

## La función de la Intermediaria en *Yo también hablo de la rosa*

R. A. KERR

*A literary work of art is not a simple object but rather a highly complex organization of a stratified character with multiple meanings and relationships.*  
—RENÉ WELLEK

Muy complejo, muy curioso, es el personaje de la Intermediaria en la pieza *Yo también hablo de la rosa* de Emilio Carballido. Su nombre nos da cierto indicio de su función, *intermediaria*, una persona que media entre otras, entre el hecho escénico y el espectador. Pero ella representa aún más que esto. Es protagonista, y, a la vez, no la es. Conversa con los personajes del drama; habla también con nosotros. Sabe lo que pasa en la pieza y sabe lo que va a pasar. Uno se da cuenta del poder de su presencia ubicua, sea física o espiritual, a través de toda la obra. ¿Qué representa? ¿Cuál es su función?

La Intermediaria aparece cuatro veces en la comedia. Sus comentarios sirven para poner la acción en marcha, y sus palabras le dan fin. Se encuentran también sus monólogos en dos puntos críticos: después de la primera presentación del accidente del descarrilamiento, y antes de las dos interpretaciones del accidente por los dos profesores. Un análisis del contenido de sus diálogos puede esclarecer la función temática y estructural de esta disposición escénica.<sup>1</sup>

La Intermediaria aparece por primera vez vestida como campesina. Al ritmo de la música de un clavecín, empieza a hablarnos. Ella ha estado sentada toda la tarde, escuchando el latido de su corazón. La forma del órgano le recuerda "una compleja flor marina."<sup>2</sup> Admira la función de su "potente flor central" (p. 143). La asocia con la brisa que siente en la piel en ese momento, "aire que late y circula" (p. 144). Pasa a relacionar una tercera imagen, la de la sabiduría, con la del corazón: "la sabiduría es como el corazón: Está guardada, latiendo, resplandeciendo imperceptiblemente" (p. 144). De las tres imágenes, la Intermediaria se detiene más al describir la última, la de la sabiduría. Para ella, representa un

agregado de conocimientos, a consecuencia de contactos con el mundo físico: "Conozco yerbas . . . guardo parte de lo que he visto: rostros, nubes, panoramas, superficies de rocas, muchas esquinas, gestos, contactos . . . Sé como ir a lugares, sé caminos" (pp. 144ff). Habla en términos jungianos de otro aspecto de la sabiduría que posee: "conservo también recuerdos que originalmente fueron de mis abuelos, o de mi madre, o de amigos" (p. 144). El suyo no es un concepto de conocimiento que se extiende a datos empíricos sacados de libros. Estos los asocia con lo ilusorio: "Conozco libros, páginas, ilusiones" (p. 144).

Estas tres imágenes, el corazón, el aire, y la sabiduría, son importantes; van a representar las tres posiciones fundamentales expuestas en la obra. En el primer monólogo, la Intermediaria reconoce tres maneras de percibir el mundo. Existe el método interno, simbolizado por el corazón, dentro del cual uno se define sólo a través de estímulos internos. Su simulacro en el drama se encuentra en la posición del profesor de psicología, el cual cree que se puede descubrir la secreta razón de los impulsos del hombre dentro del individuo: "Aquí está el núcleo: en el Yo" (p. 167). Se intensifica este paralelo por el recurso de un simbolismo paralelo al referir a los dos elementos. Recordamos que el corazón es complejo, "como una compleja flor marina" (p. 143). El Yo interno del psicólogo también es complejo. Él también lo compara con una flor: "Un Yo complejo, compuesto de muchas capas que se envuelven unas a otras, como . . . como las hojas de . . . una rosa" (p. 167).

