

Una entrevista con Emilio Carballido

JOSEPH F. VÉLEZ

- V. Señor Carballido, ¿podría decirme cuándo comenzó a interesarse en escribir?
- C. Fui un niño precoz que escribió mucho desde muy chamacquito.
- V. ¿Qué escribió primero: poesía, novela, o qué?
- C. Escribía de todo: poesías, cuentos, novelas, tragedias, todo.
- V. ¿Ha publicado usted su poesía en algún tomo?
- C. No. Dios me libre. Era horrenda. Era muy fea.
- V. ¿Era poesía romántica?
- C. Eran versos feos, malhechos, con mal oído, con mal sentido.
- V. Dice que escribió poesía y novela . . .
- C. De todo. Revuelto. Desde los nueve años, o diez de edad, en la escuela primaria.
- V. ¿Usted se educó allá en Córdoba?
- C. No. Todo en México. Nací en Córdoba. Me vine de brazos a México. Volví a Córdoba poco antes de la adolescencia y entonces siempre estuve ya con muchos contactos en Córdoba, pero viviendo allá sin estudiar. Yo perdí años de escuela por irme a vivir a Córdoba. Es decir, yo llevé mi carrera con muchas lagunas, de años que no estudiaba yo porque estaba en Córdoba y . . . pues así.
- V. Bueno, eso le ayudó para familiarizarse con el ambiente y con las costumbres.
- C. Sí. Mi familia es de allá. Las costumbres son las de mi casa.
- V. Sus dramas de la provincia tienen todos una base real, ¿no?
- C. Pero no son de provincia. Son dramas. Punto. Cualquier drama sucede en algún sitio del mundo. El que suceda en provincia es como casual. No es que me interese la provincia, es que una zona geográfica determinada le da una verosimilitud mayor a lo que está sucediendo, ¿no? Entonces realmente el modelo que yo tengo enfrente son cosas como relaciones, evoluciones y pasiones y afectos que en algún sitio han de pasar, pero no son dramas de provincia aunque sucedan en provincia.

- V. Bueno, de costumbres, tal vez sería un término más apropiado.
- C. Ni de costumbres. No tengo énfasis en mostrar cierto tipo de costumbres, sino ciertos acontecimientos entre seres humanos que tienen cierto tipo de carácter. Entonces, *no* son dramas de costumbres. El que más se acerca a comedia costumbrista es *Rosalba*, que sí tiene un énfasis costumbrista, pero no escribo costumbrismo. Se lo digo porque es una cosa que he leído en los periódicos y que siempre me irrita un poco.
- V. Por eso se lo pregunto.
- C. Digo, no es ni peyorativo ni encomioso, es nada más inexacto. Digamos, el teatro irlandés, el teatro español, que admiro mucho, el teatro ruso, tienen todas obras costumbristas. Entonces, ¿qué es costumbrista? Una obra que tiene por finalidad pintar las costumbres de una determinada zona geográfica. Yo tengo interés en poner cierta gente que está en conflicto dentro de un ambiente verosímil, y para que sea verosímil, debo conocerlo yo personalmente. Entonces escojo sitios con un color geográfico determinado, con clima, con estaciones, días del año y todo, que los hay en cualquier parte. Pero una ciudad grande no tiene la intensidad de ambiente que puede tener algún lugar chico. Entonces escojo lugares chicos.

Tomemos el caso de *El jardín de los cerezos*, *Un enemigo del pueblo*, *El padre* y ciertas obras muy respetables que realmente no puede uno decir que son costumbristas. Bueno, las mías no es que las ponga en esa medida, sino que nada más cito el ejemplo porque es mi modo de decir lo que es obvio.

