

CONSTRUCCIÓN DE LO URBANO EN LA DRAMATURGIA BOGOTANA CONTEMPORÁNEA. PRELIMINARES

Artículo de investigación

SECCIÓN CENTRAL

Sandra Camacho López

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Bogotá, Colombia / sancalopez@yahoo.com

Actriz, investigadora y docente. Con maestría y doctorado (con tesis laureada) en Teatro y Artes del Espectáculo en la Universidad Paris III-Sorbonne Nouvelle. Ha trabajado con diferentes directores y recibido premios a nivel distrital y nacional. Actualmente es docente de pregrado y posgrado de la Facultad de Artes de la Universidad Distrital.

Carlos Enrique Lozano

Universidad de Antioquia, Medellín, Colombia / c.enriquelozano@gmail.com

Dramaturgo de la Universidad de Antioquia y del Instituto Nacional de Arte Dramático de Australia (NIDA). Máster en escritura creativa de la Universidad de Nueva Gales del Sur (UNSW) en Sydney. Ha sido director, docente y ha obtenido múltiples reconocimientos. Actualmente realiza un doctorado en Buenos Aires.

Pedro Miguel Roza

Canal RCN, Colombia / pedromiguelroza@gmail.com

Director, dramaturgo y actor, fundador de Corporación Luna. Realizó estudios en Inglaterra y en la Casa de América en Madrid. Realizó el taller del Royal Court Theatre de Londres en el que tradujeron y montaron una de sus obras. Actualmente se desempeña como libretista del canal RCN.

Esta investigación fue realizada gracias al Premio Distrital de Investigación en Arte Dramático de 2010, otorgado ante convocatoria pública por la Orquesta Filarmónica de Bogotá. El presente artículo resume algunas conclusiones de la investigación que será publicada próximamente por el Instituto Distrital de las Artes de Bogotá.

RESUMEN

La presente investigación analiza la manera como se configura lo urbano en cuatro obras de la dramaturgia bogotana contemporánea. El estudio del espacio en estos textos dramáticos revela las visiones de ciudad que rigen las piezas y, en consecuencia, determina cuál es el grado de relación entre las urbes imaginadas y la ciudad real que habitan sus autores. Dado que el teatro es una de las expresiones artísticas por medio de las cuales una determinada sociedad construye su identidad grupal y cultural, una mirada a la ciudad a través del drama capitalino contemporáneo ayuda a comprender referentes, mitologías y sentidos de pertenencia que se han creado en torno a Bogotá en el imaginario de sus ciudadanos.

PALABRAS CLAVES

Crítica e interpretación teatral, teatro colombiano contemporáneo, lo urbano en el teatro, Bogotá, Tania Cárdenas, Erik Leyton, Rodrigo Rodríguez, Fabio Rubiano

THE CONSTRUCTION OF THE URBAN IN CONTEMPORARY BOGOTA DRAMA

PRELIMINARY REMARKS

ABSTRACT

The present research analyzes the way in which urban reality is created in four contemporary plays by authors who live and work in Bogota. The study of these theatrical texts from a spatial viewpoint reveals the underlying visions that determine the fictional cities. This will reveal to what extent these urban spaces are reflections of the real city inhabited by their authors. Drama is one of the artistic expressions by which a given society builds its collective and cultural identities; therefore an analysis of contemporary plays written in Bogota will contribute to a better understanding of the mythologies, points of reference and feelings of belonging created around the Colombian capital in the mind of its inhabitants.

KEYWORDS

Drama interpretation and theory, Colombian contemporary drama, contemporary Bogotá drama, drama and the urban, Bogotá in drama

CONSTRUCTION DE L'URBAIN DANS LA DRAMATURGIE BOGOTAINNE CONTEMPORAINE

PRELIMINAIRES

RÉSUMÉ

Cette recherche s'interroge sur la manière dont est configuré l'urbain dans quatre pièces de la dramaturgie bogotaine contemporaine. L'étude de l'espace dans ces textes dramatiques rend compte des visions de la ville, et par conséquent, détermine le degré de relation entre la ville imaginée et la ville réelle de ses auteurs. Puisque le théâtre est une des expressions artistiques à travers laquelle une société donnée construit son identité sociale et culturelle, un regard porté sur la ville et le drame contemporain de la capitale colombienne aide à la compréhension de

référents, de mythologies et des sentiments d'appartenance s'étant créés autour de Bogotá dans l'imaginaire collectif de ses habitants.

MOTS CLÉS

Critique et interprétation du théâtre, théâtre colombien contemporain, l'urbain dans le théâtre, Bogota, Tania Cárdenas, Erik Leyton, Rodrigo Rodríguez, Fabio Rubiano

CONSTRUÇÃO DO URBANO NA DRAMATURGIA BOGOTANA CONTEMPORÂNEA PRELIMINARES

RESUMO

A presente pesquisa analisa a maneira como se configura o urbano em quatro obras da dramaturgia bogotana contemporânea. O estudo do espaço nestes textos dramáticos revela as visões da cidade que regem as peças e, em consequência, determina qual grau de relacionamento entre as urbes imaginadas e a cidade real que habitam seus autores. Dado que o teatro é uma das expressões artísticas por meio das quais uma determinada sociedade constrói sua identidade grupal e cultural, uma mirada à cidade através do drama contemporâneo da capital ajuda a compreender referentes, mitologias e sentidos de pertença que se criaram em torno de Bogotá no imaginário de seus cidadãos.

