



Daniel Vázquez Touriño

El teatro de Emilio Carballido

La teatralización de la realidad
como enfoque ético



PETER LANG

Introducción

La oposición movimiento / petrificación es uno de los elementos más productivos del teatro de Emilio Carballido. En sus obras, esta oposición dota de significado varios de los planos que participan del hecho teatral, como el espacio escénico, el desarrollo de la trama o la postura ética y estética del autor. En los textos de Carballido se oponen, por tanto, personajes u objetos que entran y salen de escena a otros inmóviles, de la misma manera que, en las vidas de sus personajes, las rutinas estancadas en la costumbre enfrentan rotundos cambios de perspectiva (revoluciones sociales incluidas); y todo esto porque la obra de este autor veracruzano está impulsada por un concepto ético del movimiento fecundo frente a cualquier visión monolítica de la vida.

En las obras de Carballido no es infrecuente, por ejemplo, la presencia de trenes como símbolo de movimiento, si bien en sus textos los trenes han ido siendo sustituidos, de la misma forma que en la realidad de su país, por autobuses. Sabina Berman (1995: 22) recurre, precisamente, a la imagen del tren para dar cuenta del significado de la obra —literaria y vital— de este hombre de teatro:

Carballido recomienda acelerar a fondo para alcanzar el tren que perdimos en la primera estación, ir de prisa sin dejar de gozar los nuevos encuentros pero sin detenernos en ellos, sino llevándonos lo que podamos y dejando lo que no;

la meta por supuesto no es acumular cosas ni experiencias, ni mucho menos la meta es el tren, la meta es la velocidad del entusiasmo.

Es difícil encontrar en las muchas páginas escritas sobre Carballido una definición más precisa, al mismo tiempo que poética, que esta de Berman. Y es que, al acercarse a la figura de Emilio Carballido, se percibe que cada uno de los engranajes en continuo movimiento que componen su universo teatral recibe su impulso de una fuerza motriz única que se ha mantenido coherente a lo largo de sesenta años.

El presente trabajo pretende acercarse a la vasta obra dramática de Emilio Carballido para demostrar que tanto su profundidad poética y humana como su relevancia en el contexto del teatro mexicano se deben en gran parte a la simbiosis que en dicha obra dramática se da entre el fondo, la forma y la concepción del hecho teatral. En las obras de Carballido se encuentra realizada como en pocos autores la sentencia «el fondo es la forma». El estilo de Carballido es la encarnación dramática del contenido ético de sus obras y, al mismo tiempo, es la realización artística de su teoría teatral. En todas sus piezas se mantiene una coherente imagen del ser humano. Esta imagen se nos presenta, sin embargo, de múltiples maneras, con estilos en principio incompatibles, precisamente porque así es el cuadro imposible que Carballido quiere desvelar —no captar—, la imagen de la naturaleza del ser humano: cambiante, inasible, inefable, viva. Para ese encuentro del hombre con su propia diversidad irrealizable es para lo que Carballido escribe su teatro.

Las características primordiales del estilo dramático de este autor son la variedad formal y el eclecticismo estético. Ambas características, denominadas por Frank Dauster en un temprano estudio como «arraigadísima inquietud formal» (Dauster, 1962: 384), han llamado a menudo la atención de los críticos. Este trabajo intentará dilucidar qué relación tiene esta inquietud formal con el mensaje que las obras transmiten.

La multiplicidad de moldes dramáticos, que hace que las obras de este autor sean en cierto modo tan distintas entre sí, no se refiere a un escritor que atraviesa múltiples fases creativas a lo largo de más de 50 años de creación, adoptando con el paso del tiempo una u otra forma de hacer teatro. En el caso de Carballido, aparecen, casi contemporáneamente, obras escritas a partir de planteamientos escénicos totalmente distintos. Así, entre los años 1959–61 se puede encontrar una farsa grotesca de toques absurdos como *El día que se soltaron los leones*, un drama naturalista como *Las estatuas de marfil* y una pieza didáctica con fuerte denuncia social como *Un pequeño día de ira*. Es decir, esta variedad de estilos no es producto del paso del tiempo, sino que es una característica continuamente presente en la escritura de Carballido. De hecho, en otros casos, una misma pieza

puede presentar explícitamente elementos propios de determinado estilo junto a otros totalmente contradictorios. Es el caso de *Yo también hablo de la rosa*, donde el eclecticismo se convierte en reflexión sobre el teatro y sobre nuestra actitud ante la vida. En esta pieza en un acto se suceden elementos didácticos propios del teatro épico de Bertolt Brecht —tales como el narrador, los letreros o la división en cuadros—, y, sin embargo, el final de la obra es una suerte de ceremonia irracional y catártica, absolutamente contraria a cualquier reflexión lógica como las que el teatro épico persigue.

