

pensar en nada que no sea el dinero, para al final casarse con la novia de su juventud cuando ésta es ya una vieja gorda, y sentarse sobre sus millones a gozar con la envidia de una serie de estúpidos semejantes en todo a él. La historia de este pobre hombre es seguida paso a paso con ojos asombrados por los representantes del espíritu, a los que con sutil ironía O'Neill caracteriza como "exóticos" orientales. Al final de la representación, el mismo Marco Polo —el norteamericano típico— se levanta de una de las butacas, encoje los hombros aburrido, sin haber entendido ¡todavía! una sola palabra de nada, se sube a su lujoso automóvil y se aleja indiferente a seguir ganando millones. La intención de O'Neill es clara y el juego perfecto. El poeta habla para un público de sordos que verán siempre el mundo de la poesía y de la belleza, del amor y la sabiduría, como algo exótico y ajeno, y al final se levantarán sin haber entendido el sentido de la representación.

Desarrollada con cierta morosidad, con un gran aparato escénico y un formidable sentido teatral, *Los millones de Marco Polo* tiene una riqueza anecdótica que, aparte de sus valores satíricos, dota a la obra de un tono poético muy sugestivo. La representación del texto completo duraría probablemente más de tres horas, lo que indudablemente la hace una obra difícil; pero esta dificultad no justifica de ninguna manera la absurda mutilación del texto llevada a cabo por Ignacio Retes, director de la representación en el Teatro Xola. Retes empezó por reducir el título, cambiando *Los millones de Marco Polo* o *Marco millones*, como sería la traducción literal, por un inexpresivo *Marco Polo*, cuya misma inexpresividad adelanta el tono de la puesta en escena. Despojando de los "Millones", o sea de la sátira social, *Marco Polo* se transforma nada más en una aburrida comedia que narra las aventuras del protagonista en Oriente. Pero como ya hemos visto, ésta no era de ninguna manera la intención de O'Neill. La obra no es una crónica de aventuras, sino una sátira. Retes no supo ver esto, como lo comprueba el hecho de que haya cortado la primera escena de la obra, en la que se señala el punto de vista desde el que serán presentados los acontecimientos, y la última, en la que el sentido

de éstos se aclara definitivamente con la reacción de Marco Polo desde las butacas al contemplar su propia vida, y la representación no transmite los verdaderos valores del texto. Es necesario insistir en que la obligación del director es hacer efectiva la intención del autor y una dirección sólo es buena cuando es fiel. En el caso de *Marco Polo* nada de esto ocurre; pero además Retes tampoco ha sabido resolver correctamente las exigencias de movimiento escénico, tono, intensidad y ritmo de actuación de la especie de zarzuela en la que transformó a la obra. Toda ella transcurre dentro de un tiempo plano, parejo, en el que la ausencia de matices termina por hacer intolerable la acción.

La escenografía y el vestuario de Julio Prieto, aparatosas y monumentales, contribuyen a aumentar el aspecto azaruelado de la representación. Cada uno de los trajes, de los escenarios, corresponden a una imagen "típica" de los lugares exóticos en la que la abigarrada revuelta de colores, colgajos, jardines, salones, terminan por estragar al espectador. La impresión final es la de haber estado más que en un teatro en un circo de pueblo, con pretensiones de lujo.

Entre los actores destaca José Gálvez por la absoluta falsedad con la que proyectó la personalidad del protagonista. La más burda gama de gestos, actitudes y modulaciones de voz terminan por convertir a Marco Polo en un payaso absurdo, inexplicablemente tolerado por el Kan. Difícilmente puede encontrarse una interpretación tan equivocada como la de Gálvez. En este sentido, su trabajo es admirable. José Elías Moreno, convertido por obra y gracia de los cortes de Retes en un Kublai Kan tonto y aburrido, sale del paso en la mejor forma posible; lo mismo que Claudio Brook, el mutilado Chu-Yin. Alonso Castaño, torpemente retorcido en una inexplicable caracterización de viejo, hace ver bien a Reynaldo Rivera, el otro viejo, que al menos parece algo natural. Antonio Bravo borda un "castizo" Teobaldo, disfrazado de Papa antes de llegar a serlo. Y Leonor Llausas y Rosa Elena Durgel se limitan a parecerse a cualquier dama joven en las películas de aventuras americanas, convenientemente disfrazadas por Julio Prieto.

