

## La importancia de "la palabra" en *Rosalba y los Llaveros*

SOLOMON H. TILLES

*Rosalba y los Llaveros*,<sup>1</sup> comedia en tres actos, por el dramaturgo mexicano Emilio Carballido es, a primera vista, un buen ejemplo de teatro costumbrista, hecho ya notado por varios comentaristas. Se ha sugerido, por ejemplo, que la obra pertenece al mismo género que el sainete de costumbres de la Argentina de hace cincuenta años.<sup>2</sup> Sin duda los paralelos son muy fuertes. El sainete argentino sacó ante el público el tipo de criollo provinciano arraigado en sus viejas tradiciones y Carballido a su vez expone la rigidez insular del burgués provinciano de México.<sup>3</sup> También en esta pieza como en el sainete argentino se encuentra una fuerte veta cómica que le quita al tema el sobretono de apóstrofe sobrio que tenía muchas veces el costumbrismo puramente realista o positivista.<sup>4</sup>

Sin embargo, el mismo Carballido ha dicho que él no escribe obras costumbristas, o por lo menos no pone el énfasis "en mostrar cierto tipo de costumbres."<sup>5</sup> Confiesa que *Rosalba y los Llaveros* trata de pintar ciertos rasgos de costumbres locales, de trajes, de artistas, de música," pero el modelo que se propone es casi siempre psicológico, es decir, "cosas como relaciones, evoluciones y pasiones y afectos."<sup>6</sup> El hecho de que esto transcurra en un ambiente verosímil es de importancia secundaria.

A pesar de la presencia de los elementos costumbristas señalados por el dramaturgo mismo, lo que no se ha visto es que la tensión dramática de la obra no es el resultado de un choque entre dos clases o tradiciones sociales sino de la aplicación de la técnica, o a lo mejor, táctica psicológica de Rosalba. Todos los personajes, menos Rosalba y Aurora, bajo la influencia de aquélla, parecen rendirse a una pesadumbre estática que soportan con una tristeza resignada. Vale notar que esta división también se refleja en el título, que propone un dualismo; Rosalba por un lado y la familia por el otro. ¿Cuál es la naturaleza del choque entre los dos? No es de clase porque todos son de la misma clase social y económica. Tampoco se trata de la ya tradicional oposición provincia-metrópoli del tipo, por ejemplo, de *La gringa* de Florencio Sánchez por la razón de que *Rosalba y los*

*Llaveros* no funciona en un plano económico o político, ni representa norma sociológica alguna.

Se trata más bien de un choque entre dos maneras de ser, entre dos concepciones de la realidad. [Es precisamente aquí donde encontramos la novedad de Carballido.] No sólo es una comedia de costumbres más o menos risibles sino una aportación al teatro de ideas; la clave ideológica de la obra está en el diálogo siguiente entre Lázaro y Rosalba:

Lázaro: La gente te trata según lo que traes por dentro. No sé cómo lo adivina. Es como si todas las actitudes dependieran de . . . de no sé.

Rosalba: Ya conozco eso, Lázaro. Tu visión interior de ti mismo la proyectas en tal forma que es la que los demás tienen siempre de ti. (pp. 48-49).

Es decir, la doctrina fundamental—la que guía la vida de Rosalba, la que ella logra enseñarle a Lázaro, y la que determina la forma en que aquélla interviene en la vida de los *Llaveros*—es que uno es lo que se cree. Según Rosalba, “el asunto es lo que somos ante nuestros propios ojos.” (p. 50).

Esta concepción del yo y de sus relaciones con el ambiente es contraria al costumbrismo que se basa en masas y normas. El costumbrismo supone un personaje que tiene su personalidad y sus relaciones con los vecinos por una herencia ambiental que tiende a nivelar, a igualar, a hacerlo todo permanente y estático. Rosalba en cambio supone un hombre auto-poeta, capaz de hacerse desde dentro y de imponer esta verdad íntima en los demás que no pueden sino aceptarla como una verdad objetiva. Así *Rosalba y los Llaveros* llega a representar precisamente un choque entre el costumbrismo de los *Llaveros* y la psicología existencial de Rosalba.

