

El arte, el teatro. . . una parte del sueño colectivo

ENTREVISTA A EMILIO CARBALLIDO

Por Arturo Soberón y Marcela de Aguinaga*

Emilio Carballido es actualmente uno de los dramaturgos mexicanos más importantes. Nace en 1925 en Veracruz, pero desde muy joven se traslada a la Ciudad de México a continuar sus estudios. En 1948, es montada su primera obra, *El triángulo sutil*, estreno que da inicio a una fecunda carrera teatral. Aunque lo más importante de la obra de Carballido es la composición dramática, también ha incursionado en el género del ballet, la ópera, novela y cuento corto.

Entre sus obras más importantes destacan: *Rosalba y los llaveros*, *¡Silencio pollos pelones, ya les van a echar su maíz!* y *Yo también hablo de la rosa*.

El reconocimiento al trabajo de Carballido ha traspasado las fronteras nacionales con la traducción y publicación de varias de sus obras al inglés, alemán, ruso, noruego, italiano, polaco y hebreo. Algunas de ellas han sido representadas en Argentina, Alemania, Cuba, Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Unión Soviética, Suiza, Checoslovaquia e Israel; y otras, como *Felicidad* (1956), *Macario* (1961) y *Orinoco* (1985), llevadas al cine.

A Carballido se le ha considerado como un autor en cuya obra se proyecta, en variadas dimensiones, la naturaleza cambiante de la sociedad mexicana, sus tipos humanos, sus trastornos, su vértigo existencial. Rico en elementos antropológicos, sociológicos, políticos y económicos —como el mismo Carballido reconoce—, algunas veces sistemáticamente intencionados y en otras resultado de la propia dinámica de la composición dramática, su trabajo se convierte paulatinamente en material de estudio para antropólogos, sociólogos e historiadores.

En la presente entrevista, Carballido hace más translúcidos esos elementos y nos pone en el puente entre su obra y la antropología.



—¿Cree usted que exista un teatro antropológico?

—En principio, cualquier teatro sería antropológico. Toda obra teatral es un fenómeno antropológico, pues puede ser una fuente de información psicológica, sociopolítica-económica, antropológica, etcétera.

Por ejemplo, *Jolote* es un libro nacido de investigaciones antropológicas, y la adaptación teatral de José Ignacio Reyes, además de que es muy brillante, enfatiza e ilumina muchísimas cosas que no son tan evidentes en la lectura del libro, como la participación del indígena en la Revolución mexicana.

* Dirección de Publicaciones

La danza que sueña la tortuga

—En ese sentido, ¿cuál piensa que podría ser la vinculación de la temática de su obra con la antropología?

—Bueno, tengo una serie de obras sobre el DF que me parece va a ser de utilidad para antropólogos futuros. En ella me propongo hacer un dibujo completo de una cierta perspectiva de la evolución de los estratos de la ciudad en el tiempo de mi vida, porque esas obras las empecé en los años cuarentas, y he continuado con ese proyecto. En ellas hay una intención de realismo y de documentalismo, y pienso que tienen una cantidad de datos que van a ser una buena aportación. Trato muchos temas que pertenecen a la antropología, como el de la inmigración indígena a la ciudad producida por la ruina del campo, el movimiento de 68 o las pandillas. Además, como las obras están fechadas, se pueden ubicar los cambios que se van dando en la ciudad.



—¿En la medida en que un escritor se preocupa por una identidad cultural de su pueblo, se puede decir que existe una interrelación entre el teatro y la antropología?

—Sí. De alguna manera, un escritor realista o de ficción lo que está haciendo es compendiar datos de la realidad; es decir, el realismo sí es una parte del sueño colectivo que es el arte, pero tiene como una preocupación mayor el contacto con la realidad inmediata; aunque, de todos modos, la realidad inmediata jamás puede estar ausente de las obras.

—¿Se puede considerar el teatro como un vehículo mediante el cual el ser humano puede dar mensajes determinados?

Yo creo que el teatro es más interesante cuando da mensajes indeterminados; los mensajes determinados siempre son limitantes para la creación, y pienso que decepcionantes

para el público. Por ejemplo, en el teatro didáctico las obras más grandes son justamente las menos claras, las más ambiguas, como *Marat-Sade*, la cual obviamente no da una respuesta, sino que crea un enfrentamiento y un cuestionamiento profundo. Igual sucede con las obras de Brecht más importantes, como *El alma buena de Se Chuan* que tiene una riqueza de contenido y una gran ambigüedad. Sí, lo indeterminado es más interesante porque obliga a utilizar la imaginación.

