

**Mary  
Vázquez-Amaral**



# **“Yo también hablo de la rosa”: Emilio Carballido**

**Un estudio crítico**

Partiendo de un incidente realista, Carballido desarrolla una estructura vertical de variaciones sobre un tema. En vez de seguir la forma tradicional de presentación, complicación, desenlace, empieza con un hecho violento y lo interpreta desde varios puntos de vista terminando con una exaltación panteísta del mismo hecho. El incidente específico sirve de pretexto para la última declaración del autor sobre el misticismo fundamental en la vida humana.

Como prefacio a esta pieza, el autor cita poemas de dos dramaturgos mexicanos que le preceden: Xavier Villaurrutia —“pero mi rosa no es la rosa fría...” y Sor Juana Inés de la Cruz —“Amago de la humana arquitectura...”. Ambos emplean la rosa como símbolo de la experiencia humana. Hubiera añadido el símbolo azteca de rosa corazón y el aforismo de Gertrude Stein “A rose is a rose is a rose...”. Quizás “... a rose by any other name...” que cita Shakespeare, se pueda incluir también. En estos autores, como en *Yo también hablo de la rosa*, la flor representa lo complejo de la existencia humana y la naturaleza de su realidad. Esta preocupación con la realidad y sus múltiples facetas se ve por toda la obra teatral de Carballido y se concentra en esta obra.

Fue bien recibida por público y críticos. Estos en algunos casos obviamente sentían la influencia de los trágicos antecedentes de su dedicatoria:

Para Yolanda Guillomán, actriz.

Porque dio vida y amor a Toña y a esta obra. Porque dio vida y amor a muchas obras.

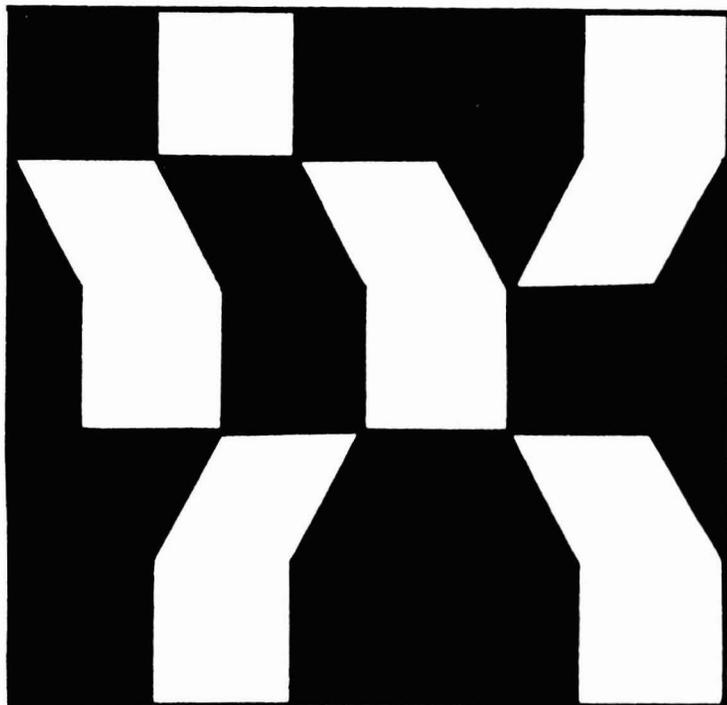
Porque dio Vida y Amor.

El papel de Toña fue escrito específicamente para Yolanda Guillomán, muerta en un accidente automovilístico en París.

La dedicatoria indica los dos temas centrales del drama: la Vida y el Amor.