PALAVRAS-CHAVE

Crítica e interpretação teatral, teatro colombiano contemporâneo, o urbano no teatro, Bogotá, Tânia Cárdenas, Erik Leyton, Rodrigo Rodríguez, Fabio Rubiano

KUNAURRAMANDA ATUN ALPA NIRRAIASKAPI RRURRAIKUNA ALLICHIRRIKUNA

PISYACHISKA

Kai tapuikuna kua imasami rurrarri chusku trrabajaiua kai a tun alpamapi kunapunchaurramanda kauagridirrua. Alpakunamamda iachaikuskaua kilka kaugsa kauachiskakunata imasami kai atun alpapi kauankuna, ninkunami imasami paipurra ainichirrinaku imasam ka paipa umapi iuiarriua i atun alpapi kaugsadurrrkunamandaua. Runakunapa kaugsaikunata kauachi kam imasam kauachirri irrki kaslkata, ima iuiakuskata chasami kauachirri mana sakirri puchukarringapa runakunapa kaugsaita, rrunakunapa kaugsaikunata kauachispa maki kuarrimi ñugpamanda atunkuna parrlo sakiska umapi tarrpungapa kauangapa rrunakunata chi atun alpamanda kagta.

RIMAYKUNA NIY

Sutipata nii, kikinpa iuiaiua nii, teatral, kunaurrakunamanda rrunakunana ima kauangapa, (nota: los nombres propios y apellidos no se pueden traducirlos)

Recibido el 16/06/2011
Aceptado el 10/07/2012

El teatro es una de las expresiones artísticas por medio de las cuales una determinada sociedad construye su identidad grupal y cultural, por lo que consideramos que una mirada a la ciudad, desde el drama capitalino contemporáneo, nos puede ayudar a comprender referentes, mitologías y sentidos de pertenencia que se han creado en torno a Bogotá y que, como ciudadanos, nos definen sin que seamos del todo conscientes de ello. Con cuatro obras de dramaturgos bogotanos queremos estudiar la configuración de lo urbano, la composición de la ciudad en la ficción teatral: *Nada de Tania Cárdenas*, *Como la lluvia en el lago* de Erik Leyton, *Montallantas* de Rodrigo Rodríguez y *El vientre de la ballena* de Fabio Rubiano. El análisis de estos autores se torna aun más pertinente, en la medida en que desde la dramaturgia actual se puede hablar de la Bogotá de hoy como desde ningún otro enfoque.

El arquitecto e historiador argentino Norberto Feal (2005) asegura: "...la imaginación urbana coloca a la ciudad en el centro mismo de la producción histórica al mismo tiempo que modela el territorio, construye la realidad, da significado a lo territorial, a lo planetario". Al hacer el recorrido por las ciudades ficticiales de las obras pudimos corroborar que la urbe es el espacio por excelencia para la creación cultural del hombre, y también pudimos comparar los referentes reales de los investigadores con los diferentes imaginarios de los autores en torno a lo urbano. Esas distancias entre lo real y lo ficcional constituyen el *dispositivo* relacional entre el autor y el lector-espectador, entre ese mundo real en que se encuentran el uno con el otro, y el universo ficcional que se crea en la escritura.

La pregunta sobre la ciudad real y las ciudades ficticiales de estas cuatro obras está encaminada a permitir descubrir la relación entre los universos ficticiales y el universo real urbano de Bogotá. De hecho, esta dramaturgia, más que describir una ciudad determinada, pone en juego unos cuantos referentes sobre lo urbano que instalan el lugar de sus historias en un contexto de ciudad en permanente transformación. Para el filósofo

francés Jean-Marie Schaeffer (2002), por ejemplo, el hecho de que el arte esté estrechamente ligado a la realidad hace que su evolución vaya de la mano con la evolución histórica del hombre. A través de la creación dramática bogotana contemporánea, entonces, podemos dar cuenta de las transformaciones sociales y humanas de nuestra ciudad y de nuestra época.

El proceso de estudio de las cuatro obras estuvo dividido en tres etapas. En cada etapa se auscultó, desde diferentes puntos de vista, la presencia de lo urbano como espacio físico concreto y como dimensión que determina valores, patrones de conducta y relaciones entre personajes. Estas tres etapas concluyeron en una organización de lo hallado en torno a tres temas principales: el entrecruzamiento de lo real y lo ficcional, las estrategias autorales en la composición de lo urbano y el punto de relación entre el universo urbano exterior e interior: la violencia.

La organización temática de las conclusiones puso en evidencia algunos denominadores comunes entre las piezas, los cuales nos permitieron comparar y contrastar las diferentes aproximaciones de cada autor a la construcción de la ciudad en sus dramas. Esto nos permitió establecer cuáles eran las diferentes visiones que regían estas ciudades ficticiales y determinar cuál era el grado de relación que tenían con la Bogotá que habitan sus autores.

Entretejidos de la ciudad real y la ciudad ficcional

Los recorridos urbanos, los imaginarios y los dispositivos ficticiales son los tres aspectos que permitieron entrelazar en esta dramaturgia a la ciudad real con la ficcional.

Los recorridos urbanos: a través de los espacios íntimos y los lugares comunes, entre ese ir y venir desde el interior hacia el exterior, los personajes anuncian a través

de la palabra, de sus acciones y de las situaciones en que se encuentran, el universo urbano. La ciudad es una aglomeración de habitantes que también lleva implícita una problemática del espacio. El urbanista Bernard Lamizet asegura que: “Las prácticas sociales del espacio organizan la significación de la ciudad a partir de una red de ‘semas de utilización’ correspondientes a las funciones sociales de la ciudad” (Lamizet, 1997: 39)¹.