La segunda imagen de la Intermediaria, el aire, representa simbólicamente el método externo de interpretar la vida. Tiene su paralelo en la posición del profesor comunista. Según su ideario, el individuo se define sólo a través de la sociedad: "Las manifestaciones de lo individual no pueden ser juzgadas sino en función de la colectividad. El individuo aislado *no existe*. Somos seres sociales" (p. 171). En su análisis del descarrilamiento, los tres protagonistas, Toña, Polo y Maximino, pierden su individualidad—ni tienen nombres. Los dos jóvenes no son más que "dos niños proletarios" (p. 172). El mecánico se convierte en "un auténtico representante de su clase . . ." (p. 173). En la interpretación comunista, la explicación de la conducta de los niños, la explicación de la vida misma, se basa en lo externo, y en particular, en la economía: "El hombre es economía. La vida entera descansa en la infraestructura económica" (p. 175). Aquí el aire, la brisa que rodeaba a la Intermediaria en su primer monólogo, se convierte simbólicamente en todas las fuerzas socioeconómicas que rodean a Toña y Polo.

El Locutor, en su monólogo casi al fin de la comedia, resume estas dos posiciones, refiriéndose a ellas con la imagen floral que había sido establecida por la Intermediaria al comenzar la pieza. Según él, uno que apoya la postura ontológica interna cree que "Sin el pétalo [el individuo] no hay rosas . . . No hay rosas! . . . No hay más que pétalos" (p. 779). Resume la segunda hipótesis, de los que apoyan la idea de una interpretación externa, así: "El pétalo solo no es nada . . . No hay pétalos! Únicamente hay rosas" (p. 179).

Volviendo a la última imagen de la Intermediaria, la de la sabiduría, observamos que esta también guarda una relación con un ideario que se revela más tarde en la obra. Representa el ideario vitalista, anti-racional que describen la Intermediaria y el Coro femenino al terminar la comedia. Ellos hacen resaltar la imposibilidad de conocer la vida racionalmente. La Intermediaria afirma que "No

sabemos ni el gesto que nuestras manos harán dentro de un rato" (p. 181). El Coro de voces añade: "siempre nos encontramos donde no pensamos llegar, y no sabemos cómo" (p. 181).

Igual que en los otros dos casos, el Locutor también sintetiza esta posición, utilizando otra vez el símbolo floral. Esta vez no es el pétalo ni la rosa de que habla, sino el tejido del pétalo visto al microscopio: "no hay pétalos, no hay rosa . . . no hay nada! Hay tan solo un conjunto de ficciones milagrosas . . . sin posibilidad alguna de explicación racional" (p. 179).

Resumiendo la progresión de relaciones que giran alrededor de las tres imágenes establecidas en el primer monólogo de la Intermediaria, tenemos:

<i>SÍMBOLO</i>	<i>SIGNIFICADO</i>	<i>IDEARIO</i>	<i>SÍMBOLO FLORAL</i>
1. corazón	→ lo interno	→ razón-psicología	→ pétalo de la rosa
2. aire	→ lo externo	→ razón-comunismo	→ rosa
3. sabiduría	→ lo metafísico	→ intuición-vitalismo	→ tejido del pétalo

Además de su importancia temática, la primera escena de la Intermediaria tiene otra función. Al hablar del corazón, ella expresa un deseo: "Pensé de pronto si todos los corazones del mundo sonaran en voz alta . . . Pero de eso no hay que hablar todavía" (pp. 143-144). Nos damos cuenta en la última escena de la obra que ese deseo se realiza. Mientras que la luz va aumentando "como a latidos," ocurre el diálogo siguiente:

MAXIMINO: Y ahora todos . . .

TOÑA: en las manos de todos . . .

POLO: vamos a oír latir . . .

TOÑA: largamente . . .

MAXIMINO: el misterio . . .

INTERMEDIARIA: de nuestros propios corazones . . . (p. 183).

Uno se da cuenta, entonces, de que la Intermediaria sabe al comienzo del drama cómo va a terminar. Además, es ella la que precipita el comienzo y determina su fin. Nos dice: "Todos los días llegan noticias . . . las recibo, las comunico, las asimilo, las contemplo" (p. 144). Inmediatamente después, al levantarse y al decir la palabra "noticias," la pieza se pone en marcha. Es evidente que las noticias, los hechos que siguen, son algunas que ella ha recibido, contemplado y asimilado, y que ya nos está comunicando. La pieza empieza con ella y ella empieza la pieza.

