

COAUTORÍA DE «SAINETES Y MOJIGANGAS»
DE CALDERÓN Y EMILIO CARBALLIDO (MÉXICO, 1985)

Amalia Rodríguez Isais
y Carlos-Urani Montiel
Universidad Autónoma de Ciudad Juárez
Instituto de Ciencias Sociales y Administración
Departamento de Humanidades
carlos.montiel@uacj.mx
i.lam.mali@hotmail.com

«La reconstrucción arqueológica es una utopía. No tenemos más medio
que entender el pasado como hombres del presente»
(Héctor Mendoza, *El burlador de Tirso*, p. 224)

En la década de 1980 se celebró el «Congreso Internacional sobre Calderón y el Teatro español del Siglo de Oro», organizado por el Instituto Miguel de Cervantes del CSIC en Madrid. El tercer centenario de la muerte del autor también fijó la atención sobre su llamado «teatro menor» al verse editados los *Entremeses, jácaras y mojigangas*, bajo el cuidado de Evangelina Rodríguez Cuadros y Antonio Tordera¹. Tres años después de esta edición crítica, en 1985, apareció del otro lado

¹ A este mismo influjo pertenece la edición de los *Entremeses y mojigangas de Calderón para sus autos sacramentales*, presentada por Agustín de la Granja en la Universidad de Granada en 1981. Luciano García Lorenzo y Muñoz Carabantes reseñan a detalle los

del Atlántico y fuera del ámbito académico la compilación *Teatro para adolescentes*, preparada por el dramaturgo veracruzano Emilio Carballido. La antología está conformada por 15 obras cortas de distintos autores, de entre los que resaltan figuras canónicas de la literatura mexicana del siglo xx: Elena Garro, Xavier Villaurrutia, Norma Román Calvo, Salvador Novo y Luisa Josefina Hernández. Al final del libro se encuentra una sección con los «Sainetes y mojigangas» que aquí nos ocupan: *La tía*, *El desafío de Juan Rana*, *La rabia* y *La muerte*². Estas piezas, según se lee en el índice, fueron compuestas a dos manos: «Calderón de la Barca/Carballido» (p. 293).

En 1974 Carballido afirmaba que «El lenguaje del teatro no es el diálogo, sino la acción». Si el entramado de las acciones es claro y directo, «no importa que las palabras sean ricas y complejas». ¿Ejemplos? «*La dama duende* resulta un espectáculo apto y divertido» en el que «subliminalmente (y también conscientemente) los niños disfrutaban los bellos versos de Calderón de la Barca»³. En la «Presentación para mayores» de 1985, Carballido apuesta por un lenguaje «Clásico y popular, y bellamente literario» con el que «el estudiante jovencito disfrutará poesía y enriquecerá su expresión personal». Entonces, se cuestiona él mismo, «¿por qué metí mano al texto de don Pedro, si va a resultar claro al verlo?». Es la misma pregunta que nosotros nos hemos formulado y que servirá de guía a lo largo del presente trabajo. El propio antologador ofrece algunas pistas: «No se trataba de dar arqueología sino diversión teatral válida» (pp. 9-10). Tal argumento tiene eco en la defensa de la interpretación creativa de los clásicos, citada arriba como epígrafe, en *El burlador de Tirso*, comedia escrita en 1996 por otro dramaturgo mexicano: Héctor Mendoza⁴.

congresos, montajes y festivales que auspiciaron este «renacer calderoniano» en la década de los años ochenta (2000, pp. 363-366).

² Carballido, 1985, pp. 235-285. Para evitar la profusión de notas, en adelante las referencias a las páginas de *Teatro para adolescentes* irán entre paréntesis a renglón seguido.

³ Carballido, 1974, pp. 10-11.

⁴ El personaje Lorenzo argumenta que nuestra interpretación actual del pensamiento de Tirso de Molina «ya no puede seguir siendo lo que era. ¿Para qué? ¿Para qué ocuparnos de un texto antiguo tal como se lo ha entendido siempre? ¿Qué caso tendría? Me parece que nuestra obligación como actores, como *creadores* todos de un suceso teatral, es la de poner un texto al día; verlo como no se lo vio en el pasado» (Mendoza, 1999, p. 224). Al respecto, César Oliva, en su doble papel de director y académico, ha reflexionado en varios artículos sobre las dos formas principales de abordar el tema de

La fingida coautoría entre el madrileño y el mexicano es un doble intento, primero, por difundir la dramaturgia clásica española entre un amplio público a través de grandes tirajes y múltiples reimpresiones (16 hasta el 2005); y, segundo, por acercar a un auditorio joven a dramaturgos que originalmente no se dirigían hacia ellos. Por nuestra parte, en este trabajo nos proponemos estudiar la adaptación de los entremeses de Calderón a través del análisis de las técnicas de composición, refundición y recursos escénicos con los que Carballido potencia la lectura, actuación y puesta en escena de un nuevo espectador de teatro. Por cuestiones de extensión y porque creemos que la mojiganga de *La muerte* es ejemplar respecto a los puntos centrales del ejercicio de refundición nos limitaremos aquí a esta única pieza.

