

Historia, mito e imaginación constructiva en los dramas históricos de Emilio Carballido

JACQUELINE EYRING BIXLER

Virginia Tech

En México, donde la retórica histórica es el *sine qua non* del discurso político y donde abundan los monumentos a los héroes de ayer, la historia y sus consecuencias son aspectos —aspectos ubicuos— de la sociedad. A través de los años, figuras claves de la historia mexicana, como Cuauhtémoc, Juárez y Morelos, se han institucionalizado como mitos sagrados. Según explica Alan Riding, estos seres mitificados se han dividido entre buenos y malos para personificar conceptos tales como el valor, el patriotismo y los ideales revolucionarios o, a la inversa, la cobardía, la traición y la represión (Riding 15). También observa Riding que, como parte de la obsesión mexicana por la historia, los políticos contemporáneos tienen la costumbre de “adoptar” a un mentor espiritual del pasado y así mitificarlo aún más (15). Para Luis Echeverría, por ejemplo, el héroe predilecto era Lázaro Cárdenas, mientras que José López Portillo adoptó al dios prehispánico Quetzalcóatl y Miguel de la Madrid escogió al cura rebelde José María Morelos. Por otro lado, los intelectuales, entre ellos Paz, Monsiváis, Cosío Villegas y Fuentes, han sometido la historia mexicana a un examen cuidadoso y autoconsciente, en un esfuerzo por comprender el carácter único de su país, y aunque emplean diferentes vehículos literarios, en conjunto creen que la solución a los problemas del presente yace en el pasado.

En esta época de crisis, de intensa toma de conciencia y de autoexamen nacionales, el teatro, con su efecto directo e inmediato sobre el público, ha sido un instrumento eficaz, pues ha hecho que los mexicanos se observen detenidamente a sí mismos como parte íntegra del devenir histórico. Entre los dramaturgos mexicanos contemporáneos que han tratado temas históricos destaca Emilio Carballido. Conocido por la diversidad temática y estilística de su teatro, Carballido ha mostrado, al igual que su maestro Rodolfo Usigli, una fascinación constante por la historia de su país. Si la mayoría de sus obras contiene un marcado referente socio-histórico, hay cuatro piezas en particular que tratan directamente de figuras y episodios del siglo diecinueve: *Homenaje a Hidalgo*, *Almanaque de Juárez*, *José Guadalupe (las glorias de Posada)* y *Tiempo de ladrones; la historia de Chucho el Roto*. El autor nunca ha explicado en términos concretos su fascinación por esa época, pero la vuelta repetida al periodo de la Reforma y del Porfiriato sugiere que allá busca la clave del dilema mexicano actual. Mediante protagonistas ya mitificados, técnicas épicas y un lenguaje metafórico, Carballido subraya en este cuarteto de dramas históricos el continuo que existe entre pasado, presente y futuro. En este sentido, Carballido es lo que el metahistoriador Hayden White llama "historicista", porque "utiliza su conocimiento del pasado para iluminar los problemas del presente o, peor, para pronosticar el futuro" (White 101).

Las obras históricas de Carballido son, en realidad, "extravagancias" artísticas que se preocupan muy poco de los hechos históricos como tales. En un libro dedicado al drama histórico, Herbert Lindenberger mantiene que este género es un fenómeno complejo que trasciende la recreación fiel del momento histórico. En un esfuerzo por definirlo, identifica tres niveles de realidad que forman o reforman la conciencia del público teatral: primero, el material histórico (sea o no sea verídico) que la obra pretende representar; segundo, las convenciones teatrales según las cuales se refunde ese material histórico; y tercero, la sensación de continuidad histórica que el dramaturgo le da a ese segmento dramatizado

del pasado (Lindenberger 10). Con respecto a este último nivel, la sensación de un movimiento inexorable e interminable hacia el futuro es algo que, según Robert Corrigan, comparten por naturaleza el teatro y la historia: "los procesos dramáticos de la historia nunca terminan; sólo nos encaminan al próximo episodio" (Corrigan 222). En los cuatro dramas históricos de Carballido se nota claramente el deseo autoral de construir el puente entre ayer, hoy y mañana, al trascender los datos históricos, dramatizar la historia y así convertirla en una realidad nueva, mezcla inextricable de hecho, leyenda y fantasía personal.

