

# Teatro y novela: la doble vida de Emilio Carballido

MIGUEL ÁNGEL QUEMÁIN | EGRESADO DE LA MAESTRÍA EN LITERATURA MEXICANA  
DEL SIGLO XX, UAM AZCAPOTZALCO

---

## Resumen

En esta entrevista Emilio Carballido reflexiona de manera amplia su visión del teatro, la literatura y la vida.

## Abstract

In this interview Emilio Carballido reflects in a broad way his vision of theater, literature and life.

**Palabras clave:** cuento, novela, dramaturgia, Carballido

**Key Words:** short story, novel, dramatic plays, Carballido.

**Para citar este artículo:** Quemáin, Miguel Ángel, "Teatro y novela, la doble vida de Emilio Carballido", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 51-65.

---

**U**n sol brilla sobre la obra de Emilio Carballido (Córdoba, Veracruz, 1925) e ilumina su dramaturgia, una luna platea su narrativa. Su producción dramática, más de cien obras, contrasta con la breve obra narrativa. Sin embargo, sus novelas y cuentos forman parte de un universo de preocupaciones compartidas y complementarias a la dramaturgia. Pero en su narrativa hay una particularidad que da esa dosis de nostalgia y de amor por

el pasado que no tiene una presencia tan intensa en su teatro. No es una tarea sencilla indagar en el sentido que uno y otro aspecto de su producción cobran en la totalidad de una obra rica y diversa ya que Carballido se opone sistemáticamente a racionalizar los procesos de creación que mueven su obra (“en primer lugar, este tipo de preguntas siempre trata de racionalizar cosas que no son necesariamente racionales”) y sostiene que toda la gente que quiere escribir sobre procesos creativos, parte de una impresión totalmente falsa: “creen que el proceso creativo es algo lúcido, deliberado y metódico, como si se tratara de algo mecánico y pues no. En general, el trabajo proviene de zonas oscuras”.

#### *¿Intuición?*

Puede que sí. La intuición puede ser la creación misma. Pero al tiempo que hablo, reflexiono y me corrijo: no le llamaría únicamente intuición, sería otra cosa, algo más que intuición, algo mucho más complicado, que puramente intuición. No sé exactamente cómo funcione pero te puedo decir que cuando manejo nunca pienso que voy a meter el clutch y luego la velocidad y que aceleraré al momento que desahogo el clutch. Si lo hiciera de esa manera chocaría. En el terreno literario esa rutina se llama naturalidad.

#### *¿Ese algo más que la intuición le permitió prever un horizonte creador de producciones planeadas, consecutivas?*

No, cómo crees. Lo que sí pasó fue mi decisión de escribir. Fui un niño precoz: empecé a escribir en mi infancia y seguí

escribiendo hasta que de pronto empecé a adquirir un nivel profesional, eso ya fue en la facultad (Maestría en Letras y Arte Dramático, UNAM). Lo que te modela es el contacto con los compañeros. Con ellos sucede lo mismo, se trata de correspondencias y reciprocidades. Claro, unos más que otros. La relación entre Rosario Castellanos, Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y yo fue muy fuerte. Teníamos muchas cosas en común. Para mí fue muy importante sobre todo la inteligencia, la penetración con la que te oyen y te dicen, esto sí, esto no. Fue como una forma inconsciente de taller.

#### *¿Usted ha decidido considerarse más dramaturgo que narrador?, ¿Se siente parte de una generación de narradores o de dramaturgos?*

Yo formo parte de una generación de escritores. De Rosario Castellanos hablan siempre como poeta pero realmente las obras que le dieron un peso y una difusión universal fueron las novelas. Rosario Castellanos es autora de un libro precioso: *Los convidados de agosto*, pero se volvió una artista universal con *Balum Kanan*, que muy rápido fue traducida a una decena de idiomas. Pero la gente piensa más en Rosario como poeta y la verdad es que fue un poeta extraordinario. Otro gran poeta de esa generación es Bonifaz Nuño, que despuntó con su propia voz mucho más tarde. Pero somos una generación de escritores, lo que pasa es que yo fui el dramaturgo pionero y el que empujaba a los demás al drama. A empujones me llevaba yo a los narra-

dores hacia el drama. Así fue con Sergio Magaña y Luisa Josefina Hernández. Convencerlos fue muy grato para mí porque ya no estaba sólo sino que se conformó una generación de dramaturgos.

*Usted eligió formar parte de esa generación....*

Sí y no. El azar determina muchas cosas. Yo venía de estudiar leyes, donde la pasé muy mal. Había escrito una pieza teatral en vez de repasar mis lecciones de legislación. Llegó la época de exámenes y mejor me dediqué a escribir mi segunda obra. No me quise seguir engañando y me fui a Filosofía y Letras. Conocí y conviví con Sabines, Sergio Galindo, Otto Raúl González, Dolores Castro y muchos otros más. Pero mis compañeros más cercanos, fueron los que le mencioné: Luisa Josefina y Magaña.