—¿Puede decirse que en su obra se ha preocupado usted por transmitir la esencia de la identidad y de la conducta del mexicano?

—Pues no sé. Eso parece como un propósito general que yo le hubiera dado a mi obra, y yo creo que esas cosas son resultado gratuito, que no existe esa intención.

Yo nunca he sentido conflicto con mi nacionalidad. Pienso que, en todo caso, las

personas que se hacen este cuestionamiento son las que tienen conflicto con la identidad, no el mexicano; siempre pensé eso. Ahora, en los últimos años, empiezo a advertir que este problema está volviéndose real; que en este momento la penetración colonial a través de Televisa y los medios de difusión masiva están creando un problema de identidad; pero esto me parece novedad. En realidad, yo crecí en un país mestizo. Mientras otros, entre ellos Gaos, se interrogaban sobre la identidad del mexicano, los que hacíamos teatro teníamos un color nacional muy claro. Por ejemplo Luisa Josefina Hernández, Ibagüengoitia, Magaña y yo, somos cuatro personas que no creo que nos hayamos planteado nunca este problema. Una pieza de barniz costumbrista como *Los sordomudos* de Luisa Josefina es un cuadro de familia donde hay un estudio muy intenso, muy bien investigado, de las problemáticas de la clase media de provincia; o *Los signos del zodia-*

co de Magaña, que es una obra de barrio donde la mexicanidad salta sola. Pienso que somos una generación que ha sido muy positiva y que a partir de nosotros empieza una explosión de dramaturgia. Todas estas obras de mi generación tienen una identidad muy sólida; jamás hay la menor vacilación de identidad en ninguna de ellas. Todos tenemos muy claro quiénes somos y qué cara tenemos; cuando vamos al espejo no vamos a ver si está la cara o no, ya sabemos que ahí va a aparecer. Damos por sentado que somos quienes somos y mostramos, además, no sólo que hay burras, sino que llegamos con los pelos en la mano. Nunca pensamos que esa problemática fuera realmente sensata. En una bellísima obra de Luisa Josefina, *La fiesta del mulato*, sí se toma en cuenta este pro-

blema y está dicho con todas sus letras.

—¿Cuáles de sus obras cree usted que tienen más relación con la antropología?

—Bueno, ya había mencionado la serie sobre el DF; pero en un sentido mucho más textual, una que se llama *Nahui Ollin*, que es una especie de experimento, totalmente irresponsable, como tal, pero creo que vale la pena. Lo que hice fue tomar una forma prehispánica: Los *Quetzalines* o *Nahui Ollin*, una versión horizontal de la danza del volador; con el maestro Vélez seguí cuidadosamente el sentido de la danza, el planteamiento, la forma en que se desarrolla, desde el rito inicial para levantar el palo del volador o para hacer el acto de propiciación antes de iniciar la danza, hasta el cierre, que es echar a andar el universo, el movimiento cósmico, la rueda girando; es decir, se trata de un drama danzado para mantener andando el universo. Entonces lo que hice fue tomar la forma completa y llenarla con otro contenido muy distinto que es la huelga de Río Blanco.

Yo creo que el resultado es muy interesante. Una obra teatral es una forma a llenar; el trazo de una obra es un vaso.

—¿Puede hablarse de la existencia de un teatro mestizo?

—Creo que, en general, todo el arte es mestizaje, sobre todo el nuestro en el que ha influido mucho Europa, pues es poco lo que hemos podido recibir de aquí. Pienso que con los instrumentos de la antropología sería fácil descubrir qué clase de teatro se hacía y qué metas tenía.

—¿Entonces usted cree que con algunos elementos de la antropología sería posible investigar y precisar la forma de ese teatro?



—Sí. Aunque más importante que la forma es encontrar el propósito, porque si algo es claro es que en los pueblos antiguos el teatro tenía propósitos muy definidos. Podemos pensar que hay un tipo de teatro didáctico cívico, como el *Rabinal Achí*, en el sentido de que sirve para enseñar qué conducta se debe seguir en ciertas circunstancias; no es teatro de la adoración, sino un teatro civil; porque, aunque parece que la obra termina con un sacrificio heroico, lo que enseña es cómo se debe portar el guerrero, cuál es la conducta del héroe, cuál el modelo a seguir cívicamente. Pero, obviamente, hay también teatro de adoración; luego parece que hay teatro cómico, como *La viejecita y su nieto* que descubrió Del Paso y Troncoso, y que presenta como teatro náhuatl del siglo XVIII, pero realmente la obra de la impresión de ser más antigua.