En lo que atañe a las fuentes documentales y a la relación entre la obra dramática y la realidad histórica, Carballido, al contrario de su compatriota, el docu-dramaturgo Vicente Leñero, se preocupa poco por la precisión factual. Al referirse a *Almanaque de Juárez*, por ejemplo, confiesa que "la obra no pretendió ser nunca un trabajo de erudición, y el autor no tuvo cuidado de conservar fichero de sus fuentes" (*Almanaque* 103). Además, declara en otra ocasión que la misma obra fue "hecha con libertad y alegría, que es lo que nunca sucede con las obras históricas" (Rodríguez 656). Aquí resuenan las palabras de su maestro Usigli, quien mantenía que "si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia [...]: sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico" (Usigli 61-62).¹ La historia, para Carballido, no es un

¹ Aunque Carballido parece seguir la filosofía artística de su antiguo maestro, hay que reconocer las diferencias formales entre ellos. Para Usigli, en su trilogía de *Coronas*, lo principal era el modo de fabulación "antihistórico", que consistía en la manipulación y reordenación de los datos para así recontar la historia y presentar otra perspectiva de ella. Carballido da a sus propios dramas históricos una fuerte dosis de imaginación, pero a diferencia de Usigli, le interesa la época entera tanto como, o aun más que, las figuras humanas que la habitaban. Por eso, Carballido opta por el espectáculo, valiéndose de la ópera, el ballet y la revista musical, mientras que Usigli seguía las pautas y los procedimientos clásicos. Para comprender el tratamiento que Usigli le daba a la historia, véase el excelente estudio de Ramón Layera, quien se basa en la teoría de Hayden White para explicar la visión metafórica e ideológica de Usigli ante la historia mexicana.

fin sino un vehículo, un modo de llegar a una realidad nueva, a una fusión de pasado y presente, de historia y ficción. Él mismo confiesa que aprecia la historia más por su teatralidad intrínseca, por las posibilidades teatrales que le brinda: "Me gusta la historia cuando tiene anécdotas divertidas [...]; me llaman mucho la atención y no por ser históricas, sino por ser dramáticas" (Espinosa 252). A Carballido no le interesa rectificar la crónica oficial ni quitarles el pedestal a figuras veneradas de la mitología mexicana. En vez de destruir los mitos, los quiere preservar porque, a su modo de ver, forman parte íntegra de la conciencia colectiva del ser mexicano. El protagonista de sus dramas históricos, por eso, no es un ser de carne y hueso, sino el ser mitificado y toda la época en que ese mito se formó.

Se emplea aquí el término "mito" en el sentido amplio de una ficción o verdad parcial que forma parte de la ideología de una sociedad. En cuanto al carácter ficticio del mito, Northrop Frye explica que "la historia es lo que realmente pasó, mientras el mito es lo que probablemente no pasó, o por lo menos no de esa forma" (Frye 11). Es decir, que el mito es simplemente lo que la historia ha llegado a ser a través de los años y del uso y el abuso de los datos. En ese sentido, es una versión complicada y engañosa de la realidad histórica, ya que es un cuento bien enraizado en la conciencia del pueblo, a la vez que es un estado de evolución histórica en el camino entre el hecho y la ficción. Carballido no pretende corregir o rectificar esos mitos antiguos y venerados, sino que sólo se deleita en aplicar su propia imaginación dramática a los relatos ya ficcionalizados de la realidad histórica. Además, en vez de tratar de convencer al público de la veracidad histórica del contenido dramático de las obras, Carballido hace todo lo posible por destruir cualquier ilusión de realidad, subrayando la índole mítica de sus personajes y su propio manejo teatral de ellos. En efecto, de los muchos estilos dramáticos que ha empleado Carballido, el drama histórico es irónicamente el más extravagante, anti-ilusorio y metateatral, el más consciente de su propia teatralidad. Sin embargo, a pesar del abandono artístico con el que trata los

temas históricos, logra comunicar en cada obra una sensación de continuidad histórica, un flujo constante entre pasado y presente, que confiere cierta trascendencia a estas obras arraigadas en la historia nacional.

