

Doctora en Filología Hispánica. Profesora de Literatura Hispanoamericana en la Universidad de Alicante (España). Especialista en teatro hispanoamericano colonial, se ha dedicado asimismo en los últimos años al estudio de la Crónica de Indias, así como a su recuperación en la novela y el teatro latinoamericanos del siglo XX. Entre sus publicaciones cabe destacar *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI* (Roma, Bulzoni, 1999), *Abel Posse: de la crónica al mito de América* (Universidad de Alicante, 2004), la coedición de *Fiesta y teatralidad de la pastorela mexicana* (México, UNAM, 2004) y la del monográfico de la revista *América sin nombre* dedicado a la *Fiesta religiosa y teatralidad popular en México* (Universidad de Alicante, 2006), así como numerosos artículos que forman parte de obras colectivas editadas en Europa y América. Actualmente es responsable académica del área de América Latina en la Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes.

# MOCTEZUMA II: AUSENCIA Y PRESENCIA EN EL TEATRO MEXICANO

BEATRIZ ARACIL VARÓN

Pues cuando oía Motecuhzoma que mucho se indagaba sobre él, que se escudriñaba su persona, que los «dioses» mucho deseaban verle la cara, como que se le apretaba el corazón, se llenaba de grande angustia. Estaba para huir, tenía deseos de huir (...); deseaba ir a la Casa de Cintli<sup>1</sup> (...). Pero esto no lo pudo. No pudo ocultarse (...). No hizo más que esperarlos. No hizo más que resolverlo en su corazón, no hizo más que resignarse; dominó finalmente su corazón, se recomió en su interior, lo dejó en disposición de ver y de admirar lo que habría de suceder.

(Informantes de Sahagún,  
*Códice florentino*).

ron a los conquistadores y, sobre todo, a sus descendientes reafirmar el poder de la cultura vencedora y justificar los privilegios de que gozaban en la nueva sociedad virreinal.

Una de las primeras ocasiones en las que la figura de Moctezuma fue llevada a escena debió ser precisamente esa mascarada de 1565 en la que Martín Cortés representó a su padre, el Marqués del Valle, y Alonso de Ávila, encarnando el papel del gran monarca, le rindió homenaje junto a veinticuatro amigos vestidos de caciques indios. Las consecuencias políticas de aquel acontecimiento, que tal vez no inició pero sí llegó a simbolizar la supuesta conjura de Martín Cortés<sup>3</sup>, ilustran ya claramente cómo la recreación teatral de la conquista, de sus protagonistas y, por tanto, también de la figura del emperador azteca, no ha podido desligarse en México de intenciones políticas e ideológicas que, evidentemente, han ido variando a lo largo de la historia. Pero además, la escena elegida para aquella escenificación, esto es, la aparentemente voluntaria sumisión de Moctezuma al conquistador español, resulta significativa porque se convertiría más adelante en uno de los motivos fundamentales tanto del acercamiento mostrado por los dramaturgos hacia este personaje (en especial fuera de México) como –aunque pueda resultar paradójico– del relativo desinterés que parece rodearle en el ámbito mexicano: las interrogantes creadas en torno a esa actitud resignada de Moctezuma frente al invasor parecen provocar un cierto vacío en torno a su figura, sobre todo en las décadas poste-

1  
Templo de la diosa del maíz.

2  
Tenemos noticia de una «comedia grande» compuesta por Gonzalo de Riancho sobre «la conquista de esta Nueva España y gran ciudad de México» que fue propuesta por este autor al Cabildo de la ciudad de México para ser representada el día de San Hipólito de 1595 (Acta del 31 de julio de 1595, en *Actas del Cabildo de la ciudad de México*, México, Ignacio Bejarano, 1889-1916, vol. XII, pp. 199). Riancho no recibió la ayuda para poner en escena esta comedia, pero lo más probable es que sí se realizara la representación, ya que en las actas del 5 y 8 de agosto de dicho año (*ibid.*, pp. 200 y 202) consta la construcción de tablados para la misma.

3  
Véase Manuel Orozco y Berra, *Noticia histórica de la conjuración del marqués del Valle. Años de 1565-1568. Formada en vista de nuevos documentos originales y seguida de un extracto de los mismos documentos*, México, Tipografía de R. Rafael Cadena, 1853, p. 38; cit. por Teresa Silva en su estudio preliminar a Juan

## INTRODUCCIÓN

El hecho histórico de la conquista ha formado parte de la teatralidad mexicana desde los inicios del período colonial: la celebración anual del día de San Hipólito (fecha de la toma de la ciudad de México), a propósito de la cual se debió representar a fines del XVI una pieza con el tema concreto de *La conquista de la Nueva España*<sup>2</sup>, así como diversas manifestaciones teatrales o parateatrales sobre este tema que tuvieron lugar en la capital del virreinato, entre las que destaca sin duda la mascarada sobre la entrada de Hernán Cortés en Tenochtitlán protagonizada por Alonso de Ávila y Martín Cortés en 1565, permitie-

Suárez de Peralta, *Tratado del descubrimiento de las Indias*, México, CONACULTA, 1990, p. 31. Sobre dicha conjura-

ción, cf. Fernando Benítez, *Los primeros mexicanos. La vida criolla en el siglo XVI*, México, Ed. Era, 1976, pp. 186-232.

riores a la Independencia, período en el que se recupera, en cambio, a los grandes héroes de la resistencia indígena como Cuicláhuac y, sobre todo, Cuauhtémoc.

Ya en el siglo XX, este desconocimiento sobre las verdaderas motivaciones del tlatoani azteca, al tiempo que sus posibilidades dramáticas, serían destacados por el creador francés Antonin Artaud, quien, tras un fructífero viaje a tierras mexicanas<sup>4</sup>, propuso en su Segundo Manifiesto del «Teatro de la Crueldad» (1938) una novedosa representación de la conquista de México que insistiría «en el valor espectacular de los conflictos que pretende poner en escena. / Ante todo las luchas interiores de Montezuma, el rey desgarrado, de móviles que la historia no ha sido capaz de aclararnos»<sup>5</sup>.

Esta recuperación (y revalorización) del personaje para la época contemporánea propuesta por Artaud, y concebida a su vez en aquellos mismos años (aunque desde muy distintos planteamientos dramáticos) por Arthur Miller en *The golden years*<sup>6</sup>, sólo pudo llegar, sin embargo, algo más tardíamente al ámbito mexicano: fue en 1953 cuando un entonces joven dramaturgo, Sergio Magaña, adelantándose incluso en este punto a sus maestros generacionales, abordó de una forma nueva la temática de la conquista, convirtiendo al gran monarca en personaje central de la que sería una obra clave en la historia del teatro mexicano: *Moctezuma II*.

