

# “Emilio Carballido: el narrador, el dramaturgo”

---

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI Y VICENTE FRANCISCO TORRES |  
**COORDINADORES**

---

NÚMERO 55, SEMESTRE II, JULIO-DICIEMBRE 2020

**Tema y Variaciones de Literatura**, Número 55, Semestre II, julio-diciembre 2020, es una publicación semestral editada por la Universidad Autónoma Metropolitana a través de la Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, Departamento de Humanidades. Prolongación Canal de Miramontes 3855, Col. Ex-Hacienda de San Juan de Dios, Alcaldía Tlalpan, C.P. 14387, Ciudad de México y Av. San Pablo 180, Col. Reynosa Tamaulipas, Alcaldía Azcapotzalco, C.P. 02200, Ciudad de México • Tel. 5318-9440 y 5318-9441 • Fax 5394-7506 • mrf@azc.uam.mx • Editor responsable: Mtro. Fernando Martínez Ramírez. Certificado de Reserva de Derechos al Uso Exclusivo de Título No. 04-1999-102616323600-102, ISSN 1405-9959, ambos otorgados por el Instituto Nacional del Derecho de Autor. Certificado de Licitud de Título número 11311 y Certificado de Licitud de Contenido número 7914, ambos otorgados por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresa por María Eugenia Herrera Godoy, Vía mercurio 56. Arcos de la Hacienda. C. Izcalli, Estado de México, C.P. 54730, nopase@prodigy.net.mx, T/2166-3332. Este número se terminó de imprimir en noviembre de 2020, con un tiraje de 500 ejemplares.

Las opiniones expresadas por los autores no necesariamente reflejan la postura del editor de la publicación. Queda estrictamente prohibida la reproducción total o parcial de los contenidos e imágenes de la publicación sin previa autorización de la Universidad Autónoma Metropolitana.

## Directorio

### Universidad Autónoma Metropolitana

Dr. Eduardo Abel Peñalosa Castro

RECTOR GENERAL

Dr. José Antonio De Los Reyes Heredia

SECRETARIO GENERAL

### UNIDAD AZCAPOTZALCO

Dr. Óscar Lozano Carrillo

RECTOR

### DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES

Lic. Miguel Pérez López

DIRECTOR DE CSH

Dr. Saúl Jerónimo Romero

JEFE DEL DEPARTAMENTO DE HUMANIDADES

Dr. Alfredo Garibay Suárez

COORDINADOR DE DIFUSIÓN Y PUBLICACIONES

### CONSEJO EDITORIAL

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ (DIRECTOR)

EZEQUIEL MALDONADO LÓPEZ

TOMÁS BERNAL ALANÍS

ALEJANDRA SÁNCHEZ VALENCIA

VICENTE FRANCISCO TORRES

ÓSCAR MATA JUÁREZ

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

IVONNE MURILLO

SANDRO COHEN

ALEJANDRA HERRERA GALVÁN

CARLOS GÓMEZ CARRO

### COORDINACIÓN EDITORIAL DEL NÚMERO

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI

VICENTE FRANCISCO TORRES

### DISTRIBUCIÓN

MARÍA DE LOURDES DELGADO REYES

PORTADA Y DISEÑO DE INTERIORES: IVONNE MURILLO

IMPRESO EN MÉXICO

PRINTED IN MEXICO

---

## INTRODUCCIÓN

**Emilio Carballido: el narrador, el dramaturgo**

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI Y VICENTE FRANCISCO TORRES | 5

---

## TEMA

**Grandeza y presencia de Emilio Carballido:  
el narrador, el dramaturgo...**

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | 9

**Emilio Carballido: novelas y cuentos**

VICENTE FRANCISCO TORRES | 21

***Dos llaves y una lanza*, novela de Emilio Carballido**

SOCORRO MERLÍN | 31

**Teatro y novela: la doble vida de Emilio Carballido**

MIGUEL ÁNGEL QUEMÁIN | 51

***Orinoco* de Emilio Carballido: camino de agua y tiempo**

ANTONIO DURÁN RUIZ | 67

**Carballido: promotor de la Nueva Dramaturgia**

ARMANDO PARTIDA T. | 79

**Emilio Carballido: un viaje en el paisaje mexicano**

TOMÁS BERNAL ALANÍS | 85

**Lo absurdo cotidiano en**

***El día que se soltaron los leones* de Emilio Carballido**

JAVIER GALINDO ULLOA | 97

**Otra mirada a la dramaturgia de Emilio Carballido**

ITZEL V. CAMARILLO C. | 103

**Emilio Carballido. Notas para un santón teatral**

OMAR PIÑA | 115

**Vientos narrativos de Emilio Carballido.**

**Aproximaciones a *El norte* y *La veleta oxidada***

RAFAEL ESTEBAN GUTIÉRREZ QUEZADA | 125

**Emilio Carballido y la 4T. Mirada transdisciplinaria**

DOMINGO ADAME HERNÁNDEZ | 139

**Emilio Carballido y Elena Garro: dramaturgos de la flor vital**

PALOMA LÓPEZ MEDINA ÁVALOS | 153

---

## **CREACIÓN**

**A un álamo**

MIGUEL SÁNCHEZ LEÓN | 165

---

## **VARIACIONES**

**La amistad de Sor Juana Inés de la Cruz con la familia Deza**

OLGA MARTHA PEÑA DORIA Y GUILLERMO SCHMIDHUBER | 167

**Todos somos sujetos de ficción**

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | 183

# Emilio Carballido: el narrador, el dramaturgo

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI Y VICENTE FRANCISCO TORRES

---

**E**milio Carballido Fentanes (1925-2008) es uno de los autores con mayor presencia en los ámbitos de la literatura y el teatro mexicano de los últimos sesenta años, qué duda cabe. Sus decenas de obras dramáticas abarcan un universo de temas y personajes que bien puede decirse que conforman en su conjunto una suerte de fresco dramático de la realidad mexicana del México moderno y contemporáneo. Su narrativa, aparentemente poco conocida, es objeto de lecturas y de reflexiones críticas desde sus primeras publicaciones. Quizá lo que pudiera reconocerse como poco valorado y estudiado sea su trabajo como guionista de cine. Pero, como ocurrió con autores como Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Luis Spota, entre otros importantes y reconocidos como narradores, el tiempo les fue otorgando también un lugar preponderante en la historia del cine mexicano, como sin duda ocurrirá de igual manera con Emilio Carballido.

En 1996 Carballido recibió como merecido reconocimiento a su labor y trayectoria el Premio Nacional de Ciencias y Artes en el área de Lingüística y Literatura por sus invaluable aportaciones a la cultura nacional.

Nos complace, por tanto, que este número 55 de *Tema y Variaciones de Literatura* dedicado a reflexionar sobre Emilio Carballido, narrador y dramaturgo, haya despertado tanto interés en la comunidad académica. Lo mismo escritores, que investigadores y estudiantes nos enviaron muy diversos materiales para que fuesen acogidos en la revista. Por desgracia, por razones de espacio no pudimos incluir varios de los trabajos recibidos. Pero agradecemos el interés por colaborar y participar en este número homenaje al maestro de tantas generaciones.

Los artículos aquí presentados ofrecen desde diversas perspectivas y visiones acercamientos a la obra de Carballido, no sólo como dramaturgo, sino como hombre de letras en toda la extensión de la palabra. Alejandro Ortiz Bullé Goyri nos ofrece en “Grandeza y presencia de Emilio Carballido: el narrador, el dramaturgo...” una valoración amplia de lo que ha significado la labor del maestro en los ámbitos de creación por donde transitó, así como un breve recuento de algunos de los estudios más reconocidos sobre el creador dramático y literario. Vicente Francisco Torres Medina, en “Emilio Carballido: novelas y cuentos”, nos acerca a la poética literaria de Carballido y Socorro Merlín, en su texto “*Dos llaves y una lanza*, novela de Emilio Carballido” abre nuevas perspectivas en el conocimiento de la obra de nuestro autor. Un caso particular es el del trabajo de Miguel Ángel Quemáin, quien en “Teatro y novela: la doble vida de Emilio Carballido”<sup>1</sup>, ofrece una de las mejores entrevistas de las que se le realizaron al maestro. Y el que podamos incluirla en nuestro índice es motivo de gusto, por lo que en ella expresa sobre su vida, su obra y su proceder en el oficio de escritor.

Antonio Durán, nos ofrece un acercamiento, por demás original, a la obra teatral *Orinoco*, una de las obras más celebradas de Carballido. En “Carballido: promotor de la Nueva Dramaturgia”, Armando Partida T. valora una de sus facetas más reconocidas; la de impulsor y promotor de nuevas generaciones de creadores. En “Emilio Carballido: un viaje en el paisaje mexicano”, Tomás Bernal hace un acercamiento a una idea sugerente en la obra carballideana: el viaje, a través de un acercamiento al relato “El tren que corría”. Javier Galindo Ulloa observa con detalle aspectos novedosos en su estudio a la obra *El día que se soltaron los leones*, en su ensayo “Lo absurdo cotidiano en *El día que se soltaron los leones* de Emilio Carballido”. Itzel Camarillo en “Otra mirada a la dramaturgia de Emilio Carballido”, aborda los aspectos fundamentales del teatro épico y documental que aparecen en la obra *Un pequeño día de ira*. Un necesario enfoque testimonial es el que nos ofrece Omar Piña en su texto “Emilio Carballido. Notas para un santón teatral”. Un acercamiento fresco a dos de las narraciones más reconocidas de Carballido es el que nos ofrece Rafael Esteban Gutiérrez Quezada en “Vientos narrativos de Emilio Carballido. Aproximaciones a *El norte* y *La veleta oxidada*”. Domingo Adame nos ofrece un encuentro entre la poética de Carballido y las transformaciones sociales y políticas en el México actual en su ensayo: “Emilio Carballido y la 4T. Mirada transdisciplinaria”. Y para cerrar la parte temática de nuestra revista

<sup>1</sup> La entrevista se encuentra en versión electrónica en la biblioteca digital del INBA: <https://literatura.inba.gob.mx/entrevista2/3321-carballido-emilio-entrevista.html?showall=1> (

nos encontramos con un atinado texto de Paloma López Medina Ávalos, en donde se compara la obra de Carballido y la de Elena Garro. titulado “Emilio Carballido y Elena Garro: dramaturgos de la flor vital”. En la sección de Variación contamos con tres trabajos muy sugerentes y variados. Un poema inédito del poeta e investigador cubano Miguel Sánchez León. Un erudito y acucioso ensayo sobre Sor Juana, que arroja nuevas luces sobre la monja jerónima, es el titulado “La amistad de Sor Juana Inés de la Cruz con la familia Deza”, que nos han brindado los investigadores Olga Martha Peña Doria y Guillermo Schmidhuber. Cerramos este número 55 de *Tema y Variaciones de Literatura* con una reflexión ensayística que bascula entre la filosofía y la teoría literaria de Fernando Martínez Ramírez titulado: “Todos somos sujetos de ficción”.

No nos queda, sino reiterarle nuestro agradecimiento a quienes participaron en este número y –nobleza obliga– a quienes no alcanzaron cabida por razones de espacio. Creemos que con este número, no sólo rendimos homenaje a la memoria de Emilio Carballido, sino que abrimos las puertas para visitar a este gran escritor mexicano, tanto en su lectura como en las valoraciones que se puedan hacer en adelante de su obra desde la perspectiva académica.

Cabe, finalmente, hacer expreso nuestro agradecimiento al apoyo desinteresado de Atahualpa Palacios y de Itzel Viridiana Camarillo en la organización y revisión de los textos recibidos para este número.



# Grandeza y presencia de Emilio Carballido: el narrador, el dramaturgo...

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,  
AZCAPOTZALCO

---

## Resumen

En este artículo se procura establecer una caracterización general de la obra literaria de Emilio Carballido, considerando su contexto y sus aportaciones a la literatura mexicana del siglo xx, tanto como el contador de historias como al escritor de obras teatrales.

## Abstract

This article tries to establish a general characterization of the literary work of Emilio Carballido, considering its context and its contributions to the Mexican literature of the 20th century, as much as the storyteller and the writer of theatrical plays.

**Palabras clave:** Emilio Carballido, narrativa, dramaturgia, literatura mexicana del siglo xx.

**Key words:** Emilio Carballido, narrative, dramaturgy, mexican literature of the 20th century.

**Para citar este artículo:** Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, "Grandeza y presencia de Emilio Carballido: el narrador, el dramaturgo...", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 9-19.

---

NARRADOR.- *Las parejas se hacen, o se re hacen.*  
*El hilo frágil, resplandeciente y enmarañado de las pequeñas vidas individuales, Sigue desenredándose. Pero hubo un día de ira. Sólo un pequeño día de ira.*  
*(Va alejándose, empieza a confundirse con la gente). ¡Podría haber uno grande!*  
*Un pequeño día de ira*

E. Carballido

Una de las voces con mayor presencia en la vida cultural en México, surgida en el seno de la llamada Generación del Medio Siglo, fue la del escritor veracruzano Emilio Carballido; difícil sería entender las transformaciones en la dramaturgia mexicana de la segunda mitad del siglo xx sin su obra. A Carballido se le reconoce como autor dramático porque su obra logró formar una suerte de crónica teatral y literaria del México moderno. Quienes conocen y reconocen su amplia obra, ven en él también a uno de los mejores narradores surgidos en el seno de la Facultad de Filosofía y Letras. Formó parte de esa pléyade de escritores veracruzanos insustituibles en la literatura mexicana del siglo xx, como Sergio Pitol, Sergio Galindo, Juan Vicente Melo y otros más. Carballido también estableció desde entonces una sostenida complicidad creativa, más allá de la amistad, con otras dos figuras fundamentales de la literatura y el teatro en México de la segunda mitad del siglo xx: Sergio Magaña y Luisa Josefina Hernández, con quienes compartió la vida universitaria en la Facultad de Filosofía y Le-

tras de la UNAM de los años cincuenta, así como una singular experiencia como jóvenes dramaturgos en el llamado "Teatro de Antecámara", en el que se atrevieron a escenificar sus primeras piezas teatrales. Carballido lo rememora en una entrevista con estas palabras:

Sergio Magaña decidió que escribiéramos unas obras de teatro para representarlas en su cuarto de azotea, él no había escrito nunca teatro, yo era el único anormal, y empecé a ver a quién corrompía, primero fue a Luisa Josefina Hernández, que escribió una serie de obras cortas que son una delicia. Luego a Magaña; para el proyecto escribieron también Miguel Guardia y Raúl Cardona, pero sólo montamos la obra de Sergio y la mía. La de él era una obrita muy linda, que se llama *Como las estrellas y todas las cosas*. Yo escribí *El triángulo sutil*, es mi primera obra dramática representada. Invitamos al público, había periodistas y conocidos, como ocho o nueve espectadores. Había dos posibilidades: la gente tirada en la cama y la puerta de escenografía, o la gente en la puerta y la cama de escenografía, yo escogí lo primero. Todo salió muy bien, tuvimos mucho éxito y nos invitaron a cenar y a beber.<sup>1</sup>

La obra del maestro Carballido abarca principalmente teatro, pero su calidad como narrador, su presencia misma en la vida cultural mexicana, impulsando vocaciones teatrales y apoyando a instituciones, lo hacen una fi-

<sup>1</sup> Ángela Galindo, "Entrevista a Emilio Carballido 'El éxito no es medida de nada, es una casualidad'", *70 años de Carballido, Homenaje Nacional*, México, CONACULTA-INBA, 1995. pp. 47-54.

gura muy querida y entrañable por parte de tantísima gente con la que mantuvo siempre una actitud generosa y propicia al enriquecimiento intelectual. Carballido fue un hombre cuya casa siempre estuvo abierta y su generosidad para apoyar a escritores noveles fue ampliamente reconocida. Más allá de los aspectos biográficos, su obra como escritor ha sido parcialmente estudiada, pues su producción como dramaturgo ha eclipsado su narrativa. Algo similar ocurrió con Rodolfo Usigli, uno de sus maestros, a quien se le recuerda por ser el autor de la obra teatral *El Gesticulador*, pero se olvida que fue un gran poeta, como vemos en *Conversación desesperada*. *Ensayo de un crimen* es una novela legendaria y fundacional de la narrativa policial en México.

Carballido forma parte de la fundamental Generación del Medio Siglo, al lado de Fuentes, Sabines, Castellanos y tantos más; pero también es uno de los autores que recibieron el apoyo, el cobijo y la estafeta del grupo: Contemporáneos. Salvador Novo, particularmente, le dio el espaldarazo cuando, en 1950, le estrenó en el Palacio de Bellas Artes su obra dramática *Rosalba y los Llaveros*. Experiencia que catapultó a Emilio Carballido al corazón de la vida cultural y literaria del México Moderno. La obra dramática de Carballido es abundante y de largo aliento. Con más de cincuenta estrenos y presentaciones en distintos foros nacionales y extranjeros, su producción literaria representa una crónica de la vida cotidiana, donde el mundo provinciano y opresivo contrasta con la necesidad de abrirse a mundos más abiertos, con aires y pensamientos más libres. Poco se sabe, por cierto, de que

Emilio Carballido participó como guionista en cerca de cuarenta películas, entre las que destacan, particularmente, dos: *Nazarín*, de Luis Buñuel, *El águila descalza*, de Alfonso Arau, y las versiones cinematográficas de sus obras teatrales *Orinoco* y *Rosa de dos aromas*. En su vasta creación teatral destacan piezas como *Medusa*, *Rosalba* y *los Llaveros*, *Los esclavos de Estambul*, *El día que se soltaron los leones*, *Un pequeño día de ira*, *¡Silencio pollos, ya les van a echar su maíz!*, *Fotografía en la Playa*, *Rosa de dos aromas* y *Orinoco*. Esto sin pasar por alto su entrañable conjunto de creaciones cortas reunidas en *D. F. 52 obras en un acto*, que constituyen un espléndido fresco de la ciudad de México en tiempos de la modernidad, con sus filias, fobias ternuras y contradicciones. De su narrativa hay que mencionar sus cuentos reunidos en *La caja vacía*, 1962, y sus novelas: *La veleta oxidada*, 1956; *El norte*, 1958; *Las visitaciones del diablo*, 1965; *El sol*, 1970; *El arca de Noé*, 1979; *El tren que corría*, 1984; *Un error de estilo*, 1991; *Flor de abismo*, 1994; *Egeo*, 2002 y otras más.

En Emilio Carballido la mirada del autor se centra en mostrar el contraste entre la alegría de vivir y la vitalidad de multitud de personajes creados por él; la frustración, la depresión y la sensación de pérdida o de fracaso que se observa en varios de sus textos, como su novela *La veleta oxidada* o en *El norte*. Así como también en sus obras dramáticas como en *Fotografía en la playa* y su primera obra reconocida *Rosalba y los Llaveros*. Una de las constantes más marcadas en la escritura de Carballido es la de la confrontación entre la posibilidad de

abrirse al mundo exterior a probar el aire de nuevos horizontes de vida o quedarse en el encierro y agobiado por el peso de una realidad asfixiante. Muchos de sus personajes se encuentran ante la disyuntiva de transformar su vida, arriesgando su paz y tranquilidad o mantenerse en ese estado de desidia y abulia. El miedo al cambio y la necesidad profunda del individuo de nuevos horizontes y su lucha por encontrarlos a lo largo de su escritura. Puede encontrarse también cierta similitud con algunos personajes que aparecen en las novelas de Sergio Galindo, como puede ser el caso concreto de *Otilia Rauda*, de la novela del mismo nombre, en donde su protagonista, una mujer capaz de despedazar el orden provinciano y las convenciones sociales para lograr ser ella misma, que en algo tiene de cercanía con la situación que se plantea en el asfixiante mundo provinciano de *Rosalba y los Llaveros* de Emilio Carballido. En otros cuentos del mismo Galindo pueden encontrarse similitudes curiosas; por ejemplo en "Cartas de un sobrino" o "El retrato de Anabella"<sup>2</sup>, se narran historias de relaciones interpersonales desiguales, como en *El Norte*, de Emilio Carballido. También debemos reconocer en las similitudes entre ambos autores veracruzanos una enorme pulcritud y precisión literaria en la escritura de sus diálogos. Lo cual hizo que Emilio Carballido terminara orientando su escritura hacia la dramaturgia y Sergio Galindo, en probar suerte en el teatro como dramaturgo, dada la facilidad con que exponía en sus escritos situaciones de personajes en

conflicto, así como por su riqueza en los diálogos y situaciones en sus cuentos y relatos. Pero la mala suerte de un mal montaje lo alejó definitivamente del arte escénico<sup>3</sup>. Cabe afirmar, no obstante, que muchos de sus cuentos pueden ser adaptados sin mucha dificultad técnica al drama, por la manera en que el autor desarrolla sus tramas dependiendo de los diálogos subordinando el uso de las voces narrativas, así como la complejidad y la trayectoria de los personajes de sus historias.

Del maestro Emilio Carballido se ha escrito tanto, se ha dicho tanto, y sin embargo, no parece que sus aportaciones al teatro, a la narrativa y a la promoción cultural en México sean estar suficientemente valoradas. Hay un número interesante de tesis doctorales en distintas universidades del mundo, en donde se reflexiona sobre su obra, sus obras dramáticas, desde las primeras como *Rosalba y los Llaveros* (1950, pasando por *D. F. 52 obras en un acto* ambientadas todas en la ciudad de México, hasta las últimas obras como *Del mar y sus misterios* (1996) o *La muchacha del retrato* (2002) siguen siendo escenificadas, como a ningún otro autor dramático mexicano le ha ocurrido. Sus novelas siguen reeditándose y el maestro, el escritor, el hombre de mundo sigue estando presente a más de diez años de su fallecimiento. No obstante, reiteramos, hay una deuda con él. Pareciera como si su obra y su persona no formaran parte sustantiva

<sup>2</sup> Sergio Galindo, *Cuentos completos*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2013, pp. 117-147.

<sup>3</sup> Emilio Carballido. "El teatro de Sergio Galindo." *La Palabra y el Hombre*, no. 85, 1993, pp. 21-24 (1993). Sergio Galindo, "Un dios olvidado, pieza en cinco cuadros" *Tramoya*, núm. 34-35, 1993, pp. 129-167.

de la llamada Generación de Medio Siglo. Como si se tratara de un autor menor, o subalterno. Y no lo es, definitivamente.

En 1976 Sergio Ruffinelli hizo una precisa valoración de su quehacer literario dramático:

Decimos que Carballido es dramaturgo *antes* que narrador, y sin embargo demuestra en cada uno de sus cuentos o novelas un dominio puntual, exacto, de lo *narrativo*. Incluso más: elabora a la perfección tramas de suspenso, ribeteando una y otra vez la estructura del relato policial, y satisfaciendo esa condición que de acuerdo con E. M. Forster y la experiencia de todo lector, es la condición natural de la narrativa: hacer que nos preguntemos: “¿qué sucederá después?”. El talento evidente de Carballido en este sector productivo, la narrativa, demuestra, más globalmente, un dominio de las formas, una intuición certera del orden orgánico de la obra literaria: dominio y orden que en buena parte resultan deudores de aquella otra experiencia vastísima, la teatral, sin que el *gesto* teatral se transparente en lo narrativo y lo contradictoria<sup>4</sup>.

A décadas de distancia de estas observaciones, podemos refrendarlas y reconocer en Carballido a ese gran hombre de letras que siempre fue. Emilio Carballido, conoció el éxito desde muy temprano. Ya en 1950, salvador Novo le estrenaba su obra dramática *Rosalba y los Llaveros* y su novela *La veleta oxidada* es publicada en 1956. Desde entonces hasta nuestros días, y aún a pesar de

su deceso ocurrido en 2008, sigue presente en el ambiente y la fisonomía del teatro mexicano y su narrativa día con día es revalorada y reconocida como una de las mejores prosas en la narrativa mexicana del siglo xx. En las revistas de nuestro Departamento de Humanidades de la UAM-Azcapotzalco, *Fuentes Humanísticas* y *Tema y Variaciones de Literatura*, se han publicado en distintos números varios estudios y reflexiones que nos ofrecen un material valioso para la mejor comprensión de su obra, como los que enlistamos a continuación:

Díaz Arciniega, Víctor. “Emilio Carballido: de la vida diaria y familiar”. *Revista Fuentes Humanísticas*. Año 18, núm. 32, 2006. pp. 195-199.

Leinez Mejía, Armando, “Emilio Carballido: Protagonista del teatro mexicano del siglo xx”. *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 23, 2005. pp. 67-89.

Martínez Andrade, Marina. “Dramaturgia y narrativa: una dualidad fecunda en la obra de Emilio Carballido”. *Tema y Variaciones de Literatura: el cuento mexicano del siglo XX*. Núm. 22, 2004, p. 231-253.

Merlín, Socorro. “Los dramaturgos de la generación de 1950”. *Tema y Variaciones de Literatura: la generación de medio siglo I*, núm. 30, 2008, pp. 57-83.

Merlín, Socorro. “Emilio Carballido dramaturgo, maestro y promotor de teatro”. *Tema y Variaciones de Literatura: la generación de medio siglo II*, núm. 31, 2008, pp. 35-55.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. “Emilio Carballido se sentó en una banca cualquiera...” *Tema y Variaciones de Literatura: Galería de fantasmas*, núm. 38, 2012, pp. 75-79.

<sup>4</sup> Sergio Ruffinelli, “El sol, de Carballido: novela de la iniciación” *Texto Crítico*, Xalapa, UV (Centro de Investigaciones lingüístico Literarias), 1976, pp. 68-93.

Ríos González, Héctor Eduardo. "Algunos aspectos brechtianos en la pieza "Un pequeño día de ira" de Emilio Carballido". *Tema y Variaciones de Literatura: la generación de medio siglo I*, núm. 30, 2008, pp. 85-98.

Villaseñor, Margarita. "El teatro en México en la década de 1950". *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 1, 1991, pp. 7-26.

Se puede decir que Carballido ha estado afortunadamente presente en los temas de estudio y reflexión entre nosotros. Pero es inevitable hacer énfasis en que a Carballido, como a muchos autores de la Generación del Medio Siglo, la crítica literaria no los ha abordado con la seriedad y la profundidad requerida. Varias de las características propias de la obra de Emilio Carballido, sea en su dramática como en su narrativa, están contenidas en las siguientes obsesiones creativas: la grandeza de la vida cotidiana en la ciudad de México (*D. F. 52 obras en un acto*), la vida como un viaje hacia nuevos horizontes (*La Veleta oxidada*, *Los esclavos de Estambul*, *Orinoco*), el miedo al cambio (*Escrito en el cuerpo de la noche*), la frustración y la angustia por vivir (*La veleta oxidada*, *El Norte*, *Fotografía en la playa*), la familia como institución y como prisión (*Rosa de dos aromas*, *Fotografía en la playa*) y sobre todo la necesidad de la impartición de justicia y recuperación de la dignidad humana (*El relojero de Córdoba*, *Un pequeño día de ira*, *Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz*, *El día que se soltaron los leones*). En esta última obsesión temática podemos concentrar la preocupación personal del autor por expresar a través de la palabra escrita su percep-

ción del mundo. Y mucho de lo que se puede recuperar de su obra como testimonio de un tiempo y de una realidad en un país, como México, puede encontrarse rastreando en la escritura que Emilio Carballido nos deja como legado. Se puede decir de él, que es el autor mexicano de la generación del medio siglo más escenificado y al mismo tiempo uno de los menos leídos. Sobre su obra yace el peso de varios prejuicios literarios: que es un dramaturgo, que su obra es costumbrista, que usa el humor como recurso no es un autor serio. En fin. Por el contrario, se puede decir que Carballido es un autor de una pluma rigurosa, cuya prosa narrativa y sus diálogos dramáticos dejan fluir el habla cotidiana con precisión, pero sin afanes veristas. Vaya un ejemplo mínimo:

Aristeo se dio la vuelta. Ya era tarde, debía esperar el tranvía. Sin quitar la vista del mar, caminó hasta la parada. Deseó que viniera uno de esos carros abiertos, tan novedosos para él, sin puertas ni paredes. Vino uno cerrado, viejo y traqueteante, lleno de gente ruidosa. Se le alargó el trayecto, pensando en el gesto agrio que tendría Isabel. Vio la parada demasiado tarde (todavía no sabía orientarse y no le gustaba preguntar); bajó de un salto, corrió, apurado. Antes de llegar a la casa de huéspedes refrenó el paso, respiró profundamente: entró.

—¿Ahí está mi tía?

—*Ahíejaejeperándolo* —así sonaba, y la patrona sonrió mientras dejaba salir la frase con una pereza musical. (Ese sonsonete de los jarocho se metía por las orejas con tanta insistencia que luego, sin darse cuenta, ya estaba uno cantando también).

Ahí estaba Isabel, bordando, sentada en una mecedora, bajo la estrella inmóvil del ventilador. No tenía muy mala cara, ni hizo mención de la demora.

—¿Qué hiciste toda la mañana?

Aristeo se sintió culpable y cohibido. “Toda la mañana”.

—Fui a caminar, fui al muelle. ¿ya vamos a comer?

—Ya. Deja que me arregle.<sup>5</sup>

Rigor y precisión. Dotes de escritor que le permitieron a nuestro autor transitar y describir innumerables espacios, situaciones y realidades del México del siglo xx. María Elía Tapia Arizmendi se refiere a la escritura de Carballido de la siguiente manera:

Es indiscutible la presencia creativa como dramaturgo de Carballido. En este discurso, no obstante, deseo referirme de manera sucinta a su obra narrativa, en la cual, sin lugar a dudas, también dio muestras de virtuosismo al crear caracteres que se repiten una y otra vez, no sólo en otras obras salidas de su pluma, también en la producción de otros escritores, quienes en éstos vislumbraron verdaderos arquetipos.<sup>6</sup>

Otra de las virtudes que tuvo Carballido como persona, más allá de su obra literaria, fue no solamente el tener el arte de cultivar amistades, sino también la de formar discípulos en todas partes. En efecto, por suerte mu-

chos de los que fueron sus discípulos y amigos lograron, ya sea, entrevistarlos o dejar un testimonio de su relación con el maestro. Interesante es por ello la descripción que de él hace Braulio Peralta, y que lo retrata como el escritor sencillo y cordial que siempre fue:

Emilio Carballido vestía camisas de mezclilla o algodón en colores claros, sacos de pana o gamuza en tonos café, pantalones amplios y una melena rala pero alborotada; por algún tiempo, en su madurez, usó largo el cabello, con coleta. Acostumbraba escribir a diario en su estudio, en el tercer piso, en madrugada fría, antes de que el sol prendiera la mañana. Un escritor, el hombre más inseguro y atormentado, confrontado con su otro que, curiosamente, había comprobado ser un éxito social en toda su carrera literaria. Así fue hasta su muerte: no paró un solo día en construir un camino de letras.<sup>7</sup>

Gracias al tenaz trabajo de documentación y de investigación sobre la obra de Emilio Carballido de Socorro Merlín podemos contar también con entrañables testimonios de quienes lo conocieron cercanamente. Es justamente Socorro Merlín quien al inicio de su *Catálogo comentado de la obra de Emilio Carballido*, nos muestra los relieves polidricos de la personalidad de nuestro autor, a través de testimonios de quienes recibieron de él su generosidad y enseñanzas, como el de Felipe Galván:

He conocido varios Carballidos, al primero lle-gué de la mano orgullosa de Satilda González a

<sup>5</sup> Emilio Carballido, *La veleta oxidada, El norte*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1980, pp. 68-71.

<sup>6</sup> María Elía Arizmendi Rodríguez, “Un hombre y su escritura: Emilio Carballido en la narrativa”, *La Colmena*, Universidad Autónoma del Estado de México, núm. 57, 2008, pp. 43-49.

<sup>7</sup> Braulio Peralta, “La vida como diálogo”, *Revista de la Universidad*, núm. 90, 2011. pp. 76-82.

las puertas de su departamento frente a Chapultepec, en 1967, al segundo por el montaje del Tangentes sesentaiochonero [sic] de mi maestro-hermano Felipe Reyes Palacios, al tercero por obra y gracia de la solidaridad latinoamericana del funcionario cultural politécnico en los desgraciadamente pocos momentos de Emilio en esa jefatura, al cuarto en otra casa suya, cercana al mismo Chapultepec, durante mi tránsito guerrerense-poblano con dos textos bajo el brazo; y ese cuarto Emilio mostró su capacidad polisémica: el crítico que chuleó *la historia de Miguel* y la tiró a la basura *El corazón en la picana*, el maestro que me inscribió en su taller de carpintería, el asesor que me llevó a la UAM y a Guillermo Serret que entonces escribía una historia llamada *Nueva Dramaturgia Mexicana* y, finalmente, al editor de algo mío en nuestra *Tramoya* y en *Editores Mexicanos Unidos de la linda y querida Sonia Miró*. Siete Emilios en mi lista: icono, autor, hombre solidario, crítico, maestro, asesor, editor. Seguramente se podría profundizar con actividades derivadas o paralelas de lo que en la lista se apuntó, pero el número es mágico: siete Carballidos siete, como las décadas cumplidas hasta hoy en su vida; siete Carballidos, como los siete días de la semana, siete Carballidos siete, como los siete, mares del mundo; siete Carballidos siete, como los siete colores del arcoíris; siete Carballidos siete, como las siete vidas de un gato; siete Carballidos siete, como la suma del 3 divino y el 4 humano; siete Carballidos siete, como los siete pecados capitales... y así como me estacioné en el número siete por mágico, me detengo en los pecados capitales por su vitalidad. Eso es Emilio Carballido, vitalidad multiplicada y polifacética, totalidad de apertura espectral ante cualquier circunstancia en el quehacer cotidiano que se

acumula en los calendarios, para ser trascendida por su constancia y su capacidad artística. Pero si hablo de los pecados capitales y lanzo una definición estoy declarando la cortedad de la misma ¿Cómo podemos describir a un hombre con la complejidad de los siete pecados capitales?<sup>8</sup>

Quizás el más entrañable de los testimonios sea el de el investigador y dramaturgo Hugo Salcedo:

Amigo Emilio, Maestro Carballido

Si algún nombre, alguna dedicatoria debiera aparecer al inicio de mis textos para teatro en virtud del incondicional apoyo y cariño con que han sido leídos, comentados, prolongados y hasta publicados, éste apelativo sería sin duda el del maestro Emilio Carballido. Las piezas de quien esto escribe deben –y tanto– a la influencia de su magna e imprescindible obra, que sirve como piedra cimiento para entender uno de los rumbos que durante los últimos cincuenta años ha tenido lugar en la dramaturgia mexicana y de otros países que se expresan en nuestro idioma. Muchas páginas podrían escribirse para detallar gestos de amabilidad y valiosas sugerencias no solamente para llevar a cabo la ficción dramática, sino también para encauzar el rumbo de la vida misma que he intentado llevar en este tránsito de existencia. Valga solamente el efecto manifestado a mi obra y persona desde 1986, fecha de mi “nacimiento nacional” y del venturoso primer contacto, luego del im-

<sup>8</sup> Cit. por Socorro Merlin, “Introducción”, *Catálogo comentado de la obra de Emilio Carballido*, en: <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/carballido/html/4.htm>, acceso el 28 de julio de 2020.

portante premio que otorgara la Universidad Nacional para San Juan De Dios. Desde entonces muchos han sido los encuentros (nunca suficientes), las animadas conversaciones y los breves, pero en verdad definitorios, viajes compartidos en los que hemos llegado a coincidir. ¡Gracias amigo Emilio! ¡Gracias maestro Carballido! Mis obras todas van configuradas bajo ese semblante inteligente y sereno que te caracteriza. Si de algo vale mi trabajo redactado para la escena, esto se debe a tu feliz estancia y concordancia en esta Tierra. Muchos autores –de mi generación y de las otras– estamos siempre agradecidos.

Considero un regalo a Dionisios conocerte. Soy una persona afortunada.

Hugo Salcedo<sup>9</sup>

Muchas más voces hay que refieren con agradecimiento y sincera admiración del maestro Carballido. Fue un gran maestro que cosechó discípulos de gran valía entre los que se puede mencionar a autores como Óscar Villegas, Sergio Peregrina, Juan Tovar, Óscar Liera, Sabina Berman, Felipe Galván, Hugo Salcedo y tantos más.

Vale mencionar aquí que su obra amplia y compleja, como narrador, dramaturgo, docente, promotor cultural ha sido objeto de sólidos estudios académicos en donde se valoran sus aportaciones. En revistas teatrales y literarias pueden encontrarse de manera constante referencias a su obra, pero también es importante mencionar aquí los trabajos más reconocidos, fundamentales

para el estudio y conocimiento de su obra. Tal es el caso de los realizados por Margaret Peden quien desde los años setenta fue rastreando y valorando su obra literaria, así como realizado algunas traducciones al inglés tanto de su narrativa como su dramaturgia. Su trabajo más reconocido se titula justamente con su nombre *Emilio Carballido* (1980). Así como también Jacqueline Bixler quien ha publicado diversos artículos sobre su obra, especialmente a través de la revista *Latin American Theatre Review*. La Universidad Veracruzana le publicó un estudio muy completo sobre la obra dramática de Carballido titulado *Convención y transgresión: el teatro de Emilio Carballido* (2001), versión en español de la edición norteamericana de 1997. Ambas investigadoras norteamericanas han sido los puntales en la valoración de los aportes de la obra de Carballido a la literatura mexicana del siglo xx, así como también han sido notables impulsoras de su conocimiento y difusión fuera de México. Otro trabajo valioso a propósito del teatro de Carballido es el realizado por el investigador francés Antoine Rodríguez titulado *Un siglo urbano en breve, el D. F. de Emilio Carballido* (2005) Pero destaca notablemente la labor –ya mencionada y citada aquí– de Socorro Merlín. Sus trabajos de catalogación, documentación e interpretación de la obra completa de Emilio Carballido es un modelo de lo que se puede hacer para estudiar de manera sistemática la obra de un autor, con lo que enaltece la obra de nuestro autor y muestra al mismo tiempo la solidez y riqueza de su amplia y fecunda labor creativa.

<sup>9</sup> Socorro Merlín, *op. cit.*, s.p.

## Comentario final

En julio de 1995 Emilio Carballido fue objeto de un Homenaje Nacional por parte del Instituto Nacional de Bellas Artes. Indudablemente se trató de un merecido reconocimiento a su amplia labor. A lo largo de todos estos años –incluso después de su fallecimiento ocurrido en Xalapa un 11 de febrero de 2008– muchas de sus obras han seguido teniendo vida escénica y su narrativa sigue también estando presente; ese es, como sabemos, el mejor homenaje que puede recibir un creador artístico: el que su obra permanezca viva. Y eso podemos decir con certeza de Emilio Carballido: que su obra completa, sus obras dramáticas, sus cuentos, sus novelas, siguen palpitando entre nosotros.

## Bibliografía

- Arizmendi Rodríguez, María Elia. "Un hombre y su escritura: Emilio Carballido en la narrativa", *La Colmena*, Universidad Autónoma del Estado de México. núm. 57, enero-marzo 2008, pp. 43-49.
- Bixler, Jacqueline E. "Freedom and Fantasy: A Structural Approach to the Fantastic in Carballido's Las cartas de Mozart". *Latin American Theatre Review*. XIV, núm. 1, University of Kansas, 1980, pp. 15-23.
- Bixler, Jacqueline Eyring. "A theatre of contradictions: the recent works of Emilio Carballido." *Latin American Theatre Review*, 1985, pp. 57-65.
- Bixler, Jacqueline Eyring. *Convención y transgresión: el teatro de Emilio Carballido*. México: Universidad Veracruzana, 2001.
- Bixler, Jacqueline Eyring. *Convention and Transgression: The Theatre of Emilio Carballido*. US: Bucknell University Press, 1997.
- Bixler, Jacqueline, *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2001.
- Bixler, Jacqueline. "Historia, mito e imaginación constructiva en los dramas históricos de Emilio Carballido", *Literatura Mexicana*, Vol. 2, núm. 2, 1991, pp. 353-368.
- Carballido, Emilio. *La veleta oxidada, El norte*, Xalapa: Universidad Veracruzana (colección ficción), 1980.
- Carballido, Emilio. "El teatro de Sergio Galindo." *La Palabra y el Hombre*, enero-marzo de 1993, no. 85, pp. 21-24.
- Carballido, Emilio. "Introduction" en *The Golden Thread and Other Plays*. Traducido por Margaret Sayers Peden. University of Texas, 1970, pp. ix a xvii.
- Dauster, Frank. *Ensayos sobre teatro hispanoamericano*. México: Sep-Setentas, 1975, pp. 143-188.
- De Ita, Fernando. (Coord.) *Teatro Mexicano Contemporáneo, Antología*, Madrid: FCE, 1991, pp. 13-77
- Díaz Arciniega, Víctor. "Emilio Carballido: de la vida diaria y familiar." *Revista Fuentes Humanísticas*. núm. 32, primer semestre, 2006, pp. 195-199.
- Espinoza, Tomás. "Emilio Carballido, Una entrevista", *Emilio Carballido. Orinoco. Las cartas de Mozart. Felicidad*, México: EDIMUSA, 1985.
- Galindo, Sergio. "Un dios olvidado, pieza en cinco cuadros" *Tramoya*, enero-junio de 1993, núm. 34-35, pp. 129-167.
- Galindo, Ángela. "Entrevista a Emilio Carballido 'El éxito no es medida de nada, es una casualidad'", *70 años de Carballido, Homenaje*

- Nacional*, México, CONACULTA-INBA, 1995. pp. 47-54.
- <https://artesescenicas3gen.wixsite.com/dramaturgiamexicana/inicio>
- Leinez Mejía, Armando. "Emilio Carballido: Protagonista del teatro mexicano del siglo xx" *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 23, 2005, pp. 67-89.
- Martínez Andrade, Marina. "Dramaturgia y narrativa: una dualidad fecunda en la obra de Emilio Carballido", *Tema y variaciones de literatura: el cuento mexicano del siglo xx*, núm. 22, semestre 1 de 2004, pp. 231-253.
- Merlín Cruz, María del Socorro. "Los dramaturgos de la generación de 1950." *Tema y variaciones de literatura: la generación de medio siglo I*, núm. 30, semestre 1, 2008, pp. 57-83.
- Merlín, Socorro. *Catálogo comentado de la obra de Emilio Carballido*. En: <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/carballido/html/4.htm>, acceso el 28 de julio de 2020.
- Merlín, Socorro. "Presencia de los rituales antiguos en el teatro mexicano contemporáneo: Los conjuros en La hebra de oro de Emilio Carballido." *Latin American theatre review*, 2004, pp. 61-71.
- Merlín Socorro, *La estética en la dramaturgia de Emilio Carballido*, Mexicali Baja California: Universidad Autónoma de Baja California / CITRU, 2009.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. "Emilio Carballido se sentó en una banca cualquiera..." *Tema y variaciones de literatura. Galería de fantasmas*. No. 38, semestre I, 2012, pp. 75-79.
- Peden, Margaret S. *Emilio Carballido, Dramatic Author: His work from 1948-1966*. A dissertation presented to the Faculty or the Graduate School University of Missouri (fotocopia de microfilm), 1966.
- Peden, Margaret Sayers. "Emilio Carballido, curriculum operum." *Latin American Theatre Review* (1967): 38-49.
- Peden, Margaret Sayers. *Emilio Carballido. Vol. 561*. Boston: Twayne, 1980.
- Peralta, Braulio, "La vida como diálogo", *Revista de la Universidad*, núm. 90, 2011. pp. 76-82.
- Ríos González, Héctor Eduardo. "Algunos aspectos brechtianos en la pieza 'Un pequeño día de ira' de Emilio Carballido", *Tema y variaciones de literatura: la generación de medio siglo I*, núm. 30, semestre 1, 2008, pp. 85-98.
- Rodríguez, Antoine, *Un siglo urbano en breve. El D. F. de Emilio Carballido*, México: Biblioteca de la Universidad Veracruzana, 2005, p. 27.
- Ruffinelli, S., "El sol, de Carballido: novela de la iniciación" *Texto Crítico*, Xalapa, uv (Centro de Investigaciones lingüístico Literarias), 1976, pp. 68-93.
- Vázquez Amaral, Mary. *El teatro de Emilio Carballido (1950-1956)*. México: Costa Amic Editores, 1974.
- Vázquez, Daniel. *El teatro de Emilio Carballido. La teatralización de la realidad como enfoque ético*. Frankfurt am Main: Peter Lang, 2012.
- Villaseñor, Margarita. "El teatro en México en la década de 1950" *Tema y Variaciones de Literatura*, núm 1, 1991, pp. 7-26.



# Emilio Carballido: novelas y cuentos

VICENTE FRANCISCO TORRES | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,  
AZCAPOTZALCO

---

## Resumen

El trabajo literario de Emilio Carballido ha sido amplio y diverso. En el siguiente escrito sólo hablo de sus novelas y cuentos. Allí resplandecen la provincia veracruzana y la capital del país. El viaje, las vacaciones y los fenómenos naturales operan como detonadores de las conductas más inesperadas.

## Abstract

The literary work of Emilio Carballido has been wide and diverse. In the following writing I only talk about his novels and stories. There, the Veracruz province and the capital of the country shine. Travel, vacations and natural phenomena act as triggers for the most unexpected behaviors.

**Palabras clave:** provincia, capital, novela, cuento, viaje, vacaciones, fenómenos naturales.

**Keywords:** province, capital, novel, story, travel, vacation, natural phenomena.

**Para citar este artículo:** Torres, Vicente Francisco, "Emilio Carballido: novelas y cuentos", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 21-30.

---

## I

**E**n 1956, en la legendaria colección Los Presentes, editada por Juan José Arreola, apareció *La veleta oxidada*, primera novela de Emilio Carballido; transcurre en una provincia tropical que bien puede ser Veracruz y, específicamente, Xalapa, capital del estado.

Una egresada de la Facultad de Filosofía y Letras, de la Universidad Nacional Autónoma de México, Martha, va a vivir a la casa pueblerina de su marido, que está en el cerro de una finca cafetalera. Todo lo que ve le disgusta: la humildad de la madre de la sirvienta, angustiada porque su hija mayor, después de abusada, fue a dar al burdel del pueblo; la vida local, sin grandes aspiraciones literarias... El rito de *la muerte niña*, típico de la gente humilde, que viste a los pequeños como angelitos, forma parte destacada de lo que repudia, porque maquillan a los niños y los acomodan para fotografías que resultan macabras. Después vienen cohetones, juegos, comilona y borrachera<sup>1</sup>.

Martha y Adán forman una mala pareja; ella tiene aspiraciones poéticas y de vida urbana mientras el esposo prefiere la vida rústica (de aquí su nombre). Como resultado

de sus conflictos, Adán embaraza a Martha al mismo tiempo que a la sirvienta, Nieves. Cuando la esposa se entera va a buscar a Adán que estaba en el cerro, en la casa de la finca. Después de armar un sainete, galopa locamente de regreso y aborta. Pide que dispongan a su hijo como lo vio hacer antes, con el ritual de los *angelitos*, con cohetones, borrachera y niño expuesto. Cuando su cuñada le pregunte cuánto tiempo tendrán expuesto el cadáver después de la fotografía, Martha responde, llena de rencor, pero también de burla por las costumbres rurales: hasta que se pudra.

¿A qué obedece el título de esta novela? Aventuro una hipótesis: Adán se arraiga con la sirvienta, con la mujer de su pueblo. No puede moverse como marcan los vientos que trae su esposa universitaria y capitalina. Su vida es estática; se queda como una veleta oxidada.

*El norte* (1958) empieza en la capital del país, concretamente en Tepito, y luego se traslada al puerto de Veracruz. Es una historia de amor que protagoniza Aristeo, un adolescente del célebre barrio, e Isabel, una mujer madura que le empieza a dar dinero a cambio de compañía y una vida sexual que no conocía porque, a los catorce años de edad, la casaron con un militar viejo y viudo.

El afecto que surge de la costumbre y el placer sexual hace nacer en la mujer la ilusión de un viaje a Veracruz, mismo que romperá la rutina que había logrado la pareja.

El viaje en tren y el hospedaje en la casa de huéspedes los expondrán a las miradas indiscretas: ella dirá que es su tía y el muchacho saldrá a pasear solo como lo pide su vigor juvenil. En el faro conoce a Max, un

<sup>1</sup> “*La muerte niña* es una expresión que no se refiere precisamente a la muerte de niños, sino a un fenómeno cultural mexicano, al ritual en el que los niños que acaban de morir son considerados no niños sino angelitos, y como tales son festejados, no llorados (...) una ceremonia cristiana en la que se considera a los niños inocentes de toda desdicha eterna. *La muerte niña* no es muerte sino nacimiento festivo a otra vida.” Alberto Ruy Sánchez Lacy, “Resucitar en el arte”, *Artes de México*, núm. 15, primavera de 1992, pp. 23 y 23.

joven mayor que Aristeo. Es perverso y tiene tintes homosexuales. Le propone a Aristeo que se vayan en un barco pero Aristeo no acepta por sus lazos con Isabel. Para conseguir sus fines, Max seduce a Isabel y también la humilla (“vieja puerca”, le dice al salir de la habitación). Luego va y le cuenta a Aristeo lo que hizo. Éste, en lugar de marcharse con el jovencuelo, lo golpea y se va al faro del puerto. El saldo de esta historia es el dolor. Max se va despechado, Isabel se regresará sola a la capital y a Aristeo lo dejamos vagando en el puerto de Veracruz. *El norte* es una novela sugerentemente *gay*, pero también un texto abierto que el lector completará como guste.

El viaje trastorna las vidas de los personajes y, el vértigo de los hechos, se intensifica con el fenómeno meteorológico que, con sus nubarrones, el viento y la lluvia, acentúa el caos que arrebató a los entes de ficción.

Cuando apareció esta novela, fue recibida con una reseña de Emmanuel Carballo cuyo título era todo un homenaje: “Con una sucia historia y una limpia prosa, Carballido logra su mejor novela corta: *El norte*”<sup>2</sup>.

Tiempo después, esta novela de Carballido vio refrendados sus méritos cuando Antonio Benítez Rojo y Mario Benedetti la incluyeron en *Quince relatos de la América Latina* (1970), antología de Casa de las Américas que reunió a autores como Alejo Carpentier, Joao Guimarães Rosa, Juan Carlos Onetti, José María Arguedas, Julio Cortázar, Gabriel García Márquez, Mario Vargas

Llosa y otros de su talla. Se trata de novelas breves que un puñado de grandes narradores hispanoamericanos, como José Luis González, llamaban relatos para no dar idea de que son novelas inacabadas. En el prólogo de la selección, Benítez Rojo dice estas palabras que sirven perfectamente para calificar *El norte*: “la magia del relato está en la atmósfera nebulosa que se cierne sobre la trama”<sup>3</sup>.

Cuando la Tercera serie de Lecturas Mexicanas reeditó las dos novelas arriba comentadas, Carballido agregó *Un error de estilo* (1991), que puede ser adjetivada como histórica debido a que sucede cuando la emperatriz Carlota, ya viuda, aborda el barco que la llevará a Europa de regreso. Es una arrebatada historia de amor.

La francesa Denise, esposa de un carnicero que trabajaba para Maximiliano de Habsburgo en México, inicia un romance con un soldado juarista. Una vez fusilado el emperador, la familia francesa (ella, él, hijo e hija) se embarca de regreso pero la esposa, presa de amor, desciende del barco para buscar a su amante.

Hay peripecias que cargan esta novela de actos y pasiones huracanados, reveladores de cuánto pueden hacer los seres humanos movidos por la pasión, pero también por las convenciones. Al final del texto, tenemos un planteamiento contundente:

<sup>2</sup> Emmanuel Carballo, “Con una sucia historia y una limpia prosa, Carballido logra su mejor novela corta: *El norte*”, *Novedades*, 23 de noviembre de 1958.

<sup>3</sup> Antonio Benítez Rojo y Mario Benedetti, *Quince relatos de la América Latina*, La Habana, Casa de las Américas, 1970, p. XII.

la nostalgia del fuego eterno, de los hielos eternos, la nostalgia del siempre y del jamás, del torbellino del tiempo arrastrándonos, sin los cuales no hay vida. Ni sol, ni astros, ni margaritas silvestres (...) Nos ocultan quiénes somos y algo, a veces el arte, a veces un cuerpo humano, nos hace descubrir la verdad: que albergamos volcanes y tormentas, creación y destrucción, somos contraste, astros que explotan, cometas de gloria y de catástrofe. Y sin todo eso: ¿vale la pena, acaso el ser humano?<sup>4</sup>

Carballido, al fin hombre de teatro, pone en la francesa Denise aires de la Medea trágica. Desahucia a su marido y abandona a sus hijos (el niño se suicida); los condena a una vida que es peor que la muerte que vemos en la tragedia de Eurípides.

Al final de esta novela teatralizada, aparece Manuel Acuña como uno de los contertulios que solían reunirse y, así, le dan forma a la novela.

Luego de sus dos novelas breves iniciáticas, Carballido se entrega a una dilatada novela de atmósfera, *Las visitas del diablo* (1960), en donde una casa envuelta en neblina es una suerte de sudario que envuelve a los personajes para albergar, nuevamente, una tortuosa historia de amor. A su vera fluye el río Blanco que, junto con una flora y una fauna abigarradas, dan vida a una especie de paraíso sombrío, digno escenario de las conductas apagadas pero violentas de los personajes. La neblina disi-

mula las apariciones de una bella muchacha cojitranca, una sonámbula y una pareja que se enreda en un romance pasional que tendrá que derivar hacia una normalidad adivinada. La represión de los obreros textiles de la célebre fábrica, hecho que anuncia la revolución que vendrá, sirve para contrastar la vida en la casa palaciega y brumosa y las chozas miserables que habitan los trabajadores. Cuando la pareja huye de la misteriosa casona dejando un caos familiar y amoroso, llegan en tren los soldados enviados por Porfirio Díaz para reprimir a los obreros.

Debo decir que esta es una suerte de novela gótica tropical, como Álvaro Mutis calificó a alguna de sus novelas. Si el castillo fue el corazón de la novela gótica europea, cuando ésta pase a América gracias a Nathaniel Hawthorne, pero sobre todo a las prodigiosas manos de Edgar Allan Poe, los castillos europeos serán sustituidos por las viejas casonas coloniales con tejados ruinosos, pasajes secretos, ventanas chirriantes y buhardillas destartadas en donde los cuervos graznan y el viento aúlla fúnebremente. Este es el caso del caserón envuelto por la neblina y el misterio en donde transcurre *Las visitas del diablo*.

*El sol* (1970), técnicamente, es la novela más osada de Emilio Carballido porque enfoca inopinadamente a un personaje y a otro y lleva al lector, más que nada, a los pensamientos de cada criatura.

Nuevamente tenemos unas vacaciones que alterarán las vidas de dos hermanos que van con sus familiares que viven en un pueblo en donde no pasa nada. Todo es gris, a pesar de los cerros verdes, cuevas y un lago. El pequeño pueblo tiene su merca-

<sup>4</sup> Emilio Carballido, *La veleta oxidada. El norte. Un error de estilo*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, núm. 48), 1991, p. 121.

do, su tienda, su burdel y su producto típico: el tequezquite. Un hermano, Ricardo, es apuesto y arrojado; el otro, Mario, es tímido y meditabundo.

En este mundo estático, las pasiones subterráneas corren como lava de volcán: Hortensia quiere que la lleven de sirvienta a la ciudad y Ricardo inicia un torbellino sexual en una cueva y sobre yerbas. Cuando el cuñado de Hortensia descubre las escapadas de la muchacha, la obliga a tener relaciones sexuales con él. Y un buen día que la sigue, cae sobre la pareja de jóvenes y Ricardo lo apuñala. A raíz de esto, ni Ricardo ni Hortensia conocerán el sosiego; menos Mario, porque estaba enamorado de la muchacha. El final de la novela es el esclarecimiento sordo de cómo sucedieron las cosas que destruyeron estas tres vidas.

*El tren que corría* (1984), la más jocosa de sus novelas, basa su estructura y su efecto, otra vez, en unos días excepcionales, fuera de todo cálculo y rutina.

Tenemos a Nora, una actriz de segunda, extra, de plano; la anciana Leocadia Zanabria y su nieto; Chela, una mesera que va a reunirse con su novio a quien conoció por una revista del corazón; el politiquillo Ramón Ruiz y Gilberto, un joven vestido de gris. A todos los deja el tren —que iba a Monterrey— en la estación de Buenavista. Entonces aparece Damián con su destartelado coche que ostenta una frase en su defensa: “Ya bas”, una muletilla que él repite cada que se lanza a un episodio nuevo de su aventura. Les ofrece llevarlos a Puente de Vigas, en donde podrán alcanzar el tren que los dejó. Pero resulta que una serie de incidentes harán que no alcancen el ferrocarril en Lechería,

Querétaro, San Luis Potosí ni en Saltillo. Acaba llevándolos hasta Monterrey y la carcacha se convierte en un escenario teatral en donde cada personaje delinea su personalidad: Nora improvisa un monólogo de Medea que nadie entiende pero obsesiona a Carballido; la viejita es atrevida y despreocupada de su nieto que sí pudo subir al tren; Ramón Ruiz muestra sus ínfulas; Damián es juguetón, sensual, soez y despreocupado. La mesera, cuando ve a su novio que sí era como estaba en la foto que mandó y no como ella —dijo que era contadora y mandó una foto que no correspondía a su edad verdadera— ya había tenido en el camino un encuentro sexual con el chofer, en el suelo. La pareja se arrebató con un garrafón de mezcal que llevaba la anciana y, al final de la aventura, sabe que ella no es para el joven que la esperaba y decide regresar a México con el chofer.

El interior de la carcacha sirve para que los personajes se vayan conociendo y los lectores nos divirtamos con su lenguaje soez y coloquial, con los resortes salidos de los asientos y con el palo de escoba que apuntalaba el asiento del copiloto. Nora también tuvo una relación sexual en el suelo.

Cada novela de Emilio Carballido tiene propuestas diferentes de las demás pero también guarda fidelidad a un conjunto de herramientas que le interesan. *Los zapatos de fierro* (1983) es una historia maravillosa ubicada en Veracruz; en el río Papaloapan, para ser exactos. He dicho historia maravillosa y quiero invocar unas palabras de Roger Caillois, que distinguen lo maravilloso de lo fantástico, dos conceptos que a menudo se confunden. Dice Caillois:

El mundo de las hadas es un universo maravilloso que se añade al mundo real sin atentar contra él ni destruir su coherencia. Lo fantástico, al contrario, manifiesta un escándalo, una rajadura, una irrupción insólita (...) el cuento de hadas sucede en un mundo donde el encantamiento se da por descontado y donde la magia es la regla. Allí lo sobrenatural no es espantoso, incluso no es sorprendente, puesto que constituye la sustancia misma de ese universo, su ley, su clima. No viola ninguna regularidad: forma parte de las cosas, es el orden o más vale la ausencia de orden de las cosas.

El universo de lo maravilloso está naturalmente poblado de dragones, de unicornios y de hadas; los milagros y las metamorfosis son allí continuos; la varita mágica de uso corriente; los talismanes, los genios, los elfos y los animales agradecidos abundan; las madrinas, en el acto, colman los deseos de las huérfanas meritorias. Además, este mundo encantado es armonioso, sin contradicción, no obstantefértil en peripecias, ya que conoce, él también, la lucha del bien y del mal: existen los genios malos y las hadas malas. Pero una vez aceptadas las propiedades singulares de esta sobrenaturaleza, todo permanece notablemente homogéneo.

En lo fantástico, al contrario, lo sobrenatural aparece como una ruptura de la coherencia universal. El prodigio se vuelve aquí una agresión prohibida, amenazadora, que quiebra la estabilidad de un mundo en el cual las leyes hasta entonces eran tenidas por rigurosas e inmutables. Es lo Imposible sobreviniendo de improviso en un mundo de donde lo imposible está desterrado por definición. El cuento fantástico no podría surgir sino después del triunfo de la concepción científica de un orden racional y necesario de los fenómenos, después del reconocimien-

to de un determinismo estricto en el encadenamiento de las causas y de los efectos. En una palabra, nace en el momento en que cada uno está más o menos persuadido de la imposibilidad de los milagros. Si en adelante el prodigio da miedo, es porque la ciencia lo destierra y que se lo sabe inadmisiblemente, espantoso. Y misterioso: no se ha observado bastante que el cuento de hadas, por ser tal, excluía el misterio.<sup>5</sup>

Pues bien. En *Los zapatos de fierro*, una lechuguilla que flotaba en el río coquetea con una joven lavandera. Remolineaba, se iba y se aproximaba hasta que María la tomó y la lechuguilla en tierra se transformó en un príncipe. Esta historia que una nana le contaba a la abuela de Carballido, en Veracruz, la retomó y la adaptó a sus intereses literarios, con los elementos del ámbito veracruzano: calor tropical, garzas, lagartos, tortugas, iguanas, faisanes, ranas, lirios, mangos, palmas, platanares, naranjos...y el napo, buitre o gallinazo garciamarquiano que, con su nombre, da color local al zopilote.

María sube en los hombros del príncipe y se van por el río Papaloapan (del náhuatl: *papalotl*, mariposa, y *apan*, en el agua; es decir, río de las mariposas) hasta llegar al reino. Ella se casa con él pero, debido a la curiosidad, lo devuelve al hechizo cuando desabrocha un cinturón que él había advertido que no desatara. Al correr la hebilla, el cuerpo del príncipe se abre en canal y María ve una especie de aleph borgesiano con casas, bosques, ríos, niños jugando y muje-

<sup>5</sup> Roger Caillois, *Imágenes, imágenes...* (*Sobre los poderes de la imaginación*), Trad. Dolores Sierra y Néstor Sánchez, Barcelona, EDHASA, pp. 10 y 11.

res cazando mariposas, herreros, campesinos, leñadores...

Cuando el aleph se cierra, caen unos zapatos de fierro que María deberá calzar para buscar a su esposo en la tierra de irás y no volverás. Pedirá ayuda a la Brisa, el Viento del Sur, el viento del norte y el Pajarero. Los dos primeros son gigantes humanizados, caníbales y arrebatadores que la conducen sobre sus hombros en la búsqueda. El pajarero es un hombre que custodia a todas las aves del mundo y la pondrá en contacto con el nopo, el último en llegar al refugio avar pero el único que conocía la tierra de irás y no volverás. La conduce a esa tierra en donde el príncipe, presa de la amnesia, estaba consumando un nuevo matrimonio. Ella lo abraza, le revela lo sucedido y ambos se marchan con la ayuda del suegro que sabía de las malas artes con que su hija había conseguido esposo.

