez Medina - Medellín - poetic.

El objetivo de esta ponencia es, en el contexto de las discusiones sobre ópera e innovación, generadas en la Séptima Semana de la Música y la

Musicología 2010 (UCA), destacar una experiencia latinoamericana que aún no ha adquirido la atención académica que merece y contribuir a difundirla.

Nos referimos a la dramaturgia y el montaje de 'ópera urbana' realizados por el director Eduardo Sánchez Medina en la ciudad de Medellín, capital del Departamento de Antioquia, Colombia, entre 2005 y 2006, en el marco del Proyecto/Laboratorio Ópera Urbana Ciudad de Medellín. Creemos que son éstas las primeras experiencias de 'ópera urbana' (tomando en cuenta la singular definición de esta poética, que detallaremos) que se realizan en Latinoamérica, aunque próximas a otras formas de investigación con la ópera en espacios públicos y abiertos.

Para referirnos a ellas nos valdremos del siguiente corpus: los registros en video de las óperas urbanas *¿A dónde? ¿A dónde? ¡Ciudad!* (2005) y *¡Oh! Santo Domingo* (2006), llevadas a escena respectivamente en los barrios Boston y Santo Domingo Savio de Medellín; la entrevista que realizamos a Eduardo Sánchez Medina en febrero de 2011 en la Universidad de Antioquia, Medellín; sus metatextos "Ópera urbana. Reconocimiento escénico de un patrimonio"¹ y "La dirección en la puesta en escena en la ópera urbana"².

Eduardo Sánchez Medina (Medellín, 1965) es dramaturgo, director y docente universitario especializado en teatro, que combina la creación con la reflexión teórica (producción de metatextos). Se desempeña como profesor del Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, donde imparte los cursos de Actuación correspondientes a Acción Dramática (Nivel I), Estructura (Nivel IV), Dirección (Nivel VI), Seminario de Dramaturgia, y en ocasiones realiza la puesta en escena y la proyección durante los Niveles VII y VIII de actuación. Es además docente de la Especialización en Intervención Creativa de la Universidad Colegiatura Colombiana. Entre 2005 y 2006 Sánchez Medina llevó a cabo dos 'óperas urbanas': la primera, denominada *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, se realizó el 3 de diciembre de 2005 y el 23 y 24 de junio de 2006 en el parque La Ladera, lugar en el que se encuentran las ruinas de la antigua Cárcel Celular de Varones La Ladera ubicada en el Barrio Boston de la ciudad de Medellín; la segunda, *¡Oh! Santo Domingo*, tuvo lugar el 13 y el 14 de octubre de 2006 en el parque La Candelaria del barrio Santo Domingo Savio de la misma ciudad. La 'ópera

¹ SANCHEZ MEDINA, E., 2007: 29-41.

² SANCHEZ MEDINA, E., 2008: 32-50.

urbana' es hoy reconocida en Colombia como una expresión singular de la producción escénica medellinense.

Presentaremos en esta ocasión cuatro aspectos vinculados al tema 'ópera urbana':

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'.

1. ¿Qué es la 'ópera urbana' medellinense en tanto poética abstracta³?
Eduardo Sánchez Medina, su creador en dramaturgia y puesta en escena, afirma:

“La ópera urbana surge de la interacción entre el género lírico y la modalidad de dramaturgia urbana, del encuentro de la ópera con la ciudad, si se toma esta última como escenario (no convencional) para instaurar procesos de escritura y puesta en escena, creación y contextualización de aspectos tales como: lo histórico, lo arquitectónico y lo patrimonial, mediante la ejecución de una intervención artística”⁴.

Según Sánchez Medina, esta poética se sustenta en un proceso creativo que posee

³ DUBATTI, J., 2010: 91-116.

⁴ SANCHEZ MEDINA, E., 2007: 30.

“carácter investigativo, ya que requiere de una indagación sobre el patrimonio tangible e intangible propio de la locación elegida; [carácter] interdisciplinario, ya que las áreas de la música, el teatro y las artes visuales expresadas a través de la dramaturgia, el canto, la actuación, el video, la fotografía, el diseño gráfico, el vestuario, el maquillaje, la utilería y el espacio escénico, entre otros, se lían durante el proceso creativo y de producción; y carácter interinstitucional, ya que participan instituciones pares, como la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia, la Corporación Colegiatura Colombiana y la Unidad de Servicios Audiovisuales de la Universidad de Antioquia”⁵.