CARBALLIDO Y SUS DEUDOS

El veracruzano Emilio Carballido (1925–2008) es uno de los escritores más versátiles y prolíficos del siglo xx en la escena mexicana. Se dio a conocer en 1950 cuando Salvador Novo abrió la temporada en el Palacio de Bellas Artes con la comedia *Rosalba y los llaveros*. La incesante producción dramática de Carballido experimentó varios estilos, temas y técnicas a través de los cuales la crítica se ha dedicado a estudiar su obra. A pesar de ello, el teatro breve ha quedado al margen de dichas investigaciones. Estas piezas merecen ser colocadas en su justo lugar dentro de su dramaturgia, ya que el corpus de obras cortas es bastante amplio y responde a un afán por formar actores, expandir la asistencia a los recintos y promover la lectura tanto de clásicos como de nuevos autores de teatro⁵.

La «nueva dramaturgia mexicana», grupo al que pertenece Carballido, Sergio Magaña y Luisa Josefina Hernández, fue una generación activa durante el último cuarto del siglo pasado. Su programa de renovación

la práctica escénica del teatro áureo: «la que propugna por el tratamiento arqueológico de los clásicos, o la que apoya la actualización» (1995, p. 427).

⁵ De las obras en un acto escritas por Carballido destacan las recogidas en las colecciones *D.F.* (1962 y 2006), así como las piezas *Un pequeño día de ira* (1962) y el sainete *Matrimonio, mortaja y a quien le baja...* (1990). En este corpus también sobresale su trabajo como editor de varias antologías: *Teatro joven de México* (1973 y 1979), *El arca de Noé: antología y apostillas de teatro infantil* (1974), *Carpintería dramática* (1979), *Más teatro joven* (1983), *Jardín con animales: antología de teatro infantil* (1985) y *Teatro para obreros* (1985).

consistía en fortalecer la tradición teatral mexicana a partir de la traducción de dramaturgos extranjeros, la importación de manifestaciones escénicas y la ampliación tanto de los creadores, como del público con respecto a la base demográfica del país. Carballido tuvo gran impacto en cada una de estas acciones; fue funcionario del Instituto Nacional de Bellas Artes, fundador y director de la revista *Tramoya*, profesor de arte dramático y promotor del *Teatro joven de México*.

Carballido también promovió la recuperación de las letras áureas hispanas a través de adaptaciones libres, como la *Numancia* de Cervantes en 1975; refundiciones, como la de nuestro objeto de estudio; y reinterpretaciones temáticas, propias del teatro novohispano de Sor Juana Inés de la Cruz. Tal fue su admiración que el primer género dramático que eligió en su escritura fue el auto sacramental. *La zona intermedia*, publicada en 1948 y precedida por la loa *La triple porfía*, revitalizó el teatro mexicano religioso. El auto trata de la muerte y el Juicio Final, una lucha entre el bien y el mal, pero con la novedad de colocar la acción en una «zona intermedia» —que no es purgatorio, ni limbo, ni paraíso—, donde el Nahual, personaje proteico de la mitología prehispánica, se convierte en el nuevo hombre. «Este auto fue escrito ante la presencia constante de Sor Juana de la Cruz. Por eso, el autor lo coloca, humildemente, a los pies del humano espíritu que creó *El Cetro de Joseph*, *El Mártir del Sacramento* y *El Divino Narciso*»⁶.

El suplicante, obra compuesta en coautoría con Sergio Magaña en 1950, trata de una compañía de teatro universitario que decide cambiar a última hora el programa de la función. En lugar de la pieza anunciada, una paráfrasis del relato bíblico de Tamar y Amnón con un desenlace poco convencional, montarán los sainetes de Sor Juana «que escribió como intermedios a *Los empeños de una casa*»⁷. La puesta en escena sorjuanista se ve interrumpida por un nuevo sobresalto: una pelea entre los actores Manuel/Jonadab y Carlos/Amnón/suplicante que afecta a todos los niveles de la representación. Aquí, el teatro dentro del teatro funciona como un recurso escénico que permite la incorporación de un sainete novohispano y de un tema bíblico para centrarse en el conflicto

⁶ Quackenbush, 2007, p. 42. Para este crítico, la excentricidad de *La zona intermedia* la coloca dentro del vanguardismo hispanoamericano, ya que mezcla «tendencias precolombinas, españolas renacentistas e hispanoamericanas-mexicanas contemporáneas, con creencias religiosas relacionadas con el cristianismo» (2007, p. 42).