El viaje en hombros de los aliados muestra las distintas geografías que alberga el mundo: océanos, playas, bosques, ríos, platanales, cafetales, puntas nevadas, desiertos... Reivindica, además, el ave carroñera que todo mundo mira con desprecio. Resultan verdaderamente notables la calidad de la ficción y las palabras con que se cuenta esta novela. Digo más: *Los zapatos de fierro* es la más lírica de sus novelas, por su imaginación y por su lenguaje: "Y a María le pareció que esas palabras se iban quedando escritas en el aire, con la sustancia misma del olor de las flores, y con el humo del incienso y en el trazo enérgico de los bramidos del órgano"<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Emilio Carballido, *Los zapatos de fierro*, Ilustraciones de Leticia Tarragó, México, Grijalbo / Consejo Nacio-

En esta última novela que publicó Carballido, supo urdir hermosamente una historia que

con sus retratos de la naturaleza humana en condiciones extremas, muestra cómo la persistencia del amor es un esfuerzo de voluntad, capaz de borrar los años, y las distancias, y de gastar las suelas de los zapatos de fierro.<sup>7</sup>

## 2

Aunque Carballido trabajó, simultáneamente, la novela, el teatro, el guión cinematográfico y el cuento, si miramos este último terreno después de revisar sus novelas, advertiremos un contraste notable, porque *La caja vacía* (1962) nos enfrenta a la marginación social y económica. Persiste su interés y su afecto por Veracruz, como también por la capital del país de la que ofreció un fresco, *D.F., 26 obras en un acto* (1979) obra rica en humanidad y urbanismo, por las distintas zonas y personajes que fue incorporando en cada edición. El libro aumentó conforme crecía la capital del país.

"La caja vacía" es un relato de ambiente tropical, con ríos, pescadores, hierbas curativas, campesinos que las buscan y extranjeros que las compran. Lo importante es cómo a Leonela, tía del gobernador, se le endurecen los sentimientos por tratar a tantos pobres y por ceñirse a un presupuesto social. Y hay un elemento que titula el cuento: un ataúd vacío estuvo presente durante el novenario;

nal para la Cultura y las Artes (Botella al mar), 1993, p. 25.

<sup>7</sup> *Ibidem*, pp. 192 -193.

se hizo molesto a tal grado que, al final de la historia, la viuda y la madre del hombre cuyo cuerpo nunca fue rescatado del río, anhelan que se muera una rezandera para poder deshacerse del féretro.

Otros cuentos que se ubican en Veracruz: "Los huéspedes", "Media docena de sábanas" (la miseria y la opresión matrimonial de una lavandera golpea como un mazazo), "La paz después del combate" (en un velorio se encuentran una esposa y *la otra*), "Cubilete" (aquí conviven el vicio del juego y la política)... Sin embargo, también hay otros cuentos ubicados en Veracruz que son más elaborados, complejos, dolorosos o sutiles. Merecen destacarse las siguientes historias.

"Los prodigios". Aquí un niño desciende con dificultad de su cama y va descubriendo cosas que le parecen fascinantes: el arcoíris que forma el chorro de agua que lanza una manguera, el verde intenso de las hojas regadas, el gusano que se arrastra y la geometría de una telaraña. Quiere que su tía se maraville con él y, cuando entra en la cocina para llamarla, escucha que lo han abandonado en esa casa ajena, que su madre no vendrá y que la tía ya no está en condiciones de cuidarlo. Descubre, al mismo tiempo, su orfandad y las maravillas de la naturaleza.

En "Danza antigua" una anciana debe abandonar la casa de su hija. Cuidaba a sus nietas pero, con el pretexto de visitarla, el tío ebrio golpeaba a una de las tres nietas. La anciana debe ir a vivir con el borracho y abandonar a su hija y a sus tres nietas. "Las flores blancas plantea otro sordo dolor familiar porque una amiga divorciada llega de vacaciones a casa de una amiga, que es ade-

más su comadre. El marido escucha la conversación de las mujeres y, desde la primera noche, se mete al cuarto de la huésped y la fuerza. La esposa advierte que su marido abandonó el lecho pero, por vergüenza, ninguna de las mujeres dice algo.

"Por celebrar del infante" se desarrolla en Orizaba y, como en *El norte*, los personajes se hallan sometidos a las fuerzas de la naturaleza. Un viento del sur derrumba las paredes de una casa en donde se reunían dos familias para celebrar la nochebuena. Son también unas vacaciones y, debajo de una cama, dos adolescentes se frotan y manosean y descubren la sexualidad.

Quien haya pergeñado un libro, o tenga cierto prestigio intelectual para ser invitado a alguna escuela o universidad, se estremece con la lectura de "Las conferencias", que muestra a un escritor en algún estado del interior. Le llenan un auditorio con jóvenes que no tienen el menor interés de escuchar a nadie y empiezan a escurrirse después del pase de lista. Los profesores y funcionarios que lo invitaron tampoco han leído los libros del conferenciante, aunque muestran una reverencia vacuna.

Al final del volumen aparece "La desterrada", el más bello pero el más triste de los cuentos de Carballido. Una anciana debe vivir en la capital para atender y cuidar a sus nietos, porque la madre murió. El único recuerdo de su pueblo veracruzano es un conjunto de plantas que riega diariamente. Es una pueblerina desterrada en la capital y, cuando necesita viajar a su pueblo por una renta que recibía, descubre que el pueblo cambió. Ya no tiene sus atractivos campiranos y lo único que se conserva incólume,

como en sus recuerdos, es el río Papaloapan. Vuelve a la capital y vende sus macetas porque ya no evocan nada. Es una doble desterrada porque tampoco existe ya el edén de su memoria.

*Flor de abismo* (1994) reedita la novela *El sol* y la acompaña de dos nuevas historias en donde vuelve a campear el dolor. En la primera, una mujer queda ciega debido a un incendio y, en la segunda, a orillas del Papaloapan, Lupe, hija de una concubina, nace ciega (la madre de la invidente se hizo amante del marido de su hermana).

Ahora que termino este apunte sobre los cuentos de Carballido, deseo insistir en que sus historias de viajes, de vacaciones y de seres humanos sometidos a los fenómenos naturales, muestran al autor que ha buscado esa condición extrema que revela nuestras pasiones más escondidas, los instantes en que la vida circula por nuestros nervios, como un cable atravesado por una descarga eléctrica. El mundo de Carballido es fascinante, muy arraigado en su país, ya sea en la capital o en Veracruz, su patria chica, como antes se decía.

### 3

En 1983, trabajaba yo en el sistema de bachillerato de la Universidad Nacional Autónoma de México. Un compañero escribía una tesis sobre Emilio Carballido y pidió ayuda a sus alumnos para recabar información acerca del autor. Un grupo empeñoso de adolescentes de aquellos años hasta se atrevió a buscarlo para hacer una entrevista. Carballido viajaba mucho pero ellos fueron tenaces. No descansaron hasta encontrar-

lo en las instalaciones televisivas del Canal 11, en el Instituto Politécnico Nacional, en donde Carballido, con la paciencia de Job, les respondió algunas preguntas y, tiempo después, los recibió en su casa y les permitió fotografiar los manuscritos de sus libros y se tomó fotos con ellos. En seguida transcribiré cuatro preguntas, con sus respuestas, de aquella conversación porque plantean cuatro temas del autor que resultan fundamentales. Consigno los nombres de aquellos muchachos, hoy adultos, por si después de casi cuarenta años identifican algunas líneas salidas de sus máquinas de escribir. Ellos son Alejandra Carrillo Serrano, Angélica Díaz Salinas, María Esther Navarro Montes y Fernando Garduño Luna.

—Para escribir una obra ¿se informa de los costumbres de otra época?

—Si se escribe una obra que pertenece a otro tiempo hay que hacer investigación para documentarse. Por ejemplo, para *Tiempo de ladrones*, tuve un año de ardua investigación antes de empezar a escribir la obra. Trabajé durante un año para buscar todo acerca de Jesús Arriaga, *Chucho el Roto*.

—En sus obras ¿todo es imaginación?

—Sí, pero la imaginación creativa es una mezcla de elementos; realidad con intuición. La intuición es la que penetra las cosas que uno no conoce directamente. Es un poco como la ciencia: ustedes no conocen los planetas más allá de Neptuno, pero científicamente lo intuyen, lo descubren; y luego resulta que sí existen otros planetas. Si existe la intuición artística, funciona de la misma manera, pero con procedimientos más lúcidos.

—¿Sus obras tienen una moraleja?

—En general las buenas obras no tienen una moraleja, sino un tema complejo que quiere decir bastantes cosas.

—¿Por qué en muchas de sus obras utiliza personajes de provincia?

—Porque la provincia es más universal que la ciudad. En la provincia ustedes encuentran personajes aislados bien definidos dentro de un campo sociopolítico, económico... En una ciudad grande todos se parecen. Los hombres de urbe se parecen entre sí, son orgullosos. En D.F. planteo retratos sobre pequeños sectores, pero me parece que una ciudad chica define mejor las fisonomías humanas; lo que a mí me interesan son los rasgos humanos, caracteres de vidas entretreídas.

## Fuentes de consulta

- Benítez Rojo, Antonio y Mario Benedetti. *Quince relatos de la América Latina*. La Habana: Casa de las Américas, 1970.
- Caillois, Roger. *Imágenes, imágenes. (Sobre los poderes de la imaginación)*. Traducción de Dolores Sierra y Néstor Sánchez. Barcelona: EDHASA, 1970.
- Carballido, Emilio. *La veleta oxidada. El norte. Un error de estilo*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Lecturas Mexicanas, Tercera Serie, número 48), 1991.
- , *El sol*, México: Editorial Joaquín Mortiz (El Volador), 1970.
- , *D.F., 26 obras en un acto*. México: Editorial Grijalbo, 1979.
- , *El tren que corría*. México: Fondo de Cultura Económica, 1991.
- , *Los zapatos de fierro*. Ilustraciones de Leticia Tarragó. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Botella al mar), 1983.
- , *Las visitas del diablo*. México: Editorial Joaquín Mortiz (El Volador), 1965.
- , *La caja vacía*. México: Fondo de Cultura Económica (Popular), 1962.
- , *Flor de abismo*. México: Grupo Editorial Planeta, 1994.
- Carballo, Emanuel. "Con una sucia historia y una limpia prosa, Carballido logra su mejor novela corta: *El norte*". *Novedades*, 23 de noviembre de 1958.
- Sánchez Lacy, Alberto Ruy. "Resucitar en el arte". *Artes de México*, número 15, primavera de 1992.

# *Dos llaves y una lanza*, novela de Emilio Carballido

SOCORRO MERLÍN | CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN TEATRAL "RODOLFO USIGLI"  
CITRU-INBA

---

## Resumen

La novela *Dos llaves y una lanza*, escrita por Emilio Caballido, es un texto de fácil de acceso en su lectura y complejo en su estructura. Este artículo profundiza en su análisis al interpretar su contenido destacando los sentimientos y acciones de los personajes.

## ABSTRACT

The novel *Dos llaves y una lanza* (Two keys and a spear), written by Emilio Caballido, is an easy-to-access text, in its reading and complex in its structure. This article delves into its analysis, interprets its content, highlighting the feelings and actions of the characters.

**Palabras clave:** tiempos, personajes, acciones, resultados.

**Key words:** times, characters, actions, issues.

**Para citar este artículo :** Merlín, Socorro, "*Dos llaves y una lanza*, novela de Emilio Carballido", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 31-50.

---

**E**l escritor Emilio Carballido (1925-2008) es autor de numerosas obras de teatro, cuentos, guiones de cine y novelas. Sus obras de teatro rebasan las doscientas. Sus primeros cuentos forman un libro que se llama *La caja vacía*, reeditado muchas veces. Sus guiones de cine han obtenido premios;

recibió el Ariel de Oro en los premios de la Academia de Cine 2002. Sus obras de teatro y novelas han sido llevadas a la pantalla grande como las obras de teatro *Felicidad*, *La danza que sueña la tortuga*, *Orinoco*, *Rosa de dos aromas*, y la novela *Las visitas del diablo* entre muchas otras.

Emilio Carballido manejó todos estos géneros con gran plasticidad y maestría. Con la comodidad del experto va de uno a otro y a veces los mezcla, pues en las novelas introduce diálogos y en los diálogos dramáticos narraciones, sin que por ello cada género abandone su identidad. Sus novelas mantienen el interés del receptor por medio del suspenso con una técnica de narración que hace trabajar la imaginación y proporciona momentos muy agradables durante la lectura. Con frecuencia usa dos tipos de narradores en la misma obra, así como la *mise en abîme* para contar una historia dentro de otra. En sus narraciones utiliza los tiempos a voluntad en el tratamiento de cada tema. El lenguaje empleado es puesto en acto en los diálogos y en las didascalias y está de acuerdo con los personajes gozando de entera libertad. En sus obras usó tanto un lenguaje popular, como uno refinado y poético con uso de tropos.

Respecto a la aplicación del tiempo y el espacio, a veces encontramos en sus textos alusivos a la historia de México, una distribución sincrónica con pequeños saltos diacrónicos de acuerdo con el tema tratado; en otras, da grandes saltos en la cronología, de acuerdo a la poética de la obra. También nos encontramos con una organización-desorganización que incita al lector a tomar parte de la narración. En relación al estilo,

nuestro autor se mostró reticente a clasificar literaria o teatralmente sus textos; decía que es la obra misma la que dicta su propio estilo y género y él, el encargado de su organización: lenguaje, ritmo y tono que el propio tema le sugería.

En el mundo de cada una de sus narraciones la fábula se expande, utilizando varios planos de acción con las múltiples voces de los conceptos y las palabras dichas por sus personajes, propiciando condensaciones y desplazamientos de imágenes por medio de figuras gramaticales; hay en sus discursos una serie de informaciones que tienen relación con los textos propuestos basados en el texto, inscritos en la diégesis; se produce así, una confluencia intertextual que complejiza el tejido para el análisis crítico, como sucede en *Las visitas del diablo*, (1963) que según Christopher Domínguez Michael "(...) es una de las más logradas y hermosas novelas de la literatura moderna." (Domínguez Michael 131-133).

La historia antigua le ofreció mitos fundacionales, asuntos políticos, didácticos, con la intención de desacralizar las figuras estatuarías, interviniendo teatralmente en las ideas de los personajes y sin cambiar su destino histórico, les dio palabras y actitudes que pudieron haberlas dicho. La microhistoria es la más socorrida en sus obras, le brindó numerosos temas, sucesos, personajes, lugares, tiempos que afectan de alguna manera al arte como objeto cultural, muestra de ello son sus 52 obras en un acto recogidas en un volumen editado por el Fondo de Cultura Económica. En ellas algunos personajes emigran de un texto a otro para hacer presente algún hecho que sobresale

de la cotidianidad y lanzarlo más allá de la vida diaria, al universo imaginario, como los personajes de *La danza que sueña la tortuga*. En otras narrativas solía usar, un entrelazamiento de situaciones mezcladas a la cotidianidad y al pensamiento subjetivo del *moi même* que señala Paul Ricoeur, como lo hizo en su última e inédita novela *La ciudad secreta*.

Sobre el manejo de los hechos de la vida cotidiana hay infinidad de ejemplos, entre ellos los obreros en las fábricas en los inicios de la Revolución de 1910, como personajes de las novelas y cuentos de Carballido, tal que los niños repartidores de propaganda obrera de la obra *Nahui Ollin (Movimiento)* (1977) incitados por un líder sindical para protestar contra la injusticia patronal en Río Blanco, o los hijos de Gallardo de la novela que nos ocupa. La historia de la vida cotidiana es un caudal de motivos creativos, un sinnúmero de hechos y acciones que ofrecen un manantial de anécdotas que pueden ser trágicas como en el cuento *La caja vacía* (1959), inspiración de la obra de teatro *Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz*, (1962) o cómicas como en la novela *Por celebrar del infante* (1962) o el cuento *Sobre virtudes teologales* (1985) y *El niño que no existía* (2000) donde el autor despliega humor, ternura, ansiedad, expectación y derroche de lenguaje infantil, ante situaciones conflictivas de las instituciones legales y familiares. Como es sabido, la vida cotidiana es historia de cada día, de acuerdo con cada comunidad de referencia y cada tiempo impactados por los cambios de los sistemas sociales y la actividad cultural. Las editoras de *Historia de la vida cotidiana*

en *México IV* apuntan en su prólogo: “Lo sobresaliente de la existencia en México (S. XIX) continúa siendo la diversidad, el apego a la vida y a la muerte, la firme estructura familiar, las creencias apenas adaptadas al mundo moderno”<sup>1</sup>.

La historia de la vida cotidiana atañe también a la expresión de los afectos en la intimidad, los prejuicios y valores imperantes, las relaciones personales y los recursos de carácter y de supervivencia. En ese tejido cotidiano se encuentra la novela *Dos llaves y una lanza*. De este modo el juego creativo entre lo real y la ficción, permitió al artista el ejercicio de su arte en toda libertad y la elección, o no, de la distancia a tomar de su contexto social y de la historia relatada para expresar su propia verdad, en el espacio de la creación literaria donde todos los mundos, tiempos y espacios son posibles.

*Dos llaves y una lanza* fue escrita en el año 2001, publicada por Editores Mexicanos Unidos en 2002. La novela trata una crónica de familia, la del propio Emilio Carballido, adoptando el apellido Gallardo para la narración. La periodicidad la ubica durante un lapso de casi cien años, que van de 1898 a 1999. La acción recorre varios lugares geográficos. Se inicia en una propiedad antigua, en la Hacienda de la Pe, en Ejutla, Oaxaca; así como en Guerrero, Atlixco, Puebla y Veracruz, además de otros lugares que sólo aparecen en la diégesis: Ejutla como cabecera municipal, Taxco como sede de la mina

<sup>1</sup> Pilar Aizpuru Gonzalbo, directora, Anne Staples coordinadora, *Historia de la vida cotidiana en México IV Bienes y vivencias. El siglo XIX*, México, El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005, p. 13.

donde trabajan los niños, los trayectos del tren que lleva a la familia de un lugar a otro; los del tren que lleva a Panchito como empleado del ferrocarril y los escenarios naturales de San Blas, en el Istmo de Tehuantepec y muy importantes los espacios subjetivos de los personajes. El espacio-tiempo novelesco es tratado en prolepsis y analepsis, con un diagrama de zigzag, hay una trasposición de los planos temporales, es un ir y venir del pasado al presente de los personajes. Efecto buscado por el autor que en su prólogo explicativo aclara: "Me resulta evidente que contada en un orden cronológico; perdería interés; algo que no es realmente tan grave, aunque sí le resulta insoportable al que lo hizo"<sup>2</sup>

El relato comienza en 1999. En una estancia del autor-narrador en la ciudad de Oaxaca. Gallardo se encuentra con el pasado de sus ancestros: los restos de una vieja hacienda, llamada en su origen, Hacienda de la Pe, correspondiente al distrito de Ejutla, Oaxaca. Esa hacienda tenía una extensión enorme y era fuente de mucha riqueza. Gallardo es el virtual heredero de esa propiedad, aunque no hubiera nacido allí, pero pasaron tantas cosas y tanto tiempo que él ya no puede reclamar esas tierras que fueron de sus abuelos y bisabuelos. Gallardo visitó el lugar para hacer un recorrido de reencuentro con el pasado. De la hacienda no quedaba mucho: la capilla abierta al culto, algunas paredes donde se habían recargado humildes casas, una escuela en lo que fue bodega o salas, o caballerizas. Nada se podía reclamar

y menos sin documentos probatorios de herencia; sin embargo, allí estaban sus orígenes y la sombra de aquel abuelo Francisco Gallardo y la historia de prosperidades y de pobreza, de alegrías y de pesares. La historia de una hacienda con un tesoro de los De la Lanza, apellido de Mercedes la mujer de Francisco y abuela del narrador; tesoro perdido bajo una lápida con el escudo de dos llaves y una lanza, así como la historia de la transgresión del abuelo que propició la desgracia de unos niños que nunca entendieron o no quisieron entender lo sucedido. Con estos elementos el autor Carballido organiza la novela, juega con los años de opulencia y los desgraciados, con la presencia gallarda, adjetivo parecido al apellido que toma para su abuelo y narra desde este apellido ficticio su desventura.

Ante las ruinas de la hacienda el doble narrador Carballido-Gallardo, reconstruye la vida y el ambiente de ese 1898 en que llegó a las puertas de la Hacienda de la Pe un huérfano macilento y muerto de hambre. Este personaje se convertirá en un eje de acciones de la novela. El autor utiliza recursos literarios muy variados para entretener la trama. Es el narrador que escribe el prólogo y pone en antecedentes al receptor sobre sus motivos y metodología novelística, iniciando con ello un discurso representativo que encontramos a lo largo de la novela como partícipe de la misma. Existen elementos narrativos, sin los cuales la fábula no puede llevarse a cabo, como personajes, lugares, ambientes referentes a la acción de desplazamiento de los personajes y otros contenidos en la diégesis que provocan el discurrir del texto.

<sup>2</sup> Emilio Carballido, *Dos llaves y una lanza*, México, Editores Mexicanos Unidos, 2002, p. 9.

En la familia de los Gallardo-De la Lanza la vida en la Hacienda de la Pe ocurre como en cualquier otra de ese género. Las haciendas a fines del siglo XIX, eran lugares que en sí mismas exhibían riqueza y poder, dice el narrador:

sin ostentación, pues lo heredado y la riqueza bien habida no se exhibe. Las cosas son como son: la vida diaria, el trabajo, la vigilancia de la propiedad, salidas del patrón a ver las tierras y a hacer niños con las rancheras, las fiestas, las caridades, son como son.<sup>3</sup>

Las haciendas de México eran fuente de riqueza; en su extensión había tierras de cultivo y ganado, pero principalmente contaban con un espacio muy grande para las habitaciones en el casco de la hacienda. "Allí se encontraba la casa principal del dueño con un gran patio rodeado de arcos y corredores, contaba con jardines y espacio para los sirvientes"<sup>4</sup>. Generalmente había también una tienda que surtía de materiales a los trabajos del peonaje y productos alimenticios; sobre todo granos, que se cultivaban en la misma propiedad. A medida que las haciendas crecieron, su principal objetivo era explotar las tierras y resguardarlas de bandoleros y saqueadores. La revolución de 1910-1920 dio fin a las haciendas.<sup>5</sup>

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 28.

<sup>4</sup> Patricia Ruiz Botello, "Arquitectura de las haciendas coloniales de México", Tesina de Master Arquitectura y sostenibilidad Herramientas de diseño y técnicas de control medioambiental, México, UPC, 2011, pp. 7-10.

<sup>5</sup> Actualmente hay haciendas que son propiedad de descendientes de antiguos hacendados. Otras desde

En el contexto del siglo XIX el *pater familia* gobernaba sus propiedades, generalmente era un hombre criollo, fuerte por el ejercicio de domar potros y tomar parte en la vigilancia de siembras y cosechas, seguro de sí por saber cómo llevar su hacienda y administrar sus propiedades. Dedicado al trabajo de acumular riqueza y cuidar a su familia, así como establecer relaciones comerciales y sociales con sus iguales que adquirirían propiedades cuyas escrituras adjuntaban no sólo las tierras sino también entradas y salidas libres a ellos y a la servidumbre.<sup>6</sup>

El dueño de la hacienda mandaba en su feudo; era la autoridad, distribuía, decidía y castigaba. Apadrinaba los nacimientos de los hijos de sus peones, daba de comer a todos y por todo eso tenía el respeto de los de adentro de la hacienda y de los de afuera. Los peones y demás criados guardaban respeto al "patrón". En la novela acota el narrador "[...] servidumbre apta y solícita que se porta como los parientes pobres, a veces con atrevimientos, o con traiciones a veces. Nunca sabe uno cuantos rencores acumula la gente por ser bien tratada"<sup>7</sup>. Sentencia que es punto nodal en el discurrir del texto. En este renglón es preciso recordar, el poder político, económico y social que tenían

---

la revolución fueron adquiridas por mexicanos y han tenido que ser restauradas ya que los revolucionarios las destruyeron. las podemos ubicar en todo el territorio mexicano. En Oaxaca fueron famosas las de Candiani y La Soledad entre muchas otras que ahora son hoteles, museos o centros de arte.

<sup>6</sup> Aún en la actualidad se registran de esta manera algunos documentos en los pueblos de usos y costumbres.

<sup>7</sup> Emilio Carballido, *Dos llaves y una lanza*, op. cit., p. 28.

las familias adineradas sobre las clases sociales desprotegidas, daban lugar a la explotación y a luchas internas que tuvieron como consecuencia la revolución de 1910.

Las mujeres de la familia en una hacienda y los hijos estaban subordinados a la autoridad patriarcal. La mujer no contaba para las decisiones administrativas de la hacienda, ni tenía voz en las disposiciones de su marido. La tradición popular decía, como el emperador Julio César en su tiempo, que, una mujer debía, no sólo ser honesta sino parecerlo.

Los trazos principales de la fábula son los siguientes: La novela *Dos llaves y una lanza* refiere que, a las puertas de la próspera hacienda de Francisco Gallardo, llega un día un huérfano muerto de hambre y de cansancio sin hablar español. La hija mayor lo alimenta por caridad y la familia lo adopta. Se llama Severino, quien queda en la hacienda como un sirviente más. Al correr del tiempo, es educado y cuidado por el dueño Francisco, convirtiéndose en un joven bien formado y apuesto de lengua zapoteca que aprende el español. Severino se comunica bien con la nana de los niños del mismo origen étnico y atiende todos los gustos de Francisco. El dueño de la hacienda cae en las redes de su propia creación y ambos terminan por tener una relación carnal.

A partir de ese acto, Francisco ya no ve ni oye a nadie, solo a Severino. Por cuestiones de administración, el dueño debe salir a Oaxaca y da poderes totales a Severino para hacerse cargo de la propiedad porque su mujer no cuenta judicialmente. Este hecho es definitivo como nudo de las acciones. Francisco enferma en Oaxaca de una llaga

que le produjo el ceñimiento a su montura al partir de la hacienda y Mercedes, su esposa, va a verlo con sus hijos, llevando solo lo indispensable para unos días. La estancia con el enfermo se alarga. Manda pedir dinero a Severino, pero este nunca lo envía, ni da señas de la hacienda. Unos peones le llevan la noticia: Severino abusó del poder que le dio Francisco, vendió la hacienda y se fue con el dinero y con la nana, dejando en la desgracia a la familia Gallardo. Lo que sigue son los años de lucha, sufrimiento, pobreza y trabajo en otras tierras, en condiciones económicas, sociales y psicológicas de la familia que marcarán el resto de sus vidas.

En el análisis de este texto, a través del ejercicio mnemotécnico del narrador, encontramos tres líneas de acción: educación a primera de la esposa Mercedes a segunda de la dupla Francisco-Severino y la tercera de los hijos. El texto plantea dos grandes tiempos: el primero ocurre en la Hacienda de la Pe, con una vida sin grandes sobresaltos. La segunda comienza en Oaxaca y se desarrollará en varios lugares de la República.

En la primera línea está el carácter de una mujer a quien no se considera como actor judicial y sin embargo toma a su cargo a la familia. Las decisiones de Mercedes en esta novela revelan a una mujer fuerte, fortaleza compartida con una subjetividad inhibida y débil, llena de sentimientos encontrados. Se impone a sí misma la tarea de conducir la nave de la familia y retomar el rumbo que su marido perdió y nunca recobró. Mercedes quiso rebelarse contra ese hombre que había sido el pilar de su casa, pero no lo hizo. Allí estaban sus hijos, debía

salvarlos de un padre ebrio que no tenía voluntad, que los hacía errar de un lado para otro y coexistir con su alcoholismo.

Ella era de origen italiano de apellido De la Lanza. Era delgada, fina de facciones y de buena posición económica. Decían que su familia guardaba la lanza con la que hirieron el cuerpo de Cristo, y un tesoro. De estas armas la familia tomó su apellido; su escudo mostraba dos llaves y una lanza atravesada que se podían ver en la capilla de las tierras heredadas y anexadas como dote a las propiedades de los Gallardo. Antes de la desgracia, se abría un canal de riego en la hacienda, Mercedes fue con sus hijos, la nana y el huérfano, a revisar la vieja capilla y la lápida en la cripta, pero le dio miedo buscar el tesoro porque aparecían huesos. En otro momento decisivo fue Mercedes quien resolvió ir a buscar a Francisco enfermo a Oaxaca. Ella sola volvió a la hacienda para recobrar algo de lo perdido y fue a la cripta para ver si había algo del tesoro bajo la lápida, pero estaba saqueada.

Cuando sobrevino la desgracia Mercedes no se quedó inactiva, se puso a coser ajeno, a hacer pan y tamales para vender y solucionar un poco el hambre. Para colmo en ese tiempo estaba embarazada, pero no se arredró a pesar de lo difícil que era para ella descender de la clase social en la que había nacido. Por las noches enseñaba rudimentos de la escuela a sus hijos. Mercedes llevó la barca de la familia hasta que los hijos crecieron. Al final de sus días guardó una intuición confusa que nunca pudo explicarse a sí misma, pero nunca la reconoció. Otro gesto importante de Mercedes tiene lugar en Atlixco por las fiestas de Semana Santa;

había vendido galletas y tamales, tenía un poco de dinero que destinó para que la familia se tomara unas fotografías como gesto afirmativo de su identidad, su personalidad y su estatus para legarlo a sus hijos. Arregló a la familia con los restos de sus ropas de la hacienda, pero sin zapatos, solo huaraches hechos por el padre. Mercedes todavía era bella y parecía como la hija de su marido. Dispuso la foto: Ella sola, Francisco de busto y los niños radiantes, pero sin que se les vieran los pies para no mostrar los huaraches signos evidentes de pobreza, así se veía a sí misma como toda una señora; esa imagen quería que guardaran de ella. Y así fue. El narrador dice: “Y han durado las fotos. Hasta la fecha”<sup>8</sup>. Cuando Francisco murió a causa de la bebida, hizo cuanto pudo para velarlo y enterrarlo. Cansada de ser la jefa de familia, decidió hacer a su hijo Panchito de catorce años jefe de la casa. Después de este gesto, y vestida de negro renunció a tomar decisiones.

La otra línea la forman la dupla Francisco Gallardo y Severino Cundiri teniendo como escenario la hacienda y su extensión, en el contexto de riqueza de una hacienda a finales del siglo XIX, en la que el patriarcado marcaba la pauta de todo hogar, fuera citadino o rural. La línea de acciones de esta dupla marca, como en la línea de la mujer, los momentos decisivos de su carácter y sus consecuencias.

Francisco era criollo, de origen asturiano o gallego, heredero del feudo creciente que trabajaron los anteriores varones de la

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 40.

familia. Al Gallardo de la novela lo describe el narrador: "Francisco patriarcal, bastante hermoso con su barba recortada, los ojos muy grandes, el traje oscuro con botones de plata"<sup>9</sup> <sup>10</sup>. Un terrateniente respetado y suficiente, gerente de sus bienes y con su hombría bien plantada, respetuoso de las normas de la sociedad de su tiempo. Cada quién tenía su lugar bien definido en la hacienda: Él, su mujer, sus hijos, los sirvientes y los peones. Cada uno de estos actores sociales respondían a las diferencias de sexo y condición que la propia sociedad de su tiempo imponía. Así era Francisco antes de su relación con Severino.

Severino es el huérfano indígena que llegó a la hacienda muerto de hambre en 1898, de más edad que los hijos del patrón. Al llegar no hablaba español sólo zapoteco, la única que lo entendía era la nana que hablaba el mismo idioma, por quien se supo que era huérfano y su nombre. Cuando llegó sucio y sin comer, flaco y medio muerto, Francisco lo rescató de la mugre y del hambre. Lo lavó y ordenó que lo acogieran en la casa. Le dieron ropa limpia y lo mandaron a dormir debajo de la escalera como un criado más.<sup>11</sup> Severino se integró con soltura a la

vida de la casa y de la hacienda. Francisco le puso por apellido Cundiri. Severino llevaba las cuentas de la hacienda y domaba potros. Con el tiempo y cuidados del patrón se convirtió en un joven hermoso, Francisco lo admiraba y Severino se mostraba cuando estaban solos. Esta admiración tomó el tinte de pasión contra la que Francisco luchaba. Al fin se dejó vencer y ambos terminan por tener una relación.

Los sentimientos de Francisco lo llevaron a regalar a Severino joyas de su mujer, entre ellas un anillo y una cruz de filigrana con diamantes. Severino no ocultaba, las joyas, las lucía. Su actitud era de una cierta soberbia y desdén, no pedía, era Francisco quien ofrecía. Esta actitud daba de qué hablar a la gente de la hacienda. Francisco tuvo que ir a Oaxaca capital por trabajo de varios días, quedarían Mercedes y los niños en la hacienda, por eso le dio todo el poder de sus bienes a Severino Cundiri ante el notario. Las acciones que tienen lugar a partir de la decisión judicial de Francisco serán determinantes para el desarrollo del texto. Un momento importante al viajar a Oaxaca, sucede cuando montado en una mula, los arreos de Severino le ajustan demasiado, pero él los soporta, acto que tendrá consecuencias nefastas, porque le causaron unas llagas en la ingle que lo incapacitaron. El dinero se terminó. Mercedes mandó pedirlo a Severino varias veces sin obtener respuesta. Unos viajeros trajeron la noticia: Severino había vendido la hacienda y no supieron más de él. Francisco se impuso un autoexilio.

<sup>9</sup> *Ibid.*, p. 29.

<sup>10</sup> Esta descripción del narrador es posible relacionarla con la foto que tiene Severino y la que conservó la familia, porque en esta última Francisco, a pesar de la bebida, "[...]conservaba hábitos de dignidad y de mando. La mirada nublada no deja de ser imperiosa". *Ibid.*, p. 32.

<sup>11</sup> Este detalle es curioso porque las haciendas mexicanas conservaron algunos detalles de la disposición arquitectural de las casas ricas de la Edad Media. Debajo de la escalera principal se alojaba una cama que

se utilizaba en diversas ocasiones, para personajes menores como los sirvientes.

En Oaxaca comenzó el segundo tiempo en la vida de los Gallardo con el deterioro del carácter de Francisco y la pobreza. En primer lugar, no quiso regresar a la hacienda ni reclamar sus propiedades, luego se negó a dar explicaciones. Se volvió hermético y taciturno y comenzó a beber mezcal. Consiguió trabajo en una fábrica llevando los libros de contaduría, pero por el alcohol no lo hacía bien. Perdió ese trabajo, así como los que consiguió al correr del tiempo en el autoexilio. Mermó su autoridad, finalmente el alcoholismo lo dominó y murió repentinamente. Severino se fue al Istmo con la nana. La narración al final, da cuenta de su vida como *muxe'*. Rico y gordo disfruta de los placeres de la vida y de su condición.

La tercera línea la forman los hijos: dos mujeres y dos hombres, la tercera nació en la pobreza; su importancia radica en que fue ella quien transmitió la historia de su familia a la siguiente generación, tal vez porque sin haber participado de la primera etapa de riqueza e integridad del padre, no tuvo parámetro de comparación, sino solo posibilidad de narrar. En la Hacienda de la Pe es donde habitaba la familia compuesta por el padre, la madre y cuatro hijos, dos mujeres y dos hombres: Carlota, Ernestina, Francisco y Constantino, estos niños aprendían materias escolares con maestros que iban hasta su casa, después de las clases iban a ayudar a su madre Mercedes y a la nana. Los cuatro primeros gozaron en su infancia de las comodidades de la riqueza de Gallardo y de la Lanza. Una de las primeras acciones que marcan el papel de los hijos y las hijas Gallardo en la novela, es aquella cuando al llegar el huérfano a la hacienda, es Carlota

la hija mayor, quien se compadece de él y le ofrece leche y pan. Esa piedad la transmitió a los demás, menos a su madre que siempre tuvo resistencia. Sin embargo, cautivó a su padre. Los cuatro primeros hijos de Francisco y Mercedes pasarán del escenario de la hacienda al de un mesón en Oaxaca. Los niños, como todos los de su edad, siguen a sus padres en sus decisiones, pero se dan cuenta de los cambios, después de saber de la venta de la hacienda.

Los chicos se adaptan a su nueva vida de pobres, junto a los hijos de los obreros. Los muchachos saben que su padre está enfermo por la bebida por eso toman cada uno su papel: Carlota la más grande vigila a las niñas menores y ayuda a su madre a corregir los libros que lleva su padre; también le auxilia a sobrevivir económicamente haciendo tamales. Panchito se hace cargo de su hermano Tino. Un hecho que nunca olvidarían tiene que ver con la falta de zapatos: Francisco compró un pedazo de suela que convirtió en huaraches para los niños, como los que confeccionaban y usaban los indígenas pobres de la región.<sup>12</sup> Con gran cuidado los recortó sobre sus pies al tiempo que las lágrimas caían sobre los pies de su hijo. Los niños advertían la desgracia en la que habían caído y Panchito<sup>13</sup> recordaría siempre las lágrimas de su padre.

Las niñas vendían a los obreros galletas y tamales que hacían por la noche. Un trabajador les habló de las injusticias de los patrones y ellas repartía panfletos que hablaban de esas injusticias. Los niños comenzaron a

<sup>12</sup> Estos huaraches se llamaban Pie de gallo.

<sup>13</sup> Panchito en la vida real sería el padre del autor.

trabajar como obreros, se emplearon para hacer uno o dos turnos de trabajo acarreado materiales de una mina. Carlota iba con las niñas a vender galletas y tamales que había aprendido a hacer. Al poco tiempo habitaron todos en un solo cuarto. Los obreros les pasaron la noticia de que en la fábrica de Río Blanco pagaban mejor. Para aumentar los ingresos, a Tino se le ocurrió vender pan a los obreros a la salida de cada turno. El amigo que los recomendó les daba volantes de protesta contra los patrones extranjeros y los niños envolvían el pan con ellos, al tiempo que hacían conciencia de su explotación. Una acción importante que determinó aún más el carácter de Panchito fue el día que se enfrentó al hijo borracho de uno de los patrones. El hombre flanqueado por sus perros, insultó a los niños. Panchito le brincó al cuello con un cuchillo, le dijo que si azuzaba a sus perros lo mataba a él y a los perros. Amenazándolo con el cuchillo le ordenó que recogiera el pan y el borracho así lo hizo, además el hombre les dio diez pesos y se fue. Los muchachos con entusiasmo asistían a reuniones de obreros en donde se planeaba una huelga. Ante los rumores de esa huelga la madre mandó al padre ir por ellos. Tomaron el tren, la estación estaba llena de soldados. Cuatro días después fue la matanza de Río Blanco. Posteriormente ocurrió la muerte del padre, Panchito anunció que se iban a Veracruz porque había conseguido trabajo en el ferrocarril con sede en esa ciudad. Como la familia dependía de él se mudaron. Las hermanas continuaron trabajando. Panchito abastecía de cosas para la casa. Ernestina se casó y quedaron solas las tres mujeres: Mercedes, Carlota y Anita,

Tino fue a trabajar a los Estados Unidos. Ellas tenían la esperanza que ante la revuelta que veían desatarse, Panchito no se fuera a la "bola" y se quedaran solas.

*Dos llaves y una lanza* pareciera ser solamente un texto fácil y ameno, pero no es así. Su complejidad se encuentra en los dramáticos cambios sufridos por los personajes, su actitud ante ellos y los medios físicos y psicológicos que utilizaron para afrontarlos. Para desenredar esta madeja de posibilidades de acción, es necesario acercarse un poco más a su propia problemática y preguntarse cómo se desenvuelven y entrecruzan las tres líneas del contenido textual por la convivencia; cuándo y cómo Francisco cayó en las redes de Severino; por qué Severino reaccionó negativamente a la confianza de Francisco; cuál era la verdadera identidad de Severino; por qué Mercedes no reaccionó de otra manera ante el cambio de carácter de su marido; en qué contexto los niños se volvieron adultos a tan temprana edad. Preguntas que deben responderse de acuerdo con la metodología adoptada para comprender los hechos que moderan el infortunio de la familia Gallardo-De la Lanza.

El contexto social de los últimos años del siglo XIX y principios del XX en el que se ubica la novela, es un recurso para la interpretación y para descubrir, por lo menos en parte, el mundo de símbolos y signos en los discursos de los personajes que el autor nos ofrece. El primero es el título con las armas del escudo familiar de Mercedes, representación de poder, de un tesoro enterrado, de protección religiosas y de propiedades extensas. Éstas, ya rotas, significan todo lo contrario: la fractura de la vida de la familia y el

fin de la hacienda, el quebranto de la norma por Francisco o la traición de Severino que no respetó la tumba y la lápida de la capilla de los De la Lanza para acabar con la tutela y la dominación de los Gallardo. La novela sumerge al lector en un ambiente de situaciones violentas; propicia la reflexión sobre los sentimientos profundos, insospechados, destructores, agresivos, inconfesables, pero también resistentes y decididos que pueden atormentar a cualquier ser humano.

En el tiempo histórico en que el autor situó la novela, el hombre esposo y padre era el núcleo familiar, el proveedor del sustento y del mantenimiento de mujer e hijos. Respondía a reglas sociales bien establecidas. Algunas de ellas tenían que ver con la identidad y diferencias entre hombres y mujeres. La identidad de los hombres se construía –y aún hoy se contempla así, por no ser otra cosa que varón, por la necesidad de experimentar y probar su virilidad, por medio de ejercer el poder sobre seres diferentes y vulnerables como la mujer, los hijos y los que dependen económicamente de él.

[...] La identidad se construye a partir de no ser mujer. Esto significa que la identidad masculina no se construye positivamente, sino a partir de una negación. Es decir, desde niño se aprende que la manera de ser “hombrecito” es no siendo mujer<sup>14</sup>.

<sup>14</sup> Luis Botello Lonngi, *Construcción social de la masculinidad*, [Tesis master sexuality], México, Centro Nacional de Equidad de Género y Salud Reproductiva, p. 266.

Esta situación, agrega Botello, impide que los hombres sean más expresivos y no puedan definir bien sus sentimientos. Anastasia Téllez y Ana Dolores Verdú reflexionan que una de las condiciones para entender la masculinidad frente a lo femenino, es sufrir una serie de contrastes afectivos:

Para ser masculino un hombre debe estar dispuesto a luchar e infligir dolor, pero también a sufrir y soportar dolor. Él busca aventuras y pruebas de su coraje y lleva las cicatrices de sus aventuras [...] Un hombre tiene que aceptar el peligro libre y voluntariamente o si no él no es un hombre.<sup>15</sup>

Estas palabras son espejo de las conductas del protagonista de esta novela.

En este tiempo el papel de la mujer tiene un rol diferente al del hombre. Lo principal era conservar el nombre de la familia, la sangre, la religión y ser ejemplo de honradez, rectitud y respeto para el jefe de la familia. Su fragilidad se fundaba en ese rol menor frente al hombre que debía protegerla, se atenía a los valores heredados de tiempo atrás en Europa y el periodo virreinal. Nicole Arnaud-Duc acota:

Esto hace todavía más manifiestas las incoherencias del derecho que se niega a afirmar sin ambages la supremacía marital y la justifica por una inferioridad física que solo existe en las

<sup>15</sup> Téllez, Anastasia y Ana Dolores Verdú. “El significado de la masculinidad para el análisis social” *Revista Nuevas tendencias en antropología* No. 2, Alicante: Universidad Miguel Hernández de Elche, pp. 80-103, 2011.

mujeres casadas. El marido debe ser considerado juez absoluto del honor de la familia<sup>16</sup>

Por otro lado, la sexualidad estaba inhibida y/o prohibida a las mujeres que eran consideradas solo como reproductoras de la especie. En ese aspecto el instinto sexual era propiedad de los hombres y enarbolarlos, excederlos o violarlos no tenía iguales repercusiones en unas que en otros, el derecho los sancionaba de distinta manera; el amor, el sexo, el matrimonio y la vida marital estaban muy codificados. La norma establecida era lo que debía ser, no cuestionada por las mujeres, y si lo era, las consecuencias solían ser difíciles. En varias ocasiones el narrador da señales del carácter de Mercedes y del respeto a estas reglas. Cuando Francisco llevaba los libros de una fábrica de hilados y tejidos: "Sentía la casa y los muebles y a sí misma tremolar y era como su propia alma que se le escapaba y crecía y en el estremecimiento magnificado sustituía el impulso de empezar a dar gritos"<sup>17</sup>. En otro momento ante la negación de su marido de reclamar la hacienda, tuvo gran deseo de venganza o castigo para él. Estuvo a punto de gritar y de pegar al hombre causante de sus desgracias, pero se detiene ante el pensamiento de una consecuencia terrible. "Alguna especie de terror le frenó la imaginación y el poder de razonar"<sup>18</sup>. Mercedes siempre se man-

tuvo fuerte y actuó con prontitud para resolver los problemas que se iban presentando.

En las acciones que atañen a Severino el panorama es amplio. De niño era un sirviente más, ayudaba a la nana y ella le enseñó el español, jugaba con los niños, pero no se aproximaba a las niñas porque Mercedes no lo permitió. Adolescente, Francisco lo enseñó a montar y él lo hacía con aplomo. Habló pronto y bien el español y le dieron un cuarto para él solo y ropa mandada a hacer. Después colaboraba en el arreo de ganado, ayudaba en las cuentas, en la siembra o en la cosecha. La nana lo adoraba pues hablaban la misma lengua; por la tarde charlaban y bebían juntos chocolate. En la tienda ayudaba y aprendía más, era muy listo. En la tienda se vendía de todo, Severino vigilaba las cuentas. Había crecido bien, era un mocetón que domaba los potros, atendía pedidos y hablaba bien el castellano. Por indicaciones de Francisco leía algunos libros.

Francisco recorría las tierras de la propiedad con Severino y sentía en ello placer, pues era otro tipo de compañía distinta a la de su mujer o sus hijos. Cuando llegaban a los linderos y no podían volver ese mismo día, Francisco se iba con alguna rancherita y Severino lo esperaba en algún pajar, pero el amo rompe esta costumbre para quedarse con Severino. La gente de rango social menor, como un corifeo, observa las acciones de los principales actores, tiene sospechas, y agudas opiniones: Durante la integración de Severino a la hacienda los peones y sus mujeres decían: "Ese huérfano salió bien, a ver como sigue". "Ya se puso bonito ese huérfano. ¿Vendrá de dónde?/Más bien parece del Istmo/Allí está lleno de brujos y brujas. Oja-

<sup>16</sup> Arnaud-Duc, Nicole. "Las contradicciones del derecho" Historia de las mujeres. El siglo XIX, dirección Georges Duby y Michelle Perrot, "El siglo XIX 4" dirección Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, Madrid: Taurus, 1993. P. 110.

<sup>17</sup> Emilio Carballido, *op. cit.*, p. 25

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 76.

lá que no traiga mañas de esas”<sup>19</sup>. Cuando Francisco comenzó a regalarle las joyas de Mercedes, las mujeres le dijeron a la esposa “Oiga doña Meche ese huérfano anda poniéndose sus joyitas”<sup>20</sup>. A lo que Mercedes contestó que ella se las había regalado porque no le pagaban. Eso dijo para justificar a su marido. La mujer respondió: “Ah, pues mira nada más...”<sup>21</sup> frase irónica en la que se cuelga la duda. Igualmente, cuando Francisco perdió los estribos por Severino opinaban desde su experiencia y con su lenguaje sobre esa relación:

—Pues yo pienso que ese huérfano se apoderó de don Francisco y se lo va a chupar. Ése es del Istmo y allá son brujos.

—Mas que una brujería... como que se lo está cogiendo, ¿no?

—Sí, pareciera. ¿Y eso que tiene? Todos nos hemos cogido chamaquitos alguna vez ¿no?

—Oiga, yo no.

—No se haga, no se haga, ¿y el ahijadito aquél?

—Ah, ese no cuenta era una nena.

—Don Francisco está flaco y los ojos parecen carbones prendidos, le brillan como de gato por la noche.

—Y está bebiendo mucho. Él casi ni probaba el mezcal, y no será porque se coja al huérfano. Eso, qué tanto...

—Yo les digo que es brujo, le está sorbiendo la voluntad.

—¿Querrá volverlo loco?<sup>22</sup>

Los peones tenían sus razones basadas en la experiencia para juzgar así lo que veían; en sus observaciones se notan cuatro ideas importantes: primera, reconocían la apostura del huérfano y sus adelantos; segunda, Severino era del Istmo, de costumbres completamente distintas a las del Valle de Oaxaca que las consideraban extrañas y temían las introdujera cerca de ellos; tercera, a la transgresión no le daban importancia, no significaba perder la cabeza; cuarta, Francisco sí se notaba diferente, bebía mezcal y parecía loco.

En la hacienda las cosas no seguían como siempre, estaban matizadas por el cambio de comportamiento de Francisco, quien se encontraba en una lucha subjetiva con sus sentimientos. Eran encontrados, curiosos y profundos, hasta hacerlo estremecer; cuando terminaba su jornada y sudoroso quería ir a nadar, se resistía y volvía a la hacienda para bañarse en su tina, pero el sentimiento que lo obsesionaba lo llenaba de malestar, se ponía de mal humor y se volvía contra su mujer y sus hijos como si ellos tuvieran la culpa de algo. Eso le motivaba una especie de rencor y deseo de quitarles algunas cosas que las dirigía a Severino. Cuando Francisco tomó del joyero de Mercedes un anillo y una cruz de filigrana, a ella no le gustó la idea, sólo dijo: “Me gusta mucho, era de mi tía Agripina” y para sí gritó: “Y es mío, es mío”, pero no dijo nada más porque pensó que estaban casados en comunidad de bienes; sin embargo, algo indefinible le golpeó el estómago. Esa sensación, como la que le asaltó cuando quiso rebelarse contra su marido, gritar y pegarle. Sentimientos que no la abandonaron, pero nunca los objetivó.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 65

<sup>21</sup> *Ibid.*, p. 66

<sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 65-66

Si reconocía el motivo de su impulso, Mercedes hubiera tenido que admitir el porqué del deterioro de su marido y se detuvo. Su posición era de desventaja, no podía desprestigiar a su esposo, ni explicar lo que ella no entendía.

El pensamiento y la actitud de Francisco estaban puestas en Severino. Admiraba sus manos finas y pensó que en ellas se vería bien un anillo. Por eso lo tomó del joyero de su mujer y lo puso en el dedo del muchacho. El huérfano sonrió, pero no dio las gracias. La violación a la norma se produjo cuando al bañarse en el río la corriente lo arrastró. Algo le sucedió: le faltó aire, las fuerzas o tal vez la edad que ya no le permitía exceso de esfuerzo. Severino lo rescató nadando pegado a su cuerpo. Al llegar a la orilla Severino no lo soltó; entonces Francisco sintió ese cúmulo de sentimientos que últimamente lo agobiaba y se dejó arrastrar por ellos sin límites. “Después cerró los ojos y se hundió al fondo de la cripta”<sup>23</sup>. En ese momento la transgresión de Francisco había alcanzado el fondo, había roto sus propios límites y esto lo consumiría día a día.

Francisco empezó a padecer mal de amores, como dice el lenguaje popular. Este estado físico que los médicos, especialmente los psiquiatras así como los antropólogos han investigado desde hace mucho tiempo. Las emociones que embargaban a Francisco no lograba describirlas, eran como una madeja revuelta y confusa de la que no podía sacar un hilo que lo condujera hacia la claridad. No era el mismo con la familia que

con Severino, sus impulsos iban más allá de su cordura. Sus emociones se expresaban diferentes en los distintos espacios de convivencia que frecuentaba cotidianamente. Si bien las emociones son parte de un tema abundantemente estudiado, la antropóloga Myriam Jimeno ofrece un acercamiento que puede aclarar la formación de las emociones padecidas por Francisco:

La expresión emocional sería una verbalización de patrones culturales que existen para el cambio de mensajes, donde la emoción no es lo opuesto a la razón y al pensamiento. Emociones, pensamientos e intenciones harían parte de una estructura contextual que los vincula en una misma unidad y los remite simultáneamente a lo que Bateson llama contexto de contextos.<sup>24</sup>

Las emociones de Gallardo no iban en una sola dirección, eran intensas, pero no sabía aclararlas ni manejarlas. La narración cuenta: “Era un poquito como una cripta abriéndose y él no quería ver hacia adentro, pero allá en las tinieblas se anidaba algo”<sup>25</sup>. Ese algo era la pasión por Severino y el rechazo a su familia, puesto que, como se ha dicho más arriba tenía actitudes negativas con su mujer y sus hijos. De esta manera sus emociones estaban, como afirma Jimeno, citando a Bateson, en un contexto de contextos que formaban su mujer, sus hijos, la riqueza, la hacienda y Severino.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>24</sup> Jimeno, Myriam. *Crimen pasional. Contribución a una antropología de las emociones*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Antropología, Centro de Estudios Sociales, CES, 2004, p. 31.

<sup>25</sup> Emilio Carballido, *op. cit.*, p. 57.

La pasión tomó tintes de obsesión y después de auténtica patología. El yo mismo y su Otro, el *ipse* y el *ídem* de Francisco, se encontraron en problemas. La mismidad es un concepto de relación y una relación de relaciones; el sí mismo y su Otro forman parte del carácter del ser humano, cuando estos entran en conflicto, la mismidad se altera. “Por esto, un comportamiento que no corresponde a este género de disposiciones hace decir que no se halla en el carácter del individuo considerado, que este ya no es el mismo, e incluso está fuera de sí”<sup>26</sup>.

En este sentido se encuentra el contexto del autoexilio, así lo define el texto, puesto que Francisco ante la falta de respuesta de Severino a su enfermedad y necesidad de dinero en Oaxaca, el apoderado no responde. Ante el silencio de su amor, el amante lo consideró perdido y con él la opulencia, la riqueza y el bienestar. Esto atentaba a su integridad, queriendo conservar aún su dominio, sacrificó a su familia. Nunca quiso volver a la hacienda y exigir ante la justicia la restitución de sus propiedades y perseguir a Severino, lo hecho por el joven zapoteca lo consideraba un hecho consumado y agredió con un cuchillo a los peones que le informaron de la venta de la hacienda. El cuchillo tenía una leyenda escrita en la hoja, como siguen teniendo muchos aceros oaxaqueños “Si esta víbora te pica, no hay remedio en la botica”, símbolo de la pasión sin remedio de Francisco.

Su enfermedad prolongada en la capital y sin dinero lo coloca en una posición débil

y vulnerable. Cada una de sus pérdidas tiene tras de sí un complejo entramado de sensaciones y reflexiones que lo atormentan, lo sumen en la abulia y lo llevan a la patología. Entre todos los motivos el más destacado es el de la traición de Severino y el no querer volver para enjuiciarlo. También la vergüenza de ver su honra maculada. Todo esto arrastra la pérdida de su autoridad. Esta interpretación se apoya en la negación a exigir derechos. Él sabía a dónde había ido el joven zapoteca, sabía de las costumbres del Istmo porque el muchacho se lo había dicho. El texto dice:

Y contaba sucintamente a Francisco de matrimonios en que el marido tenía a su lado un joven, adolescente o mayor. Y este y la mujer se querían, él cuidaba la casa, los niños, mientras ella trabajaba. Tranquilidad en el alma de todos, contento y buen arreglo, humano, sin aspavientos [...] Hay los límites que cada quien trae.<sup>27</sup>

Francisco tenía sus límites, eran los de su integridad, su mismidad, su identidad anulada que había sido sustituidas por la pasión irrefrenable, avasalladora y terrible. El tema de la pasión ha sido objeto de estudios clínicos y psicoanalíticos, es un tema complejo que abarca varios campos, acercarse a ellos es un recurso en la interpretación de las conductas de Gallardo.

En lo que atañe a la psiquiatría, Héctor Pérez-Rincón en el capítulo titulado “Cuando el amor era una enfermedad” en su libro *Eros y Psiqué*, define:

<sup>26</sup> Paul Ricoeur, *Sí mismo como otro*, México, Siglo XXI, 2006, p. 117.

<sup>27</sup> Emilio Carballido, *op. cit.*, p. 69.

Dentro de la psiquiatría, dos entidades mantuvieron el efecto de la pasión como tema de interés clínico: el delirio de celos y el delirio erotómano. La interpretación inocente del propio amor no confesado. El delirio del amante y el delirio de la doncella que, como ha dicho Lacan, solo puede encontrar al hombre en la psicosis. Dos formas extremas del trastorno de la creatividad. Dos universos interpretativos frente al Otro. Se engaña por arte de ocultamiento o el amado envía mensajes cifrados. La realidad y la virtud se convierten en ambas formas de delirio en instancias que hay que reducir al impulso de la certeza delirante.<sup>28</sup>

A Francisco le habían asaltado celos de su familia, por eso le quitaba sus joyas a Mercedes y sentía rencor hacia sus hijos, ofrecía todo a Severino, pero este solo le respondía con altivez, como si los regalos fueran una ofrenda. Francisco lo veía como a un ídolo. Eso era lo que abrumaba a Francisco, que su ídolo lo hubiera traicionado y sucumbido ante la ambición y el rencor de clase social. Esto era lo que demostraba Severino cuando no daba las gracias por ninguno de los obsequios y mimos de Francisco. Su identidad como diferente, como otro, lo volvía altivo; su actitud era como parte de una venganza oculta que se mostró a la primera oportunidad. Con esa actitud contaminó a la nana, que después de un tiempo se volvió

“respondona” acota el narrador. ¿Fue Severino quien contaminó a la nana o al revés? La nana y Severino tuvieron desde el principio una relación identitaria. Hablaban la misma lengua el zapoteco, eran del Istmo de Tehuantepec, tenían los mismos gustos “bebían chocolate por las tardes” reforzaban entre ellos los recuerdos que guardaban de su tierra y posiblemente la añoranza de volver. Como por fin lo hicieron. Severino y la nana eran diferentes y conscientes de su desigualdad étnica y cultural. Por eso ella se volvió respondona y ya no atendía prontamente las indicaciones de Mercedes.

El carácter de Francisco cambia en Oaxaca, como si se hubiera echado una moneda al aire brillando la cara del sol y cayera del lado oscuro, su carácter se deteriora igual que la situación económica de la familia que se encuentra de pronto en la pobreza. El sufrimiento es evidente y se trasluce en la práctica de la vida cotidiana; sin embargo, el de Francisco Gallardo atañe más a lo subjetivo. Un sufrimiento que aglutina las emociones en un nuevo contexto de contextos: Oaxaca capital, lejos de la hacienda; el mesón incómodo y luego los cuartos, miserables, en los lugares donde tuvo que mudarse con la familia para trabajar. Allí los sentimientos se contraponen y se repiten como en torbellino hasta no permitir a su cerebro estar alerta, sino sumergido en la vorágine de pasado y presente. Aquí ya no existe la caverna de la hacienda sino la realidad como un corredor oscuro donde tampoco obtiene claridad para actuar y salir de él. Su autoexilio fue una especie de castigo a lo que sin duda consideraba su culpa, una gran culpa que tenía que expiar. Los habitantes de la re-

<sup>28</sup> Héctor Pérez-Rincón, *Eros y Psiqué, en las fronteras de la psicopatología y la creación*. México, 2ª. Edición México, Editores de Textos Mexicanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Medicina, 2006, pp. 45-46.

gión no le dieron importancia a la transgresión, no al menos como un hecho catastrófico, sino como una actitud común a muchos hombres, que las tenían, pero sin perder la cabeza como Francisco, que no atinaba a descubrir de dónde había brotado ese ente que vivía en él y lo había puesto contra su familia y contra él mismo, pero Francisco sí la veía enorme por su condición de amo y señor de la hacienda, por haberse perdido en esa pasión. Freud determina una relación íntima entre la culpa, como deuda, y el castigo.

Freud recoge la culpabilidad multiforme y frecuentemente encubierta de un sentimiento de falta del cual parece convencido desde el principio —a despecho de objeciones que mientras tanto no aparecían como seguras— que es universal [...] Él reconocerá, en efecto, que este sentimiento no se produce, desde un principio, en un individuo, ni siempre en las diversas culturas, la forma de una verdadera culpabilidad, es decir, una angustia frente al Super Yo.<sup>29</sup> (La traducción es mía).

En este caso, una angustia ante el super Yo, porque ya se ha mencionado que tanto en las culturas populares de las regiones del

Valle de Oaxaca, como en las del Istmo de Tehuantepec la transgresión no estaba considerada como una gran culpa. Sin embargo, Francisco necesitó de una expiación, porque no soportaba el peso de la suya.

Francisco se refugió en el alcohol, como modo de ausencia de su nueva realidad y en este momento son Mercedes y los hijos quienes tienen que llevar adelante la vida de la familia Gallardo-De la Lanza. Es en ese contexto de dudas e incompreensión que los hijos deben ayudar a Mercedes de la que ya se ha dicho que tomó las riendas de la familia. De ella ya se ha mencionado su carácter y su posición ante la desgracia, pero los hijos tuvieron que iniciarse en este recorrido por la vida sin tener lo que se había previsto para su futuro como herederos de la Hacienda de la Pe. Tuvieron que crecer y desarrollarse prematuramente, enfrentar la pobreza y trabajar como peones.

Los niños toman decisiones cuando todavía son pre adolescentes. El momento de más importancia para su integración a otro contexto social fue su disposición de trabajar lejos de los padres y dejar el trabajo como peones para viajar solos por tren a la fábrica de hilados y tejidos en Río Blanco. En esa ocasión a Tino se le salieron las lágrimas al despedirse de sus padres, Francisco le instó a comportarse como un hombre. Todavía tuvo el gesto de transmitir a su hijo el resto de autoridad que le quedaba. Panchito por su parte, tomó como su responsabilidad el cuidado de su hermano. Otro momento definitivo para construir su identidad como mayores y fuertes, se produjo cuando el hijo del dueño de la fábrica los agredió pateando la canasta de pan, Panchito no dudó en tomar

<sup>29</sup> *Freud repère l'action multiforme, et souvent masquée d'un sentiment de faute, dont il semble convaincu —et même durablement en dépit d'objections au demeurant mal assurées— qu'il est universel [...] Il reconnaîtra, en effet, que ce sentiment ne prend pas d'emblée chez un individu, ni toujours dans les diverses cultures, la forme d'une véritable culpabilisation, c'est à dire celle d'une angoisse devant le Surmoi.* En Pierre Kaufmann, *L'apport freudien éléments pour une encyclopédie de la psychanalyse*, Paris, Bordas, 1993, p. 81.

el cuchillo de Francisco para contraatacar al agresor. El cuchillo era el mismo de la leyenda: "Si esta víbora te pica, no hay remedio en la botica" Símbolo también de hombría oaxaqueña. La edad de los niños, todavía en la infancia, les permitió adaptarse con menos problemas psicológicos que los padres a su nueva realidad.