Cuando Sánchez Medina se refiere a ‘dramaturgia urbana’, trabaja con la apropiación de la propuesta creativa del italiano Luigi Maria Musati, director de la Academia Silvio D’Amico de Roma, quien dictó en 1999 un seminario sobre el tema para el Departamento de Teatro de la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia. Se trata de que la mirada del dramaturgo-director elija una locación urbana dotada de una singular poética implícita, que debe ser atentamente percibida y revelada por el artista. El dramaturgo-director debe investigar en la historia del lugar, descubrir su patrimonio tangible e intangible, conocer su dinámica cultural, arquitectónica y geográfica, ya que ellas impondrán al acontecimiento de la ‘ópera urbana’ una ‘gramática de la realidad’⁶ y una ‘dramaturgia del azar’⁷ constituida por la interacción de los habitantes, las texturas materiales de la arquitectura, los colores, los ruidos y los olores, la luz del día, el clima y los acontecimientos regulares, posibles o inesperados en dicho contexto. Por ejemplo, en el caso de *¡Oh! Santo Domingo* (2007), la búsqueda de una locación comenzó por un mapeo y un reconocimiento del barrio Santo Domingo Savio, buscando un lugar que cumpliera con las siguientes condiciones para la ‘dramaturgia urbana’ señaladas por Sánchez Medina en nuestra entrevista:

“[El lugar debe] sugerir un juego escénico que puede albergar una intervención plástica, lírica, actoral... permitiendo la interacción entre personajes, solistas, directores de orquesta, coros, proyección de material audiovisual entre otros.

⁵ SANCHEZ MEDINA, E., 2007: 31.

⁶ DUBATTI, J., 2010: 86.

⁷ SANCHEZ MEDINA, E., 2008: 37-41.

Sugerir espacios que permitan diversos desplazamientos y niveles de acción para los artistas, como también puntos de atención para el espectador.

Poseer la capacidad de albergar equipos técnicos tales como: sonido, iluminación y producción audiovisual, reflectores y todo aquello que permita la amplificación de la acción escénica.

Convocar un público numeroso, perteneciente a diversos sectores y estratos de la ciudad, en este caso la ubicación geográfica es importante.

Permitir el fácil acceso de habitantes, artistas, personal técnico y espectadores. Debe contar con medios de transporte, accesos adecuados y senderos que inviten a un ágil desplazamiento por sus predios.

Contar con sistemas de seguridad que den confiabilidad al desarrollo de la actividad escénica. Esta debe estar reflejada por la presencia de los organismos de seguridad permitidos para esta clase de eventos como: Cruz Roja, Policía, Defensa Civil, entre otros. Esto permite la salidas, el ingreso y evacuación oportuna de artistas y espectadores. Principalmente se debe contar con el aval de la comunidad que habita el barrio en que se inscribe la locación pues ésta faculta la realización del evento y da credibilidad al mismo (entrevistas, ensayos y presentaciones)”⁸.

Santo Domingo Savio es un barrio humilde, en la empinada ladera de una de las montañas de la Cordillera Central que encajonan el valle de Alburra donde se extiende Medellín. Se accede a este barrio por un laberíntico manojito de calles que trepan ondulantemente la ladera o a través del ‘metro cable’ aéreo. Allí se ha emplazado la imponente Biblioteca España, iniciativa cultural que cambió desde hace seis años el paisaje y la dinámica social de Santo Domingo. Tras una larga búsqueda del espacio indicado, en ejercicio de serendipia⁹, Sánchez Medina encontró la locación ideal para su dramaturgia:

“Se localizó finalmente el parque La Candelaria, lugar céntrico del barrio, en el que se establecieron como marco de acción dos pilonas que sostienen los cables por los que viajan las cabinas del metro cable, medio de transporte reciente. Una artesa ubicada en el centro del parque, una rampa, algunos callejones, edificaciones de uno y tres pisos, terrazas, interiores de algunas casas y una tienda. Es claro que éste no es el lugar destinado para una ópera, sin embargo en este momento la mirada del director de escena es fundamental puesto que hace una observación aguda e intuitiva con la que