Usted necesita, para tener cierta verosimilitud en sus personajes, una atmósfera concreta. La gente no se mueve en campanas al vacío. Se mueve en San Antonio, Texas, o en México, D. F., o en el Estado de Veracruz, o en Guanajuato, o en Santiago de Chile. . . Pues Santiago de Chile, México, D. F., Nueva York y ciertas ciudades que pasan de los cuatro o cinco millones tienen un ambiente muy neutro que se parece a la campana al vacío. Entonces podemos ver que los conflictos, por la pequeñez geográfica, tienen una intensidad más clara, están más desnudos y tienen un ambiente que uno conoce y que les da verosimilitud y sabor. Pero no es esa la finalidad. Ahora, de finalidad costumbrista sí tengo una serie de obras en un acto: *D. F.* Son obras costumbristas del Distrito Federal. Eso es costumbrista. Está tratando de pintar un *milieu*, y hasta le pongo notas para que más se vea que son retratos de ambiente y de costumbres.

- V. Eso lo hallé muy interesante.
- C. Luego *Rosalba* que sí trata de pintar ciertos rasgos de costumbres locales, de trajes, de artistas, de música. Esa sí es una obra con un fuerte énfasis costumbrista, pero *La danza que sueña la tortuga* no es costumbrista. Podría pasar en cualquier parte, en cualquier estado, en cualquier lado. Es un medio social común y modesto en que pasa algo. Punto. No es costumbrista.
- V. Los críticos gustan de dividir las obras en casilleros, quizá porque eso facilita. . .
- C. No me molesta eso, sino lo inexacto. El poner énfasis en una cosa que obviamente no es cierta.
- V. Bueno, es que generalmente se dice que tiene usted obras simbolistas, o de fantasía y realistas.

- C. Son obras que no son realistas y obras que sí son realistas. Y las obras realistas suelen decir que son costumbristas y a mí se me hace que eso es pura ignorancia de los pobres cronistas.
- V. Cambiando de tema, ¿usted cree que el pueblo que ama los mitos gusta del teatro fantástico por naturaleza, por ejemplo, el pueblo mexicano que ama tanto mitos y leyendas? ¿Cree usted que naturalmente se incline el pueblo por el teatro de fantasía?

C. No sé, fíjese. No tengo una idea. Es decir, dice usted una cosa. . .

V. De imaginación. . .

- C. . . que puede ser cierta. Usted dice: "El pueblo ama los mitos"; yo no estoy seguro, ¿eh? Puede ser cierto. Somos un país que sí tiene una rica colección de leyendas, de mitos, que nos gustan las obras de fantasía, creo, pero no estoy seguro. Simplemente, afirmar que el pueblo hace tal o cual cosa me parece siempre proyección personal, o figuración gratuita. Pero puede ser. . .

Ahora, ¿qué le gusta al público? No sé. La verdad, la verdad no sé. Yo tengo la impresión que le gusta más el teatro realista que el teatro de fantasía. Que es más duro hacerles entrar las obras con fantasía porque entonces tienen la intención y deseo de pensar que son alegóricas, de no tomar una obra de fantasía como una verdad textual y clara de una realidad, sino interpretarla como algo alegórico. Entonces a la gente le chocan las alegorías. A la gente no le gusta ver una cosa que quiere decir otra. Es decir, aquí sale el Bien y viene el Mal y luchan. . . El Bien vence y el Mal se va derrotado y dice la gente, "Ay, y a mí qué me importa." A la gente le importa ver a la mujer mala que viene y le quita el marido a la mujer buena.

Fíjese, los melodramas en televisión siempre son realistas. ¿Cuándo ha visto un melodrama de fantasía en televisión? Vamos a juzgar el gusto popular por lo que la masa consume: la masa consume un mínimo de fantasía y un mínimo de obras no realistas, y consume sobre todo el realismo más crudo, más directo, la imitación más superficial de la realidad. O bien, el máximo de la elaboración metafísica, sin interpretación inmediata, digamos, los dancantes, los géneros populares que son obviamente no alegóricos, sino simbólicos, y de un tipo de simbolismo muy cerrado, que no se entiende racionalmente. Eso también lo consume la gente muy contenta. Pero el término medio, la obra de fantasía que se puede tomar como alegoría, es muy difícil. A mí me choca un poco la alegoría, también. Puede que me esté proyectando, ¿no?, y diciendo como general una cosa que es personal.

