

Acercamiento teórico al concepto de *anékdota* aplicado al análisis de las obras del D.F. del dramaturgo mexicano Emilio Carballido

Antoine Rodríguez
Université Charles de Gaulle – Lille 3

El objetivo de este trabajo es el de proponer un acercamiento teórico al concepto de *anékdota*¹ a partir del análisis del conjunto de las 52 obras del D.F. que Emilio Carballido escribió entre finales de los años 40 y el 2002. También se tratará, en un segundo tiempo, de ver qué tipo de anécdotas presentan las obras del D.F. y qué tipo de representación sociocultural e ideológica va construyendo, quizás sin darse cuenta, un dramaturgo mexicano contemporáneo, tan conocido y reconocido como Emilio Carballido.

El concepto de Anékdota: estado de la cuestión

Cuando los teóricos y críticos del teatro aluden a la anécdota, lo hacen presuponiendo que la definición de dicho concepto es tan obvia que no merece plantearse su definición. Rodolfo Usigli,² por ejemplo, en su ensayo sobre estilos en el teatro,³ afirma:

Ni la tragedia ni la comedia parten, como se ha afirmado desde la teoría horaciana, de una idea moral: su pureza consiste en su origen esencialmente anecdótico.

Pero en ningún momento define Usigli el concepto de anécdota. Ni lo menciona cuando da cuenta, en el mismo ensayo, de la concepción aristotélica de la tragedia. Dice:

¹ Escribo "anékdota" con "k" para referirme al concepto específicamente teatral y diferenciarlo del sentido común de la palabra "anécdota" con "c".

² Rodolfo Usigli, dramaturgo mexicano realista (1905-1975).

³ Rodolfo Usigli, "Los estilos" (Textos seleccionados de "*El itinerario de un autor dramático*" ed. Casa de España, México, 1940), en Sergio Jiménez y Edgar Ceballos, *Teoría y praxis del teatro en México*. México, D.F.: Grupo Editorial Gaceta, col. Escenología, 1988 (primera edición 1982), pp. 23-93.

Hasta ahora [1940], la definición que Aristóteles hace de las partes de la tragedia sigue siendo la más completa: la tragedia debe tener fábula, maneras, sentimientos, dicción, melodía y espectáculo.¹

Para Usigli, como para otros teóricos, la anécdota es sinónimo de fábula. Es lo que revelan sus apuntes sobre “el realismo en los estilos clásico y romántico”:²

La fábula, la acción imitada, debe tener un sustento en la vida, ser conocida de todos, poseer una existencia, una realidad, ya sea o no un hecho verdadero. Hay que recordar que en la tragedia griega la fábula es el primer elemento constitutivo. Todavía en el siglo XVIII Goethe aconsejará en sus *Conversaciones* la selección de una **anécdota** y no de una idea como base de una pieza de teatro; y, en el siglo XX, Pirandello hará su obra dramática en torno a acciones **anecdóticas**³ casi siempre.

En trabajos de otros críticos, a veces la anécdota está citada como uno de los componentes junto a la fábula (Kurguinian),⁴ a veces se considera como uno de los componentes de la fábula pero sin precisar qué tipo de componente es (Bentley).⁵

Para nuestro acercamiento teórico, consideramos que la anécdota, como concepto teatral, forma parte de los componentes paradigmáticos de la fábula y reviste rasgos definitorios específicos que matizan el concepto general de fábula.

¹ Rodolfo Usigli, *op. cit.*, p. 31

² *Ibidem*, p. 50

³ El énfasis en negrilla es mío.

⁴ Maria Serguieievna Kurguinian, *Tioria Literaturi, Rodi y Yandi*, Moscú, Nauka, 1964, pp. 238-362. Citada, traducida y glosada por Armando Partida en *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, México, D.F., editorial Itaca/UNAM, 2004, p. 50: “Entre las categorías estéticas o componentes dramáticos considerados por Kurguinian se encuentran la *anécdota*, el *tema*, el *carácter*, la *fábula*, la *trama*, el *conflicto*, el *discurso* y la *prehistoria*”.

⁵ “El análisis de la trama no puede iniciarse mientras no se haya logrado aislar alguna unidad menor que la ‘vida’ y, preferentemente –ya que el asunto que nos ocupa es la trama o argumento teatral–, una unidad que sea característica del teatro en particular. [...] Si la trama es un edificio, los ladrillos con que está construido son entonces acontecimientos, sucesos, eventos, incidentes.” En Eric Bentley, *La vida del drama*, Buenos Aires, Paidós, 1972, citado por Armando Partida en *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos, op. cit.*, p. 22.

