

Carballido: Temática y forma de tres autos

EUGENE R. SKINNER

Carballido, al lado de sus obras de realismo psicológico—*Rosalba y los Llaveros*, *La danza que sueña la tortuga*—, viene indagando la esencia dinámica del hombre por medio de la técnica expresionista: *Auto sacramental de la zona intermedia*, *La hebra de oro*, *El día que se soltaron los leones*.¹ A veces, el autor emplea el término "auto" para las obras fantásticas. Esto no debe extrañarnos, porque el auto y el drama expresionista surgen del mismo propósito: proyectar ideas abstractas y situaciones psíquicas en imágenes y sucesos simbólicos. Ni el auto ni el drama expresionista intentan delinear personajes realistas, sino representar, por la ruptura de la realidad cotidiana, la esencia de la condición humana. El simbolismo del auto tradicional se arraiga en la teología, el de Carballido en el sueño—la proyección del contenido de la mente humana.

El conflicto esencial de las dos formas dramáticas es la lucha entre el Bien y el Mal. Pero, para el hombre contemporáneo, ya no hay demonios y ángeles de la guarda que luchen por nuestra alma inmortal. El conflicto se ha interiorizado, y se ve como un combate entre *id* y *superego*, entre el hombre irracional y el hombre racional. Negar uno u otro atributo es destruir la esencia dinámica del hombre, y ocasionar una situación inhumana. Tal desequilibrio es la base del drama fantástico de Carballido. El concepto del hombre que el autor expresa en su obra es básicamente existencialista: una esencia dinámica de fuerzas racionales e irracionales que existe en el mundo, pero una esencia potencial que tiene que crearse desde esta misma existencia una personalidad—alma si se quiere—auténtica y digna de la inmortalidad. El autor aboga por el aspecto irracional del hombre, por ser éste lo más vital y también lo que usualmente se reprime dentro de la sociedad; pero no defiende la pasión *animal* que sólo percibe al otro como

un objeto, sino la pasión *ánimica* que reconoce al otro como un sujeto y así crea un lazo espiritual entre los dos. Este concepto es la base de la temática del autor, su doctrina, y lo presenta en la forma del auto.

El auto tradicional se divide en dos categorías fundamentales: los "misterios" y las "moralidades." Los misterios surgen de una fuente más primitiva—los ritos de los cultos vegetativos, como el de Dionisio²—, y constan de dos formas principales: la Resurrección y el Sacrificio. El rito de la Resurrección se liga fuertemente con los ciclos regeneradores de la Naturaleza. Para la intuición mítica, no se trata de una mera relación analógica entre lo humano y lo natural sino de una participación esencial en que el hombre se integra a la misma fuerza vital que anima el proceso cósmico.³ Y de esta interpenetración surge la fuerza psíquica de los ritos vegetativos que se basan en los ciclos regeneradores de la Naturaleza, como el "misterio" de la Resurrección. El rito del Sacrificio también se basa en una interpenetración dinámica: una acción que efectúa la unión hipostática entre lo humano y lo divino por medio del sufrimiento. Se puede efectuar esta unión de dos maneras: el sacrificio humano al ser divino o el dios que se sacrifica por el hombre. Lo fundamental es el tránsito entre los dos planos, y éste se logra por medio del sufrimiento o, en caso extremo, por medio de la muerte.⁴ Carballido emplea elementos de las dos formas del "misterio," por su valor emotivo, y para reforzar su concepto del ser humano.

El autor también emplea la "moralidad." Esta categoría de auto surge de una fuente más racional que la del "misterio." Se arraiga en la alegoría, una representación simbólica de ideas abstractas que carece de la interpenetración dinámica encontrada en la intuición mítica.⁵ A este valor emotivo del "misterio," la "moralidad" substituye el valor ético que predomina en los autos como el del Juicio Final, donde los personajes se juzgan según un sistema de valores éticos y absolutos. El autor emplea elementos de las dos categorías fundamentales del auto para presentar su "doctrina," su concepto del hombre.