⁷ Carballido y Magaña, 1958, p. 8.

que encarnan los actores/personajes. El juego de la metateatralidad durante el siglo XVII, presente en la mojiganga calderoniana de *Las visiones de la muerte*, tendía puentes sin demasiado esfuerzo entre el tablado y un público voraz de espectacularidad⁸.

Por último, en este breve itinerario, señalamos otra pieza en un acto escrita en colaboración, ahora con Luisa Josefina Hernández: los villancicos de la décima Musa para la Nochebuena de 1689 resonaron en la última escena de *Pastores de la ciudad* (1959). En esta pastorela también se observan los «ecos no deliberados» de Xavier Villaurrutia (*Autos profanos*) y Salvador Novo (*Nueva Grandeza Mexicana*). Para Carballido «es acto de admiración constante y de gratitud mencionar aquí los nombres de los maestros, y poner a su sombra las páginas que siguen»⁹. Algo similar ocurre en *La fonda de las siete cabrillas*, refundición hecha en 1975 a *Don Bonifacio*, obra del dramaturgo mexicano Manuel Eduardo de Gorostiza (1789-1851) y también publicada en *Teatro para adolescentes*. En esta versión Carballido cambia el nombre y modifica incluso la trama decimonónica con la intención de «desarrollar todo cuanto el autor promete y no cumple, sacarle punta a sus chistes» (p. 162).

Como se ve, Emilio Carballido es afecto a compartir autoría y a insertar, ya sea directa o indirectamente, antiguas voces y técnicas teatrales que reclaman la importancia de los autores clásicos. Él creía firmemente que el teatro es una herramienta pedagógica capaz de formar a los adolescentes, quienes cansados de embustes infantiles «Quieren cosas ciertas, quieren participar del juego general de la vida» (p. 5). Por eso recurre a los clásicos, quienes «tienen la correcta medida de todo. Los clásicos antiguos han escrito para congregaciones de todos los niveles cuyo común denominador da una visión de pícaro inocencia muy semejante a la que buscamos» (pp. 8-9).

JAROCHO CALDERONIANO

Las fechas de composición y/o de representación, así como la transmisión textual (publicación, fijación y atribuciones) del teatro breve de Calderón ya han sido atendidas por importantes estudiosos, por lo que no redundaremos al respecto. El interés aquí se concentra en los

⁸ Sáez Raposo, 2011, p. 30.

⁹ Carballido, 1962, p. 12.

«Sainetes y mojigangas» que vieron luz en la Ciudad de México en 1985, en el acto de refundición a manos de Carballido; es decir, en las diferencias entre las dos versiones de la pieza seleccionada a nivel de estructura, diálogo, contenido y directrices escénicas. La primera duda a resolver es: ¿Qué versión de Calderón pudo haber consultado el dramaturgo mexicano?

La edición preparada por Rodríguez Cuadros y Tordera en 1982 es una posible respuesta; sin embargo, *La tía* no forma parte del libro, ya que para ellos su autoría es dudosa «sobre todo por la factura estilística». Esta afirmación niega, aunque no resuelve, la atribución calderoniana con la que Juan Eugenio Hartzenbusch incluyó el texto en 1850 en la Biblioteca de Autores Españoles¹⁰. Por tanto, todo parece indicar que las *Comedias de Don Pedro Calderón de la Barca*, fue la obra consultada por Carballido. En el Tomo IV de esta colección, tan difundida en América tras la reedición de 1945 y aun presente en bibliotecas universitarias, Hartzenbusch editó las obras cortas que aparecen en *Teatro para adolescentes*¹¹. Un último argumento remite al título de la mojiganga en la que nos vamos a centrar: tanto en la Biblioteca de Autores Españoles como en *Teatro para adolescentes*, aparece como *La muerte*. En cambio, las ediciones críticas de Calderón, la de 1983 y la de Lobato, toman la versión recogida en *Flores del Parnaso* de 1708 como texto base; ahí el título completo es «Mojiganga de *Las visiones de la muerte* de don Pedro Calderón»¹².

¹⁰ La misma autoría es defendida por Franco Meregalli en su *Antología* de 1947 y por los Reinchenberger en el *Manual bibliográfico calderoniano* de 1979 (Rodríguez Cuadros y Tordera, 1983, p. 50). En otra importante edición del *Teatro cómico breve*, María Luisa Lobato también se muestra escéptica a la atribución, pero critica la descalificación infundada de la edición del 83 (1989, p. 726). Para Juan Manuel Escudero y María Carmen Pinillos negar la autoría calderoniana a *La tía*, debido solo a lo estilístico no es una razón concluyente; ellos aceptan la atribución, pero dejan abierta la posibilidad de que no sea así (1996, p. 230).