El concepto de anékdota frente al de fábula

Antes de proponer una definición del concepto de *anékdota*, me parece necesario recordar lo que se entiende en teatro por el concepto de *fábula*. Partiendo de *la Poética* de Aristóteles, la fábula es a la vez el conjunto de las acciones "imitadas" (mímesis) y la disposición particular de estas acciones (trama o diégesis). No resulta muy claro, en la *Poética*, si las acciones dramáticas son las que realmente han acontecido o si se trata de acciones verosímiles pero virtuales, es decir inventadas.⁶ Una de las interpretaciones que podemos destacar del concepto de fábula, según la teoría aristotélica, es que se plantea como un conjunto de acciones parcialmente virtuales, o sea parcialmente inventadas según las normas de verosimilitud, estableciendo un sutil vaivén entre lo acontecido y lo inventado. El rasgo definitorio que nos servirá de base para la definición de la anékdota es el que consiste en asentar que la fábula está fuertemente marcada por su carácter ficticio, aunque esto no obstaculice la creación de un efecto de realidad.

Ahora bien, si nos basamos en los sentidos que tiene el término anékdota en los diccionarios, nos enteramos de que "Anékdota" significa etimológicamente "cosa inédita" (Le Petit Robert), que es "un relato breve de un suceso curioso o interesante o de un rasgo de alguien" (María Moliner), o "particularidad histórica, pequeño suceso curioso cuyo relato puede aclarar el lado oculto de las cosas, de la psicología humana" (Le Petit Robert). De estas definiciones resalta la brevedad de la anékdota así como su carácter curioso, algo fuera de lo común. El diccionario francés

⁶ Aristóteles, *Poética*, traducción de Salvador Mas, México, D.F., Colofón, 2001: "resulta evidente que no es tarea del poeta el decir lo que ha sucedido, sino aquello que podría suceder, esto es lo posible según la probabilidad o la necesidad." Cap.5, 1451 b, p. 85. "El poeta difiere del historiador en que el primero dice lo que podría acontecer mientras que el segundo dice lo que ha acontecido" (1451b). "La poesía es más filosófica y mejor que la historia, pues la poesía dice más lo universal, mientras que la historia es sobre lo particular. Es universal: el tipo de cosas que dicen o hacen cierta clase de hombres según la probabilidad o la necesidad; a esto apunta la poesía. [...] En el caso de la comedia esto resulta claro, pues los poetas construyen la trama en términos de probabilidad y luego asignan cualquier nombre a sus personajes", p. 86. "Y si en algún caso [el poeta] hace objeto de su poesía sucesos reales, no por ello es menos poeta, puesto que nada impide que algunos de estos sucesos reales sean aquellos que acontecen probable y posiblemente, y es por relación con ello que el poeta los hace objeto de su poesía." (1451 b, p. 87).

Gradus de los procedimientos literarios,⁷ en el artículo "apólogo", ofrece una definición pertinente:

La expresión de una idea mediante una anécdota participa del mismo procedimiento [que el apólogo] (puesta en escena más o menos detallada y propósito pertinente por parte de los personajes). Sin embargo, la anécdota, al no ser imaginaria, pertenece más bien al ejemplo.⁸

A partir de las definiciones que acabo de mencionar, resulta que la anécdota es un relato breve de un suceso curioso, original y espectacular que ha acontecido en la realidad. La anécdota da cuenta de lo que realmente ha pasado, contraponiéndose de este modo a la ficción, es decir a la invención de una situación. Parece estar directamente vinculada con el referente real, como si se tratara de una versión especular de la realidad de la que da cuenta.

Con relación a la fábula, la anécdota, como concepto teatral, sería el componente que más directamente se vincula a la realidad, que incluso se impone como un reflejo directo del referente puesto en signos. Tiende a borrar la frontera entre el carácter ficticio de la fábula y la realidad a la que remite. La anécdota o el conjunto de las anécdotas orientan la fábula hacia una representación "realista" de la historia contada. Podríamos decir que la anécdota está muy próxima a lo que el crítico José Escobar (1998) llama la "mímesis costumbrista":⁹

Quiere ser mímesis de la historia presente, de los aspectos circunstanciales de la realidad ordinaria, para ofrecer un cuadro de la historia que sea un cuadro de la vida civil, excluida de los libros que tratan de la gran historia.