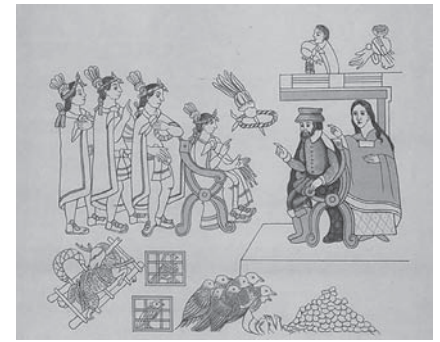
A pesar de las numerosas piezas sobre este mismo hecho histórico que han sido llevadas a la escena mexicana en las décadas siguientes, lo cierto es que la obra de Magaña permanece hasta nuestros días como el esfuerzo más significativo de construcción dramática de esta gran figura histórica cuya presencia continúa siendo hasta cierto punto marginal en la creación teatral del país.

Mi propósito en este trabajo será precisamente intentar delimitar, en primer lugar, los motivos de esa relativa ausencia de la figura de Moctezuma en la escena mexicana (que en cierto modo contrasta con el interés despertado por el personaje en la dramaturgia extranjera<sup>8</sup>) y, en segundo lugar, el contexto de reflexión cultural e ideológica y las concretas circunstancias teatrales que explican la aparición de *Moctezuma II* en la década de los 50. Ello permitirá comprender el valor de una obra en la que, con precoz madurez creativa, Magaña fue capaz de poner en juego los más diversos recursos teatrales al servicio de la construcción de un personaje cuya presencia

escénica parece haber resistido los embates del tiempo.

## DEL PERIODO COLONIAL A LA FORJA DE LA NACIÓN: LA BÚSQUEDA DEL ORIGEN

La indagación en el pasado indígena, vinculada a un necesario cuestionamiento sobre los motivos y consecuencias de la conquista española, forma parte de una reflexión sobre la identidad que nace en México como parte de la conciencia criolla. Si en el siglo XVI la puesta en escena de la conquista fue el pretexto —como ya he señalado— para la demostración del poder español en el nuevo territorio, será el criollo del siglo XVII el que dote al pasado indígena, como explica Dolores Bravo, «de un valor cultural y afectivo especial», inscribiendo la historia prehispánica «en un contexto universal, al lado de las grandes culturas del mundo»<sup>9</sup>, pero también recuperando (o eludiendo voluntariamente) el hecho mismo de la conquista en una búsqueda de signos propios de identidad que se reflejará a su vez en distintas manifestaciones de la teatralidad barroca novohispana. Así, por ejemplo, mientras con la loa compuesta para *El Divino Narciso*, sor Juana Inés de la Cruz logra dignificar el pasado prehispánico en su dimensión teológica (gracias al establecimiento de analogías con la religión cristiana), pero también criticar de forma indirecta la conquista violenta, no basada en la «suavidad persuasiva»<sup>10</sup>; Carlos de Sigüenza y Góngora, por su parte, concibe para el arco triunfal «Teatro de virtudes políticas que



Encuentro entre Cortés y Moctezuma (noviembre de 1519). Lienzo de Tlaxcala.



Moctezuma II en el *Códice Cozcatzin* (lámina 11v).

y sus representaciones en el teatro mexicano moderno, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1999, pp. 21-41.

9

Dolores Bravo, introducción a *Sor Juana Inés de la Cruz: antología*. Teatro mexicano: historia y dramaturgia vol. 7, México, CONACULTA, 1992, p. 21.

10

Véase a este respecto, entre otros, los trabajos de Margo Glantz «Las finezas de Sor Juana: Loa de *El Divino Narciso*», en *Sor Juana Inés de la Cruz, ¿Hagiografía o autobiografía?*, México, Grijalbo, 1995, pp. 151-168; edición digital en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=13766>, y Carmela Zanelli, «La loa de *El Divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz y la doble recuperación de la cultura indígena mexicana», en José Pascual Buxó y Arnulfo Herrera (eds.), *La literatura novohispana*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1994, pp. 183-200; edición digital en <http://www.cervantesvirtual.com/FichaObra.html?Ref=14427&portal=117>.

Moctezuma II:  
Ausencia y presencia en el teatro mexicano

BEATRIZ ARACIL VARÓN

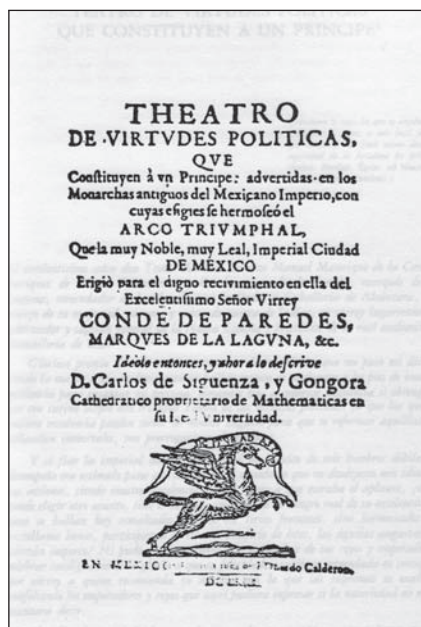
4 Sobre la posible influencia en la creación teatral mexicana de este viaje, que daría lugar a su vez a la publicación del texto *D'un voyage au pays des Tarahumaras* (Editions de la revue Fontaine, Paris, 1945), véase Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia en el México Posrevolucionario (1920-1940)*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Azcapotzalco, 2005, pp. 103-110.

5 Antonin Artaud, *El teatro y su doble*, Barcelona, Edhasa, 2001, p. 145 (véanse la justificación y rasgos de esta propuesta escénica en pp. 144-146).

6 Obra que, sin embargo, no sería puesta en escena hasta la década de los 80.

7 A la que seguiría, en esta misma línea temática, *Los argonautas* (1962), publicada más tarde con el título de *Cortés y la Malinche* (1985).

8 Sobre las diferentes imágenes que del enigmático emperador azteca ha ofrecido el teatro dentro o fuera de las fronteras de México puede consultarse el excelente artículo de María Sten «Cuando los dioses se van», en Daniel Meyran (coord.), *Teatro e historia. La conquista de México*



Portada de la descripción del *Teatro de virtudes políticas* de Carlos de Sigüenza y Góngora.

11  
Carlos de Sigüenza y Góngora, *Teatro de virtudes políticas*, en *Seis obras*, ed. de William G. Bryant, Caracas, Ayacucho, 1984, p. 167 (texto completo en pp. 161-240). Sobre las implicaciones ideológicas del arco cf. Sidmund Jádmar Méndez, «Ingenio y construcción alegórica en dos arcos triunfales novohispanos», en Alicia Mayer (coord.), *Carlos de Sigüenza y Góngora. Homenaje 1700-2000*, I, México, UNAM, 2000, pp. 35-65 y Anna More, «La patria criolla como jeroglífico secularizado en el *Teatro de virtudes*», en *ibid.*, II, 2002, pp. 47-77.

12  
Véase Sigüenza y Góngora, *op. cit.*, pp. 227-228.

13  
Véase *ibid.* pp. 228-229.

14  
*Ibid.*, p. 224.

15  
*Ibid.*, p. 225.