En lo que compete a la situación de Severino, este y la nana con el dinero obtenido de la venta y con el del tesoro de los De la Lanza desenterrado, partieron a su tierra. Las señales de que Severino era del tercer sexo, un *muxe'*, comenzaron desde que mostraba abiertamente su cuerpo a Francisco y se dejaba acariciar. También cuando lucía las alhajas de Mercedes, hay que recordar que la gente del Istmo tiene predilección por las alhajas de oro. Más explícitamente lo demostró al contar a Francisco de las costumbres istmeñas de aceptación de la transgresión. En el Istmo de Tehuantepec los *muxe'* son considerados como el tercer sexo y vistos sin ningún prejuicio, son parte de la cultura del Istmo, son apreciados y están integrados a la cultura como lo están los hombres y las mujeres, éstas, son matriarcas con capacidad de decisión y de voto en la familia. La lengua zapoteca no tiene un género gramatical, por eso *muxe'* determina que no se es ni hombre ni mujer. Esta condición actualmente es reconocida en cualquier parte, pero en el siglo XIX determinaba a un homosexual y los homosexuales eran mal vistos y marginados. De allí que Severino por el hecho de haber llegado a la hacienda como un huérfano desposeído, rechazado siempre por Mercedes, sin permitirle jugar con los hijos del amo, tenido como un sirviente

sin paga y valorado solamente por la nana, le creó un sentimiento de inferioridad y de identidad con la nana. Consentido y mimado por Francisco elevó la percepción de sí mismo y ese sentimiento le dio la oportunidad de cobrar esa deuda de igualdad al despojar de sus bienes a la familia.

La narración da cuenta de la vida de Severino después del despojo, dice que vivía en San Blas Atempa con la nana. En ese lugar nadie hablaba español, las costumbres eran las del Istmo oaxaqueño. Severino era dueño de la mitad del pueblo, de muchas tierras y de muchas casas. Tenía un caserón enorme con plantas y árboles, los cuartos llenos de hamacas. Tenía pocos muebles. Severino había engordado y la casa se llenaba de muchachos que bebían y se tendían en las hamacas. En las fiestas le gustaba vestirse de tehuana, lucía joyas, cadenas con monedas de oro y entre ellas la cruz de filigrana de Mercedes, pulseras y el anillo que nunca se quitaba. En su cuarto había una hamaca, un tocador y un gran ropero con espejo. También tenía un retrato de Francisco muy angosto, sólo él de pie, como si le faltara la mitad al retrato, vestido de oscuro con botones de plata y barba recortada. Se percibe que alguien le daba el brazo, pero fue borrado con tinta. "El marco es dorado, la marialuisa de terciopelo rojo. Está junto al espejo, es el único adorno de la pared."<sup>30</sup>

Al final de la lectura de *Dos llaves y una lanza*, la novela deja al receptor un sabor agri dulce; al adentrarse en la historia de la vida de la familia Gallardo-De la Lanza, se

<sup>30</sup> Emilio Carballido, *op. cit.*, p. 84.

percibe una trayectoria de contrastes, en ambientes que el autor describe con claridad y precisión, con un lenguaje poético como era su costumbre. Los caracteres están presentados con viveza fotográfica; las acciones son contundentes y abren un sinnúmero de percepciones y reflexiones sobre la vida en las haciendas del siglo XIX, las relaciones de poder en las familias y en los trabajos, la identidad de los personajes, de la novela y aquellos de la vida cotidiana, también los sentimientos positivos y negativos y la sexualidad. La reflexión lleva a considerar cómo se enfrenta el súbito cambio de pasar de un contexto de riqueza a uno de pobreza, de un estado de salud a otro patológico y destructivo y cómo siempre la esperanza de la generación adulta son los jóvenes quienes a pesar de los pesares pueden transformar una realidad negativa en otra positiva.

Este texto tiene su correlato en la actualidad en la que se padecen en México, como en el mundo, situaciones límite. La pandemia ha dejado sus rastros en muchas familias que han perdido sus trabajos, sus bienes, su salud y sus seres queridos, algunos han llegado al suicidio. La vida en este contexto se ha vuelto diferente a la de antes de la pandemia; han cambiado los códigos del amor y de la amistad, se ha distanciado la corporalidad y se han encerrado en sus habitaciones jóvenes y viejos. Los muy jóvenes que comienzan sus vidas y que apenas si conocieron la libertad de acción antes del virus, tendrán que sobreponerse y dominar el nuevo contexto, mirar hacia el futuro y propiciarse una mejor vida, así como los jóvenes de la novela cuyas conductas nos parecen ahora premonitorias. Eso esperamos.

## Bibliografía

- Arnaud-Duc, Nicole. "Las contradicciones del derecho" Historia de las mujeres. (dir. Georges Duby y Michelle Perrot) "El siglo XIX-4" dirección Geneviève Fraisse y Michelle Perrot, Madrid: Taurus, 1993
- Luis Botello Lonngi, *Construcción social de la masculinidad*, [Tesis master sexuality], México, Centro Nacional de Equidad de Género y Salud Reproductiva. Consultado en Internet el 18 de agosto de 2020, p.p. 265-269. [http://unidaddegenero.sefiplan.gob.mx/wp-content/uploads/sites/5/2017/06/S\\_01\\_16\\_Construcci%C3%B3n-social-de-la-masculinidad.lonngi.pdf](http://unidaddegenero.sefiplan.gob.mx/wp-content/uploads/sites/5/2017/06/S_01_16_Construcci%C3%B3n-social-de-la-masculinidad.lonngi.pdf)
- Carballido, Emilio. *Dos llaves y una lanza*. México: Editores Mexicanos Unidos, 2002.
- Domínguez Michael, Christopher. "Las visitas de Emilio Carballido". *Emilio Carballido*. Veracruz: IVEC, Veracruz Universal, 2018.
- Gonzalbo, Aizpuro (directora), Anne Staples (coordinadora). *Historia de la vida cotidiana en México IV Bienes y vivencias. El siglo XIX*. México: El Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Jimeno, Myriam. *Crimen pasional. Contribución a una antropología de las emociones*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia, Departamento de Antropología, Centro de Estudios Sociales, CES, 2004.
- Kaufmann, Pierre (director). *L'apport freudien éléments pour une encyclopedie de la psychanalyse*, Paris: Bords 1993.
- Merlín, Socorro y Héctor Herrera (coordinadores). *Emilio Carballido*. Veracruz: IVEC, Veracruz Universal, 2018.
- Pérez-Rincón, Héctor. *Eros y Psiqué, en las fronteras de la psicopatología y la creación*. 2ª.

- edición. México: Editores de Textos Mexicanos, Universidad Nacional Autónoma de México, Facultad de Medicina, 2006.
- Ricoeur, Paul. *Sí mismo como otro*. 3ª edición en español. México: Siglo XXI, 2006.
- Ruiz Botello, Patricia. "Arquitectura de las haciendas coloniales de México". Tesina de Master Arquitectura y sostenibilidad Herramientas de diseño y técnicas de control medioambiental. México: UPC, 2011.
- Téllez, Anastasia y Ana Dolores Verdú. "El significado de la masculinidad para el análisis social" Revista Nuevas tendencias en antropología No. 2, Alicante: Universidad Miguel Hernández de Elche, pp. 80-103, 2011
- Valle Ruiz, Rosa María. "El primer Congreso feminista en México". *Historia de las mujeres en México. Instituto de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana*. México: SEP, INERM, 2015.

# 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 mi 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 sólito 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 policiaca. 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 policiaca. 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 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 Iburgüengoitia, 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 mi 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.



# *Orinoco* de Emilio Carballido: camino de agua y tiempo

ANTONIO DURÁN RUIZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE CHIAPAS

---

## Resumen

Emilio Carballido ficcionaliza el tema del río como símbolo del destino humano en su obra dramática *Orinoco*; ahí dos mujeres fluyen, en los planos temporal y espacial, sobre el gran río hacia el mar de su extinción.

## Abstract

Emilio Carballido fictionalises the theme of the river as symbol of human fate in his play *Orinoco*; there two women flow, in space and time, on the great river towards the sea of their destruction.

**Palabras clave:** río, mar, fugacidad, muerte.

**Key words:** river, sea, transience, death.

**Para citar este artículo:** Durán Ruiz, Antonio., "*Orinoco* de Emilio Carballido: camino de agua y tiempo", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 67-78.

---

**E**l río como representación del destino humano nace en el mundo occidental con una de las sentencias que ha despertado simpatías y se le atribuye a Heráclito de Éfeso: "Nadie puede bañarse dos veces en el

mismo río, porque las aguas que lo mojan serán otras y el hombre nunca será el mismo". Jorge Luis Borges ha recreado el simbolismo del río heracliteano en gran parte de su obra. En la poesía del autor de *Ficciones*, la libertad es ilusoria; el hombre, sometido a la fugacidad temporal, es instrumento en manos de un poder más alto, como se observa en su poema "Arte poética", donde el artificio estético constituye también un río-espejo en perpetuo cambio susceptible de revelar al hombre su verdadera condición.

Mirar el río hecho de tiempo y agua  
y recordar que el tiempo es otro río,  
saber que nos perdemos como el río  
y que los rostros pasan como el agua.

Sentir que la vigilia es otro sueño  
que sueña no soñar y que la muerte  
que teme nuestra carne es esa muerte  
de cada noche, que se llama sueño.

Ver en el día o en el año un símbolo  
de los días del hombre y de sus años,  
convertir el ultraje de los años  
en una música, un rumor y un símbolo,

ver en la muerte el sueño, en el ocaso  
un triste oro, tal es la poesía  
que es inmortal y pobre. La poesía  
vuelve como la aurora y el ocaso.

A veces en las tardes una cara  
nos mira desde el fondo de un espejo;

el arte debe ser como ese espejo  
que nos revela nuestra propia cara.<sup>1</sup>

En la introducción a *Coplas a la muerte de su padre* de Jorge Manrique, Carmen Díaz Castañón dice que la conciencia de que el vivir conduce al morir encuentra en el poeta castellano una formulación plenamente tradicional y profundamente novedosa, y consigna la afirmación de Américo Castro: "lo humano es siempre fugaz y enfila su proa a la segura orilla de no ser".<sup>2</sup> Esta afirmación de Américo Castro también evoca el salmo bíblico: "Todo se desvanece como sombra"<sup>3</sup>. Díaz Castañón apunta: "lo temporal y su constante huida ha sido comparado metafóricamente con los ríos, que nunca pueden volver atrás"<sup>4</sup>; señala también que en 1947, Pedro Salinas pronunció una conferencia en Lima, Perú, en la cual menciona que la metáfora vida-río varía su modulación verbal a través de los años, que en el sentir medieval predominaba la colectividad, el nosotros, pero, con el inicio de la modernidad el predominio se centró en el individuo. El hombre en un mundo ya antropocéntrico se siente abrumado ante la fatalidad de ser arrastrado por la corriente; sin embargo, tímidamente aparece el ansia de goce que va sustituyendo "aquel generalizador *morir* por el momento concreto, amargo, desolador del

<sup>1</sup> Jorge Luis Borges, *Obra Poética*, Buenos Aires, Emecé Editores, 2005, pp. 150-151.

<sup>2</sup> Jorge Manrique, *Coplas a la muerte de su padre*, Ed. de Carmen Díaz Castañón, Barcelona, Castalia, 2016, p. 95.

<sup>3</sup> Salmo 102.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 95.

último suspiro, no de la vida (...) sino de *mi vida* como un índice referencial, personal”<sup>5</sup>.

De acuerdo con Díaz Castañón, a la alegría renacentista sucede la angustia barroca; por ejemplo, para Francisco de Quevedo, la muerte es el lugar hacia donde lo envía su vida oscura, que es un “pobre y turbio río”, que el “negro mar con altas ondas bebe”. La autora observa que, en estos versos el río ya no va al mar, sino que el mar se traga al río; en cambio, con Antonio Machado no vamos hacia la muerte-mar, ni esta nos absorbe, simplemente aguarda: “Donde acaba el pobre río / la inmensa mar nos espera”; y “la espera de Machado se hace lento quehacer en Jorge Guillen”, como se observa en el siguiente fragmento del poema “Senectute”:

La edad me pesa en el silencio unánime  
de la noche tranquila, grande, sola.  
Accidente no hay que me distraiga  
de ese mar que tendiendo va su ola.

Díaz Castañón dice que, por su parte, Vicente Aleixandre poetiza con angustia existencial la lucha del hombre que se niega a aceptar su inevitable fin: “Ellos contra corriente nadan, pero retroceden / y en las aguas llevadas, mientras se esfuerzan cause arriba, / a espaldas desembocan”<sup>6</sup>. Se observa que, de acuerdo con estos versos, el hombre avanza dificultosamente por la corriente de la vida para regresar inevitablemente al no ser original.

En Hispanoamérica, en 1905 Leopoldo Lugones publicó “Delectación morosa”, in-

cluida en el libro *Los crepúsculos del jardín*; sus versos teñidos de erotismo y después de exaltaciones del placer de los sentidos dentro de una atmósfera gótica, el poema concluye: “Y a nuestros pies un río de jacinto / corría sin rumor hacia la muerte”. Estos versos enigmáticos introducen la certidumbre de la finitud fluyendo silenciosamente, formando una herida oscura sobre la que fulguran los placeres; el lector siente, acaso inconscientemente, que el disfrute por las cosas de la vida camina sobre un fondo de muerte. Jorge Luis Borges, quien deploraba de algunos versos del mencionado poema, dijo a Osvaldo Ferrari que “estos dos últimos versos pueden interpretarse de diversos modos, pero que, de cualquier manera, son muy eficaces”<sup>7</sup>.

A principios de la segunda mitad del siglo xx, el poeta y músico argentino Atahualpa Yupanqui escribió “Tú que puedes vuélvete”; ahí el río también es un símbolo del destino del yo poético:

Soñé que el río me hablaba  
con voz de nieve cumbreña  
y dulce, me recordaba  
las cosas de mi querencia.

Tú que puedes, vuélvete,  
me dijo el río llorando,  
los cerros que tanto quieres -me dijo-  
allá te están esperando.

Es cosa triste ser río,  
quién pudiera ser laguna,

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 96.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 97.

<sup>7</sup> Jorge Luis Borges y Osvaldo Ferrari, *Diálogo / I*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2005, p. 147.

oír el silbo del junco  
cuando lo besa la luna.

En estos versos, el río no puede volver atrás, el sujeto lírico sí, pero se da a entender que, aunque es susceptible de hacerlo, su destino es parecido a la errante naturaleza del río y no a la de la laguna, que permanece y fulgura en su lugar por su comunión con la luz del astro nocturno. El yo poético, como la corriente, se halla en continua fuga llevando la nostalgia de su patria rural; la fuga es espacial y temporal porque el hombre es y no es al mismo tiempo y esencialmente vive despidiéndose de su terruño querido; o como dijo Jorge Luis Borges en una entrevista con Jean de Millered:

A medida que avanza la vejez, realizamos casi todos nuestros actos por última vez. Nos encontramos con alguien: acaso sea la última vez que lo vemos. Nos estamos despidiendo todo el tiempo...sin saberlo<sup>8</sup>.

En la década de los sesenta, el poeta chiapaneco Daniel Robles Sasso escribió el siguiente soneto:

De la boca del agua sale el agua.  
Sale un hombre a caballo perseguido.  
Sale una puerta a ver quién ha salido,  
sale una calavera sin enagua.

De la boca del agua sale el agua.  
Sale un oído en busca de su ruido.

<sup>8</sup> Jean de Millered, *Entrevistas con Jorge Luis Borges*, Versión castellana de Gabriel Rodríguez, Venezuela, Monte Ávila Editores, 1970, pp. 134-135.

Sale un traje sin cuerpo y sin sonido.  
Sale una lluvia triste sin paragua.

Sale un ojo a mirar lo que me pasa.  
Sale el diablo a la puerta de su casa  
y todo lo que pasa le divierte.

Sale el agua del agua de ola en ola,  
sale de roca en roca el agua sola  
para ir a dar al agua de la muerte.<sup>9</sup>

Este poema de tintes surrealista, con predominio retórico de la anáfora y de la sinécdoque, enfatiza en la salida de ciertas realidades carentes o en búsqueda de aquello que le da sentido. Sin embargo, como en "Muerte sin fin" de José Gorostiza, el agua representa la palabra poética que nos da profundidad y transparencia; o como dijo Martin Heidegger: "El lenguaje es la casa del ser. En su morada habita el hombre. Los pensantes y poetas son los guardianes de esa morada"<sup>10</sup>. No obstante, el hombre vive herido de soledad y de mortalidad; es pues, un curso de agua que toma la ruta de la muerte.

*Orinoco*, la obra dramática de Emilio Carballido, publicada en 1982, corresponde a un tiempo en el que son ampliamente conocidas las posturas filosóficas de Friedrich Nietzsche y Martin Heidegger; estos, dice Gianni Vattimo<sup>11</sup>, iniciaron la despedida de la

<sup>9</sup> Daniel Robles Sasso, *Alguien muere de amor y no le basta*, Tuxtla Gutiérrez, Universidad Autónoma de Chiapas, 1983, p. 141.

<sup>10</sup> Martin Heidegger, *Carta sobre el humanismo*, vers. de Helena Cortés y Arturo Leyte, Madrid, Alianza Editorial, 1972 p. 16.

<sup>11</sup> Gianni Vattimo, *El fin de la modernidad*, trad. Alberto L. Bixio, Barcelona, Gedisa, 1998, pp. 41-42.

modernidad al negar de las estructuras estables del ser. Para Nietzsche,<sup>12</sup> la transformación del mundo verdadero en fábula supone un debilitamiento de la fuerza terminante de la realidad y pierde sentido el imperativo de verdad. Para Heidegger la crisis del humanismo se refiere al desarraigo de la modernidad como promesa utópica de liberación; su antihumanismo no se contrapone a lo humano, sino que intenta hacer valer su auténtica dignidad.

Según David Lyon<sup>13</sup>, el pensamiento ilustrado expresó la condición de que las cosas en general tendían a mejorar y se afaná en la búsqueda de leyes universales; el porvenir fue el depositario de la superación de las contrariedades humanas. La idea de la emancipación de la humanidad fue elaborada a finales del siglo XVIII en la filosofía de las Luces y en la Revolución Francesa; desde entonces se fortaleció la creencia de que el progreso de las ciencias, de las artes y de las libertades políticas liberaría a la humanidad de la ignorancia, la pobreza, la incultura, el despotismo. Sin embargo, la confianza en la salvación del hombre por el desarrollo científico, tecnológico y económico ha perdido vigor. En la década de los setentas y principios de los ochenta, dentro de las que se circunscribe *Orinoco*, la euforia moderna ha perdido legitimidad; el desarrollo industrial, las grandes ciudades, muchos objetos creados por la tecnología y la ciencia muestran sus efectos destructivos. El progreso, el “de-

sarrollo sustentable” parece tener cita con la derrota; se confirma la idea de que la otrora aplaudida modernidad ha desembocado en un desastre total. En 1970, el filósofo rumano E. M. Cioran dijo que ahora estamos presenciando la demolición de la idea de progreso.

Antaño se vivía con la certidumbre de un futuro para la humanidad. Ahora ya no es así. Al hablar de futuro se añade con frecuencia: “Si es que quedan hombres entonces”. Antaño el fin de la humanidad cobraba un sentido escatológico, iba unido a la idea de salvación. Sabemos que esto puede acabarse y desde entonces hay algo corrupto en la idea de progreso.<sup>14</sup>

Los signos del ideal agonizan, para Jean-François Lyotard una guerra de liberación no significa que la humanidad siga emancipándose; la apertura de un nuevo mercado no anuncia que continúe enriqueciéndose. “La escuela no forma nuevos ciudadanos; cuando mucho forma profesionales. ¿Con que legitimación contamos para continuar el desarrollo?”<sup>15</sup> El autor de *La condición postmoderna* también ha señalado que lo característico de la irritación posmoderna es la pérdida de la creencia, el derrumbe de las viejas certezas, lo cual conduce a una profunda crisis de orientación. No sólo la razón occidental abre sin cesar nuevos abismos de ignorancia, sino que también su hija predilecta, la verdad supuestamente intemporal,

<sup>12</sup> Friedrich Nietzsche, *Ocaso de los ídolos*, trad. Roberto Echevarren, Barcelona: Tusquets, 2003, pp. 55-65.

<sup>13</sup> David Lyon, *Posmodernidad*, trad. Belén Urrutia, Madrid, Alianza Editorial, 2005, pp. 21-27.

<sup>14</sup> E. M. Cioran, *Conversaciones*, trad. Carlos Manzano, Barcelona, Tusquets Editores, 2005, p. 16.

<sup>15</sup> Jean-François Lyotard, *Posmodernidad*, trad. Enrique Lynch, Barcelona, Gedisa, 2001, p. 111.

resulta ser hija del tiempo. Jean Baudrillard<sup>16</sup> ha señalado que estamos ya instalados en la era de los medios masivos de comunicación, que han operado una modificación de la realidad; no sólo la esconden, sino que la producen. Los poderes económicos manipulan amplios espectros de la sociedad, alteran las opiniones, a través de esos medios. Fifi, personaje de *Orinoco*, sueña que estos medios van a potenciar su fama en el mundo del espectáculo, pero carece en realidad de un manager que la promueva en el imaginario social.

Muchas resoluciones estéticas actuales parten de incertidumbres propias de nuestros tiempos; los acontecimientos vividos en el siglo xx demostraron la locura de la razón. Lo que Borges afirma en sus ficciones es la incertidumbre sobre la realidad; los personajes se invisten de los adjetivos: falso y falaz, especular, ilusorio. Buena cantidad de relatos parten del agotamiento de los presupuestos sobre los que se ha asentado la modernidad, de la sensación de hallarse ante el fin de una época; “puede decirse sin riesgo que el siglo xx nos ha convertido a todos en hondos pesimistas históricos”<sup>17</sup>, dice Francis Fukuyama.

Estructuran el derrumbe de un mundo las novelas *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez, *La guerra del fin del mundo* de Mario Vargas Llosa, *El Astillero* de Juan Carlos Onetti, *La casa de la laguna* de Rosario Ferré, entre otras. El tono apocalíptico

que marca a la literatura hispanoamericana actual es resultado del desmoronamiento de las ideas basadas en la razón y el despegue a las ilusiones mantenidas por el hombre moderno; se crean mundos inestables. La verdad explota en pavesas de verdades o errores. La falta de fundamentos inviste de imposturas a la razón y a los personajes literarios, como se observa en los de *Orinoco*. En esta *pequeña* obra dramática, el río se nombra en las canciones que entonan las protagonistas; en la primera, que como dice el narrador, es “un bolero, en menor, que canta Mina”:

Llanto de estrellas en la negra noche,  
desesperación.

Como un cometa que rompe las sombras,  
vi pasar tu amor.

Llora mi vida tu chispa perdida,  
no hubo ni adiós.

Furia en mi lecho y mi almohada con sabor a sal.

Luces fugaces que caen en el río,  
no queda ya más.

Llueven los astros, la noche está en llamas:  
es mi corazón.

Grito que vuelvas ya.  
La sombra del adiós.  
apaga el resplandor  
del sol.

(repite)

Luces fugaces, etcétera,  
es mi corazón.

<sup>16</sup> Jean Baudrillard, *Las estrategias fatales*, trad. Joaquín Jordá, Barcelona, Anagrama, 2000.

<sup>17</sup> Francis Fukuyama, *El fin de la historia y del hombre*, Barcelona, Planeta, 1992, p. 29.

Ya no me queda más  
que un cielo en tempestad,  
la noche va a estallar  
sin ti."<sup>18</sup>

Es un bolero de naturaleza romántica en el sentido de que hay una proyección del yo poético sobre las cosas del mundo exterior. El corazón del sujeto lírico es una oscuridad donde arde el fuego que encendió un amor de poca duración; la borrasca por el sufrimiento y la inquietud que provocó la pérdida del objeto amado no se apacigua. Ese estado de ánimo se corresponde con la visión de la nocturna lluvia de meteoros que aparentemente caen en el río. La corriente se llevará esas luces celestes como el tiempo se llevó la compañía de los amantes y se llevará el fuego que aún crepita en el corazón del sujeto lírico. Por eso, la lluvia de estrellas, como "un cielo en tempestad", que ocurre en el cielo nocturno se corresponde con la tempestad interior del sujeto lírico. La aparente caída de las estrellas fugaces en el río y su asociación con el estado interior del yo poético acentúa la transitoriedad de un gran amor.

En la segunda canción, se hace referencia a la soledad de un degradado ambiente nocturno, de un elemental mundo vegetal, animal y mineral que se arrastra como un río hacia una confluencia de río y mar; ahí el mar es una boca y el río, una herida; la

<sup>18</sup> Emilio Carballido, *Orinoco, Rosa de dos aromas, El mar y sus pescaditos, Escrito en el cuerpo de la noche, Los esclavos de Estambul*, México, Fondo de Cultura Económica, 2013, pp. 16-17.

En lo sucesivo, cito dentro del cuerpo mediante las siglas ORI seguidas por el número de página.

boca herida expresa la lastimadura del paisaje. Como en *Muerte sin fin* de Gorostiza, el paisaje onírico representa el dolor de ser, la falta fundamental del hombre, la oscuridad oscura sobre el que se desenvuelve la ilusión de la vida. La vida y la muerte se juntan en un acto de dolorosa devoración:

Soledades fulgentes de las noches,  
estrellado croar, flautas acuáticas;  
en las crestas se yerguen silbos verdes  
y hay bulbos que se entreabren como trompas  
[voraces

y hay tallos que se doblan y marchitan  
hacia el fragor de una raíz lentísima,  
plantas de sueños con los ojos fijos,  
yerbas de brillo y sombra, parásitas de muerte.  
Se escuchan retumbar caídas de agua,  
desgarrarse entre rocas sedas de agua,  
chapotear lenguas en el barro fofo,  
fluir un lento lomo de aceites y savias...  
Corren ríos de fango y de semillas,  
ríos de insectos, ríos de luceros,  
ríos de grasas, ríos de pétalos y zumos,  
ríos como tumultos de bestias enceladas.  
El trueno vegetal de aquellas aguas  
hasta las costas del Levante rueda  
y allí se vuelve herida de una boca,  
cuello abierto, ramaje de venas de algún delta...  
(ORI, 32).

Aquí las representaciones del río y del mar se acercan a la de Quevedo, mencionada anteriormente, por su turbiedad y negrura.

La segunda canción exalta la vida placentera, el regocijo de los sentidos; dice que "nuestras vidas son los ríos que está esperando el mar"; hay muchos ríos y un solo mar, pero éste promete mayor felicidad que

la que se puede obtener en el transcurso de la vida; el camino hacia la muerte es un afluente vital que desembocará en un mar de mayor amabilidad; esta canción ofrece una concepción optimista del más allá. Aquí se observa también la concepción heracliteana y que ha señalado la física moderna de que el hombre tiene una naturaleza esencialmente temporal, se mueva o no, fluye ineluctablemente hacia su muerte.

Nuestras vidas son los ríos,  
nos está esperando el mar,  
y si aquí nos divertimos,  
ya será mejor allá.  
¡Que cante el mar, negra,  
que cante el mar!  
En los ríos hay muchos peces,  
cuántos más no habrá en el mar,  
nuestras vidas son los ríos,  
que se mueven sin cesar.  
Este río es un camino,  
nos movemos sin andar,  
acostada o levantada,  
muy bien que he de llegar.  
¡Que cante el mar!  
En el río hay poca espuma,  
sólo sabe murmurar;  
¡ya se van a ver las olas  
y éstas sí saben cantar!  
¡Que cante el mar, negra,  
que cante el mar! (ORI, 44).

En las canciones mencionadas, la vida y la muerte aparecen inseparables; esta dualidad, esta unión de contrarios, donde se funden lo nuevo y lo viejo, la cuna y la sepultura, lo alto con lo bajo, representada en el arte y que arraiga en la tradición medieval, como

ha señalado Mijail Bajtin,<sup>19</sup> se halla también simbolizada, aunque matizada, en la pareja Fifi y Mina, la juventud y belleza física de una ha concluido mientras que en la otra aún se conservan. La juventud y la buena figura son factores centrales en el ámbito del espectáculo nocturno al que han dedicado sus mejores años y en el cual sobreviven; ambas aparecen lastimadas de mucha soledad, pero la amortiguan por el amor y el temor que las une. Las mencionadas canciones que hacen referencia al río expresan también sus anocheceres y amaneceres interiores, sus desencantos y sus algazaras.

Ellas viajan sobre aguas sin rumbo en un barco carguero que navega sobre el río Orinoco, flanqueado por la selva, transportando cajas de coñac y cuya tripulación masculina ha desaparecido, a excepción de uno que, según parece, arrojó a los demás al mar durante una trifulca nocturna. Originalmente iban once tripulantes: dos mujeres más nueve varones, propensos estos últimos a la embriaguez y a las peleas. Mina informa a su amiga que “el negro” sobreviviente, que desempeñaba el papel de cargador, se deshizo de los demás por defenderlas, porque estos, ya borrachos, habían decidido violarlas durante la noche. De acuerdo con esta versión, también Fifi y Mina eran percibidas por los hombres del barco como objetos, de las que se podían hacer uso soslayando su consentimiento.

Lo que acontece en el mundo varonil del barco es hipotético, la verdad se infiere de

<sup>19</sup> Mijail Bajtin, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, vers. de Julio Forcat y César Convoy, Madrid, Alianza, 1999.

lo que observan y dicen las mujeres, las verdades corresponden a quienes las enuncian, no a lo que realmente ha sucedido. La única evidencia radica en que el carguero avanza en la última parte de su trayecto, sin nadie que dirija el timón, luego Fifí se hace cargo de él, más tarde el motor deja de funcionar y el barco se mueve al capricho de la corriente que lo arrastra hacia el mar.

El desorden y deterioro que se advierte en el barco representa el caos y la degradación del mundo hispanoamericano de la segunda mitad del siglo xx, también la incertidumbre y decadencia de las protagonistas. El Diario de Navegación es otro indicador del sinsentido que predomina en el barco, de las pulsiones primarias que ahí predominan, del dolor, el desinterés, la amargura y extravío interior de quien ahí realiza las anotaciones.

También en las protagonistas se expresa el extravío en los planos exteriores e interiores. La esperanza de Fifí no es más que una ilusión; sus expectativas tienen la vestidura de la inocencia, como en la historia de las doce flores de lino que, según recuerda, le contó su hermano, en la que los personajes, sujetos a transformaciones violentas, son portadores de un optimismo que no los favorece, sino que su dolor forma parte de la marcha del mundo. El final del cuento de las doce flores de lino desemboca en el terreno de lo mítico: las pavesas de papel se confunden con las estrellas, como si se volvieran esas luminarias.

Pero el lector contemporáneo sabe que las chispas no se confundirán con las estrellas, como no arribarán al estrellato nocturno Mina y Fifí puesto que se encuentran también en el nivel de vedettes-chispas pró-

ximas a su extinción; para Mina, ese relato es un ejemplo de las vejaciones que la vida comete con seres marginales como ellas, por eso varias veces interrumpe a Fifí diciendo: "Exactamente así es la vida".

El barco ha perdido el rumbo igual que la vida de Fifí y de Mina; ese extravío ocurre dentro de una circunstancia en la que el dinero y las cosas materiales se han convertido en fetiches, en señuelos de la felicidad eclipsando la importancia de los valores espirituales y morales. Ante los demás, ellas han perdido su dimensión humana para volverse mercancías, bienes en vías de perder su valor y que serán arrojados más temprano que tarde al lugar de los desechos humanos.

Mina y Fifí se mueven en un mundo que no las incluirá; sus ilusiones y sueños tienen cita con el fracaso; se consideran artistas de variedades; los otros, las señalan como ramerías; y en ese papel son enviadas a un prostíbulo de una zona petrolera venezolana. Mina ya vivió el presente de Fifí y a este tiempo se enlaza para postergar su caída ineluctable; los tiempos de las dos amigas se funden para conformar una sola corriente fugitiva con dirección al mar de la muerte.

La memoria de las protagonistas desempeña un papel importante; a través de la enunciación de sus recuerdos, reconstruyen su historia, sobre todo a partir de la noche en que comenzó su amistad dentro de un cabaret, aunque el de Mina va más lejos, refiere el día en que su familia le pronosticó que sería "una perdida". Esos recuerdos permiten al lector acercarse un poco más a la identidad de las protagonistas y a ellas asumir la propia; Mina había sido una rebelde frente a ciertos convencionalismos familiares

y sociales, sin embargo, pagó con dolor ese gesto de libertad. Fifi es una soñadora con una sabia ignorancia; dentro de su desconocimiento del mundo puede más con los problemas de la realidad que su experimentada compañera, quien reconoce las habilidades de su amiga en la lucha por la supervivencia al mismo tiempo que confiesa su desesperanza por una situación mejor:

Mi Fifi, mi gatita joven, loca, ¿qué ibas hacer sin mí? Ay, si yo me muriera, tú en este mundo tan cerrado, tan feo. Tú que eres suavécita, loquita, peleonera, valiente. No te hago falta. ¿Para qué? Te tiran del balcón, caes en tus dos patitas. ¡Tú me haces falta a mí! Yo ya no espero nada, más que el gusto de estar contigo, de verte confiar en las cosas buenas, todo el tiempo. Yo ya no espero nada, nada especial. Muy poco...Casi... nada. (ORI, 41)

El narrador de *Jacques y su amo* de Denis Diderot dice que "creemos conducir nuestro destino, pero siempre es él quien nos conduce"<sup>20</sup>. Y como ha señalado Pedro Salinas, en lo que respecta al hombre moderno de sentirse llevado por la fatalidad, las protagonistas también pierden el control de sus vidas y son arrastradas por fuerzas ajenas. En principio Fifi cree que se dirigen hacia un cabaret de prestigio donde trabajarían de vedettes; sin embargo, Mina la desengaña y le confiesa que van hacia un burdel de baja ralea. Mina sabe que no tienen salidas, que las espera el fracaso, que caminan hacia

la derrota total; sólo quiere retardar su caída irremisible.

El proxeneta Rico Daporta representa a los explotadores de mujeres sin escrúpulos ligados a otros grupos mafiosos que cercan a quienes sin alternativas caen bajo su perversa influencia. Ante la conciencia de no evitar la pérfida acción de Daporta y advertir la clausura de su mundo y la inutilidad de su compañía en favor de Fifi, Mina ha tenido el impulso de arrojar a las aguas caudalosas habitadas por caimanes; el río de su vida estaba próximo a desembocar en el mar de la muerte y del olvido:

A mí...nunca me ha defendido nadie, más que Fifi...Rico me va a marcar la cara... (Pausa.) Agua amarilla... un mundo de agua amarilla... (Se cuelga mucho, viendo el agua.) ¿Qué tanto dolerán las mordidas de los caimanes?... Ni es cierto que la ayudé a llevar el barco... ella puede sola. (Llora.) (ORI, 45).

Las protagonistas aparecen insertas dentro de una circunstancia sin asideros, violenta, caótica e inmoral; tienen la impresión de andar en el fin del mundo; durante este viaje se hace evidente de que ya no tendrán un lugar, sólo les queda el del barco naufragado; y la felicidad únicamente la pueden obtener a través del delirio alcohólico. El mundo se les ha presentado populoso y deshabitado por el amor, donde manda el dinero y el hombre ha dejado de ser el fin último de toda actividad humana. El mundo se ofrece inabismable y pasajero, un camino, como diría Antonio Machado, que no se ha de volver a pisar, por eso el espectáculo de los colores del cielo durante el amanecer, le parecen a Fifi

<sup>20</sup> Dennis Diderot, *Jacques el fatalista*, trad. M. Gras. Barcelona, MATEU, 1971, p. 36.

únicos e irrepetibles: “¡Aburrirnos de esto! ¿Pero cómo? ¡Es único! ¡Nunca va a repetirse!” (ORI, 11).

El título de la obra remite al lector a un espacio de connotaciones míticas, el enorme río por donde corrieron las barcas en el siglo xvi de europeos en su búsqueda desorbitada de El Dorado o el caudaloso río sobre el que navegó, en el siglo xviii, el varón Alexander von Humboldt; su nombre evoca lejanías, vida acuática y vegetal agreste e indómita, aunque Mina degrada esta denominación al nivel de su perecido fonético con “orines”. La riqueza del petróleo venezolano para ellas es sólo parte de un contexto sórdido y extraño; también para ellas, como para los protagonistas de la novela de Ciro y Alegría, deambulan dentro de un mundo ancho y ajeno.

Mina y Fifí no necesariamente son prostitutas pero sus trabajos están encaminados preferentemente a favorecer las pulsiones primarias de la sociedad masculina; Fifí no deja de mencionar la función primordial de sus apariciones en distintos escenarios: “Hay que pensar con cuidado qué nos ponemos para desembarcar. Algo que los impacte, que nos vean y se caigan de culo, con erecciones esas que rompen las braguetas”. (ORI, 13).

Gonzalo Aguirre Beltrán<sup>21</sup> dice que los primeros mestizos mexicanos se hallaban compelidos a situarse en una posición marginal muy semejante a la que padece en la actualidad la mujer galante que hace de la sexualidad un oficio; por lo que no resulta extraño

que las prácticas y conceptos que normaron su conducta sexual perduren hoy día entre hombres y mujeres marginales o en sectores de población minoritarios colocados al linde de la sociedad nacional, ya que la estructura social capitalista carece de interés o no puede hacer uso de los instrumentos integrativos que coloquen a esos individuos o grupos minoritarios marginales en posiciones de dignidad e igualdad con el resto de la población.

Finalmente, el lector advierte que desde el principio las protagonistas se embarcan en un viaje hacia el extravío; fuera del barco las aguarda el atroz prostíbulo, la cárcel o la mendicidad por lo que no bajarse del barco no es la peor opción. Éste las aleja, como dice Daniel Vázquez Tourino, “de la certeza denigrante hacia un futuro desconocido que, estando las dos juntas, solo puede traer algo `más hermoso` todavía”<sup>22</sup>. Lo que Vázquez Tourino señala se corresponde con la última canción que entonan; ahí el mar aparece como la máxima promesa de felicidad: “¡ya se van a ver las olas / y esas sí saben cantar! / ¡Que cante el mar, negra, / que cante el mar!” (ORI, 44); en todo caso, su final no tendrá la indignidad que les esperaba en el mundo de los hombres.

El lector atento observa que las protagonistas son las excluidas del “progreso moderno”, de la enajenación y bestialización humana, de un mundo individualista, cosificador y pervertido. No es la fatalidad la que las

<sup>21</sup> Gonzalo Aguirre Beltrán, *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*, p. 160.

<sup>22</sup> Daniel Vázquez Tourino, *La teatralización de la realidad como discurso ético. El teatro de Emilio Carrballido*, tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2008, p. 127.

condena, sino la injusticia social, un mundo a todas luces abusivo, opresor y machista.

## Bibliografía

- Aguirre Beltrán, Gonzalo. *Medicina y magia. El proceso de aculturación en la estructura colonial*. México: Universidad Veracruzana / INI / Gobierno del Estado de Veracruz / FCE, 1992.
- Baudrillard, Jean. *Las estrategias fatales*. Traducido por Joaquín Jordá. Barcelona: Anagrama, 2000.
- Bajtín, Mijail. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*. Versión de Julio Forcat y César Convoy. Madrid: Alianza, 1999.
- Borges, Jorge Luis. *Obra Poética*. Buenos Aires: Emecé Editores, 2005.
- Borges, Jorge Luis y Osvaldo Ferrari. *Diálogo / I*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2005.
- Carballido, Emilio. *Orinoco, Rosa de dos aromas, El mar y sus pescaditos, Escrito en el cuerpo de la noche, Los esclavos de Estambul*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.
- Cioran, E. M. *Conversaciones*. Traducido por Carlos Manzano. Barcelona: Tusquets Editores, 2005.
- Diderot, Dennis. *Jacques el fatalista*. Traducido por M. Gras. Barcelona: MATEU, 1971.
- Fukuyama, Francis. *El fin de la historia y del hombre*. Barcelona: Planeta, 1992.
- Heidegger, Martin. *Carta sobre el humanismo*, versión de Helena Cortés y Arturo Leyte. Madrid: Alianza Editorial. 1972
- Lyon, David. *Posmodernidad*. Traducido por Belén Urrutia. Madrid: Alianza Editorial, 2005.
- Lyotard, Jean-François. *La posmodernidad (explicada a niños)*. Traducido por Enrique Lynch. Barcelona: Gedisa, 2001.
- Manrique, Jorge. *Coplas a la muerte de su padre*. Edición de Carmen Díaz Castañón. Barcelona: Castalia, 2016.
- Millered, Jean de. *Entrevistas con Jorge Luis Borges*. Versión Castellana de Gabriel Rodríguez. Venezuela: Monte Ávila Editores, 1970.
- Nietzsche, Friedrich. *Ocaso de los ídolos*. Traducido por Roberto Echevarren. Barcelona: Tusquets, 2003.
- Robles Sasso, Daniel. *Alguien muere de amor y no le basta*. Tuxtla Gutiérrez: Universidad Autónoma de Chiapas, 1983.
- Vatimo, Gianni. *El fin de la modernidad*. Traducido por Alberto L. Bixio. Barcelona: Gedisa, 1998.
- Vázquez Tourino, Daniel. *La teatralización de la realidad como discurso ético. El teatro de Emilio Carballido*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Madrid, 2008.

# Carballido: promotor de la Nueva Dramaturgia

ARMANDO PARTIDA T. | UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

---

## Resumen

El trabajo de Emilio Carballido como promotor de la dramaturgia nacional a finales de los años setenta impulsó a una generación entera de jóvenes escritores. El presente artículo hace una revisión de dicha labor, en un autor que, además de ser reconocido por su prolífica obra, mantuvo una preocupación constante por difundir y defender los espacios de producción de la dramaturgia hecha por los jóvenes.

## Abstract

Emilio Carballido's worked as a promoter of national dramaturgy at the end of the 1970s stimulated an entire generation of young writers. This article reviews this work, in a writer who, in addition to being recognized for his prolific work, maintained a constant concern to disseminate and defend the spaces for the production of dramaturgy made by young people.

**Palabras clave:** Nueva Dramaturgia/ Teatro mexicano / Promoción cultural.

**Key Words:** Nueva Dramaturgia, mexican teather, cultural promotion.

**Para citar este artículo:** Partida T., Armando, "Carballido: promotor de la Nueva Dramaturgia", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 79-84.

---

**E**n el catálogo de la Universidad Autónoma Metropolitana: *Nueva Dramaturgia Mexicana 1979-1980*<sup>1</sup>, en el que enlista veintisiete obras estrenadas, nuestro reconocido dramaturgo Emilio Carballido, defensor de la producción nacional de la dramaturgia mexicana, señala:

Las temporadas de la UAM *Nueva Dramaturgia Mexicana* parecen haber respondido a una provocación pública.

¿Podría hablarse de una campaña contra la dramaturgia nacional? Las compañías estatales que han existido estos últimos años se negaron a montar autores mexicanos; se apoyaron en una furiosa actitud de prensa, que de pronto empezó a negar que nuestra dramaturgia existiera o hubiera existido nunca; y lo hacía en forma alineada y premeditada, como si la hubieran aleccionado.

[...]

A dos años de iniciada, acabando el segundo año ya, *Nueva Dramaturgia Mexicana* ha ofrecido veintiséis obras de diferentes dimensiones y calidades, escritas por diecinueve autores, tres de ellos surgidos en un taller<sup>2</sup> de la propia UAM. Dieciocho directores, seis escenógrafos, cuatro coreógrafos y cinco músicos han dado sus talentos para estos montajes, que también han mostrado calidades irregulares, como es normal en lo nuevo, en lo joven. Ha sido un abrir de puertas para que se oigan sus voces, se vean figuras y haya un punto de libertad en que con-

verjan esas dos fuerzas indispensables para la vida cultural de una nación: autores nuevos y nuevos públicos.

A continuación, enuncia las características del proyecto, y su importancia dentro del ámbito escénico. Temporadas que se complementaron con la publicación de algunas obras seleccionadas.

En la presentación de esta breve publicación, encontramos lo que siempre le importó y defendió el dramaturgo surgido en la década de los años cincuenta: la valoración y divulgación de la producción dramática nacional de ese momento; así como la propia formación de dramaturgos. Además de su persistente reclamo a las autoridades culturales, productores y hacedores escénicos por discriminar la producción dramática nacional.

El reconocimiento internacional como creador, le valió en un principio el apoyo de la Universidad Veracruzana para la publicación de *Tramoya* cuaderno de teatro y posteriormente, la coedición con Rutgers University-Camden hasta la actualidad, después de su fallecimiento; convirtiéndose en la revista de teatro mexicana más longeva. En ésta el objetivo principal sigue siendo la publicación de nuevos dramaturgos, al igual que dramaturgos importantes de otras épocas hoy olvidados, además de investigaciones y otros rubros referidos a la dramaturgia y las artes escénicas. Las páginas de esta revista fueron precisamente el medio inicial de la divulgación de los jóvenes dramaturgos, alguno de éstos formados por él en su taller de dramaturgia impartido en el Instituto Politécnico Nacional; casi todos éstos considerados posteriormente por el investigador norteamer-

<sup>1</sup> Catálogo que ofrecemos en una adenda, al final de este testimonio. Es necesario aclarar que este proyecto estuvo apoyado por el Jefe del Departamento de Actividades Culturales Guillermo Serret Villanueva, y del director de Difusión Cultural Carlo Montemayor.

<sup>2</sup> Taller: Carpintería Teatral, a cargo del propio Carballido.

ricano Ronald D. Burgess, como la “generación perdida”. Mismos que fueran presentados en una primera antología de obras en un acto aparecida en 1972: *Teatro joven de México*; propiciada por el propio Carballido, en la que incluyera quince noveles dramaturgos. En la presentación de esta publicación fechada en diciembre de 1971; misma que fuera incluida en la publicación de 1979, con una nueva selección, en la que señalaba lo que particularizaba a éstos:

Lo mínimo que un autor joven debe ofrecer para que se le considere, es un contacto verdadero con la realidad circundante y un comentario válido que ofrecer en cuanto a ella; un grado razonable y respetable de oficio; un mínimo de verdad descubierta en carne propia; un sentido lúdico; y, algo, en fin, que lo entronque espontáneamente en el árbol de su propia tradición. (Así el árbol amenace volverse un leño maltratado, como el de la Noche Triste.)<sup>3</sup>

En este enunciado Carballido acusaba inconscientemente lo que determinaba su propio sistema dramatúrgico; agregando posteriormente en su presentación de 1971, lo que fue determinante para la nueva selección de 1979, y que sería la clave para la organización del ciclo de la Nueva Dramaturgia Mexicana:

Pero no me importa señalar la variedad de enfoques: muchas preocupaciones formales están expuestas aquí, pero siempre la forma sirve a un concepto general de esta realidad; no hay aca-

demia: los autores han reinventado el estilo, el lenguaje que usan, para los fines últimos de sus obras. Se ve una vasta gradación en el sentido del humor. Aun como tenue ironía se le encuentra presente hasta en la más seria de todas las obras. Abundan los contrastes.

Y enseguida consideraba lo que le fuera propio a su propia escritura dramática:

Abundan los contrastes. Las tramas son claras: todos saben cómo contarnos una historia con buen sentido del acontecer dramático. Son amenos: ninguno busca la aridez. Obsérvense también el uso de recursos consagrados en modos gratamente imprevisibles, fuera de ruta: digamos la distancia brechtiana para efectos cómicos y no didácticos. La recreación del habla diaria se hace sin eufemismos ni falsos pudores. Hay capacidad de fantasía. Sentido crítico de la realidad, y gusto del juego por el juego mismo.<sup>4</sup>

Mismos presupuestos estilísticos que encontramos sintetizados en sus obras en un acto, conocidas como *D. F.*, y que el investigador Antoine Rodriguez señaló como implícitos en este ciclo de un centenar de obras; en que el recurso determinante de su escritura es la anécdota. Mismo componente que fue punto medular en la práctica docente de sus Talleres. Es de señalar que, entre los 17 autores incluidos en esta edición de *Teatro Joven de México* de 1979, se encuentran varios autores que no fueron sus alumnos, pero sí publicados anteriormente en *Tramoya*.

<sup>3</sup> Emilio Carballido, *Teatro joven de México*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1979, p. 7.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 8.

Precisamente, gracias a esta publicación hicieron su irrupción en los escenarios mexicanos, hacia la primera mitad de la década de los años setenta, algunos de los antólogos en 1971 y, sobre todo los incluidos en la de 1979 (cfr. Adenda); gracias al empeño de Carballido.

Al surgimiento de la Nueva Dramaturgia, tenemos que considerar la impronta sociopolítica, determinante para ello en el panorama del país, como lo consideró la crítica teatral Olga Harmony, en su momento; respecto a la presencia de nuevas expresiones dramáticas y de los nuevos creadores de estas décadas (60-70):

La subversión en las relaciones sociales y familiares, la verdadera y universal revuelta juvenil que se apropia de nuevas formas de comportamiento, la libertad sexual y la crítica a las instancias del poder —que harían eclosión en las matanzas gubernamentales de los estudiantes del 2 de octubre de 1968 y del Jueves de Corpus de 1971— se alían a la libertad formal que las corrientes vanguardistas ofrecen a la construcción dramática, el manejo del lenguaje cada vez más permisivo en nuestro teatro- y la elaboración de los personajes. Por ello un mismo entorno social dará lugar a búsquedas y hallazgos diferentes y muy personales, con lo que se establece una ruptura de las formas más convencionales de hacer teatro que era casi una constante entre nosotros.<sup>5</sup>

<sup>5</sup> Harmony, Olga. “La generación intermedia”. *Escenario de dos mundos 3. Inventario teatral de Iberoamérica*. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 1988, pp. 121-123.

Si bien, este sería el detonante sociopolítico, por otra parte, no significaría la aceptación inmediata de la producción escénica de estos nuevos y jóvenes creadores por parte de los empresarios e instituciones culturales (en particular del entonces D. F.), como lo manifiesta Carballido en su presentación; razón por la cual el investigador norteamericano Burgess, al analizar las escenificaciones de ambas décadas —en particular de los años setenta—, asentaría en varias publicaciones sobre lo que éste denominaría “generación perdida”:

el término “perdido” puede darse de dos maneras. En primer lugar, puede tener el sentido de “olvidado o “ignorado”, lo cual describe la recepción que éstos dramaturgos han recibido del público, porque hasta el momento están prácticamente desconocidos. Los teatros comerciales y las casas editoriales apenas comienzan a abrir sus puertas a estos escritores y sin las tres ediciones de Carballido, además de la revista *Tramoya*, y la ayuda de la serie “La nueva dramaturgia mexicana”, nadie se habría dado cuenta de su existencia. En la historia del teatro mexicano, pues hay un vacío, el espacio que ocupa la generación actual. La generación ignorada. En efecto. Se ha perdido un paso en el desarrollo teatral de México.<sup>6</sup>

Sin embargo, hay que tomar en consideración las formas de producción del teatro profesional e institucional que determinó este vacío de la producción dramática nacional.

<sup>6</sup> Roland D. Burgess, “El nuevo teatro mexicano y la generación perdida”, *Latin American Theatre Review*, 1985, p. 93.

Debido a la coyuntura social e ideológica del momento, por una parte las preferencias escénicas de la clase media, la burguesía y la clase intelectual del país y, por otra, la propia particularidad señalada por Harmony: en el sentido de la carga social e ideológica de la producción dramática de estos hacedores; que por sí misma no encontró de inmediato su acomodo; hasta el primer lustro de la década de los años ochenta; gracias a la labor que desarrolló Emilio Carballido, como promotor de ese cambio que en los anales de la historia del teatro nacional se conoce como La Nueva Dramaturgia.

Pero su interés, preocupación y pasión por apoyar a los jóvenes dramaturgos surgidos en la década de los setenta: los Nuevos Dramaturgos, no paró con esta temporada, sino la continuó con la publicación de la siguiente producción de éstos; a lo largo de la década posterior, tanto a través de *Tramoya*, por medio de la que los hacedores de teatro de la provincia se apropiaron de los textos dramáticos de estos noveles dramaturgos, como por medio de la publicación una serie de antologías,<sup>7</sup> que contribuyeron a la proyección de estos dramaturgos, cuya producción dramática estuvo signada por la preocupación social asentada anteriormente por Olga Harmony, amén de las propias particularidades dramáticas de éstos.

## Bibliografía

Burgess, Ronald D. "El nuevo teatro mexicano y la generación perdida", *Latin american theatre Review*, 1985, pp. 93-99.

<sup>7</sup> Cuyo listado incluimos en la adenda.

———. *The New Dramatists of Mexico 1967-1985*, Lexington, The University of Kentucky Press, 1991.

Harmony, Olga. "La generación intermedia". *Escenario de dos mundos 3*. Inventario teatral de Iberoamérica. Madrid: Centro de Documentación Teatral. 1988, pp. 121-123.

*Nueva dramaturgia mexicana*, Temporadas 1979-1980. Universidad Autónoma Metropolitana s/f.

Partida, Armando. *Escenario de dos mundos 3*. Inventario teatral de Iberoamérica. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, pp. 124-126.

———. "La nueva dramaturgia". *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*. México: INBA-CITRU, 1998: 27-33.

Rodriguez Antoine. *Un siglo urbano*. El D. F. de Emilio Carballido, Xalapa: Universidad Veracruzana, 2005.

*TEATRO JOVEN DE MÉXICO. Emilio Carballido*. México: Editores Mexicanos Unidos (Colección Literaria Universal), 1979.

## Adenda

*NUEVA DRAMATURGIA MEXICANA* Temporadas 1979-1980. Universidad Autónoma Metropolitana s/f.

1. *Historia de un hospital*, de Esteban Cruz. Dir.: Esteban Cruz.
2. *El periódico*, de Reynaldo Carballido. Dir.: Valentina Hernández.
3. *Cocina vegetariana*, de Reynaldo Carballido, Dir.: Valentina Hernández.
4. *Chana volante*, de Gerardo Velásquez. Dir.: Valentina Hernández.
5. *El jardín de las delicias*, de Sabina Ber- man. Dir.: Teresa Valdez.

6. *Sobre las lunas*, de Gerardo Velásquez. Dir.: Héctor Berthier.
7. *Acto social*, de Reynaldo Carballido. Dir.: Jorge Galván. Escenografía: Jorge Galván.
8. *La señora de gris*, de Reynaldo Carballido, Dir.: Jorge Galván. Escenografía: Jorge Galván.
9. *Moto en delegación*, de Reynaldo Carballido. Dir.: Jorge Galván. Escenografía: Jorge Galván.
10. *Los mandamientos de la ley del hombre*, de Reynaldo Carballido. Dir.: Jorge Galván. Escenografía: Jorge Galván.
11. *Pobre madre mía*, de Abraham Caballero Arzate, Dir.: Mario Ficachi.
12. *El lazarillo*, de Óscar Liera. Dir.: Óscar Liera. Coreografía: Onésimo González, Música: Alicia Urreta.
13. *Un lugar como cualquier otro*, de Ricardo Ramírez Carnero. Dir.: Ignacio Sotelo. Escenografía: Marcela Zorrilla.
14. *Nada que ver una con la otra*, de Dante del Castillo. Dir.: Dante del Castillo.
15. *Los ilegales*, de Víctor Hugo Rascón Banda. Dir.: Marta Luna. Escenografía: Ramiro Sotelo.
16. *En español se dice abismo*, de Miguel Ángel Tenorio. Dir.: Dante del Castillo. Escenografía: Rosalba Castillo.
17. *069, reportándose*, de Eduardo Rodríguez Solís. Dir.: Eduardo Rodríguez Solís.
18. *El reloj*, de Sofía Rodríguez Fernández. Dir.: Sofía Rodríguez Fernández. Escenografía: Fernando Vázquez Mendoza.
19. *Seis cordiales minutos*, de Carlos López Beltrán. Dir.: Fernando Vázquez Mendoza.
20. *Olor a primavera*, de Sofía Rodríguez Fernández. Dir.: Horacio Romero. Escenografía: Fernando Vázquez Mendoza.
21. *Amor perdido*, de Sofía Rodríguez Fernández. Dir.: Raquel Peredo. Escenografía: Fernando Vázquez Mendoza.
22. *En Familia*, de Carmen Torres. Dir.: Colectiva. Escenografía: Fernando Vázquez Mendoza.
23. *La mariposa incorruptible*, de Margarita Díaz Mora. Dir.: Marta Luna.
24. *Las peripecias de un costal o La corona de Hierro*, de Antonio Argudín. Dir.: Ignacio Sotelo y Manuel Aguilar. Escenografía: Marcela Zorrilla.
25. *Máquina*, de Alejandro Licon. Dir.: Marta Luna. Escenografía: Gloria Olivares. Coreografía: Guillermo Serret Bravo. Música: Larry Borden.
26. *La corriente*, de Reynaldo Carballido. Dir.: Mercedes de la Cruz. Coreografía: Carlos Gaona.
27. *La paz de la buena Gente*, de Óscar Villegas. Dir.: Emilio Carballido. Coreografía: Rosa Reyna. Música: Rafael Elizondo. Escenografía: Jarmila Masserova.

### Antologías

- TEATRO JOVEN DE MÉXICO*. 1979. *Emilio Carballido*. México: Editores Mexicanos Unidos, (Colección Literaria Universal).
- MÁS TEATRO JOVEN*. 1982. *Emilio Carballido*. México: Editores Mexicanos Unidos, (Colección Literaria Universal).
- 9 OBRAS JÓVENES*. 1985. *Emilio Carballido*. Antología. México: Editores Mexicanos Unidos.
- AVANZADA MÁS TEATRO JOVEN DE MÉXICO*. 1985. *Emilio Carballido*. Antología. México: Editores Mexicanos Unidos.

# Emilio Carballido: un viaje en el paisaje mexicano

TOMÁS BERNAL ALANÍS | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,  
AZCAPOTZALCO

---

## Resumen

Este artículo es un análisis de la novela corta *El tren que corría* de Emilio Carballido, donde cinco personajes van a tener una odisea para llegar a Monterrey después que el tren los deje. En esta aventura expondrán sus deseos e ilusiones a través de los paisajes mexicanos que recorrerán en un taxi para alcanzar el tren, con su viajar se mostrará parte de la geografía y de la historia de diversos paisajes de este México rico en culturas y formas de vida.

## Abstract

This article is an analysis of the short novel *El tren que corría* of Emilio Carballido, in it, five characters experimented an odyssey before they get to Monterrey, after the train left them. In this adventure they will expose their desires and illusions through the Mexicans landscapes, which they will travel in a taxicab to reach the train. With their journey it will show part of the geography and history of several Mexican landscapes, full of cultures and lifestyles.

**Palabras clave:** paisaje, viajar, movimiento, historia

**Key words:** landscape, travel, movement, history.

**Para citar este artículo:** Bernal Alanís, Tomás “Emilio Carballido: un viaje en el paisaje mexicano”, en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 85-95.

---

*Entre la salida y la meta (cuya llegada es improbable que llegue nunca a materializarse) media un desierto, un vacío, un páramo, un enorme abismo al que sólo unos pocos se arrojarán por voluntad propia, sin que nadie los empuje, después de reunir el valor necesario.*

Zigmunt Bauman

## I Introducción

El mundo literario de Emilio Carballido (1925-2008) no sólo se aboca al espacio de la dramaturgia ni a su papel de promotor de actividades culturales, es más que eso, un escritor de amplias miradas sobre el quehacer de las letras en México y sus diversas expresiones en los distintos géneros literarios.

No sólo es el autor que deslumbra a propios y extraños con la puesta en escena de *Rosalba y los llaveros*, dirigida por el propio Salvador Novo, en 1950, en la catedral de las artes en México, a la edad de 25 años. Es un autor que con su obra y su vida muestra una capacidad ética para la crítica social y el desmenuzamiento de la identidad del mexicano.

Emilio Carballido, es un maestro que realiza cirugías sobre el alma mexicana, su historia y los deseos que mueven a los personajes en su vida cotidiana. Es un buceador de las almas humanas y de todos los anhelos que enmarcan la existencia de sus personajes y de las peripecias que estos sufren para alcanzar la plenitud de sus vidas.

El presente artículo, es un acercamiento menor, a la prolífica y diversa obra del intelectual mexicano Emilio Carballido, para degustar un poco de su prosa. Nos referimos a su novela corta *El tren que corría*, publicada en 1984, y que es un mirador privilegiado para entender el paisaje nacional, tanto geográfica como mentalmente de los mexicanos.

Es un acercamiento más a esos estereotipos que inundan a los países para construir y entender la idiosincrasia de un pueblo, tan rico en expresiones y contradicciones como es el pueblo mexicano. Un viaje que nos muestra el universo geográfico y mental de esos personajes que se mueven en busca de sus sueños, haciendo del desplazamiento, una manera de entender su existencia y la de los demás.

Vayamos pues a degustar el viaje, como un redescubrimiento de nosotros mismos, a través de un paisaje que da vida y sentido a los personajes en ese movimiento perpetuo, que es: el viajar como una experiencia vital para encontrarnos a nosotros mismos en el inicio y final de esa aventura.

## II Un hombre llamado Emilio Carballido

La escena cultural de México en el siglo xx, tiene como todo, sus referentes claves, y uno de ellos es el escritor, intelectual, dramaturgo, editor, promotor y difusor de la cultura llamado Emilio Carballido. Su labor en el teatro mexicano de la segunda mitad del siglo

xx, es esencial para entender los cambios en el uso del lenguaje en el escenario teatral, así como el rescate de un lenguaje que desafía las buenas conciencias y va contra toda censura hecha desde el poder estatal.

En su larga y exitosa carrera teatral, encontramos obras imprescindibles como: *Rosalba y los llaveros* (1950), *¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* (1963), *Te juro Juana que tengo ganas* (1965), *Rosa de dos aromas* (1986), entre muchas más, en ellas emprende una crítica a la sociedad, sus instituciones y a los valores morales que regulan la vida social.

Es un representante de esa carrera de la modernidad a la mexicana, fundamentada en un proceso de industrialización, donde los resultados han mostrado un modelo económico-social totalmente desequilibrado, en donde las ciudades se convierten en el repositorio de las desigualdades sociales.

