



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR
ÁREA DE CONOCIMIENTO DE CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANIDADES

DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE HUMANIDADES

TESIS

TRES DRAMAS PREHISPÁNICOS DE SERGIO MAGAÑA: *LOS ENEMIGOS, MOCTEZUMA II Y LOS ARGONAUTAS*

QUE COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-LITERARIA

PRESENTA:

JUAN CARLOS CAMACHO JIMÉNEZ

DIRECTOR:

DR. RUBÉN OLACHEA PÉREZ

LA PAZ, BAJA CALIFORNIA SUR, ENERO, 2021



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BAJA CALIFORNIA SUR

**ÁREA DE CONOCIMIENTO DE CIENCIAS SOCIALES Y
HUMANIDADES**

DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE HUMANIDADES

TESIS

**TRES DRAMAS PREHISPÁNICOS DE SERGIO MAGAÑA: *LOS
ENEMIGOS, MOCTEZUMA II Y LOS ARGONAUTAS***

**QUE COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE:
MAESTRO EN INVESTIGACIÓN HISTÓRICO-LITERARIA**

PRESENTA:

JUAN CARLOS CAMACHO JIMÉNEZ

DIRECTOR:

DR. RUBÉN OLACHEA PÉREZ

LA PAZ, BAJA CALIFORNIA SUR, ENERO, 2021



FORMATO DP-EGD-001 DICTAMEN DE TESIS

PROYECTO TERMINAL Fecha: 07 / 12 / 2020

Dr. Gabriel Antonio Rovira Vázquez
JEFE/A DEL DEPARTAMENTO ACADÉMICO DE
HUMANIDADES

Correo electrónico (grovira@uabcs.mx)

Por este conducto, quienes integramos el Comité Académico Asesor del/la alumno/a:

Juan Carlos Camacho Jiménez

quien presentó una tesis/proyecto terminal titulado:

Tres dramas prehispánicos de Sergio Magaña: Los Enemigos, Moctezuma II y Los argonautas

otorgamos nuestro voto aprobatorio y consideramos que dicho trabajo está listo para ser presentado y defendido en examen de grado (modalidad a distancia) del Programa de Maestría: Maestría en Investigación Histórico-Literaria

COMITÉ ACADÉMICO ASESOR

Nombre	Firma	
<u>Rubén Olachea Pérez</u>		Director de Tesis
<u>Marta Piña Zentella</u>		Asesor(a)
<u>Dante Arturo Salgado González</u>		Asesor(a)

C.c.p. Programa de Posgrado.
C.c.p. Comité Académico Asesor.
C.c.p. Alumna/o.
C.c.p. Expediente.

Quisiera agradecer a la Universidad Autónoma de Baja California Sur, en especial a su programa de posgrado, la Maestría en Investigación Histórico-Literaria, por permitirme cursar como un estudiante esta etapa académica. Particularmente quiero agradecer a todos los profesores durante el programa, cuales, gracias a sus enseñanzas he encontrado nuevas perspectivas del mundo y su Historia. De cierta forma, sus enseñanzas ahora son parte esencial de cómo percibo esta cuestión. Un agradecimiento también al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología, CONACyT, por la oportunidad que se me otorgó para cursar esta maestría.

También quiero agradecer a mi director de tesis, el doctor Rubén Olachea Pérez, por su apoyo constante a lo largo de la realización de esta investigación. Gracias a sus enseñanzas es que empecé a encontrar la sinceridad en la escritura, el producir para el lector y ser fiel hacia las convicciones propias. Sin lugar a dudas, una de las lecciones más importantes durante estos dos años. A su vez, quiero agradecer a mis asesores académicos, la doctora Marta Piña Zentella y al doctor Dante Arturo Salgado González, por los apoyos durante el proceso de posgrado y escritura.

También quiero agradecer a mis compañeros de clase en esta maestría, que, dentro del Seminario de Investigación, sus comentarios y correcciones moldearon en gran medida el desarrollo de esta tesis. Mis infinitas gracias.

Por último y más importante, quiero agradecer en particular a mi compañera en la Maestría en Investigación Histórico-Literaria, la Lic. Estefanía Flores Flores, y también a la Lic. Ana María Franco Lira, Jefa del Departamento de Videoteca del Centro Nacional de las Artes (CENART), por proporcionarme una copia de la representación de la Compañía Nacional de Teatro del INBA de 1990. Otro agradecimiento es a mis profesoras de la Licenciatura en Lengua y Literatura, Mtra. Mónica Astorga Moreno y de nuevo a la Dra. Marta Piña Zentella (que también es catedrática e investigadora en la Maestría en Investigación Histórico-Literaria), por facilitarme una copia de la única edición, y de difícil acceso, del *texto dramático* de *Los Enemigos* por Editores Mexicanos Unidos (EMUSA) de 1990. Sin la ayuda de ustedes el primer capítulo no pudo haber sido escrito.

*A mi padre, Juan Carlos,
porque las lecciones más importantes de la vida
las conocí al paso de tus más sinceros días.
Descansa en paz, viejo.*

“El mundo es mi representación”: esta es la verdad que vale para todo ser viviente y cognoscente, aunque sólo el hombre puede llevarla a la consciencia reflexiva abstracta: y cuando lo hace realmente, surge en él la reflexión filosófica. Entonces le resulta claro y cierto que no conoce ningún Sol ni ninguna Tierra, sino solamente un ojo que ve el Sol, una mano que siente la Tierra; que el mundo que le rodea no existe más que como representación, es decir, sólo en relación con otro ser, el representante, que es él mismo.-Si alguna verdad a priori puede enunciarse, es esta: pues ella constituye la expresión de aquella forma de toda experiencia posible e imaginable, forma que es más general que cualquier otra, más que el tiempo, el espacio y la causalidad: porque todas estas suponen ya aquella; y si cada una de estas formas que nosotros hemos conocido como otras tantas configuraciones especiales del principio de razón vale sólo para una clase especial de representaciones, la división del sujeto y objeto es, por el contrario, la forma común de todas aquellas clases; es aquella forma sólo bajo la cual es en general posible y pensable alguna representación de cualquier clase, abstracta o intuitiva, pura o empírica. Ninguna verdad es, pues, más cierta, más independiente de todas las demás y menos necesitada de demostración que esta: que todo lo que existe para el conocimiento, o sea, todo este mundo, es solamente objeto en referencia a un sujeto, intuición de alguien que intuye; en una palabra, representación. Naturalmente, esto vale, igual que del presente, también de todo pasado y futuro, de lo más lejano como de lo próximo: pues vale del tiempo y del espacio mismos, únicamente en los cuales todo aquello se distingue. Todo lo que pertenece y puede pertenecer al mundo adolece inevitablemente de ese estar condicionado por el sujeto y existe sólo para el sujeto. El mundo es representación.

—Arthur Schopenhauer

Índice

Introducción-----	1
Primer parte: <i>Los Enemigos</i> y la representación teatral en la vida tardía de Sergio Magaña-----	7
I. <i>Los Enemigos</i> y <i>Los Enemigos</i> . <i>La invención de América</i> : querellas entre el texto y la representación-----	8
1.1. El texto versus la representación. El ejemplo de William Shakespeare, Orson Welles y <i>Macbeth</i> -----	8
1.2. Sergio Magaña: un dramaturgo trunco-----	12
1.3. <i>Los Enemigos</i> de Sergio Magaña: una tragedia en dos actos-----	19
1.4. <i>Los Enemigos</i> . <i>La invención de América</i> de David Olguín, Lorena Maza, René Acuña y la Compañía Nacional de Teatro del INBA-----	26
1.5. Discusión: la adaptación <i>intramedial</i> e <i>intermedial</i> . El caso de “Voodoo” <i>Macbeth</i> y <i>Los Enemigos</i> . <i>La invención de América</i> -----	37
Segunda parte: tres rostros de la Conquista de México en <i>Moctezuma II</i> , <i>Cortés</i> y <i>la Malinche</i> -----	44
II. Historia de un mito en su ocaso: <i>Moctezuma II</i> , de Sergio Magaña-----	45
2.1. Moctezuma II a través de los siglos-----	45

2.2. La Conquista y sus representaciones presenciales: Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo. Los motivos del lobo-----	49
2.3. La Colonia desde el Indigenismo de la Posrevolución: el contexto de <i>Moctezuma II</i> -----	56
2.4. La dimensión dramática de <i>Moctezuma II</i> -----	62
2.4.1. Especificaciones preliminares sobre el género y el sentido catártico de la obra: el teatro aristotélico versus el teatro brechtiano-----	62
2.4.2. El ocaso para el espectador I: trama en <i>Moctezuma II</i> -----	71
2.4.3. El ocaso para el espectador II: subtramas en <i>Moctezuma II</i> -----	74
III. <i>Moctezuma II</i> y <i>Los argonautas</i> : una trilogía-----	78
3.1. Sobre la fuente: la adaptación de la <i>Historia Verdadera</i> en una obra dramática-----	80
3.2. <i>Cortés y la Malinche</i> : alegatos sobre la construcción dramática de Marina-----	86
3.3 Cortés y Carlos V: El Imperio Español y el servicio de sus conquistadores-----	96
3.4 <i>Moctezuma II</i> en <i>Los argonautas</i> : la continuidad del personaje-----	99
Conclusiones-----	103
Bibliografía-----	109

Introducción

Sergio Magaña (1924-1990), con un corto testimonio de veintinueve obras dramáticas en su haber, dejó una huella difícil de clasificar dado el proceder tardío de su carrera artística: un sabotaje tanto externo como autoinflingido. Sin embargo, poco debe de dudarse que el escritor nacido en Michoacán logró crear una dramaturgia de gran importancia para la Literatura Mexicana, aunque sea ignorado su papel al respecto. Si uno piensa en su conjunto total de obras, claramente se habría de resaltar una sobre todas las demás: *Los signos del zodiaco* (est. 1951).

Probablemente el lector lo desconozca, pero en *Los signos del zodiaco* se marcó una pauta con una nueva forma de concebir el realismo urbano en el arte escénico mexicano del siglo XX: la vecindad como un microcosmos donde se condensan relaciones tan agobiantes pero revestidas de un humor capaz de generar empatía con un espectador. Si bien, *Los signos del zodiaco* se nutrió y tuvo como antecedente al cine de los años cuarenta, como *Nosotros los pobres* (1948), tiende a buscar otras alturas.¹

Hasta entonces el folclor costumbrista había falsificado el verdadero carácter del pueblo, por una mezcla de superficialidad y conmiseración hipócrita en el tratamiento de la pobreza. Magaña tuvo la audacia de ventilar llagas que nadie había mostrado en el teatro, con un humor cruel que no excluía el apego sentimental a sus personajes. Si bien la pieza incursionaba en un tema muy manoseado por el cine mexicano de los cuarenta [...] la vecindad de Magaña es un microcosmos mucho más rico en matices y claroscuros, donde la complejidad de condición humana predomina sobre la tipología reduccionista del melodrama.²

Pero habrá de reconocerse que la mayor implicación que tuvo la obra maestra de Magaña fue hacia la televisión mexicana y no a la dramaturgia. Si uno piensa detenidamente, podrá ser cierto que *Los signos* inauguraron una nueva visión teatral en México, pero el modelo actancial y espacial empleado en la obra se ve reproducido de forma muy cercana, casi idéntica, en las comedias mexicanas de décadas posteriores, siendo el caso por antonomasia la exitosa y amada serie *El Chavo del 8* (1971-1980). Podrá nulificarse la dimensión poética en la obra de Chespirito pero, tanto el espacio de representación como la dinámica entre

¹ Enrique Serna, 'Sergio Magaña: El redentor condenado'. En *Revista de la Universidad*, 2010, 80, p.86.

² Enrique Serna, 'Sergio Magaña [...]', p. 86.

personajes es la misma y busca iguales objetivos a la pieza de Sergio Magaña: condensar un microcosmos donde todas las relaciones personales, debido a la proximidad agobiante, se convierten en un solo conflicto. Es crear una comedia que en el fondo esconde una crítica de la mexicanidad y condición humana capitalina de mitad del siglo XX. Desde la clase pobre, claro está.

Fuera del legado que dejó su mejor obra, la dramaturgia de Sergio Magaña se decanta por una evolución en su escritura y formas de aproximarse al acto dramático. Fue un hombre que buscó nuevas posibilidades, que abordó diferentes géneros de la dramaturgia.

En términos de estilo, la trayectoria arranca en el naturalismo sociológico de *Los signos del zodiaco* y culmina en el tratamiento farsico de *La última diana*, su obra póstuma. En términos estéticos, se observa una concepción cada vez más compleja de las relaciones del individuo con su entorno: la que va de concebir al ser social, al personaje, como ‘sujeto’ de sus determinaciones, a la de apelar a él en cuanto a persona, capaz de desatar sus contradicciones y sus potencialidades.³

En todo su haber, Magaña póstumamente heredó un repertorio multifacético en historias: de *Los signos* donde se analiza por medio de la risa la vulnerabilidad de la pobreza humana, la trayectoria de Magaña se catapulta a explorar territorios adversos para el mexicano, como en *Los motivos del lobo* (1965) que “parte de una nota periodística, la de un hombre que impone a su familia un encierro forzoso y prolongado [...] *Los motivos del lobo* parte de un hecho patético, excepcional, para permitirnos acceso a una verdad profunda: [...] en una metáfora que expresa los límites del puritanismo”;⁴ o también está el caso de su segunda obra cumbre, *Moctezuma II* (est. 1953), donde Magaña al combinar los modelos aristotélicos y brechtianos de construcción dramática consiguió plasmar un personaje capaz de crear en el espectador un deseo de conciliar a una figura tan lacerada por los siglos como la del *tlatoani* con el que inició la Conquista de México.

De estos ejemplos y muchos otros tantos, componen la versatilidad de la dramaturgia magañica a la cual poca atención se le ha prestado como objeto de estudio en la crítica literaria contemporánea. Los trabajos de análisis son contados como es el caso de

³ Leslie Zelaya, Imelda Lobato & Julio César López, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*, 2006, p. 16.

⁴ *Una mirada a la vida y obra* [...], pp. 18-19.

Dramaturgia y teatralidad en Cortés y la Malinche de Sergio Magaña (2012), una tesis de Eduardo Ari Guzmán Zárate para la obtención de grado de Maestro en Letras Mexicanas por parte de la UNAM; otra tesis sobre dramas de Magaña sería *La desestabilización del discurso de la Conquista en el Teatro Contemporáneo Mexicano: Poder, mito e identidad nacional en obras de Sergio Magaña, Sabina Berman y Hugo Argüelles* (2003) de Anne Lombardi Cantú para la obtención del grado de Doctor en Filosofía por la Universidad de Boston; *Tras las huellas de (la) Malinche: Tránsito del arquetipo en el Teatro Mexicano de la segunda mitad del siglo XX* (2015) de Anna Albaladejo López; ‘Moctezuma II: ausencia y presencia en el teatro mexicano’ (2007) de Beatriz Aracil Varón; *Cuando Orestes muere en Veracruz* (2003) de María Sten; *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)* (2006) de Leslie Zelaya, Imelda Lobato & Julio César López; ‘El lugar donde bailan los enemigos: acercamientos sucesivos al *Rabinal Achí*’ (2004) de Carlos Gómez Carro; *Aspectos existenciales en la obra de Los signos del zodiaco de Sergio Magaña* (2008) de Diana Georgina Aguilar Ledesma; y *Personajes femeninos en “Santísima”. Una obra de Revista de Sergio Magaña* (2014) de Eduardo Guzmán Zárate.

Como se puede observar, la mayoría de los trabajos de análisis producidos sobre la obra de Magaña giran en torno a los dramas *Moctezuma II* y *Los argonautas* (est. 1967) (retitulada en 1985 como *Cortés y la Malinche*), o son usadas como recurso argumentativo en comparación a otras obras del tema de la Conquista. Hace falta en el seno académico una revisión más profunda de la dramaturgia del michoacano y abrir el análisis hacia otras obras. Pero también, por otro lado, dado que la imagen de Sergio Magaña en las letras mexicanas es vista desde cierta distancia, por no decir desconocimiento, creo necesaria la escritura de un texto reivindicativo hacia el autor de la Generación de Medio Siglo. Por tanto, a la par de trabajos antecesores, esta tesis abordará los dramas de Sergio Magaña dedicados al episodio histórico de la Conquista de México, *Moctezuma II* y *Los argonautas*, pero habrá de sumársele al estudio un análisis de otro drama referente al pasado prehispánico: *Los Enemigos* (1989).

Para crear un texto reivindicativo he decidido dividir a esta tesis en dos secciones: la primera abordará el drama *Los Enemigos* pero no propiamente dicho desde un análisis dramático de la obra, sino desde una problemática que poco se atiende en la crítica teatral: la comparación entre la obra original y su representación. El cual, en el caso de Magaña, se

conoce como *Los Enemigos. La invención de América* de la Compañía Nacional de Teatro del INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) de 1989 y 1990. Se decidió iniciar de esta forma para crear una suerte de introducción reivindicativa a su dramaturgia, la cual servirá desde el plano académico a exponer minuciosamente el cómo la carrera tardía de Sergio Magaña se vio menospreciada por culpa de las adaptaciones hechas a su obra, en este caso *Los Enemigos*.

Un ejemplo auxiliar externo a la obra de Magaña que se utilizará para este capítulo es la representación hecha por Orson Welles de *Macbeth* de William Shakespeare en 1936. La razón por la cual creo prudente este proceder es ver cómo sí existen adaptaciones de obras, que, si bien cambian muchas cuestiones al representarla, lo hacen de tal forma que conservan intactas las metáforas principales de su referente. Welles, a pesar de dar cambios drásticos a una de las obras maestras de la Literatura Universal, logra que el lector identifique a Shakespeare en su reinterpretación. Cosa que nulo logra la Compañía Nacional del INBA. Se usará este ejemplo en dos ocasiones: al inicio y al final del capítulo. La primera intromisión tiene como cometido el establecer una suerte de caso idílico sobre la adaptación teatral y la segunda será a forma de comparación directa con *Los Enemigos. La invención de América* del INBA. De tal comparación se denotará que ambas representaciones corresponden respectivamente a una forma preestablecida de adaptación dramática. No obstante, sumando el desarrollo del contenido del capítulo se pondrá en tela de juicio que, si bien lo hecho por la Compañía es reconocido como válido dentro de la academia, para el autor tuvo un costo alto al demeritar su texto dramático. Cosa que poco se analiza en la crítica teatral. Así, se busca reclamar una revisión a la dramaturgia de Sergio Magaña, una segunda oportunidad de considerarse y separar de la mala fama creada por algunas de sus representaciones.

Dicho esto, la segunda sección de esta investigación se compondrá por los capítulos segundo y tercero, los cuales analizarán los dos dramas de la Conquista de México escritos por Magaña: *Moctezuma II* y *Los argonautas*. Esta sección, a diferencia de la anterior, se enfocará en el análisis del texto dramático, pero, dado que ambos dramas refieren a la Historia de México, es necesario abordarlos a comparación de tal. La cuestión que distingue a *Moctezuma II* y *Los argonautas* es que en sus desarrollos dramáticos se impulsa al lector a conciliar a las tres figuras principales de la Conquista: Moctezuma, Hernán Cortés y

Malinche. Por tanto, la manera de proceder de esta sección será a partir de establecer los perfiles históricos-culturales con los cuales las sociedades novohispana y mexicana han imaginado a tales personajes por los siglos, para así entender a través del análisis literario de ambas obras cómo Sergio Magaña los reinventó en favor de una reivindicación histórica ante el espectador actual.

Coincidentemente, la escritura de esta tesis fue realizada en la misma fecha de conmemoración del aniversario quinientos de la llegada de Hernán Cortés a Tenochtitlán en 1519. Por tanto, este escrito, además de buscar una reconsideración de tres dramas de Sergio Magaña, busca invitar al lector a reflexionar en la lección que transmiten ambos *textos dramáticos*, que es el revalorar a los personajes principales de la Conquista desde razones que han sido pasadas por alto anterior al siglo XX y que hoy podemos conciliar, porque a diferencia de los conquistadores, los podemos “observar” desde sus contextos. Sergio Magaña, a través de la imaginación literaria propone su versión de la Historia, una que no es real pero no por ello deja de cuestionarla. La lectura de esta tripleta dramática, *Los Enemigos*, *Moctezuma II* y *Los argonautas*, invita al espectador a ser empático con personajes ahogados en sus mitomanías de nacimiento, atados a una supuesta cultura prehispánica. Porque esa es la intención última de Magaña en estos tres dramas: hacer comprender que el juicio del hombre occidental poco entiende que aquellas personas vivían bajo otra cosmovisión distinta a la suya. Lo que los siglos denominaron como villanesco en figuras como la Malinche y Moctezuma, es en realidad una subjetividad si se analiza el contexto cultural de tales personajes y sociedades.



Sergio Magaña en su juventud.⁵

⁵ *Mañana*, (13 de junio de 1959).

Capítulo 1:

Los Enemigos y la representación
teatral en la vida tardía de Sergio
Magaña

1.1 *Los Enemigos y Los Enemigos. La invención de América:*

querellas entre el texto y la representación

1.1.1. *El texto versus la representación. El ejemplo de William Shakespeare, Orson*

Welles y Macbeth

En el pensamiento teatral, ¿qué es más importante: el texto original, la genialidad del autor; o el momento del espectáculo, cuando los actores y director interpretan la obra base? La respuesta depende de la época. Anterior al siglo XX, en el teatro se veía al *texto dramático* como elemento primordial, “autónomo y principal del arte teatral, depositario de su contenido esencial, del sentido, la interpretación y el ‘espíritu’ de la obra”.⁶ La representación y el *texto espectacular* eran elementos disruptivos, algo que alejaba al texto de su aspiración a la perfección, “como algo que se le añade posteriormente y que recubre la desnudez esencial de lo verbal con ropajes sensoriales: apariencia periférica gravada por el lastre de la imperfección y las limitaciones del cuerpo”.⁷

Hacia el fin del siglo decimonónico se da un cambio en el teatro desde el *logocentrismo* al *escenocentrismo*. La crisis del historicismo, la desconfianza en la palabra, la mayor familiaridad al término “puesta en escena” como una práctica sistemática, entre otras cosas, trajo consigo una revaloración epistemológica de la dramaturgia.⁸ A partir de esto es que en el arte dramático los directores y compañías de teatro cobraron otro tipo de importancia. El *texto dramático* está hecho para interpretarse, para crear en la representación nuevas aproximaciones. Con ello que cuando dos compañías presentan una misma obra, ninguna es igual a la otra. En el siglo XXI, el tema parece una trivialidad, pero es precisamente por el crecimiento de nuestra familiaridad con el término “puesta en escena”. Cuando se asiste al teatro, dígase, a ver una puesta de escena del clásico shakesperiano *Macbeth* (est. 1606), poco se espera el encuentro fiel con la primera representación de la

⁶ José Luis García Barrientos, ‘Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)’. En *Revista de literatura*, 1991, 53(106), pp.371-372.

⁷ José Luis García Barrientos, ‘Teatro, drama...’, p. 372.

⁸ José Luis García Barrientos, ‘Teatro, drama...’, p. 371.

obra. Sabemos que el teatro isabelino sucedió tantos siglos atrás y es seguro encontrarse con otra cosa, una nueva versión del drama.

El director tiene libertad a la hora de dar forma verbal a los diálogos y puede aconsejar a los actores según le parezca que deben ser dichos, pues elige siempre entre varias posibilidades de escenificación sugerida por un texto, que por ser literario (artístico) permite varias lecturas, y está obligado a decidirse por una que sea coherente con las que van diseñando los sucesivos pasajes y que conocerá con la lectura del texto completo.⁹

En pocas palabras, el *texto espectacular* se conforma de la interpretación y mediación del director sobre el *texto dramático*. A este proceso se le denomina *transducción*.¹⁰ Este paso entre la obra literaria y la representada indica que ninguna iteración de la escenificación será la misma. Cada director, cada compañía de teatro, pueden tener su interpretación propia del *texto dramático*. Por otro lado, esta cuestión abre otra posibilidad: que a través de la *transducción* el *texto espectacular* se vea tan distante del *texto dramático* que sea necesario preguntarse: ¿Acaso esta puesta en escena es fiel a la obra que anuncia en su titular?

Un ejemplo famoso de esta situación “límite” es el hecho por Orson Welles en “Voodoo” *Macbeth* (est. 1936). Recién llegado a la escena artística neoyorkina, a Orson Welles se le invitó a dirigir una obra de su elección en el Lafayette Theatre con ayuda de la Federal Theatre’s Negro Theatre Project. Bajo esta estipulación racial, su esposa, Virginia Nicholson, sugirió la elección del clásico *Macbeth* (1606) bajo un cambio radical: de los pastizales escoceses del medievo lo trasladó a la selvática Haití, en plena lucha independentista a inicios del siglo XIX.¹¹ Para lograr la *transducción*, Welles se valió de nuevas escenografías acordes al Caribe; gestos y comportamientos distintos a los practicados por los arcaicos anglófonos, como la inclusión de nuevos tipos de protocolos ceremoniales: el vodou; así como un cambio en la jerarquía monárquica del medievo por la estructura militar adoptada por las primeras repúblicas americanas del XIX.¹² Según se cuenta, el elenco

⁹ María del Carmen Bobes Naves, ‘El proceso de transducción escénica’. En *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 2006, 1, p. 44.

¹⁰ María del Carmen Bobes Naves, ‘El proceso de...’, p. 46.

¹¹ Susan McCloskey, ‘Shakespeare, Orson Welles, and the “Voodoo” *Macbeth*’. En *Shakespeare Quarterly*, 36(4), 1985, p. 406.

¹² Susan McCloskey, ‘Shakespeare, Orson ...’, p. 408.

empleado por Welles fue de 137 actores. Una suma elevada para los catorce que pide como mínimo la realización de la obra.¹³

Fuera de estos cambios escénicos y de verosimilitud, Orson Welles usó su genio creativo para modificar la obra en situaciones nucleares. Por ejemplo, una de las distinciones más famosas a la obra original de William Shakespeare son las figuras misteriosas de las brujas de Hécate, diosa helénica de la hechicería y artes oscuras. Curiosamente en la versión de Shakespeare las emblemáticas hechiceras no tienen tanta participación como personajes recurrentes en la obra. Sin embargo, Orson Welles, para trasportar *Macbeth* a Haití, se percató de que las tres brujas de Hécate habrían de ser un punto central en la obra. En realidad, esta es la justificación de la selección de adaptarla a ese espacio y tiempo caribeño.¹⁴



Macbeth, dirige Orson Welles. Macbeth: Jack Carter (al centro de la fotografía). 1936.¹⁵

De aquí que de las cuatro escenas en las que aparecen en la versión de William Shakespeare, Orson Welles las impone durante casi toda la obra. Son elementos que nunca desaparecen salvo por dos escenas. Lo cual cambia completamente el significado religioso y cultural que simbolizaban las brujas de Hécate originales. En el universo creado por Shakespeare, las tres representan las costumbres paganas que operan a escondidas de la moral cristiana del

¹³ Susan McCloskey, 'Shakespeare, Orson, ...', p. 409.

¹⁴ Susan McCloskey, 'Shakespeare, Orson, ...', p. 410.

¹⁵ Library of Congress American Memory Collection.

medieval. En el siglo XI para ser precisos. Hécate es una deidad arcaica, etérea e incomprensible, del antiguo régimen religioso anterior al triunfo de la cristiandad. Macbeth, durante la primera parte del drama, anterior al asesinato del rey Duncan, resiste en silencio el llamado a su pecado. Trata de no sucumbir ante la ambición de poder, al secreto que pocos saben, y al amor incondicional a Lady Macbeth. *Macbeth*, entre muchas otras cosas, es la historia de un hombre cristiano que en secreto vendió su alma a un postor oscuro. Y esto es una de las cuestiones que hace tan memorable el papel de las tres brujas en la tragedia: la posibilidad del lector/espectador de “intuir” la existencia de fuerzas oscuras que en secreto generan los grandes conflictos de la humanidad. Son el símbolo de la maldad etérea en la naturaleza humana. Son personajes bellos porque nunca se puede alcanzar la verdadera dimensión de su esencia.

El “Voodoo” *Macbeth*, por otro lado, está ubicado en Haití, sitio que a pesar de ser “cristianizado” por el colonialismo francés anterior al siglo XIX, este nunca dejó por un lado a las prácticas rituales de la cultura vodou.¹⁶ Las brujas en la versión de Orson Welles, al aparecer casi en la totalidad de la obra, denotan que “representan” a la cultura vodou, no como una cuestión de secretismos, como una fuerza motora que opera en la oscuridad, sino todo lo contrario, es la cultura misma de Haití la que empuja a Macbeth hacia sus circunstancias trágicas. Por cierto, el personaje de Macbeth, interpretado por Jack Carter, es un hombre francófono de tez blanca, el cual choca simbólicamente en muchos niveles con esta cultura afro-descendiente.

Es de recordar que, en la revolución de independencia de Haití, el vodou tomó un papel fundamental como catalizador social. La religión vodou, más allá del esoterismo, es un conjunto de valores compartidos entre los individuos afro-descendientes de la isla. Valores que los mantuvieron unidos y conscientes de su situación vulnerada ante la política y cultura francófona durante el colonialismo.¹⁷ No es que las brujas en secreto conduzcan a Macbeth a su instancia trágica, es la revolución social, catalizada por el vodou, lo que le empuja a vender su humanidad en aras del poder absoluto.

¹⁶ Benjamin Hilb, ‘Afro-Haitian American Ritual Power: Vodou in the Welles-FTP *Voodoo Macbeth*’. En *Shakespeare Bulletin*, 32(4), 2014, pp. 651-653.

¹⁷ Claudine Michel, ‘Vodou in Haiti: Way of Life and Mode of Survival’. En *Vodou in Haitian Life and Culture: Invisible Powers* (editores: Claudine Michel & Patrick Bellegarde-Smith). Nueva York: Palgrave Macmillan, 2006, p. 32.

Orson Welles en su versión de *Macbeth*, demuestra cómo un director puede, a través de su pluma e ideas, modificar al *texto dramático*, sin importar su lugar en el escalafón de la Historia de la Literatura, logrando consigo una nueva iteración con matices y significados distintos. Ciertamente “Voodoo” *Macbeth* es en su esencia *Macbeth*, pero es en cierto grado autónomo a este. Por tanto, la representación de Welles es algo que debe, si bien, ser visto desde su referente, también exige observarse desde dimensiones distintas a este.

Así, con este caso en particular y muchos otros a lo largo del último siglo, podemos ratificar que en la práctica dramática se dio un cambio radical del *logocentrismo*, el texto como una aspiración que no busca “modificarse” con la actuación, al *escenocentrismo*, el cual reconoce a lo anterior como una “falacia”, porque es consciente que el texto es una guía para que el director y compañía tengan una oportunidad de encontrar nuevos significados, nuevas historias, dentro de un universo preexistente.

1.1.2. Sergio Magaña: un dramaturgo trunco

Salvador Novo, hacia la segunda mitad del siglo XX, comenzó a sentir el desplazamiento de las generaciones, o más bien, su innegable llamado. Como parte crucial de Los Contemporáneos, Novo era reconocido hacia ese tiempo como uno de los máximos exponentes de la literatura mexicana. Hombre que en su poesía era capaz de recrear cien generaciones de pícaros, indomable ensayista de lo absurdo (*i.e.* ‘Antología del pan’) y dramaturgo de obras un tanto “subidas de tono” como *La guerra de las gordas* (1963) o *Yocasta o casi* (1970). Hacia ese momento, Salvador Novo se percató que, así como en sus años mozos, el Ateneo de la Juventud tuteló y guió a los Contemporáneos a encontrar su papel dentro de la literatura mexicana,¹⁸ él debía pagar, a sus 42 años, con la misma moneda. Con el apoyo del Gobierno Federal, en 1946, él y Xavier Villaurrutia inauguraron la Escuela Nacional de Arte Teatral del INBA (ENAT), que, en conjunto con el Departamento de Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, se convertirían en los principales

¹⁸ Rosa García Gutiérrez, ‘Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes’. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1998, 27, p. 275-276.

bastiones donde las nuevas generaciones de dramaturgos, directores y actores habrían de cultivarse.¹⁹

Hacia 1950 surgió una nueva ola de dramaturgos, particularmente en la UNAM, que hoy se denomina como la Generación de Medio Siglo, a la cual pertenecían Emilio Carballido, Sergio Magaña y Luisa Josefina Hernández (junto a Jorge Ibarguengoitia, Rosario Castellanos y Jaime Sabines en otras ramas literarias). Tres joyas que Salvador Novo, a pesar del celo generacional de Villaurrutia y Usigli, decidió coger bajo su cuidado, traerlos a las “grandes ligas” del teatro nacional.

En esos años se da una gran variedad de puestas en escenas que hoy por hoy se ven como casos esenciales que definieron a la dramaturgia mexicana contemporánea: *El Gesticulador* de Rodolfo Usigli (1947), *Rosalba y los llaveros* (1950) de Emilio Carballido, *Los Signos del Zodiaco* (1951) de Sergio Magaña, *El color de nuestra piel* (1952) de Celestino Gorostiza, *Aguardiente de caña* (1951) y *Los frutos caídos* (1955) de Luisa Josefina Hernández, así como *La culta dama* (1948) de Salvador Novo.²⁰

Todos los anteriores dramas son casos excepcionales para las letras mexicanas dado que introdujeron en el panorama ideas como el realismo a lo Tennessee Williams y la capacidad autoreflexiva de Bertolt Brecht con su *distanciamiento brechtiano*. Son un antes y después en nuestras letras. A partir de esta década, y gracias al apoyo de la comunidad teatral de México, es que la tripleta de Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Sergio Magaña obtuvieron el reconocimiento como los impulsores de estos nuevos movimientos. Ellos eran el “futuro”.

Ahora, tras setenta años de sus debuts, conocemos el porvenir cada uno de ellos. Hoy por hoy, Emilio Carballido es el autor más representado en la historia del teatro nacional con clásicos como *Te juro Juana que te tengo ganas* (1965) y *Acapulco, los lunes* (1969). Luisa Josefina Hernández escribió 16 novelas y una cifra mayor a 40 obras de teatro; traductora de Shakespeare y Bertolt Brecht. Por otro lado, Sergio Magaña se clasifica de distinta forma:

Si analizamos a la generación de los herederos directos de Usigli, encontraremos que casi ninguno reúne esas tres características (“ser dramaturgo por disposición, por volición y por

¹⁹ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, ‘Los años cincuenta y el surgimiento de la Generación de Medio Siglo en el Teatro Mexicano’. En *Tema y variaciones de literatura*, 2008, 30, p. 40.