16  
A las que seguirán, entre otras, la publicación del *Códice Aubin* en 1903 y los *Cantares Mexicanos* en 1904. Sobre la forma en que estas publicaciones pudieron reavivar el sentimiento patriótico, baste citar el ejemplo de la edición preparada por

Moctezuma II:  
Ausencia y presencia en el teatro mexicano

BEATRIZ ARACIL VARÓN

constituyen a un príncipe», dedicado al Marqués de la Laguna, un pasado prehispánico capaz de servir de modelo para el ejercicio del poder en la Nueva España: salvando el hecho mismo de la conquista (que se convierte así en puente de unión y no de fractura cultural), Sigüenza imagina el Imperio azteca y el español como una continuidad.

La representación emblemática del arco triunfal ideado por Sigüenza y Góngora se convierte —como sugiere el propio autor— en ocasión para que «renaciesen los mexicanos monarcas de entre las cenizas en que los tiene el olvido, para que como fénixes del Occidente los inmortalizase la fama»<sup>11</sup>. Ofrece, pues, este homenaje al nuevo virrey un modelo

de virtudes encarnadas en los «reyes y emperadores» mexicas, entre los que no pueden faltar los que se vieron envueltos en la conquista española: Cuitláhuac, símbolo de la audacia<sup>12</sup>, Cuauhtémoc, que representa la constancia<sup>13</sup>, y Moctezuma Xocoyotzin «sujeto dignamente merecedor de mejor fortuna que la que en su mayor soberanía lo despojó de su imperio y lo privó de la vida»<sup>14</sup>. Basándose a su vez en la *Monarquía Indiana* de Torquemada, Sigüenza destaca el trato «afable y amoroso» de Moctezuma a los españoles (tal como lo veíamos en la mascarada de 1565), pero haciéndolo derivar de la gran magnificencia de este «monarca absoluto» representado en el arco «adornado de imperiales y riquísimas vestiduras, sacando de la boca de un león muchas perlas, mucha plata, mucho oro, que esparcía por todas partes»<sup>15</sup>.

Bustamante de la *Historia general de Sahagún* (México, 1830): la publicación exenta del libro XII de Sahagún (el dedicado propiamente a la conquista) un año antes que el resto de la obra (1829) o la incorporación, como uno de los diversos anexos al texto, de la decimotercera relación de Ixtlilxóchitl con el título «Horribles crueldades de los Conquistadores de México, y de los Indios que los ayudaron para subyugarlo a la Corona de Castilla» pueden dar cuenta de la manera en que los historiadores interpretaron el pasado en favor de los intereses

nacionales del momento (cf. a este respecto García Icazbalceta, *Bibliografía mexicana del siglo XVI*, ed. de Agustín Millares Carlo, México, FCE, 1954, pp. 363-366).

17  
Véase Carlos Monsiváis, «La Malinche y el malinchismo», en Margo Glantz (coord.), *La Malinche: sus padres y sus hijos*, México, Taurus, 2001, pp. 183-193 (sobre la postura de Ignacio Ramírez, pp. 184-189); cf., entre otros, Roger Bartra, «Los hijos de la Malinche», en *ibid.*, pp. 195-199.

Aunque, como vemos, autores como Sigüenza y Góngora nos sitúan ya ante una construcción identitaria de la «patria mexicana» que incorpora de forma clara el pasado indígena, habrá que esperar al siglo XIX para que la conciencia nacional surgida del proceso de Independencia y, sobre todo, de construcción política e ideológica del país establezca un juicio mucho más definido sobre ese pasado (y sobre el hecho histórico de la conquista) determinado en buena medida por un rechazo a lo español (al menos en el ámbito liberal) y por una búsqueda de las propias raíces en el México prehispánico (simbolizada en la elección de «México» como nombre del país independiente que sustituye al virreinato de la «Nueva España»). Dicho juicio queda reafirmado, además, por la publicación, a lo largo del siglo, de fuentes documentales básicas sobre los orígenes como la *Historia general de las cosas de la Nueva España* de fray Bernardino de la Sahagún, editada por Carlos M<sup>a</sup> Bustamante (1829-1830), la *Historia de las Indias de la Nueva España*, de fray Diego Durán (1867-1880), las *Obras históricas* de Fernando de Alva Ixtlilxóchitl (1891-1892) o la *Historia* y el *Lienzo de Tlaxcala*, de Muñoz Camargo, sacados a la luz por Alfredo Chavero (1892)<sup>16</sup>.

En este contexto, y a pesar de los continuos conflictos ideológicos que enfrentan a conservadores y liberales, el pensamiento decimonónico asume de forma generalizada el maniqueísmo que parece exigir la adhesión patriótica y reivindica a los héroes de la resistencia indígena frente al invasor español como Xicotécatl, Cuitláhuac y, muy especialmente, Cuauhtémoc, el joven guerrero capaz de enfrentarse a Cortés hasta el final y de requerir la muerte tras la derrota (aunque, recordemos, Cortés le perdonará en esa ocasión la vida, para someterlo primero a tormento en su búsqueda del tesoro de Moctezuma y ajusticiarlo pocos años más tarde, durante su expedición a las Hibueras), mientras que dedica una crítica feroz a la Malinche (deformación española del verdadero nombre de Malintzin, bautizada a su vez como doña Marina), la «lengua» del conquistador, considerada la gran traidora a su patria, «la barragana de Cortés», como la calificará en 1861 Ignacio Ramírez<sup>17</sup>.

Ahora bien, lo que resulta más significativo a nuestros propósitos es que —como señala María Sten— buena parte de los ideólogos e historiadores que contribuyen a crear estos signos de identidad dedican también sus



esfuerzos a una creación literaria y teatral que aborda, entre otros asuntos, el pasado prehispánico y que refleja por tanto los aspectos señalados<sup>18</sup>. Para ilustrarlo, vuelvo brevemente a dos autores ya mencionados que pueden considerarse paradigmáticos en este sentido: en primer lugar, Ignacio Ramírez, antihispanista, defensor de los derechos de los indígenas, periodista, político y autor de más de veinticinco obras teatrales, quien, en su pieza *La Noche Triste* (estrenada en 1876) presenta a su héroe (en este caso Cuitláhuac) a un tiempo enamorado y traicionado por una Marina que es acusada en la obra de «prostituta infame»<sup>19</sup> y maldecida por el dios Tezcatlipoca como «enemiga» de su patria; en segundo lugar, Alfredo Chavero, abogado, historiador y estudioso –como hemos visto– de las antigüedades mexicanas, aunque más difícil de encasillar en un perfil político<sup>20</sup>, que nos presenta en *Xóchitl* (1877) a la Malinche como una verdadera «Medea azteca»<sup>21</sup> enamorada casi hasta la demencia de un Hernán Cortés que se siente culpable por la injusta muerte con la que sentenció al «insigne Cuauhtémoc»<sup>22</sup>.