Aunque los críticos no han notado esta perspectiva específicamente en esta obra, sí se ha observado como rasgo general en la obra de Carballido. Celestino Gorostiza, por ejemplo, hablando de la generación teatral mexicana de la cual forma parte Carballido, ha comentado que su estilo se distingue de él de las generaciones teatrales anteriores esencialmente por “la pintura cada vez más fiel, aunque de ningún modo fotográfica, sino más bien expresionista, de la realidad.”<sup>7</sup>

El eje estructural de este choque psicológico es la concepción del papel que hace la palabra en la vida. La estructura interna de la comedia se funda en el desarrollo de tres temas: 1) la paternidad de Lázaro, 2) el choque entre el hablar de Rosalba y el no hablar de los demás, y 3) las fiestas en el pueblo. Los tres están entrelazados desde el principio, de modo que la victoria de Rosalba en la segunda categoría, que es central, sirve para resolver el problema de la primera. La tercera, muy teatral con sus vestidos de gala y la música y el bullicio general que puede escucharse en la calle, no es sólo costumbrista sino que sirve para simbolizar el choque psicológico. Ante la insistencia de los padres en que nadie salga de la fortaleza que para ellos representa la casa ante la opinión pública, Rosalba opone constantemente su determinación de que todos salgan a divertirse, que se abran sin miedo al mundo. Dentro de esta perspectiva, la abertura de la puerta al final de la obra queda como un gesto simbólico de la victoria de Rosalba, o como una declaración de libertad psicológica.

A primera vista, más allá del choque producido por el hablar o el no hablar, los personajes carecen de profundidad. Los padres Llaveros; el novio, Felipe; su hermana, Chole; la criada, Luz—todos son tipos sociales convencionales. La misma Rosalba tiene una psicología muy limitada. Y sin embargo, dentro de una misma clase, hay que notar distinciones. Felipe y su hermana, Chole, son muy distintos, como lo son Rosalba y su madre, Aurora, o Luz y su hija, Azalea.

A pesar de las diferencias de clase social, se encuentra en estas tres parejas también una distinción psicológica muy interesante. A Chole, Aurora y Luz les falta la capacidad de exteriorizarse, de comunicarse con los demás. Tampoco están conscientes de la imagen proyectada por los demás; afirman sólo el propio ego. Esto explica la falta de comprensión y sensibilidad que siempre demuestra Aurora ante los otros personajes; por eso, aunque ella pretende guiar su vida según la filosofía de Rosalba, fracasa. Chole es un caso parecido y por consecuencia produce un estorbo inaceptable en la casa. En cambio Felipe, de la misma clase social inferior, se ajusta perfectamente al mundo de los Llaveros por la calidad verbal superior de aquél.

En cambio los Llaveros obran desde una perspectiva contraria. Por estar tan conscientes y tener tanto miedo al diálogo, no se afirman en casi nada; al contrario, se niegan la palabra. Los Llaveros se han creado un mundo fijo e inflexible y su código de conducta no admite ajustes. Los padres o ignoran o niegan las situaciones que no tienen cabida dentro de este mundo, o que no pueden resolverse dentro de la estructura limitada de su moral. No pueden resolver el caso de Luz y Lázaro porque no entra en su moral y como temen ponerle nombre porque tienen miedo a la palabra, la única solución para ellos es dejar de hablarle a Lázaro.

En muchos casos quedan paralizados ante el miedo a la palabra. Así cuando Aurora está a punto de quitarle a Luz el rebozo, Lorenzo exclama: "No vayas a decirle nada porque puede hacernos escándalo" (p. 43). Rita lamenta que no hay solución posible a la situación de la familia porque en el pueblo se habla y se ríe (p. 36). Lorenzo está escandalizado cuando los jóvenes salen bajo la plena luna del día a nadar y bailar porque "eso se presta a que la gente hable, tú sabes. Si tú tienes una culpa y andas por todas partes, tal parece que te dedicas a divertirte, y eso no está bien" (p. 45). Cuando Luz sale de la casa la reacción instintiva de Lola es que "Lorenzo va a morir cuando lo sepa. Esa mujer va a hablar por todo el pueblo" (p. 70). Las palabras que no quieren oír, o las rechazan (Lola: "Por Dios, Rosalba, no hables de esas cosas de . . . sexos y . . . esas cosas delante de Rita" [p. 22].) o fingen no haberlas oído por el recurso cómico de dirigir la atención apasionadamente al tiempo o a un pequeño quehacer como el cerrar la ventana (ej.: p. 37).