*El auto sacramental de la zona intermedia*⁶ es una variante del Auto del Juicio Final en que los personajes son enfrentados con su propia vida y juzgados. Consta de un acto, precedido a manera de loa por el *Auto de la triple porfia* donde se proporcionan las circunstancias del suicidio de la Mujer. La acción del auto mismo ocurre en la Zona Intermedia, una especie de Limbo donde detienen a los "inhumanos" que no son dignos de ir al Juicio. El concepto del "inhumano" se expresa por boca del primer ayudante: "Potencia y hombre. Está puesto a optar entre una cosa y otra, realizando lo valioso, rechazando lo no valioso. Tiene un arma poderosa, el dolor, y con él se abrillanta al llorar por sus decisiones Puede el hombre cerrar los oídos a su vocación para un valor o para un no-valor. Vivir entre dos aguas. Hacer mal o bien incidentalmente, inconscientemente, como un animalito sin potencia. Entonces está perdido. Ha dejado de ser hombre"

(págs. 30-31). El hombre es una "potencia" y tiene que crearse desde su propia existencia, por medio de la elección angustiosa, en una lucha consciente por el bien y contra el mal. El que no realiza su propia "potencia" se vuelve "inhumano."

Los inhumanos que entran en la Zona Intermedia son cuatro—el Crítico, la Mujer, el Hombrecito, la Doncella—y encarnan cuatro aspectos del ser inhumano: la razón pura, el instinto puro, la abulia, la euforia. Otro personaje que también entra en escena es el Nahual, pero es un ser anómalo, y por esto se tratará de él al final.

El Crítico, que encarna la razón pura, entra en una forma rara: ". . . mezcla de cuadro cubista, con variación a la figura de un hombre con escultura de Picasso" (pág. 26). Pasó la vida criticando con la razón imparcial las creaciones de los artistas. Cuando se le pregunta si alguna vez "sintió" algo, responde: "Lo menos posible, y sólo al principio. La emoción inhibe la lucidez. Es necesario pensar, no sentir. Para un crítico es *mortal* dejar que la emoción lo invade . . ." (pág. 31). El Crítico negó la emoción, elemento fundamental del ser "mortal" que es el hombre, y pasó la vida criticando la obra ajena, sin preocuparse nunca por la creación propia, ni por su personalidad. Por esto resultó una "mezcolanza" ridícula de las obras ajenas. Al final no cambia, y es condenado a ser comido por el Nahual.

La Mujer, que encarna el instinto puro, entra en una forma animal. Tiene "una revuelta melena, sus brazos terminan en garras de felino. Viene vestida con pieles y su cara es una mezcla de rasgos felinos y humanos. No habla . . . produce una especie de rugido inarticulado y sollozante" (pág. 28). Es un ser completamente dominado por la pasión, pero no una pasión humana sino animal, que veía al amante como un objeto en que saciarse y nada más. Confiesa: "Perdí todo lo humano en mí. Ya no era yo mujer, era una llaqa que caminaba, una fiera, cualquier cosa, menos una mujer. Yo quise despedazarlo [al amante]" (pág. 34). Ella se suicidó porque no podía saciar esta pasión inhumana. En la Zona Intermedia, ella está para venderse al Demonio por volver a ver al amante; pero el Nahual la salva, haciéndola ver que el amante la amaba y también sufría. Ella llora por el amante, se arrepiente de su pasión inhumana, y resulta digna de ir al Juicio.

El Hombrecito, que encarna la abulia, es un viejo gordo y bajo, un tipo tímido y vacilante: nunca puede decidirse y siempre se mueve por la voluntad ajena. Su exceso de cortesía muestra una falta completa de voluntad propia. El Demonio le pregunta si le "disgustaría" ir con él al Infierno:

Hombrecito.—(Muy cortés) No, por supuesto.