⁷ Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires*, París, Union Générale d'Éditions, 1984, p. 64.

⁸ La traducción es mía. El texto francés dice: "L'expression d'une idée par une anecdote relève du même procédé (mise en scène plus ou moins détaillée et propos pertinents de la part des personnages). Toutefois, l'anecdote, n'étant pas imaginaire, appartient plutôt à l'exemple". Cf. *Gradus, op. cit.*, p. 64.

⁹ José Escobar Arronis, "Costumbrismo entre el Romanticismo y el Realismo", en *Sociedad de Literatura Española del Siglo XIX. Coloquio (1º. 1996. Barcelona), Del Romanticismo al Realismo*, Barcelona, Universitat, 1998, pp. 17-31: "Mímesis costumbrista' para referirme, entre los siglos XVIII y XIX, a una nueva representación ideológica de la realidad que implica una concepción moderna de la literatura, entendida como forma mimética de lo local y circunstancial mediante la observación minuciosa de rasgos y detalles de ambiente y comportamiento colectivo diferenciadores de una fisonomía social particularizada y en analogía con la verdad histórica. [...] la imitación exacta y graciosa de las modernas costumbres del pueblo".

La anékdota puede ser parte de la fábula o sustituir a ésta en obras cortas, como en las obras del D.F. de Emilio Carballido.

Especificidad de la anékdota como concepto dramático

Como concepto dramático, la anékdota tendría las características siguientes:

1. Es un componente específico de la fábula, a la vez contenido semántico (mímesis) y estructura (diégesis).
2. Semánticamente se caracteriza por un anclaje realista marcado: referente geográfico localizado, referente cronotópico real, referentes actanciales con fuertes rasgos miméticos y circunstanciales, recursos morfosintácticos inscritos en la realidad socio-cultural referida.
3. Pone en escena acontecimientos, situaciones interactanciales originales, "inéditas" pero inscritas en un procedimiento de "mímesis costumbrista".
4. Estructuralmente se construye como una unidad coherente según el principio de la brevedad y de la espectacularidad: valoración de las acciones dramáticas que se encadenan de manera cronológica y causal, valoración de los detalles sorprendentes.
5. Es más narrativa, figurativa y visual que explicativa.
6. Por su carácter breve, propone situaciones sintéticas que sólo presentan los detalles fundamentales para la construcción de los personajes y para la inscripción socioeconómica, política y cultural de la situación representada.
7. Por su carácter espectacular, puede oscilar entre el melodrama, la comedia, la farsa y el drama.
8. Por su carácter sintético-costumbrista, sólo traduce los síntomas de la superficie y no la complejidad causal de las relaciones sociales profundas. Por eso es más descriptiva que interpretativa al nivel ideológico.

Estas características hacen que la anékdota esté estrechamente vinculada a una visión costumbrista, en el sentido que le da José Escobar Arronis. Como se fija en situaciones que provocan una especie de desequilibrio temporal en la rutina de los personajes, adopta, la mayoría de las veces, las modalidades de la construcción dramática según el modelo aristotélico: situación inicial, peripecia, desenlace. Siguiendo los apuntes teóricos de la formalista rusa Kurguinian sobre el drama,¹⁰ consideramos que la inscripción genérica de la anékdota (melodrama, comedia, farsa, drama, etc.) depende del desenlace frente a la situación inicial, o sea del tipo de cambios que va sufriendo la situación inicial.

Si consideramos la función de la anékdota desde el punto de vista del público, se puede decir que establece un vínculo directo con los espectadores, quienes pueden proyectarse en los personajes y situaciones referidas, ya que reconocen el carácter sorprendente de una realidad cotidiana a la que están acostumbrados. La anékdota, por su carácter costumbrista y espectacular, parece ser el ingrediente necesario para provocar la empatía directa del público a través de la risa (comedia, farsa), la compasión (melodrama) o la indignación (drama). Esta relación directa con el público es la meta que anhelan no sólo Emilio Carballido sino la mayoría de sus discípulos (Alejandro Licona, Miguel Ángel Tenorio, Felipe Galván, Guillermo Alanís, Ricardo Pérez Quitt, etc.), como señala el crítico Armando Partida en su ensayo *Se buscan dramaturgos I*.¹¹

La anékdota en las obras del D.F. de Emilio Carballido

De entrada se puede decir que las 52 obras del D.F. configuran un anecdotario muy personal y circunstancial acerca de la Ciudad de México. Abarcan un periodo que va desde el Porfiriato hasta el año 2002, pasando por el periodo revolucionario, el movimiento estudiantil del 68 y algunos cambios socioculturales de los años 80. Cada obra presenta una o dos anékdotas breves –la

¹⁰ Maria Serguieievna Kurguinian, *op. cit.*, citada y traducida por Armando Partida en *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, *op. cit.*, pp. 48-50.