Lamizet propone por lo menos cinco unidades gramaticales (semas) del concepto de ciudad, las cuales se evidencian en mayor o menor medida en las cuatro obras: el espacio íntimo de los personajes (*habitación*); la manera como el entorno físico determina y condiciona las relaciones entre ellos (*intercambios*); la apropiación personal de la planta física de la ciudad que realiza cada uno (*circulación*); las jerarquías sociales y productivas que se establecen entre ellos (*producción*); y el grado de cohesión entre los diferentes imaginarios sociales (*identidad*).

Desde esta perspectiva de Lamizet pudimos establecer que Rodrigo Rodríguez utiliza diversas ‘unidades gramaticales’ para construir la Bogotá donde se desarrolla la historia de *Montallantas*. Puesto que la mayor parte de la obra tiene lugar en un espacio pequeño, a la vez íntimo y público (se trata de una casa-lote donde viven y trabajan Alberto, José y su familia), es la palabra de los personajes la encargada de ‘traer’ la ciudad hasta los lectores-espectadores. Estos reportes construyen una urbe variada y extensa en donde las discrepancias entre las diferentes subjetividades contribuyen a dibujar una Bogotá compleja. La palabra de los personajes no es, sin embargo, la única herramienta utilizada por el autor en la construcción de la ciudad. El espacio principal donde se desarrolla la obra —el negocio donde se despinchan las llantas de los automóviles— es la puerta de entrada a la urbe donde se desarrolla la ficción. Ahí se reúne un grupo de asiduos clientes que no sólo arreglan sus llantas sino que conversan, beben licor y ven por televisión los partidos de fútbol. Este espacio requiere de la tienda de enfrente para satisfacer las necesidades de su clientela. Este tejido inserta al montallantas en un contexto urbano y le permite al lector-espectador ‘ver’ el vecindario que lo rodea sin necesidad de ponerlo en escena.

En *Como la lluvia en el lago* la fragmentación de la historia implica no solo una variedad de lugares diferentes sino también de las miradas hacia ellos. Los lugares

cotidianos interiores y exteriores se ven enrarecidos por un asesinato. Cinco testigos, cada uno desde su perspectiva, relatan los sucesos en diferentes espacios. Este recurso literario imposibilita describir a la ciudad en su totalidad a partir de la mirada de un solo personaje, aunque el hecho detonante de la acción sea uno: el asesinato. La visión de la hija de la víctima (NIÑA), de la testigo (VECINA), del FORENSE, del sicario (MATADOR) y de la propia víctima (SENADOR), complejizan la mirada y el significado del suceso. Por otra parte, los imaginarios que surgen del momento del asesinato son tan variados como personajes hay en la obra, por lo cual la posibilidad de superar la fragmentación se daría solo en la unicidad del suceso en sí, del homicidio como tal, hecho que no es observado por los lectores-espectadores pues ha ocurrido, en el tiempo ficcional, media hora antes del testimonio más cercano al magnicidio (el de VECINA).

Otro aspecto relevante es el hecho de que los personajes tengan roles y funciones sociales diferentes. Ello permite visualizar las nociones de *intercambios* y de *productividad* que conceptualizan la ciudad, según Lamizet. Hay un SENADOR, quien tiene un alto cargo social pero que no por eso deja a un lado su vida familiar. Vemos también a la NIÑA, quien lo tenía todo, pero que ahora ha quedado huérfana de padre y con una madre que quedará lisiada física y psicológicamente de por vida. Hay un MATADOR, un sicario que nos muestra su sangre fría al momento de matar y que también nos permite entrar en su vida íntima, que se nos presenta destrozada a causa de la pobreza y del abandono. Aparece también el personaje desprevenido, cotidiano, un ama de casa que hace compras para preparar el almuerzo de su familia, en una tienda de barrio, y que se convierte en el principal testigo de los hechos. Está también el funcionario público, el FORENSE, cansado de su trabajo, del ambiente laboral en el que debe soportar desplantes, de las diminutas oficinas y los ascensores ruidosos que esconden misterios difíciles de resolver y donde la burocracia es el caldo de cultivo de la impunidad. Es así como cada uno de los personajes se posiciona frente a la ciudad de manera diferente, de acuerdo con sus propias circunstancias y el lugar en el que da su testimonio de los hechos.

Nada de Tania Cárdenas, ocurre en un café, que por el hecho de ser un espacio público parecería condicionar las acciones de los personajes. Sin embargo, estos transgreden todo el tiempo las reglas implícitas y explícitas del lugar: JACOBO sale del baño subiéndose los pantalones y la bragueta; CELIA le reclama sin pudor (a viva voz) su abandono; VERA (la niña perdida) se le

1 La traducción es mía.

toma el café y hace caso omiso de la advertencia de ERNESTO, el mesero, para que no moleste a los clientes. En este espacio público dominante aparecen menciones a espacios íntimos de los personajes (para VERA es la seguridad, el lugar al que quiere regresar; para JACOBO es el espacio de la tragedia, pues ahí está Andrea muerta; para CELIA es el espacio del encuentro con JACOBO y, al mismo tiempo, es el lugar de la traición cuando su amante no llega; para MARCO parece ser un lugar de tránsito entre sus obligaciones; ERNESTO es el único personaje que parece habitar el bar, no hay ninguna otra referencia). Los diferentes lugares que componen la ciudad están desconectados el uno del otro, solo el café y el edificio de JACOBO tienen una relación espacial clara: están al frente el uno del otro, separados por la calle.