Si la «forma» es variedad y eclecticismo, una definición del «fondo» se puede formular como la aceptación de la pluralidad de pasiones que mueven al ser humano —la *variedad* de impulsos que nos dirigen sin rumbo fijo— y la defensa de su realización íntegra frente a los determinismos que pretenden mutilarlo —una suerte de moral de lo *ecléctico*—.

La lucha del individuo contra su destino, sea este de origen divino, social o síquico, es un motivo recurrente a lo largo de toda la historia del teatro, no solo en Emilio Carballido. Sin embargo, los héroes de Carballido generalmente no luchan, sino que descubren facetas de la realidad que les estaban antes ocultas por culpa de prejuicios propios o ajenos. Un ejemplo paradigmático sería la pieza *El relojero de Córdoba*, en la que el protagonista alcanza cierta paz cuando deja de fingir ante sí mismo y los demás ser alguien que no es. El cambio de perspectiva que el personaje se ve obligado a realizar le permite darse cuenta de que imitando a fanfarrones astutos y maliciosos estaba imitando un modelo en que ni siquiera deseaba convertirse. Los seres de este dramaturgo, en definitiva, no luchan contra el destino: descubren que el destino no existe.

En cuanto a la concepción que estas piezas ofrecen del propio hecho teatral, se puede concluir que el teatro, para Carballido, es ontológico y didáctico. El conocimiento se produce en sus obras gracias al fenómeno que se puede definir como «desplazamiento de la mirada». Las obras de Carballido quieren que, como la mayoría de sus protagonistas, el espectador también pierda por un momento su punto de vista, bien forzado a adoptar el de los demás, bien uniéndose todas las miradas en una suerte de comunión escénica. Como explica el propio autor, este teatro, a un tiempo intelectual y ritual, «educa» en el sentido que pretendía Antonin Artaud, es decir, mostrando al espectador una parte de sí mismo que no conocía: «Me interesa que la gente salga sabiendo que sabe más sobre sí misma, o que se ame más, o que se entienda mejor y a su realidad de algún modo.» (Vélez, 1973: 20) ¹

¹ Nótese el parecido con esta opinión de Antonin Artaud: «El teatro [...] al impulsar a los hombres a que se vean tal como son, hace caer la máscara [...]; y revelando a las comunidades su oscuro poder,

Siendo como es Carballido una de las principales figuras del teatro en lengua española del siglo XX, frecuentemente antologado y representado en todo el planeta, no es de extrañar la enorme cantidad de estudios críticos que su obra ha generado. Sirva como demostración algo anecdótica el hecho de que este libro, junto con los trabajos de Rodríguez (2005) y Merlín (2002), supone ya la tercera generación de críticos que se ocupan esta dramaturgia. Entre los estudiosos que se han dedicado a caracterizar alguna faceta y aclarar el significado del teatro de Carballido en su contexto destacan eminentes historiadores del teatro latinoamericano como Eugene Skinner (1969, 1976), Frank Dauster (1962, 1975, 1982, 1989), Diana Taylor (1987) o Priscilla Meléndez (1989, 1990a).

Al margen de homenajes, artículos, capítulos en estudios generales sobre el teatro mexicano o hispanoamericano y diversas tesis de fin de carrera (entre otras López, 1973; Mackenzie, 1981; Stanton, 1977; Tafoya, 1986), tres son las monografías publicadas que estudian de forma global la producción teatral de Emilio Carballido. La primera de ellas, (Vázquez Amaral, 1974), tiene más de noticia y descripción de los trabajos de Carballido hasta la fecha que de auténtica interpretación de los textos. A esto hay que añadir que, dada su temprana fecha, las pocas afirmaciones generales que el libro contiene sobre el significado de la dramaturgia carballidiana han sido a menudo contradichas por el desarrollo posterior de la propia creación, de forma que hoy en día resulta muy reducida la aportación de este trabajo para el estudioso.

El libro *Emilio Carballido*, de Margaret Peden (1980), establece una pauta para la investigación de la producción teatral de este autor —como apunta Bixler (2001: 18)—, al renunciar a una clasificación cronológica de sus obras en favor de una de tipo «formal», que es sin duda la más apropiada. El gran aporte de su investigación, sin embargo, no reside en la clasificación efectuada² sino en el fino y meditado análisis de algunos de los textos. Si algo añade nuestro trabajo a los comentarios de Peden es, como se explica en la página 6 de esta introducción, un enfoque más consciente de la especificidad teatral de los textos, que la investigadora norteamericana trata de forma eminentemente literaria.