²⁰ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, ‘Los años cincuenta y el surgimiento...’, p. 44-45.

vocación”). Sergio Magaña sorprende por su disposición, su capacidad parece sobrepasar a la de su generación, pero carece de volición, su voluntad de querer ser dramaturgo ha sido débil, y su vocación ha sido quizás trágicamente traicionada. Del Magaña de 27 años que en 1951 estrena *Los Signos del Zodiaco*, hoy no queda nada. No ha escrito por años algo de importancia, y lastimeramente transcurre su vida trunca. Luisa Josefina Hernández y Jorge Ibarguengoitia tuvieron igualmente gran disposición, y ambos aventajaron a Magaña en tener una mayor voluntad de permanecer en las letras, pero ambos de alguna manera fallaron en dar una generosa respuesta al llamado de su vocación [...] Solamente Emilio Carballido logró reunir las tres características que Usigli pide, pero quizás su vocación de ser dramaturgo y su decisión de serlo sobrepasan a su disposición de poder serlo.²¹

La obra de Sergio Magaña es un caso excepcional para la dramaturgia mexicana del siglo XX. Su opera prima, *Los Signos del Zodiaco*, le valió un lugar prominente como promesa de las letras mexicanas al poder conjugar el microuniverso de una vecindad de la Ciudad de México como un lugar donde se gestan, en palabras del autor, “relaciones humanas hostiles, primitivas y asfixiantes”. Es una desgracia, mencionó Magaña con poca modestia en 1977, “que esta pieza de teatro tan desgarrada en su exposición, desgarrada también por desgarradora, siga vigente en su denuncia a la realidad mexicana”.²²

La historia de cómo se creó *Los Signos del Zodiaco* es interesante por ser producto de la solidaridad que tuvo Sergio Magaña con Emilio Carballido. O sea, el salto a la fama de Sergio Magaña no fue intencional, sino un gesto recíproco de amistad. Un accidente. Resulta que cuando Carballido fue descubierto por Salvador Novo y, en vísperas del estreno de *Rosalba y los llaveros* en Bellas Artes hacia 1950, Sergio Magaña se encontraba hecho un manojo de nervios. Carballido no sentía peso alguno por la repentina fama generada por la anticipación de ser tutelado por un grande de la historia literaria de México. Magaña, en cambio, por saber perdido a su amigo al saltar al círculo literario de mayor prestigio, sintió una gran melancolía. Cierta día, anterior al estreno, Sergio Magaña citó a Emilio Carballido en su cuarto en la azotea de la Calle 57, y, en una muestra descomunal de melodramatismo, comenzó a despedirse de su amigo. Como quien dice, a Carballido le “cayó el veinte”, entrándole un ataque repentino de histeria. Magaña, en una extraña respuesta para apaciguar

²¹ Guillermo Schmidhuber de la Mora, ‘Nueva dramaturgia mexicana’. En *Latin American Theatre Review*, 1984, 18(1), p.14.

²² Juan Manuel Corrales, ‘Entrevista con Sergio Magaña’. En *La Palabra y el Hombre*, 1977, 23, p.22.

a su mejor amigo, escribió el bosquejo de *Los Signos del Zodiaco* para ambos distraerse y “pasar el rato”. Carballido se sorprendió del sentido común con el cual Magaña logró trazar “el plan y bosquejo de una obra que condensaba muchas proposiciones de la novela urbana”. Por ello, Carballido lo llevó con Salvador Novo: ²³

Llevé a Sergio ante Novo, que lo examinó mientras él ponía cara de simpatiquísimo. Le ofrecimos la obra medio trazada (sin enseñársela) y el maestro le prometió el mismo destino que la mía, tan en serio que lo publicó en alguna de sus columnas periodísticas [...] El estreno: aplauso al alzarse el telón. Lavaderos que echaban agua con Fab de verdad. Toda la vecindad y el enorme árbol en primer término. (El infeliz todavía seguía verde) [...] Inmenso reparto casi increíble, perfección minuciosa y frenética del detalle por cuenta de Novo y Julio Prieto el escenógrafo [...] ²⁴

Para la presentación de la obra se dijo que el entonces presidente, Miguel Alemán Valdés, asistiría, y, debido a su honrada asistencia, a *Los Signos del Zodiaco* se le eliminó toda palabra altisonante. Alemán nunca llegó. La obra al finalizar fue respondida por una “ovación eterna, aullidos, bravos... Sergio saludando aferrado a su bufanda, empujado a primer término por el maestro Novo”.²⁵ Ese fue el debut accidental de Sergio Magaña como dramaturgo. *Los Signos del Zodiaco* se llevó a la pantalla grande en 1963 por el director Sergio Véjar.



Los Signos del Zodiaco. Dirige: Salvador Novo. 1951.²⁶

²³ Emilio Carballido, ‘Prólogo’. En *Los Enemigos* (de Sergio Magaña). México: Editores Mexicanos Unidos (EMUSA), 1990, pp.9-10.

²⁴ Emilio Carballido, ‘Prólogo’, pp. 10-11.

²⁵ Emilio Carballido, ‘Prólogo’, pp. 12-13.

²⁶ Fuente: *Nosotros*, (24 de febrero, 1951).

Sus siguientes obras, *El pequeño caso de Jorge Lívido* (1952) y *Moctezuma II* (1953),²⁷ se catapultaron como otros clásicos inmediatos en su repertorio. Enrique Serna, prolífico escritor contemporáneo y admirador de la obra de Magaña, hace una lúcida suposición del porqué la trayectoria temprana del dramaturgo fue tan disruptiva y de buen ver. Para él, hacia la mitad del siglo XX, la dramaturgia mexicana todavía tenía un apego al *logocentrismo*, o sea, a respetar con “fidelidad” el texto *dramático*. De aquí que las representaciones hechas de las obras de Sergio Magaña alcanzaran a lucir su destreza dramática. Como fue el caso de *Los Signos del Zodiaco* bajo la dirección de Salvador Novo o *Moctezuma II* por André Moreau (est.1954).²⁸ Sin embargo, hacia la década de los setenta, dice Enrique Serna, entra una nueva generación de directores, cuales estaban “más interesados en servirse del texto para lucimiento propio que en la eficacia de sus montajes”.²⁹

Magaña quedó un poco arrinconado en la vieja guardia, pues nunca pudo entenderse del todo con la nueva generación de directores experimentales que pretendían enmendarle la plana. Predispuesto en su contra a partir de las atrocidades que Juan José Gurrola perpetró en el montaje de *Los motivos del Lobo* (1968), traicionando por completo el contenido de la obra, se las vio negras para encontrar directores que respetaran sus textos.³⁰

A partir de esto, los éxitos teatrales de Magaña serían “contados” como con *Los argonautas* (1967), después retitulado como *Cortés y la Malinche* en 1985. Obra que, según Sergio Magaña, son dos en una y, junto a *Moctezuma II*, representan una trilogía sobre la Conquista

²⁷ *Moctezuma II* ha sido dirigida por Dagoberto Guillaumain (1953), André Moreau (1954), Álvaro Custodio (1961), Alejandro Jodorowsky (1968), José Solé (1982), María Alicia Martínez Medrano (1999) y José Ramón Enríquez (2003). En las representaciones de Moreau, Custodio y Jorodowsky, el papel protagónico fue de Ignacio López Tarso (Leslie Zelaya, Imelda Lobato & Julio César López, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*, 2006, p. 105). Su dramatización de *Moctezuma* fue el punto de inflexión en su carrera artística. Su salto del teatro gachupín a las ramas contemporáneas de la dramaturgia nacional. Hoy, a sus 95 años, López Tarso es considerado un referente del Cine de Oro Mexicano. Una figura colmada de respetos. *Moctezuma II* fue su primer gran paso.

²⁸ Sobre la puesta en escena de André Moreau, dijo Magaña en 1988: “Además de ser un hombre muy culto y muy fino, es el único que me ha dirigido *Moctezuma* como debió haber sido en efecto, como yo la sentía, como yo la escribí. Yo sentía en la puesta de Moreau la continuidad, la dignidad escénica [...] En la puesta de Moreau aparecía en escena un López Tarso que no pretendía ser diputado, que no era político como actualmente lo es; era joven y un excelentísimo primer actor. No recuerdo quién hizo la escenografía, pero era muy bien hecha: todo era severo, bonito, lo que se requería. En todos los aspectos era superior esta puesta, había más de la tragedia de México, no sé qué pasó, pero era mejor. Siento que en esta obra salí ganando. Fue una puesta increíblemente severa y bella, no hizo de *Moctezuma II* un desfile de trajes regionales” (En Leslie Zelaya, Imelda Lobato & Julio César López, *Una mirada a la vida y obra...*, p. 111).

²⁹ Enrique Serna, ‘Sergio Magaña: El redentor condenado’. En *Revista de la Universidad*, 2010, 80, p.87.

³⁰ Enrique Serna, ‘Sergio Magaña...’, p. 87.

de México.³¹ Una sátira sobre los amores de Hernán Cortés y Malinche durante sus peripecias en el Valle de México entre 1519 y 1521. Una obra sagaz, difícil de representar por sus tintes posmodernistas y trasposiciones de los *espacios de actuación* sin ningún aviso.



Moctezuma II. Dirige André Moreau. En escena: Ignacio López Tarso como Moctezuma (izquierda). *Los argonautas*. En escena: Lilia Aragón como Marina/Malinche, y Claudio Obregón como Hernán Cortés (derecha). Dirección: José Solé.³²

La cuestión con Sergio Magaña y su dramaturgia posterior a la década de los setenta es que, por medio del *proceso de transducción*, los directores se valieron de autoridad para transformar los *textos dramáticos* a su conveniencia y libre albedrío. Este capítulo poco busca denigrar tales posturas porque son parte natural del proceso de construcción dramática. Es válido. No obstante, se debe reconocer que, en particular, la carrera tardía de Sergio Magaña se vio menospreciada por la visión de directores, como dijo Enrique Serna, “más interesados en servirse del texto para lucimiento propio que en la eficacia de sus montajes”. Al no ser fiel al *texto dramático* y ser la primera representación del mismo, de alguna forma rompe con

³¹ Juan Manuel Corrales, ‘Entrevista con Sergio Magaña’, p. 23.

³² Fuentes: fotografía izquierda: Fondo Documental SM/CITRU. Fotografía derecha: *Los argonautas*. México: INBA, 1967.

el proceso dramático “primigenio”, puesto que la obra original, el *texto dramático*, nunca logra expresarse de forma “pura” en el escenario. El público no aprecia “sin tapujos” las verdaderas intenciones del autor. Con la exagerada intromisión del director, guionista y la compañía de teatro, como en *Los motivos del lobo* o *Los Enemigos* (1989), la carrera de Magaña se convirtió en una trunca porque pocas veces terminó en buenos términos el *proceso de transducción*.

Precisamente en *Los Enemigos*, el antepenúltimo drama que escribió, dado que existen copias físicas y digitales de la representación hecha por la Compañía Nacional de Teatro del INBA y dirigida por Lorena Maza en 1990 (cual tiene el mismo elenco y *texto espectacular* que en su estreno del 5 de octubre de 1989 en el Teatro del Bosque), es posible analizar con mayor profundidad un caso del trunco *proceso de transducción* de cuando menos un *texto dramático* de Sergio Magaña. La motivación no es una desvalorización de lo hecho por Lorena Maza, David Olguín (el guionista) y la Compañía, lo que se busca observar es cómo entre el *texto dramático* de *Los Enemigos* y su *texto espectacular*, rebautizado como *Los Enemigos. La invención de América* en honor a la célebre idea homónima de Edmundo O’Gorman, existen dos metáforas distinguibles con claridad. Siendo que si bien, Lorena Maza y David Olguín “mantienen” la *acción* original de Magaña, al introducir una estructura meta-dramática con nuevos personajes, y cambiar el tiempo en que se supone se llevan a cabo la acción, modifica por completo el significado de la obra. La versión de Magaña es una tragedia clásica/brechtiana³³ sobre el honor del macho mancillado incluso en la victoria, por otra parte, lo hecho por Lorena Maza, David Olguín y el INBA, su mensaje, a pesar de en cierta manera contener lo hecho por Sergio Magaña, tiene una connotación más antropológica y etnográfica. La obra nos invita pensar en cómo el proceso de construcción histórica se ve modificado por la cultura ajena de sus investigadores europeos. El choque entre dos culturas, dos mundos. En este caso con una representación de un pseudo-antropólogo francés, en la Centroamérica del siglo XIX, que descubre la tragedia escrita por Magaña desde la actuación de los indígenas locales de la comunidad de Rabinal, en Guatemala, que mantuvieron por generaciones intacta la “obra de teatro”, el *Rabinal Achí* o *Danza del tún*.

³³ Suena paradójico, pero se verá en el segundo capítulo: “Historia de un mito en su ocaso: *Moctezuma II*, de Sergio Magaña”, cómo Magaña crea una propuesta dramática entre el *teatro aristotélico* y *brechtiano* en su dramaturgia. Claro, bajo la luz de su tragedia, *Moctezuma II*.

Para nada se busca juzgar si la actuación protagonizada por el futuro actor de telenovela, Eduardo Palomo, y la Compañía, fue buena o mala. La cuestión es hacer consciencia de este caso como un problema repetitivo en la vida tardía de Sergio Magaña; también es una cuestión de separar a la representación realizada por Lorena Maza y David Olgún del *texto dramático* de Sergio Magaña. Es pensar que lo hecho por el INBA es válido, pero ser consciente que, cuando un dramaturgo crea una obra, es necesario primero representarla buscando fidelidad con el *texto dramático*. Estrenar un drama por vez primera sin atender a esto es cortar la posibilidad de observar el final del proceso de construcción dramática del autor, en esta ocasión Sergio Magaña. Porque en el caso de *Los Enemigos*, la obra representada pertenece más a Lorena Maza y David Olgún que a Sergio Magaña.

1.1.3. Los Enemigos de Sergio Magaña: una tragedia en dos actos

Los Enemigos, escrita en 1989 por Sergio Magaña, es una adaptación del ballet-drama prehispánico el *Rabinal Achí* o *Danza del tún*, que fue transmitido por generaciones por la tradición oral de los pobladores indígenas de la comunidad de San Pablo de Rabinal, en el distrito de Verapaz, en la hoy Guatemala. Sobrevivió clandestinamente a la Colonia y la cristiandad, hasta que, a mitad del siglo XIX, un pseudo-abate francés y pseudo-etnógrafo, pseudo-historiador, Charles Étienne Brasseur de Bourbourg, lo redescubrió y tradujo al francés del quiché. *Los Enemigos* es una adaptación moderna del contenido expuesto por Brasseur. La historia de esta tragedia de Sergio Magaña se ubica en las tierras mayas de Rabinal en Centroamérica, hacia el siglo XII (Algunos dicen XV). Los protagonistas son el Varón de Rabinal (Rabinal Achí) y el Varón de Queché (Queché Achí), dos campeones de las armas enemistados por una guerra centenaria entre sus comunidades.

La acción inicia cuando el Varón de Queché huye por la selva de los guerreros quetzal y jaguar de Rabinal. La Luna le señala que se acerca el fin de la noche, pero, para fortuna de él, sus luces le llevan a conocer la desnudez de Yamanic Mun, princesa de Rabinal³⁴ y esposa/trofeo de su rival, el Varón de Rabinal. Queché y la princesa comparten sus sentimientos, la posición de Mun como esclava/trofeo, sus deseos de acabar la guerra y

³⁴ En ocasiones el uso de “Rabinal” denotará al Señorío de Rabinal (como en este caso) y en otras referirá al Varón de Rabinal. Lo mismo para el término “Queché”, como el pueblo y su Varón.

pertenecerse uno a otro como un matrimonio político en favor de la paz. Queché y Mun se comprenden uno a otro. “La mujer en mi tribu no piensa. Siente”, inquiera Mun, pero Queché de forma sincera responde: “Lo que sientes, yo siento”. El alba despunta y, ahora atados por el amor, cada uno sigue con sus agendas.

En el siguiente cuadro: aparece el Varón de Rabinal ante tres funcionarios de su pueblo. Le increpan furiosos por su incapacidad de someter a Queché y le informan, en tono de burla, de la infidelidad de Yamanic Mun. Los funcionarios sienten una profunda decepción hacia Rabinal por la doble falta cometida.

FUNC. 2: No duele la mujer, tal es su naturaleza. Nos duele que tú no la defiendas, es tu pueblo, y nos duele que no alces tus armas contra Queché, el ladrón de tu afecto y de nuestro legal tributo. ¡Él robó las canastas de grano de cacao!

FUNC. 1: ¡Tú lo viste robar! ¡Lo dejaste robar! (*Desdeñoso*) ¡Valiente jefe tenemos!

[...]

RABINAL: (*Agitando las armas*) ¡Quiero ser digno! ¡Lucho por el pueblo!

FUNC. 3: (*A Rabinal*) ¡Queché es más fuerte que tú, más ágil!

RABINAL: ¡Nunca!

FUNC. 3: Demuéstralo a tu pueblo. Demuestra que nosotros, rabinales, somos superiores que Queché.

FUNC. 1: (*Irónico*) ¿Cómo vas a demostrarlo?

RABINAL: ¡Así!³⁵

En este diálogo se exponen los conflictos principales del drama: Rabinal, como campeón de su pueblo, ve vulnerada su posición de macho dominante por dos frentes: uno es su valía como un ser imbatible en las armas y el segundo es su sentimiento de pertenencia de la mujer, la princesa Yamanic Mun, como trofeo a sus distinciones heroicas. Como un acto donde sólo existe la voluntad de sexo masculino.

³⁵ Sergio Magaña, *Los Enemigos*. México: EMUSA, 1990, p. 70.

Aparece el Queché Achí hecho prisionero junto dos heraldos, uno del Varón de Rabinal, el otro de Queché. El heraldo de Rabinal describe la abundancia y prosperidad de los pueblos del señorío. El heraldo Queché, en cambio, describe la hambruna de las comunidades sometidas a Rabinal. De cómo tienen que dar tributo cuando ellos mismos no tienen qué comer. El Varón de Rabinal se dispone a encarcelar a Queché. Salen y entran bailarines celebrando al Rabinal Achí. Vuelve Rabinal a celebrar su grandeza en compañía de los danzantes. Cambia la escena. Yamanic Mun y Rabinal discuten.

RABINAL: Me dijeron que debajo de la noche mi mujer parloteaba.

MUN: La mujer es un loro, parlotea. ¿Con quién vamos nosotras a comunicar? ¿Acaso no somos animales domésticos? Parlanchinas sí somos. Hablamos de esto y lo otro con los objetos. En los tiempos de siembra le hablamos a la tierra, al viento, y también a las flores. ¿Con quién quieres tú que yo hable, poderoso guerrero? ¡Oh, tú, el Rabinal Achí!

Rabinal le arrebató la flor

RABINAL: (*A la flor*) Tus suaves pétalos ocultan la traición. (*Arroja la flor al suelo. Se vuelve a Mun*) Hablaste con la noche, te bañabas a la luna y mirabas, dizque, las estrellas, ¿y no miraste acaso dos pupilas de cóndor que buscaban las tuyas?

MUN: Eran dos estrellas.³⁶

Yamanic Mun es un caso interesante, porque habla sobre una persona consciente que el transcurrir de la vida de la mujer sometida al macho significa ser vista en calidad de objeto. Es posesión física del Varón de Rabinal. Lo único que le queda y, en lo que tiene la última decisión, es hacia dónde deposita sus sentimientos. Su *erotismo*. Lo que uno debe entender al observar el triángulo amoroso entre Mun, Queché y Rabinal, es que este describe una suerte de *eros* y *tánatos* sobre la visión del mundo de un macho y la voluntad femenina violentada por las condiciones de vida instauradas por la sociedad patriarcal.

En la sociedad maya imaginada por Magaña, la mujer sólo nace para ser producto del deseo masculino y un trofeo para los vencedores. Una propiedad que otorga un mayor estatus de nobleza. Yamanic Mun está atrapada a sólo ser un objeto de deseo *erótico*. Sin embargo, de ella nace la consciencia de su condición de género, y decide ser *tanática*: del “instinto del

³⁶ Sergio Magaña, *Los Enemigos*, p.78.

yo”, de lo que “en verdad uno desea”, surge el destino de su *erotismo*. Decide dar su amor al hombre que comprende sus “instintos del yo”: el Varón de Queché.

En cambio, para el hombre, en este caso el Varón de Rabinal, su noción del mundo expresa otra relación con la dualidad *eros* y *tánatos*. Para él sólo existe el mundo del guerrero, del *tánatos*, la muerte. El honor, la batalla y la gloria son extensiones del “yo”. De quién es el más fuerte. Su relación con Yamanic Mun es también de carácter *tanático*, puesto que él, cuando es cuestionado por los funcionarios de Rabinal sobre qué significa para él Mun, este responde con brevedad: “Estirpe”. Como si fuera una confirmación de su tan merecida nobleza como el máximo combatiente.

Octavio Paz en el ensayo “Los hijos de la Malinche”, extendió el uso del vocablo *chingar* hacia una forma de conceptualizar la intransigencia del macho mexicano en su camino al hermetismo de la gloria, de llegar a ser el “mero mero”. *Chingar* para Octavio Paz es un desglose de una acción violenta: la violación. Pero el nobel mexicano lo llevó más allá de lo físico. Lo ve como una operación moral, psicológica, social, entre el hombre y mujer mexicanos. El machismo y sus prácticas.

Lo chingado es lo pasivo, lo inerte y abierto, por oposición a lo que chinga, que es activo, agresivo y cerrado. El chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerme ante el exterior. La relación entre ambos es violenta, determinada por poder cínico del primero y la impotencia de la otra. La idea de violación rige oscuramente todos los significados, la dialéctica de “lo cerrado” y “lo abierto” se cumplen así con precisión casi feroz.³⁷

³⁷ Octavio Paz, “Los hijos de la Malinche”. En *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE). Esta forma mexicana de violencia, fuera de recalcar su mecánica a través del lenguaje peyorativo, es un sistema impuesto en muchos sectores de nuestra cosmovisión del mundo. El “chingar” para Paz es una descripción de la naturaleza de las relaciones de poder. Una forma de observarlo es a partir del hermetismo, donde demostrar es sinónimo de la vulnerabilidad. El que muestra sus sentimientos otorga el secreto de su caída, de ser “chingado”. Generalmente ese es un problema al analizar la palabra “chingar”, que se toma por su implicación como majadería cotidiana en el México de hoy y ayer. Sin embargo, hay que analizarlo como cualquier verbo, donde su uso es determinado por el grado de especificidad que otorga a la representación de una acción. “Chingar” describe precisamente lo ya dicho: alguien que perdió por mostrar su vulnerabilidad. “En general, los mexicanos nos sentimos solos y, ciertamente, estamos en la condición de solitarios. Es decir, no nos sentimos inferiores, sino distintos a los demás y, por eso mismo, somos poco proclives a la solidaridad o las grandes acciones colectivas” (Erwin Rodríguez Díaz, ‘Tiempo fechado. El mexicano y el poder. La relación con sus semejantes, superiores y súbditos. La obra de Octavio Paz’. En *Estudios Políticos*, 1(8), 2004, p.76). Por ende, “chingar” también implica nuestra renuencia por la empatía y la acción positiva, solidaria. Ese hermetismo inclina la balanza del pensamiento hacia el “yo”, hacia el ser tanático. Es una ruptura entre *Eros* y *Tánatos*, para el mexicano son cuestiones dispares. Paz hace una distinción dependiente del género dado que se

Traspuesto al drama *Los Enemigos* vemos que entre el Varón de Rabinal y Yamanic Mun existe una relación entre el *chingón* (*tánatos*) y la *chingada* (*eros tanático*). Se determina por el cinismo de él y la “impotencia” de ella. Como se dijo, Yamanic Mun es posesión del Varón de Rabinal, es el símbolo de su orgullo como guerrero. Es *tanático* porque deriva de la voluntad de Rabinal, de su megalomanía, del “instinto” destructivo del “yo”. No hay en él un lívido o “impulso sexual” en un primer plano. Sin embargo, al serle infiel Mun con Queché, al moverse el “objeto de deseo”, el *erotismo* de la mujer hacia otro ser, este genera el impulso *erótico tanático* en Rabinal, se siente vulnerado. Le parece inaudito que “su trofeo” no le pertenezca completamente en cuerpo y alma. No es que Mun sea “el objeto de deseo” de Rabinal, sino es un “objeto” que nace del narcisismo machista. Que su “trofeo” no le corresponda en el corazón prueba que no es mejor guerrero que Queché. Con esto que el problema entre Rabinal y Queché es una guerra tanto física como espiritual sobre el otro. Sobre la llaga que se abre con la vulnerabilidad.

Para nosotros, contrariamente a lo que ocurre con otros pueblos, abrirse es una debilidad o una traición. El mexicano puede doblarse, humillarse, “agacharse”, pero no “rajarse”, esto es, permitir que el mundo exterior penetre en su intimidad. El “rajado” es de poco fiar, un traidor o un hombre de dudosa fidelidad, que cuenta los secretos y es incapaz de afrontar los peligros como se debe.³⁸

Rabinal no puede aceptar ser el triunfador de sólo un aspecto en su querella. No existe la victoria “a medias”, porque, así como dijo Paz sobre el mexicano, Rabinal no puede dar marcha atrás, se le puede humillar, pero nunca dejará que otro hombre sea el triunfador. Por ello, la traición de Mun derriba su posición como el más grande combatiente. Al ser un “trofeo” a los méritos bélicos, y no ser de él, hay un dejo de que en realidad no merece de Mun y Queché es mejor que él. Por tanto, la dimensión *erótica* en el personaje del Varón de Rabinal es en el fondo *tanática*. Es destructiva porque sólo existe como una extensión del “yo” machista. Al no ser el *chingón*, sino el *chingado*, Rabinal es vulnerable.

percata de la proliferación de vicios patriarcales dentro del discurso que rodea a ese verbo en nuestra cultura. Por tanto, cuando el lector de este texto lea el uso de alguna conjugación del verbo “chingar”, es porque es el sentido que buscó representar Magaña en *Los Enemigos*, *Moctezuma II* y *Los argonautas*.

³⁸ Octavio Paz, “Máscaras mexicanas”. En *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica (FCE), p. 10.

MUN: Déjame ciega entonces. Tú no deseas en mí a la mujer. Significo nada más el prestigio de tu categoría. Me sientes virgen, y te huelo celoso de un rival que te aventaja en fuerza.

RABINAL: ¡Los dioses no te escuchen! Si te fijaste en él, está maldito. Ha robado el tributo del pueblo. ¡Qué no te robe a ti!³⁹

Continuando con la historia, Rabinal y Mun siguen discutiendo. Mun le confiesa su amor por Queché, de cómo ambos comparten los mismos ideales y cómo por ello nace su querer. Suena un caracol de guerra, entran guerreros de los pueblos de Rabinal y Queché junto a sus respectivos varones. Inicia la lucha. Rabinal vence. Mientras se termina el sometimiento de Queché, Yamanic Mun los observa. Entra Pilmama para consolar a Mun. Sale Pilmama. Termina el primer acto.

El segundo acto inicia exactamente donde terminó el anterior: Rabinal alarde a un sometido Queché sobre su victoria mientras Yamanic Mun observa a la distancia. Entran los funcionarios de Rabinal. Ellos, al hablar con Queché, reconocen su valía como el más grande guerrero que existe. Rabinal se ofende, pero los señores continúan. Le ofrecen, según dictan las reglas de la guerra, cumplir sus deseos. Para ellos, el prisionero es un enemigo, pero también un huésped de honor. Queché accede, pero sólo si puede expresarlos en presencia de Obtoj, monarca de Rabinal. Los funcionarios salen.

Rabinal y Queché discuten. El segundo le propone la paz: terminar con la guerra para iniciar otras nuevas en alianza. Sólo existen dos condiciones, dice Queché: darle comida a su pueblo y la mano de Yamanic Mun. Rabinal amenaza al cautivo con la muerte y este vuelve a exigir su audiencia con Obtoj. Rabinal sale, Queché cae debilitado sobre una piedra. Anochece.

Entra Yamanic Mun y observa al Varón en sueños sobre la roca. Ambos comparten por última vez sus sentimientos. Son conscientes de que la muerte les rodea, conocen el destino de los prisioneros de guerra. Sale Yamanic Mun. Casi amanece y entra Rabinal. Obtoj aceptó la audiencia. Rabinal desata a Queché. Ambos salen de escena.

La última escena y momento climático de la obra inicia con caracoles y tamboriles de guerra. Obtoj, la reina y Yamanic Mun están sentados sobre tres piedras. Entran los heraldos del Varón de Rabinal y de Queché. Entran los Varones. Se revela que, durante la noche de

³⁹ Sergio Magaña, *Los Enemigos*, p. 83.

su captura, Queché apresó a Obtoj, pero le dio libertad a cambio de protección. Queché expone su plan de paz. Se le niega. El rey le concede cuatro deseos que no sean armisticios, según dictan las reglas de la guerra. Queché pide sus primeros tres deseos: comida, bebida y casarse con Yamanic Mun. Rabinal enfurece, pero el monarca accede a la petición de Queché. Por último, Queché exige su derecho a defender su vida en batalla. Si sobrevive es libre.

Obtoj hace una seña. Entran los varones quetzales y jaguar empuñando armas y escudos. Entran dos sacerdotes en ropajes oscuros. Suena la danza guerrera *Los Enemigos*. Queché muestra su valía y derrota con destreza a cada guerrero. Pero salta a la batalla un furioso Varón de Rabinal que no puede aceptar la libertad de su acérrimo y ahora cansado rival. Yamanic Mun se levanta en pánico. Rabinal vence a Queché. Lo rodean los varones quetzal y jaguar. Amanece. La suerte está echada. Todos los guerreros y sacerdotes toman al cautivo, lo depositan sobre la piedra de sacrificio. Rabinal pide ser quien le quite el corazón. Grita el verdugo ante su impotencia. Queché es inmolado. Cae el telón.

La situación para el Rabinal Achí al final de la obra es comprensible tomarse como una derrota. Su grito de impotencia surge por la incongruencia: a pesar de poder finiquitarlo físicamente, todo lo que estaba en juego fue ganado por Queché. Al Obtoj concederle su deseo de nupcias con Yamanic Mun, se convierte en una suerte de oficialización del veredicto: Queché ganó sobre el corazón de la princesa. Al vencer el cautivo a los guerreros quetzal y jaguar, demuestra una mayor fuerza que Rabinal. Este último no se puede contener y entra a la batalla. No le importa que la lucha sea dispar al estar agotado Queché. Necesita ser el *chingón* (no confundir con ganador), no puede dejar que el enemigo lo sea. Queché perdió en una dimensión física, pero en la simbólica resultó el vencedor. Así, la tragedia del macho es tal que cuando pierde el honor poco lo puede tolerar y sólo encuentra en la violencia una vía para restablecer el orden. Lo cual es en última instancia un espejismo, porque ante todos, y él mismo, esta es una cuestión irrecuperable.

1.1.4 Los Enemigos. La invención de América de David Olguín, Lorena Maza, René Acuña y la Compañía Nacional de Teatro del INBA

La Compañía Nacional de Teatro fue creada el 19 de julio de 1977 como la formalización de un “organismo representativo del teatro nacional” bajo la supervisión Instituto Nacional de Bellas Artes y el patronazgo de la entonces Subsecretaría de Cultura de la SEP (luego CONACULTA, hoy Secretaría de Cultura). Ese mismo año, la Compañía inició labores con el estreno de la clásica comedia de enredos, *La verdad sospechosa* (1634), del novohispano Juan Luis de Alarcón. Por los siguientes nueve años, bajo montajes de José Solé (alumno de Salvador Novo), entre los que se destaca su dirección *Moctezuma II* de 1982, y Luis Gimeno, se tuvo “un fructífero periodo [...] de labor continua”.⁴⁰

Hacia finales 1985, la devaluación del peso mexicano y el catastrófico terremoto en la Ciudad de México, obligaron a la Compañía a cesar actividades. Muy esporádicamente representaron alguna obra en el Teatro del Bosque, como el caso de *Seis personajes en busca de un autor* (1921) del italiano Luigi Pirandello. Cuatro años después de los oscuros meses de 1985, la “vida actoral” de la Ciudad de México distaba de aquellos tiempos en que cesaron labores: “las instituciones, el público, los artistas se diversificaron; nuestros actores se desplazaron a la televisión, un importante factor de desestabilización para una compañía de repertorio. A esto cabe agregar como un hecho la proliferación de grupos con proposiciones escénicas espontáneas y la demanda de un público joven en busca de un teatro acorde con su realidad”.⁴¹

Este nuevo panorama teatral “empobrecido” por la televisión dice un escenógrafo de la Compañía de ese entonces, Alejandro Luna, hizo necesario el resurgimiento de una repertorio profesional de actores bajo el encargo de crear y difundir “nuestra tradición teatral mediante el montaje de nuestros clásicos, pero bajo la óptica de una reinterpretación contemporánea y, por otra de escenificar las obras más significativas y recientes de autores nacionales”.⁴² De aquí que *Los Enemigos* de Sergio Magaña les convenció como un caso representativo de la tradición dramática de México. Para el escenógrafo, el drama de Magaña “es la verificación escénica del *Rabinal Achí* —cronológicamente el primero de nuestros

⁴⁰ Alejandro Luna, ‘Presentación’. En *Los Enemigos. La invención de América*. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/INBA/XVII Festival Internacional Cervantino, 1989, p. 8.

⁴¹ Alejandro Luna, ‘Presentación’, p. 8.

⁴² Alejandro Luna, ‘Presentación’, p. 8.

clásicos—“. Al ser *Los Enemigos* una versión libre y dramatizada del *Rabinal Achí*, la obra se convirtió ante los ojos de la Compañía en una suerte de mito fundacional de la dramaturgia mexicana (americana).

Pero he ahí el primer problema con la *transducción* del *texto dramático* de Magaña, el cual nunca tuvo intención de ser visto de tal manera. Claro, el dramaturgo fue consciente de estar dramatizando una danza ceremonial antigua, pero no adquiere relevancia su posición como “el primer drama escrito en México” (aunque Verapaz esté en Guatemala). La cuestión con el *texto dramático* de *Los Enemigos*, como se vio en el anterior apartado, es que está concentrado únicamente en la realización de su acción dramática: el triángulo amoroso entre Yamanic, Queché y Rabinal. Nunca ahonda en su antigüedad y su lugar en una supuesta tradición, debido que la acción se lleva a cabo en el supuesto momento en que se crea la historia por sus actores reales/míticos. Algo así como *Julio César* (1599) de William Shakespeare o *Agamenón* (est. 458 AC) de Esquilo.

Sin embargo, la Compañía Nacional de Teatro, al ver reflejada en la obra de Sergio Magaña el llamado a una metáfora concerniente al pasado mítico mexicano, decidieron explotar este aspecto, introduciendo la metáfora del *Rabinal Achí* como un “drama fundacional” al insertarle, por encima del cuerpo total de *Los Enemigos*, un plano meta-dramático protagonizado por el abate Charles Étienne Brasseur en el siglo XIX, en el momento que conocía el *Rabinal Achí* o *Danza del tún*. La cual, a su poco tiempo, traduciría al francés y aseguraría su “conservación” hasta el día de hoy.⁴³ Actualmente, el *Rabinal Achí* de Brasseur es considerado Patrimonio Cultural Inmaterial de la Humanidad por parte de la UNESCO desde 2008.⁴⁴

Desde un “primer boceto”, dice David Olgún, el guionista, “ya persistía la idea de confrontar al Nuevo Mundo y Europa a la luz del exotismo [...] Se imponía llegar a la exclamación que O’Gorman *descubrió* en la página correspondiente al 12 de octubre de 1492, en un imaginario *diario íntimo de América*: ‘Hasta que, por fin, vino alguien a descubrirme’

⁴³ La historia del viaje de Charles Étienne Brasseur de Bourbourg a San Pablo de Rabinal puede ser consultada en sus cartas “Notes from a voyage in Central America: Letters to Alfred Maury” y “From Guatemala City to Rabinal: An Episode During my Stay in Central America During the Years 1855 and 1856”, los cuales pueden ser leídos en la traducción de Katia Saison en su recopilación, *The Manuscript Hunter. Brasseur de Bourbourg’s Travels Through Central America and Mexico, 1854-1859* (University of Oklahoma Press, 2017).