⁸ SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

⁹ DUBATTI, J., 2010: 177-184.

vislumbra el potencial escénico que puede albergar la locación. La mirada del director hace *zoom in* y *zoom out* permanente desplazándose entre los planos macro y micro, y en ocasiones mirando tanto lo particular como la periferia, tratando de reconocer la dinámica propia del lugar. En este momento la locación se traduce en escenario para comenzar la siguiente etapa de gestión, investigación para la creación de la ópera urbana".¹⁰

En la entrevista citada, Sánchez Medina nos señaló que una definición técnica de la 'ópera urbana' debe considerar "cinco ejes fundantes del acontecer escénico, que se contemplan durante el proceso de indagación, creación, producción, realización y postproducción". En síntesis, retomando las palabras del dramaturgo-director, esos ejes consideran:

- a) la formación de un archivo histórico obtenido a través de entrevistas a integrantes de la acción comunal del barrio en el que se emplaza la locación y a los habitantes del barrio que han conocido y convivido con las diversas etapas por las que ha atravesado el lugar.
- b) la definición y declaración de las temáticas, las problemáticas y los acontecimientos que implican a la comunidad con respecto a la locación, independiente del contexto histórico, determinando así el carácter social, político, cultural incluso en el que se han visto involucrados los habitantes de la locación.
- c) la 'dramaturgia del azar', es decir, todo aquello que hace parte de la dinámica urbana que se mezcla con componentes tan serios y susceptibles de determinar variables imposibles de manipular por el artista como el tiempo, el clima, la fecha, el humo, el ruido, el paisaje arquitectónico, el desplazamiento de objetos externos a la locación (un avión, la luna, etc.), entre otros, pero por sobre todas las cosas el habitante y el transeúnte que dependiendo de cada una de las variables enunciadas establece desplazamientos individuales, colectivos o masivos que pueden incidir en la toma de decisión sobre la realización de un ensayo e incluso del momento oportuno para llevar a cabo el evento escénico.

¹⁰ SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

"Denominamos pues como dramaturgia del azar, aquella dramaturgia sobre la que el autor no puede tener un poder de decisión, en cuanto que no puede manipular, puesto que se sale de cualquier guión o escaleta, sin embargo, en el proceso de puesta en escena debe tenerse en cuenta, pues se convierte, paradójicamente, en enemigo - aliado que se va a colar por entre las fisuras de lo ensayado, lo controlado, lo establecido, lo pensado y sobre todo lo acordado entre los creativos, la comunidad implicada en el proceso y los espectadores que participan de aquella zona de experiencia que funda el convivio".¹¹

- d) el repertorio lírico como tal, que está constituido por fragmentos de diversas óperas, propias del repertorio lírico internacional, ejecutado por cantantes, en los idiomas originales pero recontextualizados en una nueva dramaturgia, sin utilizar subtítulos que faciliten la traducción para el espectador de un barrio que no ha tenido acercamiento al género lírico y al conocimiento de un idioma distinto al propio.

"Los fragmentos del repertorio lírico universal son elegidos a partir de las temáticas y problemáticas, de tal manera que tanto los personajes, sus intenciones y acciones, se conviertan en intervenciones coherentes con la realidad del barrio. De igual manera, en este mismo eje o factor, podemos enunciar la música popular, cercana a la comunidad que adquiere un sentido especial y se resignifica durante el presente escénico para lo cual debe hacerse una indagación sobre el repertorio musical cercano al lenguaje, el imaginario, la realidad en la que habita la comunidad y de esta manera tomar fragmentos de canciones que inciden en el acontecer escénico y a su vez generar un grado de identidad entre la acción y el contexto al que pertenece el espectador, dando sentido a la puesta en escena".¹²

- e) lo teatral, a partir de la modalidad de la dramaturgia urbana, como generación de acontecimiento a través de una dramaturgia, una puesta en escena y una poética del acontecimiento convivial.