- V. Bueno, es interesante conocer su opinión.
- C. A mí me gustan muy poco las alegorías.
- V. ¿Qué papel cree usted que desempeña el teatro en la vida del pueblo mexicano?
- C. Pues un papel muy reducido, muy mínimo.
- V. ¿No alcanza mucha influencia entre el pueblo?
- C. Yo no creo que el teatro alcance influencia directa en nadie, ¿no? Yo no he visto que alguien cambie por ver teatro.
- V. Bueno, pienso, por ejemplo, en el teatro del Siglo de Oro.
- C. Pues la gente no cambiaba en razón del teatro: éste era la proyección de lo que a la gente le gustaba. Cuando le ponían obras didácticas, digamos de

Calderón de la Barca, sus autos, para citar la cumbre del género alegórico, pues la gente salía igual después de verlas. El Bien triunfa y Dios existe, ¡qué bueno! y se iban a ver a quien mataban, por el honor; a ver con quien hacían adulterios. No, yo no creo que el teatro tenga influencia en ese sentido. Yo creo que lo que puede cambiar es la textura espiritual del espectador individual.

V. Bueno, entonces, ¿qué se propone el escritor al hacer teatro?

C. Pues depende del autor. Yo creo que el teatro tiene varias finalidades. Creo que hay tipo didáctico, social. Y a mí se me hace que no le hace efecto más que a la gente que ya cree lo que le están diciendo. Usted no va a ver una obra socialista si no es socialista. Usted no va a ver una pastorela cristiana o un auto sacramental católico si no es católico cristiano. Si usted es budista, pues, ¡qué va a ver una obra didáctica cristiana! ¡Ni que estuviera loco! Y si usted es reaccionario, usted no va a ver una función de socialistas, porque dirá: "Ah, qué cosas están haciendo, puras mentiras. ¡Qué me importan! ¿Quién les hace caso?" Entonces el teatro didáctico a mí no me da mucha emoción. . . Que sí he hecho teatro de tipo didáctico, por lo general emotivo, ¿no? Teatro como para emotivizar a la gente y compartir con la gente una premisa común es una de mis personales finalidades, a veces, ¿no? Por lo demás instintivas. Luego hay otro tipo de teatro que sí es el que funciona, que es un teatro de tipo catártico, como las farsas, donde por medio de la risa, por medio de cierto tipo de funcionamientos humanos desaforados. . .

V. Como *El día que soltaron los leones*. . .

C. Pues sí, aunque ésa es más didáctica que otra cosa, ¿no?

V. Sí, creo que usted la llamó "farsa", ¿no?

C. Es una farsa didáctica. Está mostrando un tipo de conducta, de ideología, de funcionamiento social. . . No le digo que sea exactamente didáctica, pero es un tipo de farsa con una fuerte actitud de compromiso social, una especie de reflexión sobre el tercer mundo, realmente. Pero pienso más bien en cosas como *Te juro Juana*, o como ese tipo de obra realista *Felicidad*, *La danza que sueña la tortuga* o *Rosalba*, ¿no? Siempre la gente ve y sufre y se identifica, y tiene una reacción de reconocimiento y dice: "Sí, sí es cierto, así es la gente, así soy yo." Es revisar un cúmulo de sabiduría sobre sí misma. Ese es un tipo de trabajo que me gusta, me interesa que la gente salga sabiendo que sabe más sobre sí misma, o que se ame más, o que se entienda mejor y a su realidad de algún modo. Digo, la máxima ambición sería que la gente saliera con la impresión de haber entendido mejor el universo.

V. Supongo que ésa es la meta de todo escritor.

C. Y a algunos, cuando menos, les ha salido bien.

V. Estas son las obras contemporáneas de las que está usted hablando. ¿El público las recibe bien? Digamos, por ejemplo, las de Leñero.