Es difícil saber si hay un alto o bajo grado de cohesión en la obra con respecto al imaginario de ciudad de estos personajes, pues entre ellos parece haber un vacío insalvable. El café es un microcosmos cerrado que tiene poca relación con su entorno. No hay denominadores comunes entre los personajes, pero tampoco podría decirse que haya desencuentros. Aunque se vislumbra una especie de jerarquía dentro del café, la estructura de esta organización social no es del todo clara. JACOBO es el cliente habitual y es quizá la cabeza de la pirámide; CELIA es la amante de JACOBO y por ende goza de un lugar de privilegio; ERNESTO es el único empleado visible del café: podría ser el propietario pero no lo sabemos, la autora no brinda ninguna información al respecto; MARCO es el hijo de JACOBO y no está muy involucrado en la vida del café, va solo a buscar a su padre para que le dé las llaves del apartamento; VERA es una niña perdida y sin dinero quien llega al café por casualidad, está en la base de la pirámide. No es posible tampoco ubicar al café, ni a su entorno, en la jerarquía social de la ciudad ficcional.

En las 18 escenas y un epílogo de *El vientre de la ballena*, Fabio Rubiano deconstruye la estructura terrible de la violencia urbana. El autor desarma el aparataje y va mostrando cada pieza desde situaciones diferentes que van encajando entre sí, para dar cuenta de lo que la sociedad consumista de hoy, cargada de violencia y de cruda indiferencia por el otro, vuelve una imagen caricaturizada del hombre y del mundo actual. Los espacios interiores están impregnados de una violencia inusitada: el padre (OFICIAL) golpea a la hija (CLOE), la hija golpea a la MADRE, la MADRE vende a su nieto antes de nacer. Todo se transgrede en esta ciudad. El espacio exterior es amenazante, hay una red peligrosa de tráfico de niños que incentiva la prostitución y el asesinato.

De las cuatro obras analizadas, esta es la que utiliza recursos dramáticos más directos y descarnados para confrontar al lector-espectador. El humor negro, el cinismo de los personajes, la estructura fragmentada de la historia, la falta de continuidad en los desplazamientos y acciones de los personajes, muestran una ciudad caótica sin referentes colectivos de identidad.

Los imaginarios: “No hay ciudad sin imaginarios” dice el filósofo Olivier Mongin (2003: 38). Para él habitar la ciudad, hablar de ella, implica a menudo subjetividad, porque se concibe la ciudad de acuerdo con la experiencia vivida en ella. No obstante, existen aproximaciones objetivas. Aproximaciones hechas por los analistas, investigadores, urbanistas, ingenieros, entre otros. Lo interesante de estas dos posibilidades, subjetiva y objetiva, es ver las coincidencias y las diferencias.

La ciudad implícita en la obra *Montallantas* es deducible primordialmente a partir de los lugares recorridos y de las actividades realizadas por los personajes. El centro de esta urbe es el montallantas y la tienda, su ‘sede adjunta’, pues es allí donde pasan más tiempo los habitantes de este universo ficcional. Hay una homogeneidad en la clase social de los personajes —con la excepción del ejecutivo— que los hace compartir un cierto imaginario de la ciudad y de la vida. La urbe es el espacio del trabajo y de la búsqueda por la supervivencia, son pocos los espacios para la recreación. La lucha por el dinero es difícil y esto hace que los personajes estén en permanente competencia, intentando aventajarse los unos a los otros. Lo anterior dibuja un entorno hostil donde la calidad de vida es precaria. Las calles son el espacio del crimen y el crimen es una manera más de ganarse la vida. Las muertes violentas abundan y la impunidad es moneda corriente. La ciudad, su infraestructura física, es un laberinto con obstáculos por el que los personajes deben tratar de moverse sorteando las dificultades.

En *Como la lluvia en el lago* la realidad de los personajes se ve transformada en imaginarios urbanos a través del espacio. En cuatro fragmentos de los seis que conforman la obra, los personajes dan sus testimonios en lugares cotidianos: una comisaría (la NIÑA), una casa (el MATADOR y la VECINA) y una oficina (la de FORENSE). En el sexto fragmento, sin embargo, los espacios cotidianos y reales se transforman y todos los personajes, de manera sorprendente, se encuentran en un espacio imposible en que asesino, víctima, familiar de la víctima, testigo y FORENSE se reúnen para hacerse preguntas, amenazarse, insultarse y, en el caso del asesino, matar.



En la obra *Nada*, los imaginarios se pueden reconocer a través de una ciudad implícita. La ciudad que se insinúa en la obra es una ciudad grande, probablemente capital, al interior de la cual sus habitantes realizan recorridos de acuerdo con sus necesidades, creando circuitos y construyendo así pequeñas urbes dentro de la urbe. No se percibe un sentido de unidad y más bien lo que se encuentra son fragmentos urbanos que son presentados al lector-espectador a través de menciones breves.

En *El vientre de la ballena* los imaginarios urbanos se construyen a partir de una ciudad que se presenta como un espacio propicio para las perversiones. En esta obra los niños son manipulados, vendidos y mueren a causa de abusos sexuales. Con esta historia Rubiano representa una ciudad habitada por la barbarie. Los personajes son materialistas y consumistas sin límites. Esta ausencia de límites les permite recurrir a la violencia premeditada y variada como medio para obtener lo que desean. Dos personajes, en particular, son magníficos representantes de esta dinámica: el *VENDEDOR* y el *PERIODISTA*, es decir el mercantilismo y los medios de comunicación. Fabio Rubiano con esta obra caricaturiza la ciudad de hoy. En ella se ven los personajes sumergidos en el mundo material de los objetos y de las maquinarias de consumo que poco a poco los van reemplazando.