Las grandes urbes —principalmente la ciudad de México— se convierten en el espejo de un mundo desequilibrado en las oportunidades por generar procesos de cambio más homogéneos que permitan construir un país de menos desigualdades. El teatro de Carballido es una crítica constante a ese mundo de corrupción, donde autoridades e instituciones entran a un juego de complicidades para reproducir formas sociales en los personajes de estas grandes metrópolis.

Su pasión por el teatro lo ha convertido en un guerrero y luchador social, desde la academia y su prestigio de autor, para emprender largas y constantes luchas por generar apoyos a las futuras generaciones de dramaturgos. Militante incansable con sus postu-

ras de crítica ante las autoridades por buscar mejores espacios para el mundo del teatro.

El tiempo de Emilio Carballido, es el período de la modernización, de la explosión demográfica, de la búsqueda del mexicano en su identidad y deseos, es la muerte paulatina del ideario e imaginario revolucionario que trastoca realidades y promesas, es ir en pos del espejismo de la industrialización y el desarrollo como programa político permanente de los gobiernos posrevolucionarios.

Es el momento de volver la vista atrás para verificar que el camino seguido no ha sido el correcto para la mayoría de la población que anhelaba justicia social sobre los cambios prometidos. En general el país de México, y en particular la Ciudad de México, desarrollaron a lo largo de los años un modelo político y económico que fomentó un desarrollo desigual entre las metrópolis y sus territorios, así como del centro respecto a la provincia mexicana.

En el caso de Emilio Carballido buena parte de su obra rescata estas diferencias geográficas que plasma en el paisaje veracruzano para desarrollar la trama de sus personajes, imbuidos muchos de ellos, en un ambiente cerrado que los asfixia en relación a las prejuicios, pensamientos y costumbres que han moldeado los valores sociales en el tiempo de esa región.

Pero el autor, también conoce otros espacios geográficos del territorio nacional para crear historias y personajes que se mueven en otros horizontes culturales para mostrar la riqueza de situaciones de la vida mexicana. Carballido es un maestro para “desnudar almas” y darles un valor representativo en la

escala de una sociedad ampliamente diversificada en sus tradiciones y culturas.

Para ello nos remitiremos al análisis de una novela corta llamada: *El tren que corría*, publicada en 1984, y que nos matiza la verdadera riqueza cultural y de conocimiento que tenía Emilio Carballido sobre la realidad nacional y sus múltiples manifestaciones.

### III El viaje de la vida

Los viajes son parte de la realidad, son la vida misma. Ellos retribuyen algo que se está formando en nosotros. El viaje es una aventura, a lo desconocido, a aquello que parece estar lejano de nosotros pero que muchas veces es punto de llegada para reconocernos, para entender que ese desplazamiento es un transitar permanente por el paisaje geográfico y espiritual que todos vamos construyendo por el cruce de nuestras vidas con otras.

Cuántas personas cruzan en nuestra vida, dejando algunas de ellas en nosotros, estas imborrables en nuestro horizonte existencial. El mar de la existencia está impreso por esos infinitos cruces de movimientos y experiencias que se dan todos los días, como rituales de la vida cotidiana. Como lo ha afirmado el escritor italiano Claudio Magris:

Porque el viaje –en el mundo y en el papel– es de por sí un continuo preámbulo, un preludio de algo que siempre está por venir y siempre a la vuelta de la esquina; a partir, detenerse, volver atrás, hacer y deshacer las maletas, describir en el cuaderno el paisaje que, mientras se atraviesa, huye, se disgrega y se recompone como una

secuencia cinematográfica con sus fundidos y reajustes, o como un rostro que cambia con el paso del tiempo.<sup>1</sup>

Todos tenemos, como los personajes homéricos, una odisea que realizar, con escalas, con puertos que sirven como espacios de descanso y atalayas para mirar el horizonte y llegar a la conclusión de que el viaje no ha terminado. Que todos llevamos en nuestra existencia, una odisea, una aventura personal, en la cual, nos embarcamos en las aguas de la vida para transitar en esos momentos que no se repetirán y que serán sólo recuerdos de nuestra propia travesía.

Como decía el poeta español: “Caminante, no hay camino, se hace camino al andar”, es la proeza de moverse, de buscar, otros horizontes lo que marca la infinita necesidad de viajar:

He andado muchos caminos,  
he abierto muchas veredas;  
he navegado en cien mares,  
y atracado en cien riberas.<sup>2</sup>

El viaje se convierte en un rito de iniciación, en un desplazarse por paisajes que muestran la riqueza humana, en sus manifestaciones espirituales y materiales, en el ensanchamiento de horizontes, de tradiciones, de culturas, de lenguajes, en un ir y venir del espíritu quijotesco que recorre los más recónditos confines de la tierra.

<sup>1</sup> Claudio Magris. *El infinito viajar*. Barcelona, Anagrama, 2011. p. 9.

<sup>2</sup> Antonio Machado. *Poesías Completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970. p. 29.

El trasladarse a otros lugares ilustra, le proporciona una dimensión universal al ser humano, donde todos nos reconocemos y navegamos. Es un sentir universal, es el *aleph* borgiano, que nos muestra un infinito mundo de posibilidades. El viajar es posibilidad, de ser, de transformarse, de conocer, de comulgar, de volverse el otro, ser capaces de guardar respeto pero también de negar y dominar al otro.

Pero también de regresar del viaje y ser otro. Los caminos cambian nuestros pensamientos, nos indican otros senderos en los caminos de la vida. La literatura universal está llena de ejemplos y modelos a seguir. Pero cada ser humano al moverse de lugar va edificando su arquitectura y carácter, va configurando su personalidad, con los rostros, miradas, experiencias, sueños, deseos, que observa en los demás.

La realidad es una poética, una forma de iniciar algo, de partir hacia una meta, a un punto distante que se pierde en el horizonte pero que en algún momento tendremos que arribar, detenernos en él, es sólo reiniciar la ubicación de dos puntos físicos o mentales en el espacio. Cuando ellos se enlazan con una línea imaginaria, que es el mismo viaje, que inicia, como lo explica Fernando Bárcena:

Lo poético se introduce entonces como un delirio de la palabra lleno de silencio, como el momento del puro comienzo donde podemos inventar de nuevo una lengua que nombra el acontecimiento. Por eso se trata de un ejercicio de delirio de las palabras; de estas palabras: infancia, comienzo, silencio, mirada, cuerpo, vida

o, como reza el título, la tentativa de una poética del comienzo.<sup>3</sup>

Todo viaje es un comienzo, con un posible final: el punto de llegada o el final del desplazarse. Pero también es un exilio voluntario o involuntario, es un desarraigo que nos inflingimos a nosotros mismos, es una cicatriz en la piel, es una marca de diferencia espacial y cultural, es una frontera entre mí y el otro, yo y tú, es la esencia de la diversidad humana.

Fronteras que denotan líneas divisorias en el paisaje, en la geografía, en el habla, en las ideas y las creencias, en los impulsos de ser otros, de cambiar, de mutar, de sentir ese instante como *carpe diem*, el cual, hay que vivirlo, experimentarlo, hacerlo parte de nosotros. El viaje nos deja el recuerdo del o los instantes vividos por él, la experiencia propia como resultado de ese movimiento en la vida.

El viaje transforma pero también reafirma, debilita y fortalece nuestra percepción del mundo y la realidad. La existencia es nuestro microcosmos que habitamos y vivimos, es una búsqueda ancestral que se pierde en la noche de los tiempos, es el canto de las sirenas que nos endulzan los oídos para seguir en la travesía o emprender otro viaje, es el incesante rodar de los días y las noches que nos envuelven con su misterio y su fuerza cósmica.

Una odisea transforma el espíritu, lo fortalece o lo debilita, le da un sentido a la

<sup>3</sup> Fernando Bárcena. *El delirio de las palabras. Ensayo para una poética del comienzo*. Barcelona, Herder Editorial, 2004. p. 14

existencia, suma una experiencia más en la vida de las personas. El compartir el viaje con otros compartimos experiencias, ideas, juicios, nos enfrentamos a las realidades propias y ajenas, nos proporciona un alienato vital por conocer, saber, descubrir, esos tiempos y espacios que confluyen en el desplazamiento de un punto a otro. Es la sensación de ser otro, de sufrir una metamorfosis del alma como lo escribió el poeta c. p. Cavafis en su extraordinario poema Ítaca:

Ten siempre a Ítaca en tu mente.  
Llegar ahí es tu destino.  
Mas no apresures nunca el viaje.  
Mejor que dure muchos años  
Y atracar, viejo ya, en la isla,  
Enriquecido de cuanto ganaste en el camino  
Sin aguardar a que Ítaca te enriquezca.  
Ítaca te bridó un hermoso viaje.  
Sin ella no habrías emprendido el camino.  
Pero no tiene ya nada que darte.<sup>4</sup>

Esa es la función primordial del viaje, que al regresar eres otro, la experiencia del viajar nos deja recuerdos, imágenes, enseñanzas, lecciones de vida, amistades y otras sensaciones y emociones que recordaremos ese viaje como parte de nuestros recuerdos. El movimiento nunca culmina, siempre está ahí, presente cuando lo realicemos y pasado cuando lo terminemos.

<sup>4</sup> Cavafis. *Poesía completa*. Madrid, Alianza Editorial, 2011. pp. 100-101.

## IV El viaje de Carballido

Emilio Carballido como buen analista de almas nos muestra en su pequeña novela *El tren que corría*, una serie de personajes que escenifican una historia de pasados, presentes y futuros en un México modernizado y cruzado por las desigualdades sociales que el mundo posrevolucionario nos ha legado. Un México profundo y un México real, donde los imaginarios de la realidad social se enfrentan como juego de espejos que contrastan las situaciones de un país diverso y diferenciado.

El viaje inicia en un punto: la terminal de Buenavista, otrora punto neurálgico del México habitado y cruzado por los trenes. Como dice el autor:

Llega gente, incesantemente. Sale gente; arribó un tren. Gente cargada de bultos. Abrazos, besos, nerviosidad. Una vagonetita viene del exprés: todos a un lado; rápidamente pasa. Gente. Gente con bultos, con prisa. Gente. En el vestíbulo faltan 27 para las seis.<sup>5</sup>

El ambiente que se respira es de multitud, movimiento, prisa, nervios, miradas expectantes y pérdidas, adioses, abrazos, un sentido de la distancia, una proyección del mañana, una turba de gentes e ideas que circulan entre cada uno de los viajeros como posibilidad. El aquí y él ahora se desplazan en la mente de los que van a viajar y su punto de llegada está próximo.

<sup>5</sup> Emilio Carballido. *El tren que corría*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992. pp. 11-12.

Cinco personajes que iniciarán un viaje a Monterrey, a ese norte a veces tan distante y distinto del centro del país. Empezarán una odisea personal y a la vez colectiva por ese paisaje urbano y rural, metropolitano y provincial, bullicioso y calmado. Recorrerán cientos de kilómetros para conocerse a sí mismos y a los demás y lograr con esto dar un sentido a sus vidas personales teniendo tras de sí, una situación personal que los ubica en un microcosmos de la vida nacional.

El desplazamiento del tren, esencia de su existir como medio de transporte, nos evoca un país en movimiento, cambiante, que nos recuerda una época dorada del México ferrocarrilero de finales del siglo XIX y principios del siglo XX, como el transporte por excelencia de esa nación moderna, progresista e industrializada que heredamos de la época del porfiriato hasta bien entrado el siglo XX.

El tren como imagen de la vida, del desplazamiento, es una metáfora muy clara de lo que significa el cambio de paisajes, y por lo tanto, éste influye en el ánimo de los personajes y su historia particular. El tren es destino, un punto al que hay que llegar, como lo establece Sabina Berman:

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.<sup>6</sup>

<sup>6</sup> Socorro Merlín y Héctor Herrera. *Emilio Carballido*. México, Instituto Veracruzano de Cultura/Secretaría

de Cultura, 2018. p. 56.

Como toda novela el inicio quiere mostrar el paisaje desde donde parte la obra. La estación de Buenavista se convierte en el espacio bullicioso de donde sale el tren y los cinco destinos que acompañarán esta aventura. Ese bullicio es momentáneamente paralizado por la llegada de un político y su acostumbrado contingente de colaboradores, trayendo tras de sí, todo el aparato de apoyo que el Estado posrevolucionario edificó con la complicidad de los sindicatos y sus formas de “acarreo político”:

Todos están disparando flashes al licenciado Camilo Ruiz Septién. Unos manifestantes llegan corriendo: ponen mantas con letreros que enmarquen al licenciado: La revolución se hizo en el Norte. La revolución se re novará en el Norte.<sup>7</sup>

El pasado revolucionario convive con el presente como un imaginario de justicia y progreso social. El discurso se vierte sobre una muchedumbre que no tiene más lazos que las despedidas y abrazos para llegar posteriormente a su destino. Novela de peripecias, donde los cinco personajes escenifican los deseos y motivos de una sociedad en permanente transformación. Las aspiraciones heterogéneas de esos personajes sintetizan la historia pasada, presente y futura del país.

Consuelo Ceja que va en pos de un pretendiente, el licenciado Ramón Ruiz que forma parte de la comitiva del candidato a gobernador, Gilberto Alcalde el fotógrafo, Nora del Real una actriz en busca del éxito y Leocadia Zanabria una vieja proletaria. Cinco

<sup>7</sup> Emilio Carballido. *op. cit.* p. 20.

personajes en persecución de un sueño, de realizarse en la vida.

Todos pierden el tren por distintos motivos, lo que los hace presas de nerviosismo y desesperación, lo cual, es aprovechado por un chofer, que los reúne y les ofrece sus servicios para alcanzar el tren: Vénganse pronto: vamos a alcanzar el tren. Llegamos antes que él a Lechería, en mi coche. Allí se para. Vénganse a que alcancemos el tren.<sup>8</sup>

Así da inicio una verdadera odisea por la historia y la geografía del país. Esta búsqueda del tren se convierte en un punto de fuga para recorrer el rostro de México y poder entender en gran parte, el recorrido como un encuentro y desencuentro con nuestro pasado, nuestros fracasos, espejismos y deseos de ser un país enclavado en el subdesarrollo y la pobreza. Carballido realiza un maravilloso viaje por nuestras múltiples realidades territoriales y mentales que gran conformado la idiosincracia del mexicano en distintos estratos sociales.

Un libro que comparte una larga tradición por buscar la "identidad del mexicano", como una esencia, en el tiempo y en el espacio. El lenguaje que utiliza cada personaje corresponde a su realidad socioeconómica, sus aspiraciones y metas en la vida. Así como sus motivos de: trabajo, amorosos, filiales, políticos, artísticos, que van tejiendo una historia de perspectivas sobre la realidad y el mañana.

El paisaje metropolitano va cambiando, con el movimiento del automóvil en busca del tren perdido, se gesta una heroicidad sobre la historia y lo que representan ciertos monumentos, como es el caso, del monumento a la Raza, como representante de nuestro mestizaje nacional o emblema de la Universidad Nacional: "Por mi raza hablará el espíritu". Momentos de nuestra historia, signos de identidad, espacios de una historia patria inspirados en nombres, edificaciones arquitectónicas, hechos, políticas públicas, discursos, momentos estelares en la construcción de la patria.

Sentimiento de pertenencia, no sólo con el pasado sino con un presente en infinito desplazamiento que va marcando los compases de la política y la arquitectura del paisaje, emblema de esa modernidad mexicana siempre soñada y nunca concluida, como lo menciona el arquitecto Rafael Moneo:

Los edificios como una experiencia sensorial que nos permite sentirnos poseídos por la arquitectura, tanto más que una disquisición acerca de la misma. Los edificios son una extensión de nuestra persona, como corazas que nos protegen, como caparazones en los que vivimos y de los que pasamos indefectiblemente a formar parte, hasta el punto de llegar a pensar que pertenecemos a ellos.<sup>9</sup>

Con ese sentimiento temporal se va dando forma a la arquitectura de un país, donde el proyecto político en turno, quiere dejar una huella de su paso por el poder y la historia. El

<sup>8</sup> Emilio Carballido. *ibidem*. p. 32

<sup>9</sup> Rafael Moneo. *La vida de los edificios*. Barcelona, Acantilado, 2017. pp. 7-8.

tren recorre paisajes, pero formas del alma y de sensaciones, para conformar el espíritu de una cultura nacional y su relación con la civilización, como lo muestra Octavio Paz para México: Civilización es el estilo, la manera que tiene una sociedad de vivir, convivir y morir. Comprende a las artes eróticas y a las culinarias; a la danza y al entierro; a la cortesía y a la injuria, al trabajo y al ocio; a los ritos y a las fiestas; a los castigos y a los premios, al trato con los muertos y con los fantasmas que pueblan nuestros sueños; a las actitudes ante las mujeres y los niños, los viejos y los extraños, los enemigos y los aliados; a la eternidad y al instante; al aquí y al allá... Una civilización no sólo es un sistema de valores: es un mundo de formas y de conductas, de reglas y excepciones. Es la parte visible de una sociedad –instituciones, monumentos, ideas, obras, cosas– pero sobre todo se su parte sumergida, invisible: las creencias, los deseos, los miedos, las represiones, los sueños.<sup>10</sup>

Como bien lo expresa el mismo Emilio Carballido es una “ruta de emociones”, donde los sentimientos afloran ante el paisaje, la velocidad y el deseo por llegar al destino. Lo urbano se entrecruza con lo rural, como una imagen de ajedrez y sus colores: Todo empieza a cambiar de pronto: un mundo industrializado y altamente suburbano se está volviendo rural en un instante. Pasan un puente poco espectacular, luego hay haciendas, granjas avícolas. Dejan atrás camiones que cargan huevos y pollo.<sup>11</sup>

<sup>10</sup> Octavio Paz. *Sueño en libertad*. Escritos Políticos. México, Seix Barral, 2001. pp. 169-170

<sup>11</sup> Emilio Carballido. *op. cit.*, p. 45.

Los fracasos por alcanzar el tren van marcando una carrera contra el tiempo. El paisaje y su historia denotan las formas sociales de producción del espacio físico y el uso del suelo, como lo menciona Carballido, ya cuando el tren corre por el Estado de México:

La Henry Ford plantó una armadora. La familia Bacardí destila una versión ínfima y ponzoñosa de su producto. También se hacen aparatos eléctricos en gran escala y hay una cuantas industrias menores regadas por las cercanías. Y hay un momento de la tarde en que los hogares se repueblan, las escuelas se vacían, los obreros salen de las fábricas.<sup>12</sup>

Las críticas al mismo desarrollo impulsadas desde el partido oficial, la utilización de recursos públicos para beneficios personales, el uso de discursos demagógicos y apuntalados en la historia y sus instituciones hacen más vulnerable la convivencia de estos personajes subsumidos en una aventura por llegar a su destino y poder alcanzar al tren.

El viaje es el catalizador para enjuiciar a la historia y a sus hombres, a los efectos que causaron en el tiempo ciertas decisiones políticas que influyeron en el desarrollo o subdesarrollo del país, y que es mediatizado por un discurso desgastado y muchas veces falso sobre la realidad nacional, como cuando expresa Carballido lo siguiente:

¡Pero quién ha llevado a México adelante? Desde que el Jefe Máximo, esa figura doble pero

<sup>12</sup> Emilio Carballido. *ibidem*, p. 53.

potente de nuestra historia, fundó las estructuras que luego fincaría definitivamente el gigantesco Lázaro Cárdenas, entramos en un proceso irreversible donde la agilización de las fuerzas revolucionarias encuentra paradigmas flexibles y canales de conducción para llevar adelante, hasta las últimas consecuencias en la teoría, y hasta los últimos rincones de la Patria, la optimización de los altos ideales por los que lucharon y murieron los centauros de la epopeya revolucionaria.<sup>13</sup>

Los escenarios —a través del movimiento— como en un acto teatral, van cambiando formas, poblaciones, casas, arquitecturas, formas de vida y pensamiento para mostrar ese “México profundo” como una realidad expresiva de nuestra historia nacional:

Áspera tierra en derredor; huizachales, unos cuantos pirules desflecados. Muchos cactus. El pueblo da tristeza, una calle bien larga con casas a los lados, casas muy carcomidas y despintadas; dos o tres comercios... ¡De qué podrán vivir? ¡Qué carácter, qué ánimo pueden tener los habitantes? ¿A qué juegan los niños? ¿A qué inmensa distancia tendrán su escuela? Y sobre todo, ¿por qué hay un pueblo aquí? ¿Por qué no se van a otra parte?<sup>14</sup>

Son preguntas constantes que se hizo en la vida Emilio Carballido para mostrar —tanto en teatro como en prosa— que México eran muchos Méxicos, que había que voltear a verlos para tener una imagen más fidedigna de nosotros mismos, como lo relato a la pe-

<sup>13</sup> Emilio Carballido. *ibidem*, p. 80.

<sup>14</sup> Emilio Carballido. *ibidem*, p. 87.

riodista Cristina Pacheco: “El autor vivo tiende a reflejar la realidad y los teatros oficiales tienen horror de que se escuche el habla del pueblo”.<sup>15</sup>

Todos llegan a su destino: Monterrey, se despiden y se abrazan por haber conocido por carretera y en busca del tren perdido, una oportunidad para conocerse y reconocerse en la historia, en los paisajes, las dudas, las pasiones, las aficiones, que dan vida a los seres humanos como si fuera una obra de teatro puesta en escena. Y termino con las promesas de un candidato a gobernador, que son eco permanente de ese viaje llamado política:

¡Pueblo mío! —grita—. ¡Pueblo de Nuevo León y Monterrey! Aquí estoy con los firmes propósitos de hacer un estado mejor, con trabajo y comida para todos. Mi gran plan de gobierno. ¡Unidad en el progreso! ¡Viva el pueblo! ¡Viva el progreso! Porque vengo del pueblo y al pueblo voy, y voy con el progreso.<sup>16</sup>

## V Fin del viaje

*El tren que corría*, novela corta de Emilio Carballido, es un excelente mirador para ver la historia de México a través de un conjunto de personajes que representan de alguna forma la tragicomedia mexicana posrevolucionaria. La pérdida del tren y el movimiento son los motores que dan vida a una odisea

<sup>15</sup> Cristina Pacheco. *Al pie de la letra. Entrevistas con escritores*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005. p. 47.

<sup>16</sup> Emilio Carballido. *op. cit.*, p. 137.

llena de obstáculos por alcanzar un destino: Monterrey.

Esta aventura y huida significa un reencontro con la historia personal y colectiva de esos personajes en pos de sus ilusiones, que a la vez, son las ilusiones de un país que se cree moderno pero que no ha encontrado un paisaje más equilibrado entre las promesas y los resultados de una modernidad inconclusa.

Termino con un párrafo que sintetiza muy bien la condición de este viaje:

Y es el mismo tren de su novela *El tren que corría*, donde narra las locas aventuras de unos pasajeros y un taxista que los lleva hasta Monterrey en un esfuerzo inútil por alcanzar el tren. Pero lo importante no es alcanzar el tren sino disfrutar del viaje, ese movimiento y aventura que es la vida, con todos sus fracasos y triunfos, caídas y ascensos.<sup>17</sup>

## Bibliografía

- Bárcena, Fernando. *El delirio de las palabras. Ensayo para una política del comienzo*. Barcelona, Herder Editorial, 2004.
- Carballido, Emilio. *El tren que corría*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- Cavafis, C. P. *Poesía completa*. Madrid, Alianza Editorial, 2011.
- Esquirol, José María. *El respirar de los días. Una reflexión filosófica sobre el tiempo y la vida*. Barcelona, Paidós, 2009.
- García Gual, Carlos. *La luz de los lejanos faros*. Barcelona, Ariel, 2018.
- Machado, Antonio. *Poesías Completas*. Madrid, Espasa-Calpe, 1970.
- Magris, Claudio. *El infinito viajar*. Barcelona, Anagrama, 2011.
- Merlín, Socorro y Héctor Herrera. *Emilio Carballido*. Veracruz, Instituto Veracruzano de Cultura/Secretaría de Cultura, 2018.
- Moneo, Rafael. *La vida de los edificios*. Barcelona, Acantilado, 2017.
- Onfray, Michel. *Teoría del viaje. Poética de la geografía*. México, Taurus, 2016.
- Ozick, Cynthia. *Metáfora y memoria. Ensayos reunidos*. Buenos Aires, Mardulce, 2016.
- Pacheco, Cristina. *Al pie de la letra. Entrevistas con escritores*. México, Fondo de Cultura Económica, 2005.
- Paz, Octavio. *Sueño en libertad. Escritos políticos*. México, Seix Barral, 2001.

<sup>17</sup> Socorro Merlín y Héctor Herrera. *op. cit.*, p. 56.



# Lo absurdo cotidiano en *El día que se soltaron los leones* de Emilio Carballido

JAVIER GALINDO ULLOA | CCH VALLEJO, UNAM

---

## Resumen

El propósito es analizar la estructura, los personajes y el sentido de lo absurdo en la obra *El día que se soltaron los leones*, del dramaturgo mexicano Emilio Carballido.

## Abstract

The purpose is to analyze the structure, the characters and the sense of the absurd in the play *El día que se soltaron los leones*, by the Mexican playwright Emilio Carballido.

**Palabras clave:** absurdo, leones, profesor, niños, hombre, policía, jaula, isla.

**Keywords:** absurd, lions, teacher, children, man, police, cage, island.

**Para citar este artículo:** Galindo Ulloa, Javier Galindo, "Lo absurdo cotidiano en *El día que se soltaron los leones* de Emilio Carballido en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 97-102.

---

**E**scrita en 1957, "El día que se soltaron los leones" aborda el proceso de libertad del personaje de Ana desde que sale de la casa de su tía en busca de su gato en el Bosque de Chapultepec, conoce a un hombre con quien entabla una amistad y convive en una isla; posteriormente, decide quedarse en compañía de los leones en una jaula del zoológico y no regresar

con su tía. Lo absurdo es la forma en que suceden las acciones en un espacio público como es un bosque de la ciudad de México de mediados del siglo xx. En ese espacio se desborda el caos tras el escape de los leones y el asesinato de un profesor militar que dirigía a un grupo de alumnos.

Dividida en tres jornadas y un epílogo, esta farsa de Carballido contiene elementos del teatro del absurdo, por un lado: la situación de Ana y la presencia de los leones, y por el otro, la subversión de uno de los niños y el autoritarismo fallido de la policía. La imagen del hombre civil se trastoca por la barbarie de sus propios actos; la fiereza de los animales se domestica gracias a la bondad de una mujer que renuncia a la sociedad y encuentra la libertad en una de las jaulas de los leones.

## Ana y los felinos

Las dos primeras escenas de *El día que se soltaron los leones* ocurren en el balcón donde se encuentra la tía imposibilitada físicamente por un dolor de espalda y pecho, en cama ante la Vecina; y en la cocina, donde se encuentra Ana preparando el té y conversando con su gato. Es una señora de más de sesenta y cinco años, a quien se le olvidan las cosas, como se observa en el siguiente parlamento enseguida del diálogo con la tía:

Ayer compré tus pellejos y se me olvidó el pollo de mi tía. (*El té se riega.*) No entiendo cómo se me olvidó porque me gusta tanto. Lástima, sólo alcanza para ella. Me encantaría poder comer pollo todos los días. A ella, en cambio, ya

le chocó. Ya me voy a la iglesia; párate bien, no llores, no te ensucies tu moño

(*Entra la tía.*)

La tía. —¡Ana, eso es un gato!

(*Ana da un grito agudo y retrocede, abrazando a su animal.*)

La tía. —Con razón...<sup>1</sup>

Si apreciamos la lógica de la tía, es absurdo que Ana converse con el gato por ser un animal; en cambio, desde la perspectiva de la sobrina, vemos el cariño y el sentimiento hacia un animal que es tratado como un ser humano, puesto que es el único con quién mantiene una comunicación. La sorpresa de la tía indica ese comportamiento racional ante la extrañeza de la sobrina con el felino. De ahí que la obra gire en esta diatriba de lo lógico y absurdo en la situación del hombre con el animal, del deber ser de la mujer en la sociedad y el ser libre con los animales. Cuando la tía ordena a la vecina que eche de la casa al gato, Ana, cuyo deber inicial era asistir a la iglesia, sale a buscar al animal en el Bosque de Chapultepec; mientras lo hace se encuentra allí a un hombre con quien desayuna un cisne a la orilla del lago. Por otra parte, un niño estudiante de una escuela militar, en rebeldía con su profesor, ha dejado escapar a unos leones que llegan al sitio donde se hallan Ana, el hombre y otra señora que se ha reunido con ellos. Ésta se desmaya, el hombre alcanza a subirse a

<sup>1</sup> Emilio Carballido, *Teatro. El relojero de Córdoba. Medusa. Rosalba y los Llaveros. El día que se soltaron los leones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985, p. 234.

un árbol, mientras Ana trata de esconderse pero su habilidad de conversar con los felinos, hace que los leones la obedezcan.

Semejante a la leyenda medieval de Santa Marta, que domesticó al dragón que había aterrorizado a una ciudad provenzal, Tarascón, Ana logra amansar a los leones también, pero a la vez los protege de la persecución de la policía y de los disparos. Así, Ana, el hombre y la señora escapan a la isla, y después de un tiempo la señora decide regresar al bosque. Al ver que la policía los persigue, Ana y el hombre huyen de nuevo con los leones hasta llegar a las jaulas:

Policías. —(*Gritando.*) ¡Vienen para acá, listos!  
¡Tirar a matar!

(*Entran los leones. Los policías disparan y se matan entre sí. Ana entra; apenas puede seguir a los leones.*)

Ana. —¡A la jaula, a la jaula!<sup>2</sup>

De esta manera entran los leones a la jaula y Ana reta a la policía a que les dispare. Mientras el hombre aprovecha para decir que él capturó a los leones. Feliz de su propia heroicidad, Ana se desquita de los niños estudiantes que visitan el zoológico, les ruge como un león y les arroja cosas.

*El día que se soltaron los leones* tiene como antecedente dos piezas breves del libro *D.F.*: “Misa primera” (1955) y “Tangentes” (1948). De la primera, Lola también tiene una tía al cuidado de ella, pero con un carácter maternal, y se prefigura en Ana, una anciana con una actitud infantil que llega a

adquirir rasgos felinos; de la segunda pieza, ubicada también en el Bosque de Chapultepec, el triángulo anecdótico del poeta, el joven y la novia reaparece como si fuese pasado el tiempo en el hombre, el profesor y su prometida en esta farsa de Carballido.

## El hombre del bosque

A la orilla del lago de Chapultepec es el encuentro entre el hombre y Ana. Él la acompaña para desayunar; un poeta en decadencia y como él mismo recita: “Tuércele el cuello al cisne...”, persigue a esta ave que acaba de pasar junto a ellos, lo sacrifica y cocina. Vive del recuerdo como poeta y se burla de la realidad con elementos poéticos: el cisne condimentado con hojas de laurel. Confiesa su vida como desempleado del gobierno y su infortunio. Sus ideales de poeta se diluyen con la realidad presente, el deseo frustrado de escribir es un reflejo de su soledad y pobreza. Los leones son una motivación de sobrevivencia, una oportunidad para conseguir la recompensa. Si el deseo de Ana era encontrar el animal y luego afiliarse a los leones, el hombre es un muerto de hambre que se adjudica la tarea de rescatar a los leones.

## La señora

Al igual que los personajes anteriores La señora es un personaje visitante del bosque de Chapultepec. Se trata de una mujer solitaria que le toca vivir una travesía en el lago y la isla tras la persecución de los leones. En su parlamento expresa el sentido existencialista de su vida cotidiana: la serie de actividades

<sup>2</sup> *Ibid.*, pp. 269-270.

que se vuelve monótona sin convertirse en nada, la falta de satisfacción:

...¿ustedes de repente, no sienten que algo les falta? Hago todos los días muchas cosas, yo arreglo toda mi casa, y hago muchas cosas iguales a las del día siguiente, y a las del otro día, y a las del otro. ¡Y de repente, siento como si en toda la vida nunca hubiera hecho nada! Me dan ganas de... buscarme un quehacer.<sup>3</sup>

Se muestra el devenir de los tres personajes en *El día que se soltaron los leones*. En la isla confiesan su pasado íntimo y vida insatisfecha. Por una parte, Ana vive dedicada al cuidado de su tía y viste de luto por la pérdida de varios familiares; lleva una vida en decadencia, pero la circunstancia le trae una recompensa; así, La señora logra salvarse y volver a su casa, pero al día siguiente, vuelve con sus nietos para que vean a los leones y a Ana en la jaula.

## El profesor y los niños

En torno a las jaulas del zoológico de este espacio público, aparece el profesor con su grupo de alumnos de escuela militar, con quien diserta sobre la especie animal, mientras la explicación de antropoide causa risa en ellos:

Profesor. —Sí. En la escala zoológica hay una gradación perfecta que termina con los animales racionales: los hombres. Usted es un animal (*Risas*.) ¡Silencio! ¡Yo soy un animal! (*Carcajadas*.)

¿Quién se rió? Dé un paso al frente. ¡A usted lo vi reírse! ¡Un paso al frente: ya! Diga su nombre. El que dio el paso al frente. —López Vélez, Gerardo.

Profesor. —A ver, López, dígame por qué cree usted no ser un animal.

López Vélez. —No, yo si soy.

Profesor. —¿Por qué se rió entonces?

López Vélez. —Pues... porque no tengo mi... mi clasificación, ni...

Profesor. —Es usted un homo sapiens, mamífero vertebrado. Sus datos particulares están en el registro civil y en el archivo de la escuela. Se encuentra en el período de domesticación, y sería colocado en una jaula al menor síntoma de ferocidad...<sup>4</sup>

En este diálogo se replantea el concepto de animal que se ha visto como propio de seres irracionales que carecen de inteligencia. Desde el principio de la obra, la tía regaña a Ana porque le habla al gato como a cualquier persona. En este caso, los niños ríen por la forma en que el profesor se autodenomina animal. Él le explica a López Vélez, que aunque sea una persona civilizada, no está libre de ferocidad.

*El día que se soltaron los leones también* plantea la crueldad de los personajes en el Bosque de Chapultepec, provocado por la misma mano del hombre, en este caso de los niños que empiezan a arrojar piedras a los monos y éstos reaccionan. Así, López Vélez se rebela ante el profesor y abre la puerta de la jaula de los leones para que escapen.

Cuando llega la policía, ésta comete una serie de acciones brutales, disparando bala-

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 249.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 240.

zos sin dirección alguna, y una bala perdida mata al profesor. La mujer rechaza su responsabilidad para adjudicársela a los leones. Entre ellos mismos se balacean. Es una denuncia a la impunidad e injusticia, a la ferocidad de las autoridades que llegan a caer en lo ridículo de la situación. Los personajes de la sociedad civil, en este caso Ana y el hombre, capturan a los leones, mientras la policía pretendía asesinarlos.

## Escenas intercaladas

Según Emilio Carballido, al escribir *El día que se soltaron los leones* trató de usar el lenguaje del teatro chino y de inventar un elemento de convención instantánea con el público: "...uso un poco el lenguaje de los comics [...] encadenamiento de imágenes visuales activas [...] un intento de inventar un nuevo expresionismo"<sup>5</sup>

La obra ofrece una serie de escenas intercaladas, donde se presentan situaciones disímbolas pero relacionadas con la persecución de los felinos. En la primera jornada, se abre el telón con la escena del balcón de la casa de la tía en cama y enseguida la cocina, donde platica Ana con el gato; luego, el encuentro de ella con el hombre en el Bosque de Chapultepec; posteriormente, el profesor, los niños y la joven en torno a las jaulas del zoológico; en la segunda, se representa la persecución de los leones y la muerte

del profesor; al mismo tiempo, el desayuno de Ana, el hombre y la señora a la orilla del lago, y en la tercera, se centra en la isla, para finalmente volver a la Calzada de los Poetas y al zoológico.

La obra pretende manifestar las expresiones de los personajes en cada situación y espacio dramático, el caos derivado de la persecución de los leones, y la conducta de Ana y el hombre. A través de esos espacios, los personajes evolucionan, cambian de parecer en su objetivo ante una situación circunstancial. Es decir, el carácter de los personajes no se define por el deseo, sino por los acontecimientos que se le atraviesan en el camino y encuentran un destino positivo o negativo según la causa. En este caso, el profesor asesinado injustamente, la joven que sufre por él, el niño López Vélez recibe un reconocimiento por rescatar a la señora del lago; el hombre, que aprovecha la situación para la recompensa, Ana haya buena compañía de los leones y se desquita de los niños visitantes. Esta obra de Carballido es una muestra de lo absurdo de la vida, de la crueldad de la gente en una sociedad que pretende conservar los ideales patrios y de progreso.

## Bibliografía

Carballido, Emilio. *D.F. 52 otras en un acto*. México: Fondo de Cultura Económica, 2013.

\_\_\_\_\_. *Teatro. El relojero de Córdoba. Medusa. Rosalba y los Llaveros. El día que se soltaron los leones*. México: Fondo de Cultura Económica, 1985.

Eidelberg, N. "El bosque como montaje y motivo en *El día en que se soltaron los leones*".

<sup>5</sup> Carballido en Eidelberg, N.. "El bosque como montaje y motivo en *El día en que se soltaron los leones*". *Texto crítico*, núm. 39, julio-diciembre de 1988, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias-Universidad Veracruzana, pp. 71-79

- Texto crítico*, núm. 39, julio-diciembre de 1988, Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias-Universidad Veracruzana, pp. 71-79
- Galindo, J. Emilio Carballido (1925-2008). "La fantasía crea su propia expresión". *El Financiero*, febrero 13 de 2008, p. 40.
- Pavis, P. *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*. México: Paidós, 1983.
- Wellwarth, G. E. *Teatro de protesta y paradoja. La evolución del teatro de vanguardia*. Madrid: Alianza Editorial. 1974.

# Otra mirada a la dramaturgia de Emilio Carballido

ITZEL V. CAMARILLO C. | ALUMNA DE LA ESPECIALIZACIÓN EN LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX, UAM AZCAPOTZALCO

---

## Resumen

El presente artículo busca reconocer en la dramaturgia de Emilio Carballido (1925-2008) elementos del Teatro político y Teatro documental para reconfigurar la visión que los nuevos dramaturgos y artistas escénicos en formación pueden generar sobre la misma, ya que su diversidad y vigencia se muestran tanto en los temas como en la forma en que se articulan. Lo anterior en dos obras dramáticas: *¡Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz!* y *Un pequeño día de ira*.

## Abstract

This article seeks to recognize in the dramaturgy of Emilio Carballido (1925-2008) elements of political theater and documentary theater to reconfigure the vision that new playwrights and stage artists in training can generate about it, since its diversity and validity are shown both in the themes and in the way they are articulated. The above in two dramatic works: *¡Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz!* and *Un pequeño día de ira*.

**Palabras clave:** teatro, Emilio Carballido, teatro político, teatro documental.

**Keywords:** theater, Emilio Carballido, political theater, documentary theater.

**Para citar este artículo:** Camarillo C. Itzel V., "Otra mirada a la dramaturgia de Emilio Carballido", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 103-114.

---

## Introducción

Para abordar la obra de Emilio Carballido es inevitable hablar de su trayectoria, es por ello que cada estudio comienza presentando al autor y este no es la excepción, pues a través de su vida podemos entender los impulsos en el trabajo del escritor. Nació en Córdoba, Veracruz, en el año de 1925 y comenzó su gusto por las historias gracias a los cuentos de su abuela. A muy temprana edad se trasladó a la capital; su adolescencia y juventud se desarrollaron entre la ciudad de México y su estado natal. Es probable que convivir en diferentes ambientes contribuyera a la diversidad anecdótica de sus obras: desde lo cotidiano hasta lo extraordinario y de lo particular a lo general.

El trabajo del escritor de *Rosa de dos aromas* está compuesto por: cuento, novela, guiones cinematográficos y dramaturgia; sin embargo, es más conocido por esta última. Con más de cien obras de teatro escritas, Carballido ha sido uno de los artistas más importantes para la escena mexicana; su éxito fue producto de una mente brillante, una aguda visión para captar historias, pero también se debió a su gran carisma y a la suerte de estar rodeado de múltiples artistas con quienes nutrió su trabajo. Guiado por maestros como Rodolfo Usigli, Fernando Wagner y Salvador Novo; rodeado de compañeros y cómplices de la calidad de Luisa Josefina Hernández, Rosario Castellanos, Sergio Magaña y Jaime Sabines, entre otros; y de estudiantes como Hugo Salcedo, Sabina Berman y Oscar Liera, por mencionar algunos, Emilio Carballido alcanzó el prestigio no sólo en la escena teatral de México, sino también

como persona, muestra de ello es la forma en que apoyó a los jóvenes creadores y los múltiples testimonios de amigos y colegas. Salvador Novo, además de ser maestro, fue acompañante y protector de Carballido (quien apenas tenía veinticinco años) en su primera gran empresa: el estreno de *Rosalba y los llaveros* en el Palacio de Bellas Artes. Fue Novo quien dirigió su obra y la mantuvo por más de un año en cartelera. Si hay quien afirma que Novo apoyó a Carballido por el distanciamiento que tuvo a mediados de siglo con el grupo *Contemporáneos* como lo expresa la siguiente cita, es indudable que Novo reconoció en el joven Carballido un enorme potencial.

Al comenzar 1950, había sido criticado por no favorecer la puesta en escena de obras mexicanas en el Palacio de Bellas Artes y se le atribuía haber presentado a Carballido para demostrarles a Usigli, Villaurrutia y Agustín Lazo, de quienes estaba distanciado, que no tenía necesidad de sus obras para echar a andar una temporada de teatro mexicano.<sup>1</sup>

De esta forma comenzó una larga carrera. Los análisis que se han hecho sobre su producción literaria la han clasificado y abordado desde diferentes perspectivas<sup>2</sup>; sin embar-

<sup>1</sup> Socorro Merlín, *Catálogo comentado de la obra de Emilio Carballido*, acceso el 01 agosto de 2020, <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/carballido/html/4.htm>

<sup>2</sup> Daniel Vázquez Touriño realiza un repaso de las formas en que se ha abordado la extensa obra de Emilio Carballido, en su tesis doctoral *La teatralización de la realidad como discurso ético. El teatro de Emilio Carballido*, en el que señala: "Frank Dauster (1962;

go, en el medio teatral sigue siendo conocido por las mismas obras y por lo tanto con la misma perspectiva.

La dramaturgia de Carballido, ha sido objeto de estudio desde una perspectiva realista y costumbrista –por lo menos es la manera en que más se le conoce– lo cual divide la opinión en su principal público lector: los estudiantes y artistas escénicos. Desafortunadamente la visión general en que se presenta la obra carballidiana, deja de lado su diversidad y complejidad (su postura política y las estructuras dramáticas que salen de las convenciones aristotélicas).

De esta manera y bajo otra mirada, el presente escrito tiene por objetivo despertar el interés de una nueva generación de artis-

---

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.”, p. 9.

tas por la obra del autor veracruzano, pues ésta contiene la vigencia y la flexibilidad escénica, con el equilibrio justo entre discurso y estructura que se requiere para tener un sólido montaje teatral.

## La vida, escenario de las historias de Carballido

La relación que Emilio Carballido tuvo con su contexto se muestra a lo largo de su obra. En *DF*, por ejemplo, presenta una ciudad que alberga personajes con conflictos que van desde los problemas básicos de una adolescente (*Selaginela*), hasta el de una madre que sigue buscando a su hijo desaparecido (*Los conmemorantes*); es por ello que se le ha colocado como un autor realista y costumbrista, como lo expresa la siguiente alusión:

Lo mismo ha elaborado piezas teatrales que sirven como ejercicios didácticos para estudiantes, que ha desarrollado fantásticos relatos infantiles y piezas maestras que lo colocan en uno de los escalafones más altos del realismo y el costumbrismo mexicano.<sup>3</sup>

Es por ello que los primeros acercamientos son generalmente desde esa concepción; sin embargo, su obra va más allá de esos calificativos, como lo señala Luis Mario Moncada:

<sup>3</sup> Carlos Rojas, “Emilio Carballido [semblanza]”, *INBA, Coordinación Nacional de Literatura, 2011*, acceso el 30 de julio de 2020, <https://literatura.inba.gob.mx/semblanza2/3188-carballido-emilio-semblanza.html>

[...] No me gusta, como hacen muchos, catalogarlo como 'autor costumbrista', pues esa fue sólo su etapa temprana. Carballido es inclasificable. Parece fácil decirlo, pero se trata de un autor que trató de reflejar una realidad mediante personajes memorables.<sup>4</sup>

Si es cierto que recrea escenas de la vida diaria, también ofrece una diversidad de obras que coquetean con los límites de lo que se concibe como realidad. Así, a través de la fluidez de los conflictos cotidianos o de lo extraordinario, lleva al lector y espectador no sólo al entretenimiento sino también a la reflexión.

La diversidad no sólo se presenta en los ambientes que plasma en sus obras, es decir, entre lo urbano y rural; sino también en la forma. ¡*Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz!* (1985) y *Un pequeño día de ira* (1962), son ejemplo del rompimiento con las estructuras que se habían establecido como canon. Las estructuras formales aristotélicas, así como las convenciones estéticas fueron llevadas a otros niveles; por ejemplo, algunos elementos del teatro político<sup>5</sup> ya se

aprecian en su obra, a pesar de no ser la principal intención de sus textos:

Carballido no escribe las obras pensando en su género o estilo; deja que su sustancia decida cómo son y, por lo tanto, determine su estilo y género, pues cada obra tiene sus propias leyes, que son descubiertas por el autor al tiempo que las escribe. Las leyes de cada obra son únicas, se integran al texto dramático, que acontece en un momento y lugar determinados; entonces convergen con leyes mucho más generales, cuya base es alguna o algunas teorías más amplias, debidas no sólo al autor, sino a los críticos y estudiosos de la obra, en procesos donde están contempladas la crítica y la investigación. Es decir, cada obra es un texto con múltiples significaciones, que pueden ser interpretadas para darle otros tantos sentidos<sup>6</sup>.

Lo anterior no sólo demuestra su forma de escritura, sino que resulta una lección. La organicidad es parte del éxito e sus obras, pues su objetivo es mostrar algo de su interés. Así lo afirma en una plática en la Universidad Autónoma de Nuevo León:

—¿Como dramaturgo de que elementos debe rodearse para hacer sus textos?

—Pues de lo que caiga, de lo que traiga la vida o lo que ocurra o lo que sea, no tengo que escoger nada, tiene que pasar accidentalmente una cosa o bien, normalmente otra y de repente descubro algo que no había descubierto [...] o

<sup>4</sup> Fabiola Palapa y Mónica Mateos Vega, "Un pintor de la realidad mexicana que incorporó la presencia femenina a su quehacer" *La Jornada*, 13 de febrero de 2008, acceso el 28 de junio de 2020, <https://www.jornada.com.mx/2008/02/13/index.php?section=cultura&article=a04n2cul>

<sup>5</sup> Esta corriente teatral, fue impulsada por Erwin Piscator, pero es mejor conocida por Bertolt Brecht. Piscator es el pionero en recursos como el rompimiento de la cuarta pared, la presentación de narradores y la presentación de documentos (tales como noticias, fotografías, videos entre otros). Su objetivo principal era generar la reflexión en el espectador, mostrando la división de las clases sociales. Tenía una marcada influencia marxista. Cfr. Erwin Piscator, *El teatro*

*político*, Traducido por Salvador Vila, Buenos Aires, HIRU, 2001.

<sup>6</sup> Socorro Merlin, *Catálogo comentado de la obra de Emilio Carballido*, op. cit.

bien ocurre una cosa muy sorprendente, o bien al contrario ver las cosas que pasan todos los días, es el ambiente de siempre el que justamente da un impulso para escribirlo.<sup>7</sup>

La vida misma es entonces parte medular en la obra de Carballido; sus relaciones personales y la forma en la que se condujo ayudando a todos los jóvenes creadores dan la certeza de que era un ser pleno y entendía la vida, gracias a su don de observación de la misma y es que él se sabía parte de su entorno, como lo afirma Sabina Berman:

Al contrario del escritor alienado, esa figura romántica, Carballido se consideraba uno entre la gente. No por cierto cualquiera, sino el del más divertido oficio, el dramaturgo: el organizador del drama, de la acción, de la gente.

De ahí su fluidez en la escritura. Escribía de la gente y para la gente. De ahí también su infalible puntería dramática. Tenía a la gente integrada en la conciencia: donde él reía al escribir, reírían sus congéneres; donde lagrimeaba, llorarían.<sup>8</sup>

A través de lo anterior, se puede entender que su objetivo nunca fue ceñirse a una corriente, género o teoría. Es la historia lo que impulsaba su dramaturgia, la anécdota en particular, como señala Felipe Galván:

Evidentemente mi primera formación académica —la de Emilio Carballido— me metió mucho tiempo en la concepción anecdótica. Todo es anécdota en la formación que adquirimos con Emilio, esto fue importante y es muy importante [...]⁹.

Así, el tema de la vida misma fue planteado en diversas obras y metaforizado en figuras como el río en obra la obra *Orinoco* (1984) o en un tren en la novela *El Tren que corría* (1984); en ambas obras la metáfora induce a la reflexión acerca de la vida como un camino en que se transita, pero también que este tiene un final.

## ¿Teatro político?

Si bien, la tradición alemana de teatro político pretendía generar en el espectador la reflexión en cuanto a las injusticias sociales y las exponían de manera explícita, Emilio Carballido fue un agente de reflexión sin otro objetivo que hacer teatro.

[...] lo único didáctico posible es dar buenas obras, hermosamente preparadas, no hay otra. Para cambiar las estructuras sociales, es mejor un mitin que una obra de teatro. No podemos escribir predispuestos a denunciar algo. Si somos personas comprometidas y tenemos preocupaciones éticas, la obra va a reflejar automáticamente lo que somos y en quién creemos, pero

<sup>7</sup> “¿Quién es Emilio Carballido?”, UANL, Entrevista, duración 26’ 09, consultado el 14 de Agosto de 2020, [https://www.youtube.com/watch?v=LXO\\_-53B7lQ&pbjreload=101](https://www.youtube.com/watch?v=LXO_-53B7lQ&pbjreload=101)

<sup>8</sup> Sabina Berman, “Emilio Carballido”, *Letras Libres*, 2008, en: <https://www.letraslibres.com/mexico/emilio-carballido> (consultado en Julio 2020).

<sup>9</sup> Armando Partida Tayzan, *Se buscan dramaturgos, Entrevistas*, México, CONACULTA-FONCA/Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2002, p. 16.

también nos revelará rincones desconocidos de nuestro pensamiento.<sup>10</sup>

La nota anterior presenta a un autor que no cree en el teatro como agente de cambio, pero sí de reflexión. Su teatro es político como es la naturaleza del arte escénico, y es social porque en él se revela la ética del autor.

En su obra de carácter político o social, el equilibrio entre fondo y forma es tal, que no resulta didáctica o panfletaria. De esta manera se genera la reflexión; es política sin ser su objetivo principal, al menos al estilo del teatro político de Erwin Piscator (1893-1966) o Bertold Brecht (1898-1956), en donde el discurso cobra especial valor.

Sin embargo, elementos del teatro político se ven reflejados en su obra, incluso del teatro documental<sup>11</sup>, corriente que deriva de la antes mencionada.

En *¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!*, *Un pequeño día de Ira*, *Los conmemorantes*, *Únete pueblo*, *La pe-*

*sadilla*, entre otras piezas teatrales, surgen temas sociales de manera orgánica. La agudeza del autor para observar y aprehender la vida lo llevan a presentar historias que son parte de su entorno e incorpora estructuras y recursos formales del teatro político de los alemanes Erwin Piscator y Bertold Brecht como: el documento, el narrador, la fragmentación en la línea narrativa, música, carteles y rompimiento de la cuarta pared. Dichos elementos son empleados con gran fluidez, sin atender a corrientes o agendas políticas, sino en favor del quehacer artístico.

### ***¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!***

La obra fue estrenada el 28 de agosto de 1963 en Ciudad Juárez, Chihuahua; posteriormente, el 12 de septiembre en el entonces Distrito Federal. Es descrita como farsa por el autor y se trata de una crítica a la sociedad.

En ella se pueden identificar tres secciones: en la primera, se presentan los actores (al inicio y final de la obra), comentan la situación del teatro en México (precario y sin ayudas institucionales) y piden apoyo a modo de protesta que ellos mismos censuran; la segunda, se trata la historia de Porfirio, un padre de familia que carece de recursos económicos y se ve en la necesidad de trabajar para "Los gringos", pero en el intento se lo lleva el río, su esposa lo da por muerto y busca ayuda con Leonela, quien es conocida por ayudar a los pobres; en la tercera, se da a conocer como el personaje de Leonela, pierde la fe en la gente cuando al ser jefa de Asistencia Pública se percata de

<sup>10</sup> Carlos Rojas, "Emilio Carballido [semblanza]", *INBA, Coordinación Nacional de Literatura*, 2011, acceso el 30 de julio de 2020, <https://literatura.inba.gob.mx/semblanza2/3188-carballido-emilio-semblanza.html>

<sup>11</sup> Concebida en primer lugar por el dramaturgo y director Erwin Piscator y posteriormente teorizada por el dramaturgo Peter Weiss (1916- 1982) es una corriente del Teatro Político que tiene por objetivo convocar a la reflexión, en que se retoma un hecho real y se muestra en escena a través de documentos como: "Expedientes, actas, cartas, balances de empresas bancarias y de sociedades industriales, declaraciones gubernamentales, alocuciones, entrevistas, manifestaciones de personalidades conocidas, reportajes periodísticos y radiofónicos, fotografías, documentales cinematográficos y otros testimonios del presente." en Peter Weiss, "Notas sobre el Teatro-Documento", *Conjunto Casa de las Américas*, núm. 185, 2017, p. 3-7.

cómo las personas “necesitadas” le toman el pelo.

Resulta interesante como la unidad de tiempo es intervenida por los juegos temporales, pues la anécdota de Porfirio se interrumpe para mostrar el pasado de Leonela y el por qué de su comportamiento en el presente; además, el tiempo real en que se narra y representa la obra.

La forma en la que se presenta el documento (como lo hace Piscator o Weisz), demuestra que lo que ocurre en escena, hecho ficticio, es parte de la realidad que circunda al público, muestra de ello es una de las primeras acotaciones:

Nota que deberá imprimirse en el programa de mano:

*Las cifras y referencias en la obra son tan exactas como las estadísticas oficiales de donde fueron tomadas. En ocasiones se han redondeado números demasiado complejos o se han variado ligeramente algunos datos para que se apliquen a varios estados de la República y no sólo Veracruz, el principalmente aludido. (E. C.<sup>12</sup>)*

Muestra los datos a modo de ruptura de la ficción, pero Carballido le imprime sentido del humor, como lo expone al hablar de la pobreza y el uso de calzado:

<sup>12</sup> Emilio Carballido, “¡Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz!” *Repositorio Institucional, Universidad Veracruzana no. 31 Colección La palabra y el Hombre*, México: Universidad Veracruzana, 1964, pp. 509-571. <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/2259> (consultado el 22 de julio de 2020), p. 515. En lo sucesivo se usarán las siglas *SP* seguido de la página.

*CORO E: (No ha habido pausa alguna en el texto hablado.) Cuenta el estado con 2.040,350 habitantes y hay para ellos 415,500 viviendas; de éstas, el 65% tienen una sola habitación. (Cartel.) El coeficiente de natalidad supera generalmente al de mortalidad. Superficie: 71,826 Km2; 21 hospitales, 55 aeródromos; 23 estaciones radiodifusoras comerciales [...] (Otro Cartel) El 47.66% de la población usa zapatos; si tuviera una sola pierna, podría calzarse casi el 96% de la población. (SP, p. 514)*

El uso de carteles empleados que indica el texto anterior, es otro elemento que presenta el Teatro político y documental; en el caso de Carballido su aplicación equilibra el discurso de manera orgánica como el ejemplo anterior y como se señala a continuación:

*VECINA: Yo estuve así una vez, hace un año. Mi señor se había ido de bracerero.*

*Se irrumpe porque el Coro “E” aprovecha para sacar un cartel:*

POBLACIÓN: 2.040, 350 HABITANTES

EN DIEZ AÑOS SALIERON DEL ESTADO: 651, 872

BRACEROS RUMBO AL SUR DE ESTADOS UNIDOS.

REPRESENTAN EL 14.4% DE LA POBLACIÓN

ECONOMICAMENTE ACTIVA. (SP, p.529)

Otra característica inusual (para el teatro en ese momento) que muestra la obra, es la forma en que los actores se presentan. Con su nombre real, dan a conocer al público la manera en la que desarrollará la representación: “Foro vacío. Entran uno a uno todos los actores, vestidos uniformemente. Traen letreros con sus nombres.” (SP, p. 515).

Otros recursos del teatro político que se presentan son: el rompimiento de la cuarta

pared (como se mostró en la cita anterior) y el uso de elementos musicales que funcionan como rompimiento como apoyo discursivo.

Se lo ha llevado el agua  
entre torrentes de espuma,  
cuando ya se va a perder  
alza la mano y saluda (SP, p. 524)

Los versos anteriores sirven, además de descripción, como *leitmotiv* en un juego escénico que imprime humor cada que hablan de cómo el río se llevó don Porfirio.

Por otro lado, la importancia de la vigencia en nuestro contexto es un elemento de gran valor, pues si bien los datos en las estadísticas han cambiado, los conflictos en el país parecen no haber variado. Subtemas, que derivan de la crisis económica en México se presentan durante el desarrollo de *¡Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz!*, por ejemplo: la urgencia de trabajar sin ningún tipo de prestaciones para empresas extranjeras; la corrupción, cuando lo gringos soborna a la trabajadora social para que los dejen seguir “trabajando”; la manipulación en las elecciones y el abuso de los entes de poder sobre la ignorancia; la necesidad de irse del país para tener un ingreso económico; y las mañas del “pueblo bueno”, como se expone en la siguiente cita, en la que un hombre le pide a Leonela le dé dinero para medicinas pues supuestamente su madre está muriendo y en lugar de darles los setenta pesos que pide, la mujer envía un doctor y medicinas:

LEONELA: (*Anota*) Váyase tranquilo. Su madre tendrá, médico, medicinas, hasta hospital si hace falta.

*El borracho le besa las manos de rodillas.*  
[...]

LEONELA: [...] (*Conmovida*) ¡Dios mío, qué gratitud! Me ha dejado las manos como tlaconete. La siguiente, Pase.

*Entra mujer. Afuera, el borracho se encuentra con el Coro “E”, su compañero de juerga.*

CORO E: ¿Qué pasó?

BORRACHO: Fregada vieja tacaña, ni un centavo aflojó.

CORO E: ¿Pues no que tanta caridad?

BORRACHO: Lloré, hasta a mí me daba tristeza. Ella nomás me pidió la dirección para mandar médico y medicinas.

CORO E: ¿Y qué hiciste?

BORRACHO: Le di la de una pinche vecina, que está muriéndose. ¿Y ora?

CORO E: Pues ora empeñamos mi saco, pero la seguimos.

*Se van abrazados.* (SP, pp. 532-533)

La crítica a la sociedad y su vigencia, se expone al aludir al partido político en turno y sus malas prácticas; por ejemplo, la forma en la que doña Leonela llega al puesto de jefa de asistencia pública sólo por ser la tía del gobernador; o la manera en que gana la gubernatura Eustaquio, sobrino de Leonela: “No es usted mexicano? Vote por los colores de la bandera.” (SP, p.538). Pero la crítica no sólo se queda en el terreno de lo civil, sino que va más allá, llega a las instituciones que atañen a la cultura en México. Muestra las carencias y debilidades en la escena teatral nacional, como el poco presupuesto, la falta de público, los apoyos a los artistas ex-

tranjeros, entre otras, como lo demuestran los actores al inicio y al final de la obra:

ACTOR C: Bueno, pues el autor quería proyectar películas, tener un reparto de 70, un gran foro, muchos decorados....

ACTOR B: Pero es una obra mexicana. Por eso... la ponemos nosotros.

ACTOR A: ¿Quién va a gastar ese dinerito en la obra de un paisano?

La mera verdad: con las piezas mexicanas no se gana nada. ¡No viene el público! Bueno, vinieron ustedes, un público selecto pero... (*Tose, metió la pata*) ¿A quién le van a interesar nuestros autores, habiendo tantos tan buenos en todo el mundo? [...]

ACTOR B: El apoyo oficial está subdesarrollado

ACTOR C: O si la crítica y los sindicatos hicieran una labor más tenaz por nuestro teatro... (*SP*, p. 512)

[...]

ACTRIZ A: Nosotros hemos pedido un buen subsidio, para ponerla un poquito mejor de lo que la han visto....

ACTOR A: También pedimos un buen teatro, mejor propaganda, buenos programas, porque ustedes ya ven como anda esto.... (*SP*, p. 569)

Carballido no es maniqueista y su obra puede ser abordada desde diversas perspectivas. El autor no se preocupa por dar un juicio binario, sino por el panorama completo (Por ejemplo, el pueblo no es bueno ni malo, sino que genera mecanismos de subsistencia como es el final de la historia de Porfirio, pues al no encontrar el cuerpo pero recibir el ataúd más costoso y elegante, la familia aprovecha para venderlo) lo

cual brinda múltiples posibilidades de lectura y escenificación.

Si es verdad que el autor no pretende mostrar una postura política *per se*, no se puede ignorar la carga significativa que tiene el título, pues hace referencia a la manera en que la sociedad es silenciada de diversos modos.

### ***Un pequeño día de ira***

Esta pieza didáctica, como la denominó Daniel Vázquez Touriño<sup>13</sup>, contiene una crítica social, desde una mirada panorámica. Tanto *¡Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz!*, como *Un pequeño día de ira*, fueron escritas y escenificadas en un ambiente de marcada censura por parte del Estado mexicano y así se demuestra en la siguiente afirmación de Jaquelin Bixer:

Resulta muy significativo que *Un pequeño día de ira* se publicara y representara primero en Cuba, donde ganó el Premio Casa de las Américas en 1962. También es significativo que debido a la censura oficial y extraoficial, tendrían que pasar otros catorce años para que la obra llegara a los escenarios de México que entra y sale de la cuarta pared.<sup>14</sup>

La anécdota principal de la obra es realmente sencilla, Cristina una mujer embarazada

<sup>13</sup> Daniel Vázquez Touriño, *La teatralización de la realidad como discurso ético. El teatro de Emilio Carballido*, op. cit. p.3.