¹¹ Armando Partida. *Se buscan dramaturgos I*, México, D.F., Conaculta/Fonca, 2002, pp. 13-17.

extensión media de las obras se sitúa entre 4 y 15 páginas—, que comportan una situación inicial, una o varias peripecias y un desenlace. Como en los cuentos cortazarianos o quiroganos, la situación inicial programa con una economía de recursos la tensión hacia la peripecia y el desenlace. Este tipo de programación semántico-diegética hace que la anékdota se quede la mayoría de las veces en la superficie de la situación representada y valore lo circunstancial o lo local. Cada anékdota se construye según un proceso mimético-costumbrista del que vamos a dar cuenta a continuación. Para examinar qué tipo de representación mimético-costumbrista ofrecen las obras sobre el D.F. y qué carga ideológica resulta del conjunto, se comentará primero el discurso autoral de los preámbulos de las diferentes ediciones y, en un segundo tiempo, se establecerá una clasificación partiendo de una perspectiva cronotópica y temática.

El discurso autoral en los preámbulos de las ediciones de las obras del D.F.

El discurso paratextual del autor nos indica sus intenciones al escribir estas obras. Son tres los paratextos autorales sobre las obras del D.F., dos de los cuales se publicaron como preámbulo a las ediciones de Grijalbo de las 18 y luego 13 obras¹² (entre 1972 y 1985). El tercero, que aún es inédito, se escribió para la publicación de las últimas trece obras (2000). En cada preámbulo, aparece primero una definición de las obras. Son “un collage dramático, un calidoscopio de pequeñas acciones” (preámbulo del 72), “un álbum de postales, cada vez más grueso”, “[un] muro que va cubriéndose de fotos en forma desordenada” (preámbulo del 85), “como fotos caseras que el azar acumula en los álbumes y en los cajones” o “instantáneas” (preámbulo del 2000). Este discurso metafórico se aplica perfectamente al concepto de anékdota ya que revela el carácter “fotográfico”, “instantáneo” y mimético-costumbrista (“postales”) de las obras.

¹² Las ediciones que utilicé para este trabajo son: Emilio Carballido, *D.F., 26 obras en un acto*, México, D.F., Grijalbo, 1979; y Emilio Carballido, *D.F., Nueva serie, 13 obras en un acto*. México, D.F., Grijalbo, 1994.

Los preámbulos señalan también las intenciones del autor: "retratar la visión muy personal que el autor tiene de *su* Distrito Federal, de *su* ciudad de México, una ciudad que crece y se transforma y evoluciona como ser vivo" dice el preámbulo del 72. En el del 2000, Emilio Carballido escribe:

Reviso y veo que he sido cronista y no sólo dramaturgo, y que dejo material para historiadores, antropólogos y hasta lingüistas, pues sí copia uno las evoluciones y giros cambiantes del habla popular.

La intención costumbrista o documental queda clara con palabras como "cronista", "copia" o "material para historiadores". Se trata ahora de ver qué tipo de representación mimético-costumbrista o mimético-documentales presentan las anécdotas de las obras del D.F.

La anécdota en el conjunto de las obras del D.F.

Desde un punto de vista temporal, se pueden clasificar las obras en tres grupos: "obras retrospectivas", "obras cercanas" y "obras simultáneas". Las obras retrospectivas son aquellas que sitúan la acción antes del nacimiento del dramaturgo; las obras cercanas aquellas cuya distancia entre el tiempo de la escritura y el de la historia contada se sitúa entre 6 y 47 años; y las obras simultáneas aquellas cuya distancia entre el tiempo de la escritura y el tiempo de la historia contada es inferior a 5 años.

Las obras retrospectivas son 6 y abarcan el periodo porfirista de los años 1884-1903 y los primeros tiempos de la Revolución mexicana (lucha armada).

Las obras porfirianas se escriben entre 1971 y 2001:

El final de un idilio (1971) sitúa la acción en un colegio religioso del centro de la Ciudad de México y cuenta cómo un idilio entre dos adolescentes es reprimido por el Padre Superior del colegio.