El hecho de que ella evoca las otras escenas evita cualquier apariencia de realidad en su representación. Transforma al espectador en observador en vez de comprometerle en la acción. Estos elementos, y el sentido de distanciamiento que producen, representan unas normas teatrales que asociamos con el teatro épico brechtiano.<sup>3</sup>

Resumiendo la función de la Intermediaria en su primer monólogo, observamos que ella es la figura que posita la relación entre la flor, el corazón, el aire y la sabiduría. La flor, aquí la rosa, va a ser la imagen central de la obra. Las demás representan simbólicamente los tres planos de enfoque temático. La Intermediaria misma ha logrado una combinación dinámica de estos tres planos: lo interno, lo externo, lo metafísico, y así epitomiza la plenitud y la integración

ideal. Nos revela que es ella la que controla lo que vamos a observar en la comedia desde ahí en adelante.

El segundo monólogo de la Intermediaria aparece después de la presentación realista del descarrilamiento del tren. Aquí se viste de colores algo más claros. Va mostrando grabados sacados de un bestiario mientras que habla de los valores simbólicos de los animales que se representan allí.

Según un crítico que estudia los bestiarios tradicionales, el objeto principal de su empleo es "to convey by animal imagery a doctrinal and moral lesson."<sup>4</sup> La utilización del bestiario por la Intermediaria parece tener una función didáctica. Los primeros animales, el perro y el gato, representan la integridad física y espiritual. Así restablecen el concepto de la integración interna y externa ya establecido en la figura de la Intermediaria. Discutidos aquí, después del "crimen" de Toña y Polo, refuerzan lo positivo de sus caracteres, y contrastan fuertemente con las opiniones fracturadas que ofrecerán otros protagonistas en las escenas que vienen después.

Sin embargo, otros símbolos incluidos aquí parecen llevar un significado doble o ambiguo. El huevo de la gallina, por ejemplo, normalmente útil y bueno, pudiera haber sido utilizado por una bruja enferma para sacarle la enfermedad del cuerpo. Así, "mientras ella ríe su salud recobrada, nosotros nos hallamos a un paso de ingerir sus viejos males" (p. 157). La posibilidad de interpretar mal los signos, que estos dos ejemplos ilustran, también ofrece una advertencia con respecto a las varias interpretaciones parciales del descarrilamiento que empiezan inmediatamente después de esta escena.

Después de la advertencia, la Intermediaria vuelve a símbolos más obvios. Nota la potencialidad negativa de la serpiente, que guarda "un secreto fulminante y profundo a flor de labio" (p. 157). El secreto, claro, es la muerte. Su simbolismo contrasta con el de las mariposas, encarnación física (oruga → crisálida → mariposa) de la metamorfosis. Representan la posibilidad del cambio: "Dicen: 'Amamos los cambios sorprendentes . . . Todo es posible . . . Todo vale'" (p. 157). El otro símbolo es el de las abejas, que representan la energía y la potencialidad: "Hay las abejas que saben de la energía solar y de la luz lo que no sospechamos siquiera" (p. 157).

Eugene Skinner ha indicado que esta lista de animales representa "diverse interpretations of human existence."<sup>5</sup> Puede ser que haya una interpretación aún más elemental de su empleo. Históricamente, "the decline of the Bestiary in popularity coincides with the rise of naturalism and empiricism. . . ."<sup>6</sup> En *Yo también hablo de la rosa*, entonces, el uso del bestiario puede reafirmar el deseo de volver a los valores de una época pre-racional. Beatrice White observa que en el bestiario tradicional, "the pseudo-science and the moral can to some extent be regarded as satisfying the . . . human need for fancy."<sup>7</sup> El bestiario de la Intermediaria parece satisfacer el mismo deseo.

El segundo monólogo de la Intermediaria también tiene un valor estructural. Aparece intercalado entre la primera representación del descarrilamiento y el comienzo de escenas que representan interpretaciones o reacciones al hecho. Las repetidas advertencias del sentido ambiguo de ciertos signos, y el comentario: "Hay muchos libros. Y muchas advertencias" (p. 157), sirven para darle al espectador una advertencia con respecto a las escenas venideras.

En fin, este monólogo, como el primero, tiene una función doble. Temáticamente, apoya el ideario vitalista establecido en el primero. Estructuralmente, relaciona la escena que la precede con las que la siguen.