Como vemos, a pesar de la concesión al gusto romántico de un público que espera ver obras centradas en enredados conflictos amorosos, lo cierto es que las piezas teatrales de los autores citados quedan al servicio de una emancipación política que exige esta imagen maniquea de los personajes; como ha explicado Mónica Ruiz:

En un siglo contradictorio y conflictivo, creador de identidades colectivas, la recreación y reinterpretación del hecho histórico de la conquista se realizó necesariamente a costa de ensalzar héroes y denostar antihéroes<sup>23</sup>.

¿Dónde queda, en este contexto, la figura de Moctezuma? Lo cierto es que, a pesar de describirlo con lujo de detalles, las crónicas de la época (en buena parte recuperadas, como hemos visto, durante este período), en lugar de ofrecer un retrato psicológico claro del monarca azteca, presentan la imagen de un ser contradictorio:

Por un lado –explica María Sten– existe, de acuerdo con las fuentes del siglo XVI, un Moctezuma-sacerdote, conocedor de la filosofía náhuatl (...) que buscaba el sentido de la vida en el arte, canto y poesía para elevarse y penetrar el misterio del dios creador; por otro lado, existe la imagen de un Moctezuma temeroso y cruel, desconfiado y astuto, a veces bondadoso

con su pueblo, siempre opresor de los conquistados»<sup>24</sup>.

Esta ambigüedad puede trasladarse asimismo a la consideración de sus verdadera actitud frente al invasor español: Moctezuma es el hombre que tiende emboscadas a los españoles aunque los considera dioses, que desea huir cuando conoce la decisión firme de Cortés de llegar a Tenochtitlán, pero finalmente lo espera y pone su imperio a los pies del conquistador. Por otro lado, no menos contradictorio es el hecho de que, aunque los presagios sobre el fin de su imperio pudieran convertirlo en una figura trágica, su muerte, lejos de ser digna y heroica, se produzca casi por accidente, tal vez incluso a manos de los propios aztecas, al intentar calmar la rebelión de éstos.

Todas estas contradicciones que han hecho de él posteriormente –como ha señalado Sten– «un personaje fascinante, no sólo para los estudiosos, sino también para escritores y dramaturgos»<sup>25</sup>, debieron resultar conflictivas en un ambiente cultural y teatral conformado al servicio de ese proyecto de construcción nacional que reclamaba héroes definidos. De hecho, Moctezuma no aparece como personaje en ninguna de las piezas cultas conservadas de la época. Ahora bien, sí tenemos noticia de la puesta en escena, hacia las mismas fechas en que se estrenaron las obras de Ramírez y Chavero, de una pieza de Pantaleón Tovar (hoy perdida) titulada *Moctezuma II, sexto emperador de México*<sup>26</sup>, y nos consta además que el monarca debió asumir un papel destacado en el ámbito popular, sobre todo en las llamadas «danzas de la conquista» (tanto en castellano como en distintas lenguas indígenas) que adquieren entonces una importante presencia en la tradición mexicana.

Encontramos en los textos de estas danzas populares (consignados en su mayoría de forma escrita ya en el siglo XX) a un Moctezuma



El cadáver de Moctezuma es lanzado a la laguna. Códice florentino.

dictorias apreciaciones sobre su ideología que ofrecen autores como Sten, Albónico o Monsiváis (véase Mónica Ruiz, «Cortés y otros héroes de la conquista en el teatro mexicano del siglo XIX», en Carmen Alemany y Eva Valero, coords., *Recuperaciones del mundo precolombino y colonial. América sin nombre*, 5-6, 2004 –pp. 208-215–, p. 214).

21 Sten, introd. a *Dramas románticos...*, op. cit., p. 26.

22 Alfredo Chavero, *Xóchitl*, en *ibid.*, p. 113 (texto completo en pp. 97-119).

23 Ruiz, op. cit., p. 215.

24 Sten, «Cuando los dioses...», op. cit., pp. 25-26.

25 *Ibid.*, p. 21.

26 Véase Sten, introd. a *Dramas románticos...*, op. cit., p. 11.

18 Véase la introducción de María Sten a *Dramas románticos de tema prehispánico (1820-1886)*. Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia vol. 13, México, CONACULTA, 1994, pp. 11-36.

19 *La Noche Triste*, en *ibid.*, p. 73 (texto completo en pp. 65-82).

20 Aspecto sobre el que ya ha llamado la atención Mónica Ruiz al destacar las contra-



Diego Rivera. [Moctezuma en] la gran ciudad de Tenochtitlán. Fresco del Palacio Nacional (1945).

27  
Véase Beatriz Aracil, «La danza de la conquista en México: ¿recreación o reelaboración de la historia?», en *Teatro e historia*, op. cit., pp. 73-101.

28  
*Dramas románticos...*, op. cit., pp. 143-188.

29  
*Ibid.*, p. 145.

30  
Véase *ibid.*, p. 155.

31  
*Ibid.*, p. 156.

32  
Véase como ejemplo *ibid.*, pp. 144, 145, 147, 155.

33  
*Ibid.*, p. 153.

34  
*Ibid.*, p. 164.

35  
Véase Sten, «Cuando los dioses...», op. cit., en especial pp. 22 y 39-41.

36  
Véase la Segunda de las *Cartas de Relación* de Hernán Cortés (ed. de Angel Delgado, Madrid, Castalia, 1993), pp. 242-248, y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo (ed. de Luis Sáinz de Medrano, Madrid, Planeta, 1992), cap. 91, pp. 259-267.

37  
Este debió ser también uno de los aspectos esenciales en los que debió incidir Carlos M<sup>o</sup> Bustamante cuando decidió completar el Libro VIII de la *Historia general* de Sahagún, dedicado a los reyes y señores mexicas y su forma de gobierno, con un amplio anexo titulado «Historia del Emperador Moctheuzoma

que, en unos casos, simboliza la sumisión al español frente a la rebeldía de Cuauhtémoc, mientras que en otros encabeza la defensa de su territorio (llegando incluso a triunfar sobre Cortés en un proceso de apropiación y transformación de la historia)<sup>27</sup>. Pero encontramos, además, en este tipo

de escenificaciones algunas claves sobre la forma en que pudo recuperarse al personaje en el teatro culto del XIX. Tomo como ejemplo la danza-drama *Tenoxtitlán*, de Nicolás García, representada anualmente en Atlixco (Puebla) al menos desde 1820<sup>28</sup>: en esta obra, el héroe defensor de la patria mexicana es Cuauhtémoc, mientras que Moctezuma es presentado como un ser ambiguo, que parece creer que los españoles son dioses<sup>29</sup>, pero también los considera traidores que han correspondido con la muerte a la amistad ofrecida<sup>30</sup> e incluso «invasores enemigos»<sup>31</sup>. El personaje, sin embargo, adquiere tintes positivos en la medida en que actúa siempre en beneficio de su pueblo, buscando la defensa y unidad de los mexicanos<sup>32</sup>, y finalmente es un instrumento del destino: tal como presagian sus sueños, está llamado a un final trágico («¡Oh Dioses de la Creación! / si [a] morir soy predestinado / no me juzguen vil traición / a las armas que ora os llamo»<sup>33</sup>) que se dignifica además por su enfrentamiento final a Cortés y su llamada a los «valientes mexicanos» a no aceptar la rendición<sup>34</sup>.