¹¹ En la edición de 1850 las piezas aparecen en el siguiente orden: entre la primera y segunda jornada de *Hado y divisa de Leonido y Marfisa*, el *Entremés de la tía*; en una sección específica para el género breve, el entremés *El desafío de Juan Rana* y la mojiganga *La muerte*; y en el primer apéndice, el *Entremés de la rabia* (Calderón, *Comedias*, pp. 367-369, 629-631, 643-648 y 720-724).

¹² Calderón, *Las visiones de la muerte*, pp. 371-384. A esta edición, la de Rodríguez Cuadros y Tordera, nos referiremos toda vez que contrastemos la versión de Carballido. Llamar a la original *Las visiones* y a la refundición *La muerte* simplificará las distinciones.

Ahora bien, ¿por qué Carballido escogió cuatro piezas que no tienen relación alguna? Ante esta incógnita nos inclinamos hacia el gusto lector y mente de director del «jarocho», quien ve en el teatro breve calderoniano «la naturaleza humana caricaturizada con alegría e inocencia; ahí están acontecimientos enloquecidos que se encadenan de modos poco previsibles y que no son vacíos ni bobos. Con esta coordenada, la selección fue más fácil» (p. 9). En la sección correspondiente, el veracruzano confirma la autoría de los «4 sainetes y mojíngas de Pedro Calderón de la Barca», pero reafirma su intervención: «Libremente retocados y trasplantados por Emilio Carballido, para ponerse todos juntos o emparejados o de uno en uno» (p. 235)¹³. El editor presenta primero dos sainetes (*La tía* y *El desafío de Juan Rana*) y concluye con la música y baile del par de mojíngas (*La rabia* y *La muerte*). Las tres primeras obras están unidas por un elemento escénico, anunciado en la nómina de personajes de la tercera pieza: la «actuación especial de Draco, perro del primer sainete» (p. 259).

¿Por qué denomina sainetes a las primeras piezas y no entremeses si así fueron etiquetadas en la edición de Hartzenbusch? La confusión terminológica (y genérica) es difícil de resolver, sobre todo cuando se trata de dramaturgos más atentos a la escena que a los rótulos de imprenta. La ambigüedad entre los términos y su consecuente indistinción se remonta hacia mediados del siglo XVIII, cuando «sainete va desplazando a *entremés*, pero no termina por imponerse hasta 1778 en que se suprimieron los antiguos entremeses y triunfó la nueva modalidad dieciochesca»¹⁴.

Más interesante es el trabajo hecho sobre el texto dramático. Carballido insiste en que las obras prestadas quedaron prácticamente iguales:

¹³ *Esta vida es una barca*, se presentó de forma simultánea en Ciudad Juárez y El Paso (Chamizal National Memorial) en el Festival Internacional de Drama Español Siglo de Oro de 1989. La dirección de las cuatro piezas de Calderón/Carballido estuvo a cargo de Fernando Chávez Amaya, bajo el auspicio del Instituto del Seguro Social de Chihuahua.

¹⁴ Huerta Calvo, 2001, p. 77. El caso de *La rabia* también presenta ciertos problemas. Hartzenbusch la edita como entremés en el que doña Bárbula anuncia al final que: «Para la segunda parte / convido a una mojínganga» (Calderón, *Comedias*, p. 724). Carballido altera esos versos: «Yo rabio de hambre perruna, / y hasta saber en qué para, / para la parte siguiente / convido a una mojínganga». Inmediatamente después «entra una gran mojínganga jarocho en la cual participan todos y también los perros» (p. 272). Y así se justifica el cambio nominal.

«Mi tarea fue inferir las notas dentro del texto dramático, cambiar arcaísmos por equivalentes» (1985, p. p); y enseguida aclara que: «Siguen siendo Calderón en forma y en esencia, a pesar de que puede entenderlos fácilmente cualquier espectador de hoy» (p. 10). Sin embargo, en las cuatro piezas sí hubo un retoque de los diálogos calderonianos y varios añadidos. Los sainetes y mojigangas, que constituyen «géneros marginales, breves, escritos en un estilo realista, con argot, copia inmediata del habla de su público, resultan ahora llenos de expresiones que no entendemos en sitios claves, de chistes que ya no funcionan más» (9). Asimismo, la refundición está enmarcada por la construcción de un espacio o entorno local: «*El ambiente y las modas serán en México; posibles los siglos XVII a XIX y hasta principios del XX*» (*La tía*, p. 237); «*Ambiente: popular, mexicano, puede ser desde el siglo XVII al primer tercio del XX. El duelo puede ser con machetes, navajas o espadas*» (*El desafío de Juan Rana*, p. 249); y «*Ambiente mexicano del siglo XVII hasta 1927, a escoger*» (*La rabia*, p. 259). Jacqueline Bixler señala que Carballido «ha compuesto un teatro que es típicamente mexicano y de trascendencia, significado y encanto universales»¹⁵. En los entremeses calderonianos ocurre justo lo contrario: toma unas obras con una temática general y las ‘mexicaniza’; las acerca a un nuevo público sin quitarles su atractivo original.