Tendría mucho gusto.

Demonio.—Pues de una vez, vámonos.

Hombrecito.—Pero yo prefiero . . . es decir . . .

no quisiera . . . (pág. 42)

Éste vacila, el Demonio llama a sus ayudantes y lo llevan al Infierno. Esta

abulia también es inhumana: le impide hacerse una personalidad auténtica. El Demonio lo llama "Materia amorfa, grasa" (pág. 42).

La Doncella, que encarna la euforia insensible, "viste de blanco, trae un lirio en una mano y el cabello suelto. Se ve radiantemente iluminada" (pág. 24). Es una virgen, se ha mantenido pura. Vivía completamente satisfecha de sí misma, ajena a toda clase de angustia y sufrimiento humano. El ayudante la censura así: "El hombre fue puesto a sentir la luz, las flores, las sencillas cosas también, aunque sean inhumanas. Pero te llenaste de eso tan sólo, doncella. Te convertiste en eso, una especie de flor mansa. Y no se puede juzgar más que a hombres y a mujeres. ¿Cuándo has oído que juzguen un nopal, o un toro?" (pág. 32). Y así ella se condena a quedarse en la Zona Intermedia, a desvanecerse poco a poco como una flor mansa en la Nada. De estos castigos que se les imponen a los "inhumanos," podemos ver que el autor valoriza más al instinto: sólo la Mujer, después de arrepentirse de la pasión puramente animal, se hace digna de salir de la Zona Intermedia al Juicio.

El otro personaje, el Nahual, es distinto: ni es humano ni inhumano. Es un anacronismo: un Adán mexicano antes de la Caída, completamente inconsciente del bien y mal, como los viejos dioses de México antes de la llegada del cristianismo. Al entrar, tiene una cara de rasgos zoológicos y humanos, el cuerpo una mezcla de coyote y hombre, y una larga cola. Intenta violar a la Mujer; luego rechaza al Demonio: "Yo no quiero ser demonio, ni hombre. Vivo bien así, libre, corriendo como el rayo, como los dioses viejos, ajeno a toda norma que no sea mía" (pág. 43). Después de comer al Crítico—que le sabe a "manzanas verdes"—el Nahual se pone malo, sufre y se vuelve en el Nuevo Hombre, un Adán después de la Caída. En la figura del Nahual, se efectúa el cambio desde el ser inmortal e inconsciente del bien y mal hacia el ser mortal y consciente del valor de sus actos, quien tiene que afirmarse como ente espiritual por medio del sufrimiento, luchando por un valor trascendental.

Esencialmente el autor sigue la forma del auto tradicional del Juicio Final: juzgando una serie de personajes que encarnan los vicios cardenales, con el propósito ético de enseñar el "camino verdadero." Pero los vicios que el autor condena no son los tradicionales de la teología cristiana, sino las actitudes de "mala fe" de los existencialistas: los vicios que llevan a la vida "inhumana." Y este concepto de vida inhumana corresponde a la "vida inauténtica": el hacer mal o bien inconscientemente.

*La hebra de oro: auto sacramental en tres jornadas*⁷ es una variante del Auto de la Resurrección. Es un "misterio" que se arraiga en el rito vegetativo—ligado a los ciclos regeneradores de la Naturaleza—de la continua muerte y resurrección de la vida. Aquí es Silvestre, el nieto muerto, que renace en la figura del hijo abandonado por Sibila. La acción ocurre en una hacienda de Ixtla (México), desde la tarde hasta el amanecer del día siguiente. Adela

Sidel, la abuela paterna de Silvestre, y el amante de ella, el abogado Rafael, han llevado a Leonor Luna, la abuela materna de Silvestre, a la hacienda con el propósito de dejarla morir allí, y luego apoderarse de toda la herencia del nieto desaparecido.