"Podríamos decir que la ópera urbana está definida por la hibridación establecida entre el teatro, a través de la dramaturgia urbana, la lírica a

¹¹ SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

¹² SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

través de fragmentos del repertorio universal por medio de un agente de hibridación, como es la dramaturgia del azar, donde cada una de las partes posee a su vez ejes de acción e intervención creativa que las constituyen".¹³

Finalmente, Sánchez Medina concluye:

"Ópera urbana es el canto interior del habitante o miembro de una comunidad, que desvela mediante expresión kinésica, verbal y proxémica, las problemáticas y temáticas de un determinado contexto urbano. Su lírica atañe a las texturas visuales, sonoras, sensoriales y científicas que coexisten al interior de su colectividad, a través de cada acto individual o social que se revele como un acontecimiento, susceptible de ser percibido por el artista, como la imagen generadora de sentido, que desborda el imaginario del espectador".¹⁴

De acuerdo con lo señalado en los cinco ejes anteriores, destaquemos que la ópera urbana *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, se compone de dos partes, "Guertzo I" y "Guertzo II", y que su trama transcurre en las ruinas de la Cárcel Celular de Varones La Ladera y en espacios abiertos próximos. Sánchez Medina resume de esta manera el argumento:

"Guertzo quiere huir de la ciudad, pero antes pasa a recoger sus pasos por la casa de campo donde habitó, la cual se transformó luego en un batallón del Ejército y posteriormente en la cárcel La Ladera, donde dejó dos de sus amigos, Lenski y Basilio. Allí se encuentra con Margarita y se enamora de ella al tomar el élixir de amor, pero justo cuando va a poseerla, el efecto de la pócima termina y se decepciona al ver que todo era una ilusión. Por esto decide irse y no tiene más remedio que volver a la ciudad".¹⁵

Entretejidos con la intriga se ofrecen fragmentos de óperas: *Carmen*, *Fausto*, *El barbero de Sevilla*, *Eugenio Oneguín*, *La Fuerza del Destino*, *El Elixir de Amor*, *La Bohème* y música no operística del repertorio local e internacional: *El preso*, de Fruco y sus Tesos (Medellín) y el tango "Ciudades" de Astor Piazzolla, interpretado por Amelita Baltar.

¹³ SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

¹⁴ SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

¹⁵ SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

A diferencia de *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!*, la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, llevada a cabo en el parque La Candelaria del barrio Santo Domingo de la ciudad de Medellín, incorporó espacios íntimos, interiores de algunas casas de los habitantes que se convirtieron en escenarios a través de registros filmados y proyecciones. Por ejemplo, un fragmento de "La Habanera" de la ópera *Carmen*, interpretado por la cantante Sofía Salazar en la cocina de la casa de la señora Magnolia (vecina del barrio), proyectado en una pantalla ubicada sobre la terraza de una casa, escena que finalizaba cuando el personaje salía de la casa a la calle. Otra diferencia entre ambas óperas radica en que *¡Oh! Santo Domingo* contó con una composición musical propia (escrita por Jhonny Alexander Restrepo Tobón) para algunos fragmentos de la dramaturgia, combinada con los fragmentos del repertorio lírico internacional y de la música popular. En *¡Oh! Santo Domingo* los vecinos del barrio participaron como actores teatrales o en grabaciones realizadas previamente. Ofrecieron además sus casas y objetos personales para la puesta en escena.

"De esta manera, se logró atravesar la frontera entre la ópera y la comunidad, generándose así un sentido de pertenencia particular, puesto que a través de la ópera urbana veían reflejadas sus condiciones, sus necesidades, sus valores generándose así la amplificación de sus voces y por tanto públicamente ser reconocidos ante los espectadores".¹⁶

El repertorio operístico de *¡Oh! Santo Domingo* incluyó fragmentos de *El Elixir de Amor*, *El Trovador*, *El Barbero de Sevilla*, *LA Bohème* y *Così Fan Tutte*. La intriga en la que se insertaron esos fragmentos se divide en tres momentos: "Invasión", "Fundación" y "Paraíso", relacionados a etapas de la historia del barrio según éstas surgieron del testimonio de la vecina Cecilia, una de las primeras habitantes del lugar.