Lástima que este esfuerzo, indudablemente serio, no haya alcanzado la dimensión artística que el texto le permitía tener.

## LIBROS

### EL TEATRO DE EMILIO CARBALLIDO

Por Jorge OLMO

RECIENTEMENTE, Emilio Carballido ha publicado en Letras Mexicanas<sup>1</sup> tres obras de teatro inéditas: *El relojero de Córdoba*, *Medusa* y *El día que se escaparon los leones*, acompañadas de su primera comedia: *Rosalba y los Llaveros*, estrenada hace diez años en el Palacio de Bellas Artes; poco después en Ficción, colección de la Universidad Veracruzana, apareció otra obra suya: *Las estatuas de marfil*.<sup>2</sup> Los dos volúmenes reúnen la producción teatral del autor en los últimos cinco años y con su publicación Carballido se coloca indiscutiblemente como el más importante dramaturgo mexicano de la década 1950-60.

La inclusión de *Rosalba y los Llaveros* en el primer libro cumple una precisa función como punto de partida desde el que se puede seguir la admirable trayectoria del autor. Es fácil descubrir que *Rosalba y los Llaveros* es estrictamente una comedia de costumbres. Construida con corrección, reúne un grupo de personajes perfectamente caracterizados, cuyas peculiaridades psicológicas, unidas al peso del ambiente social en el que se desenvuelven, dan lugar a una anécdota con todos los elementos del "enredo" tradicional. El diálogo ágil, el ritmo siempre ascendente de la acción y la justicia con que el comediógrafo soluciona finalmente el conflicto sin traicionar las exigencias del género la convierten en una buena comedia que, sin embargo, no trasciende las limitaciones naturales de este tipo de obras.

Con ella, más que nada, Carballido demuestra que posee un gran sentido teatral, sabe *ver* a sus personajes y puede llevar mucho más adelante las posibilidades del género.

Esto es lo que hizo en sus obras posteriores: *Felicidad* y *La danza que sueña la tortuga*, en las que acentuando la importancia de la psicología particular de los personajes y abandonando casi por completo el tono costumbrista realizó espléndidos estudios de carácter dentro de la problemática tradicional de la clase media mexicana. La frustración sexual, la debilidad de la escala de valores de este medio, utilizados como temas centrales y desarrollados mediante el eficaz empleo de una técnica realista de gran efectividad, permiten situarlas como excelentes comedias de crítica social no exentas de sugestivos elementos poéticos.

Una obra más: *La hebra de oro*, en la que Carballido trata un tema semejante a el de las dos anteriores, pero en un plano onírico que le permitía mayor libertad técnica y sobre todo el libre empleo de un lenguaje poético de carácter totalmente subjetivo, cierra este ciclo. Puede decirse que durante él, antes que nada, Carballido logra adueñarse por completo de la técnica teatral, comprende el sentido de los recursos de su oficio y afina la capacidad expresiva de su voz; madura como autor.

Las cuatro obras posteriores, hasta ahora inéditas para la escena, son el resultado directo de esa madurez. En todas ellas Carballido utiliza sus conocimientos escénicos para alcanzar una libertad expresiva que le permite *crear* la forma teatral que su contenido requiere. Y ésta resulta eficaz siempre. Sin embargo el interés de las obras no es solamente formal. Por



Marco Polo.— "absurda mutilación del texto"

1 EMILIO CARBALLIDO, *Teatro. El relojero de Córdoba, Medusa, Rosalba y los Llaveros y El día que se escaparon los leones. Letras mexicanas*. Fondo de Cultura Económica. México, 1960. 295 pp.

2 EMILIO CARBALLIDO, *Las estatuas de marfil. Ficción*. Universidad Veracruzana. México, 1960. 124 pp.

encima del valor indiscutible de éste se coloca su contenido. En ellas Carballido ha logrado trascender el a pesar de todo limitado ámbito de una determinada clase social para entrar a un terreno mucho más amplio en el que el protagonista es el Hombre. Esencialmente sus últimas cuatro obras abordan el compromiso que implica *estar en el mundo*. En todas ellas, la acción conduce a los protagonistas al ineludible deber de tomar posición frente a sí mismos y frente a sus semejantes. Al conducir la trama en esta dirección Carballido no abandona sin embargo la crítica social, sino que extiende sus alcances. Sus obras ya no se refieren a un medio determinado, sino al elemento fundamental de todos ellos: los individuos que lo forman.