Los dos catrines (1985) sitúa la acción en la Alameda Central y pone en escena a dos catrines que intentan seducir a la hija de una familia clasemediera.

Los dos claveles (2001) es un melodrama que se trama en una colonia céntrica de clase media baja. Cuenta el desencuentro amoroso entre una muchacha de clase media baja y un muchacho aburguesado que va a estudiar ingeniería a París.

Soñar (1978), es un doble homenaje al escritor naturalista francés Emile Zola y al caricaturista José Guadalupe Posada. Inspirada en la obra no naturalista de Zola, *Le rêve*, la obra retoma el personaje de Angélica, muchacha muy devota de clase proletaria, que acaba por suicidarse porque el arzobispo le niega matrimonio con el hijo que tuvo él antes de ingresar al seminario.

Las dos obras que abarcan el periodo de la lucha armada revolucionaria son:

La silla (2000) que pone en escena a Pancho Villa.

El contagio (2000), que cuenta una anékdota durante la Decena trágica (febrero de 1913), o sea, durante el golpe de estado de Victoriano Huerta.

Estas obras retrospectivas que Emilio Carballido escribe entre 1971 y el 2001, ofrecen una especie de "prehistoria" de la evolución urbana del D.F. y muestran las apariencias burguesas de la clase media burocrática que empieza a desarrollarse bajo el porfiriato, el impacto de la religión en un estado laico y las dificultades económicas de una clase media baja. En las obras sobre la Revolución, destacan de manera anecdótica la figura popular y viril de Pancho Villa que ha nutrido el imaginario popular y el periodo contrarrevolucionario de la decena trágica. Se fijan superficialmente en el momento de la gestación del cambio identitario que va a provocar la Revolución mexicana.

Las obras cercanas son 16 y abarcan los periodos siguientes:

1938: 1 obra (*Estufas*) escrita en 1985 ambientada en el periodo de la nacionalización del petróleo y el golpe de estado fallido del general Cedillo.

Años 40: 3 obras escritas entre 1951 y 1957 que ponen en escena a una chica de clase media (*Selaginela*, 1951), el censo de la industria en un taller clandestino de costura del centro (*El censo*, 1957) y un encuentro entre personajes jóvenes y mayores en Chapultepec (*Tangentes*, 1957).

Años 50: 3 obras escritas entre 1972 y 1985 que sitúan la acción en una fonda (*Una mujer de malas*, 1972), en el mercado de Xochimilco (*Los días*, 1985) y más allá de Tlalpan (*Firmeza del paisaje*, 1985).

Años 60: 3 obras: 2 sobre el movimiento estudiantil del 68 escritas en 1978 (*iÚnete, Pueblo!* y *La pesadilla*), y una obra que pone en escena a una mujer de rancho escrita también en 1978 (*Mujer de rancho*).

Años 70: 1 obra escrita en 1985 que pone en escena a una delincuente en la colonia Santa María (*La noche llena de accidentes*, 1985).

Años 80: 4 obras escritas entre 1999 y 2001 que ponen en escena a un taxista adúltero (*Enyerbado*, 1999), el sismo del 85 (*85 –Una crónica–*, 2001), una anékdota en un condominio (*Condominio*, 2000), y otra en la colonia Santa María la Rivera (*Las luciérnagas del Caribe*, 2000).

Años 90: 1 obra escrita en el 2000 que sitúa la acción en la colonia Roma (*Buena pierna*, 2000).

En estas obras, en las que la visión es también retrospectiva, la anékdota se centra en las relaciones interpersonales, es decir en lo individual (parejas reales o fantaseadas, a menudo conflictivas, familia, amigos en estrategias de seducción). El contexto histórico en el sentido amplio de la palabra (política, economía, cultura) sólo queda explícito en cuatro obras ambientadas en el periodo de la nacionalización del petróleo, en el censo de la industria de 1945 y durante el movimiento estudiantil del 68. Las obras marcan un recorrido desde los supuestos logros de la Revolución hasta la ruptura y la desilusión que supuso la represión gubernamental del 68.

La ubicación geográfica es más bien lo que podríamos llamar el gran centro del D.F. Pocas veces se ubican las obras en la periferia marginada. La mayoría de los personajes pertenecen a la amplia clase media, con excepción de *El censo*, de *Enyerbado* y de *Una mujer de malas* donde encontramos respectivamente una familia obrera, un taxista y una prostituta. Entre las temáticas principales, que unen o desunen a los personajes, el amor es la que predomina (fantasías eróticas o sexuales, desamor, estrategias de seducción, adulterio, etc.) con 8 obras. Luego hallamos con la misma importancia las dificultades económicas (2 obras); la familia (1 obra), la política (2 obras sobre el 68), la delincuencia (1 obra).