Rosalba utiliza la palabra como instrumento o arma para hacerse desde dentro y luego exteriorizarse, imponiendo así sobre los demás la nueva realidad creada; de este modo Rosalba niega a los otros personajes la posibilidad de dominación en la vida de ella, se declara independiente de la opinión pública.

Antes de la llegada de Rosalba la situación de la familia es estática, sin esperanzas de mejora, porque todos tienen miedo de hablarse uno al otro de las necesidades íntimas de cada uno. Todo lo que se desarrolla después de la entrada

de Rosalba en la primera escena del primer acto es el resultado inevitable de su independencia verbal, de su propensidad natural no sólo a hablar ella misma sino también a hacer posible que hablen los otros. Lázaro, después de despertarse al final de la obra, explica el proceso de este modo: “¿nada más estoy para que me inventen cosas, cochinas, y todo mundo las crea? . . . todos le tienen miedo a las palabras, a las puras palabras, y le enseñan a uno a miedoso. Uno piensa las cosas, y están bien y las hace, y entonces tienen un nombre, y uno le tiene miedo al nombre, no a las cosas que hace. Y uno se muere de miedo hasta que dice el nombre de la cosa, y entonces ve que no tiene por qué asustarse . . . Ya no me importan ni usted, ni la casa, ni el pueblo, ni el nombre de las cosas. Voy a hacer lo que se me antoje” (p. 94). Con estas palabras comprende Lázaro que él, por miedo a la palabra, ha dejado que los otros le pusieran nombres a sus cosas y así que le impusieran una realidad ajena y para él falsa. Logra conquistar su libertad contra la familia y el pueblo por el sencillo recurso de sobreponerse sobre este temor a la palabra, de declararse capacitado para imponer los propios nombres sobre las cosas.

Rosalba abre la enterrada fuente verbal de los otros por abrirse a ellos, o de hecho o por lo menos aparentemente. A veces muestra una viva simpatía para el sufrimiento y para las íntimas preocupaciones de otro personaje para animarle a hablar. Muchas veces hace un papel teatral para que la víctima o “paciente” reaccione instintivamente con las palabras que le corresponden en el diálogo tramado. Un buen ejemplo de la técnica de Rosalba ocurre cuando ella, casi como por un proceso de magnetismo animal, se atribuye los mismos síntomas que supone en Rita. Hablando de lo imposible que es su madre, dice que no basta con quererla, “tengo que corregirla, y, sobre todo, tengo que verla y que criticarla antes que cualquier extraña; sólo así puedo entenderla y quererla. Tú deberías hacer eso en tu casa” (p. 33).

Con la palabra Rosalba también logra dominar fácilmente a los Llaveros que temen hablar. Por eso cuando ella les ofrece soluciones a sus problemas domésticos con el truco de que “Yo nada más estuve de acuerdo con lo que ustedes ya tenían pensado” (p. 87), ellos no pueden resistir el poder de las palabras de Rosalba porque para hacerlo tendrían que oponer las propias—acto para ellos imposible.

Ella le explica a Lázaro sus intenciones y su modo de proceder: “Así debe ser una, lúcida y enérgica, para que no se la lleve la corriente. Los demás son la corriente. Y tú te has dormido Lazarito, y tanto. ¿Qué haces aquí? Tu casa es un círculo vicioso. En cuanto lo rompa alguien se resolverá todo. Contradecir a tu papá, decidir por ti mismo, eso es romper el círculo” (p. 49). La estructura interna de la obra sale de este ataque verbal y las consecuencias que siguen cuando Rosalba logra que Lázaro y Rita descarguen sus verdades íntimas con un chorro de palabras.