## **La literatura, un aprendizaje sin maestro**

Emilio Carballido ha sido un incansable formador de dramaturgos y directores (subdirector y maestro de la Escuela de Teatro y miembro del Consejo Editorial en la Universidad Veracruzana; director de la Escuela de Teatro, profesor de arte dramático del INBA y varias universidades de EE.UU). En su taller, todas las semanas, se discuten las propuestas de un conjunto de jóvenes y de avezados autores que ponen toda su fe en la lección del maestro. Pero Carballido, autor también de una cincuentena de guiones cinematográficos, insiste en afirmar que él sólo escucha y aconseja:

La literatura no es enseñable. Se enseña la gramática, el buen oficio literario. Pero el arte no se enseña: se tiene o no se tiene. Así de simple, se enseña la artesanía literaria. Es lo único transmisible. Hacer poesía o intentarla, es una de las mejores lecciones literarias, te aguzan la intuición para encontrar las palabras más precisas y las formas que mejor suenan en la prosa. En materia de lecciones literarias, encuentro la mejor en el siglo XIX con los recursos que ha legado el siglo XX. Efectivamente, Maupassant está muy presente en *Las visitaciones del diablo* porque lo leí mucho. Pero déjame decirte que entre los cuentistas, he tenido cuatro ídolos en la vida, han sido: Maupassant, Chejov, Pirandello y Katherine Mansfield y pues se le debe notar a uno. Sólo así se aprende, con los grandes del género. De niño leí lo de rigor y por supuesto me marcó: Salgari sobre todo, Julio Verne, novelas policíacas y de aventuras.

*¿Cuando empezó a escribir quiso parecerse a algún autor de su predilección, se empieza copiando?*

No sé. Yo creo que no. Si hubiera tenido modelos habrían sido realistas. En la adolescencia, cuando ya empecé a escribir, sí tenía muchos modelos de cuentos realistas pero regados por todas partes. Pero lo que leo de fondo en tu pregunta es un por qué de los procesos formales, de las razones de orden técnico. Te voy a decir: no creo que nadie escriba por razones técnicas. En primer lugar, el teatro es una experiencia de la infancia. Mi madre, que fue una cantante frustrada

a pesar de que tenía una voz más que adecuada, me llevaba al teatro todas las semanas y pues siempre me gustó. A los 16 años publiqué mi primer obra, pero el afán venía de muy atrás. Empecé a escribir teatro realista, eso sí, por razones de clase, porque Usigli nos insistía en escribir teatro realista. Decía que el expresionismo no era una escuela válida, no sé por qué diría eso, porque él tiene muchas expresionistas. Pero mi instinto me dictaba escribir cosas expresionistas y fantásticas. Luego de mi periplo con Usigli recuperé mi modo espontáneo de escribir, sobre todo a partir del contacto con el teatro chino, por mencionar una gran tradición, y de ahí salió ya *El Día que soltaron los leones* y otra serie de obras, donde plasmé realmente lo que yo quiero hacer.

## Invención de la autobiografía

“A veces, lo autobiográfico es más evidente en unas obras que en otras. Pero en general nunca se puede ser totalmente autobiográfico, ni nada por el estilo. Lo más que pasa es que te tomas a ti como personaje, pero al hacerlo ya estas haciendo otra persona que no eres tú: es decir, un personaje. El niño narrador de *Sobre virtudes teologales* (en *Flor de abismo*) es muy cercano a lo que realmente sucedió, pero la realidad de entonces está retocada, está hecha, de sustancia narrativa. No hay exactitud ni rigor en el relato de los acontecimientos, pero así fueron. Uso incluso mi propio nombre y el retrato de mi familia y las relaciones con esa familia tan curiosa a la que me refiero. Pero

cuando ignoro algún aspecto de esa historia real, decido imaginarlo y es igualmente revelador. Lo hago porque conozco la lógica del suceso, que él mismo pide un desarrollo narrativo sin traiciones. Además, la utilización de la primera persona lo permite y crea una sensación de infinitud. ¿Dónde empieza y dónde termina la realidad?, donde ese yo narrador lo desee. Pero, te digo, el final de *Sobre virtudes teologales* es totalmente cierto, con periódico y todo. Es decir, realmente ese cuento es una crónica, una biografía. Es una historia alucinante, curiosísima”.

*Los sueños deberían formar parte de cualquier ejercicio autobiográfico serio ¿no cree? ¿En su vida real el sueño es muy significativo, lo es también en su vida literaria?*

Pues claro, es tan fuerte que en ocasiones mis sueños hacen “tronar” mi vida personal. (ríe) Pero bueno, el sueño también me trae regalos literarios. A mis alumnos de taller les sugiero que pongan una libreta y un lápiz en su buró para que anoten sus sueños al despertar, porque si no los sueños se van a que los sueñe alguien más.

*¿En esos sueños figuran los libros que desearía leer pero que aún no se escriben?*

Claro, escribo cuando tengo ganas de leer eso que estoy escribiendo. Cuando termino, lo leo con mucho gusto.

*Pero los sueños generalmente devienen temas de conversación, no de escritura...*

La conversación sobre ciertas anécdotas puede frenar su destino literario, eso es cierto. Ese fue el peligro que corrí la his-

toria de la ciega en *Sobre virtudes teológicas*. La conté en público dos veces y al contarla iba tomando forma y decidí que, antes de que se volviera un tema de plática, se volviera una obra literaria. Aunque, se debe reconocer que cuando cuentas una historia, encuentras pistas para contarla literariamente.