C. Pues a Leñero le va bastante bien. A Leñero lo reciben obviamente muy bien. Leñero es un autor de mucho éxito. Además buen autor. Su trabajo ha sido muy bien recibido y al público le ha interesado mucho y ha tenido muy buen contacto con el público. Excelente. Ahora, *Los hijos de Sánchez*, la gente se está pateando por verla; y *Los albañiles*, un éxito tremendo. *El juicio* fue una

- obra muy buena, muy bien puesta y que interesó mucho a la gente y que era importante. Leñero es un buen autor.
- V. ¿Como compararía usted a Leñero con Carlos Fuentes, con sus dos dramas?
- C. Fíjese que todavía no leo los dramas de Fuentes, pero sé que no son realistas.
- V. ¿No se han presentado aquí?
- C. Todavía no. Pero parece que el teatro de Fuentes no es realista, y está más bien emparentado con otras corrientes. El teatro de Leñero tiende a ser teatro documental. *El tuerto es rey*, de Fuentes, tiene, parece, características de mezcla de teatro del absurdo con teatro total, con teatro de la crueldad, pero sobre todo. . .
- V. De protesta social. . .
- C. De ese cruce de caminos en que ha estado uno desde Peter Weiss. Es decir, en que se mezclan géneros didácticos con documentales y teatro de la crueldad. Por descripciones, parece así lo de Fuentes. . . y le hablo nada más de oídas, ¿no? Digo, Leñero tiene una absoluta, clara y explícita posición teórica, que es documental y con cierto didacticismo.
- V. ¿Se presenta en estos días el teatro clásico? ¿Hay interés todavía en este teatro?
- C. Muy seguido se presenta. ¿Usted se refiere a los Siglos de Oro españoles, o en general?
- V. No. A los Siglos de Oro en particular.
- C. Sí. Además hay algunos directores que lo hacen muy retembien. . . No hace mucho estuvo haciéndose algo de Calderón de la Barca, pero acaba de quitarse. El maestro Sotelo hizo un examen precioso con puras escenas de los Siglos de Oro, divinamente dichas y actuadas por sus estudiantes—que fue el examen de egreso de la escuela—. Como ve, hay énfasis en eso.
- V. En cuanto al teatro latino, al griego, ¿se presenta también?
- C. Teatro latino yo creo que no.
- V. ¿El teatro griego sí?
- C. El teatro griego sí, muy seguido y con mucho éxito. Le encanta a la gente. No hace muchos años que en el Seguro Social se hizo una larga serie de obras griegas de gran éxito de público. Así, pero de gran éxito, *Las Troyanas*. Tremendo éxito. De bastante éxito *Edipo Rey*, de muy poco éxito la *Orestíada* completa, en una sola noche.
- V. Es bastante larga.
- C. Sí, además me parece que no fue muy feliz la puesta en escena. A la gente no le interesó. No hace mucho se puso *Los persas*. Una puesta bastante interesante de esta obra. Se pone bastante teatro griego.
- V. . . . Bueno, con tanta literatura moderna como se escribe, ¿todavía existe esto que se llama literatura comprometida? En cuestión de teatro y novela?
- C. Pues tiene usted a Leñero que acaba de mencionar. Leñero es un autor que trabaja un teatro de compromiso, muy *engagé*.
- V. Además de Leñero, ¿quiénes son otros escritores de nota? creo que conozco algunos nombres. . .
- C. ¿De teatro?
- V. Sí.
- C. Luisa Josefina Hernández. . .