El incidente en torno del cual se desarrolla la acción de la obra es el descarrilamiento de un tren causado por dos muchachos pobres y haraganes. La escena inicial es breve y realista. Sigue una introducción por la Intermediaria. Polo no quiere ir a la escuela porque no ha preparado su lección. Desocupados, los niños tratan de sacar monedas de la caja de un teléfono público para comprar dulces. Pierden apostando a cara o cruz con un vendedor pero de todos modos consiguen un bocadillo. Maximino es su amigo. Para Polo es un héroe y para Toña el objeto de su inocente adoración. Maximino siente un afecto protector hacia los niños. Cuando les deja a los dos, otra vez desocupados, deciden irse por la vía férrea a jugar entre la basura que a los lados se encuentra. El diálogo entre los dos los revela preadolescentes, juguetones. Descubren una lata llena de cemento y la colocan en la vía sin más motivo que la curiosidad infantil. El resultado es el descarrilamiento de un tren.

Las siguientes escenas tratan los mismos incidentes desde varios,



Dibujos de Abel Quezada Rueda

sumamente especializados puntos de vista. Aquí Carballido empieza a demostrar la dificultad de interpretar la realidad y la deshumanización de las filosofías contemporáneas. Estos dos temas se han tratado en varios dramas anteriores sin presentar su declaración tan bien y específicamente definida. El dramaturgo no permite, en las primeras escenas que el público se identifique con los personajes y los hechos. El primer monólogo de la Intermedia-ria establece un ambiente de misterio, de realidad mágica. Se viste como mujer del pueblo y se refiere a sí misma como recipiente de información y almacén de estímulos. Así establece su individualidad y su complejidad como ser humano. En este monólogo el corazón humano es "... potente flor central..." y "una compleja flor..." La metáfora evoca el misticismo precolombino de los ritos aztecas. Las escenas que siguen son variaciones sobre el tema. Un profesor de psicología interpreta el accidente en términos freudianos. A través de esta secuencia Toña y Polo balbucean la siguiente jerigonza psicológica:

Toña: (Al entrar Max.) Tú eres mi figura paternal. Quiero pasear contigo en tu motocicleta.

Prof.: Las motocicletas son símbolos sexuales.

Polo: Yo también quiero pasear contigo en tu motocicleta.

Prof.: La sexualidad anormal es normal en todos los seres humanos. El incesto, el fetichismo, la homosexualidad, están normalmente latentes en *todos* nosotros. Son simples etapas que superamos si no hay elementos traumáticos que nos impulsen a la regresión.

El descarrilamiento causado por los niños se ve simultáneamente como interrupción y realización del acto sexual:

Polo: ¡Incesto! ¡Libido! ¡Maximino!

Los Dos: ¡Tenatofilia! ¡Crimen!

Toña: ¡Desfloración! ¡Maximino! ¡Padre!

El profesor como el complejo urbanoindustrial que acusa de deshumanización en su primer parlamento, le quita al accidente todas sus consecuencias humanas. Niega la voluntad humana y la posibilidad del azar en los actos de individuos.

Inmediatamente siguiendo este ejercicio psicoanalítico se presenta la versión del marxista. El narrador pone en la boca de Toña y Polo un manifiesto socialista:

Prof.: Las manifestaciones de lo individual no pueden ser juzgadas sino en función de la colectividad. El individuo aislado no existe. Somos seres sociales...

Toña: Apúrate creo que viene un burgués.

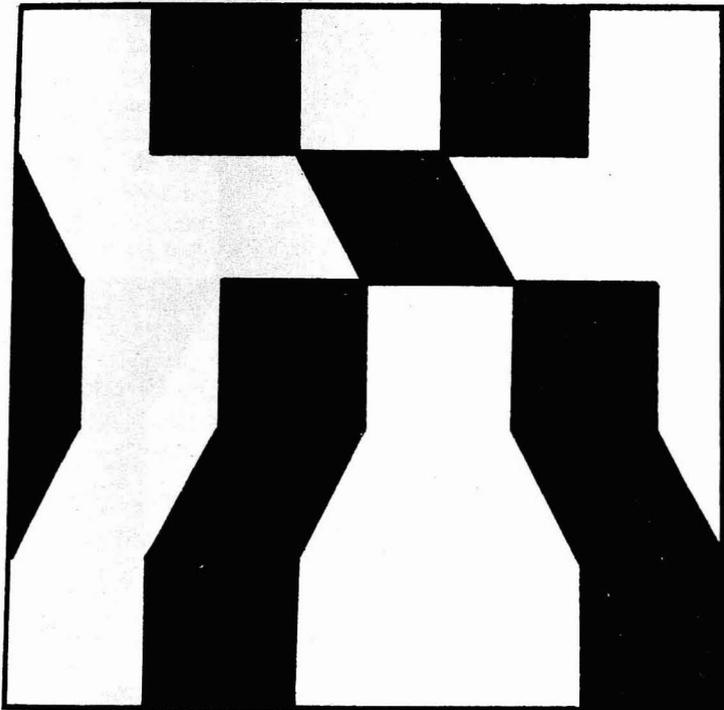
Polo: No sirve ese teléfono. Como la empresa es un monopolio, dan muy mal servicio.