Pero a pesar de su contribución psicológica y la relativa profundidad de su percepción, Rosalba no es un parangón de perfección intelectual. A veces es risible, como por ejemplo en el primer acto cuando analiza a Nativitas con toda la fácil pedantería y la confianza de una joven estudiante que se cree llena de sabiduría. De ahí la declaración chocante de que “es una cierta forma de paranoia. Sin duda hay deseo de cariño insatisfecho y un complejo espectacular. Si esto es de origen

sexual, como creo, se ha de haber agravado por la menopausia" (p. 22). Ante el asombro de los tíos declara que habla así porque como estudiante de pedagogía ha aprendido en el estudio de Freud que los miedos sexuales desaparecen con la práctica (p. 23).

Igualmente risible es su táctica teatral cuando hace un papel para sacar una correspondencia verbal de otro personaje. Así, por ejemplo, se hace la humillada para estimular el instinto de caballero en Lázaro (pp. 30-31), o en el monólogo melodramático hacia fines del tercer acto, pretende sacarle a Lázaro una reacción tierna y compasiva.

Otra imperfección en Rosalba es la absoluta fe que tiene en la propia táctica psicológica. Es decir que cree que a través de su procedimiento teatral a mesmerista le saca al personaje sujeto de la curación un diálogo que representa la verdad íntima de él. O, visto de otro modo, como extensión de la necesidad de verbalizar y proyectarse, ella supone siempre que la palabra representa una realidad necesaria. Con Lázaro tiene éxito porque Lázaro es racional, se conoce, lo único que necesita es ánimo para afirmarse y eso lo recibe de Rosalba. Por eso declara: "Grita todo lo que quieras, Rita, que aquí ya nada se va a decir en voz baja. Cuánto hagamos se sabrá por encima de los tejados" (p. 65). "Y voy a tratar a la gente como Dios manda, no tengo por qué estar así yo, por qué avergonzarme. Y todos los demás sí. No me importa que no me hables" (p. 62).

Con Rita, en cambio, Rosalba fracasa porque aquélla tiene otra psicología. Rita, como mujer, es esencialmente irracional y obra sobre la base de las emociones. Sus palabras no representan ni una profunda verdad psicológica ni un hecho sino un estado de ánimo. Rosalba, porque no comprende esta distinción, se equivoca al obrar enérgicamente sobre la base de los desahogos de Rita. Esta le afea a Rosalba su proceder en el tercer acto cuando dice: "Yo hablo y lloro porque ni yo ahorita lo entiendo, y a ti se te ocurre que puedes resolver mi vida y decidir a nombre mío" (p. 78).

Estas debilidades de Rosalba, por la mayor parte risibles, tienen el efecto de humanizarla, de hacer de ella un personaje vital y socialmente verosímil. Por eso aunque ella actúa desde una posición ideológica muy concreta, no llega a tener el rango, por ejemplo, de un César Rubio,<sup>8</sup> que sirve de héroe simbólico, modelo de perfección cívica en un momento particular de la historia mexicana. Al contrario, Rosalba es una muchacha cualquiera, letrada, cosmopolita, con las ideas típicas de su generación; y es, por tanto, bastante creíble como personaje.

*University of Connecticut*

## Notas

1. Frank Dauster, *Teatro hispanoamericano*, (New York: Harcourt, 1965). La primera edición salió en 1950.

2. Carlos Solórzano, "El teatro de la posguerra en México," *Hispania*, XLVII (1964), p. 694.

3. Solórzano observa que "sus obras mejor logradas son las que visualizan problemas menudos de algunos insignificantes personajes de la clase media provinciana." *Teatro latinoamericano en el siglo XX* (México: Pormaca, 1964), p. 177.

4. Sobre esto comenta Frank Dauster que "*Rosalba* marcó época (porque) mostró las posibilidades cómicas de la veta provinciana hasta entonces exclusivamente realista y costumbrista." *Historia del teatro hispanoamericano, siglos XIX y XX* (México: Ediciones de Andrea, 1966), p. 82.

5. Joseph F. Vález, "Una entrevista con Emilio Carballido," *Latin American Theatre Review*, 7/1 (Fall 1973), 18.
6. Ibid.
7. *Teatro mexicano del siglo XX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), vol. 3, pról., xviii.
8. El héroe de *El gesticulador* de Rodolfo Usigli.

### Festival de Manizales

El Festival de Manizales, un espectáculo anual y considerado por algunos "el barómetro teatral de América Latina," tendrá lugar del 5 al 12 de julio de 1975. El director es C. Ariel Betancur.