Carballido hizo su primera incursión en el drama histórico con *Homenaje a Hidalgo* (estrenado en 1960 y reestrenado en 1966 en una versión ampliada), un espectáculo en gran escala cuyo propósito era rendir homenaje al padre de la Independencia Miguel Hidalgo. El breve libreto que sirve de base textual sólo consta de cinco escenas cortas y episódicas, en las que Carballido capta el espíritu de rebelión y el ambiente de represión que reinaban a comienzos del siglo decimonono. Grandes grupos anónimos de soldados, españoles y pobres, acompañados por un coro, una orquesta y bailadores, representan las dos fuerzas conflictivas de opresión y libertad. Mientras más conciencia toman los pobres, más se intensifica el ambiente de caos y violencia. Pero la obra no termina con la ejecución de Hidalgo en 1811, sino con una celebración entre los insurgentes, que se inicia con el famoso Grito de Dolores: "campanas y luz plena al coro, al pueblo, que responden a gritos y avanzan amenazantes, con el cura al frente" (*Homenaje* 21).

Como único individuo en medio de las masas de gobernantes, militares, artesanos y campesinos, el objeto del homenaje se destaca claramente como un líder. Pero en vez de presentar al ser unidimensional de los textos históricos, Carballido retrata a Hidalgo como un hombre ambiguo, de múltiples dimensiones. En un prefacio, el personaje Hidalgo se presenta ante el público con tres imágenes contradictorias: la percepción que tiene el gobierno de él como un "orgullosa y fuerte cura", la visión popular del "activo y sagaz, pequeño cura" y su autoimagen del "humilde, oscuro padre Miguel Hidalgo" (*Homenaje* 8). Estas percepciones conflictivas del héroe expresan de manera sucinta la concepción que hoy se tiene de él, como una mezcla de dato histórico, mito e imaginación.

Hidalgo no sólo hace de protagonista en su propio homenaje,

sino también de portavoz de la filosofía del dramaturgo sobre la historia, principalmente de su concepción de ella como un tablero de damas en el que se alternan momentos de claridad y oscuridad. Hidalgo comunica este concepto del proceso histórico en su descripción metafórica de la historia como un vaso rebosante de injusticias: "veo cómo la historia va acumulándose, gota a gota, infamia tras infamia, colmando vasos frágiles y sudorosos" (*Homenaje* 9). Los actos de crueldad —el robo, el despojo, la violación—, que se presentan en pantomima a través de la obra se entienden como gotitas metafóricas en un proceso eterno que hizo estallar, y que podría hacer estallar de nuevo, un frágil orden social mantenido por la opresión y la pobreza.

En un espíritu de innovación dramática, Carballido combina en *Homenaje a Hidalgo* un espectáculo conmovedor de música, canto y baile con un recuerdo solemne de las fuerzas omnipresentes de la represión. El énfasis constante en los signos visuales y auditivos, junto con la patente mitificación de Hidalgo, hacen de la historia, no un momento estático, sino un proceso cíclico, dinámico y vital.

Ocho años después, en *Almanaque de Juárez*, Carballido volvió a inspirarse en un héroe mitificado del siglo pasado. Aquí presenta, en un acto extendido y episódico, un calendario cronológico de la vida y la época del gran reformador y primer presidente indio de México, Benito Juárez. Adoptando y adaptando técnicas del teatro épico brechtiano, Carballido traza el desarrollo emocional, intelectual y político del héroe, desde la adolescencia hasta su caída del poder político.² En vez de presentar una simple recreación

² En otro estudio, (1980) examino, no sólo las técnicas brechtianas que Carballido utiliza en su propio teatro épico, sino también la manera en que el dramaturgo mexicano se desvía del modelo del alemán. Carballido mismo ha negado que su teatro sea brechtiano: "He usado recursos épicos, pero nunca brechtianamente. Yo no he usado la distancia por razones ideológicas, sino como trampa emotiva [...] para meter a la gente emotivamente. No tengo obras épicas, tengo obras políticas con recursos del teatro didáctico" (Espinosa 242). Es verdad que, aunque Carballido adopta y adapta ciertas técnicas de enajenación, no lo hace con los mismos fines que Brecht. La incorporación de

fiel de los episodios claves, el autor filtra, estiliza e infunde nueva vida a la historia, por medio de narradores, retratos, diapositivas, pantomima, música y poesía. De este modo, perfecciona y amplía la forma con la que primero experimentara en *Homenaje a Hidalgo*, pero con un resultado más acabado en su dimensión estética.