El conflicto central se libra entre las dos abuelas: Adela—calculadora fría e insensible—, y Leonor—maternal y compasiva. Al principio, Adela es la fuerza dominante, intrigando para deshacerse de Leonor y quedarse con toda la herencia. Pero, ya en el primer acto, Leonor reacciona: ella recoge al hijo enfermizo de Sibila, invocando poderes sobrenaturales para curarlo, y va poniéndose siempre más fuerte que Adela. Para Leonor, este hijo enfermo de Sibila representa la oportunidad de resucitar al nieto Silvestre. Al saber que el hijo no fue bautizado ni tiene nombre, Leonor propone: “Podrías ponerle un nombre bonito. Algo como . . . Deja pensar. ¡Silvestre! Debes ponerle Silvestre. Él y tú [Sibila] se querían tanto cuando eran chicos. Yo puedo ser su madrina. Flaquito. Por mi gusto, yo siempre habría tenido un niño de esta edad” (págs. 51-52). Desde el primer acto se ve que la fuerza de Leonor se arraiga en este instinto maternal de crear vida.

La mayor parte de la obra consta de un viaje fantástico a la realidad interior (Acto II:1 hasta Acto III:5). El episodio del Reino Interior empieza con la entrada del Hombre del Caftán, la proyección del nieto Silvestre evocada por Leonor. Él entra por la “puerta condenada” que da a la región subterránea de cuevas y manantiales oscuros—simbólica de la subconsciencia. Durante este episodio se exterioriza el contenido de la subconsciencia de los personajes, por medio de la representación de escenas del pasado. Así, llegan a descubrirse las motivaciones de los personajes principales.

Adela, al principio del episodio, se impacienta por revivir el pasado, pero después de pensarlo, no se atreve a mirarlo. Su vida fue completamente vacía. Nació de una familia pobre; se casó, no por amor, sino por dinero, con un rico enfermizo. Este marido asmático no pudo satisfacerla sexualmente; y aun peor, al morir legó todo a su hijo, quitándole a Adela el dinero que ella codiciaba tanto. Ella sufre un complejo de inferioridad y una paranoia que le impiden establecer una relación auténtica con otra persona. El Hombre la compara con Marte: “La obligo a ver su corazón, rojo y frío, marchito como un planeta cansado. Por eso no puede estar sola. Por eso busca a Rafael. Enferma y sola. ¿No es cierto?, su corazón tiene una atmósfera rala y pobre, se apaga, se va enfriando” (pág. 87). La suya es una existencia vacía, cerrada en sí misma, insensible al dolor ajeno. Al final del episodio se pone muy enferma. La única persona que se preocupa por ella es Leonor.

Leonor es un ser muy compasivo. Pero sufre una aversión física al sexo, como se manifiesta en el sueño que contó a su marido Gabriel: “. . . íbamos por la orilla del mar y había un hilo que nos unía; tú querías cortarlo con una navaja enorme. Yo estaba llorando, pero decía que sí que lo cortaras de una vez, y al tocarlo brillaba, como protesta. ‘Sí es de oro,’ decía yo. Entonces

no lo cortabas, pero con la navaja me herías en el vientre . . ." (págs. 64-65). El simbolismo es bastante explícito: "la navaja"—símbolo fálico—le quitó la virginidad. Ella creía que el amor, el hilo que los unía, era una relación puramente espiritual, y temía que el amor físico rompiera este hilo entre los dos. Pero se nota que, aun en el sueño, la navaja no llegó a cortar el hilo de oro. Esta aversión al sexo es resultado de su educación: su madre le inculcaba la idea de que sólo las "mujeres malas" gozaban del amor físico. Sólo esta aversión le impidió establecer una relación auténtica y darse a una vida creadora. Después de la muerte de Gabriel, Leonor rechazó otra vez la posibilidad de salir de su soledad: no se casó con el mayordomo de la hacienda, Salustio. Ella se quedó sola, cuidando al nieto Silvestre, que entretanto había perdido a sus padres. El conflicto dentro de Leonor—la aversión física al sexo y el instinto maternal—se resolvió al hacerse "madre" del nieto huerfano. Pero éste no podía aguantar el ambiente de "luto" en que vivía Leonor, y se fugó de la hacienda. Sola de nuevo, Leonor resucita a Silvestre en el hijo abandonado por Sibila. Es este instinto maternal que salva a Leonor: al final del episodio se pone fuerte otra vez cuidando a su nuevo Silvestre.