## Veracruzánias

*Hay un conjunto de autores (Pitol, López Páez, Galindo, Melo, Hugo Argüelles), todos veracruzanos, cuyas obras están hermanadas por atmósferas, preocupaciones formales y temáticas que me permiten el atrevimiento de afirmar que hay una especie de veracruzanía que los vincula... ¿le parece una locura?*

Algo debe haber de cierto en eso. Sergio Pitol es más europeo, es el más cosmopolita de nosotros, pero todos tenemos una buena dosis de Veracruz en nuestra literatura. En mi libro de cuentos, *La caja vacía*, tenía como modelo a los costumbristas veracruzanos. Hasta había pensado ponerle Cuentos veracruzanos, usando el título que Rodríguez Beltrán le puso a un libro suyo. Pero era un título muy malo y recurrí a lo de todo mundo, titular el libro con el título de uno de los cuentos. *La caja vacía* se publicó en 1962, pero los escribí a lo largo de diez años. Después le aumenté *Por celebrar del infante*, que no me salía, no sé por qué, tenía una prosa perra. Al cabo de los años, un día lo agarré y dije, por qué no me va a salir este cuento. Lo revisé y

lo metí en el libro porque es de ese tomo y de ningún otro.

*La infancia veracruzana es una constante temática en todos ustedes... Villa Niebla (Huatusco), en López Páez, Potrero, en Sergio Pitol, por mencionar a dos... y por supuesto, Córdoba, en su caso... ¿hay que ponerse en la piel del niño, recordar?*

No sé, yo creo que realmente uno guarda su infancia adentro. No se olvida. Guarda uno su visión infantil del mundo y claro que se puede rescatar. Creo que a todos nos pasa. Pero déjame decirte, las edades que más me gusta vivir literariamente son las cercanas a la adolescencia y son las que más, he usado literariamente. En el teatro también tengo niños, bastantes. Bueno, niños de esos de doce o trece, catorce.

*Los niños que protagonizan* Los huéspedes (en *La caja vacía*) y *Sobre virtudes teológicas están dotados de una malicia enorme, son profundamente críticos, agudos, pareciera que tienen la experiencia del que ha vivido mucho... ¿Será esa malicia una de las virtudes de la infancia?*

Pues no sé si sea la virtud de la infancia, pero sí la virtud en algunos de mis niños. En realidad tengo niños maliciosos e inteligentes. Algunos de mis niños hablan mucho, el de *Las cartas de Mozart* por ejemplo es un niño terriblemente precoz y metiche, es un resorte muy importante del movimiento dramático y que además me sirve para trabajar los dos personajes principales que son infantiles también.

Ellos saben que el mundo adulto es estúpido o corrupto.

## La caligrafía heterodoxa

Aunque Emilio Carballido ha sido identificado como dramaturgo y su producción de obras teatrales es más cuantiosa que su narrativa, se niega a reconocer la superioridad y la preferencia de un género sobre otro. "No creo que haya inferiores ni superiores, hay géneros que tienen sus propias leyes. Hay algunos escritores que no pueden transitar varios géneros.

Hay excelentes narradores que están negados para la forma dramática. Otros nos movemos fácilmente de un género a otro. Luisa Josefina Hernández, por ejemplo, es un caso muy curioso de equilibrio. Prácticamente tiene el mismo número de novelas que de obras dramáticas, es una persona dotada ampliamente para los dos terrenos. A ella, en cambio, no le gustan las formas breves, pero no es que no se le den sino que no le gustan. Casi no tiene teatro breve y no tiene cuento. De joven escribió uno o dos cuentos, lindos por cierto, pero le gustan las formas amplias.

*Usted decía en la introducción de La veleta oxidada, que la diferencia del cuento y la novela consiste en la dimensión de la concepción y la complejidad del tema de la novela frente al cuento. ¿En qué consiste esa dimensión de la que habla?*

El cuento, en general, relata un incidente, una evolución, un rasgo. En la novela encuentras un proceso amplio que recorre un camino muy diverso, muestra

una trayectoria que madura y alcanza un desarrollo extenso. Aunque hay constantes, creo que ambos obedecen a una naturaleza propia de cada escritor. No es lo mismo la concisión de Pirandello que la prolijidad de Chejov.

*¿Cuando aparece una historia, sabe desde el principio que va a escribir un cuento, una novela o una obra de teatro, las ideas le llegan con su género?*

Algunas se presentan muy completas y vestidas de pies a cabeza. Así como Atenea salió de la cabeza de Zeus. Otras veces no, en ocasiones se me presentan como *El norte*. Cuando empecé a trabajar esa novela, se me aparecían imágenes fragmentadas, pero no la historia completa. Me costó mucho trabajo desentrañarla y encontrarle la forma, incluso averiguar que no era teatro.

*¿Cómo se dio cuenta que no era teatro, intentó ceñirla a ese género?*

Me di cuenta que *La veleta oxidada* era una novela de procesos internos, no externos, no objetiva sino subjetiva.