Para hacer resaltar el carácter mítico de Juárez, el dramaturgo lo retrata de modo indirecto. No deja que Juárez se desarrolle como personaje independiente, sino que lo presenta por medio de dos narradores —un fotógrafo y un guía de museo—, que narran las acciones en el pretérito, mientras Juárez y los otros personajes históricos hacen pantomima de las acciones narradas. El estilo deliberadamente anti-ilusorio de la actuación, junto con las canciones y los versos dedicados al héroe, ponen distancia entre el ser de carne y hueso del pasado y el mito de hoy, a la vez que subrayan el proceso mismo de la mitificación. Al mismo tiempo, las técnicas brechtianas de enajenación ponen distancia entre el protagonista y el público, para que éste no se identifique emotivamente con el héroe, y así quede claro el paralelo entre pasado y presente.

El puente entre los dos marcos temporales lo ofrecen el guía del museo y el fotógrafo. El primero, un hombre moderno, pretende guiar al público, tanto al verdadero como al ficticio, en una gira por un museo en el que se exhiben artefactos que pertenecían a Juárez o a su época. El público ficticio consiste en tres señoras con sillas portátiles, quienes personifican la ignorancia y el prejuicio racial que aún persisten hoy en día con respecto a la historia mexicana. Cuando el guía se detiene para hablarles de Guillermo Prieto, por ejemplo, las señoras se impacientan:

música, poesía y baile, por ejemplo, sirve en el teatro de Carballido para enriquecer la experiencia y hacer resaltar la teatralidad de la pieza, no para chocar con las expectativas del público. Además —cosa más importante— falta en los dramas históricos del mexicano la famosa dialéctica que es el sello del teatro brechtiano. Las piezas más estrictamente brechtianas en el sentido formal y político son, a mi modo de ver, *Un pequeño día de ira* y *¡Silencio, pollos pelones, ya les van a echar su maíz!*

SEÑORA III: Guillermo, Prieto... Juárez, prietísimo, puros prietos hemos visto. Para eso me voy a la Lagunilla.

SEÑORA II: Max parece torro de porcelana, con sus barbas doradas tan lindas... ¡y ojos azules! (*Almanaque* 29)

El segundo narrador también liga el pasado con el presente, pero por medio de una "metáfora extendida", en la que se compara el proceso de la historia con el de la fotografía. Después de explicar cómo se producen las imágenes positivas y negativas, el fotógrafo añade:

La Historia es un proceso semejante, fenómeno de luces y de sombras y de sales que fijan gestos aislados para guardarlos en la memoria colectiva. La luz que emana de los gestos de un hombre sirve para fijarlos, para dejarnos una imagen que perdure [...]. Aunque también la sombra se retrata y perpetúa ciertas figuras (74).

En vista de esta explicación metafórica, Juárez es percibido como una figura positiva que se yuxtapone a las sombras proyectadas por Santa-Anna, Maximiliano, Porfirio Díaz y el clero. Al reconocer el valor metafórico de la historia, Carballido concuerda con la filosofía metahistórica de Hayden White, quien afirma que "bien entendidas, las historias nunca se deben leer como signos inequívocos de los eventos que pretenden contar, sino como estructuras simbólicas, metáforas extendidas" (White 91).