Las obras simultáneas son las más numerosas (30), representan un 60 % del conjunto.

Años 40: 1 obra escrita en 1949 que pone en escena a un empleado de banco (*La medalla*).

Años 50: 7 obras escritas entre 1950 y 1962

Lugar	Temática	Título	Fecha
Despacho de abogado	Estrategia de seducción amorosa mediante la escritura de un poema	<i>Escribir, por ejemplo</i>	1950
Lujosa recámara	Trío amoroso	<i>El espejo 1</i>	1951
Edificio colonial cercano al Zócalo	Una viuda dialoga con su difunto marido	<i>Parásitas</i>	1952
Plaza San Sebastián	Vida nocturna y prostitución	<i>Misa primera</i>	1956
Una huerta entre Coyoacán y Xochimilco		<i>Antes cruzaban ríos</i>	1957
Jardín de San Sebastián	Pastorela urbana popular	<i>Pastores en la ciudad</i>	1959
En las afueras de Villa Madero	Una mujer da a luz con la ayuda de dos policías	<i>Paso de madrugada</i>	1962

Años 60: 4 obras escritas entre 1961 y 1967

Lugar	Temática	Título	Fecha
Oficina carcelaria sórdida	Visita de una esposa a su marido	<i>La perfecta casada</i>	1961
Alameda Central	Encuentro entre un joven y una muchacha que se va a casar	<i>El solitario en octubre</i>	1962
Esquina de zona comercial por Insurgentes	Dos Santa Claus se pelean por compartir clientes	<i>Un cuento de navidad</i>	1962
México D.F. y el mundo	Puesta en escena de noticias periodísticas	<i>Las noticias del día</i>	1967

Años 70: 7 obras escritas entre 1972 y 1978

Lugar	Temática	Título	Fecha
Chapultepec	Encuentro entre jóvenes de clase popular	<i>Delicioso domingo</i>	1972
Cuarto de hotel barato en la colonia Guerrero	Encuentro entre un joven y una joven embarazada	<i>Una rosa con otro nombre</i>	1972
Calle en Regina y San Juan de Letrán	Asalto a un hombre loco	<i>Se acabó el tiempo del amor</i>	1971
Cinturón industrial	Encuentro entre una bruja y una pandilla de jóvenes obreros	<i>Por si alguna vez soñamos</i>	1975
En Tacubaya	Dificultades económicas de un joven maestro	<i>Dificultades</i>	1977
Recámara lujosa	Escenas de engaño conyugal	<i>El espejo 2</i>	1978
Zona Rosa	Encuentro entre una pareja burguesa y una mendiga	<i>La miseria</i>	1978

Años 80: 7 obras escritas entre 1981 y 1985

Lugar	Temática	Título	Fecha
Tlatelolco	Una madre en busca de su hijo desaparecido	<i>Conmemorantes</i>	1981
Colonia Escandón, patio de vecindad	Dificultades económicas de un matrimonio	<i>Nora</i>	1981
Cuarto de hotel barato por Zaragoza	Una pareja de jóvenes intenta suicidarse	<i>Ni cerca ni distantes</i>	1983
Nueva colonia en Culhuacán	Delincuencia pandillera	<i>La pandilla maldita</i>	1985
Tacubaya	Un joven contrata a un juez para pronunciar matrimonio con una muchacha	<i>Es una la luna</i>	1985
Entre Santa María y Peralvillo	Un joven contrata a un mariachi para el día de las madres	<i>Una pequeña serenata</i>	1985
En zona residencial suburbana, probablemente Satélite	Encuentro inesperado entre una pareja de clase media y un ladrón de la periferia	<i>¿Quién anda ahí?</i>	1985

Años 90: 3 obras escritas entre 1999 y 2000

Lugar	Temática	Título	Fecha
Zócalo	Fiesta de Difuntos	<i>Difuntos de fin de siglo</i>	1999
Zona por La Raza	Niños encerrados en un drenaje a donde iban a dormir	<i>Drenaje</i>	1999
México D.F. y Basílica de Guadalupe	Asalto de un taxista por una madre y su niño	<i>Con un poco de ayuda celestial</i>	2000

Años 2000: 1 obra que pone en escena a un adolescente que se encuentra un teléfono celular (*Teléfono celular*, 2002).