Cada preocupación infantil se conforma con la rigidez de la doctrina marxista. El diálogo resultante es tan ridículo como el parloteo del sicólogo. La escena termina con un *tableau* del descarrilamiento en el cual los niños heroicos con su héroe-obrero, Max, se destacan contra un grupo de "nobles basureros" triunfalmente saqueando el tren al son de himnos al pueblo. Es un mural propagandista. Esta interpretación también niega al individuo su identidad y el misterio inherente a su naturaleza:

Prof.: El hombre es Economía. La Vida entera descansa en la infraestructura económica. No hay aquí ningún acto inexplicable, sino típico de su Clase, hasta en la falta de verdadera dirección intelectual.

Carballido cambia el ritmo volviendo a una escena realista entre Toña y Max. El diálogo, sencillo y cariñoso, subraya el humor estéril e intelectual de las escenas doctrinarias. Los basureros siguen contrastando su lenguaje, humor y preocupaciones con los estereotipos anteriores. El afecto de estas transiciones rápidas hace que el espectador nunca pierda de vista la intención del autor. Carballido se esmera en no permitir la identificación entre público y espectáculo. Su humor intelectual intercala, a veces, simpatía humana y esto, a su vez, se vuelve juego de ideas. Aparece de repente un Locutor y a la manera de una presentación en televisión ofrece al público un estupendo premio si puede adivinar la verdadera naturaleza de la rosa: ¿es la rosa entera? ¿Un pétalo?, o ¿la organización microscópica del pétalo? El Locutor ofrece la siguiente solución: sin el pétalo no existe la rosa; sin la totalidad de la rosa el pétalo no significa nada; no existen ni rosas ni pétalos sino una agrupación arbitraria de células, de materia básica de la cual se hacen todas las cosas; *ergo*, los fenómenos individuales se explican solamente en términos milagrosos, agrupaciones de materia al azar, unas de las cuales se llaman rosa, otras, otras cosas. El locutor indica claramente el error de que Carballido quiere que su público se dé cuenta:

... Si aceptan una de estas imágenes como ciertas, serán falsas todas las otras, porque nadie pretenderá que haya varias contestaciones a una sola pregunta. Cualquier intelectual podrá decirles que una respuesta excluye a todas las demás. Así son las cosas y estamos entre intelectuales, ¿no es cierto? ¿Cuál es la imagen verdadera? ...



Obviamente la verdad es que todas lo son y ninguna. Otra vez el ritmo cambia de repente. El espectador no puede escoger ninguna actitud cómoda. Su atención no se aparta de la franca teatralidad del dramaturgo.

La supuesta sencillez de la premisa central del drama está representada por la rosa entera, considerada como una sola entidad. Es un sólo fenómeno como lo es el descarrilamiento. El examen de los dos revela la multiplicidad de sus componentes, mas tal estudio destruye la realidad del todo. La misma conclusión se aplica al ser humano. Carballido mantiene que ningún estudio del hombre que considere un sólo aspecto de su composición es válido, aunque tal estudio pueda aclarar ciertas facetas de su estructura. El todo es más que un resumen de sus componentes, más místico e infinitamente más poético que la suma de sus partes. Tanto el hombre como la rosa se destruyen bajo el bisturí disector.