⁴⁴ Para mayor información, consultar: <https://ich.unesco.org/en/RL/rabinal-achi-dance-drama-tradition-00144> (consultado el 16 de enero del 2020)

”.⁴⁵ La clave de la *transducción escénica* la dio un dato curioso que rodea al texto original del *Rabinal Achí*: la historia de su recuperación y traducción.

[...] el abate Charles Brasseur es nombrado en 1855 cura de Rabinal, población de unos “siete mil indígenas que pertenecen a la lengua queché”. Brasseur se lanza, acompañado de su mezcla de erudito neoclásico y párroco de cortijo, tras la pista de la antigua representación, y gracias a un botiquín de primeros auxilios que lo convirtió en curandero y brujo, pudo aliviar de sus males a Bartolo Ziz, uno de los indígenas que conservaban por la tradición oral dicha representación maya. En agradecimiento, Bartolo accede a mostrar el *Rabinal Achí* un 25 de enero de 1856.⁴⁶

Con ello, David Olguín tenía la idea precisa de cómo modificar el *texto dramático* de *Los Enemigos*: la *acción dramática* principal, la historia de lucha entre el Varón de Queché y Rabinal, se convertiría en una *subtrama*, por así decirlo, puesto que la verdadera *acción* pasaba a ser la historia de Charles Étienne Brasseur y la representación de un *Rabinal Achí* (que resultó ser una modificación de la versión libre de Sergio Magaña). *Los Enemigos* se vio subordinado a las ideas de David Olguín y Lorena Maza, por ello, cuando menos, advierten con el título *Los Enemigos. La invención de América* que se trata de algo diferente.



Los Enemigos. La invención de América. Dirige: Lorena de Maza. En escena: Rosario Zuñiga en el papel de Yamanic Mun y Daniel Giménez Cacho como el Varón de Queché.

1990.⁴⁷

⁴⁵ David Olguín, ‘¡Hasta que por fin vino alguien a descubrirme! Crónica de un Montaje’. En *Los Enemigos. La invención de América*. México: CONACULTA/INBA/XVII Festival Internacional Cervantino, 1989, p. 13.

⁴⁶ David Olguín, ‘¡Hasta que por fin...’, pp. 13-14.

⁴⁷ Videoteca del Centro Nacional de las Artes (CENART).

El *texto dramático* está dentro de la representación. Sin embargo, fueron tantas las modificaciones que perdió la profundidad del conflicto dramático original. El triángulo amoroso entre Mun, Queché y Rabinal, que denotaba una pugna física y espiritual, en *Los Enemigos. La invención de América* se mina esta segunda dimensión del problema dramático, la del alma. Es la “guerra” lo que rodea todas las circunstancias, la valentía del hombre, su violencia.

A Yamanic Mun (Rosario Zuñiga) se le eliminan la mayoría de diálogos esenciales donde marca su consciencia de género. Se extirpó todo diálogo mayor a tres líneas. En la representación del INBA, toma el camino romántico: es la damisela en peligro que sufre por enamorarse del hombre correcto en el momento menos indicado. Lo que hace la dramatización de la Compañía es intercambiar el “deseo puro” que nace de la comprensión entre los amantes, por el producto del deseo de la carne prohibida del adulterio. Con esto, la representación se ha predispuesto a modificar la compleja naturaleza del triángulo amoroso. Se convierte sólo en la lucha de conocer quién es el “ganón”. El galante Varón de Queché (Daniel Giménez Cacho) contra el macho Varón de Rabinal (Eduardo Palomo).

Pero tal carencia de substancia es necesaria en aras de dársela a la historia del abate, Charles Étienne Brasseur (Farnesio de Bernal). *Los Enemigos. La invención de América* crea su propio referente en la figura del sacerdote/etnógrafo de mitad del siglo XIX, que permitió llevar a cabo la representación del texto de Magaña (sí, el del siglo XX) en la iglesia de San Pablo de Rabinal, el 25 de enero de 1856, día en que se conmemora la conversión al cristianismo de Saulo de Tarso, mejor conocido como Pablo, el apóstol.

Como se sabe del *texto dramático* de Sergio Magaña, el Varón de Queché es inmolado al final de la *acción*. En la representación de la Compañía, el momento clímax de *Los Enemigos* pierde completamente su valor. Se hace menor el impacto de la narrativa de Magaña por ahondar en la encrucijada cristianismo/paganismo de los indígenas que habrán de sacrificar al actor que representa a Queché (que resulta ser sobrino de Bartolo Sis y hermano del ayudante de Brasseur, Colash López).

Por ejemplo, cuando el Rabinal Achí vence a Queché y, justo en vez de disponerse a sacrificarlo, piden a Brasseur que los comulguen. El acto cristiano para expiar los pecados. Lo hacen porque saben que actuarán en contra de los sagrados Mandamientos en suelo bendito, en la parroquia de San Pablo de Rabinal. No es literalmente que los verdugos sean

los pecadores de muerte, sino lo son todos los indígenas que creen sagrada la danza del *Rabinal Achí*. Todos son cómplices, sienten culpa. *Los Enemigos* de Sergio Magaña se pierde en la historia de Brasseur y la Compañía de Rabinal. Es la tragedia de Brasseur de Bourbourg que esperaba ver un drama en el estricto sentido de la palabra, pero se encontró con una danza-ritual “satánica”.



En Escena: Brasseur (Farnesio de Bernal, a la izquierda) se sorprende al ver la muerte del actor que representaba a Queché. Bartolo Sis (Guillermo Gil, derecha), con las manos ensangrentadas, intenta calmarlo.⁴⁸

Si bien se modifica radicalmente a *Los Enemigos*, al centrarse la *acción dramática* en el abate Brasseur, la representación está compuesta de una idea sólida (otra cosa es la ejecución). *Los Enemigos. La invención de América* es la historia de cómo un sacerdote y etnógrafo francés ve la actuación de una representación de algo tan ajeno a su cultura, a su mentalidad. Sin embargo, atado al sentido cientificista, este decide darlo a conocer al mundo. Es la tragedia del hombre “científico”, y moralmente cristiano del siglo XIX, que todavía no está preparado para conocer la barbárica naturaleza del mundo anterior al colonialismo. Es el momento en que la exploración romantizada se convierte en una pesadilla. Por tanto, Brasseur no conceptualiza lo que ve, el *Rabinal Achí*, como algo de carácter sagrado, sino como una narración que constata la brutalidad de los pueblos prehispánicos.

Es trágico porque el abate siente, conoce que lo que está por traducir sobrepasa al sentido de la moral occidental. No obstante, sabe que debe llevarse a luz. Es consciente que,

⁴⁸ Videoteca del Centro Nacional de las Artes (CENART).

si esta representación es parte de la Historia Universal del hombre, debe ser escrita, registrada. Es el deber cientificista lo que le hace traicionar su fe cristiana. Al final del drama *Los Enemigos. La invención de América*, Charles Étienne Brasseur claramente no es el mismo que al inicio.

Pero también es necesario ir más allá de esta forma de ver las cosas, porque si bien creo que la idea del INBA fue sólida, carece de prudencia con el autor y lo demerita seriamente al silenciar su destreza dramática. Mucho más al ser su primera representación. Cuando Emilio Carballido presenció el estreno en el Teatro del Bosque en 1989, salió de la función decepcionado (tomemos en cuenta que probablemente Emilio Carballido es el más grande fan de Sergio Magaña que haya existido). Cuando uno lee la crítica a la representación del INBA hecha en el prólogo de la edición de EMUSA de *Los Enemigos* (1990) de Sergio Magaña, es difícil dilucidar si las palabras de Carballido son inspiradas primordialmente por su experiencia como dramaturgo o su rabia de ver está decapitación de substancia a la obra original. Sin embargo, tiene un dejo de razón.

El texto de Magaña fue recortado y no ligeramente: son las dos terceras partes más o menos las que han sido suprimidas. En cambio, se han añadido un prólogo, un epílogo y numerosas interrupciones a la acción por mano ajena y anónima pero obviamente incapaz [...] El caso es que aquí empieza la “libertad creativa” desde el programa: como si fuera de Magaña le plantan por subtítulo el de un libro de O’Gorman, *La invención de América*. [...] Los héroes son peones en el juego de los comerciantes y burócratas, los sirven y obedecen [...] Yamanic Mun, creación total de Magaña, desea un cambio: olvidar la guerra, vivir en paz. El varón de Rabinal, su prometido, podría lograrlo, hacer alianza con los Quechés. No lo hará: es un imperialista y darwiniano convencido, no menciona el *Destino Manifiesto* pero su fe en la fuerza del más grande es absoluta. El varón de Queché no desea la libertad en abstracto: quiere unirse a los poderosos y que su pueblo comparta la fuerza sanguinaria para depredar a otros y gozar de la misma opulencia de Rabinal.⁴⁹

Lo que atisbó Emilio Carballido en la representación del INBA, y es observable en las anteriores palabras, es que la profundidad metafórica del *texto dramático* es cortada por la mitad, puesto que lo hecho por la Compañía se queda sólo con una dimensión del conflicto:

⁴⁹ Emilio Carballido, ‘Los Enemigos y la Compañía Nacional’. En *Los Enemigos* (de Sergio Magaña). México: Editores Mexicanos Unidos (EMUSA), 1990, pp. 40-42.

todo gira en torno a la guerra. Se anula la dualidad *erótica/tanática* con la cual Magaña logró plasmar con maestría un conflicto que se desenvuelve en muchos niveles. En la representación del INBA es la lucha por ser el más macho. Rabinal no acepta el trato por ser hijo legítimo de la guerra, cuando en el *texto* de Magaña el motivo es por el honor perdido sobre Yamanic y la mentalidad de macho que le impide aceptarlo.

Yamánic, la princesa, se convierte sólo en un *sex simbol* dentro del drama. Si acaso escuchamos una denuncia de género, pero es en el papel de Pilmama. Como si en un solo diálogo se condensaran las ideas expuestas por Magaña en la boca de Mun. Salvo que no es la princesa, es la anciana. Se transfiere la metáfora femenina a otro personaje: el de la abuela que aprendió a vivir con el patriarcado a cuestas.

Lo que debe considerarse es que, al introducir la estructura meta-dramática de Brasseur, la obra se satura de contenido. Es difícil encontrar un lugar para todo. Hay en primer lugar que decidirse cuál será la *acción* principal. Se decidió por la de Brasseur de Bourbourg. Carballido en el prólogo de la edición de EMUSA, de cierta manera acepta que la idea del montaje es buena, la de sincretizar “el sacrificio humano y la comunión cristiana [...] El intentado sincretismo, la proposición del mestizaje total que es usar el ojo europeo para un rito indígena, ahí estaba al alcance de la mano”.⁵⁰ Para él, la Compañía y escenografía tuvieron sus momentos de buen tono.

No obstante, en ocasiones provocaron la risa del público. Era una forma de desconfianza, escribió furioso Carballido, un autosabotaje de la directora y sus dramaturgos que ni “confían en la potencia que invocan, y decidieron explicar todo *con palabras*”.⁵¹ Hay una carencia de economía y seriedad argumentativa, desde las intromisiones constantes de Brasseur que, al final, en el momento cumbre, al preguntar horrorizado al ver el cuerpo de un indígena abierto por el tórax, “¿Qué le están haciendo?!” se convierte en el hazme reír. “Claro”, recuerda Carballido, “esa fue la gran carcajada de la noche. En general, el montaje convierte al pobre abate en una especie de involuntario Clavillazo⁵² del siglo ¿XIX? De no sabemos qué siglo, dado que el vestuario nos lleva unos dos antes del abate y que con sólo

⁵⁰ Emilio Carballido ‘Los Enemigos y...’, pp. 43-44.

⁵¹ Emilio Carballido ‘Los Enemigos y...’, pp. 44.

⁵² José Antonio Hipólito Espino Mora (1910-1993), mejor conocido como “Clavillazo”, fue un comediante capitalino, actor de carpa y cine. Excelente bailarín. De los tiempos de mitad de Siglo XX, en el que el pachuco vividor inundaba las pantallas del séptimo arte nacional con exponentes como Germán Valdés, alias “Tin Tan”; Adalberto “Resortes” Martínez o Mario Moreno “Cantinflas”.

mencionarlos desfilan unos 10 o más españoles del XVI, no sabemos para qué. Se van por la luneta”.⁵³ Bajo dirección de la inexperience de Lorena Maza, dice el maestro dramaturgo, actores consagrados como Farnesio de Bernal (Brasseur) o Guillermo Gil (Bartolo Sis/Obtoj) provocaron “tremendas risas no deseadas”.



Los Enemigos. La invención de América. Dirige Lorena de Maza. En el centro a la derecha: el Varón de Rabinal (Eduardo Palomo) observa a un español anónimo irse por la luneta.⁵⁴

Según Apollinaire, escribió Emilio Carballido, “un drama es un universo completo”. Por tanto, siente que “el señor Olgún parece simplemente evidenciar que su Compañía *no* intenta montar la obra de Magaña más que como un sustituto del texto antiguo y que todo esto se hace por razones dignas de las teologías de Borges. Y poco de eso va a verse en escena”.⁵⁵ No importa en lo mínimo Magaña y su trabajo, es sólo un sustituto para usar una versión “actualizada” del *Rabinal Achí*, con tratamientos modernos, que se pueda montar con diálogos que no confundan o aburran al público: Eliminar repeticiones, normas arcaicas del habla, muy habitual en ese tipo de narrativas antiguas.

⁵³ Emilio Carballido ‘Los Enemigos y...’, pp. 44-45.

⁵⁴ Videoteca del Centro Nacional de las Artes (CENART).

⁵⁵ Emilio Carballido ‘Los Enemigos y...’, p. 40.

Se sabe que la Compañía tuvo en sus manos la mismísima copia de *La Gramática de la Lengua Quiché* (1862) que Brasseur le mandó, firmada desde Francia, a Colash López.⁵⁶ Texto donde el abate publicó su traducción del *Xahoh-Tun*, o *Danza del tún*, rebautizada para el paladar francés como *Rabinal Achí*. Pero la Compañía no utilizó ningún verso del texto francoquiché, mejor convirtió al *texto dramático* de Magaña en un substituto.

Los Enemigos. La invención de América se estrenó el 5 de octubre de 1989, en el Teatro del Bosque. Sergio Magaña se indispuso a asistir porque “es muy emocional eso y yo soy emotivo, no quiero ir porque me da miedo otro infarto”, decía el autor de 65 años, a siete meses de un derrame cerebral que le costó mucho de su capacidad comunicativa.⁵⁷ Para ese entonces, Sergio Magaña se encontraba decepcionado del trato de los directores hacia su obra. Siempre querían modificar sus dramas, pero Magaña, por muy emotivo que fuera, también era persona de carácter. “Los directores generalmente tienen una puesta en la cabeza, pero no esa es siempre la mía; por eso siempre me peleo con ellos: es un pleito que no va acabar nunca, que sólo se va a solucionar asesinando a unos o a los otros, al autor o al director; o que se maten los dos, pero no hay solución”.⁵⁸

Los Enemigos surgió en 1985 como un encargo del escenógrafo, Antonio López Mancera, para ser presentado en el Festival Internacional Cervantino de ese mismo año. La intención era rescatar el *Rabinal Achí*. En realidad, transformarlo, dado que constaba “con sólo dos personajes y ninguna estructura dramática”. Magaña puso manos a la obra. Sabía, por ejemplo, que “el único documento que puede consultarse para reconstruir ese mundo, son los frescos de Bonampak”. Fue a verlos; viajó a San Pablo de Rabinal, en Guatemala. Un pueblo en ruinas donde nadie le enseñó la danza. Inspirado por estas y otras experiencias del mundo maya, Magaña le dio al *Rabinal Achí* “una estructura de fondo shakesperiana al modo de una tragedia romántica, como tragedia clásica [...] mi intención era puramente didáctica”. La obra nunca se representó en el Cervantino por problemas con los directores.⁵⁹ Clásico de él.

⁵⁶ Armando Ponce & Héctor Rivera, “Frente a los enemigos de *Los Enemigos*”. En *Proceso*, 18 de noviembre 1989. Consultado en: <https://www.proceso.com.mx/153929/frente-a-los-enemigos-de-los-enemigos> (última vez consultado el 21 de enero de 2020).

⁵⁷ Héctor Rivera, “*Los Enemigos*, de Sergio Magaña, al fin; ‘El resultado por verse’, dice”. En *Proceso*, 14 de octubre de 1989. Consultado en: <https://www.proceso.com.mx/153717/los-enemigos-de-sergio-magana-al-fic-el-resultado-por-verse-dice> (última consulta, 21 de enero de 2020)

⁵⁸ Héctor Rivera, “*Los Enemigos*, de...”

⁵⁹ Héctor Rivera, “*Los Enemigos*, de...”

Para la representación de 1989 del INBA, Magaña aceptó todas las modificaciones propuestas por la Compañía.⁶⁰ Supuestamente también se encantó de saber que una mujer, Lorena Maza, sería quién dirigiría la puesta en escena.⁶¹ Pero se encontraba escéptico, emocional. Por tanto, no asistió. Pero, quiero suponer, que entre las discusiones que debió tener con Lorena Maza, ella justificó todo su argumento de manera magistral. Tal como lo hizo cuando llegó la cruel crítica literaria a sus puertas.

Para la construcción de *Los Enemigos. La invención de América*, dice Alejandro Luna, el escenógrafo de la producción, se reunió a un amplio séquito de especialistas en el tema y no un conjunto de amateurs, como declaró Emilio Carballido en el prólogo de EMUSA y en número 681 de *Proceso* (al cuál no tuve acceso. Probablemente sean el mismo). En el “simple programa” desdeñado por Carballido, se encuentra un ensayo hecho por el historiador René Acuña sobre el *Rabinal Achí* y Brasseur de Bourbourg; otro comparativo entre *Los Enemigos* y el *Rabinal Achí* por Leslie Zelaya. El vestuario fue hecho por la historiadora y diseñadora Tolita Figueroa, investigadora del Centro de Estudios Mayas.⁶²

Lorena Maza dijo, a las pocas semanas del estreno que, en la adaptación de *Los Enemigos* de Sergio Magaña, se tomaron otros caminos que surgieron a partir de la investigación preliminar hecha por el historiador René Acuña. O sea, se debe recordar que la puesta en escena de este drama de Magaña era la reinauguración de actividades de la Compañía Nacional de Teatro que se encontraba inactiva desde 1985. Se buscó “sacar la casa por la ventana”. De aquí que surgió un pequeño cuerpo académico que investigó a profundidad el contexto del *Rabinal Achí* y encontraron otras respuestas, otras metáforas en la figura del abate francés de Rabinal, Charles Étienne Brasseur de Bourbourg.

A través del trabajo de Acuña, dijo Lorena Maza, se hizo un revelador descubrimiento: el *Rabinal Achí* es una versión infiel a la original, a la *Danza del tún*. Era algo de la autoría de Brasseur. Resulta que, anterior a su estadía en Rabinal entre 1855-1856, existía un texto en quiché que pasó de generación en generación, a cargo de la familia de Colash López, hasta que terminó en las manos de Bartolo Sis, que se lo cedió a Brasseur. “La

⁶⁰ Armando Ponce & Héctor Rivera, “Frente a...”

⁶¹ Héctor Rivera, “*Los Enemigos*, de...”

⁶² Alejandro Luna, “*Los Enemigos* y *El Rabinal Achí*”. En *Proceso*, 2 de diciembre de 1989. Consultado en: <https://www.proceso.com.mx/154020/los-enemigos-y-el-rabinal-achi> (Última vez consultado: 21 de enero de 2020)

primera vez que se tiene noticia de la existencia de la obra es cuando Brasseur”, dice Maza, “escribe una carta a su editor diciéndole: ‘encontré en manos del tío de un criadito mío un manuscrito que habla de la historia de los varones de Rabinal’; pero la siguiente mención que hace, contradice su primera carta, diciendo que recogió por tradición oral un texto que no está descrito y el describe”.⁶³

En una carta de Brasseur que halló René Acuña, se lee que ya existía el texto en quiché, siendo copiado al gastarse por el uso, así, por generaciones. Por tanto, imaginó Lorena de Maza, si el *texto dramático* original en quiché desapareció cuando Bartolo Sis se lo otorgó a Brasseur, es probable que fuera destruido por el abate en favor de este ser visto como el primer redactor de la obra. No podía compartir el crédito con Bartolo Sis y Colash López. “[...] es probable que al tener Brasseur en sus manos el manuscrito en quiché antiguo y no entenderlo, le hubiera pedido a Bartolo Sis que le organizara una presentación del *Rabinal* para facilitar la transcripción con el auxilio de su ayudante quiché Nicolás López.”⁶⁴ Debe entenderse que Colash era de los pocos indígenas que hablaban español. Brasseur tenía pocos años de experiencia como practicante del español, mucho menos experiencia tenía en el quiché. Si de por sí el proceso de traducción es engañoso, lleno de pasos en falso, incluso entre un hombre que domina dos lenguas. Ahora imaginar el posible “teléfono descompuesto” realizado por el abate al traducir al francés del quiché y el uso del español como lengua para discutir el texto con el indígena Colash, es difícil de imaginar. La *Danza del tún* se transformó en el *Rabinal Achí*, y esto, decía Alejandro Luna, hacía de todas las versiones del *Rabinal* “traducciones de la transcripción de Brasseur al francés”.

De aquí surge un vínculo metaliterario entre el *Rabinal* de Brasseur y *Los Enemigos* de Sergio Magaña. El trabajo de Brasseur, con su ojo censor de cristiano de mitad del siglo XIX, es responsable de la escritura del drama de Magaña. Por ello existe una “justificación” a la transformación hecha por la Compañía del INBA del *texto dramático* de Magaña. “Lo que hicimos fue simplemente enmarcar el *texto* de Magaña en la visión europea a través de Brasseur; fue como introducir un círculo exterior a la obra de Magaña; es como algo que lo envuelve, y es a través de que vemos esta visión de lo exótico”.⁶⁵

⁶³ Armando Ponce & Héctor Rivera, “Frente a...”

⁶⁴ Armando Ponce & Héctor Rivera, “Frente a...”

⁶⁵ Armando Ponce & Héctor Rivera, “Frente a...”

El autor, Sergio Magaña, nunca fue a la representación, no quería tener otro infarto. Siempre, hasta el día de su muerte en 1990, negó toda aprobación al trabajo de la Compañía después de su representación. Esa obra no era suya.

*1.1.5. Discusión: la adaptación intramedial e intermedial. El caso de “Voodoo”
Macbeth y Los Enemigos. La invención de América.*

¿En qué no pecó el “Voodoo” *Macbeth* de Orson Welles a comparación de *Los Enemigos. La invención de América* de la Compañía del INBA? Sabemos que en ambos casos la escenografía, el tiempo y espacio en que se realizó la acción son distintos a los originales. La diferencia radica, en que Welles decidió no modificar la trayectoria dramática de su protagonista, el portador principal de significado. En el “Voodoo” *Macbeth* se cambiaron cuestiones nucleares, como el uso de las brujas de Hécate, modificando consigo completamente el sentido del desarrollo de *Macbeth* hacia la embriaguez de poder: era un movimiento social, no tres brujas con hechizos y ocultismo. Era *Macbeth* adaptado al contexto de la Independencia de Haití. Pero estos cambios no cambiaron la metáfora principal: la del hombre que pierde su humanidad en aras de obtener el poder máximo entre sus iguales. El uso de la cultura vodou por parte de Welles dio una nueva cara, otra metáfora social a la obra de Shakespeare, pero nunca tuvo intención de modificar la condición humana que hizo tan famosa a la obra del inmortal.

En cambio, *Los Enemigos. La invención de América* decidió prescindir de dos tercios del texto dramático de Sergio Magaña. Lorena Maza al decir “fue como introducir un círculo exterior a la obra de Magaña” intentó ocultar que ese “círculo exterior” también le dio unas serias acometidas a la escritura del dramaturgo. Se eliminan diálogos indispensables para construir a los personajes del trío Queché, Mun y Rabinal. Por tanto, si ninguno de los tres es el mismo que en texto original, ¿Acaso Lorena Maza esperaba que el significado fuera el mismo? Puede que, en su transducción, en la lectura de la Compañía, poco observaron la belleza y profundidad del conflicto dramático de *Los Enemigos* que lo hace digno de ser representado sin modificaciones a los diálogos o su estructura. La meta-estructura de Brasseur es una invención nacida del egocentrismo de los directores y guionistas. Es experimentación, “enmendarle la plana”, como dijo Enrique Serna.

Cuando Welles decidió, gracias a su esposa, *transducir* al *Macbeth* de Shakespeare a Haití no fue por un capricho, sino fue una necesidad. Era la Federal Theatre's Negro Theatre Project. Todos eran afrodescendientes. Necesitaba crear algo digno, que respetara el mensaje principal de Shakespeare, pero tuviera un trasfondo diferente en favor de la comunidad afroamericana-caribeña. *Macbeth*, Haití y la práctica vodou son la combinación indicada para realizar tal mensaje. Es un sincretismo entre los Estados Unidos para el afrodescendiente. Era un llamado a tomar en cuenta a las "minorías" compuestas por millones de personas. En "Voodoo" *Macbeth*, el protagonista se ve impulsado por la revolución social de la cultura afrodescendiente de Haití entre finales del siglo XVIII y principios del XIX. Se ve impulsado a escalar en el escalafón militar debido a las circunstancias sociales. El trabajo de Welles es un punto de encuentro entre el hombre blanco elitista y la minoría despreciada, como un tercer género humano.

Welles modifica drásticamente la aproximación del tema de la "brujería" a comparación del *texto dramático* de Shakespeare, pero el desarrollo dramático del protagonista no dista del original. Orson Welles no creó un "círculo exterior", sino tomó uno de los argumentos narrativos y lo revisó de nuevas características, respetando la *trama*, *subtramas* y diálogos. Con esto, se puede estar de acuerdo que podrá el "Voodoo" *Macbeth* ser diferente del original, pero nunca borra su presencia. A la metáfora original se le suma otra. Se conserva.

Lo hecho por el INBA es justo lo contrario. En su *proceso de transducción* poca meditación existió entre mediar el *texto dramático* con el *espectacular*. A las metáforas originales no se les reviste, sino se les sustituye por lo que mejor creyó David Olguín. Como dijo Emilio Carballido, *Los Enemigos* sólo fue una excusa de la Compañía para darle la vuelta a montar el *Rabinal* de Brasseur, que poco tiene de dramático, porque, sorpresa divina, no es un drama, sino un ritual prehispánico. Al decidirse por dar prioridad y narrar la historia del abate, dejan poco espacio para *Los Enemigos* de Sergio Magaña. Por eso la furia de Emilio Carballido, por eso el miedo de verla por parte del autor. Sólo toma prestado unos diálogos para poder decir que presentaron una obra de Sergio Magaña.

Lo cierto es que la carrera de Sergio Magaña se vio trunca por este tipo de préstamos intelectuales hechos por los directores experimentales. En el caso de *Los Enemigos*, su primera representación no mostró la obra, sino otra cosa. Por tanto, al público, cuando conoce

de la obra por medio de la representación del INBA, erróneamente se le vende el trabajo como uno de Magaña. Su gran estreno es un sabotaje a su nombre. Lo hacen irreconocible salvo por el título.

En cuanto al panorama académico, esta perorata implica que el *texto dramático*, el *texto espectacular* y la *representación* de *Los Enemigos*, son difíciles de argumentar como objetos relacionados más allá del plagio permitido por Sergio Magaña. Al centrarse sus *acciones dramáticas* en metas tan distintas se convierten en objetos de estudio distinguibles. Por ejemplo, si quisiera analizar la metáfora de Brasseur, en *Los Enemigos. La invención de América*, me sería de mayor prudencia estudiar la historia del abate y lo que rodea al *Rabinal Achí* original que la historia realizada por Magaña. En cambio, si la aproximación fuera al *texto dramático*, creo que el camino sería más que una cuestión historiográfica, una de análisis dramático. De las ideologías desarrolladas en el conflicto, en su construcción de la acción. Esto porque nunca se habla del drama como un texto en sí, tampoco existe el abate y toda la carga que esto implica.

En resumen, el caso de *Los Enemigos. La invención de América* invita a tomar consciencia de que no toda *transducción* se puede considerar una representación del *texto dramático* de forma tan libre, tan a la ligera, dado que hay lugar para que en el proceso de adaptación (palabra muy usada en el cine), la obra se transforme en otra cosa. Porque, dado que se rompe nupcias con la metáfora contenida en el *texto dramático* se convierte en una labor difícil el identificar la obra como la de Sergio Magaña. Es una *hipertextualidad* trunca la cometida por la Compañía, un reducido texto dentro de otro texto. Al nombrar la Compañía a su puesta en escena como *Los Enemigos. La invención de América*, indicó que esta se compone de dos historias: la de Mun, Queché y Rabinal por un lado, la de Brasseur y la “invención de la dramaturgia de América” por el otro. La queja de Emilio Carballido al título surge por la injusticia hecha al texto original. No lo mencionó, pero, como se ha desarrollado en el capítulo, se puede dilucidar que el título justo sería *La invención de América. Los Enemigos*. Sería nivelar la expectativa con la realidad narrativa. Porque es una reescritura de otro drama que tiene una relación *intertextual* con la obra de Sergio Magaña. Lo cual es diferente a ser basado en el drama. En el caso de Welles, obtuvo el título de “Voodoo” como un apodo para identificarlo y promocionarlo por su exitosa gira en los Estados Unidos. Orson

Welles lo plasmó como *Macbeth* porque va más allá de la *intertextualidad* simple, es una revisión de lo planteado por William Shakespeare.

De comparar estos dos casos se puede intuir que en el de la dramaturgia, la relación comunicativa entre la obra/lector se construye a través de una relación más compleja que en otras formas del arte literario, cual se crea para interpretar, no *transductar*. En la dramaturgia existe una correspondencia recíproca entre el autor y el director/guionista. Al *transductarse* el *texto dramático* en uno *espectacular* para ser representado, se va más allá del límite impuesto en otras literaturas.

La dramaturgia, propiamente dicho, no es una *intertextualidad* en sí, sino una mediación entre la lectura de quienes crean una puesta de escena con el *texto dramático* en que se nutre. Con el caso de *Los Enemigos* de Sergio Magaña, surge una noción de identificar qué tipo de *transducción* fue la que realizó la Compañía Nacional. Separarlas en dos categorías distintas. En el artículo ‘Concretization-Transduction-Adaptation: On Prague School Legacy in Theatre Studies Today’, escrito por Yana Meerzon en 2012, se analiza la dicotomía de la *transducción* en el teatro y el cine, donde se define que toda concretización de una puesta de escena de un *texto dramático* tomará alguna de las siguientes dos vertientes: la *adaptación intramedial* e *intermedial*.

La *adaptación intramedial* es donde se “realiza la obra original entre mismo medio y las nuevas circunstancias artísticas, lingüísticas y socioculturales de la audiencia a la que se busca representar”. En el caso de la *adaptación intramedial*, en el proceso se incluyen “estrategias de trabajo” tales como la *omisión* cuando se eliminan o excluyen diálogos, la *adición* cuando el “material estructural o textual no está presente en la fuente original pero es introducido en la narración”, la *marginalización* en el caso de que se le dé “menor prominencia en la dramatización a los conflictos temáticos sugeridos en la fuente original”, *expansión* al darle una mayor prominencia a los conflictos originales, y, por último, está la *alternación* para el caso en que la representación decida cambiar el tema, estilo, eventos narrativos y detalles.⁶⁶

⁶⁶ Yana Meerzon, ‘Concretization-Transduction-Adaptation: On Prague School Legacy in Theatre Studies Today’. En *Theatralia*, 2012, 15(2), p. 125-126.
Richard J. Hand, “It Must all Change Now. Victor Hugo’s *Lucretia Borgia* and Adaptation”. En *Redefining Adaptation Studies* (editores. Dennis Cutchins, Laurence Raw & James M Welsh). Lanham/Toronto: The Scarecrow Press, 2010, p. 17-30.

La segunda forma en que se concretiza la *transducción*, dice Yana Meerzon, es a través de la *adaptación intermedial*, donde se representa a la obra original a partir de tres funciones: *transposición*, *comentario* y *análogo*. La *transposición* consiste en modificar el medio de la obra original a un nuevo contexto de representación histórico, cultural, entre otras cosas. La *transposición* no pierde su referente metafórico original, sino lo traslada a otro tiempo y espacio, no a otras *instancias dramáticas*.⁶⁷ El *comentario* es la adición de especificaciones en el *texto espectacular* para contextualizar más a los personajes y acciones.⁶⁸ En pocas palabras, es la suma de didascalias a la obra. Por último, se encuentra el *análogo* donde la obra original deja de ser vista como una “suma de sus elementos, sino como un sistema dinámicamente organizado con una tendencia dominante”.⁶⁹ Esto indica que se pueden realizar *omisiones*, *adiciones*, *expansiones* y *marginalizaciones* pero sin romper el referente metafórico del *texto dramático*.

Como se puede apreciar, tanto *Los Enemigos. La invención de América* y “Voodoo” *Macbeth*, entran exactamente en una de las mencionadas categorías. El trabajo de la Compañía Nacional de Teatro en 1990, como se desarrolló en el capítulo, es una *adaptación intramedial* porque *omite* al descartar dos tercios del *texto dramático*, es *marginal* por mermar los conflictos dramáticos de la obra de Sergio Magaña hasta anular ciertas metáforas esenciales como el llamado a la denuncia de género de Yamanic Mun, o la naturaleza de la disputa entre Queché y Rabinal. Pero la característica por la cual se distingue *Los Enemigos. La invención de América* es su *alternación* de la trama, temas, eventos narrativos. La narrativa del abate Brasseur de Bourbourg modifica completamente el significado y apreciación de la obra a tal punto de ser un producto teatral nuevo. Por otro lado, el “Voodoo” *Macbeth* de Orson Welles es una *adaptación intermedial*. En él se *transpuso* la acción a otro espacio y tiempo, pero es *análogo* al *texto dramático* al presentar una nueva estructura dinámica que se dirige metafóricamente a las tendencias originales. “Voodoo” *Macbeth*

⁶⁷ Mojmír Grygar, “The Role of Personality in Literary Development”. En *The Structure of the Literary Process. Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodička* (editores, Peter Steiner, Miroslav Červenka & Ronald Vroon). Amsterdam/Philadelphia, 1982, p. 204.

⁶⁸ Patrice Pavis, “Toward Specifying Theatre Translation”. En *Theatre at the Crossroads of Culture* (traducción de Loren Kruger). Londres/Nueva York: Routledge, 1992, p. 141.

⁶⁹ Felix Vodička, “The Concretization of the Literary Work”. En *The Prague School Selected Writings 1929-1946* (editor Peter Steiner). Austin: University of Texas Press, 1975, p. 126-127.

busca cambiar el contexto para poder anexar nuevas metáforas menores a la principal que permanece relativamente intacta.

Lo importante de ubicar a ambas obras dentro de los conceptos de *adaptación intra e intermedial*, es reconocer que ambas son concretizaciones definidas y validas dentro de la dramaturgia, tanto desde el aspecto académico como en la práctica dramática. Son dos formas estipuladas por las cuales se *transducta* a los *textos dramáticos*. Sin embargo, en el caso de *Los Enemigos. La invención de América* se denota que la *transducción* es vista más desde un plano teórico, una generalización de lo que se puede hacer con un *texto dramático*. No obstante, en la práctica se presentan mayores implicaciones que las planteadas en el análisis literario convencional. Es el problema de investigar a la obra dramática sólo desde el *texto dramático*, el pensar que la recepción de esta nunca se ve afectada por el *texto espectacular* y la representación.