Las obras simultáneas merecerían un análisis mucho más extenso porque son más numerosas y van plasmando simultáneamente momentos en la evolución de la ciudad. Como en las obras cercanas, lo que se valora son las relaciones interpersonales (parejas reales o fantaseadas, a menudo conflictivas, familia, amigos en estrategias de seducción, etc.). De igual forma, como en las obras cercanas, el contexto socioeconómico y político no está marcado explícitamente salvo en tres casos, cuando se alude directamente a los problemas económicos de los maestros en los años 70 (*Dificultades*, 1977), al periodismo mediocre de los años 60 (*Las noticias del día*, 1967) y al problema del proletariado industrial llegado de provincia en los años 70 (*Por si alguna vez soñamos*, 1975). Temáticamente, las anécdotas acerca del amor son las que predominan (11 obras). La tematización de la violencia urbana (4 obras), a partir de los años 80, aparece de manera más recurrente que en las obras cercanas y se le da más espacio a la clase media baja o pobre (6 obras). La urbanización del D.F. aparece en algunas obras. Señalan una mirada nostálgica hacia un D.F. que se va urbanizando (*Antes cruzaban ríos*, 1957). Geográficamente, las obras simultáneas siguen situándose en el gran centro, aunque de manera marginal se refieren también al cinturón industrial (*Por si alguna vez soñamos*, 1975) y a la zona suburbana de Satélite (*¿Quién anda ahí?*, 1980). Los personajes en su mayoría pertenecen a la amplia clase media o de manera episódica a la clase proletaria o sin trabajo (*Una rosa con otro nombre*, 1972; *Por si alguna vez soñamos*, 1975; *Nora*, 1981; *Ni cerca ni distantes*, 1983; *Con un poco de ayuda celestial*, 2000).

Si nos fijamos ahora en la temática y ubicación espacial de las anécdotas, por décadas, de los años 40 a los 80, teniendo en cuenta la evolución socioeconómica política y cultural de la Ciudad de México, observamos que la visión que nos ofrece el conjunto de las obras del D.F. deja de lado algunos aspectos fundamentales y paradigmáticos de la cultura mexicana.

Recordemos que la progresión demográfica en el D.F. se intensifica a partir de los años 40, provocando una urbanización

acelerada y el desarrollo masivo de una clase media en busca de un estatuto social a través del consumo y de una mejor representatividad política. A partir de los años 60, años cumbre para la clase media que ve en el famoso "american way of life" una manera de atribuirse un estatuto social privilegiado, se desarrollan los inmensos centros comerciales con modelo estadounidense así como los lugares de comida rápida tipo *fast food* o Burger Boys. La llegada de extranjeros, turistas de todas partes del mundo pero sobre todo de Estados Unidos, la penetración de nuevas experiencias acarreadas por el cine norteamericano, la radio, la televisión y la prensa, van convirtiendo al D.F. en un lugar cosmopolita, culturalmente híbrido donde cultura tradicional e internacional se van mezclando inevitablemente. Los años sesenta son los años de la contracultura iniciada en Estados Unidos. Frente a los boleros y rancheras, se oye cada vez más música rock, frente a las tortas de jamón con frijoles y al tepache o al agua de tamarindo nacionales, se comen cada vez más hamburguesas y se bebe cada vez más Coca-cola. Estados Unidos se convierte en un modelo socioeconómico para la clase media. Al nivel festivo, la clase media –con discreción y decencia–, y la clase popular –con menos precauciones sociales–, asisten a los partidos de boxeo, de lucha libre, de combate de gallos en los palenques donde se oyen recitales de rancheras, a los espectáculos de cómicos o de circo en el Teatro Blanquita, van a los salones de baile del centro donde tienen mucho éxito los sones y danzones.

El 68 marca una ruptura con el poder, incapaz de satisfacer las demandas democráticas de la clase media (maestros, médicos, estudiantes). Los años 70 son como una respuesta social a la crisis del 68 y a la represión gubernamental. Los jóvenes clasemedieros se radicalizan en su lucha política y México asiste a un periodo de "guerra sorda" con la aparición de guerrillas urbanas, de las cuales el grupo Liga Comunista 23 de septiembre fue el más representativo y eficiente. Entre los años 70 y 90, México conoce tres crisis económicas graves (devaluaciones de 1976, 1982 y 1994) y un sismo de alta amplitud en 1985. Se desarrollan, a partir de 1985, las organizaciones civiles que cobran cada vez más poder. Una nueva crisis política surge en 1994 con el asesinato del candidato priísta a la presidencia Luis Donaldo Colosio y el

levantamiento indígena del Ejército Zapatista de Liberación Nacional en Chiapas.