El monográfico *Convención y transgresión* (Bixler, 2001), por el contrario, bucea con rigor y detenimiento en los modelos teatrales a los que el teatro de Carba-

su fuerza oculta, las invita a tomar frente al destino, una actitud heroica y superior, que nunca hubieran alcanzado de otra manera.» (Artaud, 1969: 55)

² «Peden analiza en un solo capítulo 33 de sus obras [de Carballido] de un acto y luego reparte 16 obras largas en tres capítulos de acuerdo con su apego o desapego a lo que ella llama *estilo tradicional*, que relaciona ante todo con el realismo dramático y la estructura en tres actos. La categoría “no tradicional” casi viene a parar en una silbatina de teatro» (Bixler, 2001: 19).

lido se acerca, aleja y opone en su producción. En seis de los siete capítulos de su estudio (el sétimo está dedicado exclusivamente a *Yo también hablo de la rosa*), examina con acierto los elementos de comedia, farsa, drama, fantasía, historia y teatro popular que caracterizan las distintas facetas de la producción de este autor. No es exagerado decir que *Convención y transgresión* es la culminación de los estudios sobre el teatro de Carballido, y que nuestro libro aspira como mucho a acompañar dicho trabajo ampliando alguno de sus comentarios o comentando textos que, por haber sido producidos después de la aparición del trabajo de Bixler, no están recogidos en su monografía, y añadiendo quizá una concepción distinta de la relación entre forma, fondo y recepción.

A las mencionadas tres monografías,³ hay que añadir las recientes investigaciones de Socorro Merlín (2002) y Antoine Rodríguez (2005). La primera es un catálogo de la producción de autor y de hombre de teatro llevada a cabo por Emilio Carballido a lo largo de casi seis décadas. Sin aportar interpretación de ningún tipo, el estudio —claro, riguroso, ordenado— es un punto de partida y un libro de ruta básico para quien se acerque a la vida y obra del dramaturgo veracruzano. La tesis doctoral *Un siglo urbano en breve: El D. F. de Emilio Carballido*, publicada —como la monografía de Bixler— por la Universidad Veracruzana, es el primer estudio exhaustivo de las piezas breves de Carballido, género a caballo entre su labor de dramaturgo (a cuyos planteamientos fundamentales añade no poca luz) y de formador de gentes de teatro.

El acercamiento al teatro de Carballido que se ha presentado como objetivo de este trabajo presupone una difícil acotación del material de estudio, tanto más tratándose de un artista que estuvo más de sesenta años en activo, trabajando en un medio —el teatro— que se caracteriza, además, por la multitud de factores ajenos al propio texto que determinan su creación, su realización y su recepción. Queda dicho, por tanto, que de la creación carballidiana se abordarán aquí únicamente sus textos dramáticos, dejando fuera del campo de estudio tanto la obra narrativa y cinematográfica como otras actividades teatrales: dirección de escena, talleres de escritura, edición de revistas y antologías, crítica teatral, etcétera.

Gracias al minucioso trabajo de Socorro Merlín (2002), el estudioso tiene la posibilidad de orientarse siquiera cronológicamente en la ingente obra dramática de Emilio Carballido. Quien coteje el material allí catalogado con este trabajo observará que tampoco son objeto de estudio todos los textos que este autor ha

³ El capítulo que Skinner dedica a Carballido en una colección sobre el teatro latinoamericano (Skinner, 1976) podría considerarse una cuarta monografía, destacada precisamente por la interpretación ética del teatro de Carballido.

escrito para las tablas. Quedan fuera del enfoque de este trabajo, en efecto, los libretos para ópera y ballet, el teatro infantil y el teatro breve. No cabe duda de que el espíritu que alienta esos textos es el mismo que se encuentra en las piezas «normales» que se analizan en este estudio; sin embargo, las exigencias de sus respectivos géneros requieren un acercamiento teórico específico que hace más apropiado dedicarles estudios también específicos. En el caso de las piezas breves, se utilizará en los capítulos siguientes el análisis de alguna de las más tempranas para apoyar la explicación de algún aspecto concreto (por ejemplo, en § 1.3.1 o § 1.3.3).