Dado que el teatro del siglo XX (mexicano y extranjero) recuperó sobre todo este aspecto de la fatalidad para insistir en la caracterización de Moctezuma como un ser trágico<sup>35</sup>, podríamos considerar que dicho aspecto debió incorporarse también ya a la trama del *Moctezuma II* de Pantaleón Tovar. Creo, sin embargo, que dicha obra debió asumir sobre todo un rasgo del personaje que encontramos de manera muy destacada en las crónicas de la época (desde las descripciones iniciales de Cortés y Bernal Díaz<sup>36</sup>) y que observábamos ya en el arco triunfal de Sigüenza y Góngora:

Xocoyotzin» (véase García Icazbalceta, op. cit., p. 365).

38  
Ortiz, op. cit., p. 141.

39  
Así lo define Ortiz, quien distingue en esas décadas tres

la magnificencia de este rey que simbolizaba como nadie el esplendor del imperio azteca, un rasgo que tampoco debió pasar desapercibido a los historiadores de la época (preocupados precisamente por recuperar el legado cultural del pasado prehispánico)<sup>37</sup> y que volvería a reflejarse en la reflexión ideológica, plástica y teatral del siglo XX.

## DEL MÉXICO REVOLUCIONARIO A EL LABERINTO DE LA SOLEDAD: CONTEXTO IDEOLÓGICO Y TEATRAL

Superados los excesos y contradicciones del proceso de Independencia y de construcción nacional emprendido en el siglo XIX, la Revolución mexicana (1910-1921) genera una reflexión más amplia y profunda sobre la identidad que se refleja a su vez en los grandes proyectos culturales y, como parte de éstos, en la actividad teatral de las décadas siguientes: si bien la búsqueda de lo propio, como hemos visto, hunde sus raíces en la etapa colonial,

...fue durante los años veinte y treinta –como explica Alejandro Ortiz– cuando se multiplicaron las manifestaciones escénicas como parte de los diversos discursos identitarios en torno al sentido de lo que era «ser mexicano» o la importancia que ello tenía<sup>38</sup>.

Frente a las pretensiones universalistas de los Contemporáneos (Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Xavier Villaurrutia...), orientadas sobre todo por aquellos años a la incorporación de los modelos europeos, que fructifican en diversos proyectos como el Teatro de Ulises (1928) y el Teatro de Orientación (1932), existe también un teatro «indigenista»<sup>39</sup> que rescata tanto elementos folklóricos como mitos nacionales del pasado prehispánico. El apoyo institucional a este tipo de teatro se observa claramente en el proyecto cultural de José Vasconcelos, quien, desde la Secretaría de Educación, apoya proyectos como el Teatro Sintético o el Teatro Mexicano de Masas y promueve la construcción de un teatro al aire libre en un espacio de fuerte carga simbólica como es San Juan Teotihuacán<sup>40</sup>.

No debemos olvidar, además, la influencia por aquellos años de las artes plásticas, y muy especialmente de esa labor de recuperación del pasado prehispánico y del hecho histórico de la conquista (como parte de proyectos pictóricos globales sobre la historia mexicana) emprendida por grandes muralistas como José Clemente Orozco en espacios como el Cole-

gio de San Ildefonso o el Hospicio Cabañas de Guadalajara y Diego Rivera en el Palacio de Cortés en Cuernavaca o en el Palacio Nacional, donde representa a Moctezuma como centro del esplendor de «La gran ciudad de Tenochtitlán» (1945)<sup>41</sup>. Es fundamental asimismo la continuidad de la labor emprendida por los historiadores del siglo anterior respecto al rescate de fuentes indígenas, que servirán a su vez de inspiración para la labor creadora: en los años 30, Ángel M<sup>a</sup> Garibay publica sus primeros estudios sobre la cultura náhuatl (como *La poesía lírica azteca*, 1937) y, en los 40, además de este tipo de trabajos de análisis, salen a la luz nuevas fuentes como el *Códice Osuna* (1947), los *Anales* y el *Códice de Tlatelolco* (1948), los *Anales mexicanos* (1948) o la *Crónica mexicana* de Hernando Alvarado Tezozómoc (1944), sobre la que volveré inmediatamente.

La recuperación para el teatro de los mitos indígenas de la conquista llegará, sin embargo, a partir de la década de los 50, favorecida por la confluencia de dos factores: en primer lugar, esa búsqueda de una identidad nacional que nace con la Independencia y que culmina de algún modo con la publicación en 1950 de ese libro seminal –como lo define Carlos Monsiváis– que es *El laberinto de la soledad*, en el que Octavio Paz propone una amplia reflexión sobre el ser mexicano desde una concepción filosófica e, incluso, psicoanalítica; en segundo lugar, la conformación de un verdadero teatro nacional, de un teatro que definitivamente busca –como explica Celestino Gorostiza– «merecer la universalidad por el hecho de ser mexicano, de tener una fisonomía, un carácter y un estilo propios»<sup>42</sup>.

Por lo que respecta a *El laberinto de la soledad*, y sin detenerme en consideraciones más generales sobre la obra, creo necesario destacar, a nuestros propósitos, cómo Paz vuelve sobre el hecho histórico de la conquista desde esa tradición identitaria por la que el mexicano se reconoce en el indio vencido, para definir desde una construcción mítica las dos grandes figuras del ámbito indígena destacadas desde el siglo XIX: Cuauhtémoc, «el joven emperador azteca destronado, torturado y asesinado por Cortés (...) [que], «antes que una figura histórica, es un mito» cercano al Cristo sangrante y humillado que venera el mexicano<sup>43</sup>; y la Malinche, identificada por Paz con la Chingada (la «Madre violada», opuesta definitivamente a la Virgen la Guadalupe), símbolo a un tiempo del atropello cometido contra el pueblo indígena y de la

traición a los valores autóctonos, convertida en «una figura que representa a las indias, fascinadas, violadas o seducidas por los españoles»<sup>44</sup>.

En este marco de reflexión, Octavio Paz vuelve a la figura del gran tlatoani azteca para plantear la pregunta clave: «¿Por qué cede Moctezuma?». Y responde a ella con el argumento que ya encontrábamos en la pieza de Nicolás García y que se generalizará en la reflexión posterior: Moctezuma cree que «los dioses lo han abandonado», él y su pueblo se sienten desamparados ante los signos y profecías que anuncian su caída (aun sin citarlo de forma explícita, Paz está vinculando ese abandono de los dioses con el mito del regreso de Quetzalcóatl, con el que se identificó la llegada de los españoles). Si en el triunfo de Cortés y los suyos intervienen diversas circunstancias, «se olvida con frecuencia –explica Paz– la que me parece más significativa: el suicidio del pueblo azteca»<sup>45</sup>. Desde esta perspectiva, Moctezuma no es un mito, pero sí un personaje trágico, y ese rasgo será el que le permitirá ser asumido a su vez por una dramaturgia que adquiere definitivamente por esos años un carácter nacional.