*¿Y en el caso de la anécdota, la tiene de principio a fin?*

Sí, generalmente aparece muy redonda, pero mi primer impulso es llevarla al teatro. Esto ha cambiado en los últimos años. Las obras me llegan con su composición completa y no hay la dificultad de antes para descubrir su género. He aprendido a escuchar a las obras y aceptar la dimensión genérica que me proponen.

## Transfiguración de lo real

*Su fascinación por el realismo, el énfasis en lo verosímil a través de juegos que identifican al narrador con el autor han logrado despistar a más de un crítico que considera sus ficciones más reales que lo real y lo instalan en el cajón estrecho del desacreditado costumbrismo.*

Cuando la imaginación es fértil, lo deseado adquiere una realidad semejante a la de todos los días. Toda ficción es una transfiguración de la realidad para encontrarle un significado más profundo. Las cosas sólo adquieren sentido por el modo en que son contadas. Sólo así pueden iluminar un sector de la realidad e interpretarla. No cuentas por contar, al menos no es mi caso. En el momento que escoges contar algo, ya le estas dando forma. La realidad en sí misma carece de orden: la realidad no tiene forma ni principio ni fin, se la otorga uno.

*¿Cómo elige qué merece contarse?*

No la elijo, me atrae o no me atrae. Hay cosas que no me atraen, que no me interesan. Que ni las cuento ni las leo. Hay munditos que no me gustan.

*¿Ordenar la realidad significa enjuiciarla?*

Uno siempre tiene un juicio sobre la realidad sino para qué la presentas. Contar significa hacer un juicio sobre algo y forzar a los lectores a hacerlo también. Aunque te niegues, en la narración están los elementos de juicio. En *Flor Abismo*, por ejemplo, pareciera que estoy haciendo caso omiso de las acciones que tienen

lugar en la novela. Pareciera, insisto, que es un grupo de gente el que está hablando y nos cuentan algo que ellos no entienden. Aparentemente no hay juicio moral, no hay interpretación, sin embargo, bajo esa modalidad narrativa le estoy exigiendo al lector que sí lo entienda.

*Hay una moral inherente a la novela, al cuento, pero para muchos escritores la palabra moral es como un estigma del que quisieran desprenderse. Moralidad es una palabra que parece apestada en el medio literario.*

Esopo y La Fontaine son moralistas. Los fabulistas son los que realmente están haciendo proposiciones prácticas de moral sin moraleja. Pero no creo que el problema sea si existe o no una moralidad literaria. A mi no me cabe duda que existe. Pero el verdadero problema consiste en que no se sabe distinguir entre ética y moral. El orden ético de una narración es distinto a la moral de tal o cual personaje, que el lector más ingenuo suele confundir con la moral del autor del libro.

*Dice que toda ficción es transfiguración de la realidad, ¿esa realidad se transfigura porque se conoce o porque se desea conocer?*

Por lo general, no tengo idea ni de lo que va a pasar ni de lo que quieren decir las obras. No hay en mí ese tipo de premeditación. Cada obra es una proposición distinta. Cuando has avanzado y tienes una obra completa, redondeada, empiezas a saber más o menos lo que es. Sabes lo que no se quiere decir, que es ya saber mucho. Pero es en el trabajo

donde aquello se va afinando y se va develando y empiezas a encontrar sus sentidos. En *El sol*, yo tenía la anécdota pero no podía contarla, hasta que apareció la figura del ermitaño y me cambió la visión de la historia, se convirtió incluso en el pivote que mueve la novela.

*¿Pero surgió después de tener la anécdota?*

Bueno, la historia del ermitaño es una segunda anécdota en la novela, pero obviamente embonada y como complemento de la primera. Son cosas que se te aparecen en pedazos. Me pasó también con *El norte*. Había trabajado la novela pero no estaba realmente completa, tardó mucho tiempo en irse apareciendo, formulando. Tenía escenas sueltas, pero no me sabía toda la historia, traté de averiguarlo. Y no te digo inventando, sino averiguando.

*Dice averiguar y le digo que reconozco en sus trabajos la calidad de suspense y tensión propia de la novela policíaca, de la que por cierto es un frecuentador asiduo ¿me equivoco?*

No, desde niño frecuente el género. Pero supongo que es oficio, saber cómo mostrar, cómo ocultar y cómo engañar con la verdad, es un oficio. Pero eso ya lo dice Lope, en *El arte de hacer comedias*: engañar con la verdad es dos veces más deleitoso. De Lope extraigo esa lección, ese texto que le menciono es un libro de artesanía, de cocina literaria, que siempre lo leen al revés porque es un texto muy sarcástico contra los críticos, no contra el público: yo soy un pendejo, parecer de-

cir Lope, pero nada más he escrito como 400 obras y ustedes sí se las saben todas. No está haciendo pendejo al público sino a los críticos, por eso los críticos prefieren leerlo al revés. Tanto y de tal modo, que pensaban que se degradaba. Mientras, él era muy feliz con lo que hacía y les daba una muestra de arte nuevo, que por cierto, ya no es aristotélico. Creo que Lope es un hombre de oficio gigantesco, muy imitable. En realidad, mi obra *El relojero de Córdoba* es lopezsa.