Las visiones está íntimamente ligada a otra pieza de mucha mayor extensión; incluso la vestimenta de los personajes incorpora la indumentaria de los protagonistas de un auto, que puede ser *El pleito matrimonial del Cuerpo y el Alma* (ca. 1652) o la segunda versión del auto de *La vida es sueño*, compuesto en 1673 para las fiestas del Corpus de Madrid. Para Rodríguez Cuadros y Tordera no hay duda de que *Las visiones* acompañó a la representación del auto madrileño debido a sus relaciones temáticas y referencias intertextuales. También añaden que el mismo Calderón puntualizó en la «Memoria de apariencias» que «ha de aber bajo del tablado echa una gruta que a de abrirse a su tiempo y berse en ella un hombre dormido sobre un peñasco»¹⁶; es decir, el lecho donde reposa el Caminante de la mojiganga.

¹⁵ Bixler, 2001, p. 18. Sabina Berman, dramaturga mexicana, explica el quehacer de Carballido: «comprende dentro de sí al teatro y a este país con sus tradiciones y sus inquietudes vivas, y comprende su época turbulenta. De ahí lo fácil que le viene escribir, porque él se ha vuelto escritura; lo fácil que se le da unir nuestra historia nacional con nuestro presente y lo nuestro con lo universal» (1995, p. 17).

¹⁶ Rodríguez Cuadros y Tordera, 1983, pp. 168-169.

La combinación estrófica de *Las visiones* presenta silvas de rima consonante y octosílabos sueltos. Carballido respeta la métrica de Calderón, pero cambia toda la parte final que terminaba con la canción de gallegos y gitanos y, por ende, es aquí donde se desarrolla la relación más complicada entre el original y la refundición. Estas modificaciones afectan tanto a la nómina de personajes (incorporación de peregrinos y músicos) como al conteo total de versos que se reduce de 280 a 253. A pesar de que en el reparto original aparece un Demonio, que en *La muerte* es suplantado por un Diablo, en el texto de 1985 este personaje interviene como lo denominó Calderón: «Demonio: ¡Jesús mil veces! Milagro / ha sido no haberme muerto» (p. 259). Así de cerca se desarrolla la refundición de Carballido. Otro desajuste en la nómina moderna ocurre con la propia Muerte que no aparece en el reparto. Por último, las marcas colectivas de «todos», «unos» u «otros», son sustituidas por otras acotaciones más específicas: «Comediantes» (p. 276) o «Actores» (p. 278).

Las visiones es una de las obras cortas más complejas de Calderón; sin embargo, la trama de *La muerte* continúa siendo la misma. Un grupo de actores que acaba de representar un auto sacramental se dirige en coche hacia su próxima función, pero por falta de tiempo conservan el mismo vestuario. La realidad y la ficción comienzan así a mezclarse, sobre todo porque los actores se refieren unos a otros con sus nombres alegóricos: Autor, Alma, Cuerpo, Ángel, Demonio y Muerte. El Autor, por ejemplo, le pide al carretero que no siente juntos a Cuerpo y Alma, pues en la vida real son esposos; mientras que a Ángel, esposa del Autor, le asigna el asiento contiguo al Demonio. Tras un repentino vuelco de la carreta, un Caminante que tomaba una siesta oye las voces de la maltrecha compañía teatral. El confundido personaje no logra distinguir la vigilia de lo onírico; escucha y observa desconcertado a los comediantes que están frente a él y es tanta su turbación que concluye: «yo estoy durmiendo / todavía, pues estoy / viendo que la vida es sueño» (p. 281). Más adelante, cuando el Carretero aclara que transporta a una compañía, el Caminante refuerza el guiño intertextual: «Algo ya me sospechaba / aunque la vida sea sueño» (p. 283).

Las marcas espacio-temporales se construyen con un «*Ambiente rural y fantástico, cualquier siglo, del XVII hasta hoy. Espacio amplio, abierto o cerrado (es mejor abierto). Hay uno o varios árboles*» (pp. 273-275). Al igual que en las otras tres piezas hay un margen temporal bastante amplio que va del Siglo de Oro al momento del espectáculo, con lo cual Carballido se esfuerza sobremanera para animar al lector o director a relacionar la

época áurea hispana con la sociedad del México contemporáneo¹⁷. Otra modificación que merece ser reseñada pertenece al tiempo de ficción (o diegético). La acción de *Las visiones* ocurre cerca de las dos de la tarde en un caluroso día de junio, lo que apela a la verosimilitud del horario de las representaciones en los corrales del siglo xvii y al calendario litúrgico al que respondía el espectáculo calderoniano. En *La muerte* estos indicadores no son necesarios debido a que la puesta en escena es independiente de cualquier otro festejo y a que la confusión del Carretero es reforzada por la obscuridad en que suceden las acciones. Al inicio el Autor les recuerda a los comediantes el retraso y les pide que no se quiten los disfraces, «porque si han de empezar luego en llegando, / en andarse vistiendo y desnudando / se pasará la noche» (p. 276).