Después de cinco escenas de reacciones al "crimen" de Toña y Polo, vuelve la Intermediaria, vestida de ropas todavía más claras. Nos cuenta una versión de una historia misteriosa. Hay dos hermanos que viven en pueblos distintos. Una noche, sueñan el mismo sueño, y reciben el mismo mandato: "Debes ir inmediatamente al pueblo donde vive tu amigo, tu hermano. Debes estar con él antes de que pasen tres días y los dos juntos deben cumplir una manda de baile y rezos allí en el gran santuario a cuyo lado él vive" (p. 163). Los dos salen de su pueblo y se encuentran a la mitad de la ruta. Confundidos por la ambigüedad del sueño, celebran el rito allí mismo. Luego vuelven a sus pueblos, "sintiendo ambos que los propósitos de la Providencia se habían quedado a medio cumplir" (p. 164).

Esta breve historia, cuyo sentido no se puede descubrir siguiendo la lógica, tiene una función que se asemeja a la de los cuentos zen-budistas, los *koan*. Según el maestro chino Chung-fêng Ming-pên (1263-1323), el *koan* "cannot be understood by logic . . . cannot be explained in writing . . . cannot be measured in reason."<sup>8</sup> En la historia que cuenta la Intermediaria, tampoco pueden los hermanos, ni los espectadores que la escuchan, descifrar su sentido lógicamente. La analogía al cuento *koan* no es totalmente ingenua, puesto que se sabe que Carballido conoce algo de la tradición oriental, y que empleó un cuento chino taoísta como base de otra pieza teatral.<sup>9</sup>

Además de reforzar la idea creciente de la obra, la noción de lo anti-empírico como base de la vida humana, la historia de los dos hermanos que soñaron parece guardar una relación con escenas que la siguen, una función que observamos también en los primeros monólogos de la Intermediaria. Es posible que esta historia sea una manifestación simbólica de las interpretaciones del descarrilamiento hechas por los dos profesores. Ellos se parecen mucho a los dos hermanos de la historia. Son hermanos intelectuales; los dos sistemas que representan emplean la razón como arma principal. Niegan la posibilidad de algo inexplicable en la vida. El psicólogo afirma que "cuanto parece inexplicable en la conducta del hombre . . . puede ser explicado" (p. 171). El profesor comunista también sostiene que "No hay aquí ningún acto inexplicable" (p. 175). Como los hermanos, los profesores vienen de pueblos distintos; representan dos pueblos distintos del empiricismo: la psicología y la dialectología comunista. Los hermanos de la historia se encuentran en la mitad de la ruta; no logran decifrar el sueño. Los profesores se encuentran casi en la mitad de la ruta de la comedia, porque la escena de la interpretación comunista sigue la interpretación psicológica.<sup>10</sup> Tampoco ellos logran decifrar el "sueño."

Hay otro elemento que refuerza el paralelo entre los dos casos. Las dos parejas reciben su información (del sueño y del descarrilamiento) de figuras misteriosas, parecidas. En la historia de los dos hermanos, "Una figura prodigiosa, radiante, llena de signos milagrosos" (p. 163), anuncia el comienzo del sueño. Ya hemos señalado cómo, de igual manera, la Intermediaria anuncia las noticias del descarrilamiento que interpretan los profesores. Su figura se parece a la que anunció el sueño a los dos hermanos. Vuelve a ser prodigiosa, o maravillosa, al fin del

drama; es radiante, porque su ropa se va poniéndose cada vez más clara; también está llena de signos milagrosos—los signos del bestiario que nos ha mostrado.

De nuevo observamos que otro monólogo de la Intermediaria tiene una función múltiple. La trama de la historia de los hermanos apoya la idea de una realidad vitalista, la cual no se puede comprender racionalmente. Estructuralmente, el monólogo y su historia prefiguran las dos interpretaciones incompletas del descarrilamiento ofrecidas por los profesores en las escenas venideras.