Sibila representa la antítesis de Leonor. Es un animal dominado por el placer material e inmediato. Tuvo relaciones sexuales con Silvestre antes de que éste fugara, luego se casó con el hijo de Salustio porque "tenía ganas." No quería a los hijos que tuvo—por esto tres ya se murieron—, y al arrullar a su hijo enfermo, piensa: "¿Por qué no te mueres? No te quiero. Eres el mismo, que se muere y vuelve a nacer . . . y yo voy a estar fregándome siempre por tu culpa. Qué bueno que vas a morirte" (pág. 89). Al final del episodio abandona a su hijo, huye a caballo para alcanzar a Rafael, su nuevo amante. No se sabe si ella es condenada o no: "Le revoloteaba uno como murciélago [su demonio] . . . Su ángel de la guarda le volaba también . . . Los dos se peleaban en el aire, alrededor de ella. Y ella montada, corriendo cuesta abajo" (págs. 103-104).

El Hombre de Caftán, la proyección del nieto Silvestre evocada por Leonor, entra por la "puerta condenada," y da principio al episodio fantástico de los sueños: él con su ayudante Mayala, dirige la representación de las escenas del pasado en que los demás llegan a conocerse. Desempeña una función doble: es el *alter ego* del autor, portavoz de sus ideas y director dentro de la obra, y a la vez es el nieto Silvestre. Como portavoz de las ideas del autor, expresa este concepto de la vida: "Es como hilar las hebras de esta tela de araña que tenemos siempre en derredor" (pág. 50). Con la existencia, las hebras del tiempo, lugar y materia, el hombre crea su propia vida. La "hebra de oro" es la "creación espiritual" que nos liga con el prójimo y da sentido a nuestra vida. Como el nieto Silvestre, reprende a Leonor el ambiente represivo que ella le proporcionaba: "Cada quien tiene lo que quiere si sabe desearlo con verdad, con fuerza. Tú no me enseñaste a

desear. Nunca me enseñaste a desear, abuelita" (pág. 96). Se huyó de la hacienda, se lanzó a varias aventuras y murió de fiebre en la selva de Oaxaca. En escena él representa su propia muerte, lamentando el no haberse realizado totalmente y exhortando a Leonor que viva plenamente:

Pero ya no soy yo, él, Silvestre, sino este otro, mi posibilidad frustrada, mi no ser, el reflejo de mis potencias rotas Y allá voy, dando tumbos, con el cabo perdido. ¡No lo sueltes, no lo dejes! Sigue tejiendo, cuida la telaraña, ásete a los hilos . . . que no te queden deseos . . . el sueño hueco, la memoria perdida, la absorción Mira tus manos, tócate, recuerda, el tiempo, el sabor, vive, da, ¡vive!, huele, recuérdame, adiós, el cuerpo, tócate, ¡la vida!, ama, oye, ve, el espacio, el adiós, la, él, los (págs. 99-100)

Todo este automatismo es una exhortación, del nieto que se disuelve en la Nada, a que Leonor se realice toda la potencia de su existencia.