Las acotaciones de la refundición son mucho más extensas que las del original y cumplen una doble función de guía para el montaje y de motor de la risa del público. Si el Caminante de *Las visiones* solo «(Bebe)», el de *La muerte* «Se acomoda, da unos bocados sentado y bebe más mientras habla, acabará con la bota por almohada» (p. 277). Mientras que en la pieza antigua el Autor se adelanta al pueblo e intuimos que lo hace montando, en la moderna «Traen un caballo al autor. Puede ser hecho por dos actores. Lo monta, con dificultad y ridiculeces» (p. 277). Los recursos escenográficos transcritos en las acotaciones intensifican los elementos cómicos y mejoran su concepción visual.

En este mismo rubro hay un giro importante entre el dentro/fuera de ambas obras. En *Las visiones* todos los actores-personajes se encuentran y hablan desde «(Dentro)» y salen al tablado hasta que la carreta se ha volteado. Es tanto el peso de lo que ocurre tras bambalinas que presenciamos «Una de las pocas ocasiones en que la escena queda vacía, aunque no silenciosa»¹⁸. En cambio, al inicio de *La muerte* (p. 276) aparecen tanto actores, dialogando y cantando («Empiezan a asomarse los personajes del auto, con sus trajes debidos»), como el vehículo («Entra el carro, jalado por bueyes o por actores. Ahí se van subiendo los de la compañía»), que estarán siempre a la vista del espectador, quien presenciará el «Aparatoso

¹⁷ DiPuccio, 2000, p. 61.

¹⁸ Rodríguez Cuadros y Tordera, 1983, p. 374. Ahí mismo señalan que algunos manuscritos omiten la acotación 'dentro', «Pero haciendo salir todos los personajes se rompe la plasticidad del suelo del caminante, y se entra en contradicción con» la salida del Demonio santiguándose. En la mojiganga de Carballido, como el Demonio ya se encuentra en escena, lo único que hace es aproximarse al Caminante: «se le acerca» (p. 279).

vuelco del carretón» (p. 278). Carballido atribuye, sin fundamento alguno, esta falta de escenografía o de recursos en los entremeses calderonianos a que eran «obritas modestas sin mucho espacio físico ni pretensión económica»; por lo que «dejan ocurrir mucho fuera de escena... Yo traje las imágenes propuestas ante el público y eso es todo» (p. 10).

Al final, en la versión antigua, un grupo de gitanos y otro de gallegos se asustan pues creen que los actores vienen por ellos. Cuando se dan cuenta de la realidad se restablecen los ánimos y proponen el festejo característico del género breve. Carballido cambia a estos personajes por un grupo de peregrinos en camino hacia el Santuario de Chalma¹⁹. El desenlace de *La muerte* corre casi en su totalidad a cargo de estos feligreses, quienes intervienen con un lenguaje propio (local o regional) que desemboca igualmente con baile y canto. En la letanía de estos repentinos protagonistas conviven elementos de la religiosidad prehispánica y virreinal:

PEREGRINOS —Y el Santo Señor de Chalma
ya nuestras danzas espera.
—Yo vengo desde Sonora,
—yo mis cascabeles traigo
para bailar una pascola.
(p. 282)

Esta última danza es anterior a la aparición del cristo mexiquense (ca. 1539) y actualmente pertenece al complejo ritual de la cuaresma y semana santa de los pueblos autóctonos del noroeste mexicano: yaquis y mayos. Los pascolas «además de danzar, se encargan de teatralizar cómicamente diálogos entre ellos y con el público en los que predomina el doble sentido»; así como «de realizar la conclusión de las fiestas encendiendo cohetes»²⁰. ¡Excelentes figuras para el repertorio entreme-

¹⁹ «Según la leyenda, la imagen del Cristo de Chalma tuvo un origen milagroso: se apareció en una cueva cercana a Chalma, en el estado de México, en donde los antiguos mexicanos veneraban al dios Oxtotéotl con sacrificios humanos. Es una de las más veneradas en México» (Flores Esquivel y Macera, 2010, p. 242).

²⁰ Figueroa, 1994, p. 288. En estas fiestas hay figuras ambiguas, personajes originarios del bien o del mal que terminan por integrarse al contrario. Judas representa la tradición católica; y los pascolas, la prehispánica (cahita). Son diestros danzantes, «una especie de payasos rituales» que dan entrada a sus compañeros venados; portan «una máscara antropomorfa de chivato». Según la mitología «aparecen como seres provenien-

sil! En esta suerte de préstamos y convivencias, Carballido consume la mojiganga con «*un verdadero baile de concheros*» (p. 284), danza tradicional religiosa que representa simbólicamente la reconquista de México. Los antiguos dioses, etiquetados como ídolos paganos por los evangelizadores desde el encuentro de dos mundos, se asimilaron a los preceptos, un tanto flexibles y otro tanto ininteligibles, de la religión cristiana. Sus atributos materiales, su razón ideológica y los favores que concedían quedaron cifrados en nuevas figuras y cultos religiosos con la factura del Nuevo Mundo.