- V. Sí. Noté que usted le ha dedicado unas dos obras cuando menos a ella, ¿verdad?
- C. Tal vez más. Es una excelente autora de teatro, Luisa Josefina Hernández. Su obra es de gran importancia. Luego Sergio Magaña; Ibarguengoitia está haciendo más novela que otra cosa. Una gran cantidad de gente joven, de treinta para abajo hay mucha gente escribiendo teatro. Nada más en Mortiz va a salir un tomo con doce autores jóvenes. Pues no le digo de opiniones, porque yo hice la antología. Ya la leerá usted y los juzgará por sí. Hice dos antologías de jóvenes, ésta con Mortiz sale a fin da año, *Doce autores jóvenes de México*, y en Novaro, que ya está en prensa, va a salir una que se llama *Teatro joven de México*, ahí son quince muchachos.¹ En ésta sí muy jóvenes y muy traviosos, y con un teatro así, muy juvenil.
- V. Muy moderno. . .
- C. De todo, de todo.
- V. Bueno, eso contesta algunas de mis preguntas. Ahora, dígame, ¿está escribiendo algo ahora mismo?
- C. Siempre.
- V. ¿Alguna obra en particular?
- C. Sí. Siempre tengo obras así, a medio hacer.
- V. Sin concluir todavía. . . ¿No quisiera darme el título de alguna de esas obras?
- C. No. Nunca lo digo por superstición.
- V. No quiere cambiar después el título. . .
- C. Nunca lo digo. Nunca hablo de lo que estoy haciendo. Jamás. Hablo de otra cosa rápidamente.
- V. ¿Todavía piensa escribir novelas?
- C. Pues sí. Lo que salga. Yo no me digo, "Hoy voy a hacer una novela," sino que un día cuando veo ya estoy haciendo una novela y digo, "Bueno, ni modo, ahora estoy haciendo una novela," que es distinto.
- V. Usted escribe varias obras simultáneamente. . .
- C. A veces sí, a veces no. Pero digo, cuando usted está haciendo una labor regular de escribir, pues tiene usted proyectos. A veces empieza uno y lo deja y hace otro y lo termina y luego regresa al que tenía a medias. Eso pasa.
- V. ¿Cómo compararía usted el teatro latinoamericano con el teatro español contemporáneo?
- C. ¿Hay teatro español contemporáneo?
- V. . . .
- C. No—ya haciendo el chiste a un lado—es injusto, ¿no? Digo, tiene usted un teatro muy floreciente, muy en alza de valores, muy inventivo, muy valioso, que es el teatro latinoamericano, que ya viéndolo en panorama, pues es como un país muy rico con muchos autores, muchos de ellos bastante famosos, traducidos, y todo; y un país con una censura espantosa, con una situación política de enmudecimiento público, en que los autores han estado desconectados del mundo y de la realidad durante ¿cuántos años?, treinta y pico, como veintitantos años, pues, ¿cómo cree usted que tenga un teatro decente? De milagro hay gentes que se puedan nombrar y que diga usted que "pues vaya" y que "pues más o menos," ¿no?

Incluso cuando tienen un autor de fama mundial, escribe en francés. Es

un sub-sub-producto del teatro de Beckett y de Ionesco. Me refiero a Arrabal que es un autor totalmente supeditado académicamente a un género ya existente, ¿no? Ahora que para valuar a Arrabal hay que tomar en cuenta a qué escuela pertenece y que escribe generalmente en francés, no en español. A mí no me gusta el teatro de Arrabal, ni me parece interesante. Es decir, que si el teatro de Arrabal no existiera, pues a la escuela a la que él pertenece no le pasaba nada. Cuando usted tiene *Esperando a Godot*, tiene *Amadeo*, y tiene este tipo de obras, pues realmente como que ya no importa si se pierden en bloque las obras de Arrabal. En cambio de otros autores así subordinados, si se perdiera *Virginia Woolf*, o se perdiera *El portero*, o se perdiera *La fiesta de cumpleaños*, pues sí pasaba algo grave. Es una rama muy importante de ese árbol. Pero no hay ninguna obra de Arrabal que usted llorara si no existiera.

V. Bueno, hay algunos que citan a Sastre, por ejemplo. . .

C. Pues Sastre es un autor comprometido hasta donde se lo puede permitir su país; tiene que ejercer una cautela inmensa. Es un autor inteligente con buen oficio, pero no sé . . . si Sastre saliera de España . . . bueno pues perdería contacto con su medio y entonces ¿qué escribía?

Fíjese que al autor español es realmente una injusticia compararlo con el autor latinoamericano. Usted debería haber visto hace poco un grupo venezolano que estuvo aquí. Se llama el Grupo Rajatabla. Lo presentaba la Embajada de Venezuela. Andaba en una gira oficial de su país. . . Lo menos que decían en la obra más inocente era que Venezuela era uno de los "Estados . . . Unidos." Era *lo menos* que se atrevían a decir, ¿no? Ponían pinto al país, hablaban de la tortura oficial, hablaban de las infamias del cristianismo cuando llegó y usaban como símbolo central de la obra un excusado, donde empezaban bautizando a la gente y terminaban torturándola, porque es una de las torturas que ha inventado la actual policía venezolana: meter al preso de cabeza en el excusado. Era una obra presentada oficialmente por la Embajada de Venezuela. Bueno: decía horrores. Aquí la gente se espantó, y de paso les dijeron que eso no era Venezuela, que era toda Latinoamérica. Es verdad. Es una obra muy buena. ¿Cuándo va a salir de España algo en que siquiera digan "algo que importe"?