Dispositivos ficcionales: Cuando hablamos de *dispositivo*, queremos hacer referencia a la definición que el filósofo italiano Giorgio Agamben hace del término: “Yo llamo un dispositivo todo aquello que tiene, de una o de otra manera, la capacidad de capturar, de orientar, de determinar, de interceptar, de modelar, de controlar y de asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos” (2007: 31)². El dispositivo que construye el universo de lo urbano en esta dramaturgia es la televisión. Este es el organismo de control recurrente en estos autores.

En la obra de Rubiano el set de televisión es el lugar propicio para banalizar la desgracia familiar y social y la violencia infantil, o cualquier otro hecho horroroso acontecido en la urbe. En la de Rodríguez, el televisor cumple una función social de entretenimiento dentro del universo urbano. En Leyton, la presencia de la televisión se percibe en varios aspectos: la descripción de los detalles de la historia como si se tratase de un guión para televisión, la diversidad de los espacios implica

también multiplicidad en las imágenes, la ciudad aparece como una analogía de un programa de animales (para el *SENADOR* asesinado la ciudad era en el momento de su muerte una inmensa estepa propicia para que la pantera —el *MATADOR*— atrape al cervatillo —el *SENADOR*); en ocasiones, además, centra su mirada en detalles mínimos de los sucesos como si se tratara de un primerísimo primer plano. En Cárdenas la televisión es el ojo mismo de las desgracias íntimas que las hace públicas para entretener al ciudadano, sin ningún control ni compasión y de manera masificada como ocurre en la obra de Rubiano.

Estrategias autorales en la composición del espacio urbano

Presencia del espacio urbano en las obras: El espacio urbano aparece de manera diferente en las cuatro obras y su importancia dentro de cada historia también difiere. Se puede trazar un espectro en que la presencia de las ciudades en los cuatro textos va de mayor a menor. *Montallantas* es una obra donde Bogotá no solo es el espacio en el que se desarrolla la acción sino que es un protagonista más de la historia, su presencia en esta pieza es preponderante y esencial. En el otro extremo del espectro estaría *El vientre de la ballena* cuya urbe ficcional es un lugar indefinido e innominado, su existencia es presumible por simple lógica espacial, pero nunca es vista ni reportada por la palabra de los personajes, quienes pasan casi todo su tiempo en espacios interiores. Lo poco que sabemos de la ciudad es que sus calles representan un peligro para los menores. En el centro del espectro están *Como la lluvia en el lago* y *Nada*.

La Bogotá de *Montallantas* es una ciudad en transición donde lo urbano todavía no ha reemplazado por completo a lo rural y donde la producción industrial —representada en la obra por un “diagnosticentro”— no ha terminado de suceder a ciertos modos de producción artesanal, simbolizados por el *montallantas*.

Como la lluvia en el lago se desarrolla también en Bogotá, pero la ciudad que aparece en el texto no es ya la representación realista del texto de Rodríguez, sino una versión estilizada y fragmentada de la capital colombiana.

Nada, de Tania Cárdenas, es la única de las cuatro obras del presente estudio que está escrita bajo el supuesto aristotélico de la unidad de espacio. Toda la obra transcurre en un café, en una urbe indeterminada —no

2 La traducción es mía.

ya Bogotá— donde los personajes llegan por distintos motivos. La concentración del espacio da cuenta de una ciudad fragmentada donde más que un sentido de unidad lo que aparece es una serie de islas urbanas circundadas por zonas oscuras (en una de las cuales se pierde VERA, la niña).

Dos familias son el centro de las situaciones planteadas en *El vientre de la ballena*. Por una parte, está la historia del OFICIAL, padre de una hija adolescente, CLOE, “sobre vitaminada” y con una estatura “de casi dos metros de altura” (Rubiano, 2006). Por otra parte, están la MADRE y ELENA, con su aparente retraso mental. Con estas imágenes Fabio Rubiano nos instala en un universo ficcional que representa al mundo contemporáneo a partir de la caricatura de la juventud y de las familias de una ciudad cualquiera de hoy.

Espacios ficcionales y espacio escénico: En el modelo de comunicación para textos dramáticos propuesto por Pfister (2004: 4), se distinguen primordialmente dos niveles de comunicación, el interno y el externo. En el nivel interno se encontrarían los personajes y el mundo que habitan (es decir, la ficción). En el nivel externo se encuentran el autor, los lectores y el espacio escénico como lugar de representación del mundo ficcional. Las didascalías pueden hacer referencia solo al nivel interno (como es el caso de *Nada* y el *Vientre de la ballena*) o a los dos niveles (como es el caso de *Montallantas*). Erik Leyton en *Como la lluvia en el lago* toma una tercera vía, poco tradicional en la escritura dramática de otros períodos históricos, pero bastante frecuente en la dramaturgia contemporánea, en la que prescinde por completo de las acotaciones.