La estructura de *Yo también hablo de la rosa* es una serie de variaciones sobre un tema con intervalos de monólogos líricos presentados por la Intermediaria. Se presta a un estudio en términos musicológicos. La exposición del tema se presenta en las primeras escenas después de la *obertura* de la Intermediaria en que insinúa algo de lo que seguirá. Las sucesivas variaciones sobre este tema —el sicólogo y el marxista— exageran y tuercen su forma esencial. Hay un *crescendo* poético en las intervenciones de la Intermediaria en las cuales revela algo de la interpretación mística del autor. Los cambios de traje reflejan el progreso de la realidad interna del drama. Al principio se viste con falda y rebozo oscuros de campesina. Al final está envuelta en prendas blancas y flotantes. Refleja el progreso vertical de los eventos básicos que Carballido nos esboza, desde un plano de puro realismo hasta una transfiguración mística. La Intermediaria aclara este punto en la última escena cuando dice:

..Pero hay que decir menos, hay que ceñirse al tema. Voy a explicar cómo fue el accidente... 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.

Es el último *movimiento* de una composición en que la melodía sencilla, después de meandros a veces lúgubres, a veces juguetones, se resuelve en un tratamiento final que la transfigura en exaltación mística. Un baile, que para el freudiano era un "símbolo sexual" y para el marxista "una expresión con que el capitalismo corrompe el verdadero espíritu del pueblo" es ahora un rito panteísta. Los niños se han integrado al dibujo universal de la existencia. Este movimiento final del drama es la resolución estática del tema original. El diálogo adquiere las características de una letanía:

Voces: (Solas y a coro) La elección es una sola cara de la moneda que está siempre en el aire.

—La libertad es un gesto loco.  
—La elección es un gesto loco.  
La libertad toma la forma del gesto con que la escogemos.

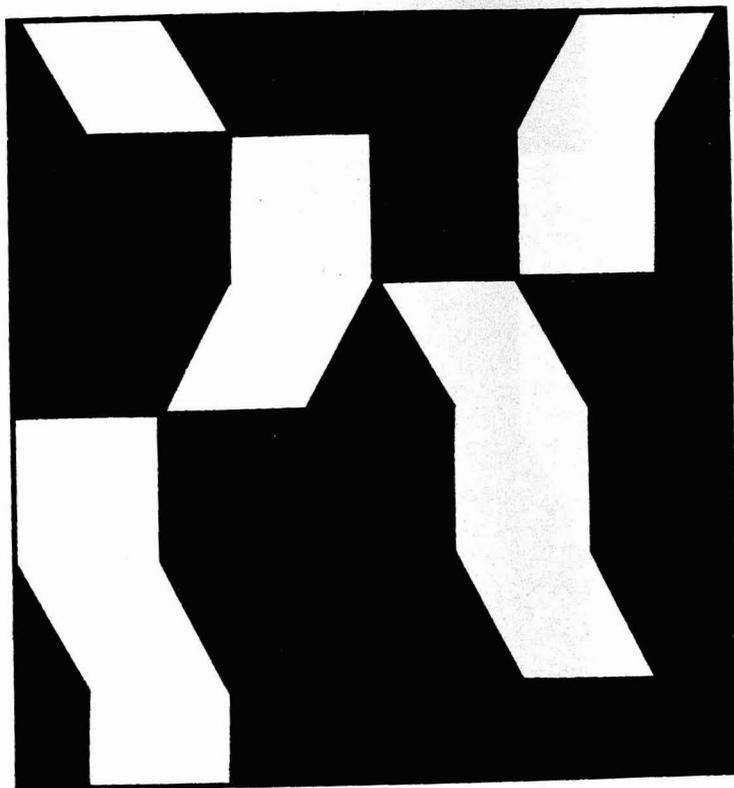
y el movimiento es una danza. En la última recitación coral el símbolo corazón-rosa se expresa una vez más:

Max: Y ahora todos. . .  
Toña: en las manos de todos. . .  
Polo: vamos a oír latir. . .  
Toña: largamente. . .  
Max: el misterio. . .  
Intermediaria: de nuestro propios corazones. . .