Paralelamente a esta problemática que podríamos llamar general, Carballido trata en cada obra una serie de temas particulares que son los que determinan la naturaleza de la anécdota y enriquecen la visión social de los textos. Así, en *El día que se escaparon los leones* se ejerce una aguda crítica al militarismo y al sistema totalitario junto al desenvolvimiento de la personalidad de la protagonista; en *El relojero de Córdoba* además de la evolución que lleva al héroe a encontrar su lugar en el mundo se desarrolla una brillante sátira contra la corrupción y la incapacidad de los sistemas judiciales; en *Medusa* la mitología sirve de pretexto para hacer un elogio del hombre común y los valores humanos: el amor, la amistad, la generosidad, poniéndolos por encima de la posición heroica; en *Las estatuas de marfil*, junto al profundo estudio de las pasiones que determinan la conducta de los personajes se incluye una acertada crítica a las fórmulas que rigen los matrimonios burgueses y a la mezquindad de determinados círculos artísticos.

Ya hemos mencionado la importancia del dominio técnico que le permite a Carballido construir sus obras con una notable libertad formal; pero es indispensable señalar junto a éste otro aspecto muy importante de su teatro: la amenidad. Carballido ha encontrado la manera de hacer que sus obras sean siempre *divertidas* sin tener que hacer concesiones de ninguna especie, buscando un tono que le permita tratar sus temas desde un punto de vista cómico y que utilice la riqueza intrínseca de la escena que no disminuye su importancia, sino que, al contrario, acentúa sus posibilidades críticas. Teatralmente, este hallazgo tiene una importancia primordial. Gracias a él, la atención no disminuye mientras se sigue el desarrollo de las peripecias y el sentido de éstas llega hasta el lector con absoluta claridad.

Como es natural, al seguir las cuatro obras reunidas en los dos libros, el gusto personal del lector impone preferencias sobre alguna de ellas. Particularmente, yo prefiero *El relojero de Córdoba* y *El día que se escaparon los leones*, no sólo por el espléndido tratamiento de la personalidad de los dos protagonistas, desarrollados con notable profundidad, sino también por las características de la anécdota y, especialmente, por las excepcionales posibilidades que el tratamiento a que éstas han sido sujetas brinda a las puestas en escena. En estas dos obras, Carballido lleva hasta el máximo aprovechamiento su estupendo *sentido* teatral recurriendo a toda una serie de efectos que sin ser superfluos enriquecen las obras notablemente.

Pero en cualquier forma, las cuatro obras demuestran ampliamente que hoy, Carballido es el mejor autor mexicano en activo. Su teatro no es más una promesa; es una espléndida realidad. Queda tan sólo esperar que se haga pronta justicia a estas obras llevándolas a la escena, único lugar donde podrán realizarse como las obras de arte que indudablemente son.

SUSANA FRANCIS: *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca*. Instituto Nacional Indigenista. 124 págs.

Con un prólogo de Rosario Castellanos, la investigadora Susana Francis presenta en este libro los resultados de sus observaciones en San Cristóbal (Chiapas), ciudad que guarda con cierta pureza el mundo cultural de los antepasados indígenas de esa provincia. En los preliminares de su trabajo, señala la cercanía del habla de esa región y el habla de Centro y Sudamérica, pobladas ambas de giros arcaizantes y de modismos provenientes del español traído por los conquistadores y hablado durante la Colonia. De igual manera, la supervivencia de costumbres prehispánicas matiza la vida diaria de esos grupos predominantemente indígenas, olvidados por centurias y explotados cuando ha menester. Ni la Colonia, ni la Independencia, ni la Reforma, ni la Revolución han hecho lo necesario para incorporar a la nación a esos hombres y mujeres que pacientemente continúan siendo considerados la "reserva" de la población mexicana. El desprecio que a veces suscitan entre quienes disfrutan de las ventajas de la civilización es todavía mayor que la curiosidad que encienden en personas inclinadas a la comprensión, a la piedad y aun al estudio de sus hábitos. La política no siempre ha acertado en sus disposiciones administrativas para rescatar la dignidad de aquellos hombres, y hoy —en forma parecida a hace cuatrocientos años— los indios siguen siendo la prueba de nuestras incapacidades para integrar debidamente la nacionalidad. "Han permanecido ignorados —dice Susana Francis—, excepto para su explotación, hasta fechas muy recientes en que el Gobierno Federal ha emprendido la tarea de reincorporarlos a la familia mexicana, como parte que son de ella". La mayor responsabilidad en tales propósitos incumbe al Instituto Nacional Indigenista, que en ocasiones se ha visto obligado a vencer la incompreensión de los "mexicanos" antes de poner en práctica los métodos apropiados para reintegrar a los "indios" a la economía del país, a fin de cambiar muchos de los prejuicios que propician su dependencia de otros grupos humanos. "Al elevar su nivel de ingresos —escribe Rosario Castellanos—, al preservar su salud y procurar su instrucción, se produce un aumento del aprecio que se conceden a sí mismos, una mayor confianza en sus propias capacidades y una respuesta afirmativa al estímulo de competencia y superación."