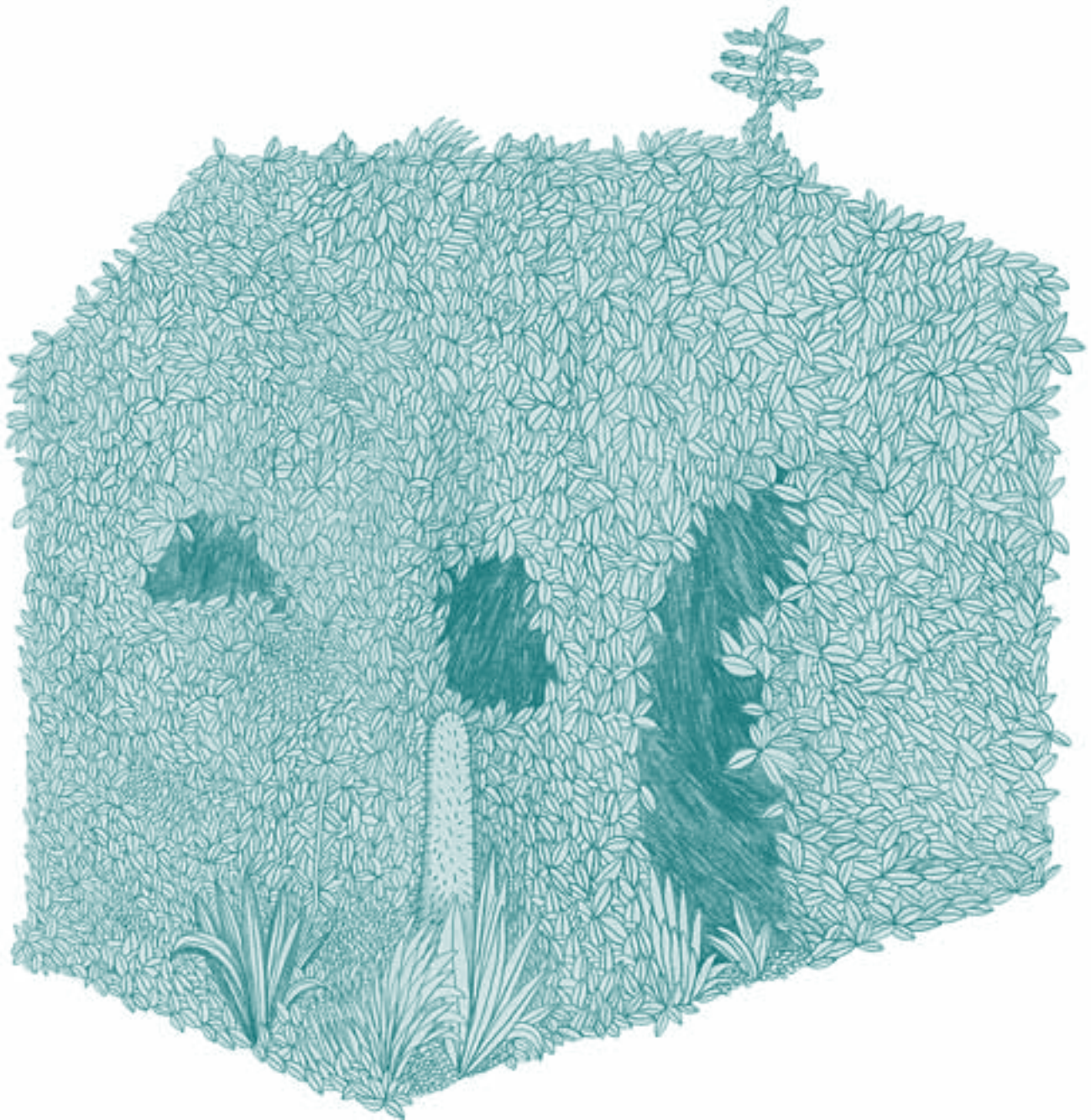
Montallantas es la única de las cuatro obras del presente estudio en la que el autor brinda una propuesta explícita para la representación escénica del espacio ficcional. En *Nada*, la autora solo se ocupa del nivel interno de la comunicación. Cárdenas toma la opción de describir minuciosamente el café donde transcurre la acción del drama, pero no da ninguna indicación sobre cómo debe ser representado en escena. Rubiano, en *El vientre de la ballena*, escribe un texto en el que el papel de la ciudad es importante solo en tanto contribuye a hacer avanzar la acción, lo que aparece en el texto es únicamente lo imprescindible para el movimiento dramático. Leyton toma la opción de prescindir por completo de las acotaciones, todo lo que se sabe de los lugares donde sucede *Como la lluvia en el lago* es brindado a través de la palabra de los personajes.

El espacio de la acción y su entorno ficcional: Los lugares de la ficción que aparecen en la escena están conectados unos con otros en el nivel interno de la comunicación. Es esta relación entre ellos lo que permite hablar de ciudad: la calle está bordeada por diferentes construcciones, parques, intersecciones, etc. A diferencia del cine, sin embargo, el teatro presenta dificultades técnicas para mostrar en escena los lugares contiguos al espacio en el que ocurren las acciones y por lo general estos no se manifiestan más que a través de referencias verbales de los personajes.

En la obra de Rodríguez, el negocio del montallantas, el taller, es primordialmente un espacio productivo, pero también lo es uno social que congrega a las figuras ficcionales. Leyton también sitúa la acción de su pieza en la capital colombiana y los diferentes monólogos de los personajes ocurren en distintos espacios de la ciudad. El lugar de enunciación es visto siempre a través de la subjetividad del hablante. En *Nada*, a diferencia de las dos obras anteriores, no hay una preocupación por armar un tejido urbano, sino más bien una serie de islas que corresponden a los espacios de habitación de los personajes. En la obra de Rubiano se presentan solo espacios interiores destinados a permitir que ocurran una serie de situaciones dramáticas que configurarán el gran arco de acción de la obra.

Reportes verbales de los personajes: La ciudad ficcional no puede ser recorrida por los lectores-espectadores, pero sí por los personajes quienes nos brindan los distintos reportes que necesitamos para conocerla. En ellos se nos informa no sólo sobre su geografía urbana sino también sobre la relación particular que cada uno de ellos sostiene con la urbe y sus diferentes zonas. Es a través de su palabra, principalmente, que el espectador puede reconstruir el plano extendido de la ciudad en donde ocurre la acción.