Frente a todas estas evoluciones y cambios sociopolíticos y culturales, las obras del D.F. sólo aluden al movimiento estudiantil del 68 y al sismo de 1985. Ninguna obra menciona la contracultura, el rock, la norteamericanización de las clases medias, los Fast food, las guerrillas de los 70 o el levantamiento zapatista.

Frente a la penetración de la contracultura y del modelo socioeconómico estadounidense, las obras del D.F. valoran las figuras populares del bolero y de los jardineros en *Pastores en la Ciudad* (1952); las afueras de la Villa en *Paso de madrugada* (1962); las conversaciones amorosas en la Alameda en *El solitario en octubre* (1961); la figura tradicional del Santa Claus, recién aportada en los años 60 de la cultura estadounidense en *Un cuento de navidad* (1962).

Frente al desarrollo de los gigantes centros comerciales periféricos, las obras del D.F. valoran los lugares tradicionales, tales como Chapultepec, los hoteles baratos del centro, San Juan de Letrán, las fondas o los mercados. Por otra parte, no se halla ninguna obra que aluda a las diversiones populares como el boxeo, la lucha libre, el fútbol, las peleas de gallos, los palenques, los salones de baile. Ninguna obra sitúa la acción en las muy populares cantinas. La visión que ofrecen las obras del D.F. es un enfoque parcial y particular de la Ciudad de México. Revelan la postura ideológica del dramaturgo. Más que señalar la evolución socioeconómica política y cultural de la Ciudad de México, las obras parecen ser una reacción de resistencia "nacionalista" e identitaria contra un cambio sociocultural influido por la internacionalización, y particularmente, la norteamericanización de la ciudad.

Para concluir brevemente

Las obras del D.F. son un anecdotario muy personal y circunstancial sobre la Ciudad de México que valoran más la dimensión existencial y vivencial de los personajes clasemedios que su inscripción en un sistema socioeconómico y político. El amor es la temática predominante que permite la creación de un amplio

abanico de incidentes y la inscripción genérica, la mayoría de las veces, en la comedia: fantasías frustradas, relaciones triangulares conflictivas, discusiones, golpes, *quid pro quo*, escándalos indecentes, etc. A veces, la inscripción socioeconómica de los personajes dentro de una clase popular obstaculiza una relación satisfactoria.

La construcción de la anékdota carballidiana se inspira esencialmente en el modelo aristotélico¹³ en cuanto a la elaboración de la trama –situación inicial, peripecias y desenlace– y hace hincapié en lo original, curioso, gracioso, extraordinario de las situaciones. Privilegian los lugares y las situaciones cotidianas que forman parte del imaginario clasemediero o popular. Esto las dota de una fuerte carga mimético-costumbrista que provoca una adhesión directa del público como lo demuestran las numerosas puestas en escena a las que han dado y siguen dando lugar en las escuelas primarias, en las preparatorias y en las universidades, la filmación de algunas obras para una película titulada D.F., las giras nacionales de larga duración y las múltiples ediciones en diversas editoriales.

Ahora bien, el carácter costumbrista de las anékdotas y la elección de espacios actanciales tradicionales parecen obrar como una resistencia nacionalista frente a los cambios socioeconómicos y culturales que conoce el D.F., a partir de los años 50, con la penetración cada vez más importante de los modelos estadounidenses clasemedieros. En un momento en que la cultura nacional, la mexicanidad, se va volviendo invisible, las obras del D.F. hacen visible lo que sigue perviviendo o lo que se va borrando de la cartografía sociocultural de la Ciudad de México. La mirada carballidiana en el conjunto de las 52 obras del D.F. es a la vez tradicional y tiernamente nostálgica, divertida, graciosa, melodramática, farsesca y burlona. Y es en esa mirada en la que se reconoce la amplia clase media a quienes se dirigen en primer lugar las obras.



¹³ La inspiración aristotélica no impide que, de vez en cuando, se encuentren en la elaboración de la trama ingredientes característicos de la épica brechtiana (*Pastores de la ciudad*, 1959; *El espejo 2*, 1978; *Enyerbado*, 1999), de la estética del teatro documental (*Las noticias del día*, 1977) o del noh japonés (*Conmemorantes*, 1981).