## La estrategia policial

*¿Qué va a pasar? es un imán que mantiene al lector atado a sus relatos, ¿cómo lo hace, eso sí es deliberado?*

Yo tengo la costumbre de escribir textos en los que hay un interés progresivo. O se añade información, o la situación se agrava, pero siempre hay algo que crece. Creo que todos más o menos intuimos cómo se hacen estas progresiones. Las aprendemos leyendo y claro, cuando tú de niño eres un lector voraz de novelas de aventuras, de novelas policíacas, pues entonces adquieres un instinto de amenidad superior a los que leyeron geografía y estadística.

*¿Es un aprendizaje inconsciente, entonces?*

Es inconsciente, pero en muchas de mis obras es deliberado el uso de la astucia policíaca. Cómo hacer a un lado a Le Carré, Graham Greene, Ambler, Doyle, son presencias indiscutibles. *Rosalba y los llaveros* es una astucia absoluta de novela policíaca. La verdad está a la vista de



todo el público y no se le ocurre hasta que se la dicen. Me parece muy curioso y muy inocente que eso sea posible. Al principio, me parecía que era un defecto hacer una trama tan transparente, con un final tan claro y anunciado, como lo hice también en *Rosa de dos aromas*, pero he descubierto que la gente opta por ignorar algo que está ahí enfrente de todos: a dónde va la obra y cómo va. La gente no sabe qué es lo que va a pasar y se sorprende con algo, que ya ha estado viendo con sus ojos. Pero bueno, tal vez sea la buena voluntad del público más que el verdadero oficio de la obra. En otras, como *El relojero de Córdoba*, la estructura es absolutamente policiaca y *Las visitas del diablo*, no se diga, es novela policiaca con todas sus leyes.

*En Las visitas del diablo también se combinan recursos del siglo XIX con hallazgos contemporáneos, pero el mecanismo policiaco es uno de sus ejes y surge a partir de dos enigmas, de dos distintas historias...*

Esa es una novela que tramé muy bien, Es muy curioso, la base de *Las visitas* es un cuentecillo de cuando yo tenía como 16 años, que había olvidado por completo. Pero un día, en duermevela, estaba yo muy triste pensando cómo hacer para comprar una casa. Y mientras me quedaba dormido pensaba: lo que debo hacer es una serie de televisión y venderla al cine, total que me puse a hacer cuentas y empecé a elaborar la historia, un folletín de muchas partes. Por fortuna lo apunté todo y me dormí,

cuando desperté dije: qué estupideces estaba pensando, me empecé a reír de mis cálculos y claro, era imposible que me alcanzara para la casa. Pero pensé que la historia sí valía la pena y probé escribir un capítulo diario. Pero me falló, tarde 17 días en vez de quince.

## **Teatro y narrativa: las dualidades fecundas**

*La dramaturgia ha sido una gran tentación para algunos narradores, ahí está el caso de Fuentes, García Márquez, Vargas Llosa. Para algunos dramaturgos, ellos han escrito un teatro de novatos, textos que no son para la escena...*

Pondré como ejemplo el teatro de Fuentes: un teatro muy incapaz del manejo escénico, curiosamente, un obsesivo de la estructura narrativa, no sabe tramar bien. Además, escribe un teatro vengativo, no tiene una cosa personal que hacer y proponer en el género. Las incursiones de García Márquez en el monólogo son más afortunadas porque tiene una prosa tan vital que fluye muy bien en esa modalidad dramática. Cuando algún monólogo de Gabo fracasa, generalmente es culpa del director que aprovechando el nombre de Gabo le pone mucha crema a sus tacos.

*¿La composición dramática sería entonces un problema de estilo, de talento innato o de vocación?*

Creo que los narradores que mencionas y otros de menor renombre, no tienen un sentido claro de la escena. Sucede que la

práctica dramatúrgica, le da fluidez a tu escritura, la agiliza y la hace más directa. Pero no sucede lo mismo cuando se va de la narrativa al teatro. Con Vargas Llosa pasa que el nombre del novelista empuja al producto teatral, pero realmente están muy negados. Fuentes es infinitamente mejor. El caso de *La Chunga* es patético, me pareció puerca y estúpida. Es una obra confusa, sin el deseo de personajes, con una acción mugre que a nadie le importa y además de un machismo verdaderamente inverosímil, y sucia, con la intención de porno show. Lo sensual no sale con naturalidad, está metido a fuerzas para que aquello deje lana y pues sí le ha dejado.

*¿Se tiene que escribir para la escena, pensar en representar la obra, es un requisito?*

Por supuesto, y tener un sentido de tiempo, de espacio, sobre todo de espacio. Capacidad para crear imágenes, es como escribir una partitura sinfónica. Es absolutamente necesario tener el sentido de lo que es un mutis, de lo que es una entrada brillante, de lo que es una entrada imperceptible, de lo que pesa un gesto, una palabra, de un montón de cosas. El lenguaje de teatro es un lenguaje gestual escondido debajo de un texto literario.