<sup>14</sup> Jaquelin Bixer, "Emilio Carballido, el Caribe y un tren que corre hacia el mar", *Revista Conjunto*, núm 132, Habana, acceso el 01 de agosto de 2020, <http://www.casadelasamericas.org/revistaconjunto.php#arr>

en un arranque de enojo sale a asustar con un rifle a los niños que cotidianamente entran en su propiedad a robar mangos, pero termina por asesinar al pequeño, Ángel, quien cae de un balazo en la frente. El pueblo lleno de ira por la injusta muerte del niño juzga a la familia de Cristina, pues al ser amiga del gobernador no es enjuiciada ni amonestada. El conflicto principal se potencia por el deliberado arresto de Diodoro, el loco del pueblo, quién gritaba por la impunidad ante el triste deceso del infante. Al enterarse de este atropello y de que Cristina y su esposo se mudan, el pueblo enfurece, cortan líneas telefónicas, saquean la casa, manosean y rompen las ropas de las hijas del abogado de Cristina. Cabe destacar que está basada en una historia verídica, recurso constante en el teatro documental. Emilio Carballido, muestra una vez más un panorama en que no hay buenos o malos, la interpretación es abierta, sin dejar de poner en primer plano los privilegios que goza la clase alta representada en Cristina, quién no quiere ir al cine porque “apesta a chusma”<sup>15</sup>, que se enoja por que le roban los mangos aunque los deje pudrir, quién tiene la posibilidad de ser defendida por un abogado y que por ser amiga del gobernador no es encarcelada. Por otro lado, se muestra, desde la primera escena los conflictos personales de cada uno de los habitantes, sus enojos y frustraciones, que resultan detonantes para que se lleve a cabo el clímax de la obra, pues la injusticia se refleja en pequeñas accio-

nes, que pueden ser acumulativas, como se muestra en la siguiente cita:

NARRADOR: Algo pequeño, sin importancia, un gestecito apenas, pero un gesto de más, y de pronto parece al pueblo que se ha llegado más allá de lo tolerable. Van a liberar al loco, a ese tonto del pueblo que es inferior a todos y no entiende siquiera que se le ha cometido una injusticia.<sup>16</sup>

Más adelante, se puede observar cómo el pueblo aprovecha la ocasión para desahogar y desbordar esa ira, incluso con aquellos que no se lo merecen, muestra de ello son las siguientes citas:

*La plaza. Amanecer.*

*Marcelo Jr. y Juan, hacen guardia, con rifles, a la puerta de la cárcel. En la plaza hay regados los restos de una desastrosa mudanza: un piano desvencijado, destripado; pedazos de sillas y de un gran radio, marcos, cortinas rasgadas, algo que fue un sofá, un diluvio de papeles, un archivero en ruinas. En una banca está Fluvio, con su machete al lado.*

[...]

NARRADOR: Están acabando de echar a Máximo y a su familia. Les pegamos a todos, y los hicimos que se fueran caminando.

FULVIO: Y...¿el abogado?

NARRADOR: Lo empujamos, con miel de las colmenas de Cristina. Y lo dejamos irse en su coche, con su mujer y sus hijos. A ellas las manoseamos y les rompimos la ropa. También rompimos los vidrios del coche.<sup>17</sup>

<sup>15</sup> Emilio Carballido, *Un pequeño día de ira*, La Habana: Casa de las Américas 1962, p. 119. En lo sucesivo se usan las siglas *PDI* seguidas del número de página.

<sup>16</sup> Emilio Carballido, *Un pequeño día de ira*, La Habana: Casa de las Américas 1962, p. 148.

<sup>17</sup> *Op. cit.*, p. 151.

A diferencia del teatro político de la tradición alemana de tendencia maniqueísta, Carballido muestra al igual que en *Silencio pollos pelones*, las injusticias, carencias y conflictos de la sociedad sin caer en una estructura binaria, es decir, la clase social no determina la ética ni la moral de las personas.

Otro elemento propio del teatro político es la presencia de un narrador que muestra distanciamiento con lo representado, pero en *Un pequeño día de ira* Carballido da un paso más, el narrador que al principio se mantenía a distancia y se encargaba de describir el conflicto y personajes, se involucra también hacia el clímax:

NARRADOR: ¡Todos están de acuerdo! No saben bien por qué, cada quien tiene sus razones, pero sabemos que hay un orden y no se ha respetado. Sabemos que.. (*Se distrae, cada vez más hacia la cárcel*) Sabemos que... ¡Quítenles las pistolas!<sup>18</sup>

Una muestra más del dinamismo con que se desvela otra mirada a la dramaturgia carballidiana es la siguiente acotación:

La escenografía no debe ser realista. Puede solucionarse de varios modos. [...] Y que ningún personaje es caricatura. El director deberá tratarlos con imparcialidad y permitir que sus acciones hablen por sí mismas.

Las luces deben enfatizar las áreas de actuación. Nunca serán realistas.<sup>19</sup>

<sup>18</sup> *Idem.*, p. 148-149

<sup>19</sup> *Id.*, p. 106.

A pesar de la convención realista en la que transcurre la anécdota, es posible darle múltiples enfoques. La imparcialidad que señala el autor responde a su objetivo de representar la vida tal como es: con claroscuros, ni los pobres son buenos, ni los ricos malos.

## Conclusiones

La manera en la que se han analizado las obras, abre la posibilidad de refrescar la mirada que se tiene del autor considerado costumbrista, pues si bien su objetivo principal no era hacer un teatro con carga política, la forma en que aprehendió las imágenes y anécdotas cotidianas muestra conflictos impregnados de un contexto que no está exento de los problemas sociales. Por otra parte, las obras revisadas desvelan una gran vigencia, pues después de más de medio siglo los conflictos presentados no nos son ajenos. Finalmente, es necesario señalar que el equilibrio entre fondo y forma en la obra de Carballido, es resultado de la contemplación de la vida con sus claroscuros y de la organicidad en la que integra los recursos y estructuras necesarias para compartir su visión del mundo y al mismo tiempo brindar al espectador un papel activo para la reflexión, sin olvidar el sentido del humor que lo caracteriza.

## Bibliografía

Berman, Sabina. "Emilio Carballido". *Letras Libres*, 2008, en: <https://www.letraslibres.com/mexico/emilio-carballido> (Julio 2020).

- Carballido, Emilio. "¡Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz!" *Repositorio Institucional, Universidad Veracruzana no. 31 Colección La palabra y el Hombre*, México: Universidad Veracruzana, 1964, pp. 509- 571. Consultado el 22 de julio de 2020, <http://cdigital.uv.mx/handle/123456789/2259>
- Carballido, Emilio. *Un pequeño día de ira*. La Habana: Casa de las Américas, 1962.
- Merlín, Socorro. *Catálogo comentado de la obra de Emilio Carballido*, acceso el 01 agosto de 2020, <https://citru.inba.gob.mx/proyectos/investigacion/carballido/html/4.htm>
- Palapa Fabiola y Mónica Mateos Vega. "Un pintor de la realidad mexicana que incorporó la presencia femenina a su quehacer" *La Jornada*, 13 de febrero de 2008, acceso el 28 de junio de 2020, <https://www.jornada.com.mx/2008/02/13/index.php?section=cultura&article=a04n2cul>
- Partida Tayzan, Armando. *Se buscan dramaturgos. Entrevistas*. México: CONACULTA-FONCA/ Instituto Nacional de Bellas Artes, Centro Nacional de Investigación Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli, 2002, p. 16.
- Piscator, Erwin. *El teatro político*. Traducido por Salvador Vila, Buenos Aires: HIRU, 2001.
- Rojas, Carlos. "Emilio Carballido [semblanza]". *INBA, Coordinación Nacional de Literatura, 2011*, <https://literatura.inba.gob.mx/semblanza/2/3188-carballido-emilio-semblanza.html> (30 de julio de 2020).
- Vazquéz Touriño, Daniel. "La teatralización de la realidad como discurso ético. El teatro de Emilio Carballido". *Repositorio UAM, Tesis doctoral*, [https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3142/5294\\_vazquez\\_touri%3Fo.pdf?sequence=1](https://repositorio.uam.es/bitstream/handle/10486/3142/5294_vazquez_touri%3Fo.pdf?sequence=1) (23 de junio de 2020).
- Weiss, Peter. "Notas sobre el Teatro-Documento", *Conjunto Casa de las Américas*, núm. 185, 2017, p. 3-7.

## Video conferencia

¿Quién es Emilio Carballido?", UANL, Entrevista, duración 26'09, [https://www.youtube.com/watch?v=LXO\\_-53B7IQ&pbjreload=101](https://www.youtube.com/watch?v=LXO_-53B7IQ&pbjreload=101) (consultado el 14 de Agosto de 2020).

# Emilio Carballido. Notas para un santón teatral

OMAR PIÑA | INVESTIGADOR INDEPENDIENTE

---

## Resumen

En este texto se procura reflexionar acerca de la dimensión y calidad humana y literaria del dramaturgo Emilio Carballido.

## Abstract

In this text seek for reflects about the dimation and human and literary quality of the playwright Emilio Carballido.

**Palabras clave:** teatro, drama mexicano, Carballido.

**Key words:** theatre, mexican drama, Carballido.

**Para citar este artículo:** Piña, Omar, "Emilio Carballido. Notas para un santón teatral", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 115-124.

---

**E**n virtud de mis intervenciones en la creación teatral, el doctor Raúl Hernández Viveros me propuso escribir sobre Emilio Carballido, dije que sí. Fue inmediata mi reacción, a pesar que desconocía los detalles del encargo. El "sí" instantáneo fue porque el periodismo ejercido me educó y constató que las órdenes de un editor casi nunca se discuten. Supe más tarde los detalles, lo que el editor requería era una especie de informe o esbozo académico, estrictamente acotado hacia y con Emilio Carballido como figura

central. No era sencillo desde un punto de vista anecdótico, porque a don Emilio sólo tuve oportunidad de tratarlo en dos ocasiones de mi vida y aquellos breves encuentros fueron bajo el yugo periodístico. La primera vez, él iba muy apurado y ante la estupidez de mi pregunta inicial, el dramaturgo me regaló como respuesta un billete de ida al oráculo de la Facultad de Letras Españolas de la Universidad Veracruzana. La segunda, ocurrió al pasar de quince años y entonces respondió con la amabilidad que provoca el agradecimiento perpetuo.

Retorno al presente inmediato... Las finalidades de un texto académico no son próximas a las de un escrito periodístico. Por lo tanto, Emilio Carballido será discurrendo aquí con la intención de esbozar apenas unas consideraciones más estrictas del "académico teatral" que me parece. Primero voy al abordaje del "hombre de dramaturgia." Vendrá después el "hombre de teatro" y finalizaré con "el dramaturgo Carballido," última sección que incluye la sal y pimienta adquiridas en charlas con personas que sí lo trataron de cerca.

### ...hacia el más acá, desde allá...

Para anotaciones muy puntuales me he basado en el husmeo a textos que se pueden constatar en la Internet, en idioma español. Voy a numerarlos ya por razones que detallaré más adelante. La Wikipedia es injusta con él, datos quizá de fiarse pero con intenciones enrevesadas que no me interesa comprender. Una segunda fuente ha sido el pulcro texto del sitio electrónico *Biografías y Vidas. La Enciclopedia biográfica en línea*;

generada en Barcelona y escrito por: Ruiza, M., Fernández T. y Tamaro E. (2004). La tercera es la *Enciclopedia de la literatura en México*, un sitio oficial que tiene el respaldo del *Catálogo biobibliográfico de la literatura en México*. De gran utilidad fue la lectura del inteligente ensayo *Emilio Carballido: una visión del teatro, una revisión de la realidad*, escrito por Eugenio Núñez Ang<sup>1</sup>; Y finalmente, la piedra blanca que rompió el vidrio de mis titubeos, fue la tesis doctoral *El teatro de Emilio Carballido. La teatralización de la realidad como discurso ético*, concienzudamente escrita en 2008 por Daniel Vázquez Touriño, bajo la dirección de Selena Millares (Universidad Autónoma de Madrid)<sup>2</sup>.

Las fuentes básicas de las tres dimensiones que se desarrollan aquí son las mencionadas en el párrafo anterior. Lo que sigue, es un texto que no cumplirá con la nomenclatura de la escritura académica (ni siquiera con la amabilidad de APA), pero... El orden, exposición y propuesta están construidas con lo que se aguarda de un texto que columpia entre la divulgación y quizá el ensayo. El "ensayo," que conste, en una de sus vertientes más suaves: el monólogo que busca transformarse en charla. La redacción incluirá licencias y vicios periodísticos (como el derecho de no revelar las fuentes, por

<sup>1</sup> *Emilio Carballido: una visión del teatro, una revisión de la realidad*, escrito por Eugenio Núñez Ang <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/carballido.htm> (octubre, 2020)

<sup>2</sup> Vázquez, Daniel. *El teatro de Emilio Carballido: la teatralización de la realidad como enfoque ético*. Peter Lang, 2012.

ejemplo). Mas la finalidad de escribir sobre Emilio Carballido es así...

### ...hombre de dramaturgia...

Emilio Carballido dedicó una generosa parte de su tiempo a escribir su propio teatro y a enseñar cómo escribirlo. Su exigencia fue creciendo a medida de sus conocimientos. Dominaba, en fondo y en forma, la absoluta precisión de los géneros fundamentales que son la Tragedia y la Comedia; lo tanático y lo erótico; la muerte y la risa; pero son nociones para desmenuzarlas un poco más.

Tragedia y Comedia. Las dos columnas vertebrales que resguardan de movimientos innecesarios a todos los "sub"-géneros que de ellas se derivan. La Tragedia es aquella que aún nos arroja a la conmoción del descubrimiento, de la finalidad de cada vida, de los juegos del destino, de la decisión tomada por las divinidades y preanunciada por augures e incluso sueños. La Comedia afloja cada tensión del cuerpo que, curiosamente vuelve a desenvolverse como otra tensión, pero detonada por la carcajada. Una sorprende de lo que podemos ser capaces; la otra —la risa— nos reprende y alegra por lo que somos con nuestras virtudes, pero cuando dirigimos el camino hacia los vicios, los excesos.

Carballido aprendió estos rasgos escriturales desde sus tiempos como estudiante y los practicó el resto de su vida. Es muy sencillo tomar una serie de cursos de literatura dramática y tal vez requiere esfuerzos para ser promovido; pero "ejercer" la teoría literaria sobre el papel implica ver los reflejos de las teorías en las obras verdaderas, que son

las piezas dramáticas. Son atribuciones que no se deben a ningún tipo de inspiración sino a lectura constante de las columnas vertebrales y a las producciones escriturales que se han derivado desde la aparición del Teatro como género hasta la fecha.

Emilio Carballido fue un atento lector de la literatura dramática; no se permitió jamás la tregua. ¿De cuáles obras en específico? ¿De cuántas veces leyó a tal o cual autor? Son preguntas ociosas que formularíamos sin ver el final de un cuestionario y que sólo podría responder el propio Emilio a través de una sesión espiritista. Y a pesar de un posible éxito, contestaría con sus modos rápidos e ingeniosos que "está muy ocupado" como para atender "cosas que le quitan el tiempo."

Si la lectura, como acto de interpretación, actúa como un sello en nuestras percepciones cada vez que acudimos a ella; re-leer no es repetir lo mismo sino volver a encontrar huellas y ligarlas con experiencias nuevas. Los textos quedan fijados, pero los humanos tenemos la capacidad de advertir que cada lectura es otra vez una posibilidad de comprender al mundo que nos habla para comunicarnos con el mundo en el que vivimos. Ese juego de principios y retornos es que el que conduce a ensanchar la visión. Carballido poseía la capacidad de la lectura y la humildad de la re-lectura; en la primera, era como un niño maravillado ante su descubrimiento; con la segunda, era un escritor advertido por sus hallazgos.

Y esa manera de experimentar el acto de leer, lo llevaba al acto de escribir. Por obviedad, esa es una fracción de lo que incluye el trabajo de un escritor. Para hacer más

diáfana esta aseveración, voy a colar en estas siguientes líneas un testimonio que relata uno de los métodos de trabajo de Carballido. Se despertaba comúnmente a la misma hora (antes del amanecer); escribía a mano en esas descomunales libretas con hojas cuadrículadas para realizar una “contabilidad” manuscrita y sucedían sus primeras horas de cualquier día.

Salpimento este dato con el morbo que hace falta. Esas horas que abrían su jornal, eran regadas con sorbitos de un jarabe que él mismo se preparaba a partir de la mezcla de coca cola y ron. No lo hacía al modo de enrumbarse al acantilado de la borrachera, sino a la manera de mantener la lengua húmeda mientras las palabras y acciones que sucedían en su cabeza se iban integrando, por ejercicio prodigioso de su mano, en cada trazo que dejaba sobre el papel.

De cuatro a seis horas a ese ritmo diario las más de las veces, a esa disciplina férrea, se deben también sus más de cien piezas dramáticas compuestas a lo largo de su vida como escritor activo. Un escritor que suponemos no conoció las interrupciones “molestas” durante unos sesenta años. ¿Lo visitaron las musas? ¿Se paralizaba ante la hoja en blanco? (lo segundo puedo responderlo gracias a una conjetura: no. Escribía sobre hojas cuadrículadas, repito: libretas de contabilidad). De momentos especiales o de inspiración es preferible que él lo responda si nos atrevemos a invocarlo e interrumpir su descanso eterno.

Anotados ya los detalles anteriores, discutamos un poco sobre qué géneros dramáticos prefería escribir. Vamos únicamente a

atisbar el laberinto del tedio que provoca la teoría literaria. Carballido escribió todas las posibilidades dramatúrgicas y si esto fuera un trabajo escolar, tendría a bien abrir el localizador electrónico y traspasar aquí la lista de los géneros y subgéneros literarios dramáticos; y entonces un profesor despistado me aprobaría. Pero la finalidad es otra.

La producción textual dramatúrgica de Carballido fue un ejercicio constante. De los detalles de su región académica, como dramaturgo y profesor de dramaturgia vale mencionar que él fue un escritor siempre en cabalgata *sobre, en, y hacia* los distintos espíritus de épocas que le correspondió vivir. Tuvo la oportunidad de calcar, retratar, mostrar y cuestionar al México que transitó de 1948 al 2008. Y esos varios países, uno mismo en geografía pero distintos Méxicos en tiempos, los plasmó en el texto dramático. El dramaturgo Carballido ubicó sus obras en cada tiempo correspondiente; pero muchas de ellas mantuvieron una flexibilidad que las hicieron o permitieron traspasar los límites temporales y encontrar adaptación y acomodo a cronologías con las que ya no se correspondían. Voy a poner un solo ejemplo. La obra *El Censo*, es una pieza cuya producción es del año de 1957 y está catalogada en el anaquel de las comedias. Seguiré la obviedad porque es necesaria... La pieza, convertida en teatro, a los mexicanos que acudieron al estreno y, por consecuencia, a las primeras representaciones: la obra los divirtió mucho. Aquellos habitantes capitalinos y después los de las ciudades que contaban con teatros y compañías teatrales, la malicia y la picardía, la sospecha de que “un

censo mandado por el gobierno” resultara eficaz: los hacía doblarse por las carcajadas. Era tiro al blanco o culpa de Emilio.

A los mexicanos del siglo veintiuno, acos-tumbrados a los censos, a las encuestas vía telefónica, al espejismo de las redes sociales; la pieza dramática *El censo* aún nos provoca hilaridad, reír mucho porque sabemos que de una gran parte de ese todo que reportan las autoridades, es una mentira para escon-der los más o los menos de las cifras, según convenga. Voy a rematar el comentario sobre esta pieza con un dato fehaciente; la obra se ha convertido en radio-teatro; pro-ducida y transmitida como tal por la radio de la UNAM; la malicia, la burla, la picaresca y el doble sentido (léase: irrealidad que se construye dentro de la realidad: no es lo que conocemos como “albur”) son evidentes.

Prosigo: otra vez con revuelo a las si-guientes frases entrecomilladas. Primero “la dramaturgia” –discurso literario acotado según un género, historia, estilo– luego es “convertida en teatro” –producción, actores, espacio para representación y público– son dos aspectos que hay que tomar en cuenta. Una cosa es la obra como pieza literaria y otra, la obra como un hecho cultural donde intervienen otras personas que hacen posible su representación y donde son obliga-toriamente necesarias otras personas que observarán aquello que se vuelve-a-presen-tar. Carballido era un escritor que hacía el trabajo correspondiente a lo que al princi-pio de este párrafo he tratado de apurar como “dramaturgia.” De eso trabajaba la mayor parte de su tiempo. De las cuatro de la madrugada a las diez o hasta el mediodía, estaba casi dedicado a ello: a escribir piezas

dramáticas. Voy a emplear palabras más su-gerentes para desarrollarlo. Escribía a mano con una letra menuda en libretas de conta-bilidad (las más grandes). A mano escribía todos los días con una disciplina que no es ritual, sino que es eso: disciplina (el “ritual” es repetir acciones determinadas con cierta exactitud para impedir que se desvanezca un mito). Además hay que añadir que tenía ta-lento y le gustaba estudiar; leía mucho. Le gustaba enseñar o ensayar con sus alumnos las ideas que en él provocaban lo que es-tudiaba. Escribió cuentos, novelas, guiones para cine, guiones para ballet. Y ahora voy a relatar lo que me respondió en la primera y fallida entrevista que intenté hacerle. Mi pre-gunta, estúpida, fue la siguiente: “¿Cómo se construye un personaje?” así, en frío, con grabadora aún de *cassette* apuntándole ha-cia los dientes. Me vio a los ojos, sonrió y dijo: “Mire, si sabe dónde está la facultad de letras de la universidad, vaya usted a pre-guntarle esas chingaderas a los sabios que dan clases ahí: son expertos. Yo no tengo tiempo.” Pero visto así, debemos hacer una pausa, respirar hondo quizá, para sumergir-nos de nuevo.

### **...hombre de teatro...**

De lo que hacía el dramaturgo Emilio Carba-llido he procurado acomodarlo en la sección anterior. En esta, quiero precisar su activi-dad como interventor en lo que se refiere al teatro. El teatro como un hecho cultural que se puede constatar más allá del discurs-o dramatúrgico; como una actividad donde intervienen personas con distintas activida-des encaminadas a un mismo fin: alistarse

para ofrecer una función (re-presentación) a un público. Si lo representado es bueno o es malo, se debe siempre a factores que sólo un adivino puedo predecir.

Hasta donde yo tengo leído y comprendido, rastreado por lecturas y por llamadas a personas mejor informadas: Emilio Carballido no era actor. Era primero que todo un escritor que de lo que más escribió fue de dramaturgia y que fue inmensamente afortunado porque esas piezas dramáticas se convirtieron en teatro. Fueron representadas. Y “eso” en un país como el nuestro y como en muchos otros: es una bendición de los dioses reunidos.

Hay maledicencias que lo señalan de molesto interventor en los procesos de montaje cada vez que podía. Mi deducción es que son mentiras, o como decimos los mexicanos “la mala leche” o “la puritita envidia.” Y a continuación voy a sustentar por qué no lo creo. De vuelta recurriré a las aclaraciones de nociones teatrales: montaje. Es una palabra que en las jergas teatrales se emplea para encapsular el proceso de convertir una pieza dramática en una obra de teatro. Así de sencillo. Esta sencillez merece un resabio popular que obedece a “según el sapo, es la pedrada.” Se trate de una compañía formada por actores y personas profesionales o por aficionados o por alumnos de escuela. El proceso de montaje comienza con tener un elenco. El básico son los actores y un director que cuida la unidad y el ritmo general de lo que será representado de frente a un público. Si la fortuna sonríe, intervienen también un asistente de dirección, un diseñador de escenografía, un diseñador de vestuario, un maquillista, un músico, un ilu-

minador, por lo menos un tramoyista y una serie de personas que ejercen durante la representación actividades técnicas muy específicas: desde controlar el acceso del público al espacio destinado como lugar de representación (teatro, estadio, salón, cochera, etcétera) hasta subir o bajar un telón. Dato de más, pero no de sobra: un telón de teatro profesional, por sus dimensiones y materiales con los que está construido sobrepasa el peso de una tonelada; no es una cortina de baño como las que adquirimos en los supermercados.

Pues bien. Con el cariño que merece el teatro como hecho cultural en mi vida: hacer teatro es para una bola de locos, sepan o no sepan hacerlo. Porque es un trabajo donde hay muchos trabajos reunidos con una sola finalidad: que el público salga con la sonrisa que provoca la comedia o conmovido por lo que le ha demostrado la tragedia; y de allí podría seguir con palabrerías y frases para subgénero. Pero creo que doy a entenderme. Y si las cosas del hecho cultural, que es la función de ese momento no salen como se esperaba, “el público” abandona la sala con indignación o con el divertimento que provocaron los errores durante la representación. Errores que en realidad son accidentes; suceden “cosas” no previstas. Y desato mis últimas comillas: se interrumpió la electricidad/ un corto circuito fundió las lámparas que iluminaban el proscenio durante la escena más hilarante y no se vio nada/ el actor se equivocó tres veces seguidas porque advirtió que entre el público estaba su expareja con una sombrilla en la mano/ a la protagonista le salió un eructo justo cuando debía responder: “también yo te necesito,

amor de mi existencia”/ los encargados de bajar el telón salieron a fumar un cigarro y por seguir con la mirada a una muchacha guapa se olvidaron de que los actores llevan cinco minutos inventando el final de la obra o de un acto porque el telón sigue fijo/ ...y podríamos continuar hasta componer una noveleta.

Los anteriores, son procesos y accidentes e incidentes donde he pretendido mostrar que si hay una persona que allí estorba, es el dramaturgo; y eso, considerando que aún viva. No tenemos idea de cuántas ocasiones han sido representadas cualquiera de las piezas de *DF 26 obras en un acto*<sup>3</sup>, desde el año de 1976 a la fecha. Son textos que tanto profesionales como aficionados han convertido en teatro. Y atrás de cada montaje ¿supondríamos que estaba la supervisión de un dramaturgo que invertía las primeras cinco u ocho horas de su día en escribir, leer, corregir, estudiar, preparar una clase y desarrollar las otras actividades que hacía y que estaban vinculadas con el teatro como un hecho cultural? Qué pregunta tan larga. Qué pena no responderla.

En lo que resta de esta sección, sólo voy a desarrollar consideraciones sobre la revista *Tramoya*, porque fue otro hecho cultural que le correspondió hacer a Emilio Carballido como hombre de teatro. En el año de 1975, la bonanza que financiaba la educación superior con dinero público, permitió que la Universidad Veracruzana destinara una fracción de su presupuesto al desarrollo editorial para fundar y sostener una revista

de teatro. En la América Latina de aquel entonces no había muchas revistas especializadas en teatro y mucho menos, sostenidas por una universidad cuyo financiamiento depende del dinero público.

*Tramoya* surgió entonces como una revista porque desde su fundación contó entregas periódicas y puntuales. Pero en realidad siempre fueron libros de teatro; las características básicas de un libro es que excedan las 32 páginas y tengan un lomo en el cual se imprime la leyenda de los datos esenciales del contenido textual. En la mayoría de los números que yo conozco de “Tramoya” el contenido mínimo es: 1 pieza dramática de cualquier dramaturgo hispanoamericano (tómese en cuenta que podría tratarse de cualquier género dramático); 1 reseña sobre un libro de teoría teatral o dramática; 1 reseña sobre alguna representación teatral y sé que me quedo corto. Debo explicar eso de “pieza dramática de cualquier dramaturgo hispanoamericano.” El lector joven del siglo XXI debe charlar con el lector practicante del siglo XX lo que significaba “publicar” en la época donde la única forma de hacer del conocimiento público un texto era la imprenta; la palabra estampada sobre papel. Consideremos pocos factores, hacer llegar un texto al editor (de la revista *Tramoya*, Emilio Carballido era su director y editor simultáneo) significaba tener dinero suficiente para mandar a escribir un mecanografiado pulcro, hacer un paquete y pagar el costo del envío hasta las oficinas de la residencia editorial. Si el dramaturgo vivía a ochenta kilómetros de distancia tal vez el costo por envío no significaba un despilfarro. Pero la revista *Tramoya* publicó siempre a

<sup>3</sup> Carballido, Emilio. *DF 52 obras en un acto*. Fondo de Cultura Económica, 2011.

un catálogo de buenos dramaturgos de todas las edades y de todas las latitudes donde el idioma español es el usado por la mayoría de sus habitantes. El "lugar" de partida era lo de menos, y también, lo de más. La aparente contradicción es simple de aclarar. Lo de menos se debe a que, desde mi punto de vista, la revista-libro de Carballido jamás reverenció a un teatro o grupo dramático en particular. Un número o entrega nos sorprendía con un monólogo escrito por un venezolano; otro con un sainete ideado en el corazón de Granada; otro número una tragedia con ritmo del pop ochentero de Buenos Aires y así podría seguir un listado con esta sencilla fórmula que ejercí aquí (*lugar de origen/género dramático/comentario y valoración amable*). La noticia es que cada una de las piezas publicadas en los números que abarcaron la primera y segunda épocas de la revista *Tramoya* fueron leídas y valoradas por el propio Emilio Carballido (desde 1975 hasta 2008). Eso dio el sello de garantía a la publicación y no fue como dicen las malas lenguas. La envidia comenta que quien publicó allí, como dramaturgo, era porque flotaba después de la tempestad de los caprichos estilísticos del propio director de la revista —para eso escribía el teatro que se le daba la gana.

Las fronteras del Carballido dramaturgo y las de un profesionalista del Teatro dedicado al Teatro son muy claras y las evidencias son palpables. *Tramoya* es una muestra de ello. Fue un edificio de convivencia fundamental para la dramaturgia y el teatro hispanoamericanos, porque no había otra forma de preservar, difundir y divulgar el quehacer escénico. Don Emilio no fue el inventor de las

revistas, ni el protector de artistas; pero sí el péndulo que vigilaba la ondulación entre Tragedia y Comedia. Que si los óxidos de la corrosiva furia mal hablan de las portadas de la revista. Pues... que con mal café remojen el bolillo que se ha endurecido entre sus manos furiosas. No hay tiempo de explicar la envidia pero sí hay interés por deshacer el nudo de la intriga. Todas las portadas de la revista *Tramoya* fueron ilustradas por la pintora Leticia Tarragó, quien además, es emérita de la propia Universidad Veracruzana. Esa persistencia y abundancia, confirieron a la revista-libro un sello distintivo. Uno veía de lejos el formato en que estaba impresa la ilustración realizada por la pintora y ya sabía que era un número más, o un piso más de esa torre que don Emilio construyó como bastión del teatro hispanoamericano.

Lo de que siempre Leticia Tarragó hiciera las ilustraciones de las portadas no fue un encargo por debajo de la mesa, en lo oscuro, entre cuates y copas: fue un vínculo netamente institucional. Y en una universidad, en cualquiera, debe defenderse siempre el derecho de cátedra, pero las órdenes no se discuten, sean del carácter que sean, justas o injustas. Y punto.

### ...dramaturgo Carballido...

Don Emilio... a partir de aquí, desde donde yo estoy escribiendo, lo voy a tutear. No voy a tutearte con el atrevimiento de un reportero que sólo te entrevistó dos veces en su vida; pero sí como el que tuvo la oportunidad de leerte, de leer con avidez muchos números de tu revista *Tramoya*, de ver en cine el montonal de películas que escribiste

y de hablar sobre ti con personas con quienes tomaste más de quinientos cafés y con quienes recorriste parques, museos e hiciste el resto de la vida. No voy a nombrarlos porque a ninguno de ellos les he llamado para pedirles permiso y tampoco acostumbro a grabar a nadie a sus espaldas. Asumo el ajetrete de mi memoria y voy a tutearte porque de cada charla con pintores, músicos, dramaturgos, escritores, críticos, editores, teatros y un montón de gente, advertí el mucho cariño que te tenían. De los envidiosos, ni me acuerdo de sus caras, te lo juro.

¿Cómo está eso, Emilio, de que eras capaz de hacer un viaje hasta bien lejos sólo para ver un museo? Qué extravagancia de ser humano eras. Cruzar océanos, aceptar el tedio de los visados, cambiar de tu lengua materna a otros idiomas, cansarte y todo eso... para llegar a una ciudad como Atenas y en lugar de echarte una dormidita y hacer lo que hace todo el mundo: irte de inmediato al museo etnológico. ¿A poco se iban a llevar el museo a Cracovia?

Dicen que eras bien terco. Y veías el museo todo un día, sin pausas. Los guardias te corrían porque ya era tiempo de cerrar y no te quedaba de otra, te ibas enojado. Entonces salías a comer-cenar-dormir y al otro día: hacías lo mismo. Y al tercer día: otra vez. Y así hasta que se acababa el plazo del viaje. Voy a suponer que así eras con la dramaturgia que escribías y la que leías; con tus compromisos de un escritor que volcaba su pasión a los pulsos de la vida teatral mexicana y que te debe tanto. Tus obras son una muestra todavía fehaciente y una lección de que un escritor no sólo piensa en sí mismo, en su ombligo, sus tripas e inteligencia: sino

que cada una de las palabras que colocaste en todos tus personajes son tan reales como el habla de todos nosotros. Aún con los años después de tu muerte, en los festivales de teatro escolares, los adolescentes de secundaria y bachillerato continúan representando lo que tú escribías a mano, como primera versión, en las libretas inmensas de contabilidad. De las compañías profesionales ni se diga; si como persona eras complicado, como escritor dramático te ganaste la predilección del público. Yo creo que nos contabas a Aristófanes o a Sófocles, a Ionesco y a Brecht (por no seguirle con tantísimos a quienes comprendías) en nuestra versiones y vidas más cercanas a cada tiempo que nos ha envuelto. Y con ese ingenio tuyo a veces nos haces reír y otras, provocas que mejor nos rasquemos la cabeza sin estar piojosos. Nos mostraste que cada tiempo es un retorno constante de principio y fin; que el teatro, además de ser esparcimiento vivo, tiene una función social y es necesario porque cada personaje es la máscara de muchas personas. Da mucho alivio ver que cuando tus piezas dramáticas son llevadas a la escena, algo de nosotros constata que una parte mínima florece o se nos marchita para siempre.

La última que yo te vi con vida, fuiste muy amable. Te pregunté un detalle técnico sobre la estructuración de escritura dramática, sonreíste porque mi pregunta era bien maldosa. Y dijiste así: "Las 'acotaciones' son lo que uno quisiera ver en la escena, pero hasta allí es el poder de creación del dramaturgo." Hiciste una breve pausa y tus manos se comenzaron a mover como dibujando círculos, preparabas el tiro al blanco:

Uno 'acota' con la mejor intención del mundo, pero ¿qué pasa? Llega un productor al que no le alcanza para que se realice lo que uno pide, o un director que lo quiere probar al revés o los actores cambian el sentido de los diálogos o se les olvida y contestan otra cosa. Cuando escriba teatro, pídale, exíjalo: porque vendrán las calamidades y lo último que se usa en una función es aquello que uno escribió.

Ya no tengo más cosas que escribir sobre ti. Vendrán personas más preparadas a explicarnos lo tuyo, no lo dudo. Y mi atrevimiento de ser un pelado que se atrevió a tutearte, concluye así: donde quiera que usted exista, en cada vuelta de representar su trabajo, usted descansa en paz, don Emilio, porque sus obras nos demuestran que a veces puede terminarse la vida, pero no la existencia.

## Bibliografía

- <https://www.ensayistas.org/critica/generales/CH/mexico/carballido.htm> (octubre, 2020)
- Vázquez, Daniel. *El teatro de Emilio Carballido: la teatralización de la realidad como enfoque ético*. Peter Lang, 2012.
- Carballido, Emilio. *DF 52 obras en un acto*. Fondo de Cultura Económica, 2011.

# Vientos Narrativos de Emilio Carballido. Aproximaciones a *El norte* y *La veleta oxidada*

RAFAEL ESTEBAN GUTIÉRREZ QUEZADA | ALUMNO DE LA ESPECIALIZACIÓN EN  
LITERATURA MEXICANA DEL SIGLO XX,  
UAM AZCAPOTZALCO

---

## Resumen

El estudio de la producción narrativa de Emilio Carballido se ha visto opacado por el interés en su dramaturgia. Sus dos primeras novelas, *La veleta oxidada* (1956) y *El norte* (1958) presentan algunos elementos que las ligan con su trabajo teatral, al mismo tiempo que marcan el estilo narrativo de un prolífico y poco reconocido narrador. Este artículo presenta una lectura de *La veleta oxidada* y *El norte* desde los conflictos de hegemonía y subalternidad de género que definen a sus personajes y definen la trayectoria de las tramas.

## Abstract

Emilio Carballido's study of the narrative production has been overshadowed by the general interest in his dramaturgy. His first two novels, *La veleta oxidada* (1956) and *El norte* (1958) present some elements that link him to his theatrical work, at the same time that they mark the narrative style of a prolific and little-recognized narrator. This article presents a reading of *La veleta oxidada* and *El norte* from the conflicts of hegemony and gender subalternity that define their characters and define the trajectory of the plots.

**Palabras clave:** *La veleta oxidada*, *El norte*, hegemonía, subalternidad, masculinidad.

**Keywords:** *La veleta oxidada*, *El norte*, hegemony, subalternity, masculinity.

**Para citar este artículo:** Gutiérrez Quesada, Rafael Esteban, "Vientos Narrativos de Emilio Carballido. Aproximaciones a *El norte* y *La veleta oxidada*", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 125-137.

---

## Emilio Carballido, narrador

Lo mismo que Rulfo en la narrativa, el teatro de Emilio Carballido se ha estudiado con devoto entusiasmo, convirtiéndolo en referente obligado tanto para creadores como para investigadores. Alumno de Rodolfo Usigli, contemporáneo de Luisa Josefina Hernández, Sergio Magaña y Jorge Ibargüengoitia; su importancia radica en la renovación de la dramaturgia mexicana con una perspectiva crítica, uso del lenguaje cotidiano y temas de corte popular,<sup>1</sup> importantes paradigmas para las generaciones venideras. Esto, parcialmente, ha llevado a una segregación de su obra narrativa. Y digo parcialmente, ya que con Carballido ocurre lo mismo que con Sergio Galindo o Sergio Pitol, grandes narradores de la llamada Generación de Medio Siglo cuya novelística se vio eclipsada en un principio por la omnipresencia de Carlos Fuentes en este género y periodo.

Parece acertado pensar que las preocupaciones del autor se manifestaron de mejor manera en el texto dramático por considerarlo un género con mayores posibilidades expresivas, o por lo menos, con menor solemnidad que la tradición novelesca marcada por Azuela y la novela de la Revolución. En otras palabras, y como expresaron Sergio Ruffinelli y otros miembros del Seminario del CILL de la Universidad Veracruzana, "Carballido no tiene la necesidad de abarcar anchos mundos novelescos o de comprometerse en el proyecto de una novela extensa (totalizadora) [...] el "mundo" de su fantasía aparece desarrollado, cumplido, en el conjunto de todas sus obras".<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Para una semblanza y valoración de la obra teatral de Emilio Carballido, véase a Socorro Merlín, "Emilio Carballido dramaturgo, maestro y promotor de teatro", en *Tema y variaciones de literatura* No. 31, 2008, pp. 35-55.

<sup>2</sup> Sergio Ruffinelli et. al., "El sol, de Carballido: novela de iniciación", *Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias*, Universidad Veracruzana, núm.3, 1976, p. 68.

Ello no significa, desde luego, que su obra narrativa sea mero complemento o incluso “restos” de su producción dramática. Sin embargo, ambos espectros no pueden disociarse. Las razones por las que un autor elige contar una historia mediante un género específico nunca son claras ni unívocas. En una entrevista con Miguel Ángel Quemain, Carballido se expresa de sus novelas cortas *La veleta oxidada* (1956) y *El norte* (1958) en los siguientes términos:

—¿Cuándo 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.<sup>3</sup>

Esta experiencia subjetiva que manifiesta el autor no imposibilita aproximaciones comparativas entre la dramaturgia y la narrati-

va. Tanto *La veleta oxidada* como *El norte* mantienen rasgos que permiten caracterizarlas como “dramáticas”, privilegiadas de conflicto y estructura interna. Que se trate de las dos primeras obras narrativas de Carballido y que guarden tan poca distancia temporal, facilita una visión de conjunto en dos sentidos: como punto de partida e iniciación en el ejercicio narrativo (cuya alteridad inevitable es el texto dramático), y como dos propuestas estilístico-formales de plasmar preocupaciones y motivos semejantes.

La configuración de estas obras permite una lectura relacionada con su producción teatral. En ellas se reconocen elementos del discurso dramático, tales como las fuerzas de oposición que los protagonistas representan, el conflicto que surge a partir de la alteración de un orden establecido (la cual pone la acción en movimiento) y de conclusiones marcadas por la inversión de la circunstancia inicial.

Así, en este ensayo se propone una aproximación a *La veleta oxidada* y *El norte* a partir de sus conflictos y el desarrollo de sus personajes, aspectos que guardan mucha más semejanza que distancia.

En primer lugar, se propone una exploración de los protagonistas masculinos y femeninos a través de sus frustraciones, lo que deriva en una lectura en torno a la identidad y el papel civilizatorio, respectivamente. Esta frustración tiene su origen en una anomalía en el orden social de la hegemonía; en otras palabras, tiene su origen en la resistencia o incapacidad de los personajes a adoptar los roles tradicionales, sobre todo en lo relativo al género.

<sup>3</sup> Miguel Ángel Quemain “Teatro y novela: la doble vida de Emilio Carballido. Conversación con Miguel Ángel Quemain”, *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 25, 1996.

A continuación, se plantea que la irrupción de personajes catalizadores contribuye a un movimiento, una transformación que deriva en una restitución de la hegemonía en términos masculinos y el fracaso, sobre todo, de la realización femenina, que finaliza como subalterna.

Así, esta aproximación también atiende a características de orden social y aspectos críticos. Se emplean algunos conceptos como hegemonía o subalternidad<sup>4</sup> no porque sea un objetivo encajarlos en la producción narrativa de Carballido, sino porque la misma narración invita a una lectura en estos términos.

### **Frustraciones en *El norte* y *La veleta oxidada***

*La veleta oxidada* está narrada de forma lineal, pero dividida en 19 capítulos fragmentarios de disímil extensión. Cuenta la historia de Martha —poetisa, capitalina, antigua estudiante de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM— y Adán —hacendado y también estudiante (trunco) de Historia en la facultad—, jóvenes esposos que residen en la casa

de Adela, hermana de Adán, en una localidad de provincia (posiblemente Xalapa).

*El norte* también es la historia de una pareja: Isabel, una rica viuda de mediana edad asentada en la Ciudad de México, y Aristeo, un muchacho veinteañero, oriundo de Tepito, empleado de un cine. Ambos entablan su relación a partir de un episodio de tintes cómicos: Aristeo rescata a Isabel de un percance con un hombre borracho en el baño del cine. Esto hace que Isabel lo quiera recompensar con dinero, pero Aristeo sobreentende que se trata de una recompensa carnal. Librado el malentendido, efectivamente, comienzan una relación. Los capítulos de la novela alternan el pasado y el presente: por un lado, la historia de su romance, y por el otro, las vacaciones que toman en el puerto de Veracruz, escenario donde se manifiestan los conflictos nacidos de sus frustraciones.

Las semejanzas entre ambas novelas se superponen a sus formas particulares. En primer lugar, la oposición de fuerzas que sus personajes representan desde su punto de vista social y que se manifiestan en las relaciones de pareja. Al respecto, Martha Elia Arizmendi Domínguez<sup>5</sup> plantea un análisis de *La veleta oxidada* a partir del amor y la teoría psicoanalítica de Erich Fromm. Sin embargo, acierta al afirmar que los personajes de *La veleta oxidada* “deambulan por el espacio literario sin encontrar respuesta a sus inquietudes; su inconstancia y dualidad

<sup>4</sup> De acuerdo con Massimo Modenessi (*Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales-CLACSO, 2010), la noción de subalternidad adquiere por primera vez densidad teórica en relación con las reflexiones de Gramsci sobre la hegemonía, partiendo de la necesidad de encontrar un correlato conceptual de la alienación en el terreno superestructural, el equivalente socio-político en el plano de la dominación de lo que ésta indica en el plano socio-económico: el despojo relativo de la calidad subjetiva por medio de la subordinación.

<sup>5</sup> Martha Elia Arizmendi Domínguez, “Encuentros y desencuentros en *La veleta oxidada*”, *Caminos hacia la equidad*, Año III, Núm. 1, agosto, Universidad Autónoma del Estado de México, 2004.

[...] los convierte en arquetipos".<sup>6</sup> Dualidad, sin duda, expresada en la contradicción entre los roles que representan y los deseos íntimos que los alientan. Sin embargo, esta contradicción no tiene su origen en la reproducción (frustrada) de patrones románticos; esta es apenas la consecuencia de las dinámicas de dominación, que atraviesan los terrenos de lo social, lo cultural, el género y la clase.

Las formas de reproducción de la vida social (en este caso, el amor de pareja) no se reducen a arquetipos predefinidos, sino que se moldean en la correlación de fuerzas de su circunstancia. Eso ocurre, sin duda, con los personajes de *La veleta oxidada* y *El norte*. En otro ensayo, la misma autora afirma:

Los personajes en estas obras resultan controversiales: por un lado, los hombres, siempre en función de las mujeres, están dotados de una infinita inseguridad: éstas, por su parte, constituyen una importante veta creativa y de conocimiento.<sup>7</sup>

De tal modo, la oposición central en los dos textos está marcada por la división de género, la cual invierte los roles tradicionales de dominación.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 67.

<sup>7</sup> Martha Elia Arizmendi Domínguez, "Un hombre y su escritura: Emilio Carballido en la narrativa", *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 57, 2018, p. 45.

## Identidad y masculinidad

El conflicto palpable en ambas novelas es la masculinidad frustrada de Aristeo y de Adán. En *La veleta oxidada*, Adán comienza siendo un hombre casi patético y empedregado; a pesar de habitar la hacienda familiar con su esposa, vive constreñido por la visión urbana y moderna de Martha. Sobre la pareja se cierne una sombra: la imposibilidad de Martha de procrear debido a su matriz ligeramente desviada. Este aspecto impide que Adán cumpla a cabalidad con la exigencia social masculina como reproductor y padre de familia, manifestándose como frustración y fracaso desde el primer capítulo:

—Pues Adancito, no me le vaya a hacer un hijo...

— Ay, Adán. Ni a su mujer le hace un hijo...<sup>8</sup>

Esto, además, configura un personaje moralmente derrotado que no encuentra la manera de sobrellevar esas frustraciones:

Y luego, de repente, un gran vacío, una angustia, una tristeza o rencor, algo, no sabía qué; tenía que galopar horas, hasta extenuarse, o tenía que emborracharse en el burdel. Así eran más o menos los días de Adán Luna. (*LVO*, 104)

En *El norte*, por su parte, sobresale la incapacidad de Aristeo de configurarse como

<sup>8</sup> Emilio Carballido, *La veleta oxidada y el norte*, México, Universidad Veracruzana, 1980, p. 94. En adelante, cito dentro del cuerpo con el número de página, mediante las siglas LVO para la obra *La veleta oxidada* y con las siglas ENO para la obra *El norte*.

hombre, incluso físicamente. Por ejemplo, varias veces se hace alusión a su bigote incipiente, símbolo de masculinidad que, en su caso, no termina por solidificar:

Él se vio al espejo, y se alisó el pelo; minuciosamente erigió un copete, modeló una onda al lado, admiró el efecto; ensayó una sonrisa con todos sus dientes anchos. Habría querido tener un bigote espeso, pero apenas le brotaba una sombra, que ni retocándola podría parecer un verdadero bigote. (*ENO*, p. 20)

Y más adelante, cuando Isabel descubre por primera vez que ya no está en presencia de un niño: “De pronto se sorprendió viendo en la boca del escuincle su bozo. Tuvo pánico: era un hombre.” (*ENO*, 36)

En estas citas destaca el juego de percepciones (sugerida, semánticamente, por el espejo): Aristeo no puede percibirse como un hombre, a pesar de que Isabel no duda en reconocerlo como tal. No es sorprendente, por ello, que Carballido insinúa conflictos internos irresueltos con la figura paterna, al explicar el complicado panorama familiar de Aristeo:

Aristeo Sanabria tenía que sostener, en parte, los gastos de su familia. El padre, decían, había muerto. En realidad, esta versión la creía solamente la más chica, y puede que ni ésa. Aristeo recordaba, cuando menos dos papás diferentes, y ninguno era el suyo. (*ENO*, 23)

En consecuencia, la aventura de Aristeo con Isabel puede interpretarse como su paso definitivo a “ser hombre”, partiendo de una ausencia de referentes de masculinidad en

el seno familiar. Se trata de un tránsito progresivo, pues al principio Aristeo toma la relación con inmadurez, intentando cifrarla socialmente como triunfo o victoria entre sus iguales:

Aristeo contó la aventura muchas veces. A los amigos de Tepito, a los otros vendedores. Trataba de que se acordaran de ella:

—¿No se acuerdan de ella? Viene muy seguido. La describía, detallaba intimidades, exageraba el dinero recibido, el número de asaltos y las excelencias ocultas de Isabel. (*ENO*, 43)

## Civilización y feminidad

El segundo conflicto se expresa en la inconformidad de los personajes femeninos, Martha e Isabel. Inconformidad, ciertamente, de tipo burgués. Las protagonistas femeninas en ambas novelas representan la modernidad, la civilización, la refinación de clase y hasta la cultura letrada.

En *La veleta*, Martha está frustrada por esa nueva vida rural, alejada del estilo de vida al cual está acostumbrada, lejos del campo literario de la ciudad, lo cual se liga desde las primeras líneas con sus resentimientos hacia Adán: “Odiaba la siesta, odiaba a su cuñada, odiaba a Adán a veces, nada más a veces, por callado, por inerte y en especial porque a él sí le gustaba el pueblo”. (*LVO*, 91) Odio también ligado a su reticencia por adoptar un rol tradicional de esposa y madre: “Dos fragmentos de frase venían a resumir todo en la cabeza de Martha: ‘...No quiero volverme como ellos...’ y ‘...La matriz ligeramente desviada...’” (*LVO*, 119)

Esta frustración en torno a la exigencia social de su papel encuentra su contraparte con la cuñada Adela, quien cumple su función como guardiana de valores tradicionales relacionados con la familia, la sexualidad y la maternidad. De ahí su rechazo a la personalidad y estilo de vida de su cuñada Martha: “Se sentía mal después, se levantaba acalorada, pensando que Adán era muy débil y Martha muy gastadora y muy floja. ‘No cocina, no lava, no limpia la casa’”. (LVO, 97) Además, el contrapunto entre Martha y Adela tiene un componente de clase y educativo. Martha se nos presenta como la mujer urbana y moderna que presume una superioridad hasta epistemológica frente a los subalternos de provincia. Adela, en cambio, es guardiana de conocimientos empíricos con honda raíz tradicional:

Había aprendido lo esencial de la reproducción, lo mecánico, bastante tarde gracias a los cuidados de la madre; quedó fascinada y completó el cuadro con detalles adicionales muy interesantes, con algo de cómo y por qué pasa todo (la luna, los humores, los eclipses). Se quedó con todo revuelto, pero sabido a ciegas, con solidez inexpugnable que despreciaba profundamente aquellas ridiculeces que Martha pretendió inculcarle en un principio. Sobre todo, no perdonó nunca a Martha por haberse reído de sus conocimientos. (LVO, 99)

En varias ocasiones, Martha no duda en expresar su desdén hacia lo que considera incivilizado, como cuando la familia de la cocinera lleva a cabo una fiesta-funeral por la muerte de un niño: “Debió consultarme a mí. Soy la señora, ¿no? ¡Óyelos! Esas guita-

rras. Salvajadas. La Edad Media. No, África, los bosquimanos...” (LVO, 108)

Para intentar compensar su frustración al respecto, Martha organiza tertulias literarias con los personajes más o menos letrados del pueblo (el maestro, el doctor, alguna señora de su misma clase), aunque con resultados mediocres comparados con sus colegas literatos de la ciudad. Hacia ellos adopta una actitud maternalista y vasconceliana: “‘Es mi contribución a la cultura nacional’, contaba, en broma, en alguna carta a México. ‘Los sensibilizo un poco, les leo cosas, les corrijo sus producciones y los animo a seguir escribiendo’” (LVO, 115); misma situación que se presenta en el siguiente fragmento: “Después, venía el tropel de amigas a oír las descripciones idílicas del pueblo. Hasta el profesor Pacheco se convertía en un personaje de Gógol.” (LVO, 123)

En *El norte* Isabel vive un doble conflicto: consigo misma y hacia Aristeo. En un principio, se nos presenta a esta mujer viuda de un general Díaz (que aseguraba ser sobrino del dictador), con quien se casó a la fuerza a los 14 años. Carballido explica cómo el militar violó a la niña durante la noche de bodas y el lento proceso por el cual Isabel terminó adaptándose a esa vida, llegando a tomarle cariño a su esposo. Al morir este, sin embargo, la dimensión sexual de Isabel se reconfigura, sobre todo a partir de su relación con Aristeo. A manera de juego divertido (desde su punto de vista), Isabel comienza a adoptar un rol activo en sus relaciones sexuales con Aristeo, imitando los modos de su referente masculino inmediato:

Por un momento se puso a imitar gestos y tonos del difunto marido, se echó sobre el muchacho, lo sacudió con arrestos viriles, después lo besó ferozmente, para acabar desnudándolo. Más tarde, se divirtió mucho recordando la escena, como si hubiera sido postiza, un juego, o una broma. Así como un juego secreto que sólo ella entendía, repitió varias veces esas violencias, que iban a terminar en la cama. No analizaba el porqué, pero disfrutaba un curioso placer histriónico en volverse activa, en agredir. (ENO, 45)

Imitación, juego postizo e histrionismo son motivos que nos refieren a la impostura. En efecto, la configuración de estos roles contradice la hetero-norma social, según la cual la mujer debe ser sumisa y el hombre agresivo.

Más aún, Isabel ejerce también un dominio de clase sobre su pobre amante de Tepito:

Ella empezó a mirarlo con ojos críticos. Lo bañó, lo hizo que se cortara un poco el pelo, y le prohibió que usara tanta grasa. Le compró zapatos, ropa interior, después camisas y pantalones, porque él habló de que le gustarían. Parecía inteligente y tubo ganas de hacerlo estudiar, de hacerlo 'algo'; lo oía contar de su casa y de su barrio y pensaba que no estaría mal traérselo a vivir. (ENO, 45)

Como muestra la cita anterior, Isabel comienza muy pronto a definir a Aristeo con los prismáticos burgueses y manifiesta (como Martha en *La veleta*) una intención maternal-civilizatoria.

## Inversión de roles

Tanto Adán como Aristeo se ven incapacitados para ejercer el rol hegemónico del hombre debido a que sus contrapartes, Martha e Isabel, ostentan la hegemonía de clase, e incluso racial y civilizatoria. Sus dinámicas de intimidad se ven mermadas por esta relación de subalternidad, latente e inactiva, hasta que la irrupción de un personaje catalizador pone en marcha su transformación.

En el caso de *La veleta oxidada*, este personaje es Nieves, una criada a la que Adán embaraza. Ella, además de compartir con Adán la condición provinciana, es descrita también en términos raciales: "Tan prieta. Ya ves, te dije que no le pusieras Nieves" (LVO, 92), de tal forma que su nombre funciona también como una sátira de la aspiración a la blanquitud. Martha, en cambio, siempre es descrita como güera: "Que no creo que salga a nosotros, prieto y feo. Tal vez salga güerito, como tu familia" (LVO, 129), a pesar de que se hace explícito que ella no es rubia.

Nieves cumple su función catalizadora cuando Martha, en un intento por volver a la urbanidad, viaja a la capital con la excusa de operarse la matriz. Mientras, Adán permanece en la hacienda y hace una visita nocturna a la empleada, dejándola encinta. De esta forma, Adán logra cumplir con el rol masculino socialmente exigido, a pesar de que sea en términos apócrifos. Para la estructura de su masculinidad, eso no importa: en última instancia, su voluntad se ve cumplida y adopta el rol hegemónico al abandonar a Martha y huir con Nieves a una vieja hacienda abandonada.

En *El norte*, el personaje catalizador es Max, un escritor aparentemente homosexual (esto solamente se insinúa) quien tienta a Aristeo para abandonar a Isabel y recorrer el mundo en barco, y termina acostándose con esta última para consumar la separación. La forma en que trastoca la masculinidad de Aristeo se da en esa doble vertiente: como una apelación a la homosexualidad velada y e imposición de la norma machista-heterosexual, pues la infidelidad de Isabel finalmente provoca que Aristeo adopte el rol dominante y agresivo.

Con respecto a lo primero, Carballido crea un hábil juego de expectativas e insinuaciones. Desde principio, Aristeo sospecha de la homosexualidad de Max y la rechaza con vehemencia, como dicta su esquema de masculinidad: "Aquel no hablaba, le había dado un cigarro... 'Ha de ser joto'. Aristeo, molesto, esperó el siguiente avance del otro para decirle que no" (ENO, 32). Incluso en el nivel de la introspección, Aristeo se debate en el uso de un lenguaje que corresponda adecuadamente a la masculinidad, marcado por la imprecisión y la expresión instintiva. Por ejemplo, frente al espectáculo de las olas, Max utiliza un adjetivo simbólicamente ligado a lo femenino, lo que desata la desazón interna del otro: "Aristeo no se habría atrevido a usar la palabra "hermoso". En la cabeza repetía "jijo, jijo, jójole", y aun llegaba a murmurar: "qué bruto". "Hermoso" parecía cierto, pero le molestaba" (ENO, 32).

A través de los contactos físicos que Aristeo llega a tener con Max, Carballido insinúa que este rechazo a la homosexualidad y lo femenino tiene en el protagonista un componente de represión: se comporta inseguro

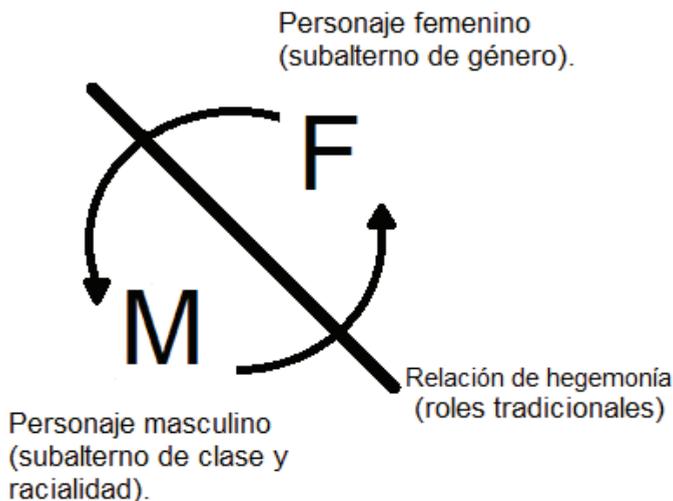
al respecto porque, por primera vez, se enfrenta a un cuestionamiento sobre su sexualidad. Por ejemplo, cuando Max le pone la mano en el hombro: "No, no sé. Vámonos. –levantándose, porque se sentían muy chistosos los dedos de ese cuate" (ENO, 67).

Así, tanto Nieves como Max cumplen la función de trastocar la percepción de masculinidad y machismo hasta entonces reprimida en Adán y Aristeo, empujándolos a tomar un papel activo e invertir la relación de hegemonía. Luisa Josefina Hernández dice al respecto:

Adán y Aristeo se asemejan en que viven los sucesos sin analizarlos, hasta que los sucesos con su propia fuerza les traen una lucidez punzante que los lleva al reconocimiento de sí mismos. Al final de las dos novelas parecen gritar a los personajes: ¡Me siento, soy yo mismo, el hombre que soy yo!<sup>9</sup>

De esta forma, ambas novelas concluyen con la superposición de la masculinidad sobre las condiciones subalternas de clase y racial. Se trata de una inversión de los roles hegemónicos que puede ilustrarse con el siguiente esquema:

<sup>9</sup> Luisa Josefina Hernández, "Tres novelas cortas de 1958", *Universidad de México*, núm. 10, 1959, p. 36.



Al principio los personajes masculinos, Adán y Aristeo, aparecen subordinados por los femeninos, Martha e Isabel, en términos de clase y civilización, imposibilitados de ocupar su lugar tradicional en la hegemonía (conflicto central en ambas novelas). El desenvolvimiento de la trama, impulsado por los personajes catalizadores (Nieves y Max), conlleva un movimiento de inversión, al final del cual se reestablece la hetero-norma tradicional.

En *La veleta oxidada*, Adán manifiesta esta inversión imponiendo, por primera vez, su voluntad sobre la de su esposa. Martha, por su parte, por fin admite el fracaso de su intencionalidad civilizatoria, renuncia a sus aspiraciones en el marco de la cultura letrada y adopta el rol tradicional de la mujer en la sociedad machista. En otras palabras, a su identidad en favor de preservar el amor de Adán:

Si yo tuviera talento, podría seguir siendo yo misma, hasta el máximo, hasta el fin, y eso estaría bien, sería bueno. Pero tal como soy, debo volverme, ¿cómo decirte?, volverme una porción de humanidad, tener mi hijo, tener otros hijos, servirte, ser una esposa cualquiera, ser como la gente de este pueblo. (*LVO*, 142)

En *El norte*, la inversión acontece de manera más violenta. Cuando Max le revela a Aristeo la infidelidad de Isabel, este lo golpea en la cara. Posteriormente, también a Isabel, a tal grado de darle una patada cuando ella ha caído al suelo. Lo que ocurre aquí es que se restaura el orden tradicional de los roles de género, donde el hombre ostenta la agresividad y la violencia, y se da por terminada esa representación histriónica que Isabel percibía al adoptar el papel activo. Las últimas frases de *El norte* refuerzan este postulado. Cuando Aristeo ha abandonado a Isa-

bel y se dirige a la playa siente, por primera vez, que se ha realizado como hombre: “Era consciente de su propio cuerpo empapado, de los tumbos del mar, de los colores del cielo, del agua helada. Era él mismo, dueño de sí, con la boca y los ojos llenos de sal” (ENO, 85).

### Metáforas estilísticas

Por otro lado, las dos novelas guardan semejanza en las metáforas que les dan título; refieren al proceso de erosión y debilitamiento en una relación de pareja.