La vida del nieto Silvestre termina truncada por la influencia de Leonor; pero él se muere fecundizando a Leonor, devolviéndola a la vida con nueva fuerza. Y ella, recíprocamente, lo devuelve a la vida en el hijo que Sibila abandonó: "Y tú, no vayas a llorar. Tú vas a vivir. Te vas a llamar Silvestre . . . y como estás cojito, no vas a poder escaparte" (pág. 104). El hecho de que el hijo sea cojo subraya la ligación mutua entre los dos en el proceso regenerador. Este proceso se expresa de varias maneras, lo más obvio es el costal de maíz:

(. . . Un costal de maíz en el rincón del fondo derecho . . .) (pág. 13)
(En el costal de maíz reventó algo. Ha ido asomándose lentamente desde el principio de la escena. Ahora se ve con claridad: son matas de maíz, muchas, que crecen y crecen hacia arriba, mientras Leonor canta)
(pág. 105)

Estas matas de maíz, que fueron fecundizadas por la lluvia que había caído durante el episodio fantástico, subrayan la resurrección de Silvestre en la persona del hijo abandonado por Sibila, que también fecundizó a Leonor, renovando su instinto maternal durante el episodio fantástico.

La temática de este auto es esencialmente la misma que en *La zona intermedia*: el hombre es una potencia que debe realizarse lo más completamente posible, sin negar ningún aspecto de esta potencia que es la existencia. Otra vez el autor valoriza más al aspecto irracional, el valor creativo del instinto materno. Para reforzar su concepto, se aprovecha del valor emotivo que se encuentra en el "misterio" de la Resurrección, empleando elementos de este ciclo regenerador.

El día que se soltaron los leones,⁸ aunque el autor la llama "farsa en tres jornadas," muestra muchos de los elementos temáticos y estructurales que se vienen encontrando en las otras obras fantásticas. Esta pieza es esencialmente una variante del "misterio" del Sacrificio: Ana se sacrifica para asegurar la vivencia del aspecto irracional del hombre. La trama es bastante

sencilla. Durante toda su vida, Ana, una vieja solterona sumisa, ha cuidado a una tía dominadora. Ésta hace que echen de la casa un gatito que Ana tenía escondido en la cocina. En el primer acto, Ana, rebelándose contra su tía, sale a buscar su gato. En el bosque de Chapultepec se encadena una serie de sucesos absurdos, y Ana queda desayunándose en la compañía del Hombre—un poeta vagabundo—, la Señora—una madre pobre dedicada a sus hijos—, y una pareja de leones sueltos. El segundo acto desarrolla la persecución de los leones y de sus tres cómplices, y termina con ellos retirándose a la isla en medio del lago. En el tercer acto, allí en la isla, Ana llega a una especie de anagnórisis y decide nunca volver a casa de su tía. Sigue la persecución por la policía; y Ana, para salvar los leones, los lleva a la jaula y se encierra con ellos. En el “Epílogo” Ana y los dos leones gritan para advertir a los jóvenes que el aspecto irracional del hombre, a que la sociedad intenta negar la existencia enjaulándolo, no deja de existir.

Otra vez el tema es la esencia dinámica del hombre como potencia. Aquí se ve que la sociedad colectiva, basada en una ideología racional, convierte al hombre en un objeto, un piñón en la gran máquina social, enajenándole de su aspecto irracional, y por lo tanto rompiendo el equilibrio dinámico que es el ser humano.

La estructura de la obra es casi musical: variaciones y repeticiones sobre un tema que se entretienen, realizándose mutuamente. La trama secundaria se introduce en el primer acto, cuando el joven Profesor del Instituto Militar “clasifica” a su alumno López Vélez:

Profesor.—Es usted un homo sapiens, mamífero, vertebrado. Sus datos particulares están en el registro civil y en el archivo de la escuela. Se encuentra en el período de la domesticación, y sería colocado en una jaula al menor síntoma de ferocidad. En la escuela, en los laboratorios o en las oficinas del gobierno sabemos todo cuanto puede saberse de usted, de sus semejantes o de los otros seres en la escala zoológica.

López Vélez.—Mi papá me dijo que no se sabía nada de nada. Que todo es muy raro . . . Mi papá me dice que no se sabe por qué. Y que no sería raro que en un momento nos volviéramos renacuajos, o leones, a que nacieran otras cosas en vez de niños.