La novedad de *La muerte* celebra la avenencia de las dos culturas después de su violento encuentro; por ello, Carballido concluye la obra cediendo la autoría del dramaturgo madrileño a los versos de otra gran inspiración. Así, la romería reclama que:

PEREGRINOS —Como en tierra americana
va a expresarse mi contento,
un tocotín a lo indígena
bueno será que cantemos.
—Una monja mexicana
da el tocotín de su ingenio:
A Calderón, de Sor Juana
el fin de fiesta le demos.
(pp. 283–284)

Algo similar, aunque en sentido inverso, se escucha en la *Loa para el auto sacramental de «El Divino Narciso»*, del Fénix de América, cuando la figura alegórica del Cielo increpa a la Religión: «¿Pues no ves la impropiedad / de que en Méjico se escriba / y en Madrid se represente?». A lo que ella se defiende: «¿Pues es cosa nunca vista / que se haga una cosa en una / parte, porque en otra sirva?»²¹. Al inicio de la *Loa novohispana* los personajes americanos se disponen a interpretar un tocotín, pero son interrumpidos por las figuras occidentales²². El tocotín

tes de un mundo de cavernas, subterráneo, o bien, emparentados con el demonio... a quien traicionan desobedeciendo una prohibición» relacionada con el fuego, por lo que a ellos se les permite ingresar al polo del bien (Figueroa, 1994, p. 286).

²¹ Sor Juana Inés de la Cruz, *Loa para el auto sacramental de El Divino Narciso*, vv. 443–448.

²² Alfonso Méndez Plancarte explica que el tocotín es una danza de origen azteca, y que su nombre se debe acaso a lo onomatopéyico de su ritmo: «toco, toco, toco, toco»,

compuesto por Carballido sí logra su ejecución al fin de la fiesta, respetando sus convenciones temáticas y métricas:

TODOS (*Cantan*) Sólo Dios Pilzintli
 del Cielo bajó
 y nuestro tlatlácol
 nos lo perdonó.
 Yo al santo lo tengo
 mucha devoción
 y de un Sempual Xúchil
 un Xúchil le doy.
 Y quiero comprar
 un San Redentor
 yuhqui el del altar
 con su bendición.
 (p. 284)

A diferencia de muchos debates en los que compiten visiones del mundo antagónicas y excluyentes, este intercambio promueve la conciliación y la participación de todos. No obstante, el baile se interrumpe para oír a quien tiene la última palabra: Sor Juana. La recitación exacta de las dos primeras estrofas de uno de sus sonetos («Miró Celia una rosa»), asociado a la tradición del *carpe diem*, se dirige al joven espectador/lector a través de una sincera invitación:

MÚSICA —Y dijo: goza, sin temor del Hado,
 el curso breve de tu edad lozana,
 pues no podrá la muerte de mañana
 quitarte lo que hubieres hoy gozado.
 (p. 284)

En conclusión, la complejidad de la refundición reside en sus varios niveles de intertextualidad y en el recurso escénico de la metateatralidad. Denis DiPuccio hace un interesante recuento que vale la pena repasar: «First, Calderón refers to three of his own works. His *mojiganga* points back to his *auto*, which points back to his *comedia*»; luego «Carballido pays double homage to Calderón by referring to *La vida es sueño*, the

con que Sor Juana lo revive en castellano, en náhuatl o en una mezcla de ambos. Su métrica es la del romancillo hexasílabo con rima asonante en los versos pares (1994, p. 364).

auto and / or the *comedia*, not once but twice». La red intertextual es tan vertiginosa como la borrachera del Caminante²³, y se intensifica con la incorporación de textos, voces y devociones novohispanas que aún hoy están vigentes.

El teatro dentro del teatro hace de la pieza una obra consciente de sí misma en tanto que sus personajes (actores desdoblados en comediantes y alegorías) se consideran parte del espectáculo y entienden su arte como un vehículo de entretenimiento. Dentro de la trama de *La muerte*, la prisa de la compañía y la demanda de comediantes dan por hecho el gusto y consumo de las representaciones teatrales. Lo cómico subyace en que mientras existe un público ficticio que se pierde el montaje que la compañía tiene preparado, nosotros presenciamos el accidente que les impide llegar con aquellos. El lector/espectador de *La muerte* sí tiene función. El hecho de que al final de la mojiganga irrumpen unos peregrinos y se apropien del protagonismo de la pieza, los convierte en portavoces e intérpretes de su propia tradición y creencias. Al joven asistente a la puesta en escena se le exige que esté pendiente de cada nivel de realidad, así como de la alternancia de voces y de autoridad.