2. Desde el punto de vista de la poética genética y los pasos de trabajo para la composición y puesta en escena de las óperas urbanas, tanto en sus metatextos como en la entrevista citada, Eduardo Sánchez Medina reconoce las siguientes fases de elaboración posteriores a la determinación de la locación y del primer trabajo con los vecinos (gestión que se hace con la comunidad, para reconocer a las personas que habitan y se encuentran

¹⁶ SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

comprometidas con la locación e iniciar el proceso de trabajo logístico y creativo decisivo para la intervención de los artistas en el contexto urbano):

Fase de investigación: Ubicación de fuentes y abordaje de las mismas con el fin de encontrar la líneas fundamentales que constituyen la trama, tanto de la dramaturgia escrita como escénica. Paralelo a esto se determinan los criterios de selección del repertorio lírico universal y la composición de la música incidental propia de la acción escénica. Este proceso se realiza a través de conversaciones con la comunidad comprometida en el acontecer escénico lo cual implica una inmersión en la dinámica urbana del lugar a través de la realización de visitas, entrevistas, registro visual y convivencia con la comunidad logrando así la recopilación de fuentes e información que procuren en el dramaturgo la consecución de una imagen totalizadora que albergue todos y cada uno de los componentes de la acción escénica que declare la creación de una “lírica urbana”.

Fase de creación y elaboración dramática o surgimiento de la nueva ópera. En esta fase se hace un reconocimiento al espacio escénico, las voces, imágenes, impresiones y cuestionamientos acerca de la relación establecida entre quienes “habitan” el lugar, la dinámica del mismo y las nuevas coordenadas propias de la imagen generadora de sentido que se enmarcan en el orden de las temáticas y problemáticas existentes, una noción espacio temporal naciente y la adaptación del repertorio lírico seleccionado. De este reconocimiento se origina la imagen que da lugar a las líneas de escritura y a su despliegue, mediante la palabra otorgada a personajes, propios o extraños, reales o imaginados, líneas de pensamiento etc., lográndose así la definición de una estrategia autoral adecuada.

Fase de puesta en común de la dramaturgia escrita. Esta actividad implica la declaración en sociedad de las razones por las cuales se escribe esta ópera y el concepto de puesta en escena. Se hace la declaración, por parte del director de escena, de los principios estéticos, sociales, culturales y filosóficos con los que se aborda el lenguaje escénico y una postura frente a la dinámica urbana, como razón de ser del artista y del acontecimiento escénico en la ciudad. Paralelamente confluyen los diversos equipos de trabajo de acuerdo a las particularidades del diseño del acontecimiento artístico, se diseña el proceso de dirección y composición del repertorio musical, la dirección de actores y cantantes, el diseño de luces, vestuario,

maquillaje, espacio escénico y la elaboración de guiones para la realización de videos.

Fase de puesta en escena. Dispone la confluencia de todas las líneas de creación, pensamiento escénico e interacción de comunidades implicadas en la construcción de la imagen escénica en relación con el azar urbano,

“bajo las coordenadas de tiempo y espacio propias de la 'contaminación' o fricción de sentidos, materiales, texturas y sonoridades, como líneas constitutivas de un orden posible o azar que deviene acción y por tanto expresión profunda de la dinámica urbana”.¹⁷

Fase de definición logística para la realización del acontecimiento. Se escribe un “guión por secuencias” en el que se expresan los momentos, la duración y las maneras de intervenir de todas y cada una de las líneas de acción que conforman la creación y materialización de una imagen en escena. Este guión posibilita la convivencia de cada uno de los equipos de creativos que intervienen durante el presente escénico en relación con la dinámica urbana propia de la locación y la ciudad. Este guión facilita la realización del ensayo general, momento en que se pone a prueba y depura para su uso durante las presentaciones ante los espectadores.

Fase de presentación. Corresponde al devenir escénico, compuesto por el presupuesto de acciones establecido, que entra en fricción con el azar propio de la dinámica urbana, ante los ojos de los espectadores. La acción pasa del plano hipotético en cuanto a las posibles lecturas o probables sentidos que ésta pueda suscitar en el espectador implícito creado por el director de escena, hacia el otorgamiento de un nuevo sentido por parte del espectador a través del acontecimiento artístico al patrimonio cultural, arquitectónico e histórico de la ciudad.