V. . . .

C. Es muy distinta la situación de nuestros gobiernos, aun de los más dictatoriales, o militaristas, o gorilosos. Por ejemplo, Augusto Boal tuvo muchos problemas en Brasil, estuvo encerrado, lo torturaron se largó a Argentina, y sigue escribiendo en Argentina. Cuando se le acabe Argentina se larga a otro país. Tenemos veintitantos para movernos, si se puede. Es distinto. Y todos somos casi provincias de un mismo país espiritual.

V. Usted dirige obras, ¿verdad?

C. Muy raramente.

V. ¿Prefiere escribir y nada más?

C. Me sale mejor. No soy muy buen director. Me gusta mucho, pero no me sale muy bien.

V. Y cuando dirige, ¿qué es lo que busca en una obra?

- C. Pues lo que diga la obra. Que salga la obra lo más aproximada posible a lo que me parece que la obra es.
- V. Respecto a *Las noticias del día*, ¿escribió usted esta obra especialmente, particularmente para los estudiantes de la Universidad de Rutgers?
- C. No. Para los grupos de estudiantes a los cuales la dedico: de la UNAM y del Politécnico. Me pidieron una obra y se las escribí, que fue esa obra. Era un intento de obra aleatoria. La pusieron aquí los politécnicos. No sé como saldría. No estaba yo aquí, pero la idea es una obra así, muy aleatoria, en que el director y el grupo creen colectivamente sobre un texto tan neutro como es el periódico. Es una transcripción organizada del periódico.
- V. ¿Ha visitado usted otras universidades de los Estados Unidos?
- C. He estado en Rutgers y en Pittsburgh. . .
- V. Usted estuvo en París, ¿no?
- C. He estado en bastantes partes de Europa. La conozco bien.
- V. ¿Estudió usted en París?
- C. No. No he estudiado más que en México.
- V. A usted le interesa el teatro francés, sin duda.
- C. Sí, mucho, y se me nota.
- V. ¿Qué obras prefiere del teatro francés?
- C. Giraudoux se me nota mucho. Cocteau. . .
- V. Al leer *Medusa* tuve la inclinación a pensar que el teatro de Giraudoux le gustaba.
- C. Sí, es un drama muy afrancesado, muy Giraudoux, sobre todo . . . un poco Cocteau. . . El teatro francés es muy bueno, el ruso. . .
- V. No he podido conseguir algunas de sus obras, todavía estoy interesado en leerlas.
- C. Pues ésas de Fondo de Cultura Económica, como *La danza que sueña la tortuga*, son difíciles de conseguir.
- V. Al hablar con usted, observo que he de corregir algunas cosas en el análisis que hice de su obra *El relojero de Córdoba*.²
- C. ¿Por qué? ¿Usted usó la edición norteamericana?
- V. Creo que sí.
- C. Pues me hicieron correcciones curiosas, por ejemplo, y que es notable, donde dice de alguien "meterse monja", ponen "meterse *de* monja", pero corrigen así y hacen otras *correcciones* para estropear el texto.
- V. Esta fue una edición escolar.
- C. Imagínese.

Baylor University

[Entrevista celebrada el día 7 de agosto de 1972 en México.]

Notas

1. Esta obra apareció en junio, 1973, bajo el título *Teatro joven de México* (15 obras presentadas por Emilio Carballido), Edo. de México, Organización Editorial Novaro.

2. Este estudio apareció bajo el título "Tres aspectos de *El relojero de Córdoba* de Emilio Carballido" en *Explicación de Textos Literarios*, Vol. 1-2, 1973, pp. 151-159.