

Este libro aborda problemas de la crítica y la historia de la literatura. La lectura soluciona interrogantes, plantea posturas históricas y, aún más importante, propone nuevas preguntas y caminos de investigación de posible desarrollo en un futuro, con respecto a la literatura colombiana y a la obra de Roberto Burgos Cantor.

Fernando Murcia Sánchez  
Universidad Nacional de Colombia – Bogotá



**Cárdenas, Tania; Leyton, Erik; Lozano, Carlos Enrique; Rozo, Pedro Miguel. 2010. *Cuatro tiempos*. Bogotá: Editorial Luna, 200 págs.**

*Cuatro tiempos* es un libro que recoge cuatro obras de igual número de dramaturgos colombianos. Tania Cárdenas, Erik Leyton, Carlos Enrique Lozano y Pedro Miguel Rozo se reunieron en un ejercicio que denominaron clínica dramatúrgica, para indagar cómo el teatro actual aborda temáticas muy puntuales que se originan en la realidad. Así, durante varios meses, fueron dando cuerpo a una obra que nacía de una noticia real. Cada obra se respalda en una investigación y un seguimiento del problema, por tanto podría entrar en el campo del llamado “teatro documental”; no obstante, las cuatro obras desbordan este concepto tradicional porque no se limitan a proponer una puesta en escena exacta de los hechos como estrategia para develar la realidad al espectador. Aquí, la noticia o el dato estadístico dan pie a un ejercicio creativo que permite al lector la reflexión sobre el contexto en el que vive, pero el énfasis recae en lo estético y no en lo didáctico. Es decir que el ejercicio tienta al lector tanto a la reflexión como al goce estético.

La obra que abre el libro “Yo he querido gritar”, de Tania Cárdenas, inicia así:

## Mujer

¿Qué hacer en caso de maltrato?

Identifica el lugar más seguro de tu casa. Ese en donde corras menos peligro en caso de que tu pareja te ataque. Evita la cocina: allí hay cuchillos, sartenes, trinchas, pinzas, botellas, mazos y demás objetos que podrían ser utilizados en tu contra.

Lo ideal es que allí haya un teléfono para pedir ayuda en caso de que sea necesario. Invéntate una contraseña. Que la conozcan familiares, amigos vecinos o compañeros de trabajo. Que sepan que si los llamas y te escuchan decirlo deben llamar a la policía. (17)

Al terminar de leer este fragmento, el lector, seguramente, se imagina a una mujer atemorizada huyendo de su energúmeno marido. Tal vez, él está ebrio. Lo que sí es seguro es que si la encuentra la va a destrozar. Sin embargo, antes de terminar la siguiente página, nos enteramos de que esa voz femenina está aconsejando a un hombre que es golpeado por su esposa. La estrategia de la autora es muy inteligente. Consiste en revertir, en el transcurso de catorce cuadros, la noción generalizada de que las víctimas del maltrato siempre son las mujeres.

La pieza genera una risa incómoda porque enfrenta al lector a una realidad que es difícilmente aceptada en nuestra sociedad. Enfrenta el estereotipo del macho a una circunstancia muy frecuente, pero soslayada al punto de parecer inverosímil y lo hace con un agrio sentido del humor.

Lo risible no está en la temática, sino en la insistencia de Julio por obviar el dolor y el asombro que siente al ser menospreciado y abusado por Nina. Julio se obstina en mantener una imagen cliché que se le está deshaciendo en las manos:

En la clínica dijimos que estábamos bailando y que nos habíamos caído por cuenta de la borrachera. En la oficina dije que fue en la finca de mi cuñada, saliendo de la piscina. Que no vi el borde y al

salir me abrí la frente. A mi familia le dije que fue jugando fútbol con los de la oficina. Me pusieron de portero y uno que tiene fama de patán me enterró un guayo, pero tapé el gol. Mis sobrinos ahora me miran como si fuera su héroe. A Alejo le dije que fue en la cama, que en un episodio de sexo desenfrenado con Nina había perdido el control y ambos habíamos quedado maltrechos pero felices. Le dio envidia que a mí esas cosas todavía me pasaran. (25)