Pero, al ver la carrera tardía de Sergio Magaña, se observa que la *adaptación intramedial* afectó seriamente la perspectiva que el juicio de los años tuvo de su obra. La cuestión con Magaña es que, al principio de su carrera, aparte de ser sus *textos dramáticos* trabajos de gran calidad literaria, como en *Los Signos del Zodíaco*, *Moctezuma II* o *El pequeño caso de Jorge Libido* durante los cincuenta, su dramaturgia se respaldó de adaptaciones que no buscaron ni ser *intramedial* o *intermedial*. Había un apego al *logocentrismo*. Al transcurrir de los setenta junto a los ochenta, la academia, cultura y praxis dramática cambió al familiarizarse con este tipo de perspectivas. Sergio Magaña no. Al parecer imposible en tal nuevo mundo literario el respeto *logocentrista*, poco es extraño leer que la carrera de Magaña es trunca e incomparable con sus primeras obras. Se midió con el mismo estándar de los cincuenta a un dramaturgo en los setenta-ochenta. Lo cual fue un error, dado que la práctica dramática se compone del *texto dramático*, *espectacular* y su representación. Al ser claramente intransigentes los directores y guionistas con Sergio Magaña, sus obras imposiblemente alcanzan la alta maestría dramática del hombre que se hizo dramaturgo por accidente. Se desprestigia a la primera puesta en escena al tener que cumplir con cierto nivel preestablecido, pero Sergio Magaña fue quien pagó por tales experimentaciones.

La academia dice que la *transducción intramedial e intermedial* son cuestiones comunes y poco alarmantes en el proceso de construcción dramática. Sin embargo, Sergio

Magaña, con su trunca carrera, demuestra que hay que pensar en tales conceptos más allá de las generalizaciones teóricas. Porque este es un caso donde las implicaciones de la *transducción* terminaron escalando a la vida profesional/personal del autor. El daño es irreversible, pero es digno de meditar cómo la recepción del *proceso de transducción* transforma a la obra original.

Capítulo 2:

Tres rostros de la Conquista de
México en *Moctezuma II, Cortés y la
Malinche*

2.1. Historia de un mito en su ocaso: *Moctezuma II*, de Sergio Magaña

2.1.1. *Moctezuma II: el mito a través de los siglos*

Dentro de la Historia del territorio que se conoce hoy como México no existe una figura tan tergiversada como la de Moctezuma Xocoyotzin, *Huey tlatoani* de la Atlántida Mesoamericana, Tenochtitlan. Porque la muerte, a los ojos de la Historia, mitifica. Así, si para el mexicano promedio, Juárez es un fénix que renace siempre como un ideal, un modelo, Santa Anna es un buitre por antonomasia. Lo mismo para Malitzin y Cortés, seres mitad águila, mitad cuervo. La lista es larga, pero, qué fue de Moctezuma, la mano tras la furia del Imperio Mexica: el desastre, la burla, la inevitable calamidad. Cómo calificarle peyorativamente si la distancia, los siglos y generaciones nos separan de sus tribulaciones, de sus sentimientos, sus cosmovisiones. Lo único que quedó fue imaginar el ocaso de una teogonía sobre la endeble Mesoamérica en el siglo que llamamos XVI.

Hablar sobre el *tlatoani*, su vida, es retratar una pintura. Una que se borra, como aludió su familiar Nezahualcóyotl, porque el tiempo, la memoria y el olvido, son sortilegios que transitan por la opinión de las mujeres/hombres entre los siglos, entre las edades. Circulan muchas versiones de lo que fue Moctezuma, pero ninguna es prueba, ni remotamente fehaciente, de su elusiva verdad. Patrick Johansson K., profesor-investigador de la Historia de los Pueblos Indígenas por la UNAM, aludía que el caso del monarca era un tanto particular, un cuasi-crimen sin resolver: el de la historia como una mitología.

En esta “transmutación” mitológica de la historia (refiriéndose al *tlatoani*), se modifican las relaciones causales que determinan los hechos para que se adecúen a la mecánica actancial propia del mito. Se subliman algunos elementos, se omiten otros hasta que se logre el “ajuste” de lo que *fue* con lo que *debió ser* [...] El mito no se petrifica en lo *dicho* de un relato sino que constituye un *decir* textual permanente ya que se modifica según los determinismos de

la historia la cual añade o quita hilos a la trama sin alterar los nexos funcionales necesarios a la adaptación cultural de la colectividad.⁷⁰

Más que un ser histórico, Xocoyotzin personifica lo mítico. El centro y fin de un relato. Pero este, claro está, es una construcción humana. Johansson K. poco vaciló al señalar a los primeros perpetradores de tal ficción española: fray Diego de Durán, Alvarado Tezozómoc y Cervantes de Salazar, cronistas durante el génesis de las Indias Occidentales.⁷¹ Johansson identificó que en el caso particular de estos escritos, que relacionaron al *tlatoani* con los mitos toltecas, el problema se presentó similar a la analogía coloquial del “huevo y la gallina”: ¿Acaso vivía cuando se hizo la relación o fue hasta su mortuoria entronización? Lo cual resume en dos posibilidades:

a) La estructura textual [...] fue elaborada mucho antes de la conquista, y el personaje de *Moctezuma Xocoyotzin* no hizo más que integrarse a una mecánica actancial pre-establecida que correspondía a una circunstancia previsible y prevista desde hace mucho.

b) El mito se comenzó a elaborar a partir de la muerte de *Moctezuma* durante las décadas posteriores a dicha muerte y naturalmente anteriores a su recopilación por los mencionados cronistas. En este caso, otro mito primordial proveyó los nexos esenciales de la trama en torno a los cuales se iba a urdir el relato, con hilos narrativos de distinta índole: mítico-religiosas, mágicas, pero también históricas.⁷²

Pero este sólo es el caso del reinado de Moctezuma como un presagio del final del Quinto Sol, el fin de una era. Entonces, ¿qué fue de su historia? Su defensa preventiva de Tenochtitlan, el recibimiento a Cortés, su muerte. ¿Acaso es la misma analogía darwinista? Pareciera ser el caso. En los siguientes apartados se esbozarán dos etapas de construcción del mito del *tlatoani*: la Conquista y sus testimonios insulares (Cortés y Díaz del Castillo); y la Colonia, con Sahagún junto a Alvarado Tezozómoc, revalorizada en la primera mitad del siglo XX al fin de la Revolución de 1910.

⁷⁰ Patrick Johansson K. ‘Moctezuma II. Crónica de una muerte anunciada’. En *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, 1998, 70, pp. 29-54.

⁷¹ ‘Moctezuma II. Crónica...’, p.30.

⁷² ‘Moctezuma II. Crónica...’, p. 30.

La finalidad no es una exposición metódica, un cuasi-listado, dado que este trabajo no es historiográfico, es un escrito de crítica literaria-histórica y, la obra estudiada en cuestión es *Moctezuma II* (1953), de Sergio Magaña. La razón por la cual creo imprescindible abrir las llagas de determinados discursos a través de los siglos, es la necesidad de entender cómo se ha gestado el mito de Moctezuma II. Para conocer, a partir del perfil preexistente, cómo Sergio Magaña propuso una nueva visión del personaje. Para ello se analizarán dos momentos previos a la escritura de la tragedia de Sergio Magaña: la Conquista y los testimonios de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo. Los testimonios base; así como el panorama de la Posrevolución hacia la primera mitad del siglo XX en México. El contexto de Magaña. Conforme se desglosen los argumentos se habrá de delinear la figura de Moctezuma a la cual Sergio Magaña hubo de replantear en 1953. Observándose con ello que el drama de Magaña fue hecho para reivindicar/justificar a la figura del *tlatoani* más odiado de México.

La importancia reside en conocer los cambios en distintos autores que identifiqué como base del testimonio de Sergio Magaña. Esto, debo aceptar, es a la falta de documentación sobre la preparación previa a su escritura. Poco conversó Magaña sobre el material que constituyó su tragedia. Pero, para eso existen los amigos, cuales en el recuerdo afloran los resúmenes sobre la genialidad del citado autor. La pista, que habrá de seguirse a lo largo de este capítulo, la dio Emilio Carballido. El problema: le importó un bledo ser específico. En el prólogo de *Los Enemigos*, en su única impresión de Editores Mexicanos Unidos (1990), se lee:

Y vino “Moctezuma II”. La investigación previa ya fue un delirio: leyó *todo* lo que podía leerse, estuvo años luz en los museos, consultó cuanta gente se dejó. Se volvió un erudito de lo prehispánico a un punto que me daba vergüenza de mi ignorancia y se dedicó a descifrar capítulos oscuros de Alvarado Tezozómoc. El resultado fue una tragedia de inclinación neoclásica, con cierta excesiva deliberación por alcanzar el género (como si los géneros fueran algo).⁷³

Las palabras de Carballido, pese a la ambigüedad, son suficientes para alarmar el instinto investigativo y defender la hipótesis propuesta: ¿qué significa “leyó *todo* lo que podía

⁷³Emilio Carballido, ‘Nosotros, los de entonces’, en *Los Enemigos*. México: Editores Mexicanos Unidos, S.A., 1990, p.22.

leerse”? Para 1953 este era un espectro amplio de historiadores, de cronistas. Se habla de las etapas historiográficas que constituyen a toda la Nueva España y México: la Conquista, la Colonia, el siglo XIX mexicano y la Posrevolución. Esta amplia gama puede dilucidarse por la frase “consultó a cuanta gente pudo”, la cual sugiere, quiero imaginar, a especialistas en el tema. Lo que es plausible, dado que estudió por esos años en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM.⁷⁴

Otra referencia relevante es la mención de la *Crónica mexicana* de Hernando Alvarado Tezozómoc, escrita originalmente en náhuatl. La *Crónica* debió ser atractiva para el michoacano por tal peculiaridad étnica, pero también por ser inédita en México. Para el tiempo de la representación de *Moctezuma II*, la traducción de la colección de Hans P. Kraus tenía una década de circulación después de un siglo en silencio desde su última y única publicación de 1878. Prácticamente era la última novedad académica. En 1943 la publicó la UNAM,⁷⁵ en 1944 tanto por la SEP como por Leyenda.⁷⁶ En 1949 ya tenía una traducción alterna/edición crítica por Adrián León (UNAM).⁷⁷ Es seguro decir que en alguna de estas cuatro ediciones Magaña debió abreviar su conocimiento. En la edición de *Moctezuma II. Cortés y la Malinche* (nombre posterior que se le dio a *Los argonautas*), de Editores Mexicanos Unidos (1985), Sergio Magaña comentó de forma somera su uso de la *Crónica mexicana*:

Entre la bibliografía usada por mí para acercarme lo más a la historia, aproveché preferentemente la hermosísima “Crónica Mexicana” de Alvarado Tezozómoc. De ella, por ejemplo, tomo la versión de la Noche del Huémac, o sea, la visita que hace Moctezuma a la cueva de Cicalco (Cicalco: Casa o Cueva de la Abuela) pretendiendo suicidarse [...] Tezozómoc describe el asunto con belleza sombría. Su texto, antes claro, se hace oscuro y

⁷⁴ Alejandro Ortiz Bullé Goyri, ‘Los años cincuenta y el surgimiento de la Generación de Medio Siglo en el teatro mexicano’. En *Tema y variaciones de literatura*, 30, 2008, pp. 57-83.

⁷⁵ Hernando Alvarado Tezozómoc^a, *Crónica mexicana* (prólogo y selección de Mario Mariscal). México: UNAM, 1943.

⁷⁶ Hernando Alvarado Tezozómoc^b, *Crónica mexicana* (prólogo y selección de Mario Mariscal). México: SEP, 1944.

Hernando Alvarado Tezozómoc^c, *Crónica mexicana* (Notas de Manuel Orozco y Barra). México: Leyenda, 1944.

⁷⁷ Hernando Alvarado Tezozómoc^d, *Crónica mexicayotl* (traducción directa del náhuatl por Adrián León). México: UNAM, 1949.

misterioso. La interpretación mía sobre el asunto podrá antojarse distinta; pero sigue siendo, en esencia, la misma.⁷⁸

Se desconoce cómo llegó a ella, sin embargo, la producción futura del dramaturgo delata su seriedad investigativa, confirmada por su amplia capacidad intertextual. Por ejemplo, para la construcción de *Los argonautas* de 1985, Magaña debió conocer de antemano las historias de Cortés y Díaz del Castillo, dado que son personajes imprescindibles, recurrentes para la pieza. En *Los Enemigos* (1990) se dedicó a recrear una danza prehispánica que, hasta el día de hoy, tiene poca mención en la academia: *La danza del tún/ El Rabinal Achí* (para mayor información consultar el anterior capítulo). Lo cual lleva a suponer que *Moctezuma II*, así como *Los argonautas* y *Los enemigos*, son construcciones mayores a una sola fuente, esto por su recurrente hambre por conocer el mundo prehispánico.

2.1.2. *La Conquista y sus representaciones presenciales: Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo. Los motivos del lobo*

El insólito acontecimiento de que un conquistador escriba sus memorias sobre el sudor y sangre derramados en el Valle de México sólo esconde un motivo: la avaricia al disfraz del “merecimiento”. Sea Hernán Cortés o Bernal Díaz del Castillo, ambos derrocharon en la tinta de sus versos un magnánimo amor por la ahora tierra novohispana. Razón: la querían poseer. Querían encomienda. Pero, el “tener”, para los tiempos tempranos del Virreinato, es un laberinto cortesano: se debía dar fe a la autoridad de la heroica participación en la Conquista.

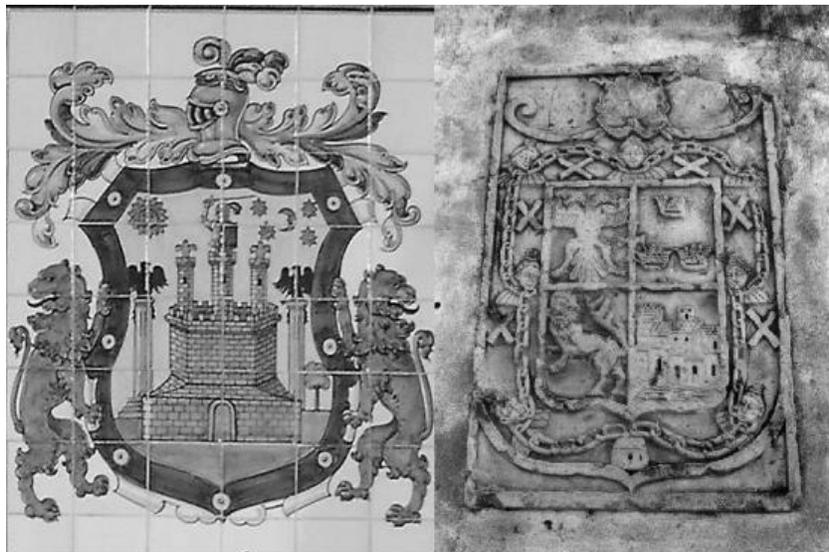
Atendiendo a las narrativas de las *Cartas de relación* e *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* uno se percata de que son dos testimonios completamente diferentes.⁷⁹ El por qué puede plantearse de la siguiente forma:

a) Las *Cartas* de Cortés a Carlos V fueron escritas en una situación crítica para el remitente: intentaba justificar/vender su desacato a las órdenes expresas del gobernador de Cuba, Diego Velázquez. Para lograrlo, el extremeño se valió de la astucia retórica (la mentira): mostrar

⁷⁸ Sergio Magaña, ‘Notas’. En *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*. México: EMUSA, 1985, p. 32.

⁷⁹ No se piense que el tema de Moctezuma habrá de desviarse de cauce. La importancia de describir los motivos de escritura de ambos conquistadores es mostrar “el por qué” del entramado de sus narraciones, y “el por qué” de sus abismales distancias retóricas. Esta diferencia es lo que hará de la crónica de Bernal Díaz del Castillo la causante de la conocida mitificación de Xocoyotzin como un ser de dos caras que sobrevive hasta hoy.

las riquezas de Mesoamérica sin perfilarse como un oportunista o trepador. Cosa que después fue el caso, consumada la Conquista. En pocas palabras, darse a entender como el hombre necesario para la empresa.⁸⁰ De tal modo que la narración tiende a omitir parcialmente las querellas personales del camino (también las riquezas). ¿Por qué? Para Hernán Cortés era indispensable terminar la conquista en buenos términos con el Imperio Español. Su benevolente forma de recompensar a sus duros trabajadores, con territorios y encomiendas, debió ser atractiva para el amante de Malintzin.



Escudos de armas de Bernal Díaz del Castillo (izquierda) y Hernán Cortés (derecha), otorgados por sus participaciones en el conflicto armado en Mesoamérica por Felipe II y Carlos I respectivamente.⁸¹

b) La *Historia verdadera* de Bernal Díaz del Castillo es un tanto peculiar, porque se gestó como un conjunto de enojos mal digeridos. Hacia la mitad del siglo XVI, pareciera que Bernal gozaba de todos los privilegios que el sobrenombre “el conquistador más antiguo de la Nueva-España” podía otorgar. Sin embargo, decir tal cosa raya en la falsedad. Se sabe que el 22 de febrero de 1552 envió una carta al rey de España donde le explicó sus problemas,

⁸⁰ Carolyn Wolfenzon, ‘Moctezuma o la construcción de una ficción: Cortés, Bernal Díaz, Sahagún’. En *Revista de Estudios Hispánicos*, 33(2), 2018, p. 36.

⁸¹ Fuentes: Fotografía izquierda: parte del busto dedicado a Bernal Díaz del Castillo en Medina del Campo, España; fotografía derecha: heráldica puesta en una de las casas de Hernán Cortés. fotografía por X. López Medellín.

cosa insólita por ser veterano de armas de la legión de Cortés. El dictamen resultó desfavorable. Así, un año después inició la escritura de su crónica.⁸²

Lo curioso es que ese coraje no fue el que inspiró la versión final de la obra. El honor lo tiene López de Gómara. Hacia esa época, Díaz del Castillo leyó su *Historia de La Conquista de México*. Primero pensó encontrarse con una obra maestra, pero, conforme avanzó en la narración, vivió la más grande de sus pesadillas: su nombre nulo apareció por alguna parte.⁸³ ¿Él? ¿El conquistador más antiguo, el primer argonauta? Pareciera que su empresa de autovalidación encontró un detractor sin buscarlo. Así, disfrazando tal problema, enfocó su mordaz retórica en calificar la historia de Gómara de poco verídica.⁸⁴ Decidió que su memoria era de mayor valía que la de su “enemigo” al percatarse de lo siguiente:

[...] que he visto que el cronista Gómara no escribe en su historia ni hace mención si nos mataban o estábamos heridos, ni pasábamos trabajo, ni adolecíamos, sino todo lo que escribe es como quien va a bodas, y los hallábamos hecho. ¡Oh cuán mal le informaron los que tal le aconsejaron que lo pusiese así en su historia! Y a todos los conquistadores nos ha dado qué pensar, en lo que ha escrito, no siendo así, y debía considerar que desde que viésemos su historia habíamos de decir la verdad.⁸⁵

La “verdad” para Díaz del Castillo se convirtió en una palabra de connotaciones mayúsculas. Pero, al ser la Historia de Gómara el objetivo a refutar, esta misma, vaya la ironía, sirvió de estructura para su obra.⁸⁶ A diferencia de las *Cartas de relación* de Cortés, la narración de Bernal posee una distancia astronómica en profundidad, detalles tanto escénicos como psicológicos. Moctezuma es uno de los personajes que son dotados por esta licencia imaginativa.

Contrario con el testimonio de Hernán Cortés, donde el *tlatoani* se presenta como un ser altruista y magnánimo, en la crónica del detractor de Gómara se encuentra la historia de un Moctezuma farsante. Por ello, abordar las razones de Cortés y Bernal Díaz en su aventura

⁸² Guillermo Serés, ‘Vida y escritura de Bernal Díaz del Castillo’. En *Literatura: teoría, historia, crítica*, 6, 2004, pp. 15-62.

⁸³ Jorge Gurría Lacroix, ‘La controversia Bernal Díaz-Gómara’. En Francisco López de Gómara, *Historia de La Conquista de la Nueva España* (prólogo y bibliografía, Jorge Gurría Lacroix; Actualización, cronología y bibliografía, Mirla Alcibíades), Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007, p. XVIII-XIX.

⁸⁴ ‘La controversia...’, p. XIX-XX.

⁸⁵ Bernal Díaz del Castillo, “Cap. LXVII”. En *Historia Verdadera de La Conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 2017, p. 115.

⁸⁶ Jorge Gurría Lacroix, ‘La controversia...’, p. XIX.

por Temixtitan son de ayuda para prefigurar la retórica narrativa en la que nacen sus personajes. Saber de antemano que Cortés buscó pintar a Carlos V una relación con un deyo de la diplomacia cortesana sirve para justificar a su Moctezuma, rey del Anáhuac, como honorable y muy buen señor.

Bernal Díaz, en cambio, era una figura periférica a la narración, un “yo testigo” con licencia de sombra protagónica. Tal característica devela otro discurso sincrónico al de Hernán Cortés y su política cortesana: la gula monetaria de la soldadesca. “Bajo la primera persona del plural subyace la idea de que la conquista fue llevada a cabo por un grupo, los “verdaderos conquistadores”, que actúan colectiva e individualmente [...] La perspectiva de Bernal Díaz del Castillo es la del personaje presente en la acción, en que un testigo, a veces protagonista, cuenta la historia del héroe, en este caso colectivo”.⁸⁷ Es la crónica de dos mundos en choque, donde la visión del futuro Marqués del Valle se ofusca ante las querellas e intrigas de sus subordinados. Cortés es parte del colectivo de los “verdaderos conquistadores”. Como si fuera una gran novela, en la crónica poco a poco este mundo ibérico del engaño toma la tutela de la narración. El punto de inflexión: el arresto de Xocoyotzin.

La versión narrada en la *Historia verdadera* de la conquista de Tenochtitlán se entrama sobre el descubrimiento de un engaño. Según Bernal, como puede leerse en la citada obra, el *tlatoani* todo el tiempo mostró/ocultó dos caras a los españoles. De los episodios desde Veracruz a Cholula se observa en Bernal Díaz la consciencia de que combatían contra las trampas predispuestas por el monarca.

Al llegar a la capital en el lago la situación se torna pacífica entre ambas facciones, pero cambia por medio de dos eventos. Como se dijo, el *tlatoani*, un hombre altruista, magnánimo, que colmó en regalos a los conquistadores y mostró las maravillas de su imperio, pasa a ser un nahual por dos grandes errores. El primero fue otorgarles licencia de edificar un altar en el templo de *Uichilobos* (Huitzilopochtli), lugar donde se encontraba el tesoro de su padre, Axayácatl:

Pues estando que estábamos en aquellos aposentos, como somos de tal calidad y todo lo trascendemos y queremos saber, cuando mirábamos adónde mejor y más conveniente parte

⁸⁷ Rosa Pellicer, ‘La organización narrativa de la *Historia Verdadera* de Bernal Díaz del Castillo’. En *UCLA Mester*, 1989, 18(2), p.85

habíamos de hacer el altar, dos de nuestros soldados, que uno de ellos era carpintero de lo blanco, que se decía Alonso Yañez, vio en una pared una como señal que había sido puerta, y estaba cerrada, y muy bien encalada, y como había fama y teníamos relación que en aquel aposento tenía Moctezuma el tesoro de su padre Axayaca, sospechóse que estaría en aquella sala que estaba de pocos días encerrada y encalada.⁸⁸

Convenientemente, tras este episodio, los españoles son advertidos por los tlaxcaltecas que su recibimiento a Tenochtitlan era otra trampa del Moctezuma. Deciden prenderle. El segundo error fue el enfrentamiento en Villa Rica entre los regimientos mexicas contra Juan de Escalante, donde falleció el dicho y seis soldados. Los españoles, conscientes de la perjuración se dirigieron a someter a Xocoyotzin.⁸⁹

Preso, el rey transmuta su grandilocuencia por la retórica del cobarde. Lo interesante es cómo, al voltearse los papeles, afloran en la narración de Díaz del Castillo las “verdaderas” intenciones de los personajes:

Moctezuma vio a nuestros capitanes como enojados, preguntó a doña Marina que qué decían con aquellas palabras altas, y como doña Marina era muy entendida, le dijo: “Señor Moctezuma: lo que yo os aconsejo es que vais luego con ellos a su aposento, sin ruido ninguno, que yo sé que harán mucha honra, como gran señor que sois, y de otra manera aquí quedaréis muerto, y en su aposento se sabrá la verdad.” Y entonces Moctezuma dijo a Cortés: “Señor Malinche: ya que queréis que sea, yo tengo un hijo y dos hijas legítimos, tomadlos como rehenes, y a mí no me hagáis esta afrenta. ¿Qué dirán mis principales si me vieses llevar preso?”⁹⁰

A partir de estas líneas inicia su transformación en un hombre regido por la *inacción*, donde inicia el mito del monarca que “regaló un imperio”. Porque el arresto y sus posteriores condiciones son para nosotros un tanto extrañas. Pero en contraste, en la “Segunda Carta de Relación” se narra otra historia. La versión de Cortés no hiere, por medio de la omisión y el sentido, a la figura de Moctezuma a como Bernal Díaz lo haría. En la primera, poco se expresa sobre el cautiverio puesto que el capitán tuvo que atender a la intromisión de Pánfilo de Narváez. La prisión del tlatoani expresada por Cortés es la una prisión preventiva, donde se

⁸⁸ Bernal Díaz del Castillo^b, “Cap. XCIII”. En *Historia Verdadera de La Conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 2017, pp. 177-178.

⁸⁹ Bernal Díaz del Castillo^c, “Cap. XCIV”. En *Historia Verdadera...*, pp. 180-181.

⁹⁰ Bernal Díaz del Castillo^d, “Cap. XCV”. En *Historia Verdadera...*, p. 183.

le arresta hasta demostrar su inocencia.⁹¹ Sin embargo, Hernán regresó a Tenochtitlán tras la Matanza del Templo Mayor por parte de Alvarado, lo cual llevó directamente a la autoregicida lapidación del “viejo” y la Noche Triste.⁹² La *Historia verdadera* dedicó sus páginas a expresar otra historia de lo sucedido en su ausencia.

La *inacción* del *tlatoani* en la versión de Díaz del Castillo muestra a un hombre contrario a los avisos y conflagraciones de su pueblo. Porque “prisionero” no era un término tan acorde a su situación. Como honorable y buen señor que era para los conquistadores primerizos, el rey gozó de todo tipo de servicios: mujeres, banquetes, su consejo de veinte hombres; recibió tributos/ resolvió arengas políticas.⁹³ La legislación en Temixtitan siguió su curso en el Palacio de Axayácatl. Pero Moctezuma se negó, en cada momento, a actuar en contra de los iberos:

Y luego vinieron a ver todos los mayores principales mexicanos y sus sobrinos a hablar con él y a saber la causa de su prisión, y si mandaba que nos diese guerra. Y Moctezuma les respondía que él holgaba de estar algunos días allí con nosotros de buena voluntad y no por fuerza, y que cuando él algo quisiese que se los diría, y que no se alborotasen ellos ni la ciudad, ni tomasen pesar de ello, porque esto que ha pasado de estar allí, que su Uichilobos lo tiene por bien, y se lo han dicho ciertos *papas* que lo saben, que hablaron con su ídolo sobre ello.⁹⁴

En tal postura, Xocoyotzin incluso tomó la libertad de salir en repetidas ocasiones de caza fuera de la ciudad. Todo bajo custodia española y la vigía de Huitzilopochtli. Tan buena estima tuvo de los invasores que hasta le “convidió por una noche” una de sus mozas al autor, Bernal Díaz del Castillo.⁹⁵ En el “Capítulo CI” inicia la sumisión del imperio al vasallaje de Carlos V. En reunión con los grandes caciques del Anáhuac da el motivo de su perpetua *inacción*. Lo que después sería interpretado como el regreso de Quetzalcóatl.

⁹¹ Hernán Cortés, “Segunda carta-relación de Hernán Cortés al Emperador Carlos V” (fecha el 30 de octubre de 1520). En *Cartas de Relación*. México: Porrúa, 2004, p. 67.

José Luis Martínez, ‘La prisión de Moctezuma. La versión española y la indígena’, en “IX. Esplendor de la Ciudad de México. Episodio de Narváez. Muerte de Motecuhzoma y Noche Triste”. En *Hernán Cortés*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015, pp. 252-257.

⁹² José Ferrer Canales, ‘La segunda carta de Cortés’. En *Historia Mexicana*, 4(3), 1955, pp. 398-406.

⁹³ Bernal Díaz del Castillo^d, ‘Cap. XCV’, *Historia Verdadera...*, p. 183.

⁹⁴ Bernal Díaz del Castillo^d, ‘Cap. XCV’. En *Historia Verdadera...*, p. 183.

⁹⁵ Bernal Díaz del Castillo^e, ‘Cap. XCVII’. En *Historia Verdadera...*, p. 188-189.

después que les había hecho un parlamento, sin estar Cortés ni ninguno de nosotros delante, salvo Ortruilla el paje, dicen que les dijo que mirasen que de muchos años pasados sabían por muy cierto, por lo que sus antepasados han dicho, y así lo tiene señalado en sus libros de cosas de memorias, que de donde sale el sol habían de venir gentes que habían de señorear estas tierras. Que se había de acabar en aquella sazón el señorío y reino de los mexicanos, y que él tiene entendido, por lo que sus dioses le han dicho, que somos nosotros.⁹⁶

Acuerda con sus congéneres rendir tributo al rey del Imperio Español en oro y dejar a los españoles explorar las minas del territorio. Moctezuma comprendió que se encontró ante el fin de una era, el ocaso de sus dioses. Tal vez la crónica de Díaz es la caracterización de un fanático religioso. A partir de este momento, la historia de la narración de Bernal empata con la de Cortés; suceden los episodios de Narváez, Alvarado y el Templo Mayor, así como el final del cautiverio del *tlatoni*.

A pesar de estar la historia de Díaz dentro de la estructura de las *Cartas de relación*, la profundidad de lo “omitido” nos enfrenta con dos Moctezuma II tan distantes que son distinguibles entre sí, inclusive siendo un ser histórico. Los acontecimientos también se ven modificados en orden. El vasallaje en las *Cartas* sucede después de Narváez, la exploración antes de este, el aplacamiento de Cacamatzin igual, entre otros. Por otra parte, el *tlatoni* se muestra en la segunda relación de Cortés como un personaje que justifica las acciones del conquistador como llevadas a buen término para los ojos de Carlos V.

La personalidad con que caracteriza Cortés al líder indígena, conforme se introduce paso a paso en el territorio azteca, sirve para afianzar sus intenciones políticas. El ser histórico se vuelve un personaje casi ficcional que es manipulado en el texto para mostrar los aciertos de Cortés como conquistador y para dar crédito a las teorías corrientes en la España del siglo XVI en torno al concepto de “hombre” y la forma en que los indios debían ser vistos en relación con ese concepto y desde él.⁹⁷

Lo que queda claro al comparar tales obras es que con ellas se marca una pauta en la construcción del mito de Moctezuma: este será escrito a partir de las motivaciones del autor en turno. Nueva España o México Independiente, pre o posrevolucionario, Xocoyotzin evoluciona como personaje y es a través de los discursos anteriores que este toma nuevas

⁹⁶ Bernal Díaz del Castillo^f, “Cap. CI”. En *Historia Verdadera...*, p. 197-198.

⁹⁷ Carolyn Wolfenzon, ‘Moctezuma o la construcción de una ficción...’, p. 37.

máscaras, nuevas actitudes. Como se verá en los siguientes subtemas se delimitará la idea de cómo Xocoyotzin es un ser perdido en las letras y el tiempo. Un personaje sin rescate puesto que su número de iteraciones se eleva con cada autor. Moctezuma no existe, sólo sus mitologías.

2.1.3. La Colonia desde el Indigenismo de la Posrevolución: el contexto de Moctezuma

II

Sea la UNAM en el corazón de México o una universidad a orillas de la frontera, en este último siglo, se institucionalizó la enseñanza de la escritura de la conquista armada y religiosa de Mesoamérica. Al analizar el currículum, en cuanto a la materia confiere, de la asignatura de Literatura Mexicana 3 (novohispana), en la licenciatura de Letras Hispánicas en la Máxima Casa de Estudios, sobresalen del lado español cuatro figuras ante cualquier otra: Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, fray Bartolomé de las Casas y Bernardino de Sahagún. El motivo: la materia tiene su propio discurso ideológico: un juego de luz y sombras entre lo bárbaro del acero conquistador con el humanismo de sólo dos frailes como precursores de la academia del presente.

Es cierto que Bartolomé de las Casas fue un santo patrono para el indigenismo por ser toda frontera un leve obstáculo para el alcance de su obra. Lo vemos en las ideas de fray Servando Teresa de Mier, el Inca Garcilaso de la Vega, Huamán Poma, Simón Bolívar, José Martí;⁹⁸ en algún contemporáneo como el olvidado oidor, historiador y amigo, Alonso de Zorita; o en el viaje de un abate francés a Vera Paz en el siglo XIX. El fraile se erigió en la consciencia de las generaciones como un ideal de la hermandad, de la civilización y religión. Fue pieza clave en la construcción histórica de la Nueva España/México. En cambio, ¿quién fue Bernardino de Sahagún? Un olvidado, una singularidad muerta en el colérico océano de la Conquista Espiritual. Porque pocas personas profesan que su obra tiene casi sólo dos siglos entre nosotros. Ciertamente es un parteaguas para la concepción moderna de la evangelización colonial, pero en su tiempo no tuvo repercusión trascendental más allá de su parroquia. La *Historia general de las cosas de la Nueva España* murió momentáneamente con su autor el 5 de febrero de 1590.

⁹⁸ Trinidad Barrera, 'Bartolomé de las Casas en el siglo XIX: Fray Servando Teresa de Mier y Simón Bolívar'. En *América sin nombre*, (9-10), 2007, p. 27.