Estudios como el de Susana Francis, *Habla y literatura popular en la antigua capital chiapaneca*, son fundamentales para conocer el ambiente en que habitan estos mexicanos menores. En esta obra, el lector se informa no sólo acerca del tema principal sino sobre la geografía, la historia, la vida cotidiana, las tradiciones, las leyendas y las supersticiones de la región, con lo cual tiene a la vista un panorama de lo que fue y de lo que es San

Cristóbal Las Casas. La ciudad es "agradable, sencilla, de corte colonial provinciano", enclavada en medio de montañas y compuesta con construcciones en que la belleza suple la suntuosidad". La autora describe el mercado, que se efectúa en la vía pública, y aprovecha la escena para aducir pruebas del habla popular:

—¿Son baratas estas tus manzanas, vos?

—Son.

—¿Cómo las vendés?

—Tostón la cuartía.

—¡Ah, no!

—Mira que están galanas."

En efecto, el habla de San Cristóbal está más cercana del habla popular de Guatemala o de otros países, que del resto de la República Mexicana. El voseo, desterrado del centro y del norte de México, perdura allí con carta de legitimidad. De los verbos que Susana Francis adopta para sus ejemplificaciones, veamos el verbo vivir, conjugado de la siguiente manera: presente de indicativo, "vos vivís"; presente de subjuntivo, "vos vivás"; pretérito de indicativo, "vos vivistes"; imperativo, "vivi"; copretérito, "vos vivás"; pretérito de subjuntivo, "vos vivieras"; futuro del indicativo, "vos vivirás" o "vas vivir".

En cuanto a la sintaxis, los chiapanecos introducen cambios que no son innovaciones o arcaísmos sino que repiten, con variantes, fenómenos lingüísticos similares de otras partes del país habitadas por grupos indígenas. Tal es el caso del "lo" en lugar del "le": "Lo limpié la mesa; Sácalo las botellas; Que lo preparés tus cosas; Lo arreglaré la casita...". No menos curiosas son las frases populares, de las que Susana Francis recoge algunas de las más significativas: "Andate carrera y venite tropel, tené cuidado no te vas a quer, si te querés quer, quete" (Ve corriendo y regresa pronto, ten cuidado de no caer, pero si te quieres caer, cáete); "Venís luego carrera" (Regresa pronto); "¿Quién murió que llorás?" (No vale la pena llorar); "Con perdón de su cara" (Sin intención de ofenderle); "¿Qué lo vea Dios!" (Veremos si es cierto); "Lo que es chiboludo no es parejo, y lo que no es parejo es chiboludo" (Para estar claro un asunto necesita no tener ambigüedades); "Na'más dice uno: Ay qué chula, y ya dicen: Esperá, voy traer la maleta" (Las muchachas poco necesitan para darse por solicitadas). Y en lo que atañe a los cuentos y relatos, algunos son derivaciones de historias populares de tradición española, como por ejemplo las leyendas, que ya la autora les asigna orígenes indohispanos, y las que se apoyan en tradiciones religiosas. En el mismo caso se encuentra el cuento de Tiocoyote Culoquemado, que relata los ardides de que se vale Tioconejo para escapar con vida y en cambio coger prisionero a su enemigo, Tiocoyote, a quien castiga quemándole las porciones carnosas.

Al final, Susana Francis recoge un vocabulario que ayuda a comprender las palabras con que no estamos familiarizados y aporta, para el conocimiento del habla en San Cristóbal, las voces de uso diario que ostentan diferencias con el español en general y con el español hablado en otras partes de la República. En conjunto, esta *Habla y literatura popular de la antigua capital chiapaneca* es, además de un trabajo científico, un libro de muy agradable lectura hasta para quienes desconocen totalmente las disciplinas antropológicas.