—En ese sentido, ¿qué importancia le da usted al teatro

novohispano, particularmente aquel del que echaban mano los misioneros para la evangelización?

—Pues depende... Hay buenos y malos dramaturgos; por ejemplo, a mí me interesa mucho el teatro de González de Eslava. Sus coloquios tienen un contacto muy fuerte con la realidad inmediata, mucho más fuerte que en el teatro sacramental español. En realidad, son distintos del teatro sacramental porque vienen directamente de los autos viejos, de la Edad Media. Se sabe muy poco de De Eslava, salvo que no era de aquí. Pero es inmensamente mexicano su diálogo; usa gran cantidad de mexicanismos y su teatro está lleno de alusiones locales; se entera uno de muchísimas cosas, de costumbres, del funcionamiento de la vida en México. González de Eslava tenía la costumbre de dar categorías alegóricas a lo cotidiano. Por ejemplo, en el coloquio tres, presenta un matrimonio espi-

ritual de obispo con la Iglesia mexicana, y lo trata como la fiesta de un casamiento humano, casi realista, en que anda la gente ajetreadísima mientras se quiere meter una bola de gorriones. Es muy divertido y muy ingenioso.

—¿Y el caso de sor Juana?

—Sor Juana es una mujer que obviamente opta por el lado nacional; es la primera que tiene un sentido de nacionalidad muy claro. Incluso, tiene cosas escritas en náhuatl o en híbridos con náhuatl, y algunos villancicos muy graciosos en los que imita el habla de negritos. *Los empeños de una casa*. En cambio, es una obra con claves para molestar y burlar a la sociedad inmediata que la va a presenciar. Sor Juana, a pesar de vivir encerrada en su celda, está muy relacionada con el ambiente.

—¿Considera que es necesario hacer teatro histórico?

—Realmente no sé. A mí me gusta la historia en un sentido muy aristotélico; me gusta cuando tiene anécdotas individuales, fuentes atractivas o personalidades memorables que dan ganas de hacer vivir por medio del teatro, y que son personajes universales; pero hacer teatro histórico por hacerlo, no me interesa.

—¿Piensa que Hoy invita la *Güera de Federico Inclán* es una obra histórica?

—Para nada. No tiene nada que ver con la historia. Lo que hace Inclán es tomar la imagen más superficialmente conocida de la Güera Rodríguez y transportarla a otra época que no le toca en absoluto; es decir, ubica su nacimiento unos 30 o 40 años más tarde. Es una obra un poco

Hoy invita la Güera

desbaratada, constituida por tres actos muy episódicos, pero que en su momento gustó mucho. En realidad, creo que es una comedia donde lo que llama la atención es la figura de la Güera, pero no el planteamiento, el cual no nos acerca a la Güera, ni a la historia. Pienso que una buena obra histórica, paradójicamente, no nos acerca a la historia, sino a un fenómeno general. O quizá sería mejor decir: nos acerca a lo universal y humano de la historia, más que a la historia misma.

—¿Podría mencionar alguna obra histórica mexicana?

—Las Coronas de Usigli. La que más me gusta es *Corona de luz*, pues me parece que es una interpretación del fenómeno guadalupano muy bella y muy inquietante; además, como obra, es muy brillante.

Las madres, otra obra de Usigli, está ubicada en la ciudad de México, en la época de la Revolución. A través de una vecindad de barrio, donde vive una cantidad de madres y de hijos, nos muestra los cam-

bios, los diferentes momentos de la Revolución. Los retratos que hace de diversos cuadros familiares nos permiten ver el movimiento histórico que va transcurriendo en la ciudad.

—¿Cómo caracterizaría usted a su propia obra?