Analizar la historia de la Conquista de Tenochtitlan y sus autores durante el periodo hispano cobró un gran sentido para los mexicanos en el siglo XX. Bernardino de Sahagún, Alonso de Zorita, Alvarado Tezozómoc, son tres casos importantes de extravíos textuales en la Colonia, porque es hasta los últimos ciento cincuenta años que pudieron divulgarse a nivel nacional. Estos discursos inéditos cobraron, por sus particularidades, una mayor relevancia a historias con siglos de circulación como *Historia de los indios de la Nueva España* (1536) de fray Toribio de Benavente o *Historia general y natural de las Indias, islas y tierra firme* (primera edición al italiano en 1532) de Gonzalo Fernández de Oviedo, o, más relevante, la obra completa de fray Andrés de Olmos, referente directo para Bernardino.⁹⁹

La *Relación de la Nueva España* del oidor cordobés, Alonso de Zorita, se editó por primera vez en 1994 por parte de INAH.¹⁰⁰ Lo atractivo de la crónica es la riqueza bibliográfica que esconde su discurso construido dentro de la Audiencia de la Nueva España. De posición pro-indigenista, Zorita,¹⁰¹ así como Sahagún¹⁰² y Cortés, pasó una modesta cantidad de años en la Universidad de Salamanca, donde su educación versó por las lecturas de Quintiliano, Cicerón, San Agustín, Diógenes, entre otros. No es extraño que hoy esta sea una posible razón por las que se ponderan a Bernardino de Sahagún, Hernán Cortés o Alonso de Zorita como referentes sólidos para la introspección del tema. Incluso se puede sumar a Bernal Díaz si tomamos en cuenta la hipótesis de *Crónica de la eternidad* (2012), donde Christian Duverger demostró la existencia de este nivel retórico en la *Historia verdadera*. Claro, bajo la identidad de Hernán Cortés.¹⁰³

La experiencia humanista salamantina sirvió de puente y ejemplo para el siglo XX, dado que sus bagajes metodológicos, retóricos, culturales determinaron su éxito público/académico. En el caso de *Historia general de las cosas* de Sahagún, se editó por primera vez en México hacia 1829 por el historiador Carlos María de Bustamante.¹⁰⁴ Un siglo y una década más tarde, sus reediciones vendían completo su tiraje. Para 1956, la conocida

⁹⁹ Miguel León-Portilla, 'Significado de la obra de fray Bernardino de Sahagún'. En *Estudios de Historia Novohispana*, 1(1), 1966, p. 7.

¹⁰⁰ Hanns J. Prem, "Presentación". En *Relación de la Nueva España I*. México: Cien de México, 2011, p. 14.

¹⁰¹ Wiebe Ahrndt, "Alonso de Zorita: un funcionario colonial de la Corona Española". En *Relación de la Nueva España I*. México: Cien de México, 2011, pp. 18-19.

¹⁰² Miguel León-Portilla, 'Significado de la obra...', pp. 1-6.

¹⁰³ Christian Duverger, "La firma de Cortés en la *Historia Verdadera*". En *Crónica de la eternidad*. México: Penguin Random House, 2013.

¹⁰⁴ Miguel León-Portilla, 'El significado de la obra...', p. 15.

edición de Editorial Porrúa se preparó junto a las de *Historia verdadera* de Díaz del Castillo y las *Cartas de relación* de Cortés dada la relevancia que cobraron.¹⁰⁵ Fueron tantas sus reimpressiones que actualmente la editorial perdió la molestia de informarnos el número exacto de la edición en la que nos encontramos. Podemos decir que estas tres crónicas son los *bestsellers* de la materia.

Esto también se favoreció a que entre las primeras décadas del XX la antropología indigenista tuvo un renacimiento que no se veía desde hacía medio siglo.¹⁰⁶ La Posrevolución y el proyecto de *raza cósmica* vasconceliano dieron lugar a una revaloración histórica de México por medio de la política, la educación y las artes. En consecuencia, la Conquista de Tenochtitlán volvió a ser foco de atención para estas ramas, de las que destacan el proyecto del teatro “indigenista”, la recuperación de las artes plásticas de la escultura prehispánica, y la filosofía nacionalista del grupo Hiperión.¹⁰⁷ En este último fue donde se gestó el libro *Los grandes momentos del indigenismo en México* (1950) de Luis Villoro, el cual marcó un parteaguas para la filosofía e historia del indio al convertirlo en esa pequeña sombra al rincón de la pupila: el “otro”.

La particularidad del enfoque reside en que Luis Villoro, lejos de tomar al indígena como objeto, decidió examinar algunos relatos y estudios emblemáticos que habían desempeñado esta labor en el pasado [...] presentaba una propuesta que la antropología no dejaría de confirmar en años posteriores, a saber, que las categorías del indio y de lo indígena son construcciones fabricadas a la distancia, de una posición exógena y nunca exenta de extrañeza.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Ángel María Garibay, “Proemio general”. En *Historia general de las cosas de la Nueva España* (Edición, numeración, anotación y apéndices por Ángel Ma. Garibay K.). México: Porrúa, 2016, p.1.

¹⁰⁶ Beatriz Aracil Varón en ‘Moctezuma II: ausencia y presencia en el teatro mexicano’ (*América sin nombre*, (9-10), 2007, pp. 12-20), muestra la influencia que tuvo en los ideólogos del XIX el primer y único tiraje por 50-100 años de obras como la de Sahagún en 1829, Durán entre 1867-1880 (*Historia de las Indias de la Nueva España y Tierra Firme*), Fernando de Alva Ixtlixóchitl en 1891 (*Obras históricas*). Ellas impulsaron en los filósofos e historiadores de la República Restaurada a ver en el episodio de la Conquista de México una especie de origen del que traspira la repulsión al europeo. De aquí que sus plumas voltearan hacia ello, como Ignacio Ramírez en el drama *La Noche Triste* (est. 1876), *Xóchitl* (1877) de Alfredo Chavero o *Moctezuma II, sexto emperador de México* (hoy perdida) de Pantaleón Tovar. Después de esto, el tema vuelve a nacer hasta la Posrevolución y su proyecto cultural.

¹⁰⁷ Beatriz Aracil Varón, ‘Moctezuma II...’, pp. 16-18.

¹⁰⁸ Aurelia Valero Pie, ‘Diálogos entre Filosofía e Historia: Luis Villoro, 1922-2014’. En *Historia Mexicana*, 64(2), 2014, p. 719.

El primer relato que analizó fue el de las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés. El segundo autor es Bernardino de Sahagún. Para la época en que Sergio Magaña se dispuso a usar su bistoria dramática sobre Moctezuma, se puede presuponer que, junto a la recién publicada *Crónica mexicana* de Tezozómoc, las tres crónicas salmantinas (*Cartas, Historia Verdadera e Historia General*) se unieran al *corpus* de la tragedia náhuatl de 1953. Pero, ¿en qué transgreden las obras de Sahagún y el mestizo Alvarado a las figuras de Xocoyotzin presentadas por Cortés/Díaz del Castillo?

Luis Villoro, fuera del discurso exaltador hacia el nuevo santo capitalino de la antropología, Bernardino de Sahagún, creó un escrito para dar a entender qué a él se le debe leer entre líneas. El fraile desglosa una infinidad de detalles, pero se ven sobrepasados por el discurso evangelizador, enemigo imperdonable de las herejías indianas en Mesoamérica. “Y el misionero describe horrorizado todo el bárbaro ceremonial de sus sacrificios, nos habla de su repulsiva antropofagia y de sus hecatombes humanas. Por todos lados sentimos latir, bajo la palabra en apariencia objetiva, su tácita condenación a tanta crueldad”.¹⁰⁹

Para él, el fraile estaba cegado por su idea de “realidad” como un mundo regido por lo sobrenatural de la eterna guerra entre lo santo y lo pecaminoso. La *Biblia* fue, en última instancia, el verdadero juicio de su metodología. Sahagún creía, dice Villoro, en la idea de que la evangelización era el fin del feudo de Lucifer sobre una América ahora guiada por el modelo papal. Producto, claro está, de la divina providencia.¹¹⁰

América queda así incluida en la universal historia del género humano. Su primera entrada en la escena universal la presenta en el papel de acusado, de reo contra Dios y contra el hombre. La filosofía de la historia que considera así el papel americano es una filosofía de raíz sobrenatural. El papel y destino de América en la historia universal quedan marcados por su falta y expiación, por su estado sobrenatural. Su población con otros pueblos tomará significado sólo dentro de otra más importante relación: su vínculo con Dios.¹¹¹

Podrá ser cierta la palabra de Villoro, pero, la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, en su “Libro doceno”, relata una narración alterna de la Conquista de Tenochtitlán a la de Cortés y Díaz del Castillo: la versión desde los vencidos. A diferencia de ellos, en

¹⁰⁹ Luis Villoro, “II. Fray Bernardino de Sahagún”. En *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: Fondo de Cultura Económica, 2018, p. 42.

¹¹⁰ Luis Villoro ‘II. Fray Bernardino...’, p.44-48.

¹¹¹ Luis Villoro ‘II. Fray Bernardino...’, p. 46.

tanto los conquistadores se desplazaban hacia la capital para conocer al gran Moctezuma, la crónica relata lo acaecido en el seno de su corte. Vemos a un “viejo” rodeado de enanos, adivinos, nigromantes, que optó por frenar el paso español con intervención de las magias oscuras. Sin ninguna relevancia ante un Cortés guiado por la mano de Dios. Pero hasta aquí es el alcance de la filosofía de Villoro con la Conquista de Tenochtitlán aplicada en Sahagún, porque su Moctezuma se presenta como sólo el hombre que ordena las herejías, mas no como el practicante. No hay reprimendas, ni palabras denigrantes para él. El *tlatoani* recibe tal trato especial por parte del franciscano que pierde de cuenta los hechos de la deplorable prisión del indígena descritos por Cortés y Díaz del Castillo. Para el padre, las circunstancias eran producto de la avaricia del conquistador, no la traición en Villa Rica descrita por los futuros encomenderos.¹¹²

Anterior a la llegada de Hernán Cortés a Tenochtitlán, Sahagún nos deja claro la actitud precavida del monarca: emboscadas, bloqueos de caminos, hechicería, tributos a manera de soborno. Toda artimaña intentó.¹¹³ En arresto, Moctezuma nunca quebró su postura de gran señor del Anáhuac. En esta “versión indígena” existen nulos agravios para su persona, salvo que es víctima de su destino zodiacal: el año trece conejo y el Quinto Sol. Parece ser que el Moctezuma de la versión indiana dista de la española y nos encontramos ante un nuevo personaje de mayor moderación.

En la *Crónica mexicana*, publicada por primera vez en México hacia 1943, el nieto de Xocoyotzin, Hernando de Alvarado Tezozómoc, entró en el plano biográfico al crear al personaje de su abuelo. En su relación, el mestizo muestra de forma inédita las conquistas y sometimientos durante la juventud del “Viejo”. Un hombre implacable tanto para aliados como enemigos. Lo que pasa es que, al llegar la exploración hispana a esta tierra, el misterio agobió a su Moctezuma. Se hizo a la suerte de las supersticiones según la religión mexicana, se dispuso tantas veces a repetir el experimento que desacreditó a muchos sacerdotes de su corte. ¿Quiénes o qué eran estos seres? ¿Qué significa su llegada? Esas eran las razones de sus penas. No es sino hasta que ve una antigua pintura que vislumbró el principio de un final.

Acabada la plática, muéstrale la pintura á Moctezuma, el cual estaba tan espantado de ver la manera de la pintura y de ver las gentes blancas y en caballos de muy grandes ciervos

¹¹² Bernardino de Sahagún, “Libro doceno”. En *Historia general de las cosas de la Nueva España*. México: Porrúa, 2016, pp. 714-715.

¹¹³ Bernardino de Sahagún, “Libro doceno”, pp.703-712.

aderezados, llamados *Tonacamazatl*, y encima de las cabezas puestos unos como lebrillos pequeños (debían de ser sombreros). Comenzó á enmudecer Moctezuma y a llorar amargamente.¹¹⁴

Como el lector del drama *Moctezuma II* puede apreciar, es clara la influencia del horror que siente el personaje de Tezozómoc con el de Sergio Magaña, e incluso es fácil de identificarla como una escena en particular de la obra, donde vemos cómo su *tlatoani* razona y concluye a través de la agresiva experiencia estética de las figuras españolas. De Tezozómoc nace su revisión humanista del protagonista, pero también nace el horror.

Sin embargo, otras acciones del monarca en *Crónica mexicana* corresponden poco con el ente dramático del michoacano. El rey del cronista mestizo es indescriptible sin el aparato religioso de los mexicas, dado que obró cabalmente según sus estipulaciones. Era un verdadero creyente, cosa completamente diferente al drama de mitad del siglo XX, donde el humanismo de Xocoyotzin se contrapone a los consejos de la casta sacerdotal.

Para concluir, la escritura de *Moctezuma II* es consecuencia de la ruptura de paradigmas, planteados desde los conquistadores, que trajo consigo la recirculación de obras como *Historia general de las cosas* y *Crónica mexicana* en la primera mitad del XX. Claramente, el contexto que trajo la Posrevolución para indigenismo es la razón por la que estas obras brillaron de nuevo. La visión rota por aquellos testimonios coloniales, ahora en segunda vida (tercera, de hecho), llamó a tres generaciones mexicanas (la de Usigli, Salvador Novo/Celestino Gorostiza y Magaña) a reinventar, al pulso de los nuevos consensos, la historia de los protagonistas de la Conquista de México. Pero ahora, claro está, bajo la visión del vencido.

En el siguiente apartado se analizará cómo Sergio Magaña construyó al personaje de Moctezuma, la propuesta dramática de su tragedia y a su vez, cómo esto contrasta con las versiones en las crónicas de Indias. Como se verá, *Moctezuma II* alcanza una suerte de justificación entre el personaje presentado en el drama y el entregado por los conquistadores y otras personas.

No sólo fue la dramaturgia la que pasó por el proceso. A *Corona de fuego* (1960) de Usigli, *Cuauhtémoc* de Novo (década de los 60), *Malinche* (1970) de Celestino Gorostiza y

¹¹⁴ Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana* (Anotada por Manuel Orozco y Berra). México: José M. Vigil, editor, 1878, p. 696.

Moctezuma II, antecedieron los esfuerzos de filósofos, literatos e historiadores como *El laberinto de la soledad* (1950) de Octavio Paz,¹¹⁵ los mencionados *Los grandes momentos del indigenismo en México* (1950) de Luis Villoro, y los progresos que realizó el padre Ángel María Garibay en el estudio/divulgación de lo náhuatl. Como en la República Restaurada hacia el último tercio del siglo XIX, la Posrevolución y su cambio político/cultural trajo consigo una revaloración de la Historia de la nación desde su primera herida, la Conquista, hasta el porvenir que dejó la pasada guerra civil de 1910. Se da un renacimiento en la consciencia del pueblo. Magaña, es parte de ese sentimiento.

2.1.4. La dimensión dramática de *Moctezuma II*

Entender y analizar *Moctezuma II* sólo desde la perspectiva del discurso de la crónica de Indias podría dificultar en gran medida la labor, dado que es una obra dramática sobre todas las cosas. Posee una estructura predefinida que Sergio Magaña se dispuso a acatar bajo sus propias libertades. A su vez, su intención artística y metafórica habrían de perderse de sólo presentar los argumentos planteados anteriormente sin una trama de por medio, como una simple verificación de verosimilitudes entre el universo ficticio de la obra y las crónicas de siglos pasados. Se trata de traer a punto a *Moctezuma II* como una obra dramática de una forma total, teleológica; y una lineal, que es el proceder de las fuerzas en pugna dentro de la tragedia. Los relatos de Hernán Cortés, Bernal Díaz del Castillo, Bernardino de Sahagún y Hernando Alvarado Tezozómoc, están dispersos a lo largo de la obra. Sean como un detalle efímero, generador de un “efecto de realidad”; o como fuerza motora de la tensión dramática.

2.1.4.1. Especificaciones preliminares sobre el género y el sentido catártico de la obra: el teatro aristotélico versus el teatro brechtiano

Para iniciar, gustaría de repasar las ya citadas palabras de Emilio Carballido: “El resultado fue una tragedia de inclinación neoclásica, con cierta excesiva deliberación por alcanzar el género [...]”. La tragedia neoclásica española surgió a mediados del Siglo XVIII. De carácter pedagógico, obligatoriamente cumplía con una larga lista de requerimientos: debe ser presentada con las unidades dramáticas convencionales (inicio, nudo, desenlace); dichas

¹¹⁵ Beatriz Aracil Varón, ‘Moctezuma II...’, pp. 16-18.

unidades deben ser expresadas dentro de una misma acción. Pueden existir varias líneas argumentales, “no varias acciones, siempre y cuando todas confluyan en un mismo fin”. Toda la acción debe suceder en un solo lugar. Sea en una habitación de una misma casa (salón, mansión, palacio, ...), o variadas estancias (o cuartos) del mismo recinto. Todo lo anterior, en tiempo dramático, sucede en una misma unidad. Sea “desde que sale el sol hasta que se oculta” (doce horas), “o desde que sale hasta que vuelve a salir (veinticuatro). Pero este tipo de características corresponde más en general a los términos de la tragedia. Lo que le da al género de la tragedia neoclásica su distinción propia es su especificación de desarrollarse dentro de un argumento histórico.

Los argumentos deben ser históricos, aunque los hechos que en ellos se incluyen no necesariamente han de ser tomados de la realidad [...] se pueden usar diversas fuentes de inspiración. Los hechos que se escenifican son ubicados en la antigüedad, casi siempre clásica [...] debe respetarse la norma de la verosimilitud [...]¹¹⁶

De aquel simple comentario hecho por Emilio Carballido se desglosa la intención de expresar todo lo anterior. Al analizar esto en comparación del análisis impartido por Norma Román Calvo se puede dilucidar que existe una deliberación forzosa por parte de Sergio Mañana de “cumplir con el género”. Desglosando conforme al orden de los anteriores comentarios, en *Moctezuma II* (a) la acción dramática es contenida en una sola acción, dado que sus escenas son causales, realizada una a consecuencia de otra.¹¹⁷ La acción es la negativa de Moctezuma por atender a su consejo de guerra y planificar una solución al problema de los conquistadores. (b) Desde el prólogo en la “Cueva del Huémac”, hasta el monólogo justo antes de salir a recibir a Hernán Cortés, existen varias líneas argumentales alrededor de la pugna dramática de Xocoyotzin: el florecimiento del amor entre Tecuixpo, la princesa del Anáhuac, y el señor de Tacuba (la pasión juvenil que nunca se consuma); la entrada de Cuauhtémoc, el héroe del humor sanguíneo, al escenario político mexicana; la rencilla entre los hermanos Cacama e Ixtlixóchtli por el señorío de su difunto padre, Nezahualpili; entre otros.¹¹⁸ (c) Toda la acción sucede dentro del palacio de Moctezuma y, (d) acorde a los

¹¹⁶ Jesús Cañas Murillo, ‘Sobre la poética de la tragedia neoclásica española’. En *Filología y Lingüística*, 25(1), 1999, pp. 118.

¹¹⁷ Norma Román Calvo, “5. *Moctezuma II*”. En *El modelo actancial y su aplicación*. México: Pax México, 2007, p. 114.

¹¹⁸ Norma Román Calvo, “5. *Moctezuma II*”, p. 114.

preceptos de la tragedia clásica, la duración de ella es de veinticuatro horas.¹¹⁹ (e) El argumento es histórico pero no fue extraído de la realidad. En el drama de Sergio Magaña se imaginan los acontecimientos en la corte de Moctezuma II a tan sólo veinticuatro horas de la llegada de Hernán Cortés a las afueras de Tenochtitlán el 8 de noviembre de 1519.

Por ejemplo, de la *Historia general* de Bernardino de Sahagún sabemos que, tras la masacre de Cholula, los españoles se dirigieron directamente a Tenochtitlán. La ciudad era un caos, corrían por sus calles mensajeros de todos los rincones del imperio alzando en sus voces los peores augurios y las más sangrientas derrotas de su historia. Llegaban noticias de pueblos muertos del miedo, esperando la muerte.¹²⁰ Sergio Magaña toma mucho reparo a dejar en claro esta situación, pero esta vez, no desde el vulgo, sino desde la nobleza mexicana. La tragedia neoclásica de Magaña se dedica a imaginar desde una “perspectiva” mexicana aquellos últimos momentos antes del cambio con la llegada española. Se cimienta en el contexto delimitado por las crónicas de Indias, pero no le interesa ser verídico con ella. Le interesa resucitar las pasiones que se extinguirían tras la conquista del Anáhuac. Las que nunca supimos, las que en ocasiones no tomamos el mayor de los reparos en sopesar porque el mito de la Conquista está establecido desde la figura de Hernán Cortés y la europeización de América.

Harold Bloom, en su “Elegía del canon”, además de conflictuar las consecuencias que tienen para la tradición de la crítica literaria las entradas del deconstructivismo, el marxismo, feminismo y neohistoricismo, el norteamericano definió que la relación entre todo crítico literario o escritor tiene una relación íntima con la noción de un canon, de un referente estético y social por el cual enunciamos nuestras futuras obras literarias. Para Harold Bloom, ser conscientes del canon implica reconocer la existencia de metáforas y estructuras preestablecidas por las cuales atacamos y alcanzamos nuestras inquietudes ontológicas.¹²¹ La literatura no es generación espontánea. Sergio Magaña al decidir crear una tragedia neoclásica lo hizo a consciencia de que necesita de su estructura para llegar al significado que deseaba. Pero, por ejemplo, en entrevista con Luisa Josefina Hernández, contemporánea

¹¹⁹ Norma Román Calvo, “5. *Moctezuma II*”, p. 114.

¹²⁰ En *Historia general de las cosas de la Nueva España* de Bernardino de Sahagún se menciona a un pueblo mexicano que no sabe qué hacer ante el avance español. La moral está derrumbada, hecha añicos (Cap. XIV). Y lo mismo para Moctezuma, que ante cualquier presagio no encuentra cómo ocultar su alma (Cap. VI-XIII).

¹²¹ Harold Bloom, ‘Elegía al canon’, en “Primera Parte. El canon”. En *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (traducción de Damián Alou). Barcelona: Anagrama, 2006, pp. 25-51.

a Sergio Magaña y amiga personal de este, habló de las visiones del teatro de la Generación de los 50 de la siguiente forma:

Había dos corrientes importantes de teatro: la cosa Brechtiana, por un lado, y el teatro de lo absurdo. Estas dos cosas fueron sintomáticas para apartar del realismo a personas que estaban escribiendo teatro; o sea, el ver que uno podía desprenderse de todos los convencionalismos escénicos, no solamente en cuanto al tratamiento de carácter, sino también de escenografías y de espacios.¹²²

El teatro brechtiano se acogió en México durante la primera mitad de siglo XX, gracias a Rodolfo Usigli, como una medida de romper con la tradición realista española. Tal aproximación creada por Bertolt Brecht tiene la finalidad de hacer que el espectador no esté ante una experiencia del todo onírica, sino la labor reside en colocarlo ante situaciones, experiencias, argumentos, que generen la necesidad de asimilar/conflictuar nuestros ideales sobre los asuntos que tocan estos. El teatro brechtiano es una forma “didáctica” de la dramaturgia, sugiere al espectador una visión reflexiva del mundo.

A su vez, la tragedia neoclásica tiene la cualidad de que, si bien está contextualizado en una edad clásica-mítica, esta no responde en sus tratamientos psicológicos con la época referida (mas sí dramaturgicos). Dado que la tragedia neoclásica es de carácter pedagógico, es necesario abordarle desde un nivel psicológico contemporáneo al espectador. Pero tampoco, al estar emparentada *Moctezuma II* con el *distanciamiento brechtiano* no se puede decir a la ligera que tiene como finalidad última la pedagogía tal cual, sino que esto demanda que sea apreciada desde su “utilidad”. El teatro brechtiano falta de ser nombrado como didáctico porque no busca reproducir una doctrina.¹²³ El dramaturgo no es Karl Marx, Jesucristo o Buda, sino un Eurípides, un Sófocles o Esquilo.

Brecht nos ofrece un mundo en el que la práctica es entretenida, e incluye su propia pedagogía como miembro de la clase que subsume: la enseñanza de la práctica es también una práctica por derecho propio, y por tanto “participa” de las satisfacciones que reserva a sus estudiosos practicantes. Bajo estas circunstancias, al menos dos términos de la famosa tríada de Cicerón (conmover, enseñar, deleitar) se repliegan lentamente uno sobre el otro: “enseñar” recupera

¹²² Kirsten F. Nigro, ‘Entrevista a Luisa Josefina Hernández’. En *Latin American Theatre Review*, 18(2), 1985, p. 102.

¹²³ Fredric Jameson, ‘Prólogo’. En *Brecht y el Método* (traducción de Teresa Arijón). Nueva York: Manantial, 2013, p. 14.

su parentesco con el mandamiento de “deleitar”, y la didáctica lentamente reconquista la respetabilidad social que le fue acordada mucho antes y que implica (aunque sólo secundaria y marginalmente) que la función social aprobada del arte es el embellecimiento de la vida.¹²⁴

Por tanto, Sergio Magaña, al tomar como estructura al género de la tragedia neoclásica y adaptarlo ideológicamente al *distanciamiento brechtiano*, sugiere, más allá de impartir una lección imaginativa de la Historia, hacer que el espectador se cuestione, desde sus ideas presentes, al pasado que nombramos fundacional, mítico, y por tanto, fantástico. Busca conmoverlo, hacerlo participar en la acción. Dentro del drama y la corte de Moctezuma se configuran nuestros problemas íntimos, nuestra falta de objetividad sobre nosotros mismos; la sed de violencia, el machismo. Y dentro de la obra, Moctezuma es el único sapiente de ello, el único que lo combate. Es el puente que nos permite aproximarnos a partir de la imaginación al fin de los mexicas y su barbarie sin dejar de ser nosotros mismos.

La tragedia neoclásica y el *distanciamiento brechtiano* permitieron a Magaña el reconfigurar a Moctezuma como un nuevo personaje. Porque para él la finalidad es que esta iteración tenga un significado catártico para el espectador. Necesita de otro Moctezuma para echar a andar nuestro juicio. Uno distinto al de las crónicas indianas. Sin embargo, plantear a *Moctezuma II* como una mezcla entre las ideas del teatro brechtiano y la tragedia neoclásica es una cuestión paradójica debido a sus concepciones de sentido y estructura. Grosso modo, la tragedia neoclásica está planteada a partir de las unidades aristotélicas y el teatro brechtiano (o épico) fue postulado por Bertolt Brecht precisamente como una dramaturgia no-aristotélica. En la siguiente tabla se lista una comparación entre las unidades aristotélicas y las brechtianas.¹²⁵ Los recuadros sombreados representan las empleadas por Sergio Magaña en *Moctezuma II*, particularmente en el personaje de Xocoyotzin.

Formas dramáticas	Formas épicas
Se actúa	Se narra

¹²⁴ Fredric Jameson, *op.cit.*, p. 15.

¹²⁵ César Oliva & Francisco Torres Monreal. ‘La teoría teatral de Brecht’, en “Capítulo XV. Los grandes innovadores”. En *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2000, p. 383.

Se envuelve al espectador en una acción escénica	Se hace del espectador un observador
Se absorbe su actividad	Se despierta su actividad
Se le hace experimentar sentimientos	Se le obliga a adoptar decisiones
Se ofrecen vivencias	Se ofrecen imágenes del mundo
El espectador es introducido en algo	Se sitúa al espectador frente a algo
Sugestión	Argumento
Se conservan las sensaciones	Las sensaciones conducen a una toma de conciencia
El espectador simpatiza	El espectador estudia
El hombre es algo conocido	El hombre es objeto de investigación
El hombre es inmutable	El hombre es mutable
La tensión aparece desde el principio	La tensión está en todo el desarrollo
Cada escena está en función de la siguiente	Cada escena tiene sentido en sí
La acción es creciente	La acción es oscilante
El pensar determina el ser	El ser social determina el pensar
Expresión de sentimientos	Expresión de la razón

Tabla 1. Comparación de formas narrativas y épicas en *Moctezuma II* de Sergio Magaña. La tabla está realizada conforme al personaje de Moctezuma II como uno de carácter *brechtiano*. Los recuadros en verde

corresponden al tratamiento de la construcción del personaje. Los recuadros en azul se refieren a las funciones referencial y apelativa de la obra hacia el espectador (Oliva & Torres Monreal, 2000).

De la Tabla 1 se observa que en cuanto a estructura *Moctezuma II* responde en gran parte a las formas aristotélicas. En cambio, en sus aspectos ideológicos/sensoriales se inclina por la expresión brechtiana. Pero esto último es sólo aplicable en el personaje de Moctezuma. Como se dijo anteriormente, la tragedia neoclásica se efectúa en un pasado mítico, donde lo fantástico es parte la ley natural. Por otro lado, el teatro épico exige “una escena racional, científica, precisa y objetiva”, que crea en los personajes la noción de “injusticia social” a la que combate.¹²⁶ Lo interesante de todo esto, es que en *Moctezuma II*, Sergio Magaña, en el conflicto principal de la obra, logró entrecruzar estos géneros tan distantes a través de su único punto de unión: la reflexión pedagógica.



Moctezuma II. Dirige: Alejandro Jorodowsky. Moctezuma: Ignacio López Tarso. 1968.¹²⁷

¹²⁶ César Oliva & Francisco Torres Moreal, ‘La teoría teatral de Brecht’, pp. 380-381.

¹²⁷ Fuente: Fondo documental SM/CITRU.

El drama se desarrolla ante un universo donde la fantasía es parte natural de la forma de vida de los personajes. Sin embargo, en el personaje de Moctezuma se encuentra el representante del teatro brechtiano: el hombre regido por la razón y la objetividad. A través de este semi-arquetipo brechtiano es que el espectador combate a la dimensión dramática aristotélica representada por la casta sacerdotal y militar.

Enemigo del militarismo y los sacrificios humanos, empeñado en limitar el poder de la casta sacerdotal, el Moctezuma de Magaña es un monarca humanista, sensible y adelantado a su tiempo, colocado en una coyuntura que lo pone entre la espada y la pared. Nada que ver con el tiranuelo pusilánime retratado en las crónicas de la Conquista. Frente al refinamiento de la corte de Moctezuma, los españoles representan la amenaza de la barbarie.¹²⁸

Magaña al conservar la estructura de la tragedia aristotélica y mantener en personajes como el Sumo Sacerdote, Cuauhtémoc, Cacama, la figura de Cortés, entre otros, plantea la dimensión de un drama neoclásico en un estricto sentido de la palabra. Los adversarios de Xocoyotzin son netamente aristotélicos, en ellos el “hombre es algo conocido”, es “inmutable”, sus argumentos son basados en la expresión de sus sentimientos, y, por sobre todo, su “pensar determina al ser”. Moctezuma es justamente lo contrario. Es sólo bajo la intervención dramática de este que la obra adquiere una dimensión brechtiana. Esta ambivalencia dramática que crea el *tlatoani* es el puente por el cual el espectador juzga su pasado a partir de su presente.

Formas dramáticas	Formas épicas
Se actúa	Se narra
Se envuelve al espectador en una acción escénica	Se hace del espectador un observador
Se absorbe su actividad	Se despierta su actividad
Se le hace experimentar sentimientos	Se le obliga a adoptar decisiones

¹²⁸ Enrique Serna, ‘Sergio Magaña: El redentor condenado’. En *Revista de la Universidad de México*, 80, 2010, pp. 87-88.

Se ofrecen vivencias	Se ofrecen imágenes del mundo
El espectador es introducido en algo	Se sitúa al espectador frente a algo
Sugestión	Argumento
Se conservan las sensaciones	Las sensaciones conducen a una toma de conciencia
El espectador simpatiza	El espectador estudia
El hombre es algo conocido	El hombre es objeto de investigación
El hombre es inmutable	El hombre es mutable
La tensión aparece desde el principio	La tensión está en todo el desarrollo
Cada escena está en función de la siguiente	Cada escena tiene sentido en sí
La acción es creciente	La acción es oscilante
El pensar determina el ser	El ser social determina el pensar
Expresión de sentimientos	Expresión de la razón

Tabla 2. Comparación de formas narrativas y épicas en *Moctezuma II* de Sergio Magaña. La tabla está realizada conforme a los perfiles de todos los personajes salvo Moctezuma (en verde). Los recuadros en azul se refieren a las funciones referencial y apelativa de la obra hacia el espectador. Nótese que a comparación de la Tabla 1, en este gráfico abunda lo aristotélico (Oliva & Torres Monreal, 2000).

El conflicto entre la casta sacerdotal/militar es también un conflicto estructural entre la tragedia neoclásica y el teatro épico, entre presente y pasado. Por tanto, cuando Emilio Carballido dijo “El resultado fue una tragedia de inclinación neoclásica, con cierta excesiva deliberación por alcanzar el género [...]”, su juicio estuvo formulado a través de la apreciación de la estructura. *Moctezuma II* es algo más allá. No es una fórmula mágica, sino

todo lo contrario, es una arriesgada e innovadora propuesta dramática. Tal vez sea algo netamente nuevo.

2.1.4.2. *El ocaso para el espectador 1: trama en Moctezuma II*

Entiéndase por trama a la historia/conflicto principal desarrollado por los personajes dentro de un drama. Aristóteles en el caso de la tragedia decía: “En un drama, entonces, los personajes no actúan para representar los caracteres; incluyen los caracteres en favor de la acción. De modo que es la acción en ella, es decir, su fábula o trama la que constituye el fin o propósito de la tragedia, y es el fin es en todas partes lo principal”.¹²⁹ En *Moctezuma II* esta corresponde al conflicto entre el *tlatoani* y la casta militar/sacerdotal. Lo principal, en argumento, es la negativa de Xocoyotzin por atender a su consejo de guerra y dar respuesta a la amenaza de Hernán Cortés.

QUETZALCOATL. — ¿Y vienes con tus miedos y temores a interrumpir a estas madres y esposas cuyas oraciones y lamentos con ser tristes, se oyen esperanzados porque son como peticiones de que tus capitanes y feroces guerreros y vasallos salgan victoriosos de esta guerra? ¿Y qué pides? Mírate aquí, para vergüenza no solamente de nosotros sino de la descendencia de todos los mexicanos. ¡Tú, el tigre! ¡Tú, el águila!... Levántate. Así los dioses no podemos verte.¹³⁰

La trama es la superación del temor por parte de Moctezuma. Sus capitanes esperan de él una reacción para poder superar la “crisis extranjera”. Pero el *tlatoani* sabe de antemano que la lucha es una causa perdida. Para él, el Imperio Mexica se encuentra al borde del abismo por su sangrienta belicosidad, conoce que la historia azteca se compone de doscientos años de odios acumulativos. De guerras floridas, de sacrificios, esclavitud. La inhumanidad. Sin embargo, él ve cómo, al borde su aniquilación, nadie cambia su perspectiva. Quieren responder a una guerra causada por las guerras con más guerras.

MOCTEZUMA. — Tal vez blasfeme.... Pero los dioses no siempre exigen sangre [...] La sangre, cuando apesta, no debe gustarles. [...] y hundir ese cuchillo congelado de muerte en el pecho de treinta infelices, a quienes Nuestro Señor Huitzilopochtli no importa tanto como

¹²⁹ Aristóteles, ‘Capítulo VI’. En *Poética*. México: Porrúa, 2006.

¹³⁰ Sergio Magaña, *Moctezuma II*, p. 40.

sus dioses familiares. ¿A eso me conduces abuelo? Entiéndeme, esos sacrificios nos dan mala fama y por ellos nos temen y nos odian.¹³¹

La historia se resuelve, en el tercer acto, al momento en que a Moctezuma, en reunión con su consejo de guerra, se le presentan tres pruebas para convencerlo de su indisposición y también de la barbaridad española. La primera prueba consiste en que el *tlatoani* mire el reflejo de sus ojos en el espejo de Quetzalcóatl. Pero Moctezuma no se inmuta, conoce de antemano que es un ser vacío que perdió toda esperanza.

Moctezuma los fija en el espejo.

Moctezuma. — La muerte. ¿Y qué importa la muerte?

COYOACAN. — (*Desilusionado*) ¿Eso es todo? Ya veo tu necedad.

MOCTEZUMA. — En Tenochtitlan la muerte no significa nada. La glorificamos todos los días.

*Deja con desprecio el espejo en manos del otro.*¹³²

La segunda prueba es un crucifijo recuperado del campo de batalla. Todos en el consejo, excepto el Jefe Militar, son horrorizados por el dios sacrificado. Una cuestión un tanto paradójica para los mexicas que realizaban la labor en sentido contrario: ellos sacrificaban para los dioses, no al revés.