En *Montallantas* los personajes describen una Bogotá caótica y agresiva donde la movilidad es difícil. En *Como la lluvia en el lago*, cada personaje da su versión sobre el asesinato del senador y en cada uno de ellos se cuelan reportes sobre el entorno urbano de la obra. En *Nada*, son escasos los momentos en que las figuras ficcionales hacen referencia al espacio urbano que habitan y cuando lo hacen no lo califican, así que es difícil conocer con certeza las características precisas de la ciudad o darse una imagen completa de ella. La ciudad de *El vientre de la ballena* es la más difícil de reconstruir de las cuatro en estudio. Los lugares de la historia aparecen con un alto grado de autonomía los



▲ Boceto para cortometraje Uyuyui!, por Powerpaola. 2010.

unos de los otros y no se brinda mayor información de los espacios exteriores.

La ciudad y la televisión: Una presencia constante en las cuatro obras, y cuyo análisis como dispositivo de control vimos antes, es la de la televisión. A través de ella, sin embargo, también podemos encontrar trazos que ayudan a completar la visión del espectador sobre las diferentes ciudades ficticiales. En algunas obras la urbe aparece de manera directa en la imagen audiovisual, como en *Nada*; en otras es el medio que difunde un acontecimiento deportivo que congrega a la ciudadanía, como en *Montallantas*; y en otras solo surge de manera simbólica o metafórica como *El vientre de la ballena* y *Como la lluvia en el lago*.

La(s) violencia(s) urbana(s) y el engranaje dramático

Definición de violencia: Si existe un tema transversal a las cuatro obras en estudio es el de la violencia. Esto no sorprende, pues si América Latina es una de las regiones más violentas del mundo, Colombia ocupa el primer lugar en el ranquin de violencia de la región (Fundación Fundar, 2005). La importancia de este fenómeno social en el engranaje dramático de los textos difiere, pero en todos se presenta a la ciudad como el espacio donde tiene lugar el atropello contra la integridad física y psicológica del individuo.

Para el propósito de nuestra investigación se adoptó la definición de la violencia como es sugerida por Briceño León (1997: 197): “[el] uso o amenaza de uso de la fuerza física con la intención de afectar el patrimonio, lesionar o matar a otro o a uno mismo”, pero además de lo anterior se situó en el espacio urbano, se clasificó según quien la ejerce o padece (violencia intrafamiliar, crimen organizado y suicidio) y se propuso implícitamente que las diferentes manifestaciones de este flagelo social son una de las características constitutivas de las ciudades en los textos en estudio.

Como se ha visto anteriormente, *Como la lluvia en el lago* es una obra que surge de un hecho violento como suceso de partida. *El vientre de la ballena* es, al igual que la obra de Leyton, una reflexión sobre la violencia urbana, pero centrada en el tráfico y abuso de menores. En *Montallantas*, la violencia aparece primordialmente en una doble función: en el nivel externo es el mecanismo que impulsa la trama hacia delante pues hace que la acción dramática progrese, y en el nivel interno es la dinámica por medio de la cual se relaciona la familia protagónica (ALBERTO intenta robar a su hermano JOSÉ, TULIA es su cómplice, CARMELA quiere asesinar a ALBERTO para vengar la muerte de su madre, etc.). En relación con las tres obras anteriores, *Nada* es aquella en donde la violencia es menos ‘visible’, pero sin embargo aparece como la trama oculta que brinda el giro final a través de la revelación del suicidio de Andrea, esposa de JACOBO.

Conclusiones

Al hacer el análisis de estas obras se hizo evidente que la ciudad en ellas no es un espacio único, ni es contemplado como una sola realidad, ni es representado como un hecho ficcional único, sino que, por el contrario, realidad y ficción se multiplican y se entrecruzan. Se observó que la ciudad en estas cuatro obras, sea visible o no, sea a través de espacios interiores o exteriores, es una de las grandes protagonistas de cada historia. El espacio urbano es el lugar donde se desarrollan las situaciones planteadas y es el causante de que la acción de los personajes evolucione.

Las composiciones de lo urbano en estas obras tienen que ver con el movimiento de los personajes y de la transformación que ellos hacen de los espacios y del tiempo. En la primera parte del *Montallantas* podemos observar un lugar estático, al que entran y salen personajes, en el que se desarrollan sus historias. Luego este estatismo se rompe y el autor cambia inclusive

de ciudad. En *Nada*, la autora sí propone un mismo espacio estable y único, el café. En él los personajes van desfogando sus vidas, pero sin moverse, como encerrados en un lugar y un tiempo inamovibles. En esta obra el encierro es un requisito indispensable para lograr llevar a los personajes a un máximo de intensidad dramática, imposible de lograr en un espacio abierto. En *El vientre de la ballena* son varios espacios que aparecen, pero todos interiores. En cada uno de estos los personajes aparecen o desaparecen, irrumpen o simplemente cambian de lugar sin dejar ver la conexión entre uno y otro. Lo urbano en esta obra queda reducido a los interiores que sintetizan y potencian el afuera, vuelto caos por las redes delictivas enquistadas en todas partes de la ciudad. La ciudad es el espacio donde se manifiestan las perversiones de los personajes. En *Como lluvia en el lago*, los espacios son también interiores, pero se transforman a través de los imaginarios y de la palabra de los personajes: la ciudad se convierte en sabana africana; la comisaría de policía en un lugar amenazante, ruidoso e imposible; los lugares de vivienda en espacios de violencia; el interior de una camioneta en lugar de muerte. Lo que aparece como denominadores comunes de la idea de ciudad en las cuatro obras son las figuras de la violencia, la delincuencia y la pesadumbre de los personajes en medio de un entorno hostil: la urbe.