Profesor.—Me hará el favor de decirle a su papá que son estupideces. (Risitas) Todo está previsto y todo se sabe. Yo mismo podría explicarle todo . . . (págs. 261-262)

Este mundo ordenado, donde todo se explica por la razón, se desvanece cuando López suelta los leones; y en el caos de la cacería del segundo acto, unos policías hieren a balazos mortalmente al Profesor. Frente a una muerte que anula todo su mundo basado en la razón, todo se le vuelve tan “raro” como al padre de López, y el Profesor dice: “No entiendo nada. Todo me parece muy extraño” (pág. 278), y se muere meciéndose en un columpio.

Este episodio es sólo una variación del tema principal. El Hombre lo explica en términos generales en el tercer acto, cuando habla con Ana allí

en la isla. Ana ya ha decidido no volver a casa de su tía, y el Hombre comentando esta decisión reconoce que es difícil desobedecer—porque así uno se arriesga al castigo—, pero que mayor mal es siempre obedecer y así someterse voluntariamente a la amputación de una parte de esa esencia dinámica que es el hombre. Los cirujanos son las tías, los gobiernos, los jefes y las teorías (pág. 288). Es la sociedad que mutila al individuo, reprimiendo los aspectos del ser humano que no le son convenientes al desarrollo de su plan ideológico. La sociedad sujeta y utiliza al individuo por medio del castigo, o le hace sacrificar el presente con la promesa de una utopía futura.

La tía hacía lo mismo con Ana. La utilizaba, oponiéndose a que saliera con novios y hablándole de un “futuro cargado de promesas” (pág. 278). Pero Ana preguntaba “¿Y hoy, y hoy?” (pág. 278). Al principio, este deseo de vivir intensamente en el presente se proyectaba en el gato. En el primer acto, Ana le decía: “Tienes que crecer antes, ser un gatote que nadie pueda con él, y que le pegue a todos los gatos, y que no le quiten la novia” (pág. 254). Es un ejemplo clásico de la proyección psicológica: Ana era un ser sumiso que nunca había tenido novio. Para Ana, este gato crece, hasta confundirse con el león: “Virgen pura, que no me muerde . . . Si era [su gato] un animalito muy bueno, muy dócil” (pág. 266).

Luego, Ana ya no es dócil; se identifica con los leones. Y para recalcar esta idea de vivir intensamente en el presente, característica del *libido*, ella, en el tercer acto, afirma que los leones “. . . Sueñan la sensación del salto, la consistencia de la carne entre los dientes . . . Él [su gato] pensaba impresiones muy fuertes, atracciones, repulsiones. Su modo de querer es como un gran calor” (pág. 279). El gato-león se vuelve símbolo del *libido*, y Ana la defensora de este aspecto del ser humano a que la sociedad intenta negar la existencia, guardándolo en las jaulas. Pero, no por esto deja de existir, y como dice el Hombre: “Nunca se sabe cuándo van a soltarse los leones” (pág. 282).

El Profesor, que iba imponiendo un sistema autoritario basado en el aspecto racional del hombre, sirve de contrapunto para Ana que va librando el aspecto irracional y subjetivo del hombre. Los personajes también son variaciones del mismo tema: el Profesor y la Tía representan las fuerzas represivas—ésta por interés personal, aquél por la fe ciega en la razón—; López Vélez y Ana representan las fuerzas libertadoras; el Hombre representa el ser consciente de la dualidad humana, pero quien se vendió para llenarse el estómago. En el “Epílogo” se reúnen estas dos tramas cuando otro Profesor del Instituto Militar entra con sus alumnos a visitar el zoológico. Allí en la jaula está Ana, gritándoles para que se den cuenta del aspecto irracional del hombre.