La cuarta aparición de la Intermediaria, en la escena final del drama, no toma la forma de un monólogo, sino una serie de comentarios. Por fin nos ofrece su interpretación definitiva del descarrilamiento: "Voy a explicarles cómo fue el accidente" (p. 180). Es una explicación bastante sencilla en contraste con las de los dos profesores. Ella elimina todos los detalles anteriores al hecho (el encuentro con Maximino, el juego de los volados, etcétera). Así evita cualquier indicio de premeditación; el hecho se convierte en acto espontáneo. Después de la explicación, ella abandona su papel de Intermediaria y entra como personaje en la comedia. Explica el tema que se ha ido revelando simbólicamente a través de toda la obra: el tema de la vida como fenómeno que carece de explicación racional. Los signos racionales que parecemos observar son nada más que "flechas que indican rumbos, marcos de encrucijadas . . . No sabemos ni el gesto que nuestras manos harán dentro de un rato" (p. 181).

Frente a esta interpretación iconoclasta de la existencia humana, nos ofrece a nosotros y a Toña y a Polo otra manera de acomodarnos a la vida: el entregarse al aspecto ritual y rítmico del universo. Mientras Toña y Polo bailan alrededor del basurero, la Intermediaria nos revela que "Con estos gestos convocábamos la lluvia. Ese ritmo atraía la fertilidad. Invocábamos así al viento y al mar" (p. 181).

Ya podemos comprender el significado trascendental de la escena final de la comedia. Toña, Polo, Maximino, la Intermediaria y los otros, al participar en el rito, declaran: "Ahora vamos a oír latir largamente el misterio de nuestros propios corazones" (p. 183). Observamos en la primera escena que, para la Intermediaria, el proceso hacia la integración total del individuo comienza con el escuchar el latido de su propio corazón; luego se externaliza; últimamente se hace trascendental. En la escena final, la Intermediaria se mete dentro de la obra que ella misma ha creado, para comenzar el proceso hacia la integración total, y, a la vez, para terminar la comedia. Aquí el círculo se completa.

Es evidente que el significado de la figura de la Intermediaria trasciende la función de clave estructural de la obra. Su cambio físico desde una mujer del pueblo hasta una figura maravillosa, el cambio de sus ropas, que al fin del drama "no pesan gran cosa, vuelan con el aire" (p. 180), la metamorfosis de los objetos que la circundan, el basurero que ya brilla como joyas, el estrépito del descarrilamiento que se convierte en música y luces—todos estos elementos indican una importancia trascendental.

Con esta base, es posible considerar la importancia de la figura de la Intermediaria desde tres ángulos distintos: su significado teatral, metafísico y estético. Como elemento teatral, la Intermediaria representa la culminación de un largo período de experimentación por parte de Emilio Carballido. En piezas anteriores

a *Yo también hablo de la rosa*, él había experimentado con la idea de una figura intermediaria. Nativitas Llaveró, la curandera-bruja de *Rosalba y los Llaveros* (1950), ofrece un ejemplo temprano de esta tendencia. Debido a su "locura," Nativitas parece funcionar en un plano aparte, pero en realidad, toma el papel de una intermediaria. Sólo ella sabe unir los polos opuestos de la razón pura y el deseo libidinoso, representados en el drama por Rosalba y Luz: "Nativitas supplies the synthesis for the creative release of vital energy: the formation of meaningful human bonds in which recognition is given to both the rational and irrational forces."<sup>11</sup>

El narrador de *Un pequeño día de ira* (1962) cumple otra función. Aquí Carballido emplea la figura del intermediario de acuerdo con normas brechtianas. El narrador de este drama social presenta a los personajes y hace comentarios para evitar que el público se comprometa en la acción, y para que no se olviden de que están mirando teatro.<sup>12</sup>

En *La hebra de oro* (1956), también hay un personaje que funciona como intermediaria, pero con propósitos distintos. En esta pieza fantástica, la vieja intermediaria, Leonora, emplea la magia para conjurar el espíritu puro, dionisiaco del teatro, representado por las figuras del Hombre del Caftán y su asistente, Mayala.<sup>13</sup> Aquí, Leonora, de acuerdo con las normas de Artaud, ha devuelto "the spirit of profound anarchy which is at the root of all poetry"<sup>14</sup> al teatro.

Hay un reflejo de cada una de estas figuras en la Intermediaria de *Yo también hablo de la rosa*. Por un lado, su propósito de distanciarnos de la acción central durante gran parte de la comedia sirve para identificarla con el teatro épico brechtiano. Por otro lado, el entregarse al aspecto ritual del teatro al fin de la comedia la asocia con las teorías del teatro total de Antonín Artaud.