En *La veleta oxidada* la metáfora nunca se hace explícita, nunca se menciona la presencia de tal instrumento de naturaleza meteorológica. Este nos refiere, más bien, a esa suerte de movimiento o dirección común que significa la relación de Martha y Adán, así como a la herrumbre que los va corroyendo poco a poco. Sólo en dos ocasiones se insinúa la naturaleza de esta metáfora. La primera, cuando Martha y Adán están por tomar distancia debido al proceso de la operación. Dice Carballido: “Sentados en las camas gemelas, parecían dos náufragos indiferentes con la balsa partida” (LVO, 124) Y la segunda, al borde de la conclusión, cuando Aristeo se dirige a la hacienda abandonada junto a Nieves y la hermana de esta:

Allá abajo, también, se abanicaban palmas y platanares, venía un viento del norte arrastrando nubes y la lluvia no tardaría en caer. [...] Eran como tres náufragos, con los atados de ropa, tres viajeros recorriendo la isla abandonada. (LVO, 139,140)

Aquí conviene detenerse en la naturaleza descriptiva que configura la metáfora. En poquísimas ocasiones Carballido se detiene a referir aspectos del paisaje, la naturaleza o el clima. Estos aparecen, más bien, ligados a momentos clave, por lo que no se trata de meras descripciones ambientalistas sino que hablan de la atmósfera; son reflejo de la circunstancia y las preocupaciones de los personajes.

Esto ocurre con mucha más claridad en *El norte*. Este fenómeno meteorológico sí es referido con abundante frecuencia en la novela, pues aparece azotando el Puerto durante las vacaciones de Aristeo e Isabel. Al mismo tiempo, es esta manifestación de fríos vientos la que acompaña el distanciamiento de la pareja. La primera vez que se menciona, contribuye a explicar la dinámica de imposturas que marca la relación:

—Ya lo he visto bastante. ¿Se está quitando en norte?

—Parece que sí —mintió Aristeo, pues había oído lo contrario—. Hasta salió un poco el sol —temía que Isabel quisiera regresar a México, harta de nubes, vientos y lloviznas. (ENO, 20)

Y a medida que la historia avanza, con ese simétrico salto temporal entre capítulos, comprendemos que el norte es metáfora del enfriamiento de la relación. La primera noche que Aristeo e Isabel pasan en el Puerto, ella experimenta el Norte como una premonición del final de su aventura romántica, con referencia a la distancia (corporal y espiritual) y la incomunicación:

El frío la despertó a medias. Empezó como una vaga incomodidad, que la obligaba a contraer los músculos, hasta sentirlos doloridos. Se apretó contra Aristeo, pero era un calor parcial, que no bastaba para todo el cuerpo. Oía ruidos curiosos, que la atemorizaban. Y el calor no volvía. De pronto, la ventana se abrió de par en par con un violento golpe. Un resoplido enorme se precipitó sobre la cama, como si el mundo exterior, toda la noche, se le echara encima.

—Aristeo, Aristeo. Ve a cerrar la ventana.

Pero él no despertaba. Se removía y no quería oír.

Había empezado el norte. (ENO, 72)

A veces, cuando las cosas parecen mejorar en la historia, el clima agreste se disipa, aunque vuelve de inmediato con la manifestación del conflicto. Esto ocurre con total claridad en el capítulo once, cuando Max le sugiere a Aristeo que huyan en un bote. La narración arranca con una atmósfera despejada: “Estaban alegres con las copas. Caminaron por el malecón. El viento había cesado y un calor húmedo y salador brotaba de repente, como un frasco que se rompe” (ENO, 65). Sin embargo, cuando Aristeo se da cuenta de que la propuesta implicaría dejar a Isabel (y aceptar, de cierta forma, el conflicto sexual que le provoca Max), la atmósfera adquiere nuevamente esos tonos fríos: “Ahora sí le latía el corazón. Iba a con- testar. Vio muy cerca la cara del otro. Desvió los ojos. Ahí estaba otra vez el viento, empujando nubes, alejando el calor” (ENO, 66).

Como hemos visto, las metáforas que dan título a las obras contribuyen a explicar el estilo narrativo de Carballido. Lo que podría leerse (equivocadamente) como afán

costumbrista, como descripción paisajista, se convierte en una exploración profunda de la dimensión humana. La narración no está al servicio del paisaje o de las costumbres de provincia: lo importante es la multiplicidad de anhelos y frustraciones que convergen en ese espacio y lo cifran, le dan consistencia incluso en la dimensión meteorológica.

## Consideraciones finales

El conflicto y el desarrollo de los personajes en *La veleta oxidada* y *El norte* toman trayectorias similares. Parten de situaciones marcadas por las relaciones de poder —de clase y de género— que no corresponden al orden social de su contexto. Este desequilibrio constituye la motivación principal de los protagonistas y marca el tono de sus decisiones. En particular los personajes masculinos, Adán y Aristeo, emprenden la búsqueda de su masculinidad hegemónica que la sociedad demanda. Las narraciones terminan cuando, precisamente, logran alcanzarla. Por su parte, tanto Martha como Isabel terminan adoptando los roles tradicionales de la mujer abandonada, invirtiéndose así el planteamiento inicial de la historia.

La cercanía temporal de ambas novelas posibilita una lectura conjunta. Que sean los primeros textos narrativos en el corpus de un prolífico dramaturgo nos plantea la inevitable comparación entre los mecanismos ficcionales de sus discursos. Sin lugar a dudas, Carballido era un hombre de teatro que incursionó en la narrativa, pero sus novelas no deben tomarse como manifestaciones menores de su producción. Ellas expresan lo esencial de su obra. Nos son grandes experi-

mentos lingüísticos y no abordan de manera totalizante las cuestiones sociales o los discursos de la historia mexicana. Su valor radica en el meticuloso desenvolvimiento dramático y en la construcción psicológica de sus personajes, rasgos compartidos, desde luego, por la dramaturgia del autor. Aún está pendiente un cuidadoso estudio en esta dirección que abarque la totalidad de sus escritos y que contribuya, sobre todo, a darle un lugar adecuado a la narrativa del autor veracruzano en la historiografía literaria del siglo xx.

## Bibliografía

- Arizmendi Domínguez, Martha Elia. "Encuentros y desencuentros en *La veleta oxidada*". *Caminos hacia la equidad-Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 1, 2004, pp. 61-68.
- . "Un hombre y su escritura: Emilio Carballido en la narrativa". *La Colmena. Revista de la Universidad Autónoma del Estado de México*, núm. 57, 2018, pp. 43-47.
- Quemain, Miguel A. "Teatro y novela: la doble vida de Emilio Carballido. Conversación con Miguel Ángel Quemain", *Revista Mexicana de Cultura*, núm. 25, 1996.
- Carballido, Emilio. *El norte y La veleta oxidada*, México: Universidad Veracruzana, 1980.
- Hernández, Luisa Josefina. "Tres novelas cortas de 1958", *Universidad de México*, núm. 10, 1959, pp. 36-37.
- Merlín, Socorro. "Emilio Carballido dramaturgo, maestro y promotor de teatro", *Tema y variaciones de literatura*, núm. 31, 2008, pp. 35-55.
- Modessi, Massimo. *Subalternidad, antagonismo, autonomía. Marxismo y subjetivación política*. Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires-Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, 2010.
- Ruffinelli Sergio, Antonio Puno Méndez, Luis Arturo Ramos, Juan Ventura Sandoval, Sergio González Levet, "El sol, de Carballido: novela de iniciación." *Centro de Investigaciones Lingüístico-Literarias- Universidad Veracruzana*, núm.3, 1976, pp. 68-93.



# Emilio Carballido y la 4T. Mirada transdisciplinaria

DOMINGO ADAME HERNÁNDEZ | UNIVERSIDAD VERACRUZANA

---

## Resumen

En este ensayo me interesa vincular las ideas que Emilio Carballido dejó plasmadas en sus obras dramáticas de intención política, en particular *Un pequeño día de ira*, con los propósitos de la Cuarta Transformación Social liderada por el presidente de la República Andrés Manuel López Obrador. La pertinencia de tal propósito tiene como fundamento la estrategia de la transdisciplinariedad.

## Abstract

In this essay I try to link the ideas that Emilio Carballido left expressed in his dramatic works of political intention, in particular *Un pequeño día de ira*, with the purposes of the Fourth Social Transformation led by the President of the Republic Andrés Manuel López Obrador. The relevance of this purpose is based on the transdisciplinary strategy.

**Palabras clave:** Emilio Carballido, *Un pequeño día de ira*, Cuarta Transformación, Andrés Manuel López Obrador, transdisciplinariedad.

**Key Words:** Emilio Carballido, *Un pequeño día de ira*, Fourth Transformation, Andrés Manuel López Obrador, Transdisciplinarity.

**Para citar este artículo:** Adame Hernández, Domingo, "Emilio Carballido y la 4T. Mirada transdisciplinaria", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 139-152.

---

## Introducción

¿Por qué relacionar a Emilio Carballido con la 4T? ¿Cuál es la pertinencia de esta idea y, sobre todo, qué puede aportar al teatro actual en México?

No, no es que desconozca que el sonriente y afable escritor veracruzano falleciera antes de que llegara a la Presidencia de la República quien hoy conduce el movimiento social dentro del cual, considero, se avienen perfectamente sus ideas de carácter social, como procuraré mostrarlo con una de sus obras *Un pequeño día de ira*.

Emilio Carballido nació en Orizaba, Veracruz en 1925 y murió en Xalapa en 2008. Su producción dramática —que suma más de doscientas obras incluyendo sus piezas breves y monólogos—<sup>1</sup> dio inicio en la segunda década del siglo pasado y concluyó en la primera del actual. Es decir que corresponde a la última etapa de la Revolución (o Terce-

ra transformación en la actual nomenclatura) —que va del “Desarrollo estabilizador” alemanista a la escisión en el partido hegemónico (PRI), con la “Corriente democrática” encabezada por Cuauhtémoc Cárdenas, y a la mayor parte del neoliberalismo que inicia con el gobierno de Miguel de la Madrid en 1982 y concluye con la aplastante derrota de ese régimen en 2018—. Ante tal circunstancia emerge la pregunta sobre la pretensión de querer relacionar su creación dramática con la corriente política que hoy gobierna en el país.

Será necesario, entonces, situar la obra del maestro en nuestro contexto sociocultural y derivar de ello los vínculos de su dramaturgia con los de la 4T para identificar de qué manera puede contribuir a generar un cambio en nuestro comportamiento individual y social, es decir a vivir en una dimensión ética que garantice el respeto a la vida y el bienestar de las personas, como —afirmo— era la intención del dramaturgo veracruzano. Para este propósito considero pertinente la perspectiva transdisciplinaria.

## La transdisciplinarietà

Establecer un diálogo fructífero que contribuya a restablecer los vínculos intra e interpersonales y a fortalecer la vida comunitaria requiere tender puentes que unan —efectiva y afectivamente— sociedad y gobierno, justicia y ética, bienestar y humildad, conocimiento y solidaridad. Para ello se requiere cambiar nuestra visión dualista y excluyente que fomentó la ciencia positiva.

El camino transdisciplinario señalado por Basarab Nicolescu reconoce la coexistencia

<sup>1</sup> Realizada con base en trazos esquemáticos y vigorosos, ha sido dividida en dos grandes vertientes: neorrealista, donde muestra el mundo cotidiano (*Felicidad* 1957, *La danza que sueña la tortuga* 1955, entre otras) y fantástica, que permite el despliegue de su imaginación poética (*La hebra de oro* 1956, *La zona intermedia* 1950, entre otras). Estas dos tendencias se mezclan en muchas de sus pequeñas piezas agrupadas bajo el título *D.F. Carballido ensayó diversos géneros aunque tuvo especial preferencia por la comedia. Abordó temas que van de lo histórico (*El almanaque de Juárez, Homenaje a Hidalgo*) a lo político (*Un pequeño día de ira, Silencio pollos pelones ya les van a echar su maíz*) incluyendo lo psicológico, existencial, mitológico y obras de temática infantil (Ver Adame, Domingo, *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*, Buenos Aires: Argus-A, 2017, 74).*

de la pluralidad compleja y la unidad abierta del conocimiento, se basa en una ética para sí y para el prójimo. En este principio me concentraré para corroborar el vínculo entre las ideas que orientaron la obra del maestro Carballido con las propuestas de la Cuarta Transformación. No está de más aclarar que se trata de una estrategia cuyo soporte es la confianza y fe en el futuro.

La mirada transdisciplinaria apremia –como dice Nicolescu, su principal impulsor– a reconocer los desafíos que amenazan la vida humana, a saber: los conflictos irracionales que constelan la vida social, los conflictos asesinos que amenazan la vida de los pueblos y de las naciones con la consiguiente autodestrucción de nuestra propia especie. Para evitarlo, cada individuo está llamado a “encontrar su lugar” y a construir su “actitud transdisciplinaria” basada en el rigor, la apertura y la tolerancia, la cual implica mantener una postura vertical “cósmica y consciente”<sup>2</sup> donde coexistan “Objeto y Sujeto, efectividad y afectividad, masculino y femenino, así como diferentes *niveles de realidad* y de percepción”.<sup>3</sup> La transdiscipli-

nariedad tiene una estructura dialéctica que transgrede la dualidad en el plano lógico con el “Tercero incluido”<sup>4</sup> y con el “Tercero oculto” en el alógico. Es una forma de responder a la dispersión y al abandono de la calidad de humanos que se ha recrudecido en nuestra época y de forma extremada en nuestro país.

En los principios de la epistemología *transdisciplinaria* se vislumbra el advenimiento de un ser humano capaz de contener con todo aquello que está entre, a través y más allá de lo que ha sido considerado como *Realidad*, o sea “aquello que resiste a nuestras experiencias, representaciones, descripciones, imágenes y hasta nuestras formulaciones matemáticas”.<sup>5</sup>

El teatro, por su parte, desde el propio sentido etimológico del concepto, indica que no se puede considerar solo la realidad que se percibe de manera directa, es preciso ver lo que está más allá. Por eso ha sido un estímulo para un reaprendizaje que permite observar con mayor claridad la complejidad de la vida. Nicolescu afirma que la complejidad social es muestra evidente de aquella que invade todos los campos del conocimiento, lo cual fue ocultado por el paradigma de la simplicidad basado en el ideal de una sociedad fundada sobre una ideología científica

<sup>2</sup> La “Verticalidad cósmica y consciente” no se refiere a la postura vertical producto de la Ley de la gravedad, sino a la capacidad de cada persona de colocarse en el presente y transitar por diferentes “Niveles de Realidad”. La estructura de “Niveles de Realidad” es compleja pues cada nivel es lo que es porque todos los niveles existen al mismo tiempo, por ejemplo, en el plano social: el individual, el de comunidades geográficas o históricas (familia, nación), el planetario (Nicolescu, 52), lo cual da por resultado la “verticalidad cósmica y consciente” que posibilita la unión, a través del “Tercero oculto”, del Sujeto con el Objeto.

<sup>3</sup> Nicolescu, Basarab. *La transdisciplinarietà. Manifesto*. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 2009, p. 70.

<sup>4</sup> A diferencia del tercero excluido de la lógica aristotélica.

<sup>5</sup> Nicolescu, Basarab. “La idea de niveles de Realidad y su relevancia para comprender a la no-Reducción y a la persona” en *Transdisciplinarietà y sostenibilidad. Encuentro con Basarab Nicolescu*. Xalapa: Editores de la nada A. C. y Universidad Veracruzana, 2011, p. 16.

que aniquilaba al ser interior.<sup>6</sup> La Transdisciplinariedad implica una actitud ética de apertura y diálogo, debido a ello puede tender puentes hacia el equilibrio físico, emocional e intelectual del Sujeto, puentes consigo mismo, con los otros y con la naturaleza para reconstruir, desde la honestidad y el compromiso aquellos lazos sociales, ambientales, culturales y afectivos que coloquen a las personas dentro de un marco de respeto y dignidad. Es entonces con una actitud transdisciplinaria que intentaré tender el puente entre Carballido y la 4T.

## Contexto social y teatral

Considero que el teatro se debe estudiar como movimiento cultural vivo, es decir, conectado con las actividades que el ser humano realiza en comunidad, las cuales, a su vez, se relacionan con otras manifestaciones en la vida del individuo y de la sociedad. Cuando el teatro deja de ser un alimento para el espíritu y se convierte en puro entretenimiento pasa a ser producto desechable, como tantos de la sociedad de consumo acentuada en el neoliberalismo. En cambio, divertir y ofrecer conocimiento al mismo tiempo es algo que el arte teatral logra cuando valora lo que nos hace ser humanos, como lo hace el dramaturgo veracruzano cuya obra creativa amerita, sin duda, una revisión constante, tanto escénica como intelectual, pues, además de mostrar un dominio de la teatralidad

realista, revela una atenta observación de las conductas sociales.

Así pues, en consonancia con la propuesta del gobierno actual de nuestro país de reconocer 4 grandes transformaciones sociales en México<sup>7</sup>, podemos observar que, a partir de la Tercera –que inicia con la Revolución, periodo dentro de la cual se ubican la vida y obra de Emilio Carballido– se desplegaron dos modelos políticos: el del “nacionalismo revolucionario” (formalmente establecido en 1946 en la Declaración de principios del PRI, pero con antecedentes que se remontan al inicio de la Revolución y hasta 1982) y el “neoliberal”, vigente durante 36 años (1982-2018), a éste sigue el de la Cuarta Transformación liderada por Andrés Manuel López Obrador. En cuanto al teatro, a partir del triunfo del movimiento armado, se percibe la influencia del Romanticismo, tanto como del Realismo y del Naturalismo en la dramaturgia, en tanto copia de esos mismos movimientos en Europa. Por otra parte, inicia la experimentación escénica con el “Teatro de Ulises” de orientación “universalista” y el “Teatro de Ahora” de tendencia local. A partir de la institucionalización de la Revolución se inaugura una nueva etapa para la dramaturgia mexicana con la conformación de la “Unión de Autores Dramáticos”, le siguen el “Grupo de los Siete” y “La Comedia Mexicana”, apoyada eventualmente por el Estado para impulsar el teatro nacional, escénica y dramáticamente, con una orientación comercial y conservadora en la que prevale-

<sup>6</sup> Nicolescu, Basarab. *La transdisciplinariedad. Manifiesto*. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 2009, p. 34.

<sup>7</sup> La primera que corresponde a la Independencia iniciada en 1810, la Reforma a partir de 1857, la tercera a la Revolución en 1910 y la cuarta en 2018.

ce el estilo decadente español. La mayor figura de ese periodo fue Rodolfo Usigli quien se fijó como meta la creación de un teatro mexicano, nacional por su temática y realista en su estilo, a fin de convertirse en instrumento de crítica social, de ahí su axioma: “Un pueblo sin teatro es un pueblo sin verdad”. Para él, entre más local fuera la temática o la anécdota, mayor sentido de universalidad alcanzaría, siempre y cuando ese teatro tuviera la fuerza y la calidad formal para sostenerse a sí mismo.

Con la misma temática familiar de la Comedia Mexicana, surgió a partir de los años cincuenta con Luis G. Basurto y Rafael Solana, entre otros, una dramaturgia que trató de examinar las conductas, contradicciones y valores de la clase media y la pequeña burguesía mexicana, aunque con mayor rigor crítico y preocupación formal.

La producción dramática en México durante las décadas que van de 1950 a 1990 puede caracterizarse por tres aspectos: 1) el dominio de una técnica dramatúrgica adquirida sobre todo en las cátedras de teoría y composición dramática iniciadas por Rodolfo Usigli en la Universidad Nacional Autónoma de México en 1947, así como en sus textos teóricos y dramáticos; y por el contacto de los dramaturgos con la producción de autores extranjeros contemporáneos; 2) la asimilación de una noción de escritura teatral en función de la puesta en escena, que se fundamenta en la teatralidad, es decir, la manera específica de la enunciación teatral, y 3) el tratamiento de nuevos temas y la incorporación de perspectivas y enfoques distintos a los abordados en las décadas precedentes, derivados de las propias características del

contexto social autoritario y represivo. En ese sentido, como ha señalado Gonzalo Valdés Medellín “Todos los dramaturgos de las décadas señaladas irrumpieron en nuestros escenarios con obras de debate político que tendían a la concientización ideológica y a la revolución”.<sup>8</sup>

Esas tres características pueden encontrarse en la obra de Carballido. Su teatro estuvo atento a la evolución de la sociedad mexicana. De ahí que, en conjunto, su producción dramática integra un discurso que expresa los sentimientos y las ideas del mexicano de ese tiempo en su búsqueda por una vida plena en lo individual y en lo social, sin atavismos ni falsas expectativas, sin abusos ni marginación, sin injusticia ni manipulación, muy diferente a lo que acontece al entrar en vigor el proyecto neoliberal que, en el campo del teatro dejó un panorama sombrío como reconoce, entre otros, Valdés Medellín:

¿Cuál es el teatro que refleja el rostro de nuestra nación? La respuesta es desconcertante: Un teatro *light*, de dudosa exquisitez esteticista y oficialista, por ende y, paradójicamente, no nacionalista, sino elitista, por desgracia, un teatro que no va más allá de ser un divertimento vendible, poco cuestionador, si no es que en nada cuestionante; un teatro que es reflejo obvio del neoliberalismo que ha convertido el arte en mercancía, en objeto de lujo, en oficio de frivolidades y arribismos, donde dramaturgos, directores,

<sup>8</sup> Gonzalo Valdés Medellín, “Hegemonía teatral del neoliberalismo” *Revista Siempre!*, Junio de 2018, consultado en agosto 2020, <http://www.siempre.mx/2018/06/hegemonia-teatral-del-neoliberalismo/>

actores y demás creativos –salvo muy pocas excepciones que confirman la regla– sólo aspiran al estrellato pusilánime, cuando no al lardo reconocimiento oficialista del *establishment* comprado por las derechas, escribiendo un teatro desvinculado de su aquí y su ahora, temeroso de levantar olas, medroso para enfocar una crítica genuina y valiente.<sup>9</sup>

Y concluye con gran pesimismo. “Ya no hay teatro mexicano, sin duda porque lo que queda del teatro nacional es el reflejo de una sociedad moribunda”.<sup>10</sup>

La reflexión anterior es oportuna para dar paso a lo que caracteriza a la Cuarta Transformación y para establecer la relación entre dos temporalidades y, de alguna manera, dos realidades.

## La Cuarta Transformación

¿Qué fue lo que dio origen a la Cuarta Transformación? Para dejarlo claro nada mejor que recurrir a las palabras del mismo Andrés Manuel López Obrador quien, el 1 de diciembre de 2018, día que rindió protesta como Presidente de México dijo:

[...] hoy no solo inicia un nuevo gobierno, hoy comienza un cambio de régimen político. A partir de ahora se llevará a cabo una transformación pacífica y ordenada, pero al mismo tiempo profunda y radical, porque se acabará con la corrupción y con la impunidad que impiden el renacimiento de México. Si definimos en pocas palabras las tres grandes transformaciones de

nuestra historia, podríamos resumir que en la Independencia se luchó por abolir la esclavitud y alcanzar la soberanía nacional, en la Reforma por el predominio del poder civil y por la restauración de la República. Y en la Revolución nuestro pueblo y sus extraordinarios dirigentes lucharon por la justicia y por la democracia.

Ahora, nosotros queremos convertir la honestidad y la fraternidad en forma de vida y de gobierno. No se trata de un asunto retórico o propagandístico, estos postulados se sustentan en la convicción de que la crisis de México se originó, no solo por el fracaso del modelo económico neoliberal aplicado en los últimos 36 años, sino también por el predominio en este periodo de la más inmundicia corrupción pública y privada.<sup>11</sup>

Esas palabras de López Obrador no son, en efecto, un ejercicio de retórica, y menos de demagogia. Al revisar su trayectoria se confirma su congruencia pues, en los últimos 36 años, ha mantenido sus principios a favor de la justicia y la democracia, opuesto a las políticas neoliberales y, por ello mismo, ha logrado ganarse el respeto, la admiración y la confianza del pueblo.<sup>12</sup>

<sup>9</sup> *Ibidem*.

<sup>10</sup> *Ibidem*.

<sup>11</sup> Andrés Manuel López Obrador, *Discurso completo del C. Presidente Andrés Manuel López Obrador en la toma de protesta*, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2018, Consultado en agosto 2020 <https://embamex.sre.gob.mx/sudafrica/index.php/discurso-integro-de-andres-manuel-lopez-obrador-al-rendir-protesta-como-presidente>

<sup>12</sup> Bolívar Meza, Rosendo. Liderazgo político: el caso de Andrés Manuel López Obrador en Movimiento de Regeneración Nacional (MORENA). *Estud. polít. (Méx.)* [online]. 2017, n.42, pp. 99-118. ISSN 0185-1616. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-16162017000300099&script=sci\\_abstract&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-16162017000300099&script=sci_abstract&tlng=es)

## Claves de *La cuarta transformación*

En primer lugar AMLO parte de reconocer dos hechos inocultables: 1) La existencia y el predominio de una mafia del poder y 2) Que el problema central es la corrupción, causa principal de la desigualdad social y económica, de la violencia y de otros males. Subraya la necesidad de una

Revolución de las conciencias y la construcción de una voluntad colectiva como fuerza transformadora (que) requiere de un enorme trabajo educativo con la gente; demanda predicar con el ejemplo; exige temple, convicciones y perseverancia.<sup>13</sup>

Afirma que: “La Cuarta Transformación será pacífica pero radical, entendiendo que la palabra radical viene de raíz y que el propósito es arrancar de raíz el régimen corrupto de injusticias y de privilegios”.<sup>14</sup>

Al revisar algunos de los puntos que se propone la Cuarta Transformación Social de México, enunciados por el propio López Obrador en el discurso que dirigió al pueblo de México el 1 de diciembre en el zócalo de la Ciudad de México,<sup>15</sup> me detengo en los siguientes:

–Habrá un auténtico Estado de Derecho bajo la premisa liberal de que al margen de la ley nada y por encima de la ley nadie.

–Se establecerá una auténtica democracia. En una verdadera democracia el pueblo pone y el pueblo quita, es el que debe tener siempre las riendas del poder en sus manos, es el que verdaderamente manda.

–Nadie gozará de impunidad.

–La honestidad como forma de vida y como modo de gobierno.

–Daremos apoyo especial a quienes sufren por carencias y olvido. Nuestro gobierno atenderá a todos, respetará a todos, pero dará preferencia a los pobres. Lo haremos por convicción y humanismo, pero también porque en una sociedad tan desigual como la nuestra, es casi imposible conseguir la paz sin justicia y bienestar.

Pero, a mi juicio, lo más relevante de la Cuarta Transformación es el lugar que concede a las personas: “No solo buscaremos el bienestar material sino también el bienestar del alma. Repetiremos, una y mil veces, que sólo siendo buenos podemos ser felices”.<sup>16</sup>

Pues bien, estos principios me hacen pensar en los ideales perseguidos por tantos dramaturgos mexicanos, por lo menos desde la época Revolucionaria. Baste con señalar, entre otros, a Mauricio Magdaleno quien en *Pánuco 137* denuncia la injusticia hacia los humildes para favorecer a los poderosos; a Rodolfo Usigli y su perseverante búsqueda

<sup>13</sup> Mensaje de Andrés Manuel López Obrador, candidato a la Presidencia de la República por la coalición “Juntos haremos historia” en el cierre de campaña en el Estadio Azteca. <https://lopezobrador.org.mx/temas/cierre-de-campana/>

<sup>14</sup> *Ibidem*.

<sup>15</sup> <https://www.animalpolitico.com/2018/12/discurso-amlo-zocalo/>

<sup>16</sup> Mensaje de Andrés Manuel López Obrador, candidato a la Presidencia de la República por la coalición “Juntos haremos historia” en el cierre de campaña en el Estadio Azteca. <https://lopezobrador.org.mx/temas/cierre-de-campana/>

de la verdad, como se muestra en *El gesticulador*; a Sergio Magaña quien proclama el valor de la libertad en *Los signos del Zodiaco* o a Elena Garro quien, en *Felipe Ángeles*, muestra la dignidad de quien no traiciona sus ideales y, desde luego, a quien aquí estudio: Emilio Carballido. Me detendré en particular en una de sus obras *Un pequeño día de ira* por considerar que permite observar comportamientos sociales que corresponden a lo que la Cuarta Transformación busca eliminar y haré un alcance a un suceso reciente el de los 43 estudiantes de Ayoztzinapa. Es en este contexto que considero pertinente mi propuesta.

### **De la ficción a la realidad. *Un pequeño día de ira* y el caso de Los 43**

*Un pequeño día de ira*, escrita entre 1960 y 1961, obtuvo en 1962 el premio a la mejor obra teatral de la institución cubana Casa de las Américas. Su estreno en México tuvo lugar hasta el 22 de mayo de 1976, lo cual puede dar idea del control que se ejercía por parte del Estado sobre obras consideradas “de agitación”. Esta pieza, ejemplo del teatro político de Carballido, plantea una denuncia de la injusta situación social que privilegia a la clase económicamente poderosa por encima del resto de la sociedad; pero también propone una estructura innovadora para la dramaturgia mexicana de la época, con influencia del Teatro épico de Bertold Brecht.

A diferencia del estilo realista de *Rosalba* y *los Llaveros*, Carballido ensayó una forma intencionalmente teatral con base en la tea-

tralidad, es decir en la manera de funcionar para y dentro de la representación escénica como consta en la estructura brechtiana en 13 cuadros que modifican el tiempo y lugar de la acción, en las didascalias y en la función que asigna al narrador –quien, alternativamente, está dentro y fuera de la acción, lleva el hilo conductor de la trama, presenta a los personajes y da la conclusión–, así también en la visualización de los diferentes espacios: la plaza del pueblo, la poza, la casa de los Vargas, la huerta, el patio de los Marrón, la oficina municipal, la celda que –como el autor indica– tienen que ser enfatizados por las luces y “nunca serán realistas”.

La historia inicia la tarde de un domingo en un pequeño puerto sobre el Golfo de México “mientras los habitantes del pueblo pasean por la playa”. El narrador describe a los diferentes grupos que corresponden a estratos sociales bien definidos: la clase alta integrada por los ricos del pueblo y los funcionarios del municipio, la clase media, conformada por comerciantes y empleados, y la clase baja en la que se incluyen pescadores y campesinos.

En la obra se intercalan varias historias, pero la que se convierte en eje es la de unos niños que, sin medir las consecuencias, van a “robar” mangos a la huerta de la “bruja” –como llaman a la mujer rica del pueblo–, para quien esa acción infantil “es un verdadero crimen”, lo que no se cansa de denunciar a las autoridades cuyo alcalde le recomienda hacer tiros al aire para espantarlos, así, un día que están en la huerta hace un disparo que va a dar en la frente de uno de ellos quitándole la vida. La mujer se justifica diciendo que fue un “accidente”, pero todo el pueblo

opina lo contrario. Así, mientras la responsable está en libertad –pues según el Presidente municipal no tiene “una cárcel decente” para recluirla– Diódoro, el “loco del pueblo” que acusa a la autoridad de confabulación con la asesina, es encarcelado. Ante tales arbitrariedades el pueblo, exaltado, decide hacer justicia: libera al loco, desarma a los policías, encierra a la “bruja” y expulsa a las autoridades corruptas. La obra concluye un domingo después, cuando, de nueva cuenta, el pueblo hace su acostumbrado paseo.

Se trata de una obra didáctica que muestra lo que una comunidad es capaz de hacer cuando se siente víctima del abuso y la injusticia; revela el absurdo mecanismo que norma las relaciones entre un poder político que no representa los intereses de la sociedad y el poder económico egoísta y mezquino.

De ahí que la obra concluya con una advertencia en voz del narrador: “[...] Pero hubo un día de ira. Solo un pequeño día de ira [...] ¡Podría haber uno grande!”<sup>17</sup>

¿Incitación a la violencia? ¿Propaganda política? Estos y otros motivos temáticos se le adjudicaron<sup>18</sup> a *Un pequeño día de ira*, por ello fue vista como determinada por los movimientos sociales ocurridos en Latinoamérica en los años cincuenta –especialmente la revolución cubana– y que en México

tuvieron consecuencia en el surgimiento de las guerrillas durante los años setenta.<sup>19</sup>

Desde mi punto de vista es más bien una explicación lógica de cómo la torpeza y la ambición política y económica –donde la vida humana no vale nada– son capaces de generar reacciones insospechadas en el pueblo.

### *El caso de “Los 43”*

Pues un suceso de tal naturaleza ocurrió en la realidad hace 6 años, y si bien la comparación puede ser arriesgada, guardando las proporciones tiene gran afinidad con aquél, como trataré de mostrarlo.

En septiembre de 2014, 43 jóvenes estudiantes de la Normal Rural “Raúl Isidro Burgos” de Ayotzinapa, Guerrero –cuyo delito fue haber secuestrado autobuses para dirigirse a la ciudad de México a la conmemoración del 2 de octubre<sup>20</sup>– fueron desaparecidos en una noche de terror en un entramado donde, a todas luces, resalta la corrupción del gobierno de la República pues a través del Procurador General, dio a conocer la “Verdad histórica” afirmando que habían sido eliminados por pertenecer a una banda de narcotraficantes (“Los rojos”) contraria a la que dominaba en la región

<sup>17</sup> Emilio Carballido, “Un pequeño día de ira”, *Teatro de Emilio Carballido, Tomo II*. México: Gobierno del Estado de Veracruz, 1992, p. 121.

<sup>18</sup> Oswaldo Augusto López dijo “La violencia y la destrucción como armas principales del pueblo para hacer justicia, son las únicas soluciones que ofrece el autor” en “Un pequeño día de ira: crítica a la realidad social en su conjunto”, *Latin American Theatre Review*, Fall, 1975, p. 32.

<sup>19</sup> Montemayor, Carlos. *La guerrilla recurrente*, México: Debate, 2012.

<sup>20</sup> Otro ejemplo de estos comportamientos juveniles, aún con grado de conciencia diferente es “la travesura infantil que conduce a unos niños a descarrilar el tren en *Yo también hablo de la rosa*” señala Oswaldo Augusto López en “Un pequeño día de ira: crítica a la realidad social en su conjunto”, *Latin American Theatre Review*, Fall, 1975, p. 31.

(“Guerreros unidos”), que habían sido incinerados y sus cenizas tiradas en un basurero.

Si bien hay una gran distancia entre el suceso planteado en la obra dramática con lo acontecido en la realidad mencionada, el sacrificio y las consecuencias son semejantes: en la obra se trata de un niño pobre despertando a la vida, mientras que en la realidad son 43 jóvenes estudiantes, pobres también, con esperanzas de servir a su comunidad quienes fueron víctimas de una acción solapada por las autoridades las cuales, en ambos casos, actuaron violando la ley y el respeto a la vida. En la primera se trata de un pequeño día, en la segunda de UN GRAN DÍA, no de ira, sino de alegría— pues en las elecciones federales de 2018 el pueblo decidió quitar del poder a quienes no lo representaban y, con ello, iniciar un proceso para vivir con justicia y bienestar.

## Puente entre Emilio Carballido y la 4T

Con toda seguridad Carballido habría escrito una obra con este tema,<sup>21</sup> pero ya en *Un pe-*

*queño día de ira* está contenida la esencia de este cruel suceso pues, como dice Oswaldo Augusto López:

El sacrificio del niño encierra un simbolismo que tiene trascendencia en el tiempo y el espacio. Carballido usa el tema del martirio de los inocentes cuyas muertes se transforman en símbolos de sacrificio y repercuten en la vida de los pueblos; este tema universal se remonta a la crucifixión de Cristo y comprende a los miles de muertos en las inútiles guerras que plagan la historia de la humanidad —testigo de las incontables matanzas de víctimas inocentes. No obstante, estas muertes sirven para mostrar la relación entre ellas y los factores que las originan, sobre todo, factores políticos, económicos y sociales.<sup>22</sup>

En el caso de los 43, este acontecimiento vino a remover la conciencia de la sociedad<sup>23</sup> y las protestas se hicieron cada vez más intensas, pues si bien ese ha sido el evento más difundido, el número de desaparecidos en el país a causa del crimen organizado y la corrupción de la autoridad es escalofriante: alcanzó en julio de 2020 la cifra de 73,000.<sup>24</sup>

<sup>21</sup> Coincido con lo que observa Eugenio Núñez Ang: “El teatro de Emilio Carballido ha venido a dar respuesta a varias de las interrogantes planteadas sobre la función del teatro en la sociedad contemporánea. Nos obliga a despertar o nos invita a seguir soñando, nos lleva a reflexionar o nos crea un efecto inmediato para actuar en el plano de la realidad. Sin duda, la obra de Carballido lleva consigo una propuesta estética-ideológica: busca el goce, cumplir con la función catártica de la diversión; pero no soslaya el impacto y la praxis social inmediata o a largo plazo, despertar o almacenar los sueños hasta que algún día exploten, y convertir la realidad, de ese gran teatro que es el mundo, en teatro, o reconvertir el teatro —escrito o representado— en realidad” en “Emilio Carballido: una

visión del teatro, una revisión de la realidad”, <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/carballido.htm>

<sup>22</sup> Oswaldo Augusto López, “Un pequeño día de ira: crítica a la realidad social en su conjunto”, *Latin American Theatre Review*, Fall, 1975, p. 16.

<sup>23</sup> “Emilio Carballido parte del individuo para señalar el despertar de la conciencia de la colectividad en la expresión de sus aspiraciones sociales” *ibid.*, 1975.

<sup>24</sup> Comisión Nacional de Búsqueda Búsqueda, identificación y registro de personas desaparecidas (corte al 13 de julio) Ciudad de México, lunes 13 de julio de 2020. <http://www.alejandrocinas.mx/wp-content/>

Retomando las propuestas de la 4T antes señaladas y los dos acontecimientos podemos ver que en *Un pequeño día de ira* y en el caso de los 43: No se actuó conforme a un auténtico Estado de Derecho; no es el pueblo el que tiene las riendas del poder en sus manos, ni el que verdaderamente manda; prevalece la impunidad; la honestidad no es la forma de vida y modo de gobierno; no se atiende a quienes sufren por carencias y olvido ni se da preferencia a los pobres. Por el contrario, se violó la ley, quienes detentaban el poder defendían los intereses de una minoría privilegiada, no se castigó a los culpables, la deshonestidad es la que rige y se afectó a los más vulnerables. Todo esto queda testimoniado en la obra y, en el caso de los 43, las investigaciones actuales lo confirman.

Como podemos observar, tanto en la ficción como en la realidad se trata de problemáticas que emergen en la vida cotidiana, que nos construyen y están presentes de manera encarnada en nuestras formas de actuar y de vivir, de tal forma que nos comprometen a registrar cómo somos afectados por nuestro entorno en la misma medida en que lo afectamos. Desde mi punto de vista, en la obra del maestro Carballido aquí revisada se manifiesta —como en su última obra, *Un gran ramo de rosas*<sup>25</sup> que el ser interior

es irreductible y por tener conciencia de ello se puede comprender mejor la *Realidad*.

## Comentario final

La gran dimensión de la obra creativa y pedagógica del maestro Carballido se resume en la lección que nos deja y que retoma uno de los grandes valores del teatro de la

---

minista estaría condenado a ser identificado toda su vida como criminal, por un ser complejo, igual al que todos llevamos en potencia. Pero, además, puede verse claramente la trascendencia del acto solidario que, por llevar implícito el sentimiento amoroso que nos hace humanos, transforma también a quien lo emprende —sin importar cual haya sido su origen.

En esta breve obra con dos personajes: Loli y Eduardo están presentes los motivos dominantes de la producción del maestro Carballido: a) temática social que hace alusión a las consecuencias de vida urbana: “progreso material” y deterioro humano. Estos dos seres son representantes de esa humanidad que vive la soledad, el miedo, la necesidad, la angustia, el rencor, la inseguridad, la marginación; pero también la ilusión, la inocencia, la ternura; b) Situación dramática simple, pero abierta a soluciones imprevistas: una mujer madura y solitaria vive un intento de robo mediante el señuelo del envío de “un gran ramo de rosas”. La mujer con aplomo, ingenio —pero sobre todo reconociendo al otro (el ladrón) como semejante. Logra sobreponerse a la agresión, dando inicio a un juego que se repetirá con frecuencia hasta modificar la realidad de ambos, pues terminan unidos amorosamente; c) humor inofensivo y alegre que se manifiesta en la agilidad y precisión en el manejo de los diálogos. Vale la pena señalar que estos tres aspectos corren el riesgo de ser utilizados esquemáticamente y caer en una teatralidad superficial. El desafío al que los dramaturgos realistas se han enfrentado es al de la puesta en escena que puede, o no, modificar esa realidad conocida, prosaica, en experiencia poética extraordinaria. En este caso la puesta en escena de Alejandra Gutiérrez lo consiguió gracias al cuidadoso, comprometido y sobre todo gozoso trabajo actoral de Juana María Garza y Dagoberto Gama.

---

uploads/2020/07/Presentacio%CC%81nCNB-13-de-julio-2020-final.pdf

<sup>25</sup> *Un gran ramo de rosas* (Carballido 2011) se estrenó en la Sala Chica del Teatro del Estado en Xalapa, Veracruz el 20 de agosto 2008 —con amorosa e inteligente dirección de Alejandra Gutiérrez—, nos muestra que es posible transformar la vida de un individuo el cual, desde una trayectoria lineal y deter-

modernidad del cual fue uno de sus más notables representantes, me refiero al sentido colectivo y convivial del arte teatral abandonado por la posmodernidad individualista, sentido que todos los teatristas y la comunidad en general deberíamos preservar para mantener nuestra condición humana. El momento actual que viven México y el mundo exige responder con una actitud que rebase el círculo vicioso de los conflictos motivados sobre todo por la ambición, la injusticia y la desigualdad. Es necesario que conservemos nuestra capacidad de amar y de crear, solo así será posible alcanzar la convivencia no solo entre individuos y sociedades, sino con todas las especies que habitan el planeta, por muy diferentes que seamos.

Para finalizar me pregunto ¿es posible hacer algo para ese propósito desde el teatro? ¿Qué puede aportar la obra de Carballido al teatro actual en México?

Respondo afirmativamente a esas preguntas pero, para lograrlo, considero como condición mantener la verticalidad tal cual lo plantea la transdiscipliniedad. Se requiere entonces trabajar permanentemente para la evolución de la conciencia —el mejor laboratorio para la inclusión del Tercero Oculto y para la coexistencia de diferentes niveles de realidad, como propone la transdiscipliniedad—. Por eso concuerdo con Nicolescu en cuanto a que hoy en día la evolución no puede ser otra que una “revolución de la inteligencia que transforma nuestra vida

individual y social en un acto tanto estético como ético, el acto de revelación de la dimensión poética de la existencia”.<sup>26</sup>

Hoy México es un país que emerge de sus ruinas. Si las camarillas gobernantes del neoliberalismo dieron lugar a la injusta y desigual nación mexicana, se requiere la participación de quienes constituimos este magnífico y agraviado país para transformarlo. Habrá que comprometernos, en consecuencia, a hacer un trabajo teatral que fomente el conocimiento interior, a no producir más de lo mismo enarbolando las banderas de: “justicia”, “libertad”, “amor”, “diálogo”, “nuevo paradigma”, etcétera. Menos a vivir el sentimiento de justicia como venganza y castigo.

Recurrí a la transdiscipliniedad porque, más allá del espectro político, me permite observar el sentido ético que tiene la Revolución social denominada por Andrés Manuel López Obrador *La Cuarta transformación social de México*.

Si, como dice Edgar Morin:

Toda mirada sobre la ética debe percibir que el acto moral es un acto individual de religación: religación con el prójimo, religación con una comunidad, religación con una sociedad y, en el límite, religación con la especie humana<sup>27</sup>

es evidente que Emilio Carballido nos deja como legado una lección de ética.

<sup>26</sup> Nicolescu, Basarab. *La transdiscipliniedad. Manifiesto*. Hermsillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, 2009, p. 68.

<sup>27</sup> Edgar Morin, *Método VI. La ética*, Madrid, Cátedra, 2006, p. 24.

Revisar con perspectiva compleja y transdisciplinaria las teatralidades y la creación dramática producida desde la Primera hasta la Cuarta transformación social ofrecería una idea de México que sumaría nuevos conocimientos a nuestra historia. Esa tarea es necesaria y habría que hacerla con un amplio equipo de trabajo. Lo que ya podría iniciarse desde la institución teatral nacional sería la organización de ciclos correspondientes a cada uno de esos periodos –contrastados con sus oposiciones– donde se revisaran dramaturgias y teatralidades, a fin de mirar críticamente aquellos rasgos profundos de nuestra sociedad que no se observan en la vida cotidiana.

Resta decir que la mayor compatibilidad entre la obra de Carballido y el proyecto de la 4T está en su fe de que la verdadera libertad solo se puede alcanzar a través del acto amoroso que conduce a la paz mediante la justicia.

Carballido y la Cuarta Transformación se plantean una sociedad donde prevalezca el respeto a la vida de todas las personas. Con esa premisa es posible enfocarse hacia un teatro como vía creativa para hacer actuar a todos los que se interesan por un nuevo orden que implica a la sociedad entera: reflexionar y actuar por nosotros mismos por un futuro común.

## Obra citada

Adame, Domingo, *Más allá de la gesticulación. Ensayos sobre teatro y cultura en México*, Buenos Aires: Argus-A, 2017

Bolívar Meza, Rosendo. Liderazgo político: el caso de Andrés Manuel López Obrador en Movimiento de Regeneración Nacional (MORENA). *Estud. polít. (Méx.)* [online]. 2017, n.42, pp. 99-118. ISSN0185-1616. [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-16162017000300099&script=sci\\_abstract&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0185-16162017000300099&script=sci_abstract&tlng=es)

Comisión Nacional de Búsqueda, identificación y registro de personas desaparecidas (corte al 13 de julio) Ciudad de México, lunes 13 de julio de 2020 <http://www.alejandroeincinas.mx/wp-content/uploads/2020/07/Presentacio%CC%81nCNB-13-de-julio-2020-final.pdf>

Carballido, Emilio. "Un gran ramo de rosas". En *Cuatro obras*. México: CONACULTA, 2011.

\_\_\_\_\_. "Un pequeño día de ira". En *Teatro de Emilio Carballido, Tomo II*. México: Gobierno del Estado de Veracruz, 1992, pp. 75-123.

López Obrador, Manuel. *Mensaje de Andrés Manuel López Obrador, candidato a la Presidencia de la República por la coalición "Juntos haremos historia" en el cierre de campaña en el Estadio Azteca*.

Consultado en septiembre de 2020

<https://lopezobrador.org.mx/temas/cierre-de-campana/>

López Obrador, Andrés Manuel. *Discurso completo del C. Presidente Andrés Manuel López Obrador en la toma de protesta*. Secretaría de Relaciones Exteriores, 2018, Consultado en agosto 2020 <https://embamex.sre.gob.mx/sudafrica/index.php/discurso-integro-de-andres-manuel-lopez-obrador-al-rendir-protesta-como-presidente>

- López, Oswaldo Augusto. "Un pequeño día de ira: crítica a la realidad social en su conjunto". *Latin American Theatre Review*. Fall 1975. pp. 29-35.
- Montemayor, Carlos. *La guerrilla recurrente*, México: Debate, 2012.
- Morin, Edgar. *Método VI. La ética*. Madrid: Cátedra, 2006.
- Nicolescu, Basarab. "La idea de niveles de Realidad y su relevancia para comprender a la no-Reducción y a la persona" en *Transdisciplinariedad y sostenibilidad. Encuentro con Basarab Nicolescu*. Xalapa: Editores de la nada A. C y Universidad Veracruzana. 2011, pp. 13-29.
- \_\_\_\_\_. *La Transdisciplinariedad. Manifiesto*. Traducido por Mercedes Vallejo Gómez. Hermosillo: Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, A.C., 2009.
- Núñez Ang, Eugenio. "Emilio Carballido: una visión del teatro, una revisión de la realidad". *El pensamiento latinoamericano del siglo xx ante la condición humana*. <https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/carballido.htm>
- Valdés Medellín, Gonzalo. "Hegemonía teatral del neoliberalismo" *Revista Siempre!*, Junio 30 de 2018, consultado en agosto 2020, <http://www.siempre.mx/2018/06/hegemonia-teatral-del-neoliberalismo/>

# Emilio Carballido y Elena Garro: dramaturgos de la flor vital

PALOMA LÓPEZ MEDINA ÁVALOS | UNIVERSIDAD VERACRUZANA

---

## Resumen

El siglo xx inició con un cambio en la concepción filosófica de la vida. Las nociones del positivismo dejaron de ser las únicas, para dar paso a un renacimiento de las ideas de la metafísica. Éstas se diseminaron en el campo intelectual, llegando a ser, para la década de los años cincuenta, un sustento de la reflexión sobre el ser y la configuración del mundo. Emilio Carballido y Elena Garro, además de una larga amistad, compartieron un quehacer dramático que, en varias ocasiones, expresó la distinción entre el mundo material y el mundo del espíritu. En *Yo también hablo de la rosa* y *La señora en su balcón* estos mundos son simbolizados por la rosa en su acepción de flor mística que, con sus atributos, refiere al corazón universal, a la vida oculta del plano espiritual.

## Abstract

The twentieth century had a change in the philosophical understanding of life. The notions of positivism ceased to be the only ones, because the ideas of metaphysics became stronger. This ideas spread in the intellectual field, becoming, by the 1950s, a base of reflection on the being and a configuration of the world. Emilio Carballido y Elena Garro were friends, but also shared a playwriting that, on several occasions, expressed the distinction between the material existence and the spiritual existence. *Yo también hablo de la rosa* y *La señora en su balcón* expose these worlds; they are symbolized by the rose in its meaning of mystical flower: the universal heart, the hidden life of the spiritual existence.

**Palabras clave:** Emilio Carballido, Elena Garro, Rosa mística, Metafísica, Dramaturgia mexicana.

**Key words:** *Emilio Carballido, Elena Garro, Mystical rose, Metaphysics, Mexican playwright*

**Para citar este artículo:** López Medina Ávalos, Paloma, "Emilio Carballido y Elena Garro: dramaturgos de la flor vital", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 153-164.

---

**E**n 1965, Carlos Landeros realizó una de sus tantas entrevistas a Elena Garro; en ésta, al preguntarle sobre Federico Gamboa, la escritora opinaba que existían dos tipos de escritores nacionales: los "junta-palabras" o "junta-letras" y aquellos que podían delinear el rostro de lo mexicano<sup>1</sup>. Entre estos últimos reconocía a Juan Rulfo, a Sergio Magaña, a Octavio Paz y a Emilio Carballido. Entre la escritora y el dramaturgo veracruzano, aunado al reconocimiento mutuo de su obra, existía, además, un lazo de simpatía que es posible inferir de los extractos de diarios de Garro que han sido publicados hasta el momento<sup>2</sup>. Por eso no es extraño que, a la larga, cuando la escritora decidió volver a México, fuese el autor de *Rosa de dos aromas* uno de los que la acompañarían y harían explícita su amistad con ella ante el mundo intelectual mexicano de fines del siglo xx<sup>3</sup>. En su homenaje, realizado en 1991 en el Palacio de Bellas Artes, Carballido expuso que las raíces de la obra de Garro se deben buscar en "la fantasía y en la visión y el habla de nuestro campo, en las tradiciones de literatura oral: la raíz del teatro de Elena es la misma que la del café y el maíz, la caña y los frutos dulces del trópico" <sup>4</sup>. Es significativo que

<sup>1</sup> Carlos Landeros, "Elena Garro opina sobre el autor de 'Santa' en el aniversario de su natalicio (México, D.F. 1965)", en *Yo, Elena Garro*, México, Sextil Online S.A. DE C.V., 2013. Versión electrónica, consultado el 11 de agosto de 2020, [https://books.google.com.mx/books?id=FqhlAgAAQBAJ&pg=PT97&lpg=PT97&dq=garro+carballido&source=bl&ots=khnISX1qFH&sig=ec2n7sehbeZudAfnDDPb-BpNnpg&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwiZj8WzvrzNAhUH64MKHZsNASE4ChDoAQgkMAE#v=onepage&q=garro%20carballido&f=false ]

<sup>2</sup> Patricia Rosas Lopátegui, *Testimonios sobre Elena Garro*, Nuevo León, Ediciones Castillo, 2002, pp. 256.

<sup>3</sup> Carlos Landeros, "El círculo se cierra: el retorno" en *Yo, Elena Garro*, México, Lumen, 2007, pp. 147.

<sup>4</sup> Patricia Rosas Lopátegui, *Yo quiero que haya mundo, Elena Garro, 50 años de dramaturgia*, México, Editorial Porrúa, BUAP, 2008, p. 119.

Garro y Carballido reconozcan en la escritura del otro la virtud de integrar los matices de lo mexicano, pues los dos forman parte de aquella generación que contesta a la pregunta sobre el rumbo y consolidación de las bases del panorama del teatro nacional de la modernidad. En efecto, la producción dramática de ambos es el entrecruce de lo vanguardista y lo ancestral, lo particular y lo universal: el extracto guardado en la tradición que se define por su vínculo con el futuro.

Más allá de sus coincidencias personales —como el gusto por los gatos— su propia producción dramática demuestra puntos de encuentro, pues la búsqueda personal de cada uno hizo uso de recursos novedosos en el contexto de la dramaturgia de su tiempo. Ambos se aventuraron al tratamiento de temas que, sin dejar de comentar la especificidad de la idiosincrasia mexicana, se alejaban del habitual estereotipo. Con frecuencia, a Garro se le reconoce la voluntad de mostrar los reverses de lo real mediante circunstancias extraordinarias, pero también Carballido, entre su prolífica producción, asombra con obras dramáticas que ponderan un universo alterno, regido por una lógica que no es “mundana”. En la escritura de ambos las circunstancias de lo cotidiano sirven solo como marco para dirimir nociones de carácter universal, para establecer una coincidencia más vasta entre las manifestaciones de la “Vida” y todas las “vidas”.

Sin duda, la huella del ambiente intelectual de su tiempo ofreció a estos dramaturgos la posibilidad de desarrollar una escritura que ponía en entredicho una fórmula

única del pensamiento y una sola manera de conocimiento, es decir, una sola expresión de la vida frente a la multiplicidad de posibilidades de la vivencia del mundo. No se puede olvidar que tanto Garro como Carballido asistieron a una formación intelectual que, impulsada por los ateneístas décadas antes, mostraba no solo la rigurosidad racional de la ciencia sino que había transmitido las nociones de la vitalidad y el espiritualismo desarrollados por la filosofía francesa, dando paso a una nueva época en la que las nociones del campo filosófico de la metafísica eran revaloradas:

El descontento contra los regímenes políticos y sociales que dominaron los últimos decenios del decimonono siglo y los primeros del vigésimo cundió por todas partes. En la clase intelectual ese descontento adquirió la forma de sospecha contra el positivismo y contra la idea defendida por éste de que la metafísica había quedado aplastada por el simple curso de los siglos. La nueva generación de filósofos que vio la luz en los albores del siglo xx o en el crepúsculo del xix advirtió que la metafísica permanecía viva, en contra de las previsiones comtianas; pero no sólo esto, también se reconoció que sin una metafísica los pueblos estaban destinados a la inanición espiritual. Si con tanto ahínco se promovió la vuelta a la metafísica en Latinoamérica fue porque previamente se creyó que el cultivo de aquella era *conditio sine qua non* para el fortalecimiento del espíritu y las instituciones nacionales. Asoma de nuevo ese rasgo ya señalado con antelación: la metafísica definida en razón de preocupaciones prácticas, en este caso como pieza fundamental, piedra angular

incluso del proyecto de definición de “identidad nacional”<sup>5</sup>.

De este modo, se entendió que, junto a las circunstancias y modos del conocimiento y expresión racional del mundo, existían otras directrices que también permitían conocer las manifestaciones de lo real. La noción de un principio creador, una armonía universal, y la concepción de la naturaleza de lo real como una indeterminación esencial en la que la humanidad, con su poder creador, la libertad y la intuición, ejerce su acción, desarrolladas por pensadores como José Vasconcelos y Antonio Caso, dejaron su influencia en el concierto intelectual de la modernidad mexicana. Por eso, no es arbitrario que, en ocasiones, Carballido y Garro hayan mostrado a través de sus personajes la vida interior: la experiencia del espíritu que se revela como “otra” paralela, sosteniendo el transcurso de la existencia cotidiana y dando razón, incluso, de la profundidad ignorada de una existencia más verdadera. Con frecuencia, el ejercicio intelectual, la razón o la vivencia material del mundo se opone a una expresión espiritual que se configura bajo las características del sueño, la imaginación, la locura, la fantasía, lo sobrenatural, lo sagrado, lo ancestral o la magia. Sobre todo, se pondera la aprehensión de lo real a través de un proceder intuitivo que revela el orden oculto y universal del mundo bajo

simbolismos que evocan el estado primordial, primigenio o absoluto de la existencia.

En *Yo también hablo de la rosa*, por ejemplo, el veracruzano recurre a la figura de esta flor tan presente en su obra, para exponer que lo real tiene muchos dorsos. Como los pétalos de la rosa, reina del simbolismo místico occidental, estas manifestaciones, están unidas de tal manera que es imposible descifrarlas todas únicamente bajo el juicio del intelecto. ¿Cuál de todas sus intrincadas expresiones constituye la noción de “Verdad”?:

LOCUTOR: Señoras y señores, muy buenas noches. Aquí me tienen con ustedes para hacerles algunas preguntas. Para empezar: ¿quién de las damas o caballeros puede decirme: ¿esto, qué es? (*Con una batuta señala la rosa.*) ¿Estamos ante la imagen de la flor de un arbusto dicotiledóneo de la familia de las rosáceas? ¿O se trata, por lo contrario, de una rosa divina que, en gentil cultura, amago es de la humana arquitectura? A ver, señorita, a ver... O usted, señor... Es una cosa u otra, las dos no. ¿Nadie se anima a contestar? (*Pausita un poco decepcionada. Duplica su animación.*) Pues vamos adelante. Se trata ahora de condenar definitivamente, para que se supriman con absoluto rigor, las imágenes que sean denunciadas como falsas. Véanlas bien, son tres: una sola es la auténtica. Las otras dos: que se las borre de los libros. Que nadie las conozca. Que se persiga a quienes las divulguen. Que se vigile, o se aisle o se suprima a quienes crean en ellas. Mucha atención: esto se supone que es una rosa: ¿lo es? Esto se supone

<sup>5</sup> José Antonio Pardo Oláguéz, “La ontología y la metafísica” en Enrique Dussel, *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y “latino”, México, Siglo XXI, 2001, pp. 556-557.*

que es un pétalo: ¿lo es? Esto se supone que es el tejido del pétalo visto al microscopio: ¿lo es? <sup>6</sup>.

El personaje de *La Intermediaria*, con quien abre este texto dramático, se caracteriza como una especie de maga, en el sentido ancestral de la palabra, pues es el canal, el “intermedio”, entre las verdades de la sabiduría espiritual y el resto de la humanidad que no es capaz de escuchar el misterio que proviene del latido profundo del corazón del universo. El mago o mágico es aquel

antiguamente sinónimo de todo cuanto era honorable y digno de respeto, del que estaba en posesión de la ciencia y sabiduría [...] Dicha palabra deriva de *Magh, Mah*, en sánscrito *Maha* (grande) y significa un hombre muy versado en la ciencia esotérica<sup>7</sup>.

Es decir, es el poseedor del conocimiento secreto de todas las cosas: la voz griega de esta palabra remite a lo interno, “lo que se oculta a la generalidad de la gente y se revela solo a los iniciados; en contraposición a exotérico (público o externo)” <sup>8</sup>. De tal modo que, ante la disyuntiva de elegir una imagen única de la rosa, la función de este personaje de sabiduría excepcional, expresa la posibilidad de observar la complejidad de la flor desde su misma misteriosa totalidad, sin necesidad de hacer reparticiones parciales que, paradójicamente, se erigen en verdades absolu-

<sup>6</sup> Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1986, pp. 157-158.

<sup>7</sup> Helena Blavatsky, *Glosario teosófico. Diccionario de esoterismo y ocultismo*, México, Bervera Editores, 2010, p.448.

<sup>8</sup> *Ibidem.*, p. 230.

tas. Su fragmentación impide el surgimiento de la experiencia de vivir el vínculo secreto, a veces insospechado, de todas las manifestaciones de lo creado. La Intermediaria sabe que lo que se ve no es lo único, es apenas la manifestación de lo oculto:

Pero la sabiduría es como el corazón: está guardada, latiendo, resplandeciendo imperceptiblemente, regulando canales rítmicos que en su flujo y en su reflujo van a comunicarse a otros canales, a torrentes, a otras corrientes inadvertidas y manejadas por la radiante complejidad de una potente válvula central<sup>9</sup>.

El discernimiento intelectual que se orienta a lo pragmático, lo “exotérico” o exterior, se opone así a lo espiritual que, enfocado en lo interior, revela lo que es absoluto: el centro o corazón del mundo. La aceptación “esotérica” de la vida hace ostensible, pues, el encuentro con el centro primigenio.

De manera semejante, en la dramaturgia de Garro, varios de sus personajes acceden al mundo mediante un conocimiento que invoca los vínculos de la particularidad con el todo. En *La señora en su balcón*, por ejemplo, Clara opone la visión del Absoluto a la percepción científico racional del Profesor García:

*La escena, desierta. Clara, apoyada en su balcón, mira al vacío. Es una mujer vieja, de pelo gris y cara melancólica.*

<sup>9</sup> Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, op. cit., p. 109.

CLARA: ¿Cuál fue el día? ¿cuál la Clara, que me dejó sentada en este balcón, mirándome a mí misma...? Hubo un tiempo en que corrí por el mundo, cuando era plano y hermoso. Pero los compases, las leyes y los hombres lo volvieron redondo y empezó a girar sobre sí mismo, como loco. Antes, los ríos corrían como yo, libres; todavía no los encerraban en el círculo maldito... ¿Te acuerdas?

*Entra a escena Clara, de ocho años. Lleva un cuello almidonado de colegiala y unos libros. Viene arrastrando una sillita. La coloca y se sienta.*

CLARA DE 8 AÑOS (*a Clara en el balcón*): Sí, me acuerdo; pero vino el profesor García...

*Entra el profesor García, de negro, con cara de profesor. Trae un pizarrón portátil. Lo coloca frente a Clara. Examina con cuidado las patas del mueble; luego, con gesto pedante, extrae de su bolsillo un gis y un borrador. Se levanta alegremente las mangas de su chaqueta, como si se preparara a hacer un acto de prestidigitación, y se ajusta los anteojos.*

PROFESOR GARCÍA: ¡A ver! ¡A ver, niñita! ¿Qué vamos a estudiar hoy?

CLARA DE 50 AÑOS: ¡Nada! ¡Ningún conejo saltará de tu manga, ninguna rosa saldrá de tu boca!

CLARITA (*muy atenta, sentada en su silla*): No sé, profesor García...

PROFESOR GARCÍA (*con voz pedante*): ¡La redondez del mundo! El mundo es redondo, como una naranja achatada...y...gira...gira, sobre su propio eje.