Como explica Madeleine Cucuel, «après vingt années de recherches et d'expérimentations diverses sur la mise en scène et la formation de l'acteur, les efforts des groupes (...) aboutissent (...) à une reconnaissance officielle»<sup>46</sup>: la creación en 1946 del Departamento de Teatro de la Secretaría de Educación Pública, la fundación de una Escuela Nacional de Teatro y la dinamizadora labor teatral de Salvador Novo como director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1947-1957) son signos de este cambio al que contribuyen, como vemos, miembros destacados de la generación de los Contemporáneos como el propio Salvador Novo o el citado Gorostiza, y otros autores consagrados no integrantes del grupo, como Rodolfo Usigli, que tienen entre sus metas prioritarias una nueva manera de abordar de forma dramática la historia mexicana y que acabarán dedicando textos dramáticos significativos al tema de la conquista como



Presagios de Moctezuma (el cometa). Pintura del *Códice Durán*.

estos proyectos de recuperación iconográfica del pasado también hunden sus raíces en el nacionalismo decimonónico, al que pertenecen autores como José M<sup>a</sup> Jara, Félix Parra o Adrián Unzueta, cuyo óleo «Moctezuma recibe a los mensajeros» (1893) fue presentado, junto a numerosas decoraciones de evocación prehispánica, como parte del pabellón de México en la Exposición Internacional de París de 1889.

42  
Citado en *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988, vol. 3, p. 117.

43  
Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, FCE, 1986, pp. 75-76.

44  
*Ibid.*, pp. 77-78.

45  
*Ibid.*, p. 85.

46  
Madeleine Cucuel, «Mises en scène de Moctezuma II», *Théâtre/Public*, septiembre-diciembre 1992 (monográfico *América 1492-1992. Théâtre et histoire*), pp. 51-52. Sobre la formación de un teatro nacional en estos años véase Armando Partida, *La vanguardia teatral en México*, México, Biblioteca del ISSTE, 2000 y «1950-1987: De la posguerra a nuestros días», en *Escenarios de dos mundos*, op. cit., pp. 101-111 (en especial 101-105).

41  
Sobre el valor de esta pintura en el conjunto mural del Palacio Nacional puede consultarse,

entre otros, Diego Rivera. *Retrospectiva*, Madrid, Ministerio de Cultura, 1987, pp. 273-280. En cualquier caso,





Sergio Magaña.

47  
Salvador Novo, *Cuauhtémoc*, en *Teatro mexicano del siglo XX*, selección de Antonio Magaña Esquivel, México, FCE, 1970, pp. 256-282. Con esta obra Novo vuelve, de alguna manera, a este personaje que ya había trabajado, aunque desde su faceta de director, en los años en que colaboraba con el Teatro Mexicano de Masas, al poner en escena en 1951 el *Cuauhtémoc* de Efrén Orozco Rosales (véase Ortiz, *op. cit.*, p. 230).

48  
Celestino Gorostiza, *La Malinche*, en *Teatro mexicano del siglo XX*, selección de Antonio Magaña Esquivel, México, FCE, 1970, pp. 444-511.

49  
Rodolfo Usigli, *Corona de fuego*, en *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*, México, Porrúa, 1982, pp. 85-160.

50  
Usigli, *op. cit.*, p. 114.

51  
Véase Emilia Perassi, «El teatro con tema prehispánico de Salvador Novo: una aproximación», en *Teatro e historia*, *op. cit.*, pp. 18-206, en especial pp. 190-191.

52  
Gorostiza, *op. cit.*, p. 511.

53  
Véase el imaginario diálogo entre Moctezuma y Cuauhtémoc en Novo, *op. cit.*, pp. 259-262.

54  
Cucuel, *op. cit.*, p. 52.

*Cuauhtémoc* (1962)<sup>47</sup>, *La Malinche* (1958)<sup>48</sup> y *Corona de fuego* (1960)<sup>49</sup> respectivamente.

La vinculación de las obras citadas con *El laberinto de la soledad* se advierte, entre otros aspectos, en la manera en que asumen o cuestionan los planteamientos del ensayo respecto a los protagonistas indígenas de la conquista: si en *Corona de fuego* Rodolfo Usigli propone una «tragedia antihistórica americana» centrada en la muerte de un Cuauhtémoc convertido en el héroe mítico que veíamos en el ensayo de Paz, e incluso en un visionario que sueña con una nación mexicana unida («Caminará Cuauhtémoc por esta que soñaba / compacta, unida, y única y una, / su nación mexicana»<sup>50</sup>), Gorostiza y Novo, por su parte, concebirán a sus héroes en buena medida como respuesta al texto del Poeta, bien desde una ruptura del mito, como tan acertadamente ha estudiado Emilia Perassi respecto al Cuauhtémoc de Novo<sup>51</sup>, bien desde la inversión del sentido último de éste, que parece ser el punto de partida para la creación de la Malinche de Gorostiza, madre de la raza mestiza como en el ensayo de Paz, pero observada desde una perspectiva esperanzadora («Quizá algún día, dentro de muchos años, esta raza llegue a ser suficientemente grande para darse cuenta de la pequeñez de nuestras flaquezas (...). Algún día ellos [nuestros hijos] nos harán grandes a nosotros»<sup>52</sup>).

Llama la atención que Moctezuma sea de nuevo olvidado (o eludido) por los citados creadores, apareciendo sólo de forma secundaria en el *Cuauhtémoc* de Salvador Novo, donde, por cierto, el personaje se configura (casi por contraposición al protagonista) desde tintes negativos: como un hombre odiado por su propio pueblo y temeroso de unos españoles que considera dioses<sup>53</sup>. Cabe advertir, sin embargo, que algunos años antes de la composición de estas piezas, en 1953, el gran monarca azteca había llegado a la escena como protagonista absoluto (desde el mismo título) de *Moctezuma II*, una obra de Sergio Magaña con la que dicho autor, muy vinculado precisamente a Novo (quien le había dado a conocer con la representación, en el Palacio de Bellas Artes, de *Los signos del zodiaco* en

55  
Sergio Magaña, «Autocrítica de Moctezuma II», *cit.* en *ibid.*, p. 52.

56  
Véase *ibid.*, pp. 51-55.

57  
Carballido, prólogo a Sergio Magaña, *Los enemigos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1990, p. 23.

58  
*El Nacional*, 5-11-82, *cit.* en Cucuel, *op. cit.*, p. 53.

1951), lograría ser considerado uno de los principales dramaturgos nacionales.

## MOCTEZUMA II: LA CONSTRUCCIÓN DE UN HÉROE TRÁGICO

*Moctezuma II* puede entenderse, según Madelaine Cucuel, como «l'une des illustrations les plus manifestes de la volonté de certaines intellectuelles de réagir contre la tradition d'idéalisation ou de rejet de person-nages ou de faits historiques et de les presenter sous un autre éclairage»<sup>54</sup>. En palabras del propio Magaña, el propósito era «limpiar de cochambre histórico y tradicional la figura del último emperador azteca»<sup>55</sup>; el resultado fue la obtención del que es tal vez el más complejo retrato teatral del personaje y, con él, de todo un mundo cultural que sucumbe a manos de los españoles.