Por medio del lenguaje metafórico, Carballido representa la vida de Juárez, no sólo en homenaje al héroe, sino también como metonimia de un proceso histórico mucho más amplio y universal. En la yuxtaposición de metonimia y metáfora se reconoce la distancia entre saber la historia y conocer la historia, entre presentar una crónica de los eventos y ofrecer una cosmología comprensiva. No puede ser pura casualidad que el dramaturgo escribiera esta pieza en diciembre de 1968, a las sombras de Tlatelolco. De hecho, el paralelo entre las dos épocas queda subrayado de modo bastante directo cuando representa al final de la obra la subida de Porfirio Díaz (cuyo eco sería Díaz Ordaz), y su sangrienta

represión de las protestas populares. Frente a la pantomima de una masacre de obreros, un miembro del pueblo protesta:

Quando queremos protestar, cuando pedimos que nos traten como ciudadanos, como gente, cuando tratamos de que haya diálogo entre el pueblo y el gobierno, ¡nos echa encima el ejército! ¡Usa a los soldados para asesinar al pueblo! (*Almanaque* 37).

Por medio de tales paralelos Juárez deja de ser figura concreta para convertirse en un símbolo de luz y esperanza en otra época de oscuridad y desesperación. *Almanaque de Juárez* es un viaje por la historia, un mosaico de la vida de Juárez que sirve al mismo tiempo como metonimia del patrón de momentos oscuros e iluminados que es la historia mexicana. En vez de una representación realista y fiel a los datos, Carballido presenta la historia como una colección impresionista de diapositivas en blanco y negro. Así, el espectador tiene la sensación de ser un testigo mudo y pasivo ante el movimiento inexorable y cíclico de la historia.

El siguiente capítulo en la saga histórica de Carballido es *José Guadalupe (las glorias de Posada)*, otro espectáculo en gran escala, escrito en 1976 y aún sin estrenar. Entre las cuatro obras históricas, ésta se destaca por ser la más consciente de su propia teatralidad, la más difícil de montar en el sentido técnico y la más panorámica en su visión del México pre-revolucionario (Bixler 1988). En este caso, la inspiración dramática no se debe a ningún personaje o evento histórico en particular sino a la obra artística de José Guadalupe Posada (1852-1913), un artista muy importante, que captó con sus dibujos toda una época de trastornos y transición en la historia mexicana, desde el ascenso político de Porfirio Díaz hasta el estallido de la Revolución Mexicana.

La estructura dramática, de acuerdo con esta visión panorámica, consta de un popurrí metateatral de viñetas bastante inconexas, pero todas inspiradas por las litografías de Posada. Los grabados que sirvieron de inspiración teatral también sirven, por medio de grandes proyecciones, de fondo visual a la acción dramática. Contra este fondo artístico, Carballido presenta una revista músico-tea-

tral en la que retrata las costumbres, los gustos y los eventos principales de la segunda mitad del siglo diecinueve, los catrines y el cortejo de las damas, el culto a lo exótico, los crímenes más sensacionales y los corridos revolucionarios. El estilo dramático de las quince escenas varía tanto como el contenido, desde el monólogo dramático y el sainete hasta la representación cómica y operística de *Caperucita roja*, en la que los hombres de Porfirio Díaz pretenden cazar a los “lobos”.

Puesto que el protagonista de esta revista musical y teatral es una época entera, el proceso de mitificar a los personajes históricos, tan marcado en las otras tres piezas, sólo se observa en las escenas dedicadas a los criminales más notorios de aquellos años—El Chalequero y La Bejarano— y en los corridos finales dedicados a Villa, Carranza y otros “héroes” de la Revolución. Pero, como de costumbre, Carballido no se preocupa tanto por los *productos* de la mitificación como por la imaginación popular, literaria y artística que poco a poco engendra y renueva esos mitos.

El punto de convergencia entre tanta variedad temática y estilística es el mismo Posada, quien queda conmemorado y ficcionalizado dentro del texto como personaje y narrador. En tres monólogos intercalados, en los que aparece de joven, hombre maduro y anciano, el litógrafo ofrece el puente entre pasado y presente, la obra y el público, la historia y el arte. De esta manera, Posada recuerda a la figura de la Intermediaria en *Yo también hablo de la rosa*, ya que reconoce su papel de intermediario y de médium artístico en la recreación, la comunicación y la preservación de la realidad cotidiana:

También hago retratos: de la gente que veo del diario por las calles, de personajes de la política y de la Historia. También hago [...] cuentos, leyendas, fantasías. Crímenes, chascarrillos. Ilustraciones para versos y para letras de canciones, para noticias que nos llegan de aquí y del extranjero. Hago la Realidad en imágenes y eso es, a fin de cuentas, un trabajo de artista (*José Guadalupe* 2).