CLARITA: ¡Ah!

CLARA DE 50 AÑOS: No le creas, Clarita. ¡No piensa, repite como cualquier guacamaya!

CLARITA (*a Clara de 50 años*): No le creo. Estaríamos como las pepitas, encerrados, sin cielo, sin nubes y sin sol <sup>10</sup>.

La protagonista de Garro como La Intermediaria conoce que detrás del esfuerzo intelectual por definir al mundo se encuentra siempre presente el plano de lo eternamente insondable. Mientras el personaje de Carballido expresa que se podría “desplegar cualquier tema de álgebra y encontrarlo cuajado de espirales y pétalos...” <sup>11</sup>; Clara, al recordar su experiencia infantil, expone que bajo la tutela del profesor García, la verdad del mundo se mostraba monótona. Encerrada en el “mundo” de la razón, el círculo de la vida se expresaba aburrido; la redondez, dictaminada por el profesor y rechazada por la mente imaginativa de la niña, evoca una relación interior-exterior en la que el borde circunferencial corresponde al “símbolo de la limitación adecuada, del mundo manifestado, de lo preciso y regular” <sup>12</sup>. El mundo circular en *La señora en su balcón* es, pues, la formulación de una barrera o defensa de los peligros del interior que se identifican con el caos, la disolución o lo que no posee límites<sup>13</sup>. La rigidez matemática, identificada con el raciocinio, se opone a la infinitud de la vivencia interior, el conocimiento de la potencia creadora. Sin embargo, aunque pri-

<sup>10</sup> Elena Garro, “La señora en su balcón” en *Teatro. Obras reunidas II*, México, Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 199-200.

<sup>11</sup> Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, op. cit., p. 159.

<sup>12</sup> Juan Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Labor, 1995, p. 131.

<sup>13</sup> *Idem*.

sionera en el mundo redondo de lo evidente o material, de lo acotado y definido, pero limitado de la existencia, la niña sabe que “hay el otro, el mundo tendido, hermoso como una lengua de fuego que nos devora”<sup>14</sup>. Clarita desea lo inconmensurable aunque para obtenerlo sea necesario perderse en la trayectoria caótica del viaje al núcleo esencial de sí misma, de su interior siempre insondable. Por eso, en la introspección del recuerdo, cuando el “pedante” adulto le pregunta qué estudiarán, Clara en su adultez responde “¡Nada! ¡Ningún conejo saltará de tu manga, ninguna rosa saldrá de tu boca!”<sup>15</sup>, porque la rosa, como en el texto de Carballido, porta el simbolismo del centro, de la fuerza primigenia que infiltra vitalidad a cada una de las manifestaciones del mundo. La videncia de estos personajes, de la anciana intermediaria y de la Clara niña, se vincula al poder de la inteligencia trascendente que se asocia a la intuición y que se manifiesta en los dominios de la mente creativa que sueña, que juega o que imagina:

PROFESOR GARCÍA: Dije que el mundo (*dibuja en el pizarrón un círculo*) es redondo. Los antiguos pensaron que era plano, que terminaba en las columnas de Hércules y no se atrevieron a cruzar este límite. Más allá se encontraba el temible mar de Sargazos... [...]

CLARITA: ¡Profesor García! Yo quiero navegar en ese mar. Iré en un barco con una sirena que cante. ¡Buuuu! ¡Buuuu! [...]

PROFESOR GARCÍA: ¡Niña, entiéndeme! ¡Esto que te digo, no existe! ¡Es más, no existió nunca!

CLARA: Y si no existió nunca, ¿por qué ningún barco se atrevió a ir por sus aguas?

PROFESOR GARCÍA: Porque ésa era la versión del mundo antiguo.

CLARITA: ¿Y en dónde está el mundo antiguo?

PROFESOR GARCÍA: Dije: ¡la versión!

CLARITA: ¿La versión? ¿Qué versión? ¿En dónde está la versión?

PROFESOR GARCÍA: ¿Qué quieres decir con “en dónde está la versión”?

CLARITA: Quiero decir que en dónde la escondieron, que en dónde la tiraron. Porque yo quiero buscarla, para encontrar a los Sargazos y a los líquenes gigantes.

PROFESOR GARCÍA: ¡Ignorante! Son inútiles mis esfuerzos por abrirte la cabeza... [...]

CLARITA: ¡Ah! ¿También tiraron ciudades?

PROFESOR GARCÍA: ¿Qué ciudades? ¿De qué hablas?

CLARITA: Le pregunto que si en el mundo antiguo había ciudades.

PROFESOR GARCÍA (*tranquilizándose*): ¡Claro que las había! ¡Y muy hermosas! Atenas. Esparta, Argos, Micenas, Tebas, Babilonia, Nínive... [...]

CLARA: ¡Yo quiero ir a Nínive!

PROFESOR GARCÍA: Te dije que son nombres de ciudades antiguas. No existen más, han desaparecido.

CLARITA: Yo iré al muladar y entre todas las ciudades antiguas buscaré a Nínive. Y la hallaré, profesor García, porque es blanca y picuda, y sus escalinatas llevan al cielo<sup>16</sup>.

<sup>14</sup> Elena Garro, “La señora en su balcón”, *op. cit.*, p. 203.

<sup>15</sup> *Ibidem.*, p. 200.

<sup>16</sup> *Ibidem.*, pp. 200-202.

La niña, según su maestro, sufre de la “enfermedad de los débiles” que no es otra que la imaginación<sup>17</sup>, implicando con esto que la lógica de la mente creadora se encuentra muy cerca de la capacidad “mágica” de percibir lo que de verdad hay en el mundo, es decir, de ser conscientes de la substancia trascendente que es el centro perenne del que todo mana y al que todo vuelve. Dementes, soñadores, fantasiosos, ilusos, ingenuos, extravagantes, excéntricos son llamados los que se guían con la rosa del corazón apartándose de la norma de percepción pragmática. La blanca Nínive constituye un centro primordial, en palabras de La Intermediaria, un corazón, pues es la potente válvula central que hace posible el movimiento perenne de todo cuanto existe. La fuerza primigenia insufla su hálito a cada manifestación particular, pero su acción creadora no puede contenerse en la ordenación intelectual porque como lo manifiesta la sabiduría de La intermediaria: “La libertad es un gesto loco”<sup>18</sup>, como loco es, en esencia, el proceder caótico del poder creador.

Al hacer evidente que el personaje de La Intermediaria mantiene una percepción íntima con su corazón, la rosa remite a la existencia misma y su desarrollo oculto no solo en el plano individual, sino en el contexto macrocósmico, porque en el simbolismo del corazón se guarda la noción de que éste es el intermediario entre lo individual y lo universal, entre lo humano y lo trascendente, manifestando un plano que, precisa-

mente, por el contacto de estas instancias se torna, entonces, supraindividual<sup>19</sup>:

Hoy terminé temprano con mis tareas y me quedé así, quieta en mi silla, viendo borrosamente en torno y escuchando los golpecitos discretos y continuos que me daba en el pecho, con sus nudillos, mi corazón: como el amante cauteloso al querer entrar, como el pollito que picotea las paredes del huevo, para salir a ver la luz. Me puse a imaginar mi corazón (*se toca el pecho*) [...] Pensé de pronto: si todos los corazones del mundo sonaran en voz alta. . . .<sup>20</sup>

La relación entre el universo microcósmico y macrocósmico se encuentra ya evidenciado en la procedencia del título de la obra de Carballido, pues éste recupera el *Nocturno Rosa* de Xavier Villaurrutia, presentando, además como paratexto la primera frase: “Pero mi rosa, no es la rosa fría. . .”<sup>21</sup>. Desde su apertura, el texto expresa la intención de exponer los hechos a través de la lógica de una percepción interior que descubre lo que de manera intelectual resulta inexplicable. Aquí, la rosa, como lo expresa el poema de Villaurrutia, no es fría porque implica el calor vital de lo esencial, es “la rosa increada, /la sumergida rosa, /la nocturna, /la rosa inmaterial, /la rosa hueca”<sup>22</sup>. Las propieda-

<sup>17</sup> *Ibidem.*, p. 202.

<sup>18</sup> Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, op. cit., p. 162.

<sup>19</sup> René Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona, Paidós Ibérica, 1995, p. 334.

<sup>20</sup> Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, op. cit., p. 108.

<sup>21</sup> *Ibidem.*, p. 105.

<sup>22</sup> Xavier Villaurrutia, “Nocturno Rosa” en *Biblioteca Digital Ciudad Seva*, consultado en línea, [http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ha/villaurrutia/nocturno\\_rosa.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ha/villaurrutia/nocturno_rosa.htm),

des de la flor ponderadas por la voz poética del nocturno se asimilan, a través de la noción del conocimiento intuitivo, imaginativo o creador, al corazón “esotérico” de La Intermediaria, pues éste se mira, oculto entonces, como “una compleja flor marina, levemente sombría, replegado en su cueva”<sup>23</sup>. Ambas caracterizaciones apuntan al simbolismo metafísico del corazón; mientras la rosa de Villaurrutia es “la rosa entraña /que se pliega y expande”<sup>24</sup>, la de Carballido es la rosa de un corazón “muy capaz, muy metódico, entregado al trabajo de regular extensiones inmensas de canales crepusculares”<sup>25</sup>. La flor-corazón del personaje de Carballido, con su capacidad de irradiar vitalidad a través de conductos, recupera la noción de la “rueda de la vida” o “rueda cósmica” que con sus pétalos y su forma centrada o circular, evoca los rayos de la rueda que es el símbolo del mundo<sup>26</sup>. Asimismo, la irradiación acuáticamente vital de la rosa, oculta en el pecho de la mujer, remite al corazón irradiante cuyo fulgor se asocia al ámbito solar, es decir, al centro del mundo, pero, en este caso, de carácter espiritual.

De manera semejante, en *La señora en su balcón*, el anhelo de libertad de Clara es un deseo de trascendencia espiritual; de ahí que la niña busque y no encuentre ni la sorpresa de la magia ni la belleza de la rosa a través de las palabras de su maestro, pues

la figura de la flor remite a “la aparición esplendorosa de la existencia a partir de las aguas primordiales”<sup>27</sup>. No es vano, entonces, su deseo de caminar el tiempo para retornar al principio de lo que, como lo llamara Villaurrutia en su *Nocturno rosa*, está “in-creado”. Ahí, en los albores de la existencia, cuando todo está sumergido en la indiferenciación de lo Absoluto, la rosa o la existencia se explican en la plenitud, prometiendo un sinfín de caminos de expresión aún no determinados. A semejanza de Nínive, la ciudad brillante en la imaginación de la niña, la rosa de Villaurrutia es luminosa y difícil de habitar, pues es “negra rosa de carbón diamante/ que silenciosas horada las tinieblas/ y no ocupa lugar en el espacio”<sup>28</sup>. El deseo de navegar hacia la antigüedad de la protagonista consiste en retornar al principio mismo de la manifestación de lo creado; sólo ahí Clarita obtendrá el conocimiento de la rosa que es ella misma en su existencia perfecta, es decir, en la posibilidad de serlo todo, pues su blanca coloración remite a la “flor de la luz’, [...] la expansión espiritual y el encanto”<sup>29</sup>. Por eso, el hallazgo efectivo de Nínive compromete la muerte en el plano material, el suicidio:

CLARA DE 50 AÑOS: ¿Qué voy a hacer? Iré el encuentro de Nínive y del infinito tiempo. Es cierto que ya he huido de todo. Ya sólo me falta el gran salto para entrar en la ciudad plateada.

<sup>23</sup> Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, op. cit., 1986, p. 108.

<sup>24</sup> Xavier Villaurrutia, “Nocturno Rosa”, op. cit.

<sup>25</sup> Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, op. cit., p. 108.

<sup>26</sup> René Guénon, *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*, Barcelona: Paidós Ibérica, 1995, p. 86.

<sup>27</sup> Federico Revilla, *Diccionario de Iconografía y simbología*, Madrid, Cátedra, 1995, p. 353.

<sup>28</sup> Xavier Villaurrutia, “Nocturno Rosa” op. cit.

<sup>29</sup> J.C. Cooper, *Diccionario de símbolos*, Barcelona, Gustavo Gili, 2007, p. 156.

Quiero ir allí, al muladar en donde me aguarda con sus escalinatas, sus estatuas y sus templos, temblando en el tiempo como una gota de agua perfecta, translúcida, esperándome, intocada por los compases y las palabras inútiles. Ahora sé que sólo me falta huir de mí misma para alcanzarla. Eso debería haber hecho desde que supe que existía. Me hubiera evitado tantas lágrimas. Eran inútiles las otras fugas. Sólo una era necesaria.

*Se lanza por su balcón. Se oye el ruido del cuerpo que cae. Clara de 40 años desaparece también. Su plumero queda a medio escenario. Entra a escena, al oír el ruido, un lechero. Se acerca al cuerpo, luego mira a su alrededor y grita*<sup>30</sup>.

Asimilada a la figura de Nínive, la pureza de la rosa clara o la rosa blanca, remite, precisamente, a ese estado de la conciencia que sabe observar el ritmo espiritual de la creación. La aspiración de la niña es, pues, un conocimiento de la existencia del mundo al que solo se llega mediante la inteligencia pura o trascendente. En variedad de tradiciones, el simbolismo del corazón se torna el recinto de la inteligencia, pero

se trata aquí de la inteligencia pura en el sentido universal y no de la razón, que no es sino un simple reflejo de aquélla en el orden individual y está en relación con el cerebro, siendo entonces éste con respecto al corazón en el ser humano, lo que la luna al sol en el mundo<sup>31</sup>.

<sup>30</sup> Elena Garro, "La señora en su balcón", *op.cit.*, pp. 208-209.

<sup>31</sup> René Guénon, *op.cit.*, p. 305.

De ahí que la rosa en obscuridad, evocada tanto por Villaurrutia como por Carballido, sea en su revés, en el orden del conocimiento "esotérico", un diamante reflejo de la luz absoluta. Con Garro, la ciudad de plata, blanca y luminosa, como la rosa, remite al simbolismo del corazón, tanto de manera microcómica como macrocómica; de tal modo que habitar en ella corresponde a vivir apegado a la más profunda intimidad del sí mismo, pero también a morar en lo absoluto primigenio. Ambas ideas son complementarias, pues solo a través de la visión que da el conocimiento de lo oculto, a través de la mirada del corazón, puede la conciencia asistir al espectáculo inefable del principio creador. *La señora en su balcón* demuestra que hay que residir en la rosa clara del corazón para observar cómo el principio activo del universo ordena la actividad del mundo, un dinamismo que escapa a la visión racional de la lógica habitual. Este reconocimiento de lo trascendente como elemento del devenir de la existencia humana, también se encuentra presente en *Yo también hablo de la rosa*. A diferencia de todos los demás personajes que tratan de dar una explicación racional al proceder de Polo y Toña al descarrilar el tren, La Intermediaria ve con el corazón cada uno de los sucesos y, por ello, es capaz de descifrar el vínculo secreto con la totalidad que se manifiesta en cada acción particular:

INTERMEDIARIA

[...] Voy a explicarles cómo fue el accidente.  
(*Entran Toña y Polo haciendo equilibrios.*)

## INTERMEDIARIA

Ellos se estaban convirtiendo en todo cuanto los rodeaba: eran el basurero, las flores, y eran nubes, asombro, gozo, y entendían y veían, eso era todo. [...]

Están viendo señales: como quien deletrea un alfabeto. Flechas que indican rumbos, marcas de encrucijadas, signos. . .<sup>32</sup>.

En este contexto de sabiduría trascendental —dado que quien conoce el ritmo íntimo de su corazón entiende la lógica arbitraria del gran corazón del mundo—, el suceso que se relata posteriormente a la intervención de este sabio personaje de Carballido se anuncia, desde un inicio, atravesada por las nociones de las ciencias sagradas en las que el simbolismo de la flor remite a la sustancia universal<sup>33</sup>. Guénon, recuperando las tradiciones hindúes, establece que el loto, asimilado en Occidente a la rosa y al lirio, es flor de agua, tal y como lo es el corazón de *La Intermediaria*. La rosa es el lugar donde se refleja el “rayo celeste”, la superficie que recibe la acción de la divinidad que ha de abrir la existencia a sus múltiples posibilidades. En efecto, como más tarde confirma la estructura de *Yo también hablo de la rosa*, los sucesos que se relatan muestran la posibilidad infinita de su causa, definiendo que las elecciones de la humanidad no se regulan del todo por la lógica de lo evidente, sino por la acción misteriosa de un impulso interior de vida:

## LA INTERMEDIARIA [...]

Hice un recuento entonces de todo cuanto sé. ¡Sé muchas cosas! Conozco yerbas, y algunas curan, otras tienen muy buen sabor, o huelen bien, o son propicias, o pueden causar la muerte o la locura, o simplemente lucen cubiertas de minuciosas flores. Pero sé más: guardo parte de lo que he visto: rostros, nubes, panoramas, superficies de rocas, muchas esquinas, gestos, contactos; conservo también recuerdos que originalmente fueron de mis abuelas, o de mi madre, o de amigos, y muchos que a su vez oyeron ellos a personas muy viejas. Conozco textos, páginas, ilusiones. Sé cómo ir a lugares, sé caminos. Pero la sabiduría es como el corazón: está guardada latiendo, resplandeciendo imperceptiblemente, regulando canales rítmicos que en su flujo y en su reflujo van a comunicarse a otros canales, a torrentes, a otras corrientes inadvertidas y manejadas por la radiante complejidad de una potente válvula central. . .

Todos los días llegan noticias. Toman todas las formas: suenan, relampaguean, se hacen explícitas o pueriles, se entrelazan, germinan. Llegan noticias, las recibo, las comunico, las asimilo, las contemplo. (*Se levanta.*) ¡Noticias!<sup>34</sup>.

Tanto En *La señora en su balcón* como en *Yo también hablo de la rosa*, la explicación del mundo, a partir de las verdades racionales, se muestra insuficiente. En ambos textos dramáticos, los profesores exponen, con sus endeble demostraciones, que si bien existe un componente pragmático e intelectual del estar en el mundo, su sola versión equivale a una interpretación parcial de

<sup>32</sup> Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, op. cit., pp. 159-160.

<sup>33</sup> René Guénon, op. cit., p. 61.

<sup>34</sup> Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, op. cit., p. 109.

su devenir. Garro y Carballido, parecen decir, desde su escritura innovadora, que algo más, algo inefable, sostiene siempre eso que somos y eso que hacemos, algo que solo puede ser presentido cuando la conciencia se suma al ritmo de la completitud universal. Ese algo reside en el corazón, reflejo y sustento de la esencia primordial. Clara y La Intermediaria, con su búsqueda interior, ofrecen una oportunidad de vivir la plenitud múltiple e indeterminada en que la obscuridad es luz y lo que se expresa mortal es, en realidad, eterno. Es imperativo, es necesario, es irrenunciable que hagamos, entonces, el viaje a Nínive, que vayamos al encuentro de la flor en la cueva sombría, que escuchemos los latidos del universo, que saltemos a la obscuridad, que residamos desde el centro, desde la vida suprema de la rosa, la rosa del corazón que es flor vital.

## Obra citada

- Blavatsky, Helena. *Glosario teosófico. Diccionario de esoterismo y ocultismo*. México: Berivera Editores, 2010.
- Carballido, Emilio. *Yo también hablo de la rosa*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1986, pp. 105-165.
- Cirlot, Juan Eduardo. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Labor, 1995.
- Cooper, J. C. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2007.
- Garro, Elena. "La señora en su balcón" en *Teatro. Obras reunidas II*. México: Fondo de Cultura Económica, 2009, pp. 199-209.
- Guénon, René. *Símbolos fundamentales de la ciencia sagrada*. Barcelona: Paidós Ibérica, 1995.
- Landeros, Carlos. "Elena Garro opina sobre el autor de 'Santa' en el aniversario de su natalicio (México, D.F. 1965)" en *Yo, Elena Garro*, México, Sextil Online S.A. DE C.V., 2013. Versión electrónica: <https://books.google.com.mx/books?id=FqhlAgAAQBAJ&pg=PT97&lpg=PT97&dq=garro+carballido&source=bl&ots=khnISX1qFH&sig=ec2n7sehbeZudAfnDDPb-BpNnpg&hl=es-419&sa=X&ved=0ahUKEwi2j8WzvrzNAhUH64MKHZsNASE4ChDoAQgkMAE#v=onepage&q=garro%20carballido&f=false> [Consultado el 11 de agosto de 2020].
- Landeros, Carlos. "El círculo se cierra: el retorno" en *Yo, Elena Garro*. México: Lumen, 2007.
- Pardo Oláquez, José Antonio. "La ontología y la metafísica" en Enrique Dussel, *El pensamiento filosófico latinoamericano, del Caribe y "latino"*. México: Siglo XXI, 2001.
- Rosas Lopátegui, Patricia. *Testimonios sobre Elena Garro*. Nuevo León: Ediciones Castillo, 2002.
- Rosas Lopátegui, Patricia. *Yo quiero que haya mundo, Elena Garro, 50 años de dramaturgia*. México: Editorial Porrúa, BUAP, 2008.
- Revilla, Federico. *Diccionario de Iconografía y simbología*. Madrid: Cátedra, 1995.
- Villaurrutia, Xavier. "Nocturno Rosa" en Biblioteca Digital Ciudad Seva, [http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ha/villaurrutia/nocturno\\_rosa.htm](http://www.ciudadseva.com/textos/poesia/ha/villaurrutia/nocturno_rosa.htm) (28 de junio 2016, 15:32 hrs.).

# A un álamo

MIGUEL SÁNCHEZ LEÓN | CENTRO NACIONAL DE INVESTIGACIÓN DE LAS ARTES  
ESCÉNICAS DE CUBA

---

**T**ú eres como yo, álamo terco.  
Por más que te arrancaron, renacías  
en los pliegues del humus pisoteado.

Árbol cordial, abierto, hospitalario.  
Crepitación de hojas que resiste ciclones  
y tamiza la luz como trémula sombra  
entre atisbos de verjas injertadas.

Quizás dejes de oírme, mi acérrimo gigante,  
mi socio fiel de abrazo enternecido,  
callado mientras muerdes y trenzas y devoras  
el amargor de hierros y ataduras.

No veré tu vejez de carcomas y tajos y agujeros.  
¿Qué será de tu tronco auxiliador y fuerte, álamo mío?  
¿Cómo serás entonces, cuando me sobrevivas?



# La amistad de Sor Juana Inés de la Cruz con la familia Deza

OLGA MARTHA PEÑA DORIA Y GUILLERMO SCHMIDHUBER  
| UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

---

## Resumen

En este ensayo se abordan aspectos relativos a las relaciones cercanas entre Sor Juana Inés de la Cruz y la familia Deza, de cierta alcurnia novohispana. Con la que la monja jerónima tuvo un trato cercano, así como literario. Se proponen algunas conjeturas en relación con la comedia *Los empeños de una casa* y la loas que la acompaña, a partir de esta relación, adjuntando alguna documentación al respecto.

## Abstract

In this essay, are addressed aspects related to the close relationships between Sor Juana Inés de la Cruz and the Deza family, of a certain lineage in New Spain, with which the Hieronymite nun had a close relationship, as well as literary. Some conjectures are proposed in relation to the comedy *Los empeños de una casa* and the praise that accompanies it, from this list, attaching some documentation in this regard.

**Palabras clave:** Sor Juana, Nueva España, vida cotidiana, teatro.

**Key words:** Sor Juana Inés de la Cruz, New Spain, daily life, theatre.

**Para citar este artículo:** Peña Doria, Olga Martha y Guillermo Schmidhuber, "La amistad de Sor Juana Inés de la Cruz con la familia Deza", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 167-181.

---

La historia extravía información y documentos que no deberían perderse, pero en otras ocasiones conserva lo que parecería imposible de permanecer. Ha sido el interés constante de las indagaciones críticas sobre esta escritora, investigar su obra y su vida<sup>1</sup>; sin embargo, el presente escrito sólo pretende apuntar información que retrate la microhistoria de Juana Inés y no su Historia en letras mayúsculas. Este artículo presenta la relación de sor Juana con una de las familias más cultas y ricas de las Indias, los de Deza.<sup>2</sup>

De la mano creativa de sor Juana se conserva escrito el apellido de Deza en el segundo sainete de *Los empeños de una casa*. La fecha del estreno de esta comedia fue fijada por Alberto G. Salceda el 4 de octubre de 1683 al eslabonar atinadamente información incluida en la *Loa* que antecede a esta comedia con los sucesos registrados en las crónicas del vigésimo octavo virrey de la Nueva España, Tomás Antonio de la Cerda y de su esposa, María Luisa Manrique de Lara, condes de Paredes y marqueses de la Laguna (incluyendo a su primogénito José, nacido en México el 5 de julio de 1683). La *Loa* hace mención de la ocasión del estreno cuando el personaje de la *Dicha* dialoga:

*Dicha*: La venida dichosa  
de la Excelsa María  
y del Invicto Cerda,  
que eternos duren y dichosos vivan  
y al José generoso,  
que, sucesión florida  
a multiplicar crece  
los triunfos de su real progenie invicta<sup>3</sup>. (oc 4:20-21)

Más adelante los personajes de la *Fortuna* y el *Acaso* agregan nuevas menciones de los festejados, con el uso retórico de un oxímoron que une dos conceptos mutuamente exclusivos, la altivez y la servidumbre:

<sup>1</sup> Para mayor referencia sobre la biografía de Sor Juana Inés de la Cruz consultar a: Alberto Pérez-Amador Adam, *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo xx*, Frankfurt am Main/Madrid, Vervuert/ Iberoamericana, 2007; Antonio Cortijo Ocaña, *Sor Juana Inés de la Cruz o la búsqueda de identidad*, Sevilla, Renacimiento, 2015; Jean-Michel Wissmer, *Las leyendas de Sor Juana o cómo construir un ícono*, México, Fomento editorial Estado de México FOEM, 2016.

<sup>2</sup> Los autores del presente artículo agradecen a Raúl Gómez Mariscal el estudio genealógico de los Deza.

<sup>3</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras completas*, México, Fondo de Cultura Económica, 1951-1957, p. 20-21. Es citada como OC.

*Fortuna:* Bien venida sea  
la Excelsa María  
diosa de la Europa  
deidad de las Indias.

*Acaso:* Bien venido sea  
el Cerda, que pisa  
la cerviz ufana  
de América altiva. (OC 4: 21-22)

En el *Segundo sainete* se cita el nombre del dueño de la casa en que la representación tuvo lugar: “¿Quién sería/ el que al pobre de Deza engañaría/ con aquesta comedia / tan larga y tan sin traza?” (OC 4: 118). Los parlamentos continúan y es mencionada una comedia con el personaje *Celestina*: “Pero la *Celestina* que esta risa/ os causó, era mestiza/ y acabada a retazos,/ y si le faltó traza, tuvo trazos,/ y con diverso genio/ se formó de un trapiche y de un ingenio” (OC 4: 119-20). Esta información sirvió para la búsqueda y localización de la comedia perdida de sor Juana y Agustín de Salazar y Torres: *La segunda Celestina* <sup>4</sup>.

En su *Diario*, Antonio de Robles escribió la siguiente entrada el día correspondiente de octubre de 1683: “Lunes 4, día de nuestro padre san Francisco, hizo su entrada pública el señor arzobispo por el arco; asistieron los virreyes en casa del contador de tributos D. Fernando Deza” (OC 2: 385). Susana Hernández Araico, en su artículo “Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana Inés de la Cruz”, desautoriza la proposición de Salceda de la fecha del estreno por haber “otros nobles con el apellido Deza”, y agrega, “De manera que el *Segundo Sainete* podría aludir a cualquiera de ellos como dueño de la casa donde se representa esa pieza que no tendría que ser la misma aludida en la *Lod*”<sup>5</sup>. El presente artículo investiga a todos los de Deza.

Las tres jornadas de la comedia debieron haber sido escritos algún tiempo antes que los agregados barrocos que la acompañan, como lo prueba la décima 131 de sor Juana en la que la autora refiere un envío de una comedia

<sup>4</sup> Guillermo, Schmidhuber de la Mora, *Sor Juana, Dramaturga, Sus comedias de 'falda y empeño'*, Puebla, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.

<sup>5</sup> Susana Hernández Araico, “Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana”, en *El escritor y la escena: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez)* México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, p.118.

sin la mención a la familia de Deza, como lo han sugerido Méndez Plancarte y Salceda (OC 1: 508; 4: xx):

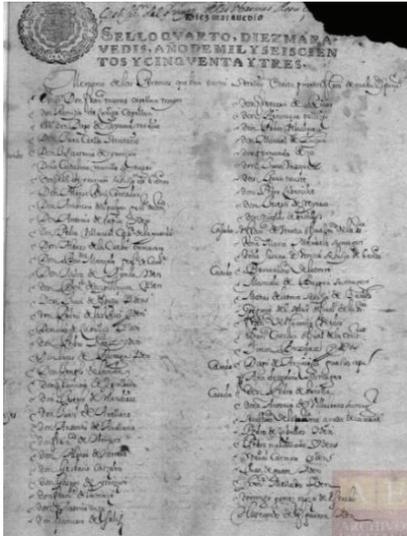
Va de exornación escasa  
la Comedia que he trazado  
aunque para nuestro agrado  
no sé si es buena la traza.  
Si por larga os embaraza,  
sus Jornadas dilatadas  
van a vos encaminadas;  
y no es bien que os cause espanto:  
que para caminar tanto,  
aun son pocas tres Jornadas. (OC 1: 261)

La falta de adornos que acompañaban la comedia no corresponde con la exuberancia que ostentan las siete piezas encomiásticas—loa, dos sainetes, tres canciones y sarao. En las otras dos comedias de sor Juana, *La segunda Celestina* y *Amor es más laberinto*, ella es coautora y su discreción no le permitiría embromar al otro coautor.

## **Fernando de Deza**

La historia de la familia de Deza en las Indias inicia en 1653 con el viaje de Fernando de Deza aún soltero como uno de los múltiples acompañantes del duque de Albuquerque, como lo prueba el expediente y licencia de pasajero del virrey y su séquito:

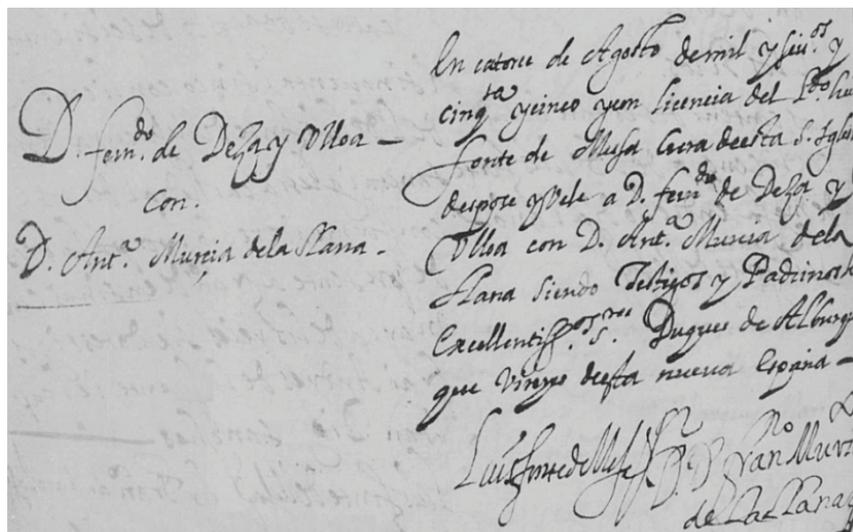
EXPEDIENTE DE INFORMACIÓN Y LICENCIA DE PASAJERO A INDIAS A  
FRANCISCO DE LA CUEVA, DUQUE DE ALBURQUERQUE  
Memorial de las personas que van en su servicio  
Archivo General de Indias de Sevilla, Contratación, 5430, número 3,  
retro 31, 12 de abril de 1653



El séquito que acompañaba a don Francisco Fernández de la Cueva, 8º Duque de Alburquerque y 22º virrey de Nueva España (del 15 de agosto de 1653 a 16 de septiembre de 1660) fue registrado cuidadosamente. En el folio primero: primera columna y primer lugar de la lista, va el nombre del doctor don Francisco Murcia, capellán mayor de; y en la segunda columna, quinto renglón, en la lista de los pajes va incluido 'don Fernando Deza'. En la segunda hoja, segunda columna, en la lista de las damas de la duquesa, sexto renglón, 'doña Antonia Murcia', aún soltera.

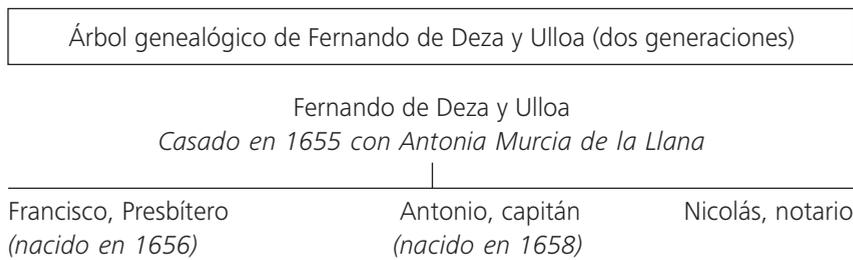
Dos años después Fernando y Antonia se casaron en el Sagrario de la ciudad de México el 14 de agosto de 1655, ante la presencia del duque y su señora esposa, y con el ministerio del capellán mayor. Notar que los cuatro viajaron en la misma embarcación desde España:

MATRIMONIO DE FRANCISCO DE DEZA Y ULLOA CON ANTONIA MURCIA DE LA LLANA  
 Parroquia del Sagrario de la Ciudad de México  
 Volumen 7 de casamientos de españoles, folio 234 vuelta  
 14 de agosto de 1655



*En catorce de agosto de mil y seiscientos y cincuenta y cinco y con licencia del licenciado Luis Fonte de Messa, cura de esta santa iglesia, desposé y velé a don Fernando de Deza y Ulloa con doña Antonia Murcia de la Llana, siendo testigos y padrinos los excelentísimos señores duques de Alburquerque, virreyes de esta Nueva España. (Firmados). Luis Fonte de Messa. Doctor don Francisco Murcia de la Llana.*

El árbol genealógico de la familia de Deza integra a tres hijos:



Un documento de información de méritos y servicio cita a don Fernando de Deza y Ulloa y menciona que siendo mozo y soltero, el 7 de marzo de 1653, ofreció informaciones en la ciudad de Madrid con el objeto de poder pasar a

Indias como paje del virrey duque de Alburquerque;<sup>6</sup> allí declaró ser nacido en la villa de Peñaranda de Bracamonte, obispado de la ciudad de Salamanca, como hijo legítimo de Juan de Deza y de Antonia de Vallejo, vecinos de dicha villa y posteriormente de la de Madrid. Fue nieto de Luis de Deza y Ulloa y de doña Isabel Vázquez de Aldana, y bisnieto por la primera línea de Luis de Deza y Ulloa y de doña Isabel de Cisneros, y por la segunda de Cristóbal Vázquez de Aldana y de Catalina Polido, vecinos todos ellos de la ciudad de Toro, en el antiguo reino de León. Ya en México se desempeñó como paje y gentilhombre de cámara del vi-rrey duque de Alburquerque. Posteriormente obtuvo diferentes oficios de administración de justicia. En 1655 fue corregidor de la ciudad de Huejotzingo y su jurisdicción (cuando engendró a sus dos hijos); así como teniente de capitán general y alcalde mayor de la ciudad de Texcoco en 1664. En 1667 obtuvo el puesto de tesorero interino de la real caja de México. En 1672 obtuvo en propiedad la plaza de factor juez oficial de la real hacienda y caja de México, estando a su cargo la cobranza de los reales haberes de su majestad. Este último nombramiento con calidad de optar si quisiese a la de tesorero o contador de dicha caja o a la de contador de tributos y azogues de la Nueva España; la que eligió el 15 de diciembre de 1682. Este periodo es coincidente con la fecha de la representación de la comedia de sor Juana. En algunas ocasiones ejerció el oficio de correo mayor, estando a su cargo la paga y despacho de los correos. Su majestad le jubiló en 1700 en la plaza de contador general de tributos y azogues de la Nueva España en atención a sus 45 años de servicio continuo desde 1655, en diferentes empleos políticos y militares del reino de la Nueva España. Una carrera reconocida en dos continentes.

## Francisco de Deza

Francisco de Deza y Murcia fue el mayor de los hijos; fue bautizado el 28 de mayo de 1565:

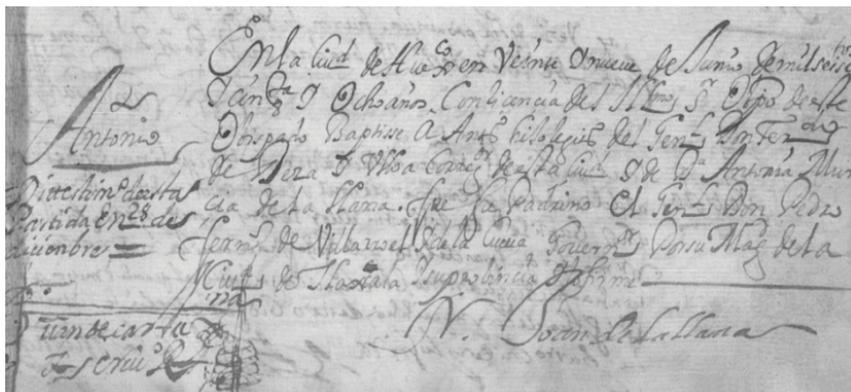
<sup>6</sup> Datos sacados de las informaciones de méritos y servicios de Fernando de Deza y Ulloa y de sus hijos, Francisco y Antonio. Ver Méritos de Fernando de Deza y Ulloa, Archivo General de Indias de Sevilla, Indiferente, 133, número 166, 28 de enero de 1694 (8 imágenes); Méritos del bachiller Francisco de Deza y Ulloa, Archivo General de Indias de Sevilla, Indiferente, 203, número 78, 20 de junio de 1679 (110 imágenes); y Méritos de Antonio de Deza y Ulloa, Archivo General de Indias de Sevilla, Indiferente, 136, número 77, 24 de febrero de 1703 (16 imágenes). En el Archivo General de la Nación se guardan doce documentos a nombre de don Fernando; cuatro de Francisco; y otros cuatro de Antonio. Indiscutiblemente fue una familia notable en la Nueva España.

BAUTISMO DE FRANCISCO DE DEZA Y MURCIA

Parroquia de Huejotzingo, Puebla

Volumen 2 de bautismos de españoles, folio 34 frente

28 de mayo de 1656



*En la ciudad de Huejotzingo, en veintiocho días del mes de mayo de mil y seiscientos y cincuenta y seis años, el doctor don Francisco Murcia de la Llana, cura beneficiado del partido de Cuauhmanco por su majestad, vicario juez eclesiástico en él y su distrito, con licencia de los señores curas de esta ciudad bauticé a Francisco, hijo legítimo del capitán don Fernando de Deza y Ulloa, corregidor de esta dicha ciudad de Huejotzingo, y de doña Antonia de Murcia. Fueron sus padrinos Blas Dávila Galindo, alguacil mayor del santo oficio de la inquisición de esta nueva España, y doña Inés González, vecinos y labradores de esta provincia. Y lo firmé ut supra. (Firmado). Doctor don Francisco Murcia de Llana. **AL MARGEN.** Di testimonio de ésta hoy dieciséis de abril del año de seiscientos ochenta y uno. (Firmado). Gutiérrez. **AL MARGEN.** Dióse testimonio de esta partida en veinte de agosto de mil setecientos un años. (Firmado). Bachiller Palomino.*

Fray Payo de Rivera, arzobispo de México y virrey, le hizo merced a Francisco el 3 de agosto de 1674 de una capellanía que se hallaba vacante para que la sirviese en propiedad y a título de ella pudiera ordenarse. Se graduó en la facultad de artes de la Real Universidad, recibió el grado de bachiller en la Facultad de Sagrados Cánones y se graduó en ella de licenciado y doctor. Fue clérigo subdiácono domiciliario del arzobispado de México. El 30 de julio de 1680 los

inquisidores lo nombraron pro consultor del santo oficio de la inquisición de la Nueva España, y sirvió como fiscal de este tribunal durante ocho años, Hizo oposición en su Universidad a diferentes cátedras, logrando en propiedad la de retórica, así como también a la canonjía doctoral de su iglesia Catedral. En unas informaciones fechadas en 4 de marzo de 1693 el doctor Francisco de Deza y Ulloa figura como fiscal del tribunal de la inquisición de la ciudad de México, clérigo subdiácono domiciliario de su arzobispado y propietario de la cátedra de retórica de su real Universidad. El 5 de septiembre de 1685 tomó posesión de la fiscalía de la Inquisición<sup>7</sup>. Así que sor Juana tenía al menos un amigo de influencia en la Inquisición.

Francisco supo de poesía y compartió palestra con sor Juana; aventajó como segundo ganador del certamen tercero en *Triunfo parthenico*, en la categoría de octavas, con el poema "Inmoble, firme, inconstable roca". Recibió de premio un vaso y el siguiente vejamen que cita su apellido:

En las octavas que hicistes (*sic.*)  
 Aunque tú me lo demandes,  
 Con tener narices grandes  
 El asunto no lo olistes (*sic.*).  
 Darte quieren sin asilla  
 Un vaso, y si en esto cavas  
 Un premio, Deza, de octavas  
 Se alcanza por maravilla.<sup>8</sup>

Al final de su vida religiosa viajó hasta el reino de Perú, de donde fue nombrado obispo de Huemanga (hoy Ayacucho) el 17 de diciembre de 1716, pero no llegó a tomar el cargo hasta el 3 de julio de 1718. Duró casi cuatro años de obispo y su muerte acaeció el 22 de abril de 1722 y allá quedó sepultado.

## **Antonio de Deza**

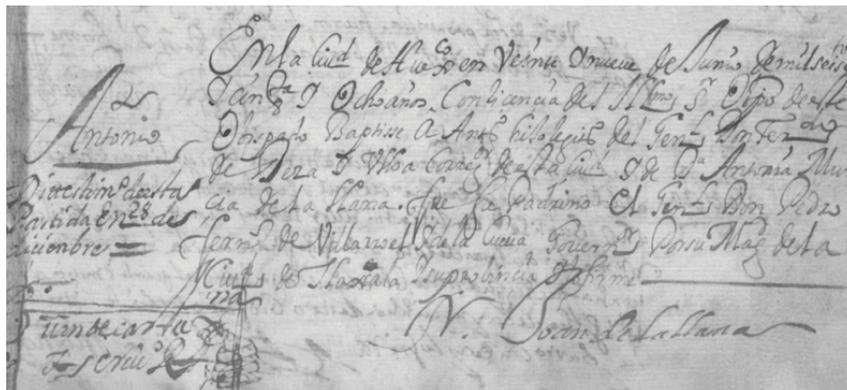
El segundo hijo de don Fernando de Deza se llamó Antonio y llegó a ser afamado. Su bautismo fue el 29 de junio de 1658:

BAUTISMO DE ANTONIO DE DEZA Y MURCIA  
 Parroquia de Huejotzingo, Puebla

<sup>7</sup> Antonio de Robles, Diario de sucesos notables (1665-1703), Ed. y pról. de Antonio Castro Leal, Tomo 2, México, Porrúa, 1972, p. 433.

<sup>8</sup> Sigüenza y Góngora, Carlos de, Triunfo parténico. México: Ediciones Xóchitl. 1945. P. 194.

Volumen 2 de bautismos de españoles, folio 41 frente  
29 de junio de 1658



*En la ciudad de Huejotzingo, en veintinueve de junio de mil seiscientos y cincuenta y ocho años, con licencia del ilustrísimo señor obispo de este obispado bauticé a Antonio, hijo legítimo del general don Fernando de Deza y Ulloa, corregidor de esta ciudad, y de doña Antonia Murcia de la Llana. Fue su padrino el general don Pedro Fernández de Villarroel y de la Cueva, gobernador por su majestad de la ciudad de Tlaxcala y su provincia. Y lo firmé. (Firmado). Fray Juan de la Llana. **AL MARGEN.** Di testimonio de esta partida en veintiocho de diciembre. (Firmado). Juan de Castro, escribano real.*

Don Antonio de Deza y Murcia fue alcalde mayor de Zacatlán (hoy estado de Puebla) y su jurisdicción desde el 18 de junio de 1676 por nombramiento del virrey conde de Paredes. El 2 de julio de 1681 lo nombró capitán de una compañía de infantería española que levantó en México para llenar la dotación del castillo de Acapulco, que sirvió hasta el 13 de octubre de dicho año. En virtud de la facultad que su majestad concedió a su padre don Fernando de Deza y Ulloa por despacho de 29 de mayo de 1682, entró don Antonio a servir la plaza de contador de la real caja y la continuaba ejerciendo todavía en 1702. El 29 de septiembre de 1685 y considerando los servicios de su padre, el rey le hizo merced del hábito de la orden de Santiago.

En ocasión del alboroto e incendio cometido el 8 de junio de 1692 por los indios de los barrios de la ciudad de México, fue uno de los primeros que se ofrecieron al virrey conde de Galve, de cuya orden juntó gente y entró a la

plaza mayor de la que estaban apoderados los indios; retiró a los agresores y entró en el real palacio y atajó el fuego en él. El día 9 pasó al barrio de Santiago Tlatelolco y al pueblo de Mexicaltzingo, que estaban en armas, y redujo a los indios a sus casas y a la quietud. El 12 de junio de ese mismo año el mismo virrey lo nombró capitán de caballos corazas, de que le despachó título el 11 de febrero de 1594, y se le encomendó conseguir la quietud general de los indios y el castigo de los principales responsables del tumulto. Por decreto y título despachado en 22 de agosto de 1695, el rey le hizo merced de la futura del puesto de gobernador y capitán general de la provincia de la Nueva Vizcaya para suceder a don Juan Bautista de Larrea, para que le sirviese por cinco años, y en el ínterin lo hacía nombrar teniente. El 1º de enero de 1697 fue elegido alcalde ordinario de la ciudad de México por el cabildo en esta ciudad.

Como poeta también Antonio compartió palestra con sor Juana al ser ganador de un segundo premio en *Triunfo parthénico*, con el romance “Aquel monarca español a cuya fecunda estirpe”; como galardón le dieron unas varas de chamelote primaveral y las siguientes redondillas que citan su apellido:

Por tus coplas, que son raras,  
Deza, he tenido noticia,  
Que es tu premio de justicia  
Por señas de aquesas varas.  
Tu genio es bien se reporte,  
Pues (por si llega a ofrecerse)  
Sin más pleitos, puede hacerse  
Con el un caso de Corte.<sup>9</sup>

A la muerte de sor Juana, Antonio escribió un soneto elegíaco “A nuevo modo de morir se allana/ Numen Mujer que en sombras se escondía”, que fue publicado en *Fama y obras pósthumas* (1700).

Bien es sabido que la pluma de Carlos de Sigüenza escribió una crónica del *Alboroto y motín de México*, con su relación trató de quitar toda responsabilidad al virrey y menciona que para solucionar el hambre urbana se ordenó transportar durante la noche maíz de varias regiones, especialmente de Chalco. En ese afamado texto dos veces es mencionado Antonio de Deza como uno de los salvadores del palacio real. Como quedó demostrado por su vida, don Antonio era mayormente capitán que poeta pero su fama no quedó allí,

<sup>9</sup> Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Triunfo parténico*. México: Ediciones Xóchitl. 1945. P. 210.

históricamente se le cita como fundador de la ciudad de Chihuahua, el 12 de octubre de 1709.<sup>10</sup>

Exactamente el día del estreno de *Los empeños de una casa* era la celebración del onomástico de Francisco de Deza, entonces de 27 años (Antonio de 25 años). Los dos hermanos debieron ser los organizadores del estreno de la comedia en un festejo en casa de su acaudalado padre, quien para entonces era el Deza próspero y el único cercano al virrey. El improvisado escenario estaba en uno de los salones del palacete familiar en la antigua calle de la Profesa (anteriormente llamada de la Esmeralda), frente al antiguo Convento de San Francisco<sup>11</sup>.

### **Propuesta que niega la autoría de Sor Juana de la *Décima* que cierra la *Loa***

Al final de la *Loa* a *Los empeños de una casa* hay una mención a la entrada de “Su Señoría Ilustrísima” (OC 4: xvii), tratamiento protocolario relativo a un mitrado y que es coincidente con la entrada de Aguiar y Seijas a la ciudad de México como nuevo arzobispo. La *décima* que lo advierte parece haber sido escrita al último momento cuando se supo de la entrada inminente. Posiblemente le fue quitado un estribillo coreado del personaje *Música* –porque falta–, para así poder incorporar la salutación obispal:

*Fortuna:* Y porque a la causa es bien  
que estemos agradecidas,  
repetid conmigo todos:

*Todos:* ¡Que con bien Su Señoría  
Ilustrísima haya entrado,  
pues en su entrada festiva,  
fue la dicha de su entrada  
la entrada de nuestra dicha!

<sup>10</sup> Francisco R. Almada, en *Chihuahua, ciudad prócer* apunta que don Antonio fue gobernador de Nueva Vizcaya de 1709 a 1712 y en este cargo expidió el decreto fundacional de Real de Minas de San Francisco de Cuéllar, primer antecedente de lo que hoy es la ciudad de Chihuahua. También fungió como el primer gobernador del nuevo asentamiento, en donde murió el 20 de septiembre de 1728; sus restos fueron inhumados en el templo de San Francisco de Asís (Chihuahua: Universidad de Chihuahua, 1959).

<sup>11</sup> Sara Poot Herrera, “Discurso de ingreso oficial a la Academia Mexicana de la Lengua, 12 de mayo de 2016”, [www.academia.org.mx/sesiones-publicas/item/ceremonia-de-ingreso-de-dona-sara-poot](http://www.academia.org.mx/sesiones-publicas/item/ceremonia-de-ingreso-de-dona-sara-poot), 15/03/2018]

*Música:* ¡Fue la dicha de su entrada,  
la entrada de nuestra dicha!<sup>12</sup>

El presente estudio duda que estas diez líneas últimas de la *Loa* sean originales de sor Juana. Esta proposición se fundamenta en seis alteraciones poéticas:

- 1) El cambio de métrica sin razón, de un romancillo asonantado í-a, a una décima octosílaba de la misma asonancia;
- 2) El lapsus cometido cuando la *Fortuna*, quien ha perdido el certamen, es el personaje que convoca a la bienvenida arzobispal; además, la Providencia y no la Fortuna es la que debe mediar en la nominación de un prelado;
- 3) El cambio de género del coro total, de masculino en la línea 312 (“a cuál de nosotros cuatro”) a femenino al final en la línea 527 (“que estamos agradecidas”); además, en las ediciones de 1692 y 1693 el coro es identificado como “Ellos y la Música” (versos 207-09), lo que confirma la presencia masculina de menos de uno de los cuatro contendientes, por lo que es imposible utilizar la forma femenina.
- 4) La menor calidad en la versificación por la repetición seis veces de un mismo vocablo en las últimas seis líneas: entrado (una) y entrada (cinco);
- 5) Debido a la contradicción “Que con bien haya entrado,” en la forma subyuntiva que expresa el deseo antes del suceso, en contraposición con la información de la siguiente línea que señala la entrada como festiva, usando la forma del pretérito de indicativo que certifica que la acción ya fue.
- 6) El retruécano o conmutación que cierra la décima (“¡Fue la dicha de su entrada,/ la entrada de nuestra dicha!”) no posee el ingenio que sor Juana mostró con el uso este balance retórico.

Por todo esto, otra pluma debió agregar una décima a la *Loa* creada por sor Juana para sumar a la celebración teatral una bienvenida al nuevo prelado<sup>13</sup>. ¿Sería el autor de la décima apócrifa uno de los jóvenes Deza, Francisco o Antonio? Para inmortalizar en forma conjunta a sor Juana y a la familia de Deza, Antonio de Deza compuso un soneto elegíaco a la muerte de la monja que fue publicado al final de *Fama y obras posthumas* (1700): “A nuevo modo de

<sup>12</sup> Sor Juana Inés de la Cruz, *OC*, 4 p. 25.

<sup>13</sup> Guillermo Schmidhuber de la Mora, Sor Juana, Dramaturga. Sus comedias de ‘falda y empeño’, *op. cit.*, p. 139.

morir se allana,/ Númen Mújer, que en sombra se escondía;/ Pues las potencias, donde luz ardía/ Tres parcas fueron de la madre Juana./ No común se atrevió seguir profana,/ que como toda fue sabiduría,/ Y en frágil sexo, y cuerpo no cabía,/ Más murió de entendida, que de humana./ Ya la naturaleza en el encuentro, / No pudiendo sufrir cuanto la inflama/ Vino volcán, que la abrasaba dentro;/ De sutil se quebró, rompió la trama,/ Derretida la nieve, bajó al centro,/ y al suyo respiró gigante llama.” La última manifestación de amistad de la familia de Deza con sor Juana.

## Conclusión

Nunca hubo otro Deza que pudiera haber dispuesto otro festejo virreinal, ni tampoco ningún otro prelado –salvo Aguiar y Seijas– quien hiciera su coincidente entrada arzobispal a la ciudad de México con un festejo. Mientras no se localice información que imponga lo contrario, necesario será dejar de dudar de la fecha propuesta por Salceda y poder así ‘responsablemente’ afirmar que la primera representación de *Los empeños de una casa* fue el 4 de octubre de 1683.<sup>14</sup>

## Bibliografía

- Cortijo Ocaña, Antonio. *Sor Juana Inés de la Cruz o la búsqueda de identidad*. Sevilla: Renacimiento, 2015.
- Hernández Araico, Susana. “Problemas de fecha y montaje en *Los empeños de una casa* de Sor Juana”, en *El escritor y la escena: Actas del IV Congreso de la Asociación Internacional de Teatro Español y Novohispano de los Siglos de Oro (8-11 de marzo de 1995, Ciudad Juárez)* México: Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 1995, pp. 111-123.
- Juana Inés de la Cruz, Sor. *Obras completas*. México: Fondo de Cultura Económica. Es citada como *OC*, 1951-1957
- Pérez-Amador Adam, Alberto. *La ascendente estrella. Bibliografía de los estudios dedicados a Sor Juana Inés de la Cruz en el siglo xx*. Frankfurt am Main/Madrid: Vervuert/ Iberoamericana, 2007.

<sup>14</sup> Coincidente con la escritura del presente artículo, sus autores asistieron como invitados a la premier madrileña de *Los empeños de una casa*, el 22 de febrero de 2018, en el Teatro Nacional bajo la dirección de Pepa Gamboa y Yayo Cáceres, con la Joven Compañía Nacional de Teatro Clásico. Acaso sea esta la primera vez que una comedia sorjuanina llega a la capital de España. Éxito que invita a que haya otros estrenos del teatro de sor Juana.

- Poot Herrera, Sara. "Discurso de ingreso oficial a la Academia Mexicana de la Lengua, 12 de mayo de 2016". [En línea: [www.academia.org.mx/sesiones-publicas/item/ceremonia-de-ingreso-de-dona-sara-poot](http://www.academia.org.mx/sesiones-publicas/item/ceremonia-de-ingreso-de-dona-sara-poot), 15/03/2018]
- Robles, Antonio de. *Diario de sucesos notables (1665-1703)*. Editado y prologado por Antonio Castro Leal. Tomo II México: Porrúa, 1972.
- Schmidhuber de la Mora, Guillermo. *Sor Juana, Dramaturga. Sus comedias de 'falda y empeño'*. Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y Consejo Nacional para la Cultura y las Artes 1996. [Traducción: *The Three Secular Plays of Sor Juana Inés de la Cruz. A Critical Study*. Trad. Shelby G. Thacker. EUA: The University Press of Kentucky, 1999].
- . *De Juana Inés de Asuaje a Sor Juana Inés de la Cruz. El libro de profesiones del convento de San Jerónimo de México*. México: Instituto Mexiquense de Cultura y Frente de Afirmación Hispanista. Con la coautoría de Olga Martha Peña Doria. 2013.
- . *Las familias paterna y materna de sor Juana Inés de la Cruz: Hallazgos documentales*. Con la coautoría de Olga Martha Peña Doria, prólogo de Manuel Ramos Medina. México: Frente Afirmación Hispanista, Centro de Estudios de Historia de México CARSO y Editorial Escribanía, 2016.
- . "Recently Discovered Plays: La segunda Celestina and Amor es más laberinto", in *Routledge Research Guide to the Works of Sor Juana Inés de la Cruz*. Edited by Emilie Bergmann, Stacey Schlau. EUA: Routledge, 2017, pp. 250-258.
- Sigüenza y Góngora, Carlos de, *Triunfo parténico*. México: Ediciones Xóchitl. 1945
- Wissmer, Jean-Michel. *Las leyendas de Sor Juana o cómo construir un ícono*. México: Fomento editorial Estado de México FOEM, 2016.



# Todos somos sujetos de ficción

FERNANDO MARTÍNEZ RAMÍREZ | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA,  
AZCAPOTZALCO

---

## Resumen

En este artículo se abordan aspectos relativos a las relaciones entre el individuo y sus interacciones entre la realidad y la ficción, a partir de algunas reflexiones surgidas de la filosofía griega y del psicoanálisis del mito de Joseph Campbell. Es decir, las relaciones entre la condición humana y el sentido de aventura inherente a la existencia. Por ello, lo que se propone es un ensayo transdisciplinario, que toca lo mismo a la filosofía que al psicoanálisis arquetípico, a la historia, a la fenomenología de las religiones y a la literatura, trabajo al que podemos caracterizar como pedagogía de la felicidad.

## Abstract

This article deals with aspects related to the relationships between the individual and their interactions between reality and fiction, based on some reflections arising from Greek philosophy and the psychoanalysis of the myth of Joseph Campbell. That is, the relationships between the human condition and the sense of adventure inherent in existence. Therefore, what is proposed is a transdisciplinary essay, which touches the same philosophy as archetypal psychoanalysis, history, the phenomenology of religions and literature, a work that we can characterize as the pedagogy of happiness.

**Palabras clave:** ficción, aventura, psicoanálisis del mito, héroe, pedagogía de la felicidad.

**Key words:** fiction, adventure, psychoanalysis of myth, hero, pedagogy of happiness.

**Para citar este artículo:** Martínez Ramírez, Fernando, "Todos somos sujetos de ficción", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 55, semestre II, julio-diciembre de 2020, UAM Azcapotzalco, pp. 183-207.

---

*Aunque parezca paradójico, la función del héroe es profundamente social, pero el héroe mismo rara vez lo es.*

Fernando Savater

*Sus conquistas son como un sueño, las olvida al despertar cuando los aplausos lo traen de vuelta, a él, que anda tan lejos viviendo su cuarto de hora de minuto y medio.*

“El perseguidor”

Julio Cortázar

## Entrada

**L**as antiguas escuelas filosóficas helenísticas (estoicos, epicúreos, escépticos y cínicos) concibieron la filosofía como una medicina del alma, como un consuelo: pensaban que debía servir para el buen vivir (*eudaimonía*). Y aunque la buena vida suele estar en relación con la cultura y sus condicionamientos ideológicos, esto es, con la cosmovisión, es posible tomar distancia con respecto de ella sin renunciar a la misma, a fin de que nos entregue las rutas de la felicidad y del sentido. Es decir, podemos movernos en el sistema de la eticidad —como diría Hegel— asumiendo su arbitrariedad, conscientes de que constituye al mismo tiempo un atavismo y una protección, lo cual nos permite no sólo *estar* en el mundo sino *ser*, por más que resultemos indigentes ontológicos y vivamos siempre lanzados hacia otra parte; por más que nuestra condición sea la del buscador: de recuerdos, del amor, de pequeñas conquistas o de grandes hazañas, del sentido... Escribe el biógrafo de Johnny Carter —representación ficcional del saxofonista Charlie Parker—, en un cuento legendario de Julio Cortázar.

Nadie puede saber qué es lo que persigue Johnny, pero es así, está ahí, en *Amorous*, en la marihuana, en sus absurdos discursos sobre tanta cosa, en las recaídas, en el librito de Dylan Thomas, en todo lo pobre diablo que es Johnny y que lo agranda y lo convierte en un absurdo viviente, en un cazador sin brazos y sin piernas, en una liebre que corre tras de un tigre que duerme.<sup>1</sup>

<sup>1</sup> Julio Cortázar, “El perseguidor”, en *Cuentos completos/1*, México: Alfaguara, 1998, p. 250.

Es como si un estado de carencia innato nos convirtiera en perseguidores. Ante esto, la filosofía debe readquirir su función médica (*pharmakós*), terapéutica, pedagógica, y para ello debe apoyarse en la literatura, en la antropología simbólica, en el psicoanálisis.

Lo que se propone aquí es un ensayo transdisciplinario, que toca lo mismo a la filosofía que al psicoanálisis arquetípico, a la historia que a la fenomenología de las religiones, y a la literatura, trabajo al que podemos caracterizar como pedagogía de la felicidad.

## La ruta de la felicidad

Joseph Campbell —de conformidad con Arnold J. Toynbee y su concepción de que para alcanzar la más alta dimensión espiritual debe haber una “separación” y una “transfiguración”— establece que la primera misión del héroe es apartarse del mundo de todos los días hacia las zonas profundas de la psique, lugar donde reposan los verdaderos peligros y las imágenes poderosas de la infancia que, al traerlas de regreso, pueden representar una maravillosa expansión de nuestras fuerzas y de la vida. Antes, debemos aclararlas para poder llegar a las “imágenes arquetípicas”, que nos permitan discriminar entre lo que es verdaderamente importante y lo que es una falsa atadura. “El héroe [...] es el hombre o la mujer que ha sido capaz de combatir y triunfar sobre sus limitaciones históricas personales y locales y ha alcanzado las formas humanas generales, válidas y normales.”<sup>2</sup> Su segunda misión, como lo muestran todas las mitologías, es volver siendo otro y transmitir las lecciones aprendidas acerca de la renovación de la vida.<sup>3</sup> *Retiro* y *transfiguración* son los dos momentos del triunfo sobre las limitaciones personales: se exalta el espíritu y se acepta la naturaleza trascendental de la aventura.

Campbell denomina “unidad nuclear del monomito” a este esquema heroico, que él divide en tres momentos: separación-iniciación-retorno. Se trata de un ritual de iniciación magnificado, transformado en arquetipo. “El héroe inicia su aventura desde el mundo de todos los días hacia una región de prodigios sobrenaturales, se enfrenta con fuerzas fabulosas y gana una victoria decisiva; [...] regresa de su misteriosa aventura con la fuerza de otorgar dones a sus hermanos.”<sup>4</sup> Con la fuerza de enseñar. Buda, Moisés, Cristo, Prometeo, Eneas, murieron primero para el mundo, emprendieron grandes hazañas, sólo para

<sup>2</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*, México: FCE, 1998, p. 26.