Ella se da cuenta de la esencia irracional de la vida, y, a la vez, reconoce la necesidad de una superficie racional, para poder comunicar esta esencia a otros. George Woodyard comenta: "The Medium is always the link between the rational and the irrational, the figure who sees beyond surface meanings."<sup>15</sup> Funcionando así, la Intermediaria es la manifestación física del "velo de Apolo" nietzscheano. Representa "Dionysiac wisdom made concrete through Apollonian artifice."<sup>16</sup> Para el filósofo alemán, esta "fraternal union of Apollo and Dionysos may be said to represent the final consummation of both Apollonian and Dionysiac tendencies."<sup>17</sup>

La posición trascendental metafísica de la Intermediaria guarda una relación con la de Henri Bergson y con la de las filosofías orientales de taoísmo y zen-budismo. José Ortega y Gasset, al resumir el vitalismo bergsonian, en efecto resume la posición de la Intermediaria: es "La filosofía que declara no ser la razón el modo superior de conocimiento, sino que cabe una relación cognoscitiva más próxima, propiamente inmediata a la realidad última. Esta forma de conocimiento es la que se ejerce cuando en vez de pensar conceptualmente las cosas, se las 'vive' íntimamente . . . *Se hace, pues, de la vida un método de conocimiento frente al método racional.*"<sup>18</sup>

Hay un curioso paralelo entre los consejos que ofrece un maestro oriental y los que nos da la Intermediaria. Ella indica los tres caminos hacia la iluminación de la religión zen-budista: la contemplación, el estudio del *koan*, y el entregarse al mundo externo. El primero, *zazen*, o la contemplación, se ve reflejado en el

primero de sus monólogos, donde nos introduce al concepto: "Toda la tarde oí latir mi corazón . . . quieta en mi silla . . . escuchando los golpecitos discretos y continuos que me daba en el pecho" (p. 143). El segundo, el estudio de *koan*, "la razón de la sinrazón," se ejemplifica, como mencionamos, en la historia de los dos hermanos que soñaron. El tercero, el actuar los principios aprendidos en el mundo y en nuestras vidas cotidianas, se ve claramente en la última escena del drama. Aquí es la Intermediaria que nos confirma que Toña y Polo lograron adquirir otra perspectiva de la vida. Según ella, "Ellos se estaban convirtiendo en todo cuanto los rodea: eran el basurero, las flores, y eran nubes, asombro, gozo, y entendían y veían . . ." (p. 180).

Gracias a la Intermediaria, y al resultado de haber adquirido "la iluminación," o *satori*, Toña y Polo miran el mundo con ojos nuevos. Ya se dan cuenta, igual que la Intermediaria, de la integridad total del universo que los circunda. Sus diálogos reflejan este cambio de actitudes:

POLO: [levanta el objeto de metal] Salió de alguna mina. Por darle forma se acumularon los esfuerzos de grandes pueblos de la Historia. Fue parte de una máquina. Descansa aquí pero esconde energías, cambios, sorpresas.

TOÑA: Un olor en el aire trae noticias violentas: combustiones y cambios. No hay muerte. Cruzan moscas y avispas que saben el secreto del vuelo (p. 181).

Si comparamos esta actitud expresada por los dos jóvenes aquí con la descripción del estado de *satori*, o iluminación, por D. T. Suzuki, el paralelo se hace evidente:

Satori may be defined as an intuitive looking into the nature of things in contradistinction to the analytical or logical understanding of it. Practically, it means the unfolding of a new world hitherto unperceived in the confusion of a dualistically trained mind. Or we may say that with satori our entire surroundings are viewed from an unexpected angle of perception. Whatever this is, the world for those who have gained a satori is no more the old world as it used to be . . . Logically stated, all its opposites and contradictions are united and harmonized into a consistent organic whole. This is a mystery and a miracle. . . .<sup>19</sup>

Efectivamente, el mundo que perciben Toña y Polo, gracias a la Intermediaria, es un "new world," simbolizado por el basurero, que "ya se ilumina por dentro," y que "brilla como joyas" (p. 181). El sentido de integridad y de unidad que sus palabras expresan también se refleja en el baile final en que todos participan: "El baile se vuelve ahora una especie de cadena solemne, todos pasan de mano en mano, combinándose con precisión y complejidad" (p. 183).