El de Culhuacan saca del envoltorio un crucifijo. Un Cristo agónico ferozmente clavado en la madera, purulento de sangre y dolor. Una ola de perplejidad los conmueve a todos.

MOCTEZUMA. — (*Desconcertado*) ¿Qué es?

CULHUACAN. — Es su Dios. Es una forma de violencia que tú desconoces.

XOCHIMILCO. — ¿Qué tiene?

COYOACAN. — ¡Lo han despedazado!

CULHUACAN. — ¡Torturado!

MINISTRO. — ¿Alguno enemigos de ellos?

CULHUACAN. — Han sido ellos mismos.

MINISTRO. — ¿A su Dios? [...]

CULHUACAN. — (*A Moctezuma*) Un Dios torturado es terrible en sus juicios y deben ser terribles sus venganzas. Nosotros no queremos nada con ellos. Sólo de verlo, nuestros dioses han envejecido.

¹³¹ *Moctezuma II*, p. 64.

¹³² *Moctezuma II*, p. 122.

JEFE MILITAR. — ¿Así lo crees? Yo no. Se mira débil y Huitzilopochtli, en cambio, es vigoroso, fuerte y mucho más terrible en su apariencia.¹³³

El Cristo, en *Moctezuma II*, es un dios de la venganza. Algo que sobrepasa la noción de violencia incluso para muchos de los belicosos generales de guerra. Pero el Jefe Militar, claramente representando al macho mexicano, minimiza el anuncio de la muerte. Lo hace nada. Como dijo Moctezuma “En Tenochtitlan la muerte no significa nada. La glorificamos todos los días”. El *tlatoani* se muestra consternado ante el dios flagelado, incluso aunque supiera de antemano que los españoles significaban un nivel mayor de violencia y que los mexicas no se iban en última instancia a doblegar. El concepto mismo del dios sacrificado sacude su alma. El Ministro se percata de tenerlo donde quería, y muestra la última prueba:

El Ministro anima con una señal al de Culhuacan.

CULHUACAN. — ¿Te acuerdas de tus regalos a Cortés? Había entre ellos una favorita, una hermosa muchacha, Mixteca, que la enviaste.

MOCTEZUMA. — Nada tienes que ver con ella.

CULHUACAN. — ¿No? Tú verás si no. [...] Tú no sabes quién es Cortés. Cortés es un dios que sabe también destruir la belleza [...] (*la descubre*) Sólo un dios vengativo pudo ser capaz de poner esta masa de pus y gusanos en la hermosura de una mujer.

MOCTEZUMA. — (*Con angustia*) No es ella. ¿Cómo puede ser ella?

MIXTECA. — Yo era, señor.¹³⁴

Moctezuma cae rendido. Comprende que Cortés no sólo viene a sustituir a los dioses de la violencia mexicana, sino toda la belleza de su universo se ve en peligro apocalíptico. Él sabe que las huestes aztecas no pueden ganar al poderío español y el odio entero de Mesoamérica, pero lo que más ama, la belleza y el bien del prójimo, se verán destruidas de igual forma. Moctezuma por fin encuentra una razón para actuar. Sabe que el orden cósmico está roto y nada puede hacer para restituirlo, pero le queda actuar a su manera, como el jefe magnánimo y “humanista”, para así lograr, tal vez, salvar la belleza de su cultura. Cosa que tristemente, sabemos que falla. Pero cuando menos lo hizo en sus términos.

En esta resolución final de la trama, Sergio Magaña justifica al Moctezuma II de las crónicas, lo explica. No es que fuera un ser indispuerto a actuar a la llegada de Cortés, sino

¹³³ *Moctezuma II*, p. 123.

¹³⁴ *Moctezuma II*, p. 124.

que deseaba que la transición se diera de la manera más respetuosa posible. Por ello que Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo en sus relaciones expresan lo acomoda que fue su estancia bajo el cuidado de Moctezuma; su trato y vivencias con él. El Moctezuma de Magaña es una explicación de porqué la actitud del azteca fue la de transmitirles una experiencia estética a los españoles a su llegada. Con su obra Magaña nos dice que sí, es posible que Moctezuma supiera que este era el fin de Mesoamérica, pero este estaba convencido de que podía hacer recapacitar a los iberos, hacerles entender que la belleza del universo de Anáhuac era digna de conservarse. De aquí que con *Moctezuma II* se “explica” la incapacidad de actuar del *tlatoani* en las crónicas de Indias.

El Moctezuma de Sergio Magaña está diseñado para que el espectador analice la dimensión humana del personaje histórico del *tlatoani*. Nosotros de antemano sabemos que no podemos llegar a saber qué pensaba el monarca. Sin embargo, Sergio Magaña, independientemente de eso, nos invita a reconocer que era un ser humano, con sus creencias, sus desilusiones y formas de concebir al universo. También nos dice que quienes le rodeaban eran de mundos completamente diferentes (metafóricamente hablando). Sabemos que Cuauhtémoc y Cuitlahuác son guerreros, y de haber estado en un principio en la posición de Xocoyotzin, otro sería el desarrollo de los hechos. *Moctezuma II* es una tragedia que nos enseña que en los grandes eventos que cambian al mundo el factor humano también es determinante en su desarrollo.

2.1.4.3. El ocaso para el espectador 2: subtramas en *Moctezuma II*

Uno de los puntos donde Sergio Magaña decidió salirse del canon, y creo que es uno de los puntos álgidos de su drama, es el tratamiento de las subtramas. Según la Real Academia Española, una subtrama es una “trama secundaria con estructura propia que, en algún momento, se liga a la principal de manera determinante o complementaria”.¹³⁵ Lo trágico para el espectador de *Moctezuma II* es el aprendizaje de cómo todos los sueños de sus personajes se verán truncados por la llegada del *status quo* español. Si se observa, generalmente en el canon de la dramaturgia, cuando un autor decide acoplar una subtrama a

¹³⁵ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª edición (Versión en línea). <http://dle.rae.es> (Consultado el 26 de Noviembre del 2019).

su obra, lo hace con la intención de darle fin durante el desarrollo del drama. En *Moctezuma II* esta omisión sucede de forma intencional, no como una cuestión de la inexperiencia, sino como la manera necesaria para darle significancia dentro del tema de la obra. Cada subtrama es una historia que no terminará, que nunca encontrará consumación. O sea, en la acción dramática de *Moctezuma II* ninguna historia encuentra su resolución porque no es necesaria de encontrarse, porque el lector sabe que en cuestión de meses o un par de años, todos, salvo Tecuixpo, encontrarán la muerte y el fin del destino que labraron hasta la llegada española. Los sueños rotos.

ANCIANA 2ª. — Tecuixpo, Capullo Blanco, los momentos felices se pagan caro. Este joven rey no lo será tuyo, antes habrá muerto.

ANCIANA 1ª. — ¡Ay, no se lo digas!

ANCIANA 3ª. — Eres cruel.

ANCIANA 2ª. — Mirad cómo se sobresalta, no has oído. (*A Tecuixpo*) Si la ruina de nosotros está próxima, tú la seguirás. Este joven rey no lo será tuyo. Antes te verás con Cuitláhuac.

TACUBA. — (*A Tecuixpo*) ¿Qué tienes?

ANCIANA 2ª. — Después vendrá Cuauhtémoc a ser tu esposo legítimo.

Tecuixpo se separa del Rey. Este la sigue juntándosele.

TACUBA. — Estás temblando, Tecuixpo.

ANCIANA 2ª. — Luego llegará tu noche y tu bautizo, Isabel Moctezuma.¹³⁶

Por lo general, los autores de dramas tienen completa libertad del fato de sus personajes por el simple hecho de que el universo que crearon les pertenece completamente. Sin embargo, Sergio Magaña es consciente de que el universo en el que se sitúa *Moctezuma II* no es completamente suyo, sino es del territorio llamado Historia. Y esa es la cuestión que creo que hace de la tragedia de Sergio Magaña una obra única en su tipo. Sólo se resuelve un problema: la incapacidad de Moctezuma por tomar una posición ante la llegada de Hernán Cortés y todas las demás líneas argumentales quedan pendidas al aire.

¹³⁶ Sergio Magaña, *Moctezuma II*, p. 106.

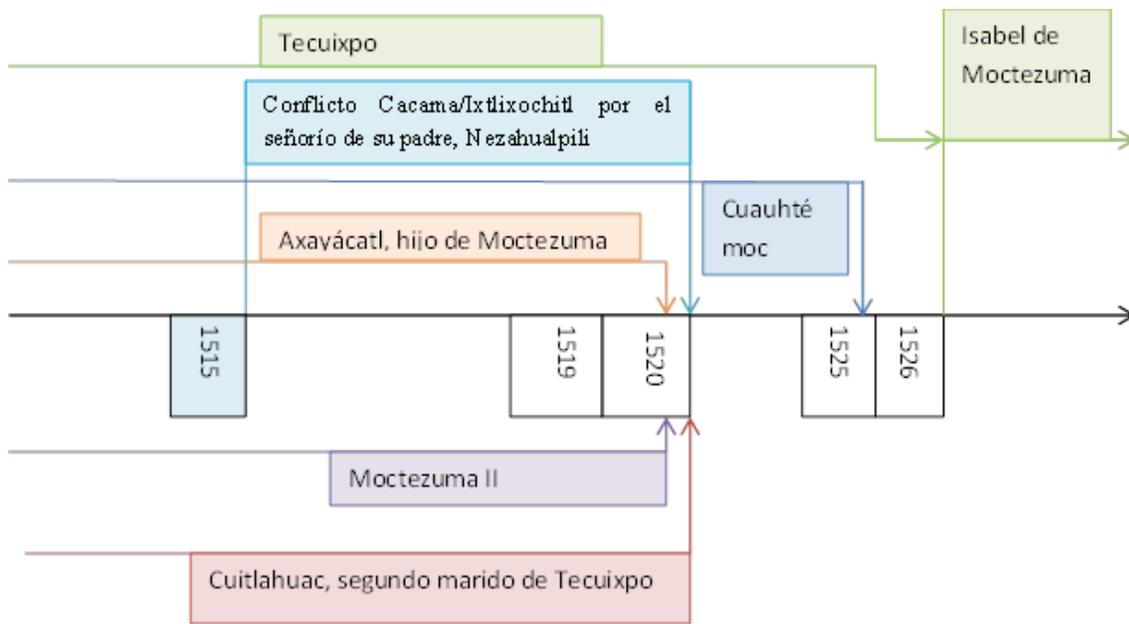


Tabla 2. Desarrollo cronológico de las subtramas presentadas en *Moctezuma II*. Nótese que ninguna termina dentro de la acción dramática (7-8 de noviembre de 1519), mínimo toman meses para ser completadas por medio de la muerte.

Sea el sueño del príncipe del Anáhuac, el niño Axayácatl, de crecer bajo la esperanza de ser quien oficiará los sacrificios ceremoniales. La norma sagrada de los reyes mexicas; o sean los deseos románticos de Tecuixpo, o el amor de Moctezuma por la integridad de los pobladores de su imperio; todo acabará por la incapacidad del mexica por objetivarse y reconocer que el fin de su cultura está marcado por su imposibilidad de cambio, de dejar su cosmogonía basada en la violencia.

En *El perfil del hombre y su cultura en México* (1934), de Samuel Ramos, se prefiguran las dimensiones que tomaría Sergio Magaña para criticar, desde la ficticia Tenochtitlan, al espectador mexicano. En su libro se presenta al mexicano como un ser que conoce el vacío en su interior y se atemoriza ante una frecuente propensión a desvalorizarse. Incapaz de objetivar sus “fuerzas inconscientes”, se ata a una vida sin conocer el verdadero carácter de su alma. Para Ramos, esto se debe a que en el mexicano no existe una experiencia humanista de la vida. No podemos observar al otro como igual, lo cual, a últimas instancias,

nos impide crear una sociedad basada en el bienestar del prójimo.¹³⁷ La tragedia del Moctezuma de Magaña es la aceptación de que los mexicas deben afrontar el cambio bajo sus complejos velados, sus abominaciones, su violencia innata. Para el *tlatoni*, este fanatismo por la sangre es lo que imposibilita alguna posibilidad de supervivencia. Porque toda la historia y vida del Imperio se basó en estos ideales. Así, con la llegada de Hernán Cortés, todas las historias de Tenochtitlán encontrarán su fin al inicio de la Conquista Espiritual.

Con esto, la catarsis brechtiana se da en parte por el conflicto entre Moctezuma (teatro épico) y la casta sacerdotal (teatro aristotélico), pero también se genera a partir de las subtramas presentadas y nuestro conocimiento de la Historia. Tampoco es necesario saber que Cuauhtémoc murió ahorcado en 1525, o Cuitláhuac en 1520 por la viruela. Su tiempo exacto no importa para el espectador porque entiende de antemano que a todos les quedan pocos momentos de vida. Sabe que, en el siglo XX, su propia existencia le da a entender que sus destinos fueron fortuitos. El espectador se compadece de estos hombres ahogados en sus mitomanías, leyendas y furias inexplicables. Sólo los puede observar, pero de ello nace la empatía, comprende su fanatismo, y entiende porqué habrían de morir. Sus historias no necesitan de un final dentro de la obra. *Moctezuma II* sólo es un portavoz de un pequeño instante de veinticuatro horas en el que se transluce el ocaso de un universo.

¹³⁷ Samuel Ramos, 'El perfil del hombre'. En *El perfil del hombre y su cultura en México*: México, Colección Austral, pp. 99-104.

2.2. *Moctezuma II* y *Los argonautas*: una trilogía

Los argonautas (INBA, 1967) es una sátira en dos actos sobre la Conquista de México que, en contraste con *Moctezuma II* (1953), aborda el suceso desde la peripecias románticas y megalómanas entre Hernán Cortés y Malinche. La obra ocurre dentro del mismo universo dramático en que se desarrolló su predecesora del 53. No obstante, el planteamiento de la acción es diferente por ser satírica. Los personajes se tornan ácidos y con un carácter marcado a comparación de *Moctezuma II*, tanto que parecen dos mundos por sí mismos.

Durante su entrevista con Juan Manuel Corrales en 1977, Sergio Magaña describió a su sátira llamada *Los argonautas* (1967), como una suerte de continuidad con su obra cumbre, *Moctezuma II*. “Sátira feroz de la conquista de México por Hernán Cortés. En realidad, *Los argonautas* son dos obras: la primera debió llamarse *La Malinche* y la segunda *Cortés*. Junto con *Moctezuma II*, estos trabajos forman una trilogía”.¹³⁸ Eso obliga a pensarle como dos obras concatenadas en sentido. Pero, ¿en qué puntos tienen una reunión y en cuáles se disgregan?

Para entender la idea de trilogía, creo, debe plantearse preliminarmente a partir de la tragedia *Moctezuma II* y su meta. Como se observó en el capítulo anterior, Sergio Magaña al crear su visión del *tlatoani* buscó reivindicar a una figura tan lacerada por los siglos. Dar una justificación a los retratos difundidos por los cronistas de Indias y hacer entender que en sus acciones existía una dimensión humana de la cual pocas veces recapitamos. En *Los argonautas* la cuestión es símil pero distante.

Sergio Magaña tuvo razón al retitular la sátira como *Cortés y la Malinche* para su edición de EMUSA de 1985, puesto que en cada acto se hace un especial énfasis en alguno de los homónimos personajes. Porque Magaña busca explicar sus motivos, su dimensión humana. Una ficcional, dado que se sale de lo que dicen las crónicas, porque el fin es humanizar a los personajes, hacerlos dramáticamente representables. Decía Magaña en 1967: “No hay ignorancia de nuestra parte en cuanto se refiere a la cronología de los sucesos, carácter, temperamento e intención de los personajes; usamos nuestro derecho a la licencia

¹³⁸ Juan Manuel Corrales, ‘Entrevista con Sergio Magaña’. En *La Palabra y el Hombre*, 23, 1997, p. 23.

literaria para convertir los acontecimientos históricos, siempre vagos y subjetivos, en un hecho teatral concreto”.¹³⁹

Si bien, las dos obras buscan mostrar nuevas caras de la triplete principal de protagonistas en la Conquista de México, sus intenciones son en sentidos opuestos. Me explico: en *Moctezuma II* se desarrolla la *acción* de forma trágica, donde el protagonista debe de enfrentar una prueba que cambiará el orden cósmico de su universo y nada puede hacer para remediarlo. En este caso, Moctezuma en su monólogo final conoce que “su suerte está echada”. Sin embargo, decide perder bajos sus propios términos en aras de conseguir una transición respetuosa. Con ello, el protagonista sufre de un destino trágico, pero por medio de la exaltación, puesto que en la mente del *tlatoani* ahora hay claridad, como habrá de contrastarse con su presencia en *Los argonautas*, donde aparece en cuatro ocasiones: dos antes y dos después de los hechos narrados en *Moctezuma II*. Cerrándose el arco argumentativo del *tlatoani*.

Sergio Magaña creó, al dotar de una dimensión humana y trágica a Moctezuma, un personaje que adquiere una reivindicación positiva. En cambio, en *Los argonautas*, al presentarse la humanización por medio de la sátira, las reivindicaciones hacia Cortés y Malinche adquieren un carácter negativo. En los siguientes apartados habrá de delimitarse los tres perfiles de estos personajes en *Los argonautas*. El tratamiento que se le dará a esta delimitación será a partir de buscar un análisis de las versiones de Malinche, Cortés y Moctezuma hechas por Sergio Magaña. En el primer apartado se hará hincapié en la fuente que sirvió para la escritura de la obra. En este caso, la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo y la forma en que Sergio Magaña la adaptó en una sátira dramática.

En el segundo inciso se abordará el acto inicial protagonizado por Marina y Cortés, en la cual se humanizan a partir de una ilusión: el falso “amor”, donde la cautiva, por medio del buen trato y personalidad del captor, adquiere una complicidad sentimental por este y lo ayuda en sus acciones. Este apartado se enfocará en Marina y su desarrollo dramático, que preliminarmente se puede decir que Sergio Magaña permaneció inscrito a la narrativa caballeresca por la cual se adscribe la *Historia Verdadera*. La diferencia es que el autor

¹³⁹Leslie Zelaya, Imelda Lobato & Julio César López, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*, 2006, pp. 47-48

decide confrontar al personaje de Malinche con los mitos desarrollados en su nombre. El amor caballeresco es parte del mito, al igual que el de “traicionera” y el de una mujer que abandona su cultura: el malinchismo. De ahí, el amor caballeresco adquiere otras dimensiones.

En el tercer subtema se analizará la metáfora sobre Hernán Cortés y el Imperio Español. A lo largo del drama, existen instancias dramáticas en las cuales entra en diálogo episodios, a forma de *sketches*, entre Hernán Cortés, Carlos V, la reina Juana I “la loca” y el cadáver de Felipe I, “el hermoso”. En estos cuadros se plantean análisis agudos sobre la situación del Imperio Español hacia los tiempos de Hernán Cortés y su conquista. El cual es ejemplificado con en la relación entre monarcas.

El fin de traer esto a colación será para contrastarlo con el personaje dramático de Hernán Cortés de Sergio Magaña, el cual se guía por el deseo propio hacia la fama y riqueza. La decadencia española imaginada por Magaña nos habla de que en su Cortés no existe un ideal cultural tras su empresa, es denunciar a su retórica católica e imperialista como una cuestión demagógica. La empresa de Cortés es la avaricia al disfraz del merecimiento.

Por último, se decantará el cómo en *Los argonautas* se da una continuidad a la trayectoria dramática de *Moctezuma II* y su protagonista, siendo que en sus primeras intromisiones en la obra se denota su bondad, su posición ante las supersticiones y la casta religiosa, pero sobre todo, su miedo ante la incertidumbre. Es el Moctezuma que vemos al inicio de la obra del 53. Por otra parte, en sus dos diálogos restantes en el segundo acto de *Los argonautas*, posteriores a los hechos de *Moctezuma II*, Xocoyotzin se muestra seguro y decidido. Es consciente que todo lo que rodea a Hernán Cortés implica incertidumbre, pero aprendió a sobrellevarla. La decisión tomada por el *tlatoani* en la tragedia adquiere su continuidad en el segundo acto de *Los argonautas*. Curiosamente, a Moctezuma nunca se le satiriza.

2.2.1. Sobre la fuente: la adaptación de la Historia Verdadera en una obra dramática

Malitzin, doña Marina, Malina, Malinalli o Malinche, considerada por muchos como la matriarca de la *raza cósmica*, vista por otros como la quintaesencia de la traición o, desde un punto con mayor moderación, como una víctima de sus tiempos. Su existencia fue revelada

al mundo bajo la pluma de Hernán Cortés en las *Cartas de relación* como un simple paje femenino que le servía de intérprete. Pero la realidad distaba de aquella minimización.

Otra crónica donde se invisibilizó su papel protagónico en la gesta ibérica fue en la *Historia general de las Indias* (1552), escrita por el biógrafo de Hernán Cortés, Francisco López de Gómara. En su crónica, al igual que el hidalgo, nunca menciona su nombre. Inclusive, se le negó parcialmente la maternidad, al declarar a Martín Cortés, hijo del conquistador, como un crío “nacido de una india”.¹⁴⁰ El personaje conocido como Malinche, nació de la pluma/experiencia de Bernal Díaz del Castillo. Ciertamente, casi todo lo que conocemos de la indígena traductora surge del testimonio de él.

Esta crónica detallada, que desde el presente también se nos muestra atravesada de la subjetividad del cronista, sí dedica mucho espacio al personaje de Malinche, siendo responsable de las versiones sobre su origen, su vida y participación en la conquista. En sus palabras se trasluce una cierta fascinación por la joven indígena que, tamizada por el modelo de ficción de caballerías que sustenta su relato, construye una versión de doncella nostálgica del medievo que es necesario tomar con precaución a la hora de enfrentar la biografía de una mujer que pertenece a otro modelo cultural.¹⁴¹

En la *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Bernal Díaz del Castillo, a cuarenta y siete años de consumada la Caída de Tenochtitlán, decidió mostrar un retrato más extenso de las aventuras acontecidas por los conquistadores de Anáhuac, siendo que la figura de Malitzin se convirtió en una pieza clave para el desarrollo de la narración y la empresa ibera. En la crónica de Díaz del Castillo se presenta a Marina como una esclava que alguna vez fue hija de un cacique de Coatzacoalcos, cual, a su muerte, su madre vende a esclavistas para favorecer a su nuevo marido, el nuevo monarca del señorío, con el que tuvo un hijo. Malitzin pasó de Coatzacoalcos a Cinalco, de ellos a los tabasqueños, quienes la cedieron a Hernán Cortés como presente en el Río Grijalva.¹⁴²

¹⁴⁰ Anna Albaladejo López, *Tras las huellas de (la) Malinche. Tránsito del arquetipo en el Teatro Mexicano de la segunda mitad del siglo XX* (Tesis doctoral en Teatro y Literatura Española, Latinoamericana, Portuguesa y Teoría Literaria). Departamento de Filología Española. Universitat de València, 2015, p. 14.

Jean Franco, “Malinche. Del don a contrato sexual”. En *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Chile: Cuarto Propio, 1996, p. 269.

¹⁴¹ Anna Albaladejo López, *Tras las huellas de...*, pp. 14-15.

¹⁴² Bernal Díaz del Castillo^a, “Cap. XXXVIII”, “Cap. XXXIX”. En *Historia Verdadera de La Conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 2017, pp. 62-64.

Para sorpresa del contingente español, la indígena, ahora bautizada como Marina, dado su noble origen y tránsito como esclava por distintas latitudes de Mesoamérica, desarrolló su capacidad lingüística a tal punto que pudo aprender a interpretar el español, y ser una traductora prudente, calculadora y respetable entre los señoríos de la región. A partir de este momento en la narración, Marina se convierte en el astrolabio por el cual Cortés podrá acercarse al contexto de esta tierra exótica, analizar sus puntos débiles, sus mitologías solares que tanto resentimiento causaron a los pueblos sometidos.

Amante de Cortés, esposa de Juan Jaramillo, Marina es personificada como una persona que trascendió su situación precaria gracias a su genio y gracia. Una figura femenina de carácter que, ante el mar de testosterona del contingente español, supo lograr un lugar justo a la par del capitán.¹⁴³ Sus motivos permanecen inciertos, su origen normalmente dictaría un impulso a la venganza hacia la barbarie mesoamericana. Sin embargo, gracias a Díaz del Castillo se puede suponer que tal postura es falsa y las razones que le rodean se vuelven más complejas.

Y estando Cortés en la villa de Guazacualco, envió a llamar a todos los caciques de aquella provincia para hacerles un parlamento acerca de la santa doctrina, y sobre su tratamiento, y entonces vino la madre de doña Marina y su hermano de madre, Lázaro [...] y se conocieron, que claramente era su hija, porque se le parecía mucho. Tuvieron miedo de ella, que creyeron que los enviaba [a] hallar para matarlos, y lloraban. Y como así los vio llorar la doña Marina, les consoló y dijo que no hubiese miedo, que cuando la transpusieron con los de Xincalango que no supieron que hacían, y se los perdonaba, y les dio muchas joyas de oro y ropa, y que se volviesen a su pueblo; y que Dios les había hecho mucha merced en quitarla de adorar ídolos ahora y ser cristiana, y tener un hijo de su amo y señor Cortés, y ser casada con un caballero como era su marido Juan Jaramillo; que aunque la hicieran cacica de todas las provincias había en la Nueva España, no lo sería, que en más tenía servir a su marido y a Cortés que en cuanto en el mundo hay.¹⁴⁴

La venganza como motivación carece de sustento ante el perdón cristiano de Marina que nulo rencor mostró ante las personas que causaron su suerte. Pero en sus palabras también se atisba un dejo de fanatismo hacia Hernán Cortés, como si sirviera a un poder mayor. Mas en sus palabras no existe una causa, sino la pura idea de seguir al capitán español. Así, bajo esta

¹⁴³ Jean Franco, "Malinche. Del don a contrato sexual", p. 18.

¹⁴⁴ Bernal Díaz del Castillo, "Cap. XXXVII". En *Historia Verdadera...*, p.62.

estipulación del alma, Marina, sirvió de intérprete ante Tlaxcala, en Cholula fue quien delató la trampa nocturna, también sirvió de nexo ante la corte de Moctezuma. Las acciones de Marina, en la *Historia Verdadera*, se delimitan por el amor ciego e incondicional que tiene hacia su captor, Hernán Cortés.

Este escrito poco busca explorar si tal romantización caballerescas fue real o no, dado que el único texto que habla de forma amplia de la existencia de Malinche es la *Historia Verdadera*. Fuera de ello, Malitzin aparece sólo en la quinta de sus *Cartas de relación*, cuando Cortés la llama sólo una vez por su nombre; y en un documento, cuando su hijo bastardo, Martín, a la edad de seis años solicitó su entrada a la Orden de Santiago.¹⁴⁵ Diego de Ordás, conquistador del contingente de Cortés, testificó en 1529 que “Doña Marina es india de nación de indios, e natural de la provincia de Guasacualco, que es en la dicha Nueva España, a la cual este testigo conoce de nueve o diez años a esta parte [...] e que es habida por persona muy honrada e principal e de buena casta e generación [...]”¹⁴⁶

Por tanto, no importa el sentido de buscar la “realidad” desde un plano histórico, sino desde lo literario de la crónica del conquistador más antiguo de las Indias, Bernal Díaz del Castillo. La cual, en última instancia, es el referente principal para cualquier representación hecha en el siglo XX y XXI de Malinche.¹⁴⁷ Lo que existe de Malinche es producto de “un vacío de contenido que se presta para ser llenado por cualquier imagen fruto de la imaginación”¹⁴⁸ o de ilustradores como su puede apreciar en el *Códice de Tlaxcala* (circa mitad del siglo XVI). Lo que hizo Sergio Magaña, junto a otros autores contemporáneos en el siglo XX, como dramaturgos, antropólogos y sociólogos que trataron el tema de Marina, fue expandir el discurso preestablecido de la indígena, que, de ser solo la representante de la traición creada en el siglo decimonónico durante la Restauración de la República, paso a contemplarse como una figura “vengadora de su trágico destino” a la cual sus “correligionarios” cuestionan su alianza con Cortés. Pero, con mayor importancia, está el

¹⁴⁵ Margo Glantz, “Malinche: la lengua en la mano”. En *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, 2001, p. 176

¹⁴⁶ Manuel Romero de Terreros, *Hernán Cortés, sus hijos y nietos, caballeros de las órdenes militares*. México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e hijos, 1944, p. 14-15.

¹⁴⁷ Anna Albaladejo López, *Tras las huellas de...*, p. 15.

¹⁴⁸ Rosa María Zuñiga, ponencia en el Coloquio Internacional La Malinche, sus padres y sus hijos. México, UNAM, 1992.

surgimiento en el siglo XX el mito de Marina como la matriarca de la genética mestiza tan imperante en el México actual.¹⁴⁹

Las nociones “culpa” y “traición” cambian con los siglos. Estos cambios de enfoque hacen que en los ojos de un lector del siglo XX tampoco sea “traidora” la Malinche a pesar de que durante siglos ha cargado con este apodo. El nacionalismo del siglo XIX se ha transformado en el siglo XX en un nacionalismo menos cerrado, más moderno. Aquella india, que sin duda alguna fue, según Georges Baudot, “una de las figuras clave más decisivas en el capítulo crucial de la historia de la humanidad como la fue la Conquista de América por los europeos hace casi cinco siglos”, aquella india que no conocía la palabra “patri” dejó de ser, para la mayoría de mexicanos, traidora.¹⁵⁰

La *Historia Verdadera* consolidó el rostro por el cual se canonizó a Marina junto a la Conquista de México.¹⁵¹ Sin embargo, a los mexicanos por los siglos tocó significarla. Sergio Magaña cuando dijo en 1967: “No hay ignorancia de nuestra parte en cuanto se refiere a la cronología de los sucesos, carácter, temperamento e intención de los personajes; usamos nuestro derecho a la licencia literaria para convertir los acontecimientos históricos, siempre vagos y subjetivos, en un hecho teatral concreto”, se refería a un respeto cronológico a los hechos planteados en la *Historia Verdadera*, la acción inicia en Tabasco, “Veracruz 450 km. A Tenochtitlán”,¹⁵² cuando a Cortés se le cede Malitzin como tributo, le sigue la Masacre de Cholula, las audiencias con Moctezuma, su captura y la Noche Triste. Existe el honrar la cronología de los hechos, pero a la luz de la “licencia literaria” que directamente implica el reinterpretar a los personajes presentes en la obra de Díaz del Castillo. Y, dado que se sabe por el anterior capítulo que la forma de construir la dramaturgia por parte de Sergio Magaña es a través del *distanciamiento brechtiano*, esta “licencia literaria” se basa en resignificar los hechos de la *Historia verdadera* en un discurso acorde a los planteamientos contemporáneos al autor y sus intereses dramáticos.

Para entender la adaptación hecha por Magaña se puede tomar como analogía al *proceso de transducción* dramática presentada en el primer capítulo de esta tesis. Retomando,

¹⁴⁹ María Stein, “La Malinche: el conflicto secreto”. En *Cuando Orestes muere en Veracruz*. México: UNAM, 2003, pp. 133-134.

¹⁵⁰ María Stein, “La Malinche: conflicto secreto”, p. 140.

¹⁵¹ Véase capítulo anterior “II. Historia de un mito en su ocaso: *Moctezuma II*, de Sergio Magaña”.

¹⁵² Sergio Magaña, *Los argonautas*. En *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*. México: Editores Mexicanos Unidos (EMUSA), 1985, p. 149.

la *transducción* se da cuando el lector/director lee e interpreta un *texto dramático* de tal forma que pasa del ámbito literario a un medio representable, que es la representación. De aquí que los personajes adquieren nuevos matices no necesariamente existentes previamente. El director/lector decide que debe conservarse, que debe darse amplitud, escenografías, tono, etc. Sea Sergio Magaña cuando dramatizó la *Historia Verdadera* para crear *Los argonautas*, o William Shakespeare cuando optó tomar como fuente para *Julio César* (1599) las *Vidas paralelas* (circa siglo I-II) de Plutarco, el dramaturgo, al acercarse a una crónica, biografía o hecho real, lo hace de forma similar a la manera en que *transducta* un *texto dramático*. La crónica, la biografía, el *texto dramático*, sirven como guías las cuales decantarán la *acción*, queda en la imaginación del lector/director/dramaturgo el crear las condiciones para que sea remarcado su dramatismo.

Para adaptar la *Historia Verdadera* Sergio Magaña decidió desechar el discurso exaltador hacia los conquistadores, incluyendo a Marina. Porque para el autor, la historia verdadera de estos personajes recae en sus motivos y conflictos personales, así como en sus contextos de procedencia. Los cuales poco están ocultos en la crónica de Díaz del Castillo: en este capítulo se ha visto la posible postura fanática de Marina, y en el anterior se trató el tema de la avaricia de la soldadesca, los cuales en *Los argonautas* son los móviles por los cuales se desenvuelven los personajes. Cabe decir que la frase más repetida en el drama es: “¿Dónde guardáis el oro?”. Con esto, en su obra, Magaña buscó presentar otra cara de las huestes de Cortés.

Bajo el tratamiento de la sátira, los personajes son distintos a los planteados en las crónicas, pero no son desconocidos para el espectador, porque sabe de antemano que ese discurso existe dentro de la *Historia Verdadera*. Porque Magaña debió ser consciente que tales crónicas, las *Cartas de Relación* y la historia de Díaz del Castillo, son vistas desde el punto del vencedor, se les presenta como una especie heroica del *Quattrocento*, donde se busca omitir ciertos perjuros, y los que no lo han sido, se minimizan como el proceder cristiano ante la barbarie. Magaña con *Los argonautas* pregunta: En realidad, ¿quién era el bárbaro?

2.2.2. *Cortés y la Malinche: alegatos sobre la construcción dramática de Marina*

Sergio Magaña, en el prólogo hecho para la edición de EMUSA de 1985 de *Cortés y la Malinche*, develó sus suposiciones ideológicas para la construcción de la obra. Para él, la Conquista de México se desarrolló con “libertina simplicidad”, bajo motivaciones que Hernán Cortés, con la astucia del lobo, supo capitular magistralmente: “[...] es un hombre del Renacimiento: culto, buen político, católico ambicioso, cínico y audaz; mujeriego, fanfarrón y aventurero. Por esto mismo resulta para nosotros el villano perfecto, el villano agradable [...]”.¹⁵³ Como tal ser, el capitán observó las situaciones en análogo a un tablero de ajedrez: sea el odio acumulado en Mesoamérica contra el señorío mexica o su relación amorosa con Malinche. Siendo lo primero la meta deseada y lo segundo, la clave para lograr la empresa. Pero, para Magaña ambas cuestiones se desenvuelven bajo un mismo canal: la seducción a una falsa libertad.¹⁵⁴

Su Cortés, al representar el avaro hombre renacentista, en la sátira posee una capacidad retórica que sirve para modificar los ideales contemporáneos europeos a su conveniencia, y así trucar las mentes de los mesoamericanos. El Cortés de Magaña es una especie de embaucador poco moderado, un manipulador capaz de imponer su autoridad en un territorio desconocido. Pero en *Cortés y la Malinche*, el personaje del conquistador es representado bajo distintas visiones que dependen del personaje que le analiza. En este drama se puede vislumbrar, por ejemplo, la visión de Marina sobre él, cual es la de un hombre de temple inquebrantable. Tan así le parece, que incluso lo cree como la persona capaz de cambiar la forma de vida en Mesoamérica. Como tal es el caso al inicio del drama.