Al igual que Posada, quien grabó y así preservó su realidad con

dibujos crudos como los de las "calaveras", Carballido se vale de formas anti-ilusorias como la farsa, la ópera y el baile, para estilizar dramáticamente la misma realidad que Posada recreó en sus ilustraciones. La historia, tal como se presenta en las tablas, se ha alejado dos veces de la realidad objetiva después de haberse filtrado por las herramientas artísticas de Posada y la imaginación teatral de Carballido. Aunque es innegable que ambos, el litógrafo y el dramaturgo, han recreado y así cambiado la historia, a la vez han logrado preservar la historia nacional al convertirla en un arte tangible y duradero. Además, han reafirmado que la historia no es una ciencia seca, sino un fenómeno en proceso constante de rehacerse.

El drama histórico más extravagante y ambicioso de Carballido hasta la fecha ha sido *Tiempo de ladrones; la historia de Chucho el Roto*, publicado en 1983 y estrenado el año siguiente. Como las tres obras anteriores, esta megaproducción, con un reparto de centenares, nos sitúa en el Porfiriato, la época en la que menos libertad y más distancia entre ricos y pobres ha habido en toda la historia mexicana. En un maratón dramático que dura unas cuatro horas, Carballido recrea la figura de Jesús Arriaga, alias Chucho el Roto, una especie de Robin Hood autóctono y mezcla de hecho y leyenda, que robaba a los ricos para dar a los pobres.

En cada una de las dieciséis escenas, que podrían montarse por separado como obras en un acto, se presenta una de las supuestas aventuras del bandido mítico. Digo "supuestas", porque ni siquiera Carballido puede estar seguro de la existencia real de Chucho, ya que en sus extensas investigaciones no encontró ningún registro oficial de sus crímenes legendarios ni de su ejecución. En vez de datos comprobables, halló un drama, una novela folletinesca, un folletín de periódico, todos del siglo pasado. Puesto que su existencia parece depender enteramente de la tradición oral y literaria, Chucho el Roto es un mito por excelencia, una amalgama de rumores, ficciones escritas y la imaginación del pueblo. Como admite el propio autor,

retomé una tradición, que es mezcla de tradiciones orales con

tradiciones literarias, de fantasías colectivas e individuales [...]; usé libremente el material creado por mis antecesores, interpretándolo. Añadí material de mi invención, mezclé ambos (*Tiempo* 252).

En concordancia con esta concepción artística, Lindenberger nota que la intertextualidad es una característica común del drama histórico, cuyas fuentes tienden a consistir más en convenciones teatrales anteriores que en los materiales históricos en que pretende basarse (Lindenberger 4). En este sentido, *Tiempo de ladrones* y su fuerte carácter metaficticio se aproxima a *José Guadalupe*, cuyo contenido dramático también está dos veces alejado de la realidad histórica, si es que ésta, sobre todo en el caso de *Tiempo de ladrones*, alguna vez existió de verdad.

Como en las piezas precedentes, Carballido no hace el menor esfuerzo por crear la ilusión de realidad. Al contrario, hasta declara que los frecuentes cambios de escenario deben ser “fulminantes y a la vista sin disimulo” (*Tiempo* 16). Al mismo tiempo, la acción de la pieza está marcada por un ritmo acelerado y un melodramatismo deliberado. El resultado de esta teatralidad exagerada es una distancia estética que le permite al público burgués reírse desde lejos, no sólo de las travesuras de Chucho y sus cohortes, sino también de los altos rangos de la iglesia, el gobierno y la sociedad. En una escena celebrada y conocida como “la escena enmierdada”, Chucho pretende ser un médico alemán en una cena de alta sociedad. Los miembros de su pandilla, disfrazados de sirvientes, drogan y roban a los invitados mientras éstos se retuercen en un charco de vómito y excremento, creyendo que el “médico” les ha contagiado con la fiebre amarilla. En este episodio, como en los demás, el engaño es obvio para todos, menos para los ricos y poderosos, quienes repetidamente se hacen víctimas de su propia ignorancia y avaricia.