La incomodidad, por otro lado, la sufre el lector porque tiene que reconocer que las situaciones solo tienen apariencia absurda; que es verdad que si un hombre llega a una estación de policía, lo primero que van a pensar los funcionarios es que viene a hacer una denuncia en nombre de una mujer, y que al saber que el caso es suyo va a tener que soportar la mirada recelosa y el comentario suspicaz. La incomodidad consiste en aceptar que un hombre, una mujer o un niño que sean víctimas de maltrato tienen que ver menoscabada su dignidad de seres humanos. La mirada crítica de Cárdenas no apunta a la venganza contra el hombre dominador, sino a mostrar una realidad simple pero terrible: cualquiera puede convertirse en víctima. Lo que permite mantener el interés en la obra es que el humor negro de la autora nos sacude de risa y de espanto simultáneamente.

Por otro lado, “Ambición y peluquerías” de Eric Leyton, parte de una noticia sórdida y cruel: una niña de Usiacurí, al norte de Colombia, es prostituida por su propia madre, y la mitad de los hombres del pueblo han sido sus clientes, incluso los del cuerpo policiaco. Pero lo más sórdido y lo más cruel es que, gracias a la indolencia y a la corrupción, los sindicatos salen libres porque se vencen los términos para acusarlos formalmente.

La historia es contada descarnadamente desde una óptica que recuerda el amarillismo periodístico. La brutal literalidad pretende denunciar la paupérrima justicia nacional pero, sobre todo, espera increpar al lector con el fin de que se sienta parte de esa realidad atroz de abulia y desdén de la que se esconde tras una fachada de inocente observador:

Usted desde su cómodo sillón de la ciudad, frente a su computador, comiendo tres veces al día, bien aprovisionado para protegerse del frío, del hambre, del sueño, del cansancio, ¿desde allá arriba usted se atreve a mirarnos con ojos de asco?

¡¿Pero qué le pasa?!

¿Quiere creer que está salvando a la niña? ¿Cree que no me doy cuenta de que se muere de ganas de metérsela también?

Usted lo haría.

Sin pensarlo dos veces, lo haría.

No le daría asco.

Usted lo haría.

Usted no se imagina las cosas tan horribles que sería capaz de hacer.

Matar perros.

Comer ratas.

Quemar personas.

Cortar dedos.

Usted no es mejor que nadie.

Muy adentro usted sabe que es capaz de hacer cosas horribles.

No se atreva a juzgarnos. (97)

En esta pieza, la intención de incomodar al lector se cumple a cabalidad. Sin embargo, la obra no da pie a la reflexión porque el espectador queda petrificado con la brutalidad y el efecto se detiene en lo visceral, en la repulsión que genera la anécdota. Aun así, hay que resaltar que la obra abandona las formas del teatro clásico en un afán de construir un nuevo lenguaje teatral.

La misma intención de provocación al lector —intensificada porque toma otra dirección— se halla en el texto de Pedro Miguel Rozo. “Cadáver exquisito” toma una historia que tuvo mucha resonancia en 1994 y que aún se usa como paradigma de la indolencia y del “horror de la guerra”. La anécdota puede resumirse así: el reportero sudafricano Kevin Carter ganó el Pulitzer por una foto controversial, en la que se ve a un buitre esperando tras una niña

famélica y agonizante. Un año después de ganar el premio, Carter se suicidó, lo que dio pie a la crítica que vio en este postrero acto un intento de redención o de desesperación por la culpa. La versión de Roze se obsesiona por dos temas: el sentido desnaturalizado de la caridad y la hipócrita tendencia de encontrar chivos expiatorios que apacigüen la conciencia propia.

El primer cuadro es un diálogo entre el reportero y el buitre en el momento de tomar la fotografía. La confrontación entre el ave y Carter abre, con un oscurísimo sentido del humor, la discusión sobre la supremacía moral. Pero el dramaturgo va más allá, y lo que empieza a ponerse en juego no es solo un juicio moral sobre un individuo. Por lo mismo, Kevin no es tratado como un ser repulsivo y oportunista, aunque en su retrato tampoco hay piedad al acercarse a él. Kevin Carter, o mejor, la historia del reportero gráfico que terminó por suicidarse intoxicado con gas carbónico en su camioneta, es sencillamente una excusa para ahondar en la falsa conciencia y la autocomplacencia de una sociedad que vitupera al reportero para obviar asuntos incómodos y vergonzosos de los que se sabe también culpable:

¿Para qué nos traes pedazos del infierno que no podemos remediar? Ah, pero la conciencia cambia el mundo, sensibiliza, la gente se mueve, se pone pilas, siente que debe hacer algo, como yo, que siento que debo contarles esta historia, por una razón que todavía desconozco pero que presumo es muy importante. ¿Quién carajos dice que denunciar no sirve para nada? Necesitamos la caridad, eso también nos ayuda a sentirnos mejores personas. Sabemos que la caridad no resuelve nada, pero lo hacemos porque nos la merecemos, es caridad para nosotros mismos y, seamos francos, ¿es que hay algo en el mundo mejor que nosotros mismos? (181-182)

“Cadáver exquisito” es una pieza ágil, mordaz por el tipo de recursos a los que echa mano y que son extraños al teatro, como la charla por chat y la definición de Wikipedia. Pero en la obra también se recuperan recursos del teatro clásico y se les da una

dimensión distinta, como el corifeo de la tragedia griega. Aunque el corifeo sigue siendo un componente ajeno a la acción, en el texto de Pedro Miguel Roza se convierte en una voz proteica que a veces pertenece a un narrador externo que nos contextualiza; otras veces, es una especie de conciencia alterna de Carter, o —en alguna ocasión— es una voz que reflexiona muy sarcásticamente, como en este fragmento:

La foto, la maldita foto que le da la vuelta al mundo y sale hasta en los almanaques. ¿No la han visto?... Sí, en almanaques con frases que nos piden gratitud por no vivir lo que vive esa niña [...] Mejor no nos quejemos [...] Sintámonos miserables de quejarnos, alegrémonos y agradezcamos que esas personas existen lejos de nosotros, alegrémonos de ser nosotros mismos y no ellos. Qué alivio que se muera gente de hambre bien lejos, que alivio que no soy uno de ellos, mi Dios es grande. El mío. El de ustedes no sé, pero el mío es grande. (174)

La casi total ausencia de acotaciones exige que el lector sea quien trace hipótesis para construir el sentido de la obra. Así, el lector se convierte en coautor ya que debe entretejer la estructura de cuadros independientes con los recursos clásicos y contemporáneos que propone el dramaturgo.

Enrique Lozano participa en este volumen con “Dinamita en la boca”, un juego excepcional que convierte al público (en este caso, al lector) en un elemento fundamental del trabajo teatral. El dramaturgo toma una anécdota casi anodina que publicó el diario *El Tiempo* en 1936 y que trata el hallazgo de 1600 monedas de oro —acuñadas en Bogotá en el siglo xvii— por parte de un pescador tolimense. Lozano le hace seguimiento a este suceso a través de todo el siglo, rescata cuatro versiones distintas que se complementan, se contradicen entre sí y, diestramente, compone una obra que sorprende desde el principio debido a su distancia con el teatro tradicional. “Dinamita en la boca” conserva elementos dramáticos clásicos, pero,

al tiempo, los desvía de sus funciones habituales y los convierte en piezas de un juego.

Como lectores estamos habituados a imaginar una situación específica. Esa es nuestra función: dar vida a unas palabras por medio de nuestra creatividad, llenar los intersticios y los vacíos para componer todos los detalles de lo que se nos está contando. Por otro lado, como público, nuestro trabajo descansa en la interpretación que ha hecho un grupo de teatro y nuestro esfuerzo se enfoca —más directamente— en seguir la acción que se desarrolla frente a nuestros ojos. Los actores, por su parte, se ocupan de encarnar un personaje —olvidándose de sí mismos— y representar una acción como si estuvieran viviéndola sin testigos. Es decir, que el espectador es una especie de espía que observa sigilosamente desde la platea.

En “Dinamita en la boca” se quebrantan todos los hábitos y las reglas tácitas. Primero, porque los actores parecen estar en el escenario no para representar una historia, sino para contársela al auditorio. Los tres actores parecen estar ahí para guiar al público en un viaje mental. Su labor parece únicamente narrativa, para que los espectadores se imaginen cuatro versiones de una noticia. Entonces, el público adquiere las características del lector que ya habíamos descrito: se ve obligado a crear imágenes mentales que le den, algo así, como un cuerpo (una solidez) a lo que se le narra.