La acción inicia a 450 km de Veracruz con Bernal Díaz del Castillo como un narrador que se dirige al público (recurso coloquialmente conocido como *romper la cuarta pared*). Su monólogo inicial coloca las coordenadas por donde la *acción dramática* se desarrollará: la conquista y el oro. Este diálogo introductorio termina al ser llamado por Cortés para atender a la comitiva enviada por los tabasqueños para rendir tributo a los invasores que los derrotaron en batalla. Los españoles no entienden la lengua de los tributarios y Jerónimo de Aguilar, traductor hasta el momento, sólo podía convertir el quiché al castellano.

¹⁵³ Sergio Magaña, “Palabras del autor”. En *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*. México: EMUSA, 1985, p. 143.

¹⁵⁴ Sergio Magaña, “Palabras del autor”, p. 143-144.

CORTÉS.— ¿Qué pensarán? ¿Qué dirán? Trata de hablarles tú, Jerónimo de Aguilar, que eres nuestro único interprete.

AGUILAR.— No sé náhuatl, que es la lengua de estos. Pero los conozco. No piensan. Viví con ellos varios años; ya os he dicho que naufragué en estas costas y he podido observarlos. Juegan, comen y se reproducen; eso es todo.

Entra Pedro de Alvarado e informa:

ALVARADO.— (*Con indignación*) No hay oro por ningún lado, señor capitán.

CORTÉS.— (*A Alvarado y señalando a los tres indígenas*) Llévatelos y dales tormento hasta que confiesen el escondite. No es posible que no tengan oro. ¡Madona mía! No valdría la pena esta expedición sin encontrar lo que andamos buscando [...]

Los tres indígenas siguen inmóviles.

AGUILAR.— Es inútil. No entienden.

CORTÉS.— Lo siento. Llévatelos.¹⁵⁵

Esta primera acción dramática devela el conflicto principal: cómo los españoles habrían de infiltrarse en el mundo mesoamericano y reducirlo a la ceniza con el saqueo. La cuestión es que, tras este diálogo, llegan los comerciantes de esclavos con Malinche entre la mercancía. Llega la forma en que el conflicto se resolverá: la lengua de Marina. Ciertamente, el título de la obra sugiere a pensar que el conflicto dramático es el amorío entre Hernán Cortés y Malinche. Podrá ser cierto en moderada manera. Sin embargo, debe considerarse que no todo es así, dado que la figura de Malinche es la rosa de los vientos por la cual Cortés podrá conquistar Mesoamérica. Sergio Magaña, propiamente dicho, poco está presentando una historia de amor, sino una de engaño, de manipulación para lograr la meta última: dar jaque mate a Moctezuma. Es la historia de cómo Hernán Cortés convirtió a Marina en su instrumento de mayor valor para ganar la gloria y fama.

Cortés no amaba a la Malinche. ¿Por qué habría de hacerlo? Estaba demasiado consciente de ser súbdito de España, entonces la primera potencia del mundo entero, más poderosa que juntos ahora los Estados Unidos y la Unión Soviética. La Malinche era pieza clave del ajedrez para dominar el tablero de pueblos nuevos del todo desorganizados, llenos de oro y pletóricos de señoríos rivales, desunidos, y por lo mismo fáciles de atrape.¹⁵⁶

¹⁵⁵ Sergio Magaña, "Cortés y la Malinche". En *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*. México: EMUSA, 1985, p. 150-151.

¹⁵⁶ Sergio Magaña, "Palabras del autor", p. 143.

Al ser vendidas por los esclavistas, las mujeres son bautizadas para poder ser ultrajadas en carne dentro de la santa cristiandad. Marina se salva de tal destino gracias a su capacidad lingüística y su buena disposición para servir de mediadora entre los españoles e indígenas. Gracias a esta valoración, Cortés desarrolla la idea de separarla en trato y estatus de todas las demás. Decide complacerla. La traductora empieza a cuestionar las motivaciones del español.

Hernán Cortés se le presenta como un mesías dispuesto a liberar de la barbaridad a las Indias. Le explica su misión: servir a Dios y al rey de España, salvar a los indígenas de la barbarie y conseguir todo el oro posible. Portocarrero, uno de los soldados, llega a reclamar a Malinche como suya. Cortés, consciente de la importancia de la india y el posible trato que un soldado español le pudiera dar, decide otorgársela bajo la condición de no violentarla.

PORTOCARRERO.— Creí que siendo vos la autoridad moral del ejército no disputaríais la ración a un pobre soldado como yo.

CORTÉS.— Vamos, Portocarrero, pronto tendrás mujeres a montones. Yo te lo prometo. Y a tu razón respondo: De aquí en adelante has de fingir que esta joven es tu mujer, porque así conviene para mantener la autoridad moral del ejército, ¿comprendes? (*Acaricia el mentón de la mujer*) Lo hago por mero cálculo, es una secretaria excelente.

*Furioso, Portocarrero se marcha, dejando a solas a Cortés y a Malinche.*¹⁵⁷

Ante tal trato, la que fue esclava por años se enamora del capitán. Cortés piensa en Marcaida, su legítima esposa, en cómo la manipuló para conseguir los recursos con los cuales zarpar desde Cuba a Veracruz. Malinche es sólo otra mujer que se debe engatusar para lograr sus cometidos. Cortés y Marina copulan.

Con la cara inclinada en el pecho Malinche no parece oírlo. La expresión de Cortés ha cambiado hasta la suspicacia. Está mirando a la mujer de hito en hito.

CORTÉS.— ¿Y si me traiciona?

MALINCHE.— (*Volviéndose a él sin haberlo oído*) Yo he de servirte a ciegas, como dueño y marido... he de poner en tus manos el oro y la tierra de los pueblos.

CORTÉS.— ¿Y si flaqueas?

MALINCHE.— Nunca. Si me amas.

CORTÉS.— Criatura inocente. ¡Yo estoy haciendo historia y tú me hablas de amor!

Malinche se aproxima a Cortés tomándole con cariño sumiso una de sus manos.

¹⁵⁷ Sergio Magaña, "Cortés y la Malinche", p. 160.

MALINCHE.— Porque... ¿me amas, verdad? (*Cortés no responde. Tampoco expresa nada. Ella sonríe feliz*) [...]¹⁵⁸

Hernán no necesita comprometerse de algún modo con Marina. En cambio, la Malinche de Magaña se sume en la obsesión de creerse portadora de “la sangre de un dios”, una metáfora elegante para referir a la eyaculación. “MALINCHE.— ¡Sonríe, vieja! Mírame ahora. ¡Soy esposa de Dios y heredera de los cielos!”.¹⁵⁹ En ese momento termina la escena, y he ahí la importancia: con esto, Sergio Magaña, metaforiza al mestizo como el bastardo de español. Malinche es la madre que es usada como objeto, la mujer que no se puede reconocer como amante. Porque “el mestizo reniega el lado femenino de su origen, siente vergüenza y se esconde detrás de una máscara y esconde su llaga que es su nacimiento, porque la imagen de su madre no satisface sus aspiraciones de ser superior, de nobleza paterna”.¹⁶⁰ En los primeros diálogos entre Cortés y Malinche se encuentra la semilla de ese destino. Para Sergio Magaña, esta relación es el arquetipo por el cual se erige una cultura de bastardos, de machistas y manipuladores. Cortés y Malinche son el origen, la pauta.

La siguiente escena donde aparece Marina es cuando habla en Tlaxcala con Xicotécatl, el mayor guerrero del señorío e hijo de poeta. Marina aparece ante él como mediadora, como la vocera tras la derrota de los indios. Pasaron los meses y ahora la manceba está “vestida a la europea: falda larga, drapeado y en la cabeza un cucurucho orlado de perlas y velo flotante; sus zapatos, de tacón y pedrería. Un crucifijo de ébano le cuelga del cuello”.¹⁶¹ Xicotécatl y sus acompañantes, Tepanécatl y Olintecle, están asombrados. Los subordinados la confunden con la virgen cristiana. Sin embargo, el principal guerrero desarrolla la cólera al ver su estado actual. Le reclama:

XICOT.— (*A ella. Con reproche*) ¿Por qué le sirves?

MARINA.— (*Tras una pausa*) No lo entenderías nunca, caudillo.

XICOT.— (*Ligeramente, sin melodrama*) Tal vez no. Pero entiendo lo que tú eres, que lo ayudas y le enseñas. Hablas por nosotros para perdernos. Los enemigos de mi pueblo son estos extranjeros y tú con ellos. ¿Qué es lo que quieren? Oro ya no tenemos. Pídanse a Moctezuma que también nos ha saqueado [...]

¹⁵⁸ Sergio Magaña, “Cortés y la Malinche”, pp. 165-166.

¹⁵⁹ Sergio Magaña, “Cortés y la Malinche”, p. 166.

¹⁶⁰ Milagros Palma, ‘Malinche, el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza’. En *Simbólica de la Femenidad* (ed. Milagros Palma). Quito: Ediciones Abya-Yala, 1990, p. 133.

¹⁶¹ Sergio Magaña, “Cortés y la Malinche”, pp. 176-177.

MARINA.— (*Con preocupación*) Yo no sabía eso.

[...]

XICOT.— Hay que decirlo de plano: ¡Setenta! ¡Setenta años sin sal! ¿Qué pueblo soporta eso? [...] Y encima llega Cortés y se entienda con Moctezuma para apresarnos entre dos fuegos. ¿Qué clase de dios es Cortés que no distingue la justicia? Y tú ayudándolo. ¿No te afrentas de ello siendo igual a nosotros?

MARINA.— Nunca fui alguien a quien tú pudieras llamar igual, Xicoténcatl. Nací muy lejos de ti, soy una extranjera, soy una gaviota y tengo sobre ti la ventaja de haber visto y viajado. Soy una golondrina.¹⁶²

En este diálogo, Magaña abordó dos temas importantes sobre la construcción del personaje mítico de Marina/Malinche: su papel como el epítome de la traición para la ideología/cultura mexicana y una justificación humana, sentimental, de sus motivos al servir a Cortés. Al referirse a sí misma como una gaviota o golondrina ante Xicoténcatl, ella indica ser análoga a un ave migratoria. Un ser que no ha podido nombrar algún sitio como hogar.



Los argonautas/Cortés y la Malinche. Dirige: José Solé. Malinche: Lilia Aragón. 1967.¹⁶³

¹⁶²Sergio Magaña, “Cortés y la Malinche”, pp. 178-179.

¹⁶³ Fuente: Fondo documental SM/CITRU.

La cuestión es que ella se asentó en el contingente español, encontró un lugar donde desarrollarse. Xicotécatl no lo puede entender del todo, él habla siempre por y para Tlaxcala, para su tierra madre. Marina nunca tuvo ese sentido de pertenencia dadas las trágicas circunstancias de su vida. En este diálogo hay una reivindicación para la indígena traductora. ¿Cómo ella puede traicionar algo a lo que nunca consideró como suyo? El nacimiento no la adscribe a una voluntad cultural, es la vida quien la guía a su destino.

Como se puede apreciar al comparar el diálogo entre Marina con Xicotécatl y el que tuvo con Cortés al inicio del drama, es el cómo la posición que toma para expresar sus motivos es distinta dependiendo del oyente. Como se ve en el diálogo con el caudillo tlaxcalteca, se muestran otras razones al amor caballeresco entre el capitán español y ella. Es el desarrollo dramático otorgado por Magaña que la posiciona como un personaje prudente y calculador. En el diálogo con Xicotécatl se rehúsa a explicar todas las circunstancias que rodean sus decisiones “No lo entenderías nunca, caudillo”. Por ello le responde en términos que comprenda: la tierra y la pertenencia a ella. Marina logra conectarse/entenderse con el tlaxcalteca y canalizar sus esfuerzos hacia el derrocamiento de Moctezuma, hacia convencer al tlaxcalteca de servir a Cortés. De alguna forma, Marina sirve para “pagarle” a Cortés la nueva vida que le otorgó. Ella está agradecida y quiere ser recíproca, como puede verse al pasar la acción a Cholula.

Del anterior diálogo con Xicotécatl se puede atisbar que Malinche es ahora Doña Marina, por tanto, tiene su séquito a su disposición, el cual vemos en Cholula representado por la nodriza. Al llegar a la última parada anterior a Tenochtitlán, en medio de la noche, Marina es avisada por ella sobre una posible confabulación por parte de Moctezuma y los residentes hacia los españoles. En este diálogo, Marina de nuevo habla sobre los intereses y motivos que rodean a su nueva servidumbre.

Al fondo, gritos de indios pieles rojas. Galope de caballos. La nodriza se pone una pluma en la cabeza. Western.

MARINA.— ¡Quítate eso! (*Le arrebatada la pluma y la guarda en su seno*) Hay que avisar a Hernando.

NODRIZA.— (*Levantándose y deteniendo a Marina*) No, Malinche, no le avises. Los blancos ya han matado muchos. Justo es que hoy paguen. ¿Por qué han de ganar siempre ellos?

MARINA.— Su ganancia es la mía. Él debe ganar conmigo.

NODRIZA.— Gana tú sola. ¿Qué te da él?

MARINA.— Respeto y ternuras que no conocí nunca.

NODRIZA.— ¡Mentira, yo te amo!

MARINA.— No es lo mismo. Tú eres mujer. Él es un hombre... o es un Dios; ha limpiado mi historia y borrado mis vejaciones.

NODRIZA.— ¿Cuáles? ¡Tú eres una princesa!

MARINA.— (*Amarga*) Lo era... hasta que mi madre me echó fuera como una basura. Muerto el rey, la hija estorba. De mano en mano y de camino en camino, vendida como fardo en cada aldea... ¡De cama en cama desde la punta de los mayas hasta la selva! ¡Esos mayas!¹⁶⁴

Marina, al enfrentar a algún indígena, cual es el caso con Xicoténcatl o la nodriza, tiene que referir a sus motivos a través de la traición a “su gente” y tierra. Es una golondrina que por fin anidó en otra cultura y tiene que darlo a entender a coterráneos. Apreciando con mayor profundidad, los diálogos entre ella y estos dos personajes son similares, salvo que la forma de abordarlos son distintas, dado que el receptor es diferente.

La Malinche de Sergio Magaña, como ser ágil de mente, sabe distinguir la naturaleza del pensar de cada personaje (indígena). A Xicoténcatl se le habla a través de la tierra, a la nodriza a partir del afecto. Marina, como esclava, recorrió todo el sur de Mesoamérica al servicio de un sistema machista donde la feminidad sólo tenía sentido dentro de la procreación y crianza. Un objeto sin atributos. Marina y la nodriza comparten ese vínculo. Estos diálogos entre Xicoténcatl y la nodriza fueron utilizados por Sergio Magaña no a una manera de defensa de la indígena traductora, sino como una exposición de una problemática que subyace en su figura mítica: qué era ser mujer en Mesoamérica.

Rica en destellos legendarios, plena de motivaciones personales, la Malinche es, como figura dramática, un personaje fascinante. Esta obra, este texto, no pretende defenderla sino explicarla dentro de las circunstancias históricas que la indujeron; esclarecer la lucha de su sociología femenina en aquel medio cultural donde la mujer era una cosa, un objeto de trueque, un alguien sin importancia.¹⁶⁵

Haciendo hincapié en el primer capítulo de esta tesis, en el drama *Los Enemigos*, Sergio Magaña plasmó tal idea sobre la vida femenina en los señoríos quichés precolombinos. La

¹⁶⁴Sergio Magaña, “Cortés y la Malinche”, p. 196.

¹⁶⁵ Sergio Magaña, “Palabras del autor”, p. 142.

mujer, en el caso de Yamanic Mun, la princesa de Rabinal, nace sólo para ser tomada como trofeo a la valentía del gran guerrero. La mujer es una fábrica de combatientes. A ellas les corresponde la crianza. Ahora, si una princesa quiché es “prisionera” sin derechos y garantías, sin libertad, qué fue de la Malinche, una esclava, un paria en los estratos sociales en los pueblos mesoamericanos. “[...] ha borrado mi historia y mis vejaciones.” La vida de la indígena fue amarga, pero Cortés le dio una mayor libertad a su servidumbre, otro destino.

Y ese es un punto que generalmente no se piensa: las diferencias entre los conceptos de amor, matrimonio y cortejo, entre los europeos del Viejo Mundo y las sociedades mesoamericanas precolombinas. George Duby, historiador de la Escuela de los Annales, en *Edad Media machista* (1988), aborda al amor cortesano como un juego del varón sobre la mujer. Para el hombre, “las mujeres son sólo extras en la escena”, son una expansión de la vida caballeresca: “igual que en el torneo, en el amor cortés el joven arriesga su vida con la intención de perfeccionarse, de acrecentar su valor, su premio, pero después de tomarla, de vencerla, de capturar a su adversario, después de haber roto sus defensas”.¹⁶⁶ Por tanto, desde la perspectiva de George Duby se puede figurar al amor cortesano como una práctica “misógina” del medievo cuyo único beneficiario es el varón. La mujer era vista a manera de instrumento para la obtención de bienes y estatuto.¹⁶⁷

En la relación Hernán Cortés-Malinche planteada por Magaña se muestran estas problemáticas sobre el amor cortesano. Desde la perspectiva de Cortés, Marina es una “secretaria excelente” a la cual debe de cuidarse. Toda exaltación amorosa hecha por el capitán tiene como finalidad la obtención de un beneficio: la conquista y saqueo de Mesoamérica. Sin embargo, el Hernán Cortés de *Los argonautas* claramente corresponde a un modelo literario masculino que existe desde Homero y *La Odisea*: el aprovechamiento masculino de la sexualidad y el cortejo como parte del proceso de la aventura. La mujer se vuelve una pieza momentánea en toda la obra. Un objeto efímero que ayudó al héroe a cumplir su empresa. Son indispensables, pero sólo en el instante. Odiseo y Calipso, Jason y Medea, Eneas y Dido, son relaciones emblemáticas de este amor basado en la manipulación,

¹⁶⁶ Gloria Chicote, ‘El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval’. En *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2007, pp. 348-350.

¹⁶⁷ Gloria Chicote, ‘El amor cortés: otro acercamiento...’, pp. 348-350.

son oasis donde el viajero descansa antes de continuar la aventura. El hombre busca algo más y la mujer le ayudará a lograrlo o pondrá su grano de arena en el cumplimiento de la empresa.

Pero esto corresponde a la perspectiva según el Hernán Cortés de Magaña. Por tanto, ¿qué fue de la forma de ver de Marina? En la Mesoamérica precolombina, la mujer siempre estuvo alejada de las altas esferas de influencia, a menos que fuera en el rol de servidumbre de la nobleza. En el caso de las sociedades mayas, por las cuales transitó Malinche antes de su cristianización, la mujer desde la edad de los tres años era educada para fungir un rol en el entorno hogareño; en la nobleza maya, también se convertía en un medio de trueque político entre señoríos; en el entorno comunitario, aparte de fungir en el hogar, era la encargada de la agricultura por la cual se sostenía la dieta familiar. En las sociedades prehispánicas la mujer fue un objeto con un valor determinado desde su nacimiento.¹⁶⁸ Para ellas, el hogar, cultivar e hilar, fueron los campos de acción por los cuales se desarrollaron. Pero, pese a todos estos altibajos que pasaron las mujeres mesoamericanas, el estrato social de menor valor correspondía a las esclavas.

La esclavitud, para los tiempos del auge mexicana, era una práctica normalizada por la cual la mujer era reducida a la cualidad de objeto. Eran destinadas a la servidumbre sexual o en alguna de las labores ya mencionadas (que también eran habituales entre los mexicas).¹⁶⁹ Lo que sirve de valor de esta triste historia en este estudio es la valorización de que la mujer mesoamericana, en toda instancia social, su papel era el de servidumbre hacia las figuras masculinas. Y he aquí lo que lo acerca al amor cortés: la desvalorización femenina al servicio del hombre. La diferencia recae en la aproximación de la figura femenina: en el amor cortesano la mujer era un ser virginal e inmaculado, en las sociedades mesoamericanas las dimensiones sentimentales eran nulificadas. Y sabemos que Magaña fue consciente de este detalle por el argumento expuesto en el primer capítulo de esta tesis sobre el drama *Los Enemigos*.¹⁷⁰

¹⁶⁸ María J. Rodríguez-Shadow, "Las relaciones de género en México prehispánico". En *Las mujeres en Mesoamérica prehispánica*. México: UNAM, 2007, pp. 63-69.

¹⁶⁹ María J. Rodríguez-Shadow, 'La situación de las esclavas'. En *La mujer azteca*. México: UNAM, 2000, pp. 63-68.

¹⁷⁰ Por tanto, sugiero que en siguientes estudios sobre el personaje de Marina dentro de *Los argonautas* sea contemplado a la luz del drama que construiría dos décadas después. Aunque, tal vez tenga mayor lógica ver a la construcción dramática de Marina en *Los argonautas* como antecedente de las metáforas desarrolladas en *Los Enemigos*.

Traspuesto esto a *Los argonautas* de Magaña, su visión de la mujer precolombina, en este caso Marina, sigue con el modelo cultural mesoamericano, donde el destino y realización femenina recae en la servidumbre al varón. Al enamorarse de Hernán Cortés, este fato no cambia, dado que se visualiza, incluso ella misma, como una pieza de utilidad para el conquistador. En Marina puede ejecutarse el amor cortés debido al contexto cultural de la mujer en Mesoamérica, por eso ella no ve en sus acciones un signo de equivocación. La idea de que “la mujer nació para servir al hombre” era la norma de la época. Se está comportando como cualquier otra mujer que conoce, la diferencia es que ella recibe elogios y buenos tratos por parte de “sus dueños”.

Eso es lo que implican sus palabras a la nodriza. La finalidad última es la misma, la mujer sirviendo al hombre, pero la forma de realizarse no. De ahí que la Malinche de Magaña se sienta como una mujer realizada durante la obra, que cumple a una especie de propósito. Por eso, cuando un indígena le pregunta: “¿Por qué le sirves?”, este busca responder el “¿por qué a él y no a mi/nosotros?”. La mujer no tenía libertad, eso dice la obra, era esclava de nacimiento. Sea Xicotécatl o la nodriza, ellos ven de forma natural esta manera de obrar entre géneros. Lo que les extraña es la alienación de su cultura por parte de la india.

Malinche, al referirse como una gaviota o golondrina, como ave migratoria, se presenta como ese epítome al rechazo de la identidad cultural en la que nació. Esto es cierto, pero también, en *Cortés y la Malinche* se puede apreciar que Marina, por muy cristiana que se presente, no puede escapar de su contexto de nacimiento y la idea del papel de la mujer que se le impuso, con la cual se le crío. *Cortés y la Malinche* es una sátira en la que se encuentran

[...] varios niveles que se articulan en torno a dicotomías de fuerte contraposición: la comparativa del mundo español y el mundo indígena, que lleva a la conclusión de que las estructuras de violencia y dominio igualan a estas dos sociedades; el análisis de las relaciones entre hombres y mujeres desde la denuncia de la violencia ejercida por los varones; la relación de dos tiempos históricos: el de la Conquista y el del México contemporáneo al autor [...].¹⁷¹

Sergio Magaña, en su versión de Marina, invita al espectador a no simplificar los motivos que existen detrás de sus acciones. En realidad, la complejiza e incita a pensar en un mayor

¹⁷¹ Anna Albaladejo López, ‘*Cortés y la Malinche. Los argonautas* (1967). Sergio Magaña’. En *Tras las huellas de (la) Malinche* [...], pp. 159-160.

número de circunstancias a la hora de imaginar la figura de tan mítico personaje. Magaña visualiza a seres abstraídos por sus contextos, son personajes contruidos a partir de la idea del choque cultural, el cual va más allá del simple dominio militar: es el nacimiento de una nueva forma de ver el mundo a partir de la combinación de dos modelos culturales preestablecidos. Malinche no era una mujer renacentista, sino mesoamericana. Se le juzga desde las ideologías occidentales de lo que se considera moralmente bueno, de aquí, al igual que Moctezuma, es que le vemos como el epítome de la traición. Pero Magaña dice con esta obra que existen dimensiones más complejas de las que podemos apreciar. Así como en *Moctezuma II, Los argonautas* es una invitación para imaginar el qué es estar en los zapatos del otro, en una época con motivos y circunstancias distintas a las actuales. Instancias que no podemos comprender completamente, pero cuando menos logramos delimitar la superficie de un conflicto tan complejo.

2.2.3. Cortés y Carlos V: El Imperio Español y el servicio de sus conquistadores

Es cierto que se considera a las *Cartas de relación* como uno de los puntos álgidos en la crónica de Indias. No obstante, tampoco debe tomarse al mismo nivel literario e “histórico” que obras como la *Verdadera Historia* de Díaz del Castillo o *Historia general* de López de Gómara, dado que sus motivos de creación y estructura narrativa difieren de ellas. La finalidad era informar, no historiar. Para analizar las *Relaciones* uno debe suponerlas como parte de un proceso formal común en las empresas de exploración/conquista, dado que “además de servir para informar al soberano, expresan súplicas, solicitudes, sugieren y transmiten peticiones; es decir, tienen un carácter político-administrativo [...]”.¹⁷²

Como se mencionó en el anterior capítulo, para Hernán Cortés era indispensable el autovalidarse ante el emperador Carlos I de España, mejor conocido como Carlos V, del Sacro Imperio Romano. Era necesario puesto que sus acciones surgieron a partir de un motín al gobernador de Cuba, Diego Velázquez, que desembocaría en la exploración y conquista del actual Valle de México. Las *Relaciones* fueron el instrumento por el cual el capitán supo convencer a su rey de permitirle su protección y recursos. En estos escritos, Cortés se valida a través de los logros expresados en sus discursos, las posibles empresas de evangelización

¹⁷²Vittorio Salvadorini, ‘Las “Relaciones” de Hernán Cortés’. En *Thesaurus*, 18(1), 1963, p. 79.

que podrían abordarse, se mencionan minas de plata en territorios lejanos, etc. Además de legalizar su empresa, en sus *Relaciones* busca que en el emperador nazca la misma ambición que el explorador delata. Es la presentación de planes a presente y futuro.

Por lo general, en la enseñanza del tema se aborda a tal desde esta perspectiva, desde la de Hernán Cortés, sus ambiciones y ágil pensamiento. Sin embargo, ello nos dice que existen otras circunstancias tras la empresa, otro lado de la moneda: la Corona Española. La comunicación siempre se realiza entre un emisor y receptor, las *Cartas de Relación* no difieren de esta verdad. En *Cortés y la Malinche*, Sergio Magaña visualizó que un relato completo de la Conquista de México sin la figura de Carlos V es imposible. Se propuso a contextualizarlo dramáticamente y responder ficcionalmente cómo se entretejía la relación entre el monarca y el súbdito.

Carlos de Habsburgo, coronado como Carlos I de España, fue emperador de Castilla desde 1516 a 1556. La razón de su coronación a la temprana edad de dieciséis años fue la supuesta locura que desarrolló su madre, Juana I, durante el corto reinado de su marido, Felipe I y subsecuente muerte en 1506. Juana, fue reina de Castilla desde 1506 hasta la imposición de Carlos. Se dice que, durante este tiempo, la reina perdió noción de la vida en la corte en favor de su amado y muerto Felipe. Consciente de esto, Fernando “el Católico”, padre de la dicha, la recluyó en Tordesillas hasta su fallecimiento en 1555. Cuentan las leyendas que antes de su prisión, la locura de Juana escaló a tal punto que realizaba procesiones nocturnas por las calles madrileñas con el féretro de Felipe I, con la esperanza de que tal ritual lo resucitara. Fernando, por no perder la posesión de Castilla debido al Tratado de Villafáfila, donde la vena paterna de Carlos de Habsburgo tomaría regencia, nombró al arzobispo Cisneros como gobernador al servicio de Juana, lo cual no era cierto.¹⁷³ Esto en lo que Carlos de Habsburgo obtenía la madurez necesaria.

Sergio Magaña al abordar el tema en *Cortés y la Malinche* lo hace a consciencia del serio problema de sucesión que acaecía en los tiempos de la Conquista de México. En el drama, Carlos V es representado como un joven envejecido por las constantes querellas de la corte, sumada a la locura de su madre. De hecho, en la primera instancia dramática en la que aparecen los dichos, Juana y Carlos, Magaña muestra una suerte de explicación de los motivos de la sucesión real que ahora caía en el hijo.

¹⁷³ José Luis Olaizola. *Juana la loca*. Barcelona: Planeta, 2002, pp. 60-61.

El viejecillo avanza, medio inclina una rodilla y extiende a la reina un pergamino.

CARLOS V.— Doña Juana, Madre mía, aquí os escribe un tal Hernán Cortés, dice haberos descubierto un continente lleno de oro.

JUANA.— (*Rechazando el pergamino*) Quédate con el oro. Qué me importa a mí Cortés y Moctezuma y los indios. Nosotros somos europeos. (*Se inclina hacia el ataúd y queda ensimismada*)

CARLOS V.— Quedad con Dios. Yo me quedaré con esto.

El emperador se retira. Doña Juana se inclina aún más sobre el ataúd, de pronto retrocede.

JUANA.— (*Horrizada*) ¡Oh, oh...!

HOLANDESA.— ¿Qué sucede, mi señora?

JUANA.— (*Señalando el ataúd*) ¡Una mosca! Mirad, ¡Felipe tiene una mosca!¹⁷⁴

Como se puede apreciar, Magaña propuso algo acorde a lo expresado en las *Relaciones* de Cortés que nunca es tomado en cuenta. Un detalle mínimo: a diferencia de todas las demás cartas, la primera, fechada el 10 de julio de 1519, va dirigida para ambos reyes: Carlos V y Juana I. Magaña, a sapiencia del contexto de la reina, imagina literariamente un porqué de tal cambio en el remitente. Al postular a ambos, Cortés buscaba su apoyo por igual, pero dada la locura de la reina, el asunto queda en las manos de Carlos V. De aquí, supuso Magaña, que de la Segunda Carta de Relación a la Cuarta Carlos V fuera el único destinatario.

Para la versión de Carlos V de Magaña, éste se perfila como un personaje temperamental que vive ataviado por las presiones de la corte. No es que tome la palabra de Cortés en sus relaciones, sino todo lo contrario, hay un recelo expreso que le impide confiar: conoce la avaricia de sus hombres. Y, más importante, Hernán Cortes tiene orden expresa de arresto por parte del obispo de Burgos.

Juan Rodríguez de Fonseca (1451-1524), obispo de Burgos entre 1514 y 1524, fue el encargado de sustituir a Cristóbal Colón, tras el fracaso de su tercer viaje (1498-1500), como arquitecto de la política expansionista en las Indias americanas. Era la persona de mayor jerarquía sobre las exploraciones en el nuevo mundo (de él dependían los permisos). Cortés era un sublevado del proyecto del obispo. Sin embargo, Carlos V comienza a ver en la empresa de Hernán Cortés la posibilidad de resolver la crisis económica del naciente Imperio

¹⁷⁴ Sergio Magaña, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, p. 174.

Español que necesitaba recuperar la solvencia de sus arcas. Esta posición del rey enemista con el obispo de Burgos, que tenía como protegido a Diego Velázquez.¹⁷⁵

La relación dramática entre Cortés y Carlos V es símil a un juego de ajedrez. El hidalgo sabe que su proceder es ilegal, pero tiene la ventaja estratégica sobre el rey: tiene el oro que tanto necesita para sus bloqueos comerciales (debe recordarse que el título de emperador del Sacro Imperio Romano, implica ser el campeón y principal tributario del Estado Pontificio).¹⁷⁶ Cortés necesita de la validación imperial para poder ser nombrado, tras finalizar la ocupación, regente de Mesoamérica (Marqués del Valle de Oaxaca); Carlos V necesita solvencia.

Lo que se visualiza de esto es que para el Hernán Cortés de Sergio Magaña no existe en realidad un deseo de pertenencia hacia el Imperio, las razones son el oro, la posesión de tierras. Es más un cumplimiento protocolario lo que expone Cortés a Carlos V, los pasos necesarios para autovalidarse. Es un ser realista que busca lograr sus objetivos con la manipulación de las instancias que lo rodean. Lo que busca exponer Magaña es a un hidalgo pobre, sin nada más que su labia y forma de obrar, pero siendo esto suficiente para obtener los medios necesarios para desarrollar sus ambiciones.

Magaña advierte que el valorizar a Hernán Cortés como una especie de vasallo fiel del Imperio es pecar de ingenuidad, como si en los hombres españoles no existiera una ambición mayor. Es reconocer que la empresa de la Conquista de México fue realizada en su totalidad por los parias del imperio español, gente que sólo buscó abandonar su posición precaria ante la oportunidad que abría esta nueva era de exploraciones.¹⁷⁷

2.2.4. *Moctezuma II en Los argonautas: la continuidad del personaje*

Para finalizar se abordará el tratamiento del personaje de Moctezuma II en *Cortés y la Malinche*. Como se sabe, la primera aparición del tlatoani fue en la obra titulada por su nombre, en la cual encontramos a un personaje perplejo ante sus circunstancias, derrotista y cínico hacia sus compatriotas. En *Los argonautas* existe una intención de conservar tal construcción dramática.

¹⁷⁵ Fernando Orozco, *La Conquista de México*. México: Panorama, 1997, pp. 22, 87-88.

¹⁷⁶ Sergio Magaña, *Cortés y la Malinche*, p. 183.

¹⁷⁷ Anna Albaladejo López, *Tras las huellas de...*, p. 291.

Como se sabe, el drama narra las peripecias de Hernán Cortés por el Valle de México: desde la derrota de los tabasqueños en el Río Grijalva hasta la huida de Tenochtitlán conocida como Noche Triste. El drama se construye por una secuenciación de saltos temporales/espaciales y el uso de *no lugares*, lo cual la convierte en una obra no sólo difícil de representar, sino de explicar. En ocasiones, Carlos V, estando en Flandes, conversa con Moctezuma desde Tenochtitlán y Cortés en Cholula, todo al unísono, entre otras escenas similares.

Comparar la construcción dramática de *Moctezuma II* con *Los argonautas* obliga a admitir sus grandes diferencias, pero, si el autor, Sergio Magaña, declaró a tales obras como partes de un solo movimiento habrá de analizársele como tal. Como se puede apreciar, existen sólo tres personajes reutilizados en *Los argonautas* a comparación de su predecesora de 1953: Moctezuma, Tecuixpo y el Sumo Sacerdote (Ministro).