Sin embargo, a la vez que divierte al público con los ardidés ingeniosos de Chucho, Carballido presenta un paralelo bastante explícito entre la época de Chucho, o sea el Porfiriato, y la sociedad actual. Así lo explica Jorge Ruffinelli cuando dice que la obra es

una suerte de fantasía compensatoria de nuestra época en crisis, la necesidad de imaginar siquiera el robo como redistribución de la riqueza, un orden social más justo, y junto con ello, el placer de advertir en la historia de Chucho el Roto la habilidad y el ingenio con que se saquea a nuestros saqueadores (Ruffinelli 67).

Fácilmente se podrían aplicar a la realidad inmediata los comentarios de Chucho sobre la clara división entre ricos y pobres: "Esto tiene su nombre, lucha de clases, así se llama. Y ellos se llaman la burguesía. Y tú y yo somos proletarios. ¿Y qué nos roban? Esa energía que mueve el mundo" (*Tiempo* 36). Dos signos visuales, que están siempre presentes, subrayan este contraste social. En primer término hay un banco de carpintería, que simboliza los orígenes humildes de Chucho y, por extensión, a los pobres en general. En el fondo, se encuentran un piano de cola y un gran candil de prismas, los cuales se refieren a la clase acomodada y culta. Para atizar aun más la conciencia social del público, Carballido propone otra táctica más directa: "en el intermedio de cada tanda, repartir volantes con material subversivo, que aplique los episodios a la actualidad más inmediata del público [...]; aunque en México difícilmente hará falta" (*Tiempo* 256). Estos paralelos patentes entre la estructura socio-económica de aquel entonces y la de hoy inevitablemente llevan al público a reconocer, con cierto dolor, que al reírse de las víctimas de Chucho se ríen, en efecto, de sí mismos.

A fin de cuentas, la teatralidad exagerada de *Tiempo de ladrones* tiene un doble propósito. A la vez que le hace difícil al público identificarse con el protagonista, le permite ver —y reaccionar ante él— el paralelo entre pasado y presente, entre sí mismo y el objeto de su risa. Carballido recurre a múltiples formas teatrales, entre ellas la farsa, el melodrama y lo grotesco, no sólo para destruir la ilusión de realidad, sino también para rescatar del olvido la tradición teatral mexicana y así comprobar que en México sí hay material dramático digno de montarse. A diferencia de su maestro Usigli, Carballido desca preservar, no sólo la historia de su patria, sino también aquellas tradiciones teatrales que están a

punto de desaparecer. El propio autor lamentó hace veinte años y sigue lamentando "el abandono absoluto (¿por desprecio? ¿indiferencia? ¿por pueril y rebuscado deseo de universalidad?) del material dramático mexicano de cualquier época" (*Teatro joven* 6). Pero en esta versión teatralizada de la vida y el tiempo de Chucho el Roto, Carballido rescata, no sólo las tradiciones teatrales populares de aquel entonces, como la tanda, el folletín dramático y el género chico, sino también a un personaje importante de la mitología mexicana. Como resultado de sus esfuerzos, el autor asegura que "Chucho el Roto, hijo ilegítimo de los sueños del pueblo mexicano, tiene un sitio garantizado mientras dure nuestra memoria colectiva" (*Tiempo* 252).

Para concluir, Carballido afirma en este cuarteto de dramas históricos que lo que el público mexicano quiere ver en las tablas es su propio reflejo, su propia historia en el acto de crearse. Sin embargo, insiste repetidamente en que ese reflejo no debe ser mimético. Por ende, aplica a los documentos y textos históricos lo que Hayden White denomina la "imaginación histórica" (White 83), llenando las lagunas dejadas por los historiógrafos, estilizando la realidad objetiva con sus enseres teatrales, y transformando así la historia en una ficción nueva. Lo que queda al final no es la historia en sí, sino una mezcla inseparable de hecho histórico, mito y fantasía artística.