La refundición de *La muerte* sigue de cerca el texto original de Calderón; sin embargo, Carballido logró modernizarlo con cambios en el lenguaje y recursos escénicos que se acentúan hacia el cierre de una mojiganga que termina por convertirse en una obra netamente americana, o jarocho para ser específicos. Los retoques locales cumplen la función de invitar al público a disfrutar de los autores clásicos no como algo lejano, sino como contemporáneos. El puente construido entre la dramaturgia de los Siglos de Oro y el teatro mexicano de finales del siglo xx tiene como pilares una doble autoría ficticia y una concentración de tradiciones dramáticas —indígena, áurea y novohispana— que se hacen una y que compiten por la atención y el aplauso de aquella muchacha de la quinta fila, espectadora en ciernes, quien se sabe partícipe de un montaje diseñado a su justa medida.

²³ DiPuccio, 2000, p. 69.

BIBLIOGRAFÍA

- BERMAN, Sabina, «Emilio Carballido y el arte zen», en *70 años de Carballido*, Ciudad de México, Conaculta, 1995, pp. 17-22.
- BIXLER, Jacqueline, *Convención y transgresión. El teatro de Emilio Carballido*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 2001.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Comedias de don Pedro Calderón de la Barca*, ed. Juan Eugenio Hartzenbusch, Madrid, Rivadeneyra, 1850, vol. IV.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Entremeses, jácara y mojigangas*, ed. Evangelina Rodríguez y Antonio Tordera, Madrid, Castalia, 1982.
- CALDERÓN DE LA BARCA, Pedro, *Teatro cómico breve*, ed. María Luisa Lobato, Kassel, Reichenberger, 1989.
- CARBALLIDO, Emilio, *D.F. 14 obras en un acto*, Xalapa, Universidad Veracruzana, 1962.
- CARBALLIDO, Emilio, «Apostillas a un tomo ideal de teatro infantil», en *El arca de Noé*, Ciudad de México, SEP, 1974, pp. 7-16.
- CARBALLIDO, Emilio, *Teatro para adolescentes*, Ciudad de México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- CARBALLIDO, Emilio y Sergio MAGAÑA, «El suplicante», *Revista de la Universidad de México*, 4, 1958, pp. 8-11.
- DIPUCCIO, Denis, «Emilio Carballido's [Re]Writing of Pedro Calderón de la Barca's Entremeses», *MIFLC Review*, 9, 2000, pp. 58-75.
- ESCUADERO, Juan Manuel y María Carmen PINILLOS, «El entremés de *La tía*, atribuido a Calderón», *Rilce*, 12, 2, 1996, pp. 227-248.
- FIGUEROA, Alejandro, *Por la tierra y por los santos: identidad y persistencia cultural entre yaquis y mayos*, Ciudad de México, Conaculta, 1994.
- FLORES ESQUIVEL, Enrique y Mariana MASERA, *Relatos populares de la Inquisición novohispana: rito, magia y otras supersticiones, siglos XVII-XVIII*, Madrid, Centro Superior de Investigaciones Científicas, 2010.
- GARCÍA LORENZO, Luciano y Manuel MUÑOZ CARABANTES, «El teatro de Calderón en la escena española (1939-1999)», en *Estado actual de los estudios calderonianos*, ed. Luciano García Lorenzo, Kassel, Reichenberger, 2000, pp. 351-382.
- HUERTA CALVO, Javier, *El teatro breve en la Edad de Oro*, Madrid, Laberinto, 2001.
- MÉNDEZ PLANCARTE, Alfonso, «Notas a los villancicos», en Sor Juana Inés de la Cruz, *Obras Completas II, Villancicos y letras sacras*, Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 354-523.
- MENDOZA, Héctor, «El burlador de Tirso», en *Actuar o no*, Ciudad de México, El Milagro, 1999, pp. 117-228.
- OLIVA, César, «Adaptar a los clásicos, he ahí la cuestión», en *La comedia*, ed. Jean Canavaggio, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, pp. 427-434.

- QUACKENBUSH, Howard, *Las razones del caos: antología del teatro de vanguardia y del absurdo hispanoamericano*, Tlaxcala, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 2007.
- RODRÍGUEZ CUADROS, Evangelina y Antonio TORDERA, *Calderón y la obra corta dramática del siglo XVII*, London, Tamesis, 1983.
- SÁEZ RAPOSO, Francisco, «Del entremés a la comedia: hacia el itinerario de la metateatralidad», *TeaPal*, 5, 2011, pp. 29-56.
- SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, *Obra selecta*, ed. Margo Glantz, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1994, vol. I.