Fase evaluativa. Fase definitiva del proceso en la cual se analizan cada una de estrategias de trabajo creativo desde el punto de vista académico, interdisciplinario e interinstitucional. Esto permite valorar la realización del acontecimiento con respecto a las estrategias diseñadas desde los puntos de vista académico, administrativo, artístico y profesional con relación a las expectativas y los alcances del mismo. Las conclusiones determinan la

¹⁷ SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

depuración de los procedimientos y la declaración y actualización de principios que hacen posible la continuidad o sostenibilidad del proyecto.

Fase de realización de memorias. Define el proceso de recopilación, selección y organización del material fotográfico y audiovisual obtenido durante las diversas fases de creación y proyección del evento, con el fin de realizar la edición de un material que de cuenta de la evolución del objeto de estudio. Es importante destacar que Eduardo Sánchez Medina elabora actualmente su tesis de Maestría en Dramaturgia y Dirección (Universidad de Antioquia) sobre la experiencia de la ópera urbana. El Laboratorio de Ópera Urbana deja un legado que queda plasmado en archivos que contienen el texto dramático, el registro gráfico de la locación elegida y los ensayos realizados, los diseños de espacio escénico, vestuario, maquillaje, utilería, luminotecnia, la composición musical realizada, los registros audiovisuales de los videos pregrabados exclusivamente elaborados para el acontecimiento escénico, los diseños gráficos y las estrategias comunicacionales que fueron base del posicionamiento y la identidad del proyecto en las comunidades artística, social, académica e institucional, el registro audiovisual y fotográfico del acontecimiento escénico, el registro en prensa y las evaluaciones.

3. ¿Bajo qué concepción política y artístico-social nace la ópera urbana medellinense? Al respecto Eduardo Sánchez Medina señala en sus metatextos diversos objetivos y principios¹⁸ y en la entrevista destaca los siguientes aspectos vinculados a la transformación que la ópera urbana produce en el equipo artístico y en los habitantes del contexto sobre el que incide:

- “ 1. Que el arte y el artista no son ajenos a los contextos sociales.
2. Que el artista no es una persona extraña, ajena, sino por el contrario un aliado de los intereses de una comunidad.
3. Que el artista a través de la obra de arte no pretende colonizar una comunidad imponiendo a través de la obra de arte su postura, o mensaje.
4. Que la ópera les pertenece también a los habitantes del barrio siendo un género al que pueden acceder y comprender independientemente del lenguaje en que se interprete.

¹⁸ SANCHEZ MEDINA, E., 2007: 31-32.

5. Que son reconocidos como habitantes no sólo del barrio, sino de la ciudad y por tanto se genera un proceso de inclusión en la sociedad.
6. Que pertenecen a una historia, a una comunidad con la que se identifican y de la cual rescatan valores que generan credibilidad de sí y de los demás".¹⁹

En la totalidad del proceso creativo intervienen tanto artistas como habitantes del barrio, quienes participan en la puesta en escena, los ensayos abiertos en la locación y el acontecimiento. Sánchez Medina destaca que los ensayos contaron permanentemente con habitantes observadores convertidos en espectadores de los procesos,

"sobre todo niños quienes pudieron presenciar incluso grabaciones de los videos que intervendrían en el evento escénico, la instalación de los equipos de luces y sonido, de televisión, las graderías, el desarrollo de la logística, el calentamiento de cantantes y actores".²⁰

A través de estudios posteriores a la realización de las óperas, pudo observarse el impacto social que produjo la realización. Cuenta Sánchez Medina que, un año después de la realización de la ópera *¡Oh! Santo Domingo*, muchos niños nacidos en el barrio fueron inscriptos como Jhonatan, el nombre del niño que Cármen, el personaje de la ópera, busca en el transcurrir de la trama. De la misma manera, numerosos habitantes del barrio Boston, locación de la ópera *¿A dónde? ¿A dónde?... ¡Ciudad!* se trasladaron al barrio Santo Domingo Savio para asistir a las representaciones de la segunda ópera.