A través de esas figuras se concluyó también que en esta dramaturgia hay un intento por hablar de lo urbano para indagar en temáticas profundas del ser humano contemporáneo, tales como la condición del individuo frente a lo económico (como ser productivo y mercancía), lo psicológico (como ser que en medio de la urbe está en permanente negociación de su identidad), lo social (la indiferencia por el otro, la desvalorización de la vida), lo corporal (vivir de la apariencia, intervenir el cuerpo para hacerlo aparecer apetecible). La ciudad ha perdido su centro y es el personaje el que lo reemplaza. El personaje es ahora tanto el centro de la ciudad como de lo urbano.

En esa medida la construcción de lo urbano, por parte de los habitantes de ese espacio ficcional, es ante todo una “autoconstrucción”. Como afirmaría el urbanista Paul Virilio: “la *autoconstrucción* (...) [es] una realidad común, anterior a toda *construcción*, que las necesidades vitales del sujeto imponen a cada uno en su movimiento” (1997: 7). Así pues, en los movimientos propios de los personajes y en su relación con los otros es que se crean los trayectos más o menos completos de esa ciudad que cada lector/espectador imagina a partir de su propio imaginario de ciudad.

En este sentido la ciudad solo puede ser, en cada una de las obras, una ciudad fragmentada. La ciudad es ese lugar en el que cada personaje vive de manera diferente. La ciudad se descubre en esta dramaturgia desde los espacios urbanos físicos, pero también desde los imaginados. Cada personaje tiene una visión de la ciudad que casi nunca coincide con la de los demás. Los personajes han perdido la ciudad común y se encuentran como seres olvidados tratando de sobrevivir a como dé lugar y de no importa qué manera.

De hecho la ciudad contemporánea, podríamos concluir, se vislumbra también en esta dramaturgia como la describe el filósofo italiano Francesco Masci (2011: 113-116): una ciudad en la que “no se va a ninguna parte” porque ella ha abandonado el carácter trascendente, de significación religiosa, que tenía en su origen, y también porque ha perdido la coherencia territorial que perdió en el tránsito de la edad media a la modernidad. Para la ciudad contemporánea, en cambio, sin trascendencia ni territorio definido, como lo explica Masci, todo se queda en una mirada al interior, sin límites ni espacio territorial que la defina: la ciudad es construida a partir de sus diferencias. Por ello no puede concebirse a la ciudad aquí representada como constructora de una “historia social”, sino como constructora “de formas”, “que organiza las diferencias”, como diría Masci.

¿Pero cómo las ciudades ficticiales de nuestros autores organizan esas diferencias? Pregunta que podría también reformularse como: ¿a través de qué dispositivos la ciudad contemporánea organiza sus diferencias? A través de los dos dispositivos sociales contemporáneos que atraviesan las cuatro piezas aquí analizadas: la violencia y la televisión (organizador por excelencia de nuestras diferencias, que nos hace olvidar del dispositivo anterior, que también nos organiza y desaparece). “En la ciudad contemporánea los hombres hacen más bien la experiencia de su propia desaparición”.

Por esta razón, la violencia en las ciudades de hoy, concluye Masci, “es una sumisión a una dominación [...] Una tentativa de negar [en los ciudadanos] su condición y de olvidar el olvido que les hace existir”. En efecto, violencia y entretenimiento, en apariencia contradictorios, serían los dispositivos que hacen existir la ciudad en las piezas analizadas. Ciudades dispares, que llevan a los personajes a perderse, a no recorrer los caminos sino más bien a aparecer sin historia en los lugares, a no tener certezas y vivir el día a día entre homicidios, delincuencia y suicidios.

Referencias

Obras dramáticas

Cárdenas Paulsen, Tania (2000). *Nada*. Madrid: Casa de América.

Leyton, Erik (2003). *Como la lluvia en el lago*. Manuscrito inédito.

Rodríguez, Rodrigo (2009). *Montallantas*. Bogotá: Ditirambo editores.

Rubiano, Fabio (2006). *El vientre de la ballena*. Manuscrito inédito.

Textos teóricos

Agamben, Giorgio (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif ?* Paris: Rivages poche, Petite bibliothèque.

Briceño-León, R. (1997): «La cultura emergente de la violencia en Caracas» en *Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales* vol. 3 Nº 2-3. Caracas.

Fundación Fundar (2005). *El ranking de violencia en América Latina*. Buenos Aires.

Lamizet, Bernard (1997). *Les langages de la ville*. Marseille: Editions Parenthèses.

Feal, Norberto (2005). «La ficcionalización del territorio» en *bifurcaciones* [online]. No. 4 Disponible en www.bifurcaciones.cl/004/Feal.htm.

Masci, Francesco (2011). *Entertainment*. Paris: Editions Allia.

Mongin, Olivier (2003). « De la ville a la non-ville » en *De la ville et du citoyen*. Bouches du Rhone: Editions Parenthèse.

Pfister, Manfred (2000). *The Theory and Analysis of Drama*. Cambridge: Cambridge University Press.

Schaeffer, Jean Marie (2002). *¿Por qué la ficción?* Madrid: Ediciones Lengua de Trapo.

Virilio, Paul (1997). *Ciudad pánico, el afuera comienza aquí*. Caracas: Monte Ávila Editores.