<sup>3</sup> *Cfr. ibid.*, pp. 23-26.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 35.

renacer engrandecidos y con una nueva fuerza procreadora unánimemente aceptada. Sin embargo, el triunfo puede ser doméstico, microcósmico, a la medida exacta de la imagen personal y de nuestras intemperancias. Por ejemplo, salimos al mundo, estudiamos veinticuatro años o más, de manera ininterrumpida, y regresamos con el don de un conocimiento especializado y con los diversos títulos conseguidos en el trayecto como testimonio de nuestras conquistas. Ya estamos listos para incorporarnos con bombo y platillo a la sociedad, con todas las garantías que me da un saber institucionalizado y un grado académico que me garantiza, *a priori*, el reconocimiento social. Ya sólo falta casarse, tener dos hijos y ser feliz. Somos unos vencedores, porque hemos recorrido con éxito los senderos seguros que nos ofrece la cultura. Al morir, lo haremos con una sonrisa beata, llenos de felicidad ante la satisfacción del deber cumplido... Durante una o dos generaciones seremos recordados en el pequeño círculo de nuestros afectos. Después, como es de esperarse, alcanzaremos la ignominia compartida, destino último de todo ser humano normal.

Desde la perspectiva existencial, la aventura llamada vida resulta así: en algún momento nos exigen compartir los dones alcanzados a lo largo de ella. La iniciación determina nuestra responsabilidad y funda las obligaciones. La aventura se consume cuando volvemos, transfigurados, a la aldea, a la casa, al sistema de la eticidad –del que en realidad nunca salimos– para pagar nuestras deudas por la socialización y aculturación recibidas. Se trata, siempre, de “una separación del mundo, la penetración a alguna fuente de poder, y un regreso a la vida para vivirla con más sentido”<sup>5</sup>. Es decir, el saber que nos entrega la experiencia trae consigo la reconciliación, o la libertad, según el orden de nuestras búsquedas. Alcanzamos el sentido tras deambular por la vida, como consecuencia de ese juicio alcanzado con dificultad, y del cual, una vez apuradas nuestras liviandades, surge la simplicidad de las cosas y nuestras incertidumbres encuentran alguna forma de verdad, de indulgencia o de engaño compartido.

El sentido que creemos encontrar resulta proporcional al derroche de energías, como si el espíritu necesitara extenuarse para conformarse con menos, con lo que tuvo desde el principio, pero no podía reconocer: el escondite de los juguetes, el camino hacia la escuela, los amigos perdidos, el juego de canicas... Tal es la condición dramática que se presiente detrás de cada gesto: descubrimos el valor de las cosas cuando ya poco podemos disfrutarlas, pues para hacerlo “con sentido” ha sido necesario dilapidar los ímpetus que nos ponían frenéticos delante del mundo y ensombrecían *la* mirada correcta. El sentido,

<sup>5</sup> *Ibid.*, pp. 39-40.

y el sentimiento trágico que dispersa, resultan proporcionales a la inocencia perdida, inocencia que habrá de transformarse en añoranza, en rescoldo de la melancolía.<sup>6</sup>

Pero mientras llega la pacificación o la nostalgia —si alguna vez sucede—, sería bueno saber que somos *indigentes ontológicos*: jamás estaremos completos, siempre viviremos lanzados hacia otra parte. Y el estertor mortecino, la síncope final, son el reclamo tácito de un cuerpo que quería seguir vivo e inocente. Esta incompletud existencial, si no encuentra una ruta para la voluntad y para el deseo, se puede convertir en nuestro principal obstáculo para encontrar el sentido, o más aún, para hallar —hay que decirlo de manera circunspecta— la felicidad, la buena vida... Mientras tanto: “Cuando no se está seguro de nada, lo mejor es crearse deberes a manera de flotadores.”<sup>7</sup>

La ruta se nos puede abrir a partir de los tres caminos que enseguida proponemos.

## Itinerario

*Así, la filosofía médica, aunque comprometida con el razonamiento lógico y con rasgos propios del buen razonar tales como la claridad, la coherencia, el rigor y la generalidad, necesitará a menudo buscar técnicas más complicadas e indirectas, psicológicamente más estimulantes que las propias del argumento deductivo o dialéctico convencional. Debe encontrar maneras de profundizar en el mundo interior del discípulo, utilizando ejemplos llamativos, técnicas narrativas, estímulos para la memoria y la imaginación.*

[...]

*En resumen, mediante el recurso a la narración, la memoria y la conversación amigable, podría empezar a surgir una visión más compleja del bien.*

Martha C. Nussbaum

<sup>6</sup> Cfr. Fernando Martínez Ramírez, “Esquema heroico y comprensión existencial”, en *Metapoética*, tesis de maestría, México, UAM Azcapotzalco, 2014, recuperado de <<http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2401/Metapoetica.pdf?sequence=3>>.

<sup>7</sup> Julio Cortázar, “El perseguidor”, *op. cit.*, p. 236.

## **El sendero antropológico: *todos somos héroes***

### *Estadios en la jornada mitológica*

El héroe, según la lectura psicoanalítica que hace Joseph Campbell sobre el mito, posee características extraordinarias –que nosotros no tenemos– por las cuales suele ser enaltecido o repudiado. Él o el mundo padecen una deficiencia simbólica que debe corregirse para restituir el orden perdido. Ya sea con un triunfo tribal y microscópico o histórico-universal, el héroe debe cumplir una jornada. La proeza puede ser física o moral, pero una vez consumada, la vida volverá a fluir con nuevas razones, algo se habrá aprendido acerca de ella.

Cuenta la epopeya de Gilgamesh, rey de Uruk, que el soberano oprimía terriblemente a su pueblo. Los súbditos, entonces, piden ayuda a los dioses, quienes mandan a Enkidu a luchar contra el tirano para hacerle probar la derrota. Enkidu es un salvaje a quien una hieródula o prostituta sagrada lo humaniza mediante el acto amoroso. Ya como hombre, reta a Gilgamesh. La lucha se torna muy pareja y hace posible que los contrincantes se reconozcan como iguales. Se vuelven amigos y juntos emprenden un viaje de aventuras sobre-humanas. Mientras tanto, la diosa Ishtar protege la ciudad de Uruk y le declara su amor a Gilgamesh. Cuando éste la rechaza, la deidad despechada monta en cólera y les envía a los amigos al Toro del Cielo, pero juntos lo matan. Los dioses enfurecen y le quitan la vida a Enkidu. Desconsolado y consciente de que él también habrá de morir, Gilgamesh busca alguna forma de alcanzar la vida eterna y de hacer volver a su amigo. Su búsqueda lo lleva hasta Utanapishtim, a quien el Dios Enlil le concedió la vida eterna por haber salvado del diluvio –que Enlil mismo decretó– a toda su creación. La esposa de este Noé asirio-babilónico le pide a su consorte que se apiade de él y le revele dónde puede hallar la flor de la eterna juventud. Así, Gilgamesh viaja al fondo del mar, al inframundo, y trae consigo el preciado don. Feliz y ya de regreso a Uruk, decide bañarse. En ese momento, la Serpiente Primordial aprovecha la distracción del héroe para engullir la flor. Gilgamesh vuelve a su ciudad con las manos vacías. Sin embargo, algo ha aprendido en su gesta heroica: que no debe maltratar a los que no son fuertes como él y, sobre todo, ha descubierto que la vida sin amigos carece de sentido.<sup>8</sup>

<sup>8</sup> Vid. *Gilgamesh o la angustia por la muerte*, tr. directa del acadio, introd. y notas de Jorge Silva Castillo, México: El Colegio de México, 1994.

La primera etapa de la jornada mitológica es *el llamado de la aventura*. El destino llama o empuja al héroe hacia la selva oscura, a una tierra distante, a la cima de una montaña o una isla secreta; introduce una crisis en el fluir diario por medio de un heraldo o emisario: la serpiente primordial, el ave agorera, un sueño, la rana del estanque, una lechuza. Casi cualquier signo puede resultar una señal cuando lo que se anhela es vivir. A veces el llamado no se atiende porque el héroe, *encerrado* en su cultura, pierde el poder de afirmarse a sí mismo y se convierte en una víctima que debe ser salvada. Cree estar en lo correcto y no ve su vida como un engaño. Un ejemplo muy conocido lo representa la Alegoría de la Caverna, de Platón, donde los humanos creen estar en el mundo verdadero, porque lo ven, lo escuchan, lo respiran, lo sienten, e ignoran que hay un saber más allá de la percepción sensible, saber al que podrían acceder si tan sólo miraran detrás de las apariencias, fuera de esa cueva oscura, si no se conformaran con un mundo de sombras.

Atendido el llamado, estamos en el camino de las pruebas... Muy pronto, en la jornada del héroe, aparece la figura protectora —el hada madrina, un ermitaño, Mefistófeles, el maestro o sacerdote iniciador—, que con su figura aterradora o beatífica suministra talismanes y consejos para vencer al dragón o a los demonios. Al avanzar, el héroe se encuentra con “el guardián del umbral”, que custodia el límite entre el aquí y ahora (*hic et nunc*) y el horizonte vital: de un lado están las creencias populares, la aldea protectora, la conciencia, la moralidad, el súper yo; del otro, el inconsciente inexplorado, el bosque oscuro, el terror pánico como proyección de peligros imaginarios. El héroe debe burlar a estos guardianes en forma gárgolas, toros alados, demonios con espadas, tradiciones, moral rancia, a fin de dejar de existir para el mundo. Cuando lo logra, es devorado por lo desconocido. Ya está en “el vientre de la ballena”, en el Templo Interior.

La segunda etapa de la aventura es *la iniciación*, momento favorito de la gesta mítica que comienza con “el camino de las pruebas”, es decir, con la búsqueda de lo trascendental. En nuestra época, donde la herencia mítico-religiosa no representa ninguna experiencia ni guía real que ejerza alguna autoridad moral, es decir, que tenga *pregnancia* simbólica, el individuo está solo frente a sus demonios: debe asimilar su puesto en el cosmos luchando contra el orgullo, buscando la belleza, la virtud, la vida, y someterse a lo insoportable. Hay triunfos y éxtasis pasajeros. Sin embargo, el camino es largo y con frecuencia desconsolador. Al final, cuando han sido vencidos los demonios, se produce “el encuentro con la diosa”, matrimonio místico o hierogamia. Se conquista a la mujer, que es símbolo de la vida y de todo lo que puede conocerse, aunque para lograrlo debe poseerse un corazón gentil. El alma triunfante se reconcilia

con el mundo, ya sea porque conquista el don del amor o cae, como Edipo y Hamlet, en su tentación, o bien porque aprende a valorar la vida como “estuche de la eternidad”, donde los contrarios son uno solo, o, finalmente, porque se reconcilia con el padre carnal o espiritual, que deja de tener el aspecto de ogro o mistagogo opresor. El héroe se acepta como el adulto al que se le exige jugar un rol en la tribu.<sup>9</sup> No es que se adapte al engaño general de la cultura, o que traiga consigo renovados deseos y hostilidades, pues estas pasiones se han encausado en el viaje, han dejado de ser guías para la acción. Reconocer el esquema ubicuo de la aventura heroica permite enfrentarnos a los ogros que impiden conquistar nuestros ideales, ogros que no necesariamente son personas o cosas, también puede ser el mundo interior. De lo que se trata es de solucionar la falta de correspondencia entre lo que creíamos que la vida era y lo que en realidad es, entre lo que somos y lo que queremos llegar a ser.

Vencidas las consternaciones de la ignorancia, al final del camino de las pruebas, la conciencia se libera de sus temores por medio del heroísmo y se alcanza la “apoteosis” de la aventura, el sortilegio del saber, la conquista del buen vivir. El héroe se da cuenta de que la distinción entre eternidad y tiempo es mera apariencia, dos aspectos de la experiencia andrógina total, Yin y Yang, superación de la *caída* originaria, del bien y el mal; la sabiduría se alcanza y son trascendidas las diferencias tribales. Llegamos a ser más de lo que éramos, o mejor dicho, el héroe es aquello que se ha venido a encontrar. El deseo —madurado lentamente—, la hostilidad, el engaño pierden su imperio sobre nosotros; se aceptan los temores y las diferencias como algo real aunque engañoso. La mente “sabe que no es lo que había pensado”, y una calma consigue apaciguar al ego, inicialmente afirmativo y autodefensivo. Con la certidumbre de que todo es *uno y lo mismo*, llega la conmiseración y los contrarios se reconcilian, en una certidumbre que dice: a pesar de nuestras diferencias, somos iguales.

Estamos al final de la aventura de iniciación. El héroe ha cumplido su misión, se ha encontrado a sí mismo y logra “la gracia última” de lo perdurable: la iluminación del santo o del sabio, el reconocimiento de la eternidad que amplía la mente. La aventura, de esta manera, simboliza la ruta hacia la eternidad.<sup>10</sup> Es decir, el cosmos reencontrado en nuestro interior se manifiesta como expansión, como movimiento que ha conducido hacia nosotros mismos, al héroe que buscábamos a través del obstáculo inventado, en un gesto imperecedero, palingenético, que conduce hacia nosotros mismos. Palingenesia que

<sup>9</sup> Cfr. Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, op. cit., primera parte, capítulos I y II.

<sup>10</sup> Cfr. *ibid.*, primera parte, capítulo II.

significa que la aventura arquetípica es circular: el final representa un nuevo comienzo, una regeneración.<sup>11</sup> Dice Lao Tse:

Todas las cosas devienen, se elevan y regresan. Las plantas florecen, pero sólo para volver a la raíz. El volver a la raíz es como la búsqueda de la tranquilidad. La búsqueda de la tranquilidad es como un movimiento hacia el destino. Moverse hacia el destino es como la eternidad. Reconocer la eternidad es la iluminación y no reconocerla trae el desorden y el mal.

El conocimiento de la eternidad hace al hombre comprensivo y la comprensión amplía la mente; la amplitud de visión trae nobleza y la nobleza es como el cielo.

Lo celeste es Tao. Tao es lo eterno. No ha de temerse la decadencia del cuerpo.<sup>12</sup>

De lo que se trata es de buscar el crecimiento espiritual. Todo depende de los dragones que enfrentemos y los obstáculos que nos inventemos. El arte, la literatura, la filosofía pueden ser guías o caminos posibles. Todo simbolismo, al final, ha de conducirnos a la apreciación inevitable de la totalidad, y también a nuestro vacío, a nuestra indigencia ontológica...

Ya estamos preparados para *el regreso*, última etapa de la aventura. El héroe iniciado tiene que entregar sus dones para que la aldea que dejó desamparada se renueve, sea rescatada. El elegido, por tanto, tiene que volver a entrar en contacto con el mundo de todos los días –donde los seres humanos imaginan ser completos– y soportar desconfianzas y resentimientos. La dificultad consistirá en enseñar lo que otros no saben ver, porque se los impiden las pasiones, y el héroe no tiene nada que demuestre su experiencia como no sean sus largas barbas.<sup>13</sup> Dos ejemplos terriblemente trágicos en este sentido son el

<sup>11</sup> Palingenesia: en griego *παλιγγενεσία*: *παλιν* (nuevamente, otra vez) y *γένεσις* (nacimiento, creación, origen). Escribe Joseph Campbell: "Sólo el nacimiento puede conquistar la muerte, el nacimiento no de algo viejo, sino de algo nuevo. Dentro del alma, dentro del cuerpo social, si nuestro destino es experimentar una larga supervivencia, debe haber una continua recurrencia del 'nacimiento' (palingenesia) para nulificar las inevitables recurrencias de la muerte." *El héroe de las mil caras*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>12</sup> Lao Tse, *Tao Teh King*, 16. Cit. por Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, *op. cit.*, pp. 174-175.

<sup>13</sup> *Cfr.* Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, *op. cit.*, primera parte, capítulo III. La jornada del héroe según Joseph Campbell es la siguiente: *I. La partida*: llamado a la aventura, el heraldo o mensajero, negativa al llamado, encuentro con la figura protectora, el guardián del umbral, el vientre de la ballena. *II. La iniciación*: el camino de las pruebas (con pequeños triunfos), el encuentro con la diosa (la mujer como destino), la mujer como tentación (se busca un destino más espiritual), reconciliación con el padre (llegar a ser adulto), apoteosis (encuentro con lo uno, el héroe es lo que llega a ser), la gracia última (el vacío conquistado). *III. El regreso*: negativa al

de Sócrates y el de Jesús. Ambos enfrentaron el recelo de sus coetáneos y a los dos los condenaron, al primero a beber la cicuta, al segundo a la crucifixión. De la misma manera, el héroe de todos los días –digamos el maestro–, se tiene que enfrentar a la susceptibilidad despreocupada o insolente de los aprendices, pues todo mundo cree que sabe; o en el mejor de los casos, la gran mayoría está feliz en medio de una ignorancia que no saber verse a sí misma, y que suele confundirse con el rostro de la felicidad, bello si está ligado a la inocencia, ominoso si se erige en mecanismo de obediencia o sometimiento.

Una mitología, explica Campbell, no está completa si no cumple cuatro funciones. La primera es propiamente religiosa y consiste “en despertar y mantener en el individuo una experiencia de temor, humildad y respeto en reconocimiento a ese misterio último, que trasciende los nombres y las formas”. La segunda función es proporcionar una imagen del mundo, que hoy está reservada no a los textos religiosos arcaicos sino a la ciencia y, como aquéllos, ésta también languidece. La tercera es “la legitimación y el mantenimiento de un orden establecido”, que hoy cumple a la perfección la ideología burguesa<sup>14</sup>. Finalmente, la cuarta función es psicológica y consiste en “centrar y armonizar al individuo” en el macro, meso y microcosmos, es decir, con el universo, su cultura y consigo mismo.<sup>15</sup>

Temor, humildad, respeto, explicación, legitimación de un orden y armonización, todos son términos que tienen que ver con el *sentimiento mítico* que, si bien de manera profana, aún vive en nosotros. Nos hemos quedado sin dioses, pero nuestros terrores no han desaparecido, tampoco el drama ni la misión heroica. “Ya sea el héroe ridículo o sublime, griego o bárbaro, gentil o judío, poco varía su jornada en lo esencial. Los cuentos populares representan la acción heroica como física; las religiones superiores dan sentido moral a las hazañas;

---

regreso, la huida mágica, el rescate del mundo exterior, el cruce del umbral del regreso, posesión de los dos mundos, libertad para vivir.

<sup>14</sup> Slavoj Žižek llama “comunista liberal” al mismo que Max Horkheimer llamó “escéptico burgués”. La nomenclatura ha cambiado, desde luego. “Escéptico” y “burgués” –como consecuencia del ascenso rampante del neoliberalismo– ya no están de moda: murieron cuando fracasaron los socialismos reales. Hoy, la nueva izquierda liberal también está contra la religión, pero a favor de la espiritualidad. Si han de confesarse, será con el psicoanalista, no con el sacerdote. Su ética consiste en regresar un poquito de lo que han tomado en demasía, mostrarse caritativos, ofrecer una máscara humanitaria. La ideología es, pues, violencia simbólica. Lo que nos caracteriza hoy es un egoísmo a ultranza, un solipsismo donde todo está permitido mientras, en apariencia y por consigna, no dañes a los demás. Individualismo exacerbado que cancela cualquier otredad. *Vid.* Slavoj Žižek, *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*, Buenos Aires: Paidós, 2009; y Max Horkheimer, *Historia, metafísica y escepticismo*, Barcelona: Altaya, 1998.

<sup>15</sup> Joseph Campbell, *Las máscaras de Dios: mitología creativa*, Madrid: Alianza Editorial, 1992, pp. 673-689.

sin embargo es asombrosa la poca variedad que se encuentra en la morfología de la aventura, en los personajes que intervienen, en las batallas ganadas.”<sup>16</sup>

La función del mito como forma simbólica,<sup>17</sup> como recipiente formal, es agrupar lo disperso, exponer la conexión entre las cosas que la gente hace, lo repetido –pero no vacíos– que son nuestros gestos. Se trata de mostrar lo que hay de eterno en lo contingente, de esencial en lo accidental que, bien visto, puede apaciguar o destruir: lo primero porque es bueno saber que no estamos solos, que nuestra aventura no es in-inteligible y una huella de eternidad mora en cada uno; lo segundo porque destruye las apetencias de gloria a partir de una anhelada distinción que no existe realmente y les quita a nuestras acciones su novedad y funda el escepticismo.

Hoy, tras el descubrimiento del inconsciente, de la complejidad de la conciencia, y del surgimiento de las filosofías existencialistas, con la desarticulación de los discursos hegemónicos, con la revaloración del poder explicativo del mito y su paralela deflación religiosa, se asume que la búsqueda de nosotros mismos sólo puede estar motivada individualmente. No deja de ser, desde luego, el nuevo rostro de la ideología, cuya capacidad mimética es prodigiosa. Nos hemos quedado sin pantomima espiritual que dirija nuestras hazañas, sin valedores divinos que maten nuestras angustias, sin entidad social cohesiva. Ya no más misión heroica paradigmática: el vellocino de oro, la flor de la eterna juventud, el minotauro vencido, el fuego saqueado, la incursión al inframundo o al empíreo, toda mora en una psique sombría y la aventura consiste en consentirla, en llegar a ser uno mismo, un individuo, sea lo que eso signifique.

Sabemos, por tanto, dónde buscar al héroe, aunque ignoramos el dato definitivo que nos haga *sentir* nosotros-mismos. La necesidad mitológica permanece y, no obstante, resulta siempre diferida, como si nuestra indigencia de sentido únicamente hubiese encontrado su coartada moderna. El esquema arquetípico del héroe nos dice que la aventura es ubicua y el centro somos nosotros. *Todos somos héroes*. Sólo hace falta ubicar al individuo y hacerlo uno con los juegos de la voluntad y los apremios del deseo, para que pueda encontrar en su cultura o fuera de ella la ruta tan largamente buscada...

<sup>16</sup> Joseph Campbell, *El héroe de las mil caras*, op. cit., p. 42.

<sup>17</sup> Vid. Ernst Cassirer, *La filosofía de las formas simbólicas*, tomo II, “El pensamiento mítico”, México, FCE, 2017.

## **El camino de la literatura: *la vida es un buen drama***

Existe una manera de leer la *Poética* de Aristóteles<sup>18</sup> que –como el esquema del héroe campbelliano– tiene consecuencias antropológicas y pedagógicas, es decir, ayuda a pensarnos a nosotros mismos como los sujetos del drama y posibilita una didáctica de la aventura. Después de siglos de leer esta obra, se ha llegado a una esquematización que funciona, inclusive, en los talleres de creación teatral, narrativa y de guion cinematográfico, y que puede funcionar como consultorio filosófico-literario o pedagogía existencial.

*Situación inicial.* Al principio de toda historia, de todo drama, existe una situación inicial: la vida ofrece un espectáculo de armonía, o por lo menos se está bien en el mundo. Este escenario tendrá que descomponerse para que haya algo qué contar. Pensemos, por ejemplo, en la *Antígona*, de Sófocles, o en *Nosotros los pobres*, película clásica del cine mexicano. Antígona vive feliz, está a punto de casarse e ignora convenientemente su pasado. No olvidemos que proviene de un matrimonio incestuoso: es hija de Edipo, quien se casó con su madre tras matar a su propio padre. Nuestra heroína, no obstante, quisiera abjurar, desearía que ese hado funesto no la alcanzara nunca, pero el destino tiene otros planes para ella. Mientras tanto, vive en una situación idílica: prometida de Hemón, hijo del rey Creonte, sólo quiere ser feliz.

En el caso de *Nosotros los pobres*, vemos a Pepe –el personaje principal– dándole a la garlopa mientras le canta a La Chorreada “Amorcito corazón...” A pesar de la pobreza, o en medio de ella, se puede vivir con dignidad, y para ellos también existe la promesa de la felicidad. En uno y otro drama, estamos ante dos cosmovisiones distintas, dos mensajes ideológicos por completo diferentes, que forman parte cada uno de horizontes éticos peculiares. En el primer caso, el destino es trágico y la heroína no tiene posibilidad de salvación ni física ni moral; en el segundo, el héroe es melodramático, y al final habrá de ser recompensado por todo su sufrimiento. Mientras eso sucede, estamos ante sendas situaciones iniciales, primer momento de la progresión dramática aristotélica.

*Peripécia.* A Pepe le encargan un trabajito de carpintería y le dan un adelanto para la madera. Se lo da a guardar a Chachita, quien deposita el dinero en un hoyo en la pared cubierto con un retrato: sirve como caja fuerte o “cochinito”. El Fisgón y padrastro de La Chorreada observa el hecho sigilosamente y cuando no hay nadie en casa de El Torito, se cuela de manera furtiva y

<sup>18</sup> Aristóteles, *Poética*, tr. Francisco P. de Samaranch, Madrid: Aguilar, 1967.

roba el dinero, ante la mirada impotente de la abuela cuadripléjica. Este suceso representa precisamente la peripecia<sup>19</sup>: descompone la suerte de Pepe y da comienzo al drama.

En el caso de Antígona, sus hermanos, Eteocles y Polinices, se han dado muerte el uno al otro. El rey Creonte ha ordenado que al segundo se le deje insepulto por haber atacado la ciudad, a pesar de que el vidente y sabio andrógino, Tiresias, le advierte que esto enojará a los dioses. Antígona, por más que quiso ignorarla, es alcanzada por su estirpe incestuosa y está ante el dilema de si enterrar a sus dos hermanos y cumplir así con las leyes de los dioses o dejar a uno insepulto, como ha ordenado Creonte, y cumplir con las leyes de los hombres. Haga lo que haga, algo se va a descomponer. Ante la promesa de una vida feliz o la cólera divina, opta por dar honrosa sepultura a Polinices y respetar la ley divina. Por esto, el rey la castigará y no podrá casarse. Sin embargo, es mejor eso que sufrir el castigo eterno. Cuando sus hermanos se matan el uno al otro, Creonte ordena dejar insepulto a Polinices, lo cual representa el giro trágico de la suerte, es decir, la peripecia. Al enfrentar y resolver dignamente su dilema moral, la heroína es alcanzada por su destino trágico.<sup>20</sup>

*Clímax y anagnórisis.* Ambos personajes o héroes sufrirán nuevos golpes destinales y su suerte se descompondrá más y más. Una tras otra las peripecias llevarán a una situación liminal –nudo y clímax– donde algo tendrá que suceder, para bien o para mal. Lo que venga responderá a la cosmovisión característica de cada cultura, al horizonte ético. En el caso de Pepe, héroe melodramático, después de perderlo prácticamente todo ante la irrupción de un nuevo enemigo, El Tuerto, y de caer en la cárcel, huir de ella para ver morir a su madre y a su hermana, el destino por fin le vende en baratillo su venganza y reivindicación. Por equívocos que sólo alcanzan a los inocentes de espíritu o a los pobres, había sido acusado de matar a una anciana usurera, y los verdaderos asesinos andaban sueltos. Sin embargo, un día también ellos caen en el presidio y nuestro héroe, tras una lucha agónica contra tres en la celda de castigo o bartolina, logra que el verdadero culpable confiese: “¡Yo soy el asesino! Pepe es inocente!”

<sup>19</sup> Del griego *περιπέτεια*, *peripéteia*, que significa mudanza repentina, súbita, imprevista.

<sup>20</sup> Hegel aprovecha la tragedia de Antígona para hablar de la ley divina y la ley humana como momentos del Espíritu Absoluto. Se trata de dos fuerzas morales encontradas en cuya dialéctica se configuran el papel del individuo, de la familia y de la sociedad. Dos clases de deberes que forman parte del sistema de la eticidad donde los individuos se desenvuelven. *Vid.* “BB. El Espíritu”, el apartado “VI. El Espíritu”, inciso A, en G. W. F. Hegel, *Fenomenología del espíritu*, México: FCE, 1966, pp. 259-285.

Este momento representa precisamente la *anagnórisis*<sup>21</sup> o revelación de la verdad, la peripecia que desanuda el drama y pone a cada quien en su sitio. El héroe recupera su vida, su dignidad, su inocencia, porque así está previsto bajo este universo ideológico del sufrir para merecer de herencia judeocristiana...

No sucede lo mismo con Antígona. Entierra a su hermano. El rey la castiga y nuestra heroína termina por suicidarse. Hemón, el prometido, busca convencer a su padre —inclusive matarlo— pero no lo logra y se quita también la vida. Eurídice, la esposa de Creonte, busca que su marido entre en razón, pero no lo logra, y ante su hijo muerto ella también se quita la vida. Cuando el rey descubre que el sabio Tiresias había dicho la verdad, resulta demasiado tarde. La revelación o *anagnórisis* lo alcanza, como antes alcanzó trágicamente a todos los personajes, empezando por Antígona. Ya nada se puede hacer. El personaje es víctima de sus decisiones, de sus errores trágicos.

Estamos ante dos progresiones dramáticas, con su situación inicial, peripecia, nuevas peripecias, nudo, clímax, *anagnórisis* y desenlace. Este último responde casi siempre al horizonte ético, a la cosmovisión, a la cultura, o a cierta intencionalidad estética. Mircea Eliade dice que en las culturas cuyo *transconsciente mítico* responde al esquema orden-desorden-orden, siempre se espera que la vida o el destino termine por regresar lo que una vez nos quitó y la aventura resulte sólo una prueba a la que los dioses nos someten.<sup>22</sup> Tal es el caso del melodrama. En cambio, en las cosmovisiones escatológicas o entrópicas, que tienen previsto el fin del mundo o la destrucción, los finales suelen ser trágicos... De cualquier manera, la vida y su *dramaticidad* descansan en las peripecias, lo mismo que en los desenlaces o finales, tanto para los héroes trágicos y melodramáticos como para nosotros. Vista así, *la vida es un buen drama*.

Todos podemos identificar en nuestra historia personal esos momentos del destino que han resultado definitivos para llegar a donde estamos o para ser lo que somos. Debemos decir, no obstante, que una de las notas paradójicas de las peripecias es que somos ciegos ante ellas cuando suceden, sólo sabemos reconocerlas en retrospectiva, *sub specie aeternitatis*, cuando el tiempo ha pasado y vivimos sus consecuencias, su dramaticidad. Ellas nos dicen, tácitamente, que algo hay de inexorable en el azar, que no existe el determinismo absoluto, pero tampoco depende todo de la voluntad, pues muchas casualidades forman parte de la aventura: haber nacido, escribir este ensayo, que un

<sup>21</sup> Del griego ἀναγνώρισις, reconocimiento, revelación, descubrimiento. Momento del drama en que algo que es ignorado se llega a saber. El ejemplo clásico es cuando Edipo descubre que ha matado a su padre y se ha casado con su propia madre.

<sup>22</sup> Mircea Eliade, *Tratado de historia de las religiones*, México, Era, 1992.

virus nos confine y modifique la idea de cercanía o de fatalidad. Siempre habrá nuevos terrores pánicos. Y tenemos que cargar con cada parte de este todo –como dice Sartre<sup>23</sup>–, con lo que decidimos y con lo que decidimos no decidir. Un día, probablemente, estaremos conversando de cómo un enemigo impalpable transformó para siempre la idea del peligro o de la profilaxis, hablaremos de lo vulnerables que somos y de cómo, a pesar de los espantos, logramos reponernos a un encierro casi metafísico para valorar, ahora sí, la mundanidad de nuestra condición, la vida como estuche de la eternidad, y asumir que no podemos seguir jugando a ser Dios...

Cuando vemos nuestra vida en su devenir, cada uno de nosotros es capaz de identificar esos momentos en que la aventura nos llama o que la suerte pin-tipara para ser lo que queremos, momentos que luego identificaremos como destinales: en el amor, en el deporte, en el estudio, en la vida misma. ¿Qué sucede cuando convertimos estos dos esquemas –el campbelliano y el aristotélico– en conocimiento significativo<sup>24</sup> o en antropología filosófica? Le decimos al interlocutor que el héroe tiene mil caras o que la vida está llena de peripecias que configuran nuestro paso por el mundo. Colocarnos en el centro de la aventura y en el centro del drama es una acción natural, altamente ritualizada, una necesidad psicológica. Podemos usar esta condición como pedagógica existencial, como barrunto del sentido.

Antes será necesario sabernos sujetos de ficción.

### **Periplo filosófico: todos somos sujetos de ficción**

Si aceptamos las hipótesis de que cada uno de nosotros somos los sujetos del drama y la vida transita entre peripecias o momentos que fundamentan la experiencia y la memoria, el recuerdo y la gloria; y si la heroicidad se modela

<sup>23</sup> Jean Paul Sartre, *El ser y la nada*, Buenos Aires: Iberoamericana, 1948.

<sup>24</sup> En el ámbito de la psicología y pedagogía constructivistas, el conocimiento significativo consiste en relacionar de manera activa –no pasiva– los saberes previos con los nuevos, en un cruce de horizontes de comprensión donde los conocimientos poseídos determinan la manera cómo adquirimos los nuevos y ambos se modifican. Bajo esta premisa, la forma de volver relevante para los estudiantes –y para cualquier persona– la *dramaticidad* y la *heroicidad* es hacerles ver que los sujetos del drama y de la aventura son ellos mismos, y que su historia personal tiene que ver con vuelcos de la fortuna y pequeños o grandes heroísmos que cada uno emprende por su cuenta, dentro de la cultura que le ha tocado vivir. *Vid.* Frida Díaz Barriga y Gerardo Hernández Rojas, *Estrategia docentes para un aprendizaje significativo*, México: McGraw Hill/ Interamericana Editores, 2002.

arquetípicamente y en nuestra psique mora la pasión por el obstáculo,<sup>25</sup> obstáculo que cobra las formas de la cultura pero que en realidad es nuestra manera de iniciarnos en los misterios del ser y de alcanzarnos como héroes, entonces podemos abrir nuestra tercera ruta, conjetural toda ella: la *ficcionalidad*, la *fictividad* es nuestra condición de verdad.

El concepto de *fictividad* y su adjetivo *fictivo* se usan como alternativa a los de *ficcionalidad* y *ficcional*, porque se suele asociar estos últimos a lo que no es real, a lo que carece de verdad, a lo fantasioso o imaginario y, por tanto, irrelevante. En cambio, con los primeros se pone énfasis en que los procesos imaginarios —mitos, leyendas, cuentos de hadas, novelas, epopeyas, etc.— dicen algo acerca de quien los acomete, es decir, tienen relevancia epistemológica. Así ha sucedido, por ejemplo, en la antropología, donde se tiene claro que los relatos por medio de los cuales una cultura o una sociedad explica, digamos, su origen, hablan, no de fantasías desbordadas, sino de cómo se piensa a sí misma tal sociedad. *Fictivo* también pone énfasis en la idea de creación dramática y de configuración narrativa, esto es, cada uno cuenta o acomoda los hechos en función de intereses específicos y de un interlocutor particular. Decir, por tanto, que todos somos sujetos de ficción es asumir que hay una *auto-poiesis* narrativa y dramática mediante la cual nos situamos en el centro de la aventura; una creación de sí mismo que es al mismo tiempo verdadera y ficcional. Nos creamos cuando nos narramos.

Para entenderlo preguntémosnos ¿qué somos cuando somos tiempo? Pregunta que en la filosofía, desde Agustín de Hipona, resulta complicada porque conduce a aporías, a caminos sin salida. Hay, desde luego, una metafísica de la temporalidad, ligada a Aristóteles Kant, Bergson, Heidegger, Bachelard y Merleau-Ponty, pero lo que ahora deseamos plantear es la solución que ofrece Paul Ricoeur a estas aporías. Para el autor de *Tiempo y narración*,<sup>26</sup> la manera cómo el ser humano común soluciona esta aparente incomprendibilidad del tiempo es a través de un acto narrativo: en la medida en que nos narramos, asimos, atrapamos el tiempo.

<sup>25</sup> Denis de Rougemont, al rastrear en la literatura la idea del amor que se tiene en Occidente, descubre que sólo son literaturizables los amores desgraciados. Cuando el amor se realiza, en el matrimonio o con la entrega física, pierde su poder trágico y deja de interesar. Detrás de esta constante literaria vive la *pasión por el obstáculo*, la idea de que el deseo se alimenta con la carencia y es necesario vencer ritualmente muchos demonios para conquistar el verdadero don del amor. Vid. Denis De Rougemont, *Amor y Occidente*, México, Conaculta, 2001. Con respecto al deseo y la carencia, vid. Jean Baudrillard, *De la seducción*, México, Rei, 1992.

<sup>26</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. T. I. México: Siglo XXI, 2000.

Gastón Bachelard, en su obra *La intuición del instante*<sup>27</sup>, dice que la verdadera dimensión de la temporalidad no es la duración, sino el instante. La duración no se puede pensar. Cada uno de nosotros sabe que ha durado, que ha durado tantos años, lo que diga el cuerpo –o la carne, matizaría Merleau-Ponty–, que es el único testimonio de la duración, porque no puede ir a ninguna parte sin nosotros, y sufre las transformaciones, las inclemencias del “paso del tiempo”. Es imposible recordar –como Funes el Memorioso– todo lo que hemos vivido.

Funes no sólo recordaba cada hoja de cada árbol, de cada monte, sino cada una de las veces que la había percibido o imaginado. [...] Éste, no lo olvidemos, era incapaz de ideas generales, platónicas. No sólo le costaba comprender que el símbolo genérico de *perro* abarcara tantos individuos dispares de diversos tamaños y diversa forma; le molestaba que el perro de las tres y catorce (visto de perfil) tuviera el mismo nombre que el perro de las tres y cuarto (visto de frente). [...] Funes discernía continuamente los tranquilos avances de la corrupción, de las caries, de la fatiga. Notaba el progreso de la muerte, de la humedad. [...] Sospecho, sin embargo, que no era muy capaz de pensar. Pensar es olvidar diferencias, es generalizar, abstraer.<sup>28</sup>

Sé que he durado porque aquí sigo, atado a mi cuerpecito fiel... Lo demás es olvido, envejecimiento, hábitos por donde se ha fugado el ser, o donde lo he guardado para no pensar en él. Entonces, ¿cuál es la verdadera dimensión de la temporalidad? Según Bachelard, es el instante. Salvo esos momentos fundacionales que por alguna razón han sobrevivido en la memoria, en realidad somos olvido, para nosotros y para los demás.

Los instantes –las peripecias aristotélicas, los obstáculos arquetípicos– son esos momentos de vida en que tenemos la impresión existencial de que estamos absolutamente vivos, momentos que suelen estar ligados a los placeres y a los dolores como criterios en los que descansa el recuerdo y la sensación de vida. Todos nos hemos propuesto alguna vez no olvidar algo, y a la vuelta de los meses, con el paso del tiempo ya no lo recordamos. En cambio, hay cosas que hubiéramos querido no recordar, y ahí siguen, obstinadas, sobrevivientes a pesar nuestro. ¿Qué somos cuando somos tiempo, el instante fundacional que huye hacia la memoria o la duración con sus olvidos? ¿Cómo se configura el recuerdo y cuál es el papel de la voluntad en esta configuración?

<sup>27</sup> Gaston Bachelard, *La intuición del instante*. México, FCE, 2000. (Breviarios, 435)

<sup>28</sup> Jorge Luis Borges, *Ficciones*, México: Alianza Editorial, 1989, pp. 130-131.

La verdadera dimensión de la temporalidad es esa sensación de vida que nos deja el instante. La única sensación de que soy un sujeto temporal es el momento vivido. Tal vez termine por olvidarlo, pero el aquí, el ahora, el ser-ahí –diría Heidegger–, eso es el tiempo existencial. La duración tan sólo representa una abstracción, que descansa en mi cuerpo, en mi carne o en una fórmula abstracta, y quizás en todo ese tiempo gastado a través de los hábitos. ¿Cómo solucionamos esta aparente dicotomía o contradicción entre el tiempo como instante –cuya condición paradójica es escapar para permanecer– y la duración como una nada que mora en la carne, y que he olvidado, que no sé? Instante. Duración. Recuerdo.

¿Qué es lo que sobrevive en nuestra memoria? Cada uno de nosotros puede hacer un ejercicio, mirar en retrospectiva, y descubrir esos momentos fundacionales, esos lugares –*locus*– donde vive el recuerdo, pues todos ellos están alojados, es decir, el tiempo es espacio, está espacializado, el tiempo vive en un lugar. Si el tiempo es instante, entonces hay instantes suspendidos. ¿Qué pasa, por ejemplo, cuando nos preguntan quiénes somos? La sociedad se conforma con el curriculum, con una semblanza, pues en apariencia ahí yacen los momentos supremos y culminantes de mi vida considerada como una aventura, donde triunfa la ideología, la sociedad. En ellos, los demás me reconocen y todos nos alcanzamos unos a otros en esa mecánica de las coincidencias y de las contenciones llamada realidad. Pero nosotros, en nuestro fuero interno, sabemos que hay momentos destinales más importantes que éstos, momentos a los que les inventamos su necesidad porque surgen de la casualidad. “Lo que ocurre necesariamente, lo esperado, lo que se repite todos los días, es mudo. Sólo la casualidad nos habla. Tratamos de leer en ella como leen las gitanas las figuras formadas en el poso del café en el fondo de la taza.”<sup>29</sup> Al vivir, al interactuar, nos hacemos sujetos sociales y necesitamos estos momentos de coincidencia, de reconocimiento mutuo, de contingencia necesaria.

¿Cómo solucionamos, pues, nuestra condición aporética sobre el tiempo, más allá de la mecánica de las contenciones llamada realidad? Si no podemos recordarlo todo, y solamente sobreviven algunos instantes, fundacionales, de plena conciencia, la solución, dice Ricoeur, llega a través de un acto narrativo.<sup>30</sup> Unimos esos instantes, elidimos forzosamente todo lo que sobrevive en la carne, es decir, suprimimos los olvidos o lo olvidable, y hacemos como si el instante uno estuviera ligado al siete, y éste al cuatro, que a su vez se explica

<sup>29</sup> Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, Barcelona: RBA Editores, 1993, p. 52.

<sup>30</sup> Paul Ricoeur, *Tiempo y narración*, op. cit.

por el dos y el tres, y todos juntos dan cuenta del porqué estoy escribiendo esto... Así tramamos. Hacemos una trama de lo que somos.

Pongamos un ejemplo: estamos frente a alguien que ha despertado nuestro interés, digamos una mujer o un hombre. Nos acabamos de conocer. Entonces me narro. Pero omito lo omisible, dado que no nos conocemos aún y quiero dar una cierta imagen de mí mismo. Nos construimos como sujetos narrativos, como *personajes* que quieren ser lo que suponen *fictivamente* –psicológicamente– más adecuado. Ya después se enterará de que somos más o menos de lo que decimos, pues también esa persona me construye narrativamente de acuerdo con sus propias expectativas. Ello en el supuesto de que cada quien sepa algo acerca de sí mismo. Sin embargo, puede suceder, como dice el biógrafo de Johnny Carter en el cuento de Cortázar: “En el fondo lo único que ha dicho es que nadie sabe nada de nadie, y no es una novedad. Toda biografía da eso por supuesto y sigue adelante, qué diablos.”<sup>31</sup>

Estos actos narrativos los acometemos siempre, de manera cotidiana. Y varían dependiendo del interlocutor y de muchos intereses y contextos. Así lo dice Kundera en *La insoportable levedad del ser*:

Para Sabina, vivir en la verdad, no mentirse a sí mismo, ni mentir a los demás, sólo es posible en el supuesto de que vivamos sin público. En cuanto hay alguien que observe nuestra actuación, nos adaptamos, queriendo o sin querer, a los ojos que nos miran y ya nada de lo que hacemos es verdad. Tener público, pensar en el público, es vivir en la mentira.<sup>32</sup>

Nietzsche –a quien Kundera sigue en su novela– lo plantea de otro modo. Nos dice que la verdad es esa clase de error sin el cual no podemos vivir.<sup>33</sup> Plantearnos de manera libre y radical la diferencia entre lo verdadero y lo falso supondría nuestro fin, una autoaniquilación, porque estaríamos obligados a llevar la ética y los razonamientos hasta sus últimas consecuencias, sólo para descubrir la apariencia en que descansan. Resultamos una humanidad dramática, gestual. Preferimos ver muecas que atender pruebas. Si no nos mintiéramos un poco, terminaríamos destruyéndonos. La *ficcionalización* de las convicciones consiste en asumir –sin saberlo– su relatividad, que todo es igualmente

<sup>31</sup> Julio Cortázar, “El perseguidor”, *op. cit.*, p. 261.

<sup>32</sup> Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, *op. cit.*, p. 115.

<sup>33</sup> Friedrich Nietzsche, *Ecce homo*, México, Alianza Editorial, 1994, p. 17.

plausible y puede resultar igualmente verdadero o falso. La dramatización de las grandes poses nos permite vivir saludablemente engañados.<sup>34</sup>

Esto que hace el novelista, también lo hacen el historiador o el etnógrafo: escogen los momentos que son dignos de contarse. ¿Qué tenemos en común un cuentista, un novelista, un historiador, un etnógrafo, un antropólogo, un periodista, un investigador y nosotros? Que todos unimos lo que aparentemente está inconexo. El historiador, desde luego, tiene pretensiones de verdad, y nos dice que tal hecho llevó a tal otro; desea convencernos con esa *verdad*. A veces lo consigue, otras no, sobre todo ahora que la historiografía posmoderna asume que el historiador también está en un contexto, habita un lugar social de enunciación, lo que implica ciertos compromisos que lo llevan a ocultar o a no darle valor a determinados datos o acontecimientos, a veces inclusive por intereses de poder. Ello, estrictamente hablando, es un acto configuracional, una trama, es decir, un acto *fictivo*.

Lo mismo le sucede al etnógrafo, que a pesar de sus dos doctorados o toda su formación en esa universidad de prestigio, va a una comunidad, la “estudia”, y trae de regreso una narrativa que resulta completamente ajena al sujeto narrado, el cual no se ve afectado en su vida por este acontecimiento intelectual –salvo el enojo que pueda causarle este “extractivismo” cultural. Este hecho convierte al antropólogo en un sujeto con un discurso de verdad, científico, que al ser visto desde la mirada del otro resulta simplemente un acto ficcional, extraño. Su interpretación ha convertido en acto narrativo lo que él creyó observar objetivamente. Llega con sus pares en la universidad y ofrece una imagen seria –inteligente– de sí...<sup>35</sup> Lo mismo hace el escritor de novelas, de cuentos, de crónicas. Entonces el historiador, el novelista, el cuentista, el etnógrafo, el cronista, el paciente en el diván, todos narramos siempre en virtud de un pacto de lectura, de un interlocutor tácito o explícito, movidos por ciertos intereses. Se trata, si lo vemos condescendentemente, de un acto *poiético*, es decir, creativo, casi siempre. El novelista quiere lograr un objeto bello y busca una verdad ficcional a la que llamamos verosimilitud. El historiador, el etnógrafo o el periodista quieren construir un objeto a partir de un supuesto pacto con la realidad, pacto que también tiene sus pretensiones y cargas ideológicas. Todos tenemos pretensiones de verdad. Actuamos como si ella fuera posible.<sup>36</sup>

<sup>34</sup> Vid. Fernando Martínez Ramírez, “El Yo como ficción”, *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM Azcapotzalco.

<sup>35</sup> Vid. Clifford. Geertz. *El antropólogo como autor*, Barcelona: Paidós, 1997.

<sup>36</sup> Parfraseo a Camus: “Tal vez la verdad no exista, pero hay que actuar como si ella fuera posible.” Vid. Albert Camus, *El hombre rebelde*, Buenos Aires: Losada, 1978.

Todos tenemos intereses. Y la verdad termina siendo una construcción narrativa. Pero hemos de decir que esta pretensión representa una impronta, una huella ontológica: contamos, narramos, queremos ser verdaderos, creer que el sentido está a nuestro alcance: para seducir, para elaborar una imagen, para validar nuestra cultura originaria o cosmovisión, para vivir. Esto es precisamente la *narratividad* y representa la solución a las aporías del tiempo. Al narrarnos entendemos el tiempo...<sup>37</sup>

Escogemos los instantes y les inyectamos causalidad. Tramamos. Resolvemos así el tiempo. Al final, que todos seamos héroes, que la vida sea un buen drama, que todos seamos sujetos de ficción, lo que confiesan de nosotros estas hipótesis es que buscamos *el sentido*, lo añoramos, lo inventamos, lo hacemos, para así paliar un poco nuestro vacío o darle cauce a nuestra indigencia ontológica, a nuestro estado de lanzados siempre hacia otra parte. *Somos, pues, sujetos de ficción...* Buscamos la secreta conexión entre las cosas, porque luchamos contra la nada que se barrunta, y la *fictividad* es la cura ontológica contra ese vacío, la cura que precisa de los símbolos que nos arropan y le dan contenido al deseo y una misión fortuita a la voluntad.

## Una ruta para el deseo

*El tiempo humano no da vueltas en redondo, sino que sigue una trayectoria recta. Ese es el motivo por el cual el hombre no puede ser feliz, porque la felicidad es el deseo de repetir.*

Milan Kundera

¿Qué pasa si convertimos estos estigmas ontológicos, estas tres hipótesis –antropológica, literaria y filosófica–, en modos de conciencia de sí y con ello configuramos una pedagogía de la voluntad, del deseo y del sentido? Es decir,

<sup>37</sup> El concepto de *autoficción* ha sido usado por Serge Doubrovsky para referirse a una clase especial de novela donde la autobiografía se ficcionaliza: el autor es al mismo tiempo narrador y personaje principal, en un juego de espejos que generan una zona de ambigüedad entre la realidad y la ficción. Los contenidos de verdad están en esa zona ambigua entre lo real y lo inventado. Vid. Philippe Lejeune, *El pacto autobiográfico y otros estudios*, Madrid: Megazul/Endimion, 1994; Michel Foucault, "¿Qué es un autor?", en *Entre filosofía y literatura*, Barcelona: Paidós, 1999; Serge Doubrovsky, *Fils*, París: Gallimard, 1977; y Dóra Faix, "La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura", disponible en <[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/PDF/budapest\\_2013/14\\_faix.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/budapest_2013/14_faix.pdf)>.

si trabajamos sobre la psique y le hacemos notar que muchas de nuestras frustraciones o incompletudes descansan en falsas creencias, tal y como lo afirmaban las antiguas escuelas estoica, epicúrea, escéptica y cínica en su búsqueda de la cura contra la infelicidad, pero agregamos un nuevo matiz: que estas falsas creencias representan en realidad muestra mejor coartada para “la buena vida” (*eudaimonía*). En este mundo de la post-verdad, relativo, tal vez resulte una cura asumir que nuestra indigencia ontológica tiene rutas para el sentido, rutas existenciales que, si no nos hacen felices, sí nos hacen conscientes de que somos el centro del drama, y que en la medida en que existencialicemos y encontremos en esta dramaticidad una construcción de sí *fictiva* y heroica, tendremos a nuestro alcance una terapia para la voluntad y una ruta para el deseo, o una terapia del deseo y una ruta para la voluntad. Se trata de convertir el supuesto engaño de la cultura o de las ideologías no en falsas creencias –que pueden serlo– o en mistificaciones enfermizas, sino en rutas simbólicas para la aventura y para el sentido. No se trata de asumir de manera acrítica nuestra indigencia y nuestros condicionamientos, sino de ofrecerles una espoleta para alcanzar los bordes, los límites, los que están justo a la medida de nuestros apremios y de nuestras búsquedas. De cualquier manera, como dice Milan Kundera: “El hombre nunca puede saber qué debe querer, porque vive sólo una vida y no tiene modo de compararla con sus vidas precedentes ni enmendarla en sus vidas posteriores.”<sup>38</sup>

A partir de las tres rutas propuestas –todos somos héroes, la vida es un buen drama y todos somos sujetos de ficción– y de la premisa de que el ser humano es al mismo tiempo un indigente ontológico y un *homo symbolicus* donde conviven *mythos* y *logos*, buscaremos filosófica, psicológica, literaria y antropológicamente una pedagogía para el deseo, para la voluntad y para el sentido que permita construir discursivamente una *ontosimbólica de la felicidad*.

## Promesas

Primero debemos fundamentar literaria, antropológica y filosóficamente las tres hipótesis propuestas, las tres rutas, para que la persuasión llegue vía prototípica y recale en la psique. Los modelos literarios y míticos, aunque también históricos y culturales en general, resultan un buen mecanismo de persuasión, porque apelan a la sabiduría milenaria y a las conquistas estéticas de cada época. Aquí también se vuelven necesarias categorías como *logoi spermatikoi*

<sup>38</sup> Milan Kundera, *La insoportable levedad del ser*, op. cit., p. 12.

o ideas seminales (estoicos y neoplatónicos), las cuales se refieren a las causas primeras del ser que moran en todas las cosas *ab initio*, desde el origen, y que es posible rastrear en todo lo que es; *transconsciente mítico* o constantes simbólicas (Mircea Eliade), que representan indicios de que el ser humano de todos los tiempos comparte, en esencia, una misma sensibilidad mítica, lo único que cambia es la manera cómo esta sensibilidad es revestida por cada cultura y por cada religión; *infraestructura antropológica* (Gilbert Durand), es decir, la idea de que en el fondo las diferencias entre las personas y las sociedades son sólo tribales: debemos ser capaces de mirar detrás de ellas una misma “condición humana”; *arquetipos* (c. G. Jung), ideas o símbolos de carácter colectivo y universal de origen inconsciente. Todas ellas son el sustrato teórico que da cuenta de que las aspiraciones heroicas y las propensiones dramáticas son universales, como universal es nuestra necesidad de estar en el centro del discurso, de la narratividad (Paul Ricoeur). El deseo de vivir y de *ser* es anterior a la cultura, aunque es ésta la que le da contenido y ruta. Se trata de reflexionar sobre esta fuerza innata (*conatus*) en relación con los signos que la determinan.

Debemos insistir en las reflexiones que provienen de la filosofía y del psicoanálisis, especialmente en una clase de filosofía que se entiende a sí misma como comprensión y pedagogía existencial, que reflexiona sobre las creencias y horizontes éticos, con la intención de entender el carácter social y contextual de nuestros apegos y sufrimientos, como es el caso de las escuelas helenísticas –estoicismo, epicureísmo, escepticismo, cinismo–, las cuales nos ayudan a comprender que los misterios del deseo y de la voluntad, si no son asimilados en función de las creencias que nos condicionan, terminan por volverse contra nosotros, es decir, los valores están condicionados y debemos ser capaces de entenderlos críticamente sin renunciar a ellos, no rechazarlos pero sí aceptar su relativismo, pues representan el contexto del drama, del heroísmo y de la *fictividad*. Se trata de dejar que el *logos* se deje abrazar por el *mythos*...

En este sentido, asumir “la condición humana” como indigente y voluntariosa ha sido característico de otras filosofías de carácter existencialista, como la de Arthur Schopenhauer y su mundo como voluntad y representación, y la de Federico Nietzsche y la voluntad de poder que mueve al ser humano. Pero, principalmente, la de Gastón Bachelard, para el cual existe una noción fundamental que atraviesa cada una de sus poéticas de los elementos –tierra, aire, agua, fuego–. Esta categoría clave es la *imaginación creadora* o *imaginación material*, que resulta siempre expresión de ese dinamismo psíquico que ahonda en el ser y forja oníricamente nuestro heroísmo, el ser que recónditamente soñamos alcanzar. Es como si en nuestro yo más íntimo supiéramos que existe

un individuo en profundidad y un elemento material consciente o inconscientemente preferido pudiera propiciar su expansión. Hablamos de un onirismo activo, de la capacidad de soñar despiertos, de imaginar utopías, donde las imágenes vuelven a ser novedosas porque representan un descanso contra la función de lo real, tan útil para determinados aspectos de la vida, aunque no para animar el poder expansivo del yo. Se trata de una toma de conciencia a partir de la cual el ser se ensancha, crece.<sup>39</sup>

Buscamos la construcción de una *ontosimbólica de la felicidad*, una pedagogía del sentido, de la voluntad y del deseo, arropada por estas tres hipótesis que abrevan de todos los campos del saber arriba expuestos. Aquí es donde deseamos recalar en el psicoanálisis y en la psicología de las profundidades, para cerrar esta aventura sobre la psique. El proyecto aquí queda abierto, como peripecia o llamado a la aventura...

## Fuentes

- Agustín de Hipona. *Confesiones*. Madrid: Espasa-Calpe, 1983. <http://juango.es/Confesiones.pdf>
- Aristóteles. *Poética*. Tr. Francisco P. de Samaranch. Madrid: Aguilar, 1967.
- Bachelard, Gaston. *La intuición del instante*. México: FCE, 2000. (Breviarios, 435)
- , *La poética del espacio*. México: FCE, 1983. (Breviarios 183)
- Baudrillard, Jean. *De la seducción*, México, Rei, 1992.
- Borges, Jorge Luis. *Ficciones*. México: Alianza Editorial, 1989.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1998.
- , *Las máscaras de Dios: mitología creativa*. Madrid: Alianza Editorial, 1992.
- Camus, Albert. *El hombre rebelde*. Buenos Aires: Losada, 1978.
- Cassirer, Ernst. *La filosofía de las formas simbólicas*. Tomo II, “El pensamiento mítico”. México: FCE, 2017.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Herder, 1995.
- Cortázar, Julio. “El perseguidor”, en *Cuentos completos/1*. México: Alfaguara, 1998.
- De Rougemont, Denis *Amor y Occidente*, México, Conaculta, 2001
- Díaz Barriga, Frida y Gerardo Hernández Rojas. *Estrategia docentes para un aprendizaje significativo*. México: McGraw Hill/ Interamericana Editores, 2002.
- Dobrovsky, Serge. *Fils*, Paris: Gallimard, 1977.

<sup>39</sup> Cfr. Fernando Martínez Ramírez, *Metapoética*, tesis de maestría, México, UAM Azcapotzalco, 2014, pp. 14-15, recuperado de <http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2401/Metapoetica.pdf?sequence=3>.

- Durand, Gilbert. *Las estructuras antropológicas de lo imaginario*. Madrid: Taurus, 1981.
- Eliade, Mircea. *Tratado de historia de las religiones*. México: Era, 1992.
- Faix, Dóra. "La autoficción como teoría y su uso práctico en la enseñanza universitaria de la literatura". Recuperado de <[https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca\\_ele/publicaciones\\_centros/PDF/budapest\\_2013/14\\_faix.pdf](https://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/publicaciones_centros/PDF/budapest_2013/14_faix.pdf)>.
- Foucault, Michel. *Entre filosofía y literatura*. Barcelona: Paidós, 1999.
- Geertz, Clifford. *El antropólogo como autor*, Barcelona: Paidós, 1997.
- Gilgamesh o la angustia por la muerte*. Tr. directa del acadio, introd. y notas de Jorge Silva Castillo. México: El Colegio de México, 1994.
- Hegel, G. W. F. *Fenomenología del espíritu*. México: FCE, 1966.
- Heidegger, Martin. *El ser y el tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1988.
- Horkheimer, Max. *Historia, metafísica y escepticismo*. Barcelona: Altaya, 1998.
- Kundera, Milan. *La insoportable levedad del ser*. Barcelona: RBA Editores, 1993.
- Lejeune, Philippe. *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul/Endimion, 1994.
- Martínez Ramírez, Fernando. "El Yo como ficción". *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 52, semestre I, enero-junio de 2019, UAM Azcapotzalco.
- , *Metapoética*. Tesis de maestría. México, UAM Azcapotzalco, 2014. Recuperado de <<http://zaloamati.azc.uam.mx/bitstream/handle/11191/2401/Metapoetica.pdf?sequence=3>>.
- Merleau-Ponty, Maurice. *Fenomenología de la percepción*. Barcelona: Península, 1994.
- Nietzsche, Friedrich. *Ecce homo*. México: Alianza Editorial, 1994.
- , *Genealogía de la moral*. México: Grupo Editorial Tomo, 2002.
- Nussbaum, Martha C. *La terapia del deseo. Teoría y práctica de la ética helenística*. Barcelona: Paidós, 2013.
- Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración. Configuración del tiempo en el relato histórico*. T. I. México: Siglo XXI, 2000.
- Sartre, Jean Paul. *El ser y la nada*. Buenos Aires: Iberoamericana, 1948.
- Savater, Fernando. *El contenido de la felicidad*. Madrid: Suma de Letras, S.L., 2000.
- Shopenhauer, Arthur. *El mundo como voluntad y representación*. Madrid: Trotta, 2013.
- Žižek, Slavoj. *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales*. Buenos Aires: Paidós, 2009.

## José Francisco Conde Ortega

(Atlixco, Puebla 1951-CDMX 2020)

### Permagnum<sup>1</sup>

La verdad es que me duelen los ojos  
[y no quiero habituarme.  
La necesidad es que las manos me duelan  
[y que no pueda curarme.  
Lo insensible de mis líneas  
es lo que me vuelve apático,  
y tiro de mis débiles fuerzas  
con la extraña voluntad de perdonarme,  
[de sentirme cielo-mundo en movimiento.  
Porque quiero volver de las sorpresas,  
detenerme en todas las esquinas  
y ser el color de todos los cabellos,  
para estar en el vuelo de las moscas  
y en el rito de todos los soles.  
Poder ser afluente, río  
y mágica falda de montaña;  
y acaso, también, nube de fuego;  
y dolor, verdad, necesidad de concordarme,  
para después... después...  
La verdad es que me duelen las manos.

<sup>1</sup> *Espina del tiempo Antología personal*, Toluca: Gob. del Edo. Mex, Summa de días, Colección Letras, 2013.

## Sandro Cohen

(Newark, Nueva Jersey, EUA 1953-CDMX 2020)

### No sé por qué las aves cantan...<sup>1</sup>

No sé por qué las aves cantan.  
Des conozco por qué los verdes  
encendidos coronan árboles  
por las mañanas  
cuando el sol  
los acaricia como una madre.

No entiendo la electricidad  
Que me penetra y me conmueve  
Mientras voy pedaleando bajo  
las primeras gotas de lluvia.  
Tampoco la alegría absoluta  
Bajo el aguacero que limpia  
De toda tristeza, pasado  
O futuro, porque en la lluvia  
El mundo es presente y ahora.

nada entiendo de eso, mas sé  
que lo voy a extrañar el día  
en que ya no lo tenga más  
y sólo vea lo que no fue:  
el hueco, lo oscuro, la nada.

<sup>1</sup> *Flor de piel*, México, Puebla: El Errante Editor, Colección El Secreto, 2017.