—Me molestan mucho los membretes. Las definiciones son tan limitantes que no permiten que se vea bien la obra, pues en el momento en que se le pone una etiqueta ya se amoló. Puede ser una lección de historia, por ejemplo, y si alguien le pone "costumbrista", entonces todo mundo dice: ¡claro, si es costumbrista! Por eso me chocan los membretes. En realidad, una buena obra rompe el marco de una etiqueta y es varias cosas. Incluso por los géneros tengo la más grande despreocupación; no me importa si mis obras son comedias, piezas, melodramas, farsas o tragedias.

—Pero, ¿en su obra sí hay un interés por presentar cosas de la vida cotidiana?, ¿no?

—Pues sólo en algunas que son muy fotográficas, como en esa serie de obras cortas sobre el DF; aunque sinceramente creo que toda obra está ligada con la realidad inmediata. Yo tengo una vena realista fuerte, pero en realidad no soy ningún neorrealista; sobre todo desde cierta época mis obras son bastante menos realistas que cuando era joven. En aquel entonces tomaba clases con Usigli, que nos hacía escribir cosas muy académicas, y eso es útil. Hacer realismo académico da un buen oficio.

Volviendo al teatro histórico, siempre que se escribe teatro histórico piensa uno en lecciones de historia dramatizada, además malas lecciones de historia, lo cual es horrible. Las obras históricas que tengo no son expresiones realistas, sino informativas de mi idea de ciertos momentos y de ciertas relaciones de la historia. El *Homenaje a Hidalgo*, por ejemplo, realmente es una obra sobre la descolonización de América. En los dos últimos parlamentos hay un momento, en que uno encuentra muchas semejanzas con lo que sucede

actualmente: dos potencias mundiales mordándose, que tienen enganchadas una cadena de colonias. El *Almanaque de Juárez*, por otra parte, es una revisión de episodios de la vida de Juárez en encadenamiento dramático; es una revista que debe ponerse exactamente como una revista: alegremente y con música; es muy desenfadado el *Almanaque*, pero siempre se ha puesto muy solemnemente, carajo. A fuerzas sale la lección de historia, cuando se trata precisamente de lo contrario.

—¿Y a qué se debe?

—Se debe principalmente a errores de los directores, aunque la primera vez que se puso fue error de Billy Barclay, el escenógrafo, porque diseñó toda la escenografía como un montaje brechtiano, severo, ni siquiera cristiano. Sin embargo, Guillermina Bravo hizo cosas muy brillantes en ese montaje, como una escena en que Maximiliano y Carlota bailaban un vals en medio de una balacera y caía gente muerta alrededor de ellos, y cosas así de buenas.

—¿Qué nos podría decir acerca de sus proyectos?

—Uno de los proyectos es el que el ISSSTE está auspiciando, Teatro Vivo de México, que consiste en una temporada teatral en que tratamos de resucitar tanto obras del pasado como del presente inmediato. Lo que pasa en el caso de los montajes históricos es que son caros y no hemos podido llegarles. Nuestra primera idea, era poner *Chin Chun Chan*, esa revista de principios de siglo tan brillante, o alguna de esas lindísimas revistas de las dos primeras décadas, pero no alcanzó la lana, punto. Entonces ahora vamos a poner a Iburgüengoitia y a Leñero, a



autores jóvenes, y vamos a sacar algún autor no estrenado.*

—¿Cree usted que el trabajo del dramaturgo y el antropólogo pueden vincularse?

—El antropólogo, con base en sus investigaciones, nos podría proporcionar una serie de formas preciosas que nosotros llenaríamos rápidamente del contenido que se nos ocurriera. Por ejemplo, alguien que ya hizo un esfuerzo notable es Horcasitas, que ha estado publicando el teatro náhuatl del siglo XVI hasta nuestros días. En el primer tomo aparecen algunos descubrimientos importantes. Viene una obra bellísima, totalmente indígena, que es una Pasión de jueves santo, un texto precioso con una introducción muy buena de Horcasitas.

—¿Cuáles son los elementos que permiten detectar lo dramático de lo real?