Consta que Carballido no busca los datos oscuros sino que escoge figuras ya mitificadas y consagradas como Hidalgo, Juárez y Chucho el Roto. Esto lo hace para preservar, no tanto el mito del héroe, que ya está bien sembrado en la conciencia del pueblo, como toda la tradición popular que pertenece a aquella época: el arte, el teatro, los versos, la música. La teatralidad deliberada y exagerada que caracteriza las cuatro piezas impide la identificación emotiva con el protagonista para dejar claras las intenciones artísticas y sociales de Carballido, quien combina una estructura episódica con un lenguaje metafórico para crear y subrayar un patrón repetido de luz y sombra, bien y mal, destrucción y renovación, que comunica la sensación de continuidad histórica entre

ayer, hoy y mañana. Desde el breve libreto de *Homenaje a Hidalgo* hasta el maratón dramático de *Tiempo de ladrones*, la historia y los mitos que ella engendra han servido como fuente de inspiración artística. En estos cuatro espectáculos no se trata de cuestionar ni de reescribir los textos historiográficos sino de celebrar y de recrear la historia de la patria. Para Carballido, el teatro es, como el mito, una media verdad y confluencia de ficción y hecho que apela a la conciencia del pueblo, por encarnar sus ideales culturales y dar voz a emociones profundas y compartidas. En las palabras del maestro mismo,

un pueblo pide ver, ante todo, su propio gesto, y oír su propia voz, y vivir el torrente dramático de su propia circunstancia, que le plasmen sus sueños propios, las pesadillas de su propia historia (*Más teatro joven* 7).

En fin, la historia, tal como se presenta en el teatro de Carballido, no es un estudio de muertos y de datos polvorientos, sino un proceso vital que ilumina el presente a la vez que da luz al futuro.

BIBLIOGRAFÍA CITADA

- BIXLER, JACQUELINE EYRING. "Emilio Carballido and the Epic Theatre: *Almanaque de Juárez*." *Crítica Hispánica* 2.1 (1980): 13-28.
- —. "Historical and Artistic Self-Consciousness in Carballido's *José Guadalupe (las glorias de Posada)*." *Mester* 17.1 (1988): 15-27.
- CARBALLIDO, EMILIO. *Almanaque de Juárez*. En *A la epopeya, un gajo*. México: UAM, 1983.
- —. *Homenaje a Hidalgo*. En *A la epopeya, un gajo*. México: UAM, 1983.
- —. *José Guadalupe (las glorias de Posada)*. Manuscrito, 1976.
- —, ed. *Teatro joven de México*. 7ª ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1984.
- —, ed. *Más teatro joven*. 2ª ed. México: Editores Mexicanos Unidos, 1983.
- —. *Tiempo de ladrones. La historia de Chucho el Roto*. México: Grijalbo, 1983.

- CORRIGAN, ROBERT W. *The Theater in Search of a Fix*. New York: Delta, 1973.
- ESPINOSA, TOMÁS. "Emilio Carballido. Una entrevista." *Orinoco*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985. 241-257.
- FRYE, NORTHROP. "History and Myth in the Bible." *The Literature of Fact*. Ed. Angus Fletcher. New York: Columbia University Press, 1977. (Cita traducida por mí).
- LAYERA, RAMÓN. "Mecanismos de fabulación y mitificación de la historia en las 'comedias impolíticas' y las Coronas de Rodolfo Usigli." *Latin American Theatre Review* 18.2 (1985): 49-55.
- LINDENBERGER, HERBERT. *Historical Drama. The Relationship of Literature and Reality*. Chicago: University of Chicago Press, 1975.
- RIDING, ALAN. *Distant Neighbors. A Portrait of the Mexicans*. New York: Knopf, 1985.
- RODRÍGUEZ, TERESA B. "Entrevista con Emilio Carballido." *Hispania* 67 (1984): 655-657.
- RUFFINELLI, JORGE. "Chucho el Roto, un hijo colectivo." *Latin American Theatre Review* 18.2 (1985): 67-69.
- USIGLI, RODOLFO. *Corona de sombra*. México: Porrúa, 1974.
- WHITE, HAYDEN. *Tropics of Discourse. Essays in Cultural Criticism*. Baltimore: Johns Hopkins University Press, 1978.