El significado ha progresado de la individualidad de unas vidas hasta la universalidad de la fuerza contenida en toda la vida humana. Carballido expresó lo mismo en su tragicomedia *Medusa* en una escena en que Medusa y Perseo perciben por sus propios cuerpos las experiencias de todos los amantes en todo el mundo, compartiendo con ellos un sólo latir de corazones.

Este no es un drama de personajes sino de ideas. El autor emplea tipos, sin que sean estereotipos, para presentar su visión de la realidad humana. Polo y Toña son adolescentes al filo de la madurez pero todavía suficientemente jóvenes como para actuar sin premeditación. De esta manera Carballido les puede permitir un acto de tremenda violencia sin quitarles su inocencia. La intranquilidad indefinida de los dos niños termina en un incidente de casi incalculables consecuencias. La evidente falta de dirección en sus primeras escenas conduce y hasta exige una acción abrupta para establecer el foco del drama. Sus familias, los basureros, la gente de la calle sirven como fondo social demostrando la reacción de varios segmentos públicos. La Intermediaria establece y reitera el misticismo de la visión de Carballido.

El humor del dramaturgo va desde la burla intelectual hasta la sonrisa de simpatía. El primer caso depende del reconocimiento por parte del público de tipos pedantes y de "locos con un solo tema". Pone en ridículo a los pseudo-intérpretes del mundo contemporáneo con la repetición de clichés y términos mal comprendidos. Igualmente risibles son Toña y Polo activistas y Toño y Polo acomplejados, aunque las dos interpretaciones tengan un germen de verdad. Esta especie de "perito" aparece en *Rosalba y los llaveros* donde la jergonza es psicológica y en el *El espejo*, cuando el joven poeta trata de describir circunstancias totalmente ordinarias en términos de la poesía más idealista. En *Te juro Juana que tengo ganas* Diógenes Fera y Librado Esquivel se ponen en ridículo con



su exagerada pedantería. Los basureros, a la vez codiciosos y simpáticos, son otra versión del pueblo en el teatro de Carballido. El cariño que siente el dramaturgo hacia ellos es evidente. La diversión que ofrecen nunca llega al ludibrio. Al contrario, con ellos el autor critica, por ligeramente que sea, la burocracia e ineficiencia de los grandes gobiernos. Carballido capta el habla y las costumbres de su pueblo y las presenta con cariño sin descender a un sentimentalismo barato y lloroso.

En 1965 Carballido escribió:

...A veces es cuerdo y hasta inevitable dar la situación en el nivel supuestamente realista, encerradas en tres paredes de un decorado. Pero es algo que, por ahora al menos, aunque quisiera, no podría volver a hacer. Canto, baile, recitación, movimiento, ¿cómo se va a prescindir de ellos? Aunque a veces la severidad y la sobriedad pueden tener sus atractivos. Todo se vale...<sup>1</sup>

El mismo año se estrenó *Yo también hablo de la rosa*. La implementación de su visión teatral es evidente en esta obra. El pequeño baile que Toña dibuja en la vía se vuelve rito visto por los dos profesores y el descarrilamiento llega a ser una experiencia mística en la última escena. La porción final es una ceremonia celebrando todo lo que las doctrinas dogmáticas le niegan al ser humano. La Intermediaria abre la escena con una declaración de la unión panteísta entre los niños y su mundo y las flores rezan una letanía de sus propios atributos. Contra este fondo Polo y Toña bailan a lo largo de la vía transformada. En el momento del accidente todos los personajes del drama se ven en escena proclamando el acto espontáneo que confirma la libertad del individuo. La confusión se resuelve en un ballet iluminado con creciente intensidad hasta el telón. El coro, el ballet, la iluminación y el lirismo de la Intermediaria en esta interpretación final del descarrilamiento eleva el accidente al nivel de una experiencia casi religiosa.