Más aún, debe constar desde el principio que este estudio no es un análisis de *todas* las obras de teatro que ha escrito Emilio Carballido —no solo porque no todo lo que Carballido ha escrito se ha publicado, sino porque ni siquiera todo lo publicado resulta accesible—, ni de la repercusión de sus estrenos en el ambiente teatral mexicano. Lo que aquí se estudiará es una serie de piezas, elegidas por su relevancia para la demostración de las tesis defendidas. Esto significa que las obras que se estudiarán no tienen por qué coincidir con las que más frecuentemente han llamado la atención de la crítica. El lector puede encontrar que en este estudio falta el análisis de alguna pieza que otro crítico considera fundamental, al tiempo que se dedica mucha tinta a obras que anteriormente se habían tomado por piezas menores. Esto no ha de determinar el valor de este trabajo. Al igual que en el método científico, lo importante ha de ser su capacidad de predicción, es decir, la medida en que cualquier creación de Carballido que el lector encuentre posteriormente (aunque no esté considerada en el presente trabajo) pueda explicarse de acuerdo con las intuiciones que aquí se apuntan.

Se ha intentado evitar en lo posible la interpretación literaria del texto dramático y se ha buscado, como sugiere García Barrientos (2003: 26), comentar estas piezas «en cuanto obras de teatro», es decir, como producciones lingüísticas con «un modo de recepción propio, inscrito y programado en el texto mismo y distinto al de los textos narrativos o líricos (o cinematográficos)». El enfoque con el que aquí se comentarán los textos es, en este sentido, teatral y no literario, eminentemente formalista, y tratará, como se ha apuntado, de señalar el alcance ético de las distintas formas —teatrales, por supuesto— recreadas, inventadas o reinterpretadas en la dramaturgia carballidiana. Dicho enfoque formalista no debe confundirse con una clasificación de las piezas en géneros dramáticos o con un rastreo de fuentes y maestros, al igual que el análisis de la forma tampoco ha de descartar —¿sería posible?— cierta interpretación social, histórica y quizá hasta feminista o filosófica de los elementos formales estudiados.

Como consecuencias de esta afirmación cabe señalar, por una parte, el hecho de que no se ha pretendido sostener con unos cimientos teóricos profundos las menciones a los muchos modos y modelos dramáticos que se pueden detectar en el teatro de Emilio Carballido. La aparición de breves introducciones al comienzo de cada capítulo acerca del teatro costumbrista (§ 2.1), del teatro épico (§ 3.1.1) y del teatro ritual (§ 4), respectivamente, se debe a que estos modos teatrales son los más evidentes —y los más interesantes, teniendo en cuenta lo inesperado de su combinación en un mismo autor—, pero no pretende ser ni mucho menos exhaustiva desde el punto de vista teórico.

De la misma manera —y esta es la segunda consecuencia de la anterior puntualización acerca del enfoque formalista—, está lejos de la intención de nuestro análisis ofrecer un juicio incontestable acerca del significado social del teatro de Carballido, ni se pretende analizar la visión de la historia mexicana que ofrecen sus piezas o englobar su creación artística en una corriente de pensamiento más amplia, al estilo del comentario de *Yo también hablo de la rosa* que ofrece Bixler (2001: 265 – 281). Y, sin embargo, no parece tener sentido ignorar estas cuestiones cuando un autor pone en escena la explotación de los campesinos, la vida de los próceres o remite en sus textos al valor ceremonial y místico del teatro, y por eso no se han ignorado, aun a costa de incurrir en faltas de simplificación o imprecisión terminológica que, en cualquier caso, quizás no lleguen a producir sensación de diletantismo.

En resumen, este estudio, aparte de centrarse irrenunciablemente en el carácter teatral de los textos objeto de estudio, no ha conseguido ceñirse a un único enfoque del texto dramático, pudiendo encontrarse en ella los acercamientos social, historicista, filosófico, genérico y feminista, principalmente. No se pretende ocultar que este se puede considerar un notable punto débil en la investigación. Y, sin embargo, no deja de ser una postura coherente con la imagen del ser humano que el teatro carballidiano pretende transmitir —multifacética, irreductible a una perspectiva única— y, por tanto, adecuada para presentar este teatro.

El presente trabajo está dividido, aparte de esta introducción y la conclusión final, en cuatro capítulos. En el primero se situará la creación de Carballido en el panorama general del teatro mexicano, y a continuación se intentará definir las características básicas de su teatro. Estas características se ejemplificarán en esta primera parte con obras de juventud, en las que ya aparecen las notas recurrentes de las obras más importantes.