*¿No lo tienta la posibilidad de llevar algunas obras dramáticas al terreno del cuento y la novela?*

Quizá no vale la pena convertir una cosa de drama en novela, en narración, para qué. Lo contrario tal vez sí porque es dar-

le le inmediatez. En el caso de los cuentos, por ejemplo, es una cosa muy atractiva y se convierten en otra cosa, en otra criatura. Digamos, *Vals sin fin sobre el planeta* es la visión dramática de mi cuento *Los huéspedes*. Pero prefiero la primera porque tiene mayor dimensión. La casa sonámbula y el tren son dos imágenes que en el texto teatral alcanzan su plenitud. La visión expresionista de la obra dice mucho más que el cuento. Además de que *Vals sin fin sobre el planeta* tiene una visión complementaria en otra obra: *La danza que sueña la tortuga*, una comedia contigua de *Vals sin fin...* donde la fantasía y el sueño, sumados a su carácter expresionista, alcanzan momentos alucinantes y extremos.

## Las escrituras fronterizas

*Le insisto en el diálogo que se da entre géneros, pero también en el rigor que obliga a distinguir las diferencias. Por ejemplo, se dice que el cine es el género que ha recuperado los hallazgos fundamentales de la narrativa. No sucede lo mismo con el teatro, por lo general a la zaga...*

Pues creo que el teatro está en medio. El cine es una forma narrativa visual, pero obviamente es una forma dramática. El guión cinematográfico y la película, son formas dramáticas, pero no es el escritor quien la hace sino el director. Estoy absolutamente convencido de que el autor de las películas es el director. La película es una forma dramática que descansa muchísimo más en la imagen y no tanto en el gesto de los actores. Estoy gene-

ralizando, lo sé. Hay excepciones muy importantes a todo esto que digo. Pero por lo general sucede así en el cine comercial que se realiza hoy. Cuando tengo la posibilidad de hacer un guión, trato de hacerlo con el director. Pero mi experiencia de toda la vida consiste en que me compran un guión en abstracto para ver quién lo dirige, lo cual me parece un procedimiento terrible. Yo lo vendo y no me quejo, pero lo que hago es dirigirlo en el papel, con el riesgo de incomodar a aquél que lo tome para su dirección. No puedes escribir un guión sin estar viendo distancias, emplazamientos, y demás. El guionista, el dramaturgo, termina dirigiendo sus propios textos desde el papel.

*¿La técnica del diálogo teatral y cinematográfico son muy distintas?*

En el cine tiene que ser más económico, no te puedes permitir las tiradas que tienen lugar en el teatro.

*¿Se requiere un mejor oído para el teatro y el cine que para el diálogo en una novela?*

Es un problema distinto y sí, de oído. Pero cada género te exige una cualidad auditiva distinta. El diálogo de cine debe ser más eficaz y tienes que descansar mucho más en la imagen. Entre menos hables en una película, mejor te sale. Las películas ideales tienden al cine mudo. En las películas de los años treinta, en estas comedias que nos gustaban tanto a los de mi edad, los personajes hablan demasiado, ya quieres se callen, que pase algo, son insoportables. Son mejor los

melodramas, ahí se van a los acontecimientos, a las lágrimas, a las puñaladas; pero la comedia de cine de esos años se envejeció mucho, de repente algunas sí sobreviven con muchísima gracia pero la mayoría son vergonzosas por no haber descubierto el valor del diálogo.

*En su novela *Un error de estilo*, el diálogo es un duelo de espadas como sucede a menudo en el teatro más clásico...*

Bueno, el diálogo de novela no sirve para el teatro y viceversa. Hay quienes dicen: Carballido dialoga así porque es dramaturgo, ¡Pamplinas!, el diálogo de novela si lo pones en teatro o en el cine, no sirve. Cuando Alberto Isaac hizo el guión de *Las visitaciones del diablo*, me dijo: ¡Ay, respeté todo el diálogo!, y le digo pues hiciste mal porque no sirve para el cine, hay que rehacerlo. En la novela se habla muy artificialmente, eso no lo entienden ni los adaptadores ni los directores. En una novela como *Un error de estilo* te puedes permitir grandes exposiciones del tema, diálogos agudos y largos, muy expositivos, instalar un conjunto de personajes diciendo mil cosas, pero es algo distinto a lo que sucede en el cine y el teatro. Lo que hice en *Un error de estilo* se puede aprender muy bien si lees a Conrad, esas novelas suyas siempre con narraciones tan indirectas.

*Un error de estilo abre con una descripción, al modo de un narrador omnisciente, semejante a una acotación teatral. Después todo queda en manos del diálogo, como si*

*ese narrador omnisciente repitiera la vieja lección: "había una vez..." Es un procedimiento muy familiar en Conrad y Melville.*

Sí, se hace bastante y puede ser agradable, yo tenía ganas de hacer eso. Lo hace mucho Maupassant, que tiene cuentos singularmente contados. En muchos de ellos el cuento es narrado por una persona que tiene un carácter determinado, dice Maupassant: y el viejo se sentó junto a la chimenea y dijo... y viene el cuento. No es Maupassant el que cuenta, es el viejo, un personaje narrador del que sólo se sabe que cuenta la historia. Eso te cambia la textura del relato y la intención de su lectura. Te da una pista maliciosa, tú sabrás si desconfías o no de los narradores. Por ejemplo, en *Un error de estilo* había muchas cosas que se calló la narradora, no sé si se adviertan.