Anteriormente Carballido emplea el baile para ilustrar la leyenda de dos campesinos que experimentan la misma visión. Cada uno recibe el encargo de hacer una visita al otro y participar en una ceremonia en su santuario. Se encuentran en la mitad del camino y no pueden resolver el problema de la manda milagrosa. Esperando otra señal se agota el plazo. Los dos deciden consagrar el lugar de su encuentro y siguen las fórmulas tradicionales de su religión. Cada hombre se pregunta si ha cumplido con su obligación y regresa a su pueblo. Los dos campesinos bailan su escena mientras la Intermediaria cuenta la leyenda. La secuencia sirve de entremés que revela la interpretación de Carballido en cuanto a la relación entre Dios y Hombre. Emplea la danza para prestar un sentido de rito y ceremonia en varias obras anteriores. En *Pastores de la ciudad* subraya los elementos míticos de la natividad, el Mago de *La hebra de oro* se sirve de una bailarina muda, y en *Medusa* las gorgonas bailan mientras preparan las apariciones sobrenaturales de

su oráculo. En *Teseo* los jóvenes transitan por el laberinto del Minotauro en un ballet que termina en un "pas de deux" del héroe y el monstruo. Esta utilización de la danza en la mayoría de los casos citados elimina la necesidad de muchos diálogos explícitos lo cual va de acuerdo con la premisa declarada del dramaturgo cuando dice que el verdadero lenguaje del teatro es movimiento visual y no diálogo.

La citada preocupación del autor con la naturaleza de la realidad aparece en sus primeras obras y es una constante en toda su producción. A veces se trata del esfuerzo de algunos de sus personajes por imponer su visión sobre los otros. A veces es la tendencia humana a negarse a la revelación de su propio carácter. Evidente, también es la predilección del autor por el surrealismo como técnica teatral. Lo anterior se comprueba desde la colección *D. F.*, algunas de cuyas piezas datan de antes de 1950. Un ejemplo obvio es *El espejo*, pieza en un acto que emplea una decoración surrealista y manifiesta los síntomas visuales y aurales de las varias ilusiones de sus personajes. La vida de la protagonista, Alda, se revela cuando su amante poeta sale llevándose los atavíos de sus ilusiones dejándola sola en su cama desprovista. *Parásitas* combina decoración y diálogo estableciendo una realidad mística en circunstancias aparentemente ordinarias. La *Medalla* presenta simultáneamente los dos planos de la existencia de un empleado bancario. Su ilusión y su realidad coexisten en la escena, aquélla en pantomima, ésta en diálogo. En *La zona intermedia*, un juego de ideas, con decorado y vestidos estrafalarios, los personajes discuten lo que representan. En *Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz* Carballido otra vez evita que sus personajes logren la simpatía del público para mantener en primer plano su mensaje intelectual. La misma técnica hace de *Yo también hablo de la rosa* una obra que trata de la condición humana en vez de un estudio de personas específicas. La hábil combinación del humor, iluminación, música y efectos brechtianos levanta el drama sobre el nivel de teatro dogmático-social y lo salva de la esterilidad de lo que se considera hoy día "teatro de ideas".

Carballido empezó su quehacer dramático muy consciente de la necesidad de un nuevo teatro en México. Sus primeros éxitos se aprovecharon y contribuyeron al nuevo costumbrismo de moda en la capital mexicana de los cincuenta y tantos. Mas desde un principio era evidente que la técnica de la cuarta pared no sería su última declaración. Su frecuente uso de escenas rápidas, cinematográficas, en las piezas más recientes se anunció en *El día que se soltaron los leones* y *Un pequeño día de ira*. La brevedad de las escenas exige una condensación de los elementos esenciales del momento dramático. Carballido es, sobre todo, un artífice del teatro en quien se ve un cuidadoso equilibrio entre el humor y la simpatía que siente por el Hombre y la crítica que muchas de sus instituciones y vanidades le provocan.