La división de la dramaturgia carballidiana que ofrecen los capítulos 2 a 4 es más una herramienta de trabajo que una conclusión, ya que la agrupación taxonómica de los textos no supone por sí sola una comprensión más profunda de su

significación. En la bibliografía crítica se pueden encontrar clasificaciones de la obra de Carballido muy diversas que este trabajo no pretende refutar.⁴ La clasificación que aquí se utiliza muestra, sencillamente, que en las más de cien obras que Carballido ha escrito desde el estreno de *Rosalba* y *los Llaveros*, se pueden encontrar tres mínimos comunes denominadores estilísticos. Cada uno de ellos responde a un acercamiento distinto al problema básico que trata este teatro: la realización del hombre frente a los determinismos, sean heredados, sociales o existenciales.

El elemento formal que determina principalmente la división en tres bloques es el tratamiento del tiempo dramático. En § 2.3.2.2 se describe la forma en que el tratamiento realista, épico o ritual del desarrollo temporal de la acción articula el significado de estas piezas, arrojando nueva luz sobre el significado personal, social o existencial de los conflictos mostrados en la trama.

El primer bloque de los tres en que se ha dividido el teatro carballidiano será tratado en profundidad en el segundo capítulo. La característica común a las obras agrupadas bajo este epígrafe, y que las diferencia de las de los otros dos bloques, es el realismo de los personajes y ambientes. Son obras que se desarrollan en escenarios reconocibles como reales, bien en la provincia, bien en el creciente Distrito Federal. Algunos críticos han llegado a denominar estas obras como costumbristas, si bien la intención de Carballido trasciende la mera pintura de tipos y ambientes folclóricos. A pesar de esto, es indudable que, además de la ambientación, otros elementos, como el desarrollo cronológico lineal, la división en actos y la caracterización de los personajes, remiten a la convención del teatro realista que analiza los pequeños problemas morales y de conducta de su público. Todos estos aspectos que emparentan estas piezas con el teatro realista serán discutidos al principio del capítulo en el epígrafe 2.1. Pero Carballido va más allá del costumbrismo y consigue que en sus obras se entrecrucen distintos niveles de realidad merced a

⁴ Frank Dauster (1962; 1975) ensaya una división en etapas cronológicas que con el paso de los años y la aparición de nuevas obras se ha hecho insostenible. Adalberto García (1988) se basa para su clasificación en la interacción que en cada obra se da entre realidad y fantasía. Este criterio tan relativo (qué es real y qué es fantástico) toma una forma muy particular cuando el crítico considera como realista la recreación del juicio final de *La zona intermedia*. Otra tesis doctoral, la de Malcolm Mackenzie (1981), propone que se tenga en cuenta una evolución en la ideología que subyace a las piezas y que va desde un análisis del ambiente familiar hasta el activismo político. Margarit Peden (1980) divide las obras según su número de actos, uno o más de uno, y dentro de cada grupo en convencionales y no convencionales, dependiendo del grado en que se aproximen a la convención naturalista. Tomás Espinoza (1991) también ofrece algunas agrupaciones para las obras de Carballido, de acuerdo tanto a las técnicas como a las temáticas, y siempre de una forma somera, dadas las características de su trabajo. Finalmente, Bixler (2001) aborda el teatro carballidiano desde el punto de vista del género dramático, resultando ocho capítulos que enfrentan las piezas de Carballido a moldes que van desde el teatro popular hasta la literatura fantástica.

un recurso mediante el cual el referente de la trama (los actos de los personajes) se ve continuamente interferido por referentes externos a la trama —propios del mundo del espectador— que arrojan una nueva interpretación de la acción de los protagonistas.

Esta técnica tan peculiar de Carballido (que se estudiará también al comienzo del capítulo 2: § 2.2) trasciende los problemas familiares y a veces hasta folclóricos que presentan algunas de estas obras —como el adulterio, la hipocresía, el machismo tiránico...—, y las lleva a alcanzar una significación ética profunda y universal. Para ello, Carballido presenta en estas piezas un contrapunto al desarrollo de la trama que al mismo tiempo está perfectamente imbricado en ella. Esta segunda realidad que flota entre los personajes forma un subtexto al que todas las acciones remiten, y extienden así su significado. Muy frecuentemente este contrapunto poético suele ser alguna manifestación artística, por ejemplo, los poemas y canciones que recorren *Orinoco* (§ 2.4.1) y en cierta forma glosan y explican la vida de las dos cantantes de cabaret; o la pieza teatral de Luisa Josefina Hernández *Los frutos amargos*, que una compañía aficionada pretende representar en *Las estatuas de marfil* (§ 2.3.4.1).