—El arte es significativo de la realidad; puede imitar con colores, con sonidos. El movimiento dramático, y no el texto, imita la realidad por su sustancia misma, o sea el movimiento vital. El drama es una imitación del movimiento vital. ¿Qué hace el Nahui Ollin de que hablábamos? Pues está imitando el movimiento del cosmos; ¿con qué fin? Con un fin utilitario, imitarlo para que con la imitación se anime a seguir adelante. Sí, obviamente hay un propósito mágico: al mismo tiempo que se le rinde homenaje, también se le hace inteligible, copiándolo y siguiendo su movimiento y trazándolo de nuevo en todo su ciclo; también se le hace una propiciación para que siga adelante. En el *Rabinal Achi*, hay una imitación de lo que ocurre con un guerrero capturado, de la forma insolente, valentona y bravucona en que se debe portar. Por cierto que esa traducción no es muy fiel. René Acuña, uno de los principales especialistas en Quiché, decía que la traducción

es indirecta, porque es de Brasseur de Bourbourg al francés, y del francés al español, realizada el siglo pasado. Acuña dice que en la traducción que él hizo existen divergencias muy notables. Una de las cosas más inquietantes de la versión que conocemos es que al final hay una ambigüedad: no sabemos si es un recurso dramático que el barón de Rabinal se vaya vencido, se retire a sus tierras y regrese después de un año, o si renuncia para que lo sacrifiquen de una santa vez. Pueden ser las dos cosas, no es claro. Así pues, hay una serie de cuestiones en el texto que habría que confrontar con la versión de Acuña. Entonces el movimiento dramático es ese: la imitación de una conducta dentro de una determinada circunstancia desde su principio hasta su fin; desde que está capturado hasta el sacrificio. El baile con la princesa, todas esas cosas, son los pasos a seguir; es un movimiento. Podríamos tener la descripción de esto sin el texto. ¿Y entonces el texto qué pista nos da? Pues obviamente nos da la pista de que se trata de un espectáculo larguísimo, por la gran cantidad de repeticiones que son para un público que asiste a una representación al aire libre, que no oye bien; el mismo texto se dice muchas veces, a todos los puntos; además los espectadores pueden llegar, irse y volver, y la obra ha avanzado muy poco. Es de un movimiento lentísimo; la convención de la repetición obviamente da un sentido de reproducción del tiempo, nos está dando un tiempo muy largo ese texto, y tiene además un ritmo bailable, es una danza.

—¿O sea que el movimiento dramático no ha sido lo suficientemente captado en el texto?

—Yo creo que al investigar se buscan textos dramáticos, pero no la forma de movimiento que tienen detrás. Por

ejemplo, el padre Garibay presenta como dramáticos textos que no lo son, que son simplemente himnos de alabanza. Dentro de un espectáculo dramático puede haber un himno de alabanza, pero en ese caso, quiere decir que forma parte de un espectáculo y que debe tener algún movimiento.

—¿En la carrera de teatro no existe ninguna materia relacionada con la antropología?

—Pues depende de la escuela. En la de Bellas Artes han estado incluyendo aspectos antropológicos que, la verdad, luego no sirven, pues son distintas metas. No creo que a los antropólogos les fuera de gran utilidad una clase de teatro. Si les interesa es porque deciden ampliar por sí mismos sus conocimientos; pero llevar obligatoriamente una materia ajena a la meta de una carrera, a mí siempre me parece insensato, salvo que de veras esté muy vinculada. En todo caso, pienso que tendrían que ser seminarios voluntarios, porque casi cualquier especialidad tiene fronteras con todas las demás. Las especializaciones son artificiales; cualquier especialización forzosamente está conectada con un campo de realidad vastísimo; se separó como especialización para poder estudiarla, para ponerle límites. Las carreras son una especialización artificial para tratar de apoderarse de un sectorcito del conocimiento, que es infinito. Entonces, yo creo que sí se podrían hacer seminarios; un seminario de investigación en este sentido sería maravillosamente útil; creo que sería magnífico y que culminaría con un cambio en las maneras de hacer teatro y en el conocimiento de nuestros pueblos, porque también el teatro es una manera de conocer muy fuerte.

* El proyecto pereció el 19 de septiembre de 1985 con el derrumbe de todos los espacios teatrales que ocupaba

PIEZA DEL MES
MARZO



Colmillo de morsa

La gran habilidad para la talla que poseen los esquimales, así como el conocimiento absoluto de los animales que les proporcionan el sustento, han sido aprovechados en la talla de este colmillo de morsa, decorado con representaciones realistas de la fauna local. Esta extraordinaria pieza, procedente de Alaska, fue muy probablemente, realizada a petición de un traficante en obras de arte, pues objetos de esta naturaleza son ajenos a la cultura del esquimal quien prefiere, de acuerdo con su tipo de vida nómada, tallar pequeños amuletos que puede llevar consigo para tener suerte en la caza.