## **Insisten los personajes más cercanos**

*El diálogo es un elemento muy ligado a los personajes ¿cómo los construye, presentan las mismas particularidades genéricas que el diálogo?*

Yo no siento que construya personajes, yo sólo me dedico a obedecerlos. Un personaje existe a su manera, tiene su vida propia y tú lo que haces es consignarlo y animarlo. Darle los rasgos que le corresponden conforme a su identidad. Uno no debe de imponerse a ellos, si uno los crea es para que sean libres. Sucede lo mismo con las obras, uno las descubre poco a poco, para eso surgen, para enseñar-

nos un poco más, de ellas, y, por supuesto, de la vida.

*¿Cada personaje llega con su nombre, o el autor los bautiza?*

Pues no sé, a veces nacen ya con su nombre, a veces son una lata y los bautizas tres o cuatro veces. A veces tienes nombres guardados hasta que llega el momento en que los usas. *Te juro Juana que tengo ganas*, la escribí después de un viaje a Campeche donde viví una aventura muy hermosa, en un terreno que había sido colonizado por Kalkaná, a la orilla de un gran río. Y entre las cosas que me llamaron la atención fueron los nombres de los trabajadores. Tomé de la lista de raya todos los nombres que me gustaron y fueron a dar a la obra: es decir, apellidos como Feria, Chi, que es un apellido maya, todos los nombres los saqué de ésta lista de raya y me quedaron muy bien. Son nombres muy curiosos y tienen un timbre de verdad muy fuerte. Hay que buscar un nombre que tenga un timbre de verdad.

*¿Y se acuerda de todos sus personajes, lo visitan, le exigen estar presentes en otro libro, se le cruzan?*

Sólo me sucede con los más cercanos, los más personales. Eso me pasa con los que están en *Los huéspedes*, que los llevé al teatro en *Un vals sin fin por el planeta*. Se trata de una familia recurrente, muy parecida a la mía y que todavía puede que se gane algunas otras obras.

*¿Acostumbra corregir aquello que considera errores, cuando la reimpresión se lo permite reescribe sus obras? Le pregunto porque la edición de *Las estatuas de marfil* tiene varias correcciones.*

No lo pienso. Pero en esa obra sí lo hice, en ella todavía asoman los temas de *La veleta oxidada*. Si comparas una edición con otra es mejor la última, porque tenía un personaje abandonado que no seguía las reglas del juego. En *Las estatuas de Marfil* me propuse que cada personaje, dizque pequeño, tuviera una escena propia importante, entonces en la edición del Fondo de Cultura ya está reescrita.

## Prosas apaisajadas

*Creo que una de sus grandes virtudes como narrador está en la invención y recreación del paisaje, ese elemento espacial siempre está cargado de sentido, no se trata únicamente de elaborar un marco o un elemento meramente plástico*

Me gusta mucho el paisajismo de la prosa. Pero hay que tener cuidado, hay que distinguir el paisaje de la atmósfera. Me gusta separar las dos cosas: no me complace que un paisaje se vuelva atmósfera ni viceversa. El paisaje se me aparece y es algo que me da placer, la relación con la naturaleza como elemento, me satisface mucho. Creo que *El norte* es uno de los trabajos más correctos que tengo en ese sentido.

*Otro de sus paisajes fascinantes es el erótico... En casi todos sus relatos hay alguien que hace el amor...*

Porque es uno de los elementos más violentos e importantes de la vida, es el motor de la realidad, y una razón existencial profunda.

*¿Cómo el humor?*

Bueno sí, pero el erotismo es realmente amor que mueve el sol y las estrellas.

*Le digo humor porque pienso en los escarceos eróticos de los ciegos en su noveleta Sobre virtudes teologales. No deja de ser muy cachondo pero a la vez, patético... ¿pensó en oponer erotismo y humor?*

No lo pienso, si lo pensara no sería chistoso.

*Es un humor un poco negro el que se respira en *Flor de abismo*, pero no es cruel. Cruel el de *Ibargüengoitia*, por ejemplo.*

No sé qué sea humor cruel, pero lo que pasa con Jorge es que es un hombre que escribe contra la gente y que se burla de los personajes. Los ve de arriba a abajo, como a los pobres personajes de *Clotilde en su casa*. Ese es un autor que desprecia hasta al cura Hidalgo, *Los pasos de López* no es sólo una novela que no me gusta, además me enoja. Me enoja porque se burla de la Independencia con toda su alma. No me parece bonito burlarse de una empresa enorme, quijotesca y enloquecida. Lo que hay detrás del cura no es eso cómico que él cuenta. Hidalgo es un teórico de salón que de repente se enfrenta a una matanza horrorosa y ya no es capaz de tomar la ciudad de México, que yo creo es la causa. Digo, eso escribo en mi obra *La Güera Rodríguez*.

Las dos escenas del cura Hidalgo, son un homenaje a ese cura loco que no se lanza sobre México.

*¿Esa obra es una respuesta a Ibargüengoitia?*

No es una respuesta, pero como estábamos hablando del humor de Ibargüengoitia, que no lo comparto, te la recuerdo. En realidad yo no me río de la gente, me río con la gente. Es decir, las ridiculeces de los personajes del *Vals sin fin* o de *La danza que sueña la tortuga* todas son muy cariñosas y amorosas, como las de *Te juro Juana*, que es un personaje que el público no ve de arriba a abajo, lo ve de igual a igual y que además lo quiere por lo bruta que es, y caliente. Pero además de ser bruta y caliente resulta que también es famosa.