Pero no solo el arte cumple este papel de contrapunto. Sendas lecciones de botánica permiten interpretar con otra sensibilidad los problemas de los personajes en las piezas breves «Selaginela» y «Parásitas» (§ 2.2.1). En esta última, por ejemplo, el monólogo de una viuda gira en torno a los recuerdos de su marido. Al mismo tiempo, el texto está salpicado de menciones al roble del jardín, cuya vida ha robado la hiedra que vivía sobre él y que ahora no podrá sobrevivir a la muerte del árbol. La imagen de la relación entre el roble y la hiedra se proyecta sobre las rememoraciones de la mujer, y nuestra perspectiva sobre ella cambia y se libera del mensaje que su discurso explícito nos quería hacer entender. Por lo tanto, esta pieza de cinco escasas páginas y un solo personaje es un ejemplo del objeto de estudio de la segunda parte del trabajo, donde se analizará cómo actúa esta adición de realidades que desplazan la mirada del espectador hacia un punto de vista nuevo, más completo y libre de los prejuicios que rondan la trama.

Los prejuicios en las piezas que serán estudiadas en la segunda parte vienen impuestos generalmente por la familia. Aparece frecuentemente en ellas el conflicto entre un individuo y su entorno más cercano, generalmente en el momento en que este individuo trata de entender su posición dentro de este entorno. Con la mejor intención, la familia de los héroes de estas obras —casi siempre un muchacho o una mujer— proyecta sobre ellos su forma de entender las cosas, e intenta imponer esta mirada. La familia es un ambiente cerrado, con sus códigos y convenciones perfectamente definidos, y todos los personajes intentan que el protagonista se

amolde a estas convenciones y acepte como suya la mirada que le imponen. Dado que el sistema es inamovible, el individuo ha de mutilar su humanidad cambiante para encajar en la convención determinada. Este ensayo tratará también sobre este tema tan frecuente en Carballido y se intentará explicar qué significado tiene la familia en su teatro (§ 2.3).

El cambio de perspectiva que libera la mirada propia del orden impuesto por la familia se produce por la superposición de realidades que se ha mencionado más arriba, y, además, gracias al amor. En obras como *Rosalba y los Llaveros*, *Un vals sin fin por el planeta*, o *Escrito en el cuerpo de la noche*, entre muchas otras, un joven se enamora de una mujer ajena a su entorno más cercano, y a partir de ese instante se ve a sí mismo de otra forma, imposible de encajar en las expectativas que lo encorsetan. Se trata de un amor sensual, opuesto a lo racional, y su naturaleza física, cambiante e incomprensible, lo hacen liberador de lo estático y preconcebido. En el teatro de Carballido, el tema del amor aparece frecuentemente unido al de la mujer. Ella es en estas obras un personaje movido por sus sentidos, mucho más cercana a la realidad última de las cosas que el hombre, que se limita a nombrarlas y definirlas. Por esto, la mujer es la primera víctima y el principal conflicto de la mirada estática que el hombre proyecta. A esta faceta perturbadora se une otro tipo de amor que mana exclusivamente de las mujeres en el teatro de Carballido. Cuando estas son ya abuelas, con sus sentidos apagados, aparecen como personajes ancestralmente sabios, capaces de asumir los opuestos y de comprender y guiar a los demás con intuición casi mágica. El papel de la mujer, unido al tema del amor, se estudiarán también en la segunda parte (§ 2.4).

Dos rasgos determinantes para la temática y estructura de la literatura dramática de Emilio Carballido como son el tiempo y la sociedad tienen también un papel fundamental en las obras de las que tratará la segunda parte de este estudio. Hay que hacer constar, sin embargo, que estos rasgos no son la columna vertebral de estas piezas, como lo son de las que se agrupan en los otros dos bloques en que se ha dividido la producción de Carballido. Qué duda cabe de que el análisis de la sociedad y su funcionamiento alcanzará mucha más importancia en las obras de carácter didáctico y combativo —de las que se hablará a continuación—, de la misma manera que la influencia del tiempo es un tema recurrente en las obras que formarían el tercer bloque, en las cuales se puede sentir, bajo la máscara de farsa, un aliento claramente existencialista.

Ya tempranamente, en la década de los cincuenta, Carballido decidió explorar nuevas sendas estilísticas para abordar otros aspectos de sus obsesiones recurrentes, sin por ello dejar de volver durante toda su carrera al teatro de convención más o menos realista. Carballido se da cuenta de que sobre los individuos no solo se

proyecta la mirada inhibidora de su entorno más próximo: también están marcados por su posición social. A este tipo de teatro está dedicado el capítulo 3.