Las sucesivas puestas en escena de la obra<sup>56</sup>, desde su estreno en Xalapa en 1953, confirman esta apreciación: baste recordar que aquel primer montaje auspiciado por la Universidad Veracruzana, en el que Dagoberto Guillaumin (discípulo de Seki Sano) trabajó –según evoca Emilio Carballido– «con ferrocarrileros y obreros entrenados por él en el sistema Stanislavski»<sup>57</sup>, llevó a más de 6000 personas a presenciar la representación en apenas dos meses; que el de Álvaro Custodio en el simbólico espacio de Teotihuacán (1961) movilizó como nunca al público de la capital para ver un espectáculo fuera de la ciudad; y que el de José Solé en el Teatro del Bosque de Chapultepec (1982), con espectacular escenografía de Antonio López Mancera, provocó elogios de la crítica como el siguiente del diario *El Nacional*: «Moctezuma II entusiasmo, hace vibrar, hace pensar en que los mexicanos fuimos un día libres, soberanos y dueños del mundo»<sup>58</sup>.

Ahora bien, este logro de Magaña que, como se deduce de la crítica de *El Nacional*, excede los límites de lo estrictamente artístico, sólo podía surgir del contexto ideológico, cultural y teatral de los años 50, ya apuntado, en el que el autor concibe la pieza: el de un amplio ámbito de reflexión en torno a la identidad, muy determinado por el ensayo de Octavio Paz; el de un mayor conocimiento del pasado prehispánico y de sus fuentes; y el del surgimiento de ese verdadero «teatro nacional» reivindicado por Gorostiza, universal precisamente por su forma de ahondar en la realidad mexicana, que surge a su vez, entre otros factores, gracias a una apropiación del

teatro europeo (iniciada especialmente, como se ha apuntado, por los Contemporáneos en su primera época).

Es precisamente la última de estas vertientes, la apropiación de la tradición europea para un teatro nacional, la que explica la elección del género trágico por parte de Magaña: el propio autor definió *Moctezuma II* como la «primera tragedia mexicana»<sup>59</sup>, y efectivamente la obra puede definirse como tal no tanto por los aspectos estructurales básicos (en especial el respeto a las unidades clásicas, ya que la acción transcurre en el palacio del rey azteca durante tres días concretos, coincidentes con los tres actos de la pieza, inmediatamente anteriores a la llegada de Cortés a Tenochtitlán) como por el conflicto dramático que presenta.

A propósito de su *Corona de fuego*, Rodolfo Usigli expresó su creencia de que lo que más podía acercarse «a la verdad y a la perduración de la tragedia griega es una tragedia genérica mexicana o americana»<sup>60</sup>, pero advirtió además que «para existir plenamente, la tragedia debe representar la destrucción del hombre en su eterna, fatal lucha con los dioses»<sup>61</sup>. La definición habría servido sin duda a la obra de Magaña, en la que Moctezuma, como proponía Octavio Paz, es abandonado por los dioses, pero no sin combatir antes contra su destino; y es precisamente esta lucha inútil contra el mundo que le rodea, unida a la propia caracterización de un personaje «de gran trazo y rica complejidad»<sup>62</sup>, la que da a esta obra su valor universal.

Para conseguir dicha caracterización, nuestro autor echó mano de toda la documentación histórica a su alcance<sup>63</sup>. Recuerda Carballido que Magaña

...leyó todo lo que podía leerse (...). 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<sup>64</sup>.

El propio Magaña habla en sus *Notas* previas al texto dramático de este intento de acercarse «lo más a la historia»<sup>65</sup> y hace referencia explícita a la *Crónica mexicana* de Tezozómoc, en especial al oscuro pasaje en el que Moctezuma, angustiado por un futuro incierto, pretende suicidarse (el intento de llegar a la cueva de Huémac)<sup>66</sup> que se convierte en punto de partida («Prólogo») y, más tarde, en momento clave de la obra. En efecto, la *Crónica* de Alvarado Tezozómoc es base para un interesante proceso de intertextualidad que se

refleja asimismo en el aprovechamiento funcional de otros elementos de la misma (como la presencia «trágica» de los enanos que comparten los sentimientos del monarca<sup>67</sup> o el tratamiento de algunos augurios nefastos<sup>68</sup>).

Pero es posible descubrir también en la pieza la huella de otras fuentes significativas, como los *Cantares mexicanos*<sup>69</sup>, que sirven al autor para enmarcar a su personaje en el esplendor y la belleza del mundo náhuatl, objetivo al que sirve especialmente una puesta en escena cargada de simbolismo. Las acotaciones explícitas o implícitas recrean toda la sensualidad de ese mundo que ayuda a definir a Moctezuma: la escena inicial de la obra sitúa al espectador ante la música «alegre» y el lujo del espacio elegido para la representación, el patio del palacio, con un «gran monolito ornamental» bien visible y un «pórtico de columnas» al fondo (p. 451); los personajes oyen los pájaros y huelen el chocolate y las tortillas de maíz en un jardín lleno de flores. Durante la primera aparición de Moctezuma, las esclavas le presentan «agua perfumada», los enanos le ofrecen «jícaras preciosas de flores y frutas» y el monarca las toma «y aspira su perfume» (pp. 466-467). Y toda esa sensualidad, esa belleza, se contraponen al mundo del invasor español cuya presencia no se hace física más que a través asimismo de las sensaciones: el ruido de la ciudad agitada ante la llegada de



Puesta en escena de *Moctezuma II* bajo dirección de André Moreau (1954).

incluso desde el mismo prólogo, en el que añade que en la obra «no se pretende justificar, por supuesto, su indecisión y entrega» (id.) y lo contraponen de nuevo a Cuauhtémoc cuando afirma: «la debilidad de Moctezuma está compensada, en el cuadro de la época, por ventura para nosotros, con la valerosa decisión de Cuauhtémoc, héroe único, más adecuado para el drama que para la novela» (ibid., p. 12).

64 Carballido, *op. cit.*, p. 22.

65 Sergio Magaña, *Moctezuma II*, en *Teatro mexicano contemporáneo: antología*, Madrid, FCE / Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991, p. 441 (texto completo en pp. 439-547). En adelante se citará esta edición de forma abreviada.

66 Hernando Alvarado Tezozómoc, *Crónica mexicana*, notas de Manuel Orozco, México, Leyenda, 1944, caps. CIII-CV, pp. 500-514.

67 Véase Cucuel, *op. cit.*, p. 55.

68 Me refiero, por ejemplo, a la desaparición de los mensajeros que anuncian dichas calamidades, tomada de Tezozómoc, *op. cit.*, cap. CVII, p. 519; en cualquier caso, el necesario análisis de este proceso de intertextualidad excedería los límites de este trabajo.