En la primera escena en que aparecen se les ve conversando sobre Cortés y su avance a Tenochtitlán. El Ministro espera que Moctezuma reaccione, qué haga algo. El tlatoani le responde que envió una comitiva con regalos a Hernán Cortés (los mismos que vemos al inicio de *Los argonautas* y al final de *Moctezuma II* con la mixteca leprosa) y prepara una conspiración para tenderles una trampa en Cholula. Llega la princesa Tecuixpo anunciándole que se le ha profetizado una vida de servidumbre a Cortés. Moctezuma, con su cinismo tan característico que mantiene de la tragedia, le responde que a él por igual se le habían anunciado malos augurios, incluyendo su muerte. “MOCTEZUMA.— ¿Y eso te apura? No hagas caso a los adivinos. Lo único que ellos saben leer es la intimidad de nuestro pensamiento [...]”.¹⁷⁸

Al inicio del segundo acto, mientras Cortés se encuentra en Cholula, Moctezuma y el Ministro hablan sobre supersticiones y analizan a sus contrincantes principales: Hernán Cortés y Pedro de Alvarado, puesto que de las crónicas sabemos que gracias al segundo se originaron las instancias violentas de la estadía española en Tenochtitlán. Moctezuma se muestra sin una pizca de alarma. El sacerdote lo reprocha y aparece en escena Cortés para explicarle (estando los unos en Tenochtitlán y el capitán en Cholula): es la libertad lo que ofrece a los subordinados de Mesoamérica. Es un concepto, un ideal de separarse del dominio mexica. Pero Moctezuma en su diálogo se percata de que Hernando es sólo un súbdito de

¹⁷⁸ Sergio Magaña, *Moctezuma II/Cortés y la Malinche*, p. 164.

otro rey y promete a los mesoamericanos palabras al aire. El Ministro le propone promover a un nuevo jefe militar en Cuauhtémoc, un caudillo. Moctezuma lo tacha de demagógico.

Como se sabe, *Moctezuma II* inicia justo cuando la masacre de Cholula se lleva a cabo. Por tanto, estas primeras intromisiones del tlatoani en *Los argonautas* se desarrollan anterior a la tragedia de 1953 y en ellas se conservan ciertas posturas que se encuentran en el personaje de Xocoyotzin al inicio del drama: lo vemos en una posición contraria a las castas militar y sacerdotal, con un cierto manejo de cinismo, pero con un menor sentido de fatalidad. Más adelante en la obra, tras el episodio de Cholula y la tragedia del 53, se maneja la consciencia de Moctezuma sobre la cultura barbárica de los mexicas, lo cual, para él, es el último clavo del ataúd para los mexicas.

MOCTEZUMA.— ¿Y qué culpa tengo de representar lo que represento? Pertenezco a un pueblo dueño de una tendencia bárbara, feroz y cruel, cuyas costumbres tú y otros me han impedido cambiar. ¿Por qué te aterras ahora? ¡Cállate! Cuando un día te hablé de beneficiar al pueblo, de repartir la tierra y levantar de los pueblos el impuesto que los agobiaba, tú te opusiste porque ello significaba debilidad. Y me acuerdo que reuniste al consejo y predicaste ahí la obligación al odio.¹⁷⁹

El Ministro le insiste a lo largo del drama que haga algo en contra de Cortés, pero el tlatoani está decidido a continuar con el juego de Cortés hasta las últimas consecuencias. De cierta forma sabe que la empresa está perdida en favor de los españoles. Lo que le queda al tlatoani es luchar en sus términos, lo cual es justamente la resolución final de *Moctezuma II* que vemos en el monólogo con el que cierra el drama.

MOCTEZUMA.— Ahora te toca a ti, Cortés... Tú ganas porque te acompañan la traición y los gritos... pero la fuerza de mi silencio ha de pasar el ruido de las cosas... ¡Tú ganarás, pero yo lucharé contra ti a mi manera, hasta el fin, hasta que el polvo de los días nos agigante! [...] ¡Más allá de todo esto vendrá el nombre de Moctezuma a chocar contra el odio de los bárbaros!¹⁸⁰

Pero se sabe cómo termina tal aproximación por parte de Moctezuma hacia Cortés: este lo apresa en su mismísima ciudad. En realidad, Magaña se propone a abordar esta situación para de nuevo reivindicar a Xocoyotzin y la idea del mexicano sobre éste. Como se mencionó en

¹⁷⁹ Sergio Magaña, *Moctezuma II/Cortés y la Malinche*, p. 205.

¹⁸⁰ Sergio Magaña, *Moctezuma II/Cortés y la Malinche*, p. 138.

el anterior capítulo, el episodio de la prisión del monarca es el punto de inflexión en la *Verdadera Historia* donde el personaje sufre una degradación debido a su inacción ante su encierro y se le representa como un cobarde que entregó en “bandeja de plata” un imperio. Sin embargo, Magaña se propone dar otro tipo de veredictos.

En su versión, Magaña presenta a un Moctezuma al cual poco se le puede tachar de culpable, puesto que está ante una situación que poco comprende: ¿cuándo, en la historia de Anáhuac, aparecieron tales extranjeros a mover los cimientos de sus sociedades? La respuesta es fácil: nunca. Cortés representa una forma distinta de hacer la guerra, de formar alianzas y de planificar. Justo antes de su muerte, Cortés y Moctezuma juegan al ajedrez. En el juego, el español le va explicando conforme avanza la mecánica del juego pero de forma en que Moctezuma tiene que intuir la mayoría de sus movimientos y la lógica del mismo. El monarca está confundido y se limita a sólo responder a los movimientos del capitán.

Magaña al ponerles a jugar el ajedrez ejemplifica todo lo realizado por Cortés y Moctezuma a lo largo de *Los argonautas*. Cortés ganó por conocer a la perfección las reglas de su propio juego. No es que el español llegara a tierras mesoamericanas y tuviera que aprender a hacer la guerra según los términos locales, sino todo lo contrario: Cortés llegó a imponer sus propias reglas y Moctezuma, dado que no existía un antecedente, no supo responder. En ocasiones no se piensa en esa dimensión de la vida del tlatoani y poco valoramos que todas las circunstancias en que se desarrolló la conquista de Cortés fueron inusuales para los sometidos. ¿Cómo reaccionar sin incertidumbre ante algo que nunca viste? ¿Acaso se puede juzgar a las acciones de Moctezuma como las peores posibles? Con *Los argonautas* Magaña propone una respuesta negativa y rescata que lo hecho por Xocoyotzin poco debe ser juzgado como lo incorrecto, puesto que nadie nace listo para saltar hacia lo desconocido.

Conclusiones

La historia la escriben los vencedores. La selección de la frase poco es a falta de malicia literaria o pericia metafórica, porque en la historia mexicana más tergiversada, la de Moctezuma Xocoyotzin y la conquista de Tenochtitlán, parece que falta de una mejor oración para describirle. Porque los testimonios de Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo fueron más que simples palabras, fueron la introducción de América/Anáhuac a Occidente por medio de la llaga de la Conquista, la derrota y la deshonra. Y desde entonces, a la historia de la esforzada empresa de las huestes cortesianas poco le importó tomar en cuenta a las mismas personas que hostigaba: los indígenas. En la mitad del siglo XX, gracias a los sentimientos y dedicación de tres décadas (1920-1950), un mexicano, Sergio Magaña, de alguna forma sintió esta verdad amarga sobre el *tlatoani*.

Desde hace exactamente cinco siglos, los mexicanos nos rehusamos a ver a la figura de Moctezuma con otros ojos. Aunque también es una cuasi-mentira. Hace acaso dos semanas que, tras quince generaciones, los descendientes Moctezuma Xocoyotzin y Hernán Cortés reprodujeron su célebre abrazo en la actual esquina entre las calles José María Pino Suárez y República del Salvador, en la colonia Centro de la Ciudad de México. Tras el encuentro, el descendiente de Xocoyotzin, Federico Acosta, declaró:

Hoy se conmemoran 500 años de un momento histórico para todos nosotros los mexicanos. Independientemente de lo que pasó en ese momento, somos la fusión de dos culturas la europea y la nuestra. Somos el resultado de ese encuentro, la gran mayoría de este país tenemos sangre española y mexicana. Lo que teníamos atrás era extraordinariamente bueno, los avances que había en México antes de que llegaran los europeos no se han dicho porque la historia que hemos conocido es básicamente la que viene de los conquistadores y la iglesia y hay que entender el contexto en que sucedieron las cosas.¹⁸¹

Sin tomar mucha atención hacia qué se refería con “avances”, ahora se siente un aura de sanación ante la llaga de la Conquista. “Somos el resultado de ese encuentro”. La frase es verdad, nosotros lo somos y los pobres hombres que fueron renombrados como “indios” en el siglo XVI también. Pero el tataranieto de Moctezuma no comprende la verdadera

¹⁸¹ Antonio Díaz, ‘Así fue el abrazo de los descendientes de Hernán Cortés y Moctezuma’. En *El Universal en Línea*. Consultado el 20 de Noviembre del 2019.

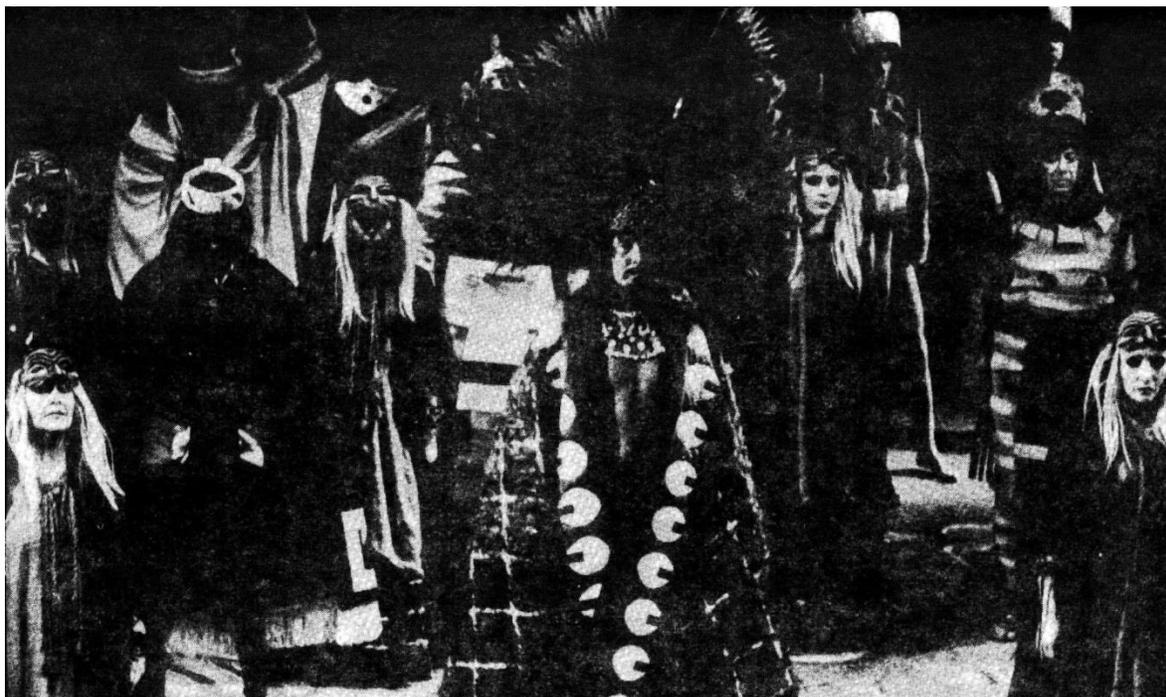
<https://www.eluniversal.com.mx/cultura/patrimonio/descendientes-de-cortes-y-moctezuma-se-encuentran>

dimensión de su oración. Hace unos días, la plataforma en línea del servicio Amazon Prime estrenó la serie *Hernán*, y gracias a su Moctezuma comprendí la poca meditación de la frase de Federico Acosta. En la serie el *tlatoani* no posee muchos cuadros (salvo el capítulo sobre su muerte), porque se está acaso a dos días de sus ojos cerrarse por siempre (Moctezuma ya había perdido su importancia política), pero en cada momento frente a la cámara, el actor capta el inexplicable vacío con su mirada. Esos ojos que mostramos cuando damos todo por perdido, porque se ha roto el orden del universo y un simple humano poco lo puede recomponer. El actor, Dagoberto Gama, con su actuación silenciosa deja que “la mirada hable”. En esta interpretación una frase como “Somos el resultado de ese encuentro” es equivalente a clavar una daga en la arteria coronaria.

En los ojos de Dagoberto Gama no está el miedo de Moctezuma por sí mismo, es el miedo por todos y cada uno de los mexicas que será “resultado de ese encuentro”. El pequeño artesano de una cofradía, el milpero, el mercader de Texcoco; su hija, esposa, hijos, hermanos, amigos; todos serán subyugados por el nuevo régimen, pero más importante, perderán la historia de vida que hasta ese entonces forjaron. El príncipe nunca llegará a rey, el artesano libre en algunos años ya no lo será. Ninguna alma en Mesoamérica podrá decir que fue la excepción a la regla. “Somos el resultado de ese encuentro”. Sí, pero eso no quita lo trágico entre lo “no dicho” de la historia. Han pasado quinientos años, y pareciera que tener un número con dos ceros a la derecha hace que sea necesario traer a la fecha como una conciliación, un pensamiento positivo. Una celebración. Traigo a colación este claroscuro entre la serie *Hernán* y la opinión de la mestizada sangre de Moctezuma porque, así como el Moctezuma de Dagoberto Gama, Magaña captó en *Moctezuma II* este sentimiento de pérdida y lo hizo su tema central.

Ahora, a quinientos años, parece plausible traer de vuelta el tema y darle nuevas caras al episodio de la Conquista de México. La tecnología y el CGI permiten una cierta suerte de “realismo” para los paladares posmodernos a los cuales una obra de teatro parece “mucho”. Es la fecha conmemorativa del medio milenio del choque entre mundos, y no escuché de un reestreno de la obra cumbre (junto a *Los signos del Zodiaco*) de Sergio Magaña. No vi un encargo a Alejandro Jorodowsky a realizar un cortometraje de un drama que dirigió en su tiempo de formación en México. Vi dos interpretaciones auspiciadas por el gobierno federal de la ópera *Moctezuma* (est. 1733) de Vivaldi. Una desgracia para la poca fortuna de los

videntes que no saben italiano, incluyéndome. ¿Pero *Moctezuma II* dónde quedó? ¿Acaso la dramaturgia en México ya no da el ancho en sofisticación para público que hoy se guía por las sugerencias de Netflix? Porque quiero recordar que *Moctezuma II* es una obra audaz que, a pesar de que fue representada hace 66 años, sigue siendo una producción con pocas comparaciones en el alto arte mexicano hasta el día de hoy.



Moctezuma II, dirige José Solé. Moctezuma: Salvador Sánchez. Estreno: 1982.¹⁸²

Las dos más grandes representaciones de la obra fueron en 1954 por André Moreau, con papel protagónico de Ignacio López Tarso; y en 1982 por José Solé, con Salvador Sánchez de Moctezuma. Ambas producciones gozaron de presumir de grandes actuaciones, escenografías y vestuarios. El crítico Rafael Solana dijo de la muestra de Moreau: “El movimiento escénico, el ritmo, el tono, la unidad, todo un gran acierto del director Moreau, que tuvo entre manos una labor complicada y difícil; la postura en escena bajo la supervisión de Antonio López Mancera, un gran éxito; vistosísima en su sobriedad la decoración de Graciela Castillo; brillantísimo el vestuario, sin excesos operísticos o cinematográficos”.¹⁸³ La representación de André Moreau, nos indica Solana, fue más modesta que la de José Solé.

¹⁸² Fuente: EMUSA.

¹⁸³ Rafael Solana, ‘*Moctezuma II* de Sergio Magaña, dirige André Moreau’. En *Siempre!*. 6 de marzo de 1954.

Sin embargo, ambas representaciones son consideradas como una muestra álgida de la capacidad de la dramaturgia mexicana y las compañías de actores tanto en 1954 como 1982.



Moctezuma II, dirige André Moreau. Moctezuma: Ignacio López Tarso. Estrenada en 1954.¹⁸⁴

¿Por qué excluir a *Moctezuma II* de la memoria de la dramaturgia mexicana, más el día de hoy, que el tema de la Conquista pareciera normalizarse en favor del resultado del choque de culturas? Nosotros somos resultado del encuentro entre dos mundos, por tanto, vemos el episodio en función de la vida occidental que llevamos, pero olvidamos que en esa conquista europea millones de almas perdieron sus sueños y vidas. Uno y/o lo otro. Ninguna existencia fue la misma en Mesoamérica. *Moctezuma II* es una invitación que necesitamos los mexicanos para en verdad subsanar en la consciencia el episodio de la Conquista y reconocer la naturaleza humana en sus actores.

Desde el magnánimo señor en las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés, el cobarde que vendió un imperio en *La Historia Verdadera*, es hasta el día de hoy, a cinco siglos, que empezamos a verlo como un ser humano, Moctezuma es uno de los personajes más interesantes en la Historia de México, es capaz de transfigurarse en cada relato, en cada siglo,

¹⁸⁴ Fuente: *Panorama del teatro en México*, no. 1, (julio, 1954).

por el simple hecho de que no conocemos la dimensión humana de sus acciones. *Moctezuma II* es una llamada a reconciliar a la figura del *tlatoani* con los hechos que conocemos. Sin embargo, la reconciliación no es un adoctrinamiento, no es querer imponer un juicio, sino es buscar la empatía del espectador/lector, el mexicano del presente, y hacerle reconocer que hay un lado psicológico que nunca podremos alcanzar, pero, al ser sapientes de su existencia, podemos respetar a la figura de Moctezuma y sus desdichadas razones. Creo que, en las “celebraciones” de este año, 2019, poco atendimos a esa búsqueda de sanar ese pasado.

Esta tesis a través del análisis histórico-literario de las tres obras, *Moctezuma II*, *Los argonautas* y *Los Enemigos*, buscó subsanar que si bien la carrera de Sergio Magaña fue menospreciada hacia las últimas décadas de su vida, su testimonio dramático es tan valioso para la tradición literaria de México como cualquier otro dramaturgo. En las instituciones universitarias cuando se aborda a la Generación de Medio Siglo se hace desde Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y, por alguna extraña razón, a Jorge Ibarguengoitia, cuando en varias entrevistas con los primeros dos, hartamente mencionaron cómo la tripleta principal de dramaturgos de tal grupo eran ellos dos y Sergio Magaña. Ibarguengoitia, Rosario Castellanos y Jaime Sabines se enfocaban más en otros géneros literarios. En las palabras dedicadas por Carballido y Hernández a Magaña siempre hubo un respeto hacia su obra. Lo reconocían como un amigo, claro es, pero existía por parte de ambos una admiración solemne a su capacidad dramática.

Hablando desde una perspectiva personal, al iniciar esta tesis era de los que creía que tales dedicatorias de Emilio Carballido y Luisa Josefina Hernández tenían como raíz su eterna amistad, pero conforme fui explorando (conforme pude, y lo que no, le corresponderá a otros) estos tres *textos dramáticos* de Sergio Magaña, creo haber obtenido una clase similar de respeto y nostalgia por la carrera de un dramaturgo con corazón de poeta maldito. Mi nostalgia surge por lo visto del primer apartado de este trabajo, el saber que la carrera de Magaña fue trunca no por culpa suya, sino por el cambio drástico que hubo en la *praxis* del teatro mexicano al cerrar el siglo XX. La recepción de la obra de Magaña muestra la importancia que tiene para un autor dramático que la primera representación de un drama sea de tal forma que busque ser *logocentrista*, dado que se pueden cometer estragos, como en *Los Enemigos. La invención de América*, donde nulo tiene de cerca la representación al texto original. Debido a los desastres teatrales cometidos por terceros es que se juzgó la carrera de

un autor. De ahí que surge una necesidad en el presente por rescatar de los malos juicios a la obra de Magaña y leerle con los brazos abiertos.

Los dos dramas de la Conquista de México y *Los Enemigos*, son invitaciones a futuros lectores y espectadores a iniciar un proceso de deconstrucción del pasado distante y que se nombra como fundacional por los mexicanos. En este trabajo se vio cómo Sergio Magaña, a través de su prodigio artístico, logró crear personajes tan cercanos a lo que conocemos de la “historia oficial” pero de cierta manera desconociéndola porque al final de cuentas nos dice: mira que estos personajes corresponden a contextos tan distintos a los nuestros que poco podemos entenderlos. En estos tres dramas de Magaña se nos enseña tal lección al mostrar a personajes ahogados en sus contradicciones que se presentan ante episodios insólitos. Son la otra cara de la moneda, una que poco busca defender, porque en realidad la meta es justificar, ser sinceros y dejar de romantizar la Historia. Eso representan su Moctezuma, su Marina y Hernán Cortés. Son invitaciones para que los mexicanos dejen sus prejuicios hacia sus figuras y entiendan que conceptos como “bien” o “mal” son subjetivos al analizar el pasado, puesto que cada ser responde al viento de su tiempo.

Por otro lado, debe destacarse el papel de la dramaturgia en México como un panorama sombrío en la actualidad. Siendo que su nicho siempre ha visto reducido a un pequeño grupo de los más fieles seguidores. Sin embargo, la situación actual con la pandemia producida por el virus Covid-19, ha llevado a la comunidad teatral a una apretada situación. La dramaturgia mexicana se encuentra en una seria crisis no sólo administrativa, ya que existen pocos apoyos gubernamentales, sino también el grupo de espectadores se va reduciendo cada vez más. Vaya, si es que los cinemas se encuentran en la crisis de su existencia, qué se espera de la dramaturgia, que fue a quién quitó en el público su gusto por el teatro al masificarse a mediados del siglo XX.

Se han optado por el uso de los medios digitales, como la realización de *streamings*, pero claramente el resultado dista de ser el mismo. Cientos de obras canceladas, actores sin acto, sin salario. ¿Cómo habrá de reaccionar la comunidad teatral y la Secretaría de Cultura cuando todo el problema pase? Se anuncia un clima oscuro tras la pandemia, especialmente en la economía mundial. Le comparan con la Gran Depresión de inicios de los treinta del siglo XX. Esto declara, asegura, un futuro cabizbajo para las artes, a quienes seguramente se le recortarán fondos. ¿Quién habrá de salvar a la dramaturgia de este ocaso?

Bibliografía

Introducción y Primer capítulo

ENRIQUE SERNA, 'SERGIO MAGAÑA: EL REDENTOR CONDENADO'. En *Revista de la Universidad*, 2010, 80, pp. 86-90.

LESLIE ZELAYA, IMELDA LOBATO & JULIO CÉSAR LÓPEZ, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*. Morelia: Secretaria de Cultura de Michoacán, 2006.

JOSÉ LUIS GARCÍA BARRIENTOS, 'Teatro, drama, texto dramático, obra dramática (un deslinde epistemológico)'. En *Revista de literatura*, 1991, 53(106), pp.371-390.

MARÍA DEL CARMEN BOBES NAVES, 'El proceso de transducción escénica'. En *Dialogía: revista de lingüística, literatura y cultura*, 2006, 1, pp. 35-53.

SUSAN MCCLOSKEY, 'Shakespeare, Orson Welles, and the "Voodoo" *Macbeth*'. En *Shakespeare Quarterly*, 36(4), 1985, p. 406-416.

BENJAMIN HILB, 'Afro-Haitian American Ritual Power: Voudou in the Welles-FTP *Voodoo Macbeth*'. En *Shakespeare Bulletin*, 32(4), 2014, pp. 649-681.

CLAUDINE MICHEL, 'Vodou in Haiti: Way of Life and Mode of Survival'. En *Vodou in Haitian Life and Culture: Invisible Powers* (editores: Claudine Michel & Patrick Bellegarde-Smith). Nueva York: Palgrave Macmillian, 2006.

ROSA GARCÍA GUTIÉRREZ, 'Jóvenes y maestros: los Contemporáneos bajo la tutela de José Vasconcelos, Pedro Henríquez Ureña y Alfonso Reyes'. En *Anales de Literatura Hispanoamericana*, 1998, 27, p. 275-296.

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI, 'Los años cincuenta y el surgimiento de la Generación de Medio Siglo en el Teatro Mexicano'. En *Tema y variaciones de literatura*, 2008, 30, p. 39-56.

GUILLERMO SCHMIDHUBER DE LA MORA, 'Nueva dramaturgia mexicana'. En *Latin American Theatre Review*, 1984, 18(1), p.13-16.

JUAN MANUEL CORRALES, 'Entrevista con Sergio Magaña'. En *La Palabra y el Hombre*, 1977, 23, p.22-24.

EMILIO CARBALLIDO, 'Prólogo'. En *Los Enemigos* (de Sergio Magaña). México: Editores Mexicanos Unidos (EMUSA), 1990, pp.3-46.

SERGIO MAGAÑA, *Los Enemigos*. México: EMUSA, 1990.

OCTAVIO PAZ, *El laberinto de la soledad*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 100, 51.

ERWIN RODRÍGUEZ DÍAZ, 'Tiempo fechado. El mexicano y el poder. La relación con sus semejantes, superiores y súbditos. La obra de Octavio Paz'. En *Estudios Políticos*, 1(8), 2004, pp.75-91.

ALEJANDRO LUNA, 'Presentación'. En *Los Enemigos. La invención de América*. México: Consejo Nacional Para la Cultura y las Artes (CONACULTA)/INBA/XVII Festival Internacional Cervantino, 1989, pp. 7-8.

KATIA SAISON, *The Manuscript Hunter. Brasseur de Bourbourg's Travels Through Central America and Mexico, 1854-1859* (University of Oklahoma Press, 2017).

UNESCO, *Rabinal Achí dance drama tradition*. En <https://ich.unesco.org/en/RL/rabinal-achi-dance-drama-tradition-00144> (última consulta: 3 de junio de 2020).

DAVID OLGUÍN, '¡Hasta que por fin vino alguien a descubrirme! Crónica de un Montaje'. En *Los Enemigos. La invención de América*. México: CONACULTA/INBA/XVII Festival Internacional Cervantino, 1989, pp. 10-16.

ARMANDO PONCE & HÉCTOR RIVERA, "Frente a los enemigos de *Los Enemigos*". En *Proceso*, 18 de noviembre 1989. Consultado en: <https://www.proceso.com.mx/153929/frente-a-los-enemigos-de-los-enemigos> (última vez consultado el 21 de enero de 2020)

HÉCTOR RIVERA, "*Los Enemigos*, de Sergio Magaña, al fin; 'El resultado por verse', dice". En *Proceso*, 14 de octubre de 1989. Consultado en:

<https://www.proceso.com.mx/153717/los-enemigos-de-sergio-magana-al-fic-el-resultado-por-verse-dice> (última consulta, 21 de enero de 2020)

ALEJANDRO LUNA, “*Los Enemigos y El Rabinal Achí*”. En *Proceso*, 2 de diciembre de 1989. Consultado en: <https://www.proceso.com.mx/154020/los-enemigos-y-el-rabinal-achi> (Última vez consultado: 21 de enero de 2020).

YANA MEERZON, ‘Concretization-Transduction-Adaptation: On Prague School Legacy in Theatre Studies Today’. En *Theatralia*, 2012, 15(2), p. 125-153.

RICHARD J. HAND, “It Must all Change Now. Victor Hugo’s *Lucretia Borgia* and Adaptation”. En *Redefining Adaptation Studies* (editores. Dennis Cutchins, Laurence Raw & James M Welsh). Lanham/Toronto: The Scarecrow Press, 2010, p. 17-30.

MOJMÍR GRYGAR, “The Role of Personality in Literary Development”. En *The Structure of the Literary Process. Studies Dedicated to the Memory of Felix Vodička* (editores, Peter Steiner, Miroslav Červenka & Ronald Vroon). Amsterdam/Philadelphia, 1982, pp. 187-210.

PATRICE PAVIS, “Toward Specifying Theatre Translation”. En *Theatre at the Crossroads of Culture* (traducción de Loren Kruger). Londres/Nueva York: Routledge, 1992, pp. 131-154.

FELIX VODIČKA, “The Concretization of the Literary Work”. En *The Prague School Selected Writings 1929-1946* (editor Peter Steiner). Austin: University of Texas Press, 1975, p. 105-134.

Segundo capítulo

PATRICK JOHANSSON K. ‘Moctezuma II. Crónica de una muerte anunciada’. En *Caravelle du monde*, 70, pp. 29-54.

SERGIO MAGAÑA, *Los Enemigos*. México: Editores Mexicanos Unidos, S.A., 1990.

ALEJANDRO ORTIZ BULLÉ GOYRI, 'Los años cincuenta y el surgimiento de la Generación de Medio Siglo en el teatro mexicano'. En *Tema y variaciones de literatura*, 30, 2008, pp. 57-83.

HERNANDO ALVARADO TEZOZÓMOC^a, *Crónica mexicana* (prólogo y selección de Mario Mariscal). México: UNAM, 1943.

HERNANDO ALVARADO TEZOZÓMOC^b, *Crónica mexicana* (prólogo y selección de Mario Mariscal). México: SEP, 1944.

HERNANDO ALVARADO TEZOZÓMOC^c, *Crónica mexicana* (Notas de Manuel Orozco y Barra). México: Leyenda, 1944.

HERNANDO ALVARADO TEZOZÓMOC^d, *Crónica mexicana* (Traducción alterna y edición crítica por Adrián León). México: UNAM, 1949.

SERGIO MAGAÑA, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*. México: EMUSA, 1985.

CAROLYN WOLFENZON, 'Moctezuma o la construcción de una ficción: Cortés, Bernal Díaz, Sahagún'. En *Revista de Estudios Hispánicos*, 33(2), 2018, pp. 35-49.

GUILLERMO SERÉS, 'Vida y escritura de Bernal Díaz del Castillo'. En *Literatura: teoría, historia, crítica*, 6, 2004, pp. 15-62.

FRANCISCO LÓPEZ DE GÓMARA, *Historia de La Conquista de la Nueva España* (prólogo y bibliografía, Jorge Gurría Lacroix; Actualización, cronología y bibliografía, Mirla Alcibíades), Caracas: Fundación Biblioteca Ayacucho, 2007.

BERNAL DÍAZ DEL CASTILLO, *Historia Verdadera de La Conquista de la Nueva España*. México: Porrúa, 2017.

ROSA PELLICER, 'La organización narrativa de la *Historia Verdadera* de Bernal Díaz del Castillo'. En *UCLA Mester*, 1989, 18(2), p.83-93.

HERNÁN CORTÉS, *Cartas de Relación*. México: Porrúa, 2004.

JOSÉ LUIS MARTÍNEZ, *Hernán Cortés*. México: Fondo de Cultura Económica, 2015.

JOSÉ FERRER CANALES, 'La segunda carta de Cortés'. En *Historia Mexicana*, 4(3), 1955, pp. 398-406.

TRINIDAD BARRERA, 'Bartolomé de las Casas en el siglo XIX: Fray Servando Teresa de Mier y Simón Bolívar'. En *América sin nombre*, (9-10), 2007, p. 27-31.

MIGUEL LEÓN-PORTILLA, 'Significado de la obra de fray Bernardino de Sahagún'. En *Estudios de Historia Novohispana*, 1(1), 1966, p. 1-17.

ALONSO DE ZORITA, *Relación de la Nueva España I*. México: Cien de México, 2011.

CHRISTIAN DUVERGER, *Crónica de la eternidad*. México, Penguin Random House, 2013.

BERNARDINO DE SAHAGÚN, *Historia general de las cosas de la Nueva España* (Edición, numeración, anotación y apéndices por Ángel Ma. Garibay K.). México: Porrúa, 2016.

BEATRIZ ARACIL VARÓN, 'Moctezuma II: ausencia y presencia en el teatro mexicano'. En *América sin nombre*, (9-10), 2007, pp. 12-20.

AURELIA VALERO PIE, 'Diálogos entre Filosofía e Historia: Luis Villoro, 1922-2014'. En *Historia Mexicana*, 64(2), 2014, p. 713-735.

LUIS VILLORO, *Los grandes momentos del indigenismo en México*. México: FCE, 2018.

JESÚS CAÑAS MURILLO, 'Sobre la poética de la tragedia neoclásica española'. En *Filología y Lingüística*, 25(1), 1999, pp. 115-131.

NORMA ROMÁN CALVO, *El modelo actancial y su aplicación*. México: Pax México, 2007.

HAROLD BLOOM, *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas* (traducción de Damián Alou). Barcelona: Anagrama, 2006.

KIRSTEN F. NIGRO, 'Entrevista a Luisa Josefina Hernández'. En *Latin American Theatre Review*, 18(2), 1985, p. 101-104.

FREDRIC JAMESON, *Brecht y el Método* (traducción de Teresa Arijón). Nueva York: Manantial, 2013.

CÉSAR OLIVA & FRANCISCO TORRES MONREAL, *Historia básica del arte escénico*. Madrid: Cátedra, 2000.

ENRIQUE SERNA, 'Sergio Magaña: El redentor condenado'. En *Revista de la Universidad de México*, 80, 2010, pp. 86-90.

ARISTÓTELES, *Poética*. México: Porrúa, 2006.

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, *Diccionario de la lengua española, 23ª edición* (Versión en línea). <http://dle.rae.es> (Consultado el 26 de Noviembre del 2019).

SAMUEL RAMOS, *El perfil del hombre y su cultura en México*: México, Colección Austral, 2009.

ANTONIO DÍAZ, 'Así fue el abrazo de los descendientes de Hernán Cortés y Moctezuma'. En *El Universal en Línea*. Consultado el 20 de Noviembre del 2019.

<https://www.eluniversal.com.mx/cultura/patrimonio/descendientes-de-cortes-y-moctezuma-se-encuentran>

RAFAEL SOLANA, '*Moctezuma II* de Sergio Magaña, dirige André Mureau'. En *Siempre*, 6 de marzo de 1954.

RAFAEL SOLANA, '*Moctezuma II* de Sergio Magaña, dirige André José Solé'. En *Siempre*, 10 de noviembre de 1982.

ANNA ALBALADEJO LÓPEZ, *Tras las huellas de (la) Malinche. Tránsito del arquetipo en el Teatro Mexicano de la segunda mitad del siglo XX* (Tesis doctoral en Teatro y Literatura Española, Latinoamericana, Portuguesa y Teoría Literaria). Departamento de Filología Española. Universitat de València, 2015.

JEAN FRANCO, “Malinche. Del don a contrato sexual”. En *Marcar diferencias, cruzar fronteras*. Chile: Cuarto Propio, 1996, pp. 251-270.

MARGO GLANTZ, “Malinche: la lengua en la mano”. En *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, 2001, pp. 167-182.

MANUEL ROMERO DE TERREROS, *Hernán Cortés, sus hijos y nietos, caballeros de las órdenes militares*. México: Antigua Librería Robredo de José Porrúa e hijos, 1944.

ROSA MARÍA ZUÑIGA, ponencia en el Coloquio Internacional La Malinche, sus padres y sus hijos. México, UNAM, 1992.

MARÍA STEIN, “La Malinche: el conflicto secreto”. En *Cuando Orestes muere en Veracruz*. México: UNAM, 2003, pp. 127-141.

Sergio Magaña, *Los argonautas*. En *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*. México: Editores Mexicanos Unidos (EMUSA), 1985.

MILAGROS PALMA, ‘Malinche, el malinchismo o el lado femenino de la sociedad mestiza’. En *Simbólica de la Femenidad* (ed. Milagros Palma). Quito: Ediciones Abya-Yala, 1990, pp. 131-164.

GLORIA CHICOTE, ‘El amor cortés: otro acercamiento posible a la cultura medieval’. En *III Jornadas de Estudios Clásicos y Medievales*. La Plata: Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 2007, pp. 345-353.

MARÍA J. RODRÍGUEZ-SHADOW, “Las relaciones de género en México prehispánico”. En *Las mujeres en Mesoamérica prehispánica*. México: UNAM, 2007, pp. 49-78.

VITTORIO SALVADORINI, ‘Las “Relaciones” de Hernán Cortés’. En *Thesaurus*, 18(1), 1963, pp. 77-97.

JOSÉ LUIS OLAIZOLA. *Juana la loca*. Barcelona: Planeta, 2002.

FERNANDO OROZCO, *La Conquista de México*. México: Panorama, 1997.