Uno de los caminos que Carballido —como muchos otros dramaturgos hispanoamericanos— empezó a ensayar en la década de los cincuenta es el del teatro épico. Esta forma de entender el teatro, definida en su dramaturgia por el alemán Bertolt Brecht, se caracteriza por su intención didáctica y su temática social. Para Brecht, el fin del teatro no debe ser divertir (en su sentido etimológico), sino que la diversión debe ser un medio para facilitar al espectador la comprensión racional del mundo que le rodea, especialmente del papel que juega en la lucha de clases. El teatro, por tanto, no busca conmover al público, sino mostrarle la realidad e invitarle a reflexionar sobre ella y actuar en consecuencia. En muchas de las piezas de Carballido se hallan las técnicas estilísticas que caracterizan al teatro épico, y su intención comulga en mayor o menor medida con esta concepción del teatro. (Véase, al comienzo del capítulo 3, § 3.1.1.)

En las obras agrupadas bajo este rasgo épico se reconoce la idea de que el individuo no está aislado, y que los prejuicios pueden proyectarse sobre grupos sociales enteros. De hecho, la palabra *inhibición* que ha servido para hablar de los entornos familiares tiene un claro equivalente en la terminología social: *alienación*. Carballido utiliza en las obras «costumbristas» la poesía como subtexto que permite sentir una realidad subyacente a aquella que inhibe al hombre. En estas obras «épicas», se sirve del teatro didáctico para mostrar cómo ciertos mecanismos sociales alienan a grandes capas de la población. Al mismo tiempo, Carballido parece dirigirse aquí no al espectador individual, sino a la sociedad mexicana entera, que se mutila al dejar atrás una parte de su esencia en la carrera hacia la modernidad.

El desplazamiento de la mirada del espectador, que es un rasgo característico del teatro de Carballido, se produce en estas obras de forma distinta a como se producía en las estudiadas en el anterior epígrafe. El autor no busca ahora la imbricación de realidades poéticas en una trama cercana a la realidad, sino que explota con mayor o menor fidelidad el medio que el teatro brechtiano ofrece para mover al público de sus ideas previas al comienzo del espectáculo: el distanciamiento. Se trata de cierto tipo de perspectivismo que presenta explícitamente la obra como una mera representación teatral, y no como un pedazo de realidad. Esto impide que el espectador se identifique con lo que sucede en escena, y provoca que más bien piense sobre ello. El punto hasta el que Carballido adopta esta convención teatral un tanto ajena a sus propias convicciones varía en cada caso, pero se puede afirmar que cuanto más épico es el tratamiento del asunto, más política es la intención del autor y menos existencial.

Las obras de este grupo que presentan personajes y conflictos contemporáneos, como *Un pequeño día de ira*, *¡Silencio, pollo pelones, ya les van a echar su maíz!* o *Acapulco, los lunes* (§ 3.2.1) profundizan notablemente en un tema que se repite también a lo largo de los años en el teatro de Carballido: la responsabilidad. Cuando un personaje actúa movido por lo que se espera de él, y no por sus propios sentimientos, ha de afrontar las consecuencias de unos actos que ni siquiera deseaba. Comprensiblemente, en obras que tratan problemas sociales, en las que los actos obedecen a presiones más amplias, las consecuencias de estos actos «alienados» son también mayores. Existen otras, sin embargo, como *Homenaje a Hidalgo*, *Almanaque de Juárez*, *José Guadalupe* o *Tiempo de ladrones* (estudiadas en § 3.3), que se sitúan en momentos decisivos de la Historia de México, y cuyo personaje principal son los grandes mitos que condicionan la visión que la nación tiene de sí misma. Se mantienen aquí los recursos épicos, pero la acción se minimiza y el aparato escénico se despliega al máximo para crear grandes murales didácticos donde el pueblo comulga en una gran fiesta con su pasado. Como un personaje que descubre que ha actuado según la imagen que otros tienen de él, México descubre, entre bailes y luces, posibles destinos ocultos por la retórica oficial.

Por tanto, esta faceta social de la creación de Carballido muestra que hay miradas prejuizadoras que afectan no ya a individuos, sino a grupos enteros de la sociedad. Cuando las relaciones que explican estas alienaciones son contemporáneas, el espectador se encuentra ante un «caso» teatral que le obliga a dejar su butaca y plantearse su postura. Cuando la causa de determinados prejuicios es histórica, asistimos al despliegue de un cuadro didáctico y teatral que nos muestra la otra cara de México. Un tercer grupo de dramas sociales, el de más reciente creación, se centra específicamente en el papel de la mujer en la sociedad como víctima de una doble alienación. Esta faceta del teatro social de Carballido se estudia en § 3.2.3.