Se ve, en resumen, que las reglas de organización del ideario de la Intermediaria se asemejan a las de dos sistemas importantes de vitalismo filosófico. En general, el rechazo de lo puramente empírico y racional en favor de un ideario vital se aproxima a los conceptos de "intuición" y *élan vital* propuestos por Henri Bergson. El método tri-partito de adquirir esta perspectiva, y así integrarse al universo, guarda una relación íntima con las filosofías orientales, y en particular, con el zen-budismo.

Últimamente, la Intermediaria nos comunica un mensaje estético. En su papel de maestra, al fin de la comedia, le pregunta a Toña misteriosamente: "¿Y el fulgor de esa estrella extinguida, desde hace tantos años de luz?" (p. 183). Toña, recitando la lección como estudiante que ya la ha aprendido bien, responde: "Seguía llegando al telescopio, pero quería decir tan sólo la vida humilde de un cazador peludo que un amigo pintor retrató en las paredes de una cueva africana" (p. 183). Eugene Skinner clasifica este intercambio como "a statement on the function of art."<sup>20</sup> Interpreta tal función así: "The artist produces an image that persists long after the event or person represented ceases to exist. The sole function of the artist is to affirm, through an integral objectification, the existence of his contemporaries as a complex web of human potential."<sup>21</sup>

En efecto, el trazar la red compleja de esta potencialidad creativa ha sido la función de la Intermediaria-Carballido a través del drama. Los epígrafos que preceden la comedia ofrecen dos ejemplos poéticos de una imagen estética, la rosa, empleada con intento trascendental. El primero, "Pero mi rosa no es la rosa fría . . . ," proviene del famoso "Nocturno rosa" de Xavier Villaurrutia. El segundo, "Amago de la humana arquitectura . . . ," es de un soneto de Sor Juana Inés de la Cruz, "en que la moral censura a una rosa, y en ella a sus semejantes." La rosa de Villaurrutia es la rosa increada, inmaterial de la creatividad artística; la de Sor Juana representa simbólicamente la vida humana. Dentro de la comedia, la Intermediaria-Carballido, en su función de artista, también habla de la rosa. Une las dos interpretaciones de Villaurrutia y de Sor Juana en una: el tejido del pétalo de la rosa visto al microscopio, "un conjunto de ficciones milagrosas" (p. 179). Este símbolo de la rosa es, a la vez, el símbolo ontológico del ser humano, y la forma estética escogida para representar esa idea. Otra vez el círculo se completa: el artificio estético (la comedia y su estructura) y el mensaje estético se juntan.

Para poder comprender la comedia *Yo también hablo de la rosa* de Emilio Carballido, hay que comprender el papel de la Intermediaria. Sus monólogos sirven como el eje temático y estructural de la pieza. Su figura reúne varias funciones del teatro brechtiano y artaudiano, funciones que a la primera vista, parecen ser irreconciliables. En el mediar entre los extremos de lo totalmente racional y lo totalmente irracional, toma el papel nietzscheano del "velo de Apolo," representando así "the final consummation of Apollonian and Dionysiac tendencies."<sup>22</sup> Su posición metafísica refleja algunas de las teorías ontológicas más importantes de nuestra época: el vitalismo de Henri Bergson, y el ideario vital del taoísmo y zen-budismo.<sup>23</sup> Estéticamente ella nos presenta con un concepto de la función del arte que se puede ver reflejado en el artificio estético del drama. Su función compleja, pero perfectamente integrada, nos da una clara indicación de la madurez de los poderes artísticos de Emilio Carballido.