Pero Lozano no se detiene ahí y hace que los espectadores dejen de ser figuras invisibles que espían y los convierte en partícipes de lo narrado:

**H2**

Y ustedes...

**M**

Luces de público, por favor.

**H2**

Ustedes obsérvense, tómense un instante, miren a sus vecinos, háganlo.

**M**

Ustedes no están aquí ni son ustedes.

**H2**

(*A la mujer*) No, sí son ellos.

**M**

(*Al público*) Bueno sí, está bien, son ustedes, pero una versión de ustedes que no está aquí ahora, que no vive en esta época que vivió en los años 30 del siglo pasado, una versión de ustedes que no está en el teatro sino en sus casas. (124)

Este modo de proceder del autor permite que se vislumbren dos cosas. El teatro es un lugar mágico donde todo es posible y el autor tiene una fe desmesurada en la palabra. La palabra es agente de tan inusitada fuerza, que puede estimular la imaginación para que cree y recree mundos alternos.

Pero como el público se encuentra en una sala de teatro, también es un espectador. Un intruso que espía un conflicto que se va desarrollando entre las tres personas que habitan el escenario. Sin embargo, esta acción no hace parte de la narración, es algo que subyace en la relación de los actores como personas (como seres de carne y hueso). Esta intrusión del espectador es un acto de espionaje sin predeterminación que hace recordar la incómoda sensación que se tiene cuando, en medio de la calle o en el bus, uno es obligado a presenciar una discusión telefónica de un transeúnte extraño. No es difícil imaginar que si en el texto escrito sorprende esta segunda línea de acción, porque va ingresando sutilmente hasta convertirse en una atroz contienda, en el montaje debe ser absolutamente impactante, ya que el espectador se va a enfrentar con los hechos sin los indicios que disemina el autor en el libro.

Sin previo aviso, estas dos líneas (el relato del hallazgo y la riña entre los actores) que se habían prefigurado tan distintamente como realidades separadas convergen y es imposible discernir qué es real y qué es ficción. Nadie aclara nada. El espectador ignora qué es más relevante o más real. Lozano juega con nosotros. Nos convierte en piezas de su máquina teatral y en cómplices que le dan cuerda para que funcione.



“Dinamita en la boca” se distingue porque es la única obra del libro que no tiene un propósito de crítica social como tal. Su estrategia lúdica hace pensar, mejor, en la obsolescencia de la idea de “verdad”. Un suceso se transforma, se tergiversa, se multiplica y se relativiza con el tiempo. Cada versión es una verdad posible en un mundo en el que dejó de existir el imperativo de encontrar la certeza total. Tampoco, hay una realidad sólida. La obra bosqueja varios niveles que se entretajan y se separan e involucran, incluso, la realidad fáctica del espectador, quien —si se somete a las reglas de este juego— tendrá la oportunidad de armar en cada caso una pieza distinta.

En suma, *Cuatro tiempos* es un excelente ejemplo del teatro colombiano actual, da una muestra de la calidad y la diversidad de los autores nacionales y se perfila como una puerta a la escena teatral, que ha sido tan olvidada en el ámbito nacional. El libro atrae porque nos muestra cuatro tiempos de escritura, cuatro ritmos individuales, y también porque evidencia un momento general del teatro que se está gestando en este momento. El lector que desee conocer el hecho real del que habla cada obra solo tiene que buscarla en Internet para enterarse de los pormenores. No obstante, el espectador tendrá que aceptar que cada una de las piezas aborda la noticia y la sobrepasa. Este sobrepasar las noticias se da porque, en un movimiento de fuga, los autores han hecho hincapié en lo estético más que en el componente de denuncia. Es decir, cada obra se desprende de los datos reales y así abandona al teatro documental, *estricto sensu*, para entrar en el territorio de un teatro innovador que explora nuevas formas de acercarse a la realidad, sin dejar que la preocupación social se convierta en un cliché.

**Alexandra Aguirre Rojas**

*Universidad Nacional de Colombia – Bogotá*