Finalmente, el capítulo 4, aborda un tercer segmento de la obra de Carballido, el de las piezas en las que la integridad del hombre es denigrada por sus propios prejuicios. Caracterizar el estilo de estas piezas es difícil, puesto que en ellas aparecen condensadas las características principales del estilo carballidiano: variedad y eclecticismo. Aunque este aspecto, como todos, aparece no solo en este bloque sino en el conjunto del teatro de Carballido (cada una de cuyas obras es fácilmente reconocible como suya), es cierto que estas piezas son las más específicamente carballidianas. Rasgos comunes en su variedad son su cercanía al género de farsa, que las aleja de la convención realista, y la ausencia de didactismo explícito, que las hace ajenas al teatro épico. En estas obras, los personajes no son caracterizados

sicológicamente, como en el primer bloque, y sus relaciones no se pueden mostrar como objeto de discusión política, como en el segundo.

Las piezas se sitúan en ambientes bien míticos (*Teseo, Medusa*), bien en un pasado estereotipado (*El relojero de Córdoba, Te juro, Juana, que tengo ganas, Los esclavos de Estambul*) o en un México deformado por la fantasía (*El día que se soltaron los leones, Yo también hablo de la rosa*). Es decir, se trata de espacios no reales pero fácilmente comprensibles para el público, espacios librescos o farsescos cuyas convenciones de inverosimilitud están, en principio, al alcance de cualquiera. Si bien el espectador reconoce rápidamente el ambiente literario en que se sitúa la obra —las coordenadas teatrales en que se sitúa la acción—, enseñada los tópicos sobre este ambiente son negados o ridiculizados, de manera que el público se ve lanzado al tono lúdico de las piezas. Los personajes y las acciones son asimismo estereotipados, generalmente hacia lo grotesco, con un humor que busca continuamente las contradicciones.

En estas obras se presenta una superposición de fuentes dramáticas desbordante. Cada una de estas obras tiene recursos, concepciones, citas, guiños o incluso frases e imágenes de innumerables manifestaciones artísticas. Gracias a esto, los significados de cada conflicto, escena o pieza se multiplican en diversas direcciones. Se aprecia también cómo esta exuberante arquitectura dramática responde a la trama. En ella, un personaje censura y hasta mutila su personalidad por actuar conforme a una visión del mundo y de sí mismo que descarta la riqueza del resto de sus emociones, ideas, puntos de vista. Igual que estos personajes dudan de sus certezas y así se liberan, el espectador duda de sus convenciones teatrales desde que comienza el espectáculo, y esto le permite abandonarse plenamente mientras dura la representación.

Aunque también aparecía en obras de los otros bloques, la presencia de la ceremonia como rasgo principal de la representación se acentúa en las de este grupo. Se observa especialmente que esta multiplicidad técnica y literaria que bulle en el planteamiento inicial termina por unirse en una última escena que asemeja un rito en el que los contrarios comulgan y el hombre se conoce a sí mismo.

En los textos de este grupo, como en otros que ya se han mencionado, el tiempo dramático se deforma para acentuar la importancia de ciertas acciones. En varios de ellos, el tiempo forma parte de la fantasía que rodea la acción; en otros se asemeja al tiempo cinematográfico, y algunas historias se basan en el desorden cronológico. Además de como técnica, el tiempo adquiere gran importancia como asunto existencial en el teatro de Carballido. El tiempo obliga a los personajes a elegir, y en otras ocasiones precisamente les impide elegir ser quienes ya no pueden ser. De hecho, es el tiempo —por ser irreversible— lo que obliga al hombre a negar

una parte de sí mismo cada vez que toma decisiones. En términos filosóficos, la mutilación a la que la estrechez de miras somete a los personajes de Carballido se debe a dos formas de relacionarse el hombre con el tiempo. Los personajes que, encerrados en su mínimo círculo, otorgan al *hoy* y al *aquí* un valor desmedido son individuos que no pueden aceptar —ni siquiera intuir— la insignificancia de su existencia, de tal forma que, atados a pequeñeces perecederas, son incapaces de trascender su aislamiento. Por otra parte, aquellos que pretenden ejercer sobre sus propias vidas y sobre las vidas de los demás un dominio basado en abstracciones éticas supraindividuales y estrictas ideologías que todo lo tienen previsto aparecen como personajes que no conocen su hoy y aquí, pese a ser solo en estos parámetros en los que se pueden realizar como individuos.

Únicamente cuando están fuera del tiempo, es decir, en la atemporalidad de la ceremonia teatral, los personajes y el público de Carballido pueden entrever la multiplicidad que los compone y los une.