## La difícil sencillez

*Esa transparencia del paisaje se corresponde con la de su prosa, en apariencia sencilla ¿la sencillez es una virtud de la prosa?*

Pues no sé. Escribo tan claro como requiere el asunto. Hay obras que son más difíciles de decir con sencillez como *El sol* o como *Flor de abismo*, que exigen una complejidad de forma o de prosa. Sobre todo en *Flor de abismo*, que requiere un *afinamiento* muy grande de la prosa. Sin embargo los cuentos de *La caja vacía* no, esos piden lo contrario, exigen un lenguaje normal, hasta donde es normal algo que pretendes que sea una forma artística.

*¿Sencillez y experimentación pueden ir de la mano?*

Cada obra es experimentación. Al menos todas las mías. No creo que experimentes nada más por experimentar a ver qué se siente. Una obra te pide un tratamiento que debes descubrir. Esa práctica textual se llama experimentación. Mi primer texto de prosa narrativa, *La vela oxidada*, fue decididamente experimental y creo que es el que tiene menos soltura de todos. Me gusta mucho el último tercio de esa novela, pero pienso que le faltan como unas 15 páginas de desarrollo. Es demasiado telegráfica tal vez, pero ya se quedo así, ya ni modo. Y no me disgusta, si no, no la hubiera publicado, tengo muchas cosas ahí guardadas que no publico.

*¿Los tres textos reunidos en Flor de abismo son novelas?*

Sí. Es una biografía completa. Además tienen una complejidad de trama, mayor que la de un cuento. Es decir, las relaciones de las hermanas entre sí, con la hija adoptiva y las viejas que viven en la casa, tienen la complejidad que exige la novela. Yo lo veo así. Me incomoda ese cuestionamiento. A mí qué me importa: si las *Novelas ejemplares* son novelas, pues éstas también. La novela es una forma italiana breve que luego imitan los españoles. Por supuesto, el más brillante es Cervantes, pero Lope tiene unas novelas muy lindas, medio bizantinas: Las Novelas a Marcia Leonarda. No tiene muchas, son como tres, novelas, novelas, no poemas épicos. Y no se llaman cuentos a

Marcia Leonarda, se llaman novelas. Por qué no van a ser novelas las mías, ¡vaya!

## Bibliografía

### Novela

*La veleta oxidada*, Los presentes, 50, 1956.  
*El norte*, Universidad Veracruzana, Colección Ficción, 1958.  
*Las visitaciones del diablo*, folletín romántico en XV partes, Joaquín Mortiz, 1965, (adaptada al cine).  
*El sol*, Joaquín Mortiz, Serie el volador, 1970.  
*Los zapatos de fierro*, Grijalbo, Serie mayor, 1983.  
*El tren que corría*, Fondo de Cultura Económica, Colección popular 272, 1984.  
*Flor de abismo* (tres novelas breves), Planeta, grandes narradores, 1994.

### Cuento

*La caja vacía*, Fondo de Cultura Económica, Letras Mexicanas 71; colección popular 138, (añadió el relato Por celebrar del infante), 1985).  
*El poeta que se volvió gusano y otros cuentos*, Extemporáneos, 1978.

### Teatro

*Auto de la triple porfía* (1948).  
*Escribir por ejemplo*, monólogo en 3 actos (1950).  
*Rosalba y los llaveros* (1950).  
*La sinfonía doméstica*, comedia en tres actos (1953).  
*El viaje de Nocrecida*, teatro infantil, en colab. con Sergio Magaña (1953)

*La danza que sueña la tortuga*, estrenada con el título *Las palabras cruzadas* (1955).  
*Felicidad*, comedia en tres actos (1955).  
*13 veces el DF.*, Edimusa, 1985.  
*Las estatuas de marfil* (1960), Universidad Veracruzana, Col. Ficción No.15, 1960.  
*El relojero de Córdoba* (1960), FCE, Col. Popular, 159, 1979.  
*El día que se soltaron los leones* (1963), FCE, Letras mexicanas 57, 1960.  
*Yo también hablo de la rosa* (1966).  
*Te juro Juana que tengo ganas* (1967).  
*Un vals sin fin sobre el planeta* (1970).  
*Fotografía en la playa*, Novaro, 1970.  
*Las cartas de Mozart*, (1975).  
*Orinoco*, (1982)  
*Tiempo de Ladrones, La historia de Chucho el roto*, (1985)

## Guión de cine

*Macario*, basado en la obra de Bruno Traven (1961)  
*La adoración de los reyes magos*, (1968)  
*Los novios*, (1970)  
*El águila descalza*, co-guionista, (1971)

1. Entre las más de 100 obras de E. C. sólo se consignan las más significativas a mi juicio y aquellas íntimamente ligadas a su producción narrativa. Tal es el caso, por ejemplo, de *Vals sin fin...* y *Las estatuas...* Las fechas entre paréntesis se refieren al año de estreno.