Este drama, como las otras obras fantásticas, rompe con la realidad cotidiana, exteriorizando el contenido de la mente humana en vez de reproducir la realidad exterior, para dar más relieve al conflicto esencial entre

el aspecto racional e irracional dentro del hombre. Aquí, el autor se aprovecha del "misterio" del Sacrificio para dar más valor emotivo a la obra: Ana, por la rebeldía, por el sufrimiento—la persecución—, y al final por el sacrificio, se ha convertido en León, efectuando una verdadera interpenetración con esta fuerza irracional del hombre. Se ha vuelto Redentor de este aspecto del hombre, y grita a los niños del Instituto Militar:

El hombre.—¿Odia usted a los niños?

Ana.—Son preciosos, los quiero mucho, me gustaría jugar con ellos. Pero les grito así para que aprendan. ¿Usted cree que entiendan por qué les grito?

El hombre.—Ahora no. Más tarde.

Ana.—Mejor. ¡Brutos, feos, niños gusanos, niños imbéciles! (pág. 295)

Esta última obra es la mejor estructuralmente, porque aquí se nos presenta un solo conflicto: el aspecto irracional y el aspecto racional del hombre. Pero en las tres obras se viene encontrando el mismo conflicto, y verificando que el autor aboga por un equilibrio dinámico de los dos aspectos. El autor valoriza más al aspecto irracional, por ser éste el aspecto más vital de los dos y usualmente el que se reprime dentro de la sociedad. Se nota que los personajes que encarnan el aspecto irracional se identifican con lo felino—simbólico del *libido* en la obra de Carballido—: la Mujer de *Zona intermedia* tiene rasgos felinos hasta las garras, Leonor de *La hebra de oro* tiene un nombre que la liga con el león y es el personaje más vital al final de la obra, Ana en *El día que se soltaron los leones* se identifica con los leones y al final se vuelve Redentor del aspecto irracional que los leones representan. La obra de Carballido muestra que él reconoce la fuerza creadora de este aspecto del hombre: él aboga por la liberación de esta fuerza vital y se aprovecha de elementos de las formas tradicionales como el "misterio" para presentárnosla con mayor valor emotivo. No obstante, también reconoce la potencia del hombre por la creación espiritual desde la propia existencia: por medio del sufrimiento y el sacrificio el hombre puede trascender su propia existencia, luchando por un valor espiritual. Lo que se expresa en la obra de Carballido es la busca de un equilibrio dinámico entre los dos aspectos del hombre en que se pueda realizar totalmente la potencia del hombre.

University of Iowa

Notas

1. En su tesis doctoral Margaret Sue Sayers Peden ha señalado una tendencia realista y otra fantástica en la obra dramática de Carballido: "Emilio Carballido, Dramatic Author: His Work from 1948-1966" (University of Missouri, 1966). Véanse también su "Theory and Practice in Artaud and Carballido," *Modern Drama*, XI, No. 2 (September 1968), 132-142; y Frank Dauster, "El teatro de Emilio Carballido," *La Palabra y el Hombre*, VI, No. 23 (julio-septiembre 1962), 369-384.

2. Wayne Shumaker, *Literature and the Irrational: A Study in Anthropological Backgrounds* (New York: Washington Square Press, 1966), p. 161.

3. Ernst Cassirer, *The Philosophy of Symbolic Forms, Volume Two: Mythical Thought*, trans. Ralph Manheim, 4th ed. (New Haven: Yale University Press, 1965), pp. 189-190.

4. *Ibid.*, p. 230.

5. *Ibid.*, p. 38.

6. Emilio Carballido, *La zona intermedia en Teatro mexicano contemporáneo*, No. 26 (México: Unión Nacional de Autores, 1951). Las citas incorporadas en el texto son de esta misma edición.

7. Emilio Carballido, *La hebra de oro: auto sacramental en tres jornadas* (México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957). Las citas incorporadas en el texto son de esta misma edición.

8. Emilio Carballido, *El día que se soltaron los leones en Teatro* (México: Fondo de Cultura Económica, 1960). Las citas incorporadas en el texto son de esta misma edición.