*The Pennsylvania State University*

## Notas

1. *Yo también hablo de la rosa* carece de divisiones escénicas específicas. Eugene B. Skinner ha señalado la existencia de 18 escenas básicas en la comedia, en su ensayo "The Theater of Emilio Carballido: Spinning a Web," en *Dramatists in Revolt: The New Latin American*

*Theater*, Leon F. Lyday y George W. Woodyard, eds. (Austin: Univ. of Texas Press, 1976), pp. 19-36. Utilizo las divisiones del Profesor Skinner al referirme a escenas específicas en la obra. Ofrezco el siguiente esquema de las divisiones del Profesor Skinner:

*Escenas*

- |   |                                      |
|---|--------------------------------------|
| 1. Intermediaria                              | 10. La madre de Toña                 |
| 2. Presentación realista del descarrilamiento | 11. Polo y su madre                  |
| 3. Intermediaria—Bestiario                    | 12. El primer profesor               |
| 4. Señor y Señora                             | 13. El segundo profesor              |
| 5. Maestra                                    | 14. Maximino y Toña                  |
| 6. Estudiantes universitarios                 | 15. Pepenadores                      |
| 7. Maximino                                   | 16. Maximino                         |
| 8. Pepenadores                                | 17. Locutor                          |
| 9. Intermediaria                              | 18. Intermediaria y toda la compañía |
2. Emilio Carballido, *Yo también hablo de la rosa*, en *Three Contemporary Latin-American Plays*, Ruth S. Lamb, ed. (Lexington: Xerox College Publishing, 1971), pp. 142-83. Cito siempre de esta edición.
3. Me refiero al resumen de las normas brechtianas hecho por Raúl H. Castagnino en su *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo* (Buenos Aires: Editorial Nova, 1974), Capítulo VI.
4. Beatrice White, "Medieval Animal Lore," *Anglia*, No. 52 (1954), p. 24.
5. Skinner, p. 32.
6. White, p. 27.
7. White, p. 23.
8. Citado en Isshū Miura Y Ruth Fuller Sasaki, *The Zen Koan* (New York: Harcourt, Brace and World, 1965), p. 5.
9. Margaret Sayers Peden, en la introducción a su traducción *The Golden Thread and Other Plays* (Austin: Univ. of Texas Press, 1970), pp. ix-xvii, nota la influencia del chino P'u-Sung-ling (1645-1715) en el drama *El relojero de Córdoba* (1960). Sobre P'u-Sung-ling, véase la colección de Rose Quong, *Chinese Ghost and Love Stories: A Selection of the Liao Chai Stories of P'u-Sung-ling* (New York: Pantheon Books, 1946). En su introducción, la Señora Quong establece la relación entre el taoísmo y los cuentos del escritor chino.
10. Propiamente, es el tercer monólogo de la Intermediaria que ocupa el centro *exacto* de la comedia. Las interpretaciones de los profesores también tienen una posición central; vienen inmediatamente después del monólogo de la Intermediaria y las breves escenas de las madres de los jóvenes.
11. Skinner, p. 25.
12. Margarita Ruiz Regalado nota esta función en su breve estudio, "El comienzo de la ira," *Conjunto*, No. 15 (1973), p. 60.
13. Margaret Sayers Peden, "Theory and Practice in Artaud and Carballido," *Modern Drama*, No. 11 (1968), pp. 138-39.
14. Antonin Artaud, *The Theater and its Double*, traducido por Mary Caroline Richards (New York: Grove Press, 1958), p. 42.
15. George W. Woodyard, "Threads, Roses and Music: Life Forces in Carballido's Theater," Ensayo leído en el simposio sobre el teatro latinoamericano, realizado en The Pennsylvania State University en octubre de 1976.
16. Friedrich Nietzsche, *The Birth of Tragedy*, traducido por Francis Golfing (New York: Anchor Doubleday, 1956), p. 132.
17. Nietzsche, p. 141.
18. José Ortega y Gasset, *El tema de nuestro tiempo* (Madrid: Espasa-Calpe, 1967), p. 96. El énfasis es de Ortega. El resumen popular de las ideas de Henri Bergson se encuentra en su *L'Evolution Creatrice*, publicado en 1907.
19. D. T. Suzuki, *Zen Buddhism* (New York: Doubleday Anchor, 1956), p. 84.
20. Skinner, p. 35.
21. Skinner, p. 35.
22. Nietzsche, p. 141.
23. Huston Smith, en su *Religions of Man* (New York: Harper and Row, 1965), p. 212, confirma la relación entre el taoísmo y el budismo: "Indian Buddhism processed through Chinese Taoism becomes Japanese Zen."