"Muchos de los habitantes definen la ópera urbana con familiaridad, con palabras propias, sintiendo que la ópera ya no es un género distante y aburridor, sino algo propio con lo que se identifican y les pertenece".²¹

4. Finalmente, regresando a la discusión sobre las relaciones entre ópera e innovación, preguntémosnos: ¿en qué cambia la ópera tradicional al ser

¹⁹ SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

²⁰ SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

²¹ SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

reinserta en una dramaturgia urbana? Démosle nuevamente la palabra a Eduardo Sánchez Medina:

"Al ser reinscrita en la dramaturgia urbana, la ópera cambia ostensiblemente puesto que la ópera urbana se convierte en un material de carácter transtextual que modifica las maneras de escribir y articular los ejes del acontecer escénico, tanto en la fase de materialización del texto como en la construcción de la composición escénica. Vale la pena analizar cómo la ópera urbana posee una condición netamente transtextual ya que la imagen acontecimiento está conformada por un sin número de lenguajes o líneas dramáticas que están en el orden de lo visual: todo aquello que corresponde al paisaje arquitectónico, al horizonte del escenario urbano, a las texturas y colores propios de los espacios públicos y privados (interiores de casas), los cuales hacen parte de una concepción espacial más que escenográfica, así como la luz artificial que enfoca y resalta objetos, cuerpos, fachadas pertenecientes a la composición de la *mise-en-scène*. Esto modifica la articulación de diversos órdenes o poéticas que el director interviene. Por un lado, la poética interpretativa de los cantantes (arias, duetos, recitativos...), coros, actores, bailarines, instrumentistas, pianista y habitantes intérpretes. Por otro, las poéticas sonoras: música incidental, repertorio lírico internacional, música popular, sonido ambiente, sonidos aleatorios provenientes de la dinámica urbana (voces, lluvia, buses etc.)".²²

Para concluir, de nuestra breve presentación se desprende que 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.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

DUBATTI, Jorge
2010 *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica*, Buenos Aires, Atuel.

²² SANCHEZ MEDINA, E., 2011.

- SÁNCHEZ MEDINA, Eduardo
- 2007 "Ópera urbana. Reconocimiento escénico de un patrimonio", *Cuadernos de Arte y Pedagogía*, vol. 1/ número 3 (marzo), Medellín (Colombia): Universidad de Antioquia, Facultad de Artes, pp. 29-41.
- 2008 "La dirección en la puesta en escena en la ópera urbana", *Papel Escena, Revista Anual de la Facultad de Artes Escénicas*, número 8, Cali (Colombia): Bellas Artes Entidad Universitaria, Facultad de Artes Escénicas, pp. 32-50.
- 2011 Entrevista a Eduardo Sánchez Medina realizada por Jorge Dubatti, Medellín, febrero.

Jorge Dubatti es Doctor (Área Historia y Teoría de las Artes) por la Universidad de Buenos Aires. Profesor Adjunto Regular (a cargo) de la Cátedra Historia del Teatro Universal en la Carrera de Artes de la Facultad de Filosofía y Letras, Universidad de Buenos Aires. En dicha casa de estudios dirige el Proyecto de Investigación "Historia del Teatro Universal y Teatro Comparado". Como Profesor Invitado ha dictado seminarios y materias en universidades argentinas y de Estados Unidos, México, Colombia, Perú, Uruguay y España. Fundador y director de la Escuela de Espectadores de Buenos Aires, primera en su tipo en Latinoamérica (desde 2001). Integra la Cátedra Itinerante de la Escena Latinoamericana (CIELA). Entre sus libros figuran *Filosofía del Teatro I. Convivio, experiencia, subjetividad* (2007), *Cartografía teatral. Introducción al Teatro Comparado* (2008), *Concepciones de Teatro. Poéticas teatrales y bases epistemológicas* (2009), *Filosofía del Teatro II. Cuerpo poético y función ontológica* (2010) y *Dramaturgia argentina. Del Centenario al Bicentenario* (coedición Fondo Nacional de las Artes y CCC, 2010). Ha publicado numerosos artículos en revistas especializadas de la Argentina y del extranjero.