69 Cf., como ejemplo, pp. 479 y 537.

59 Magaña en *Homenaje a Sergio Magaña*, México, CTRU, 1988, cit. en Cucuel, *op. cit.*, p. 55.

60 Usigli en *Notas a Corona de fuego*, *op. cit.*, pp. 142-143.

61 *Ibid.*, p. 139.

62 Carballido, *op. cit.*, p. 23.

63 Entre ella, probablemente, la biografía novelada del monarca que había publicado con bastante éxito Francisco Monterde: *Moctezuma II, señor del Anáhuac* (México, Imprenta Universitaria, 1947 y Espasa-Calpe Argentina, 1949); y tal

vez un curioso texto del mismo autor, *Moctezuma. El de la silla de oro* (México, Imprenta Universitaria, 1945), que Monterde había concebido como guión cinematográfico por encargo y que acabó convirtiéndose en una visión del personaje en cinco «cuadros» literarios. Para el estudio de esta obra remito al artículo de Teodosio Fernández «El pasado mexicano en la literatura colonialista», incluido en este mismo volumen, pero considero necesario, en cualquier caso, destacar ahora cómo, a pesar de su intento de recuperación del esplendor de ese mundo perdido y de advertir que el personaje «se ha enfocado aquí sin prejuicios», Monterde reitera la acusación a la actitud pasiva de Moctezuma que venimos señalando,



70

Nótese cómo los mismos rasgos de Cristo que, según Paz, lo acercan al simbolismo trágico de los indios, e incluso permiten la identificación con él de la figura de Cuauhtémoc, aparecen en la obra de Magaña totalmente ajenos a la sensibilidad indígena.

71

Véanse pp. 536-538.

72

Rasgos que, por otro lado, están siendo cuestionados a su vez en fechas recientes por investigadores como Antonio Aimi, para quien la «visión de los vencidos» es en realidad una particular construcción histórica de la conquista realizada a posteriori por una oligarquía mexicana hostil a Moctezuma (véase Antonio Aimi, *La «vera» visione dei vinti: la conquista del Messico nelle fonti azteche*, Roma, Bulzoni, 2002).

73

Domingo Adame, «Teatralidad e historia en dos obras sobre la conquista de México: *Moctezuma II* de Sergio Magaña y *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero», en *Teatro e historia*, op. cit. (pp. 257-281), p. 267.

74

Fernando de Ita, «La tragedia del príncipe azteca», introducción a *Moctezuma II*, p. 436.

Cortés, la horrenda visión que provoca en Moctezuma y sus señores el «Cristo agónico ferozmente clavado en la madera, purulento de sangre y dolor»:

CULUACÁN: Mira esas manos estranguladas por los clavos, y la cara y las costillas llenas de sangre (...).

XOCHIMILCO: Está muerto... (*Lentamente*). Es... horrible (p. 531)<sup>70</sup>;

y, sobre todo, la imagen terrible y la hediondez, todavía más evidente entre las perfumadas flores del jardín, de esa hermosa mujer mixteca transformada por la viruela ante la cual exclama el señor de Culucacán: «Cortés es un dios que sabe también destruir la belleza, pudriéndola» (p. 533).

Moctezuma intenta enfrentarse a esa presencia que implica el fin de su mundo, pero sucumbe ante ella. La claudicación del monarca (cuestión central, como se ha ido señalando, de la reflexión en torno a su figura) obedece en este sentido a una lógica dramática impecable muy acorde con la psicología que Magaña atribuye a su personaje, una psicología de compleja construcción para la cual Magaña asume y, sobre todo, dota de un sentido (interpreta de una manera propia pero también deudora de la tradición cultural previa) las contradicciones que se atribuían a Moctezuma en las fuentes históricas: son precisamente esas contradicciones, propias de todo ser humano, las que definen el «carácter» (en el sentido aristotélico) del héroe: Moctezuma es un guerrero valeroso, de gran autoridad, magnánimo, un ser racional que pretende reformar las bárbaras leyes aztecas, pero es también un monarca orgulloso, capaz de humillar a los suyos, que se deja llevar incluso, en algún momento, por una violencia injustificada.

Es a partir de esa complejidad psicológica que descubrimos los motivos de una fracasada lucha con su propio mundo: si, por un lado, su orgullo, su deseo de dominio, provoca el odio y abandono de una casta política que se ve sometida al poder opresor, por otro, su espíritu renovador, el hecho de ser un hombre que «está fuera de su tiempo» (p. 542), le llevará a enfrentarse al poder religioso, depositario de las antiguas leyes y portador de las profecías nefastas en las que Moctezuma no cree, pero que acabarán por hacerle acariciar la idea del suicidio (la visita a Huémac)<sup>71</sup>. El

«abandono de los dioses» acaba significando así, en la obra, la soledad del hombre frente a su destino:

[MOCTEZUMA:] El mundo está lleno de dioses (...); ¿dónde vivirán, cómo, si no es su sitio y lugar? Y así nos avientan de un lado a otro como pequeñas cosas estupefactas... (...). Qué diligentes, implacables son para escoger el momento de nuestra mayor desgracia (...). El hombre debe abandonar un día lo que le fue prestado: los dioses no esperan... y pronto llegan a recuperarlo (...). Hay demasiada oscuridad en torno a un hombre solo. Demasiado silencio (pp. 534-535).

Moctezuma sucumbe porque es abandonado por los suyos, pero en el momento final, cuando Cortés pisa ya las calles de Tenochtitlán, el héroe supera su «ofuscación desesperada» y asume con dignidad su caída:

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 (...). ¡Más allá de todo esto, vendrá el nombre de Moctezuma a chocar contra el oído de los bárbaros! (pp. 546-547).

La obra finaliza así con la plena reivindicación de un personaje alejado definitivamente de la cobardía y sumisión que le atribuyen los cronistas<sup>72</sup>, capaz de aceptar su propio destino y merecedor, por ello, del respeto del pueblo mexicano.

Advierte acertadamente Domingo Adame que, lejos de ser el que los cronistas describen, y mucho menos el que fue, el Moctezuma de Magaña es el que «puede decir algo al lector o espectador de nuestro tiempo y del porvenir»<sup>73</sup>. En este sentido, recuerdo el prólogo a una edición de la obra publicada en 1991 en el que Fernando de Ita exclamaba a propósito de su protagonista: «si aún hay entre nosotros hombres como Moctezuma II, no todo está perdido»<sup>74</sup>; la entusiasta aserción de Ita pone de relieve que, más allá de sus aciertos en la construcción dramática de una verdadera tragedia mexicana (reivindicados, como hemos visto, por él mismo), el mayor logro de Sergio Magaña fue precisamente la creación de un Moctezuma del que los mexicanos pudieran sentirse orgullosos, un Moctezuma que, libre de las cadenas de la «verdad» histórica, fuera asumido al fin, gracias a la verdad del hecho teatral, por la conciencia identitaria de un país que todavía busca su origen.