



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

---

**POSGRADO EN LETRAS**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS**

**DRAMATURGIA Y TEATRALIDAD EN *CORTÉS*  
Y LA *MALINCHE* DE SERGIO MAGAÑA**

**T E S I S**

**QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:  
MAESTRO EN LETRAS  
(LETRAS MEXICANAS)**

***Presenta:***

**Eduardo Ari Guzmán Zárate**

***Asesor:***

***Dr. Óscar Armando García Gutiérrez***



**ENERO 2012**



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

*A Irma  
mi sustento en este transitar por la vida y  
el centro rector a donde van y vienen  
cada uno de mis respiros.*

*A mi familia*

*A mis amigos  
por su paciencia y embriagante solidaridad*

*A todos y cada uno de mis maestros*

## ÍNDICE

Introducción	1
CAPÍTULO I. Recepción crítica de <i>Cortés y la Malinche</i> .	5
CAPÍTULO II. Marco teórico-metodológico.	21
CAPÍTULO III. Análisis de <i>Cortés y la Malinche</i> .	32
3.3.1 Estructura textual.	33
3.3.2 La acotación.	34
3.3.3 El Diálogo.	37
3.3.4 El espacio teatral.	42
3.3.5 El tiempo.	54
3.3.6 El personaje.	60
3.3.7 Visión dramática.	70
CAPÍTULO IV. La teatralidad de <i>Cortés y la Malinche</i> en la dramaturgia de Sergio Magaña.	77
Conclusión	89
Bibliografía	92
Anexo	99

## INTRODUCCIÓN

A lo largo de este trabajo se revisará si los materiales dramaturgicó que configuran *Cortés y la Malinche* corresponden más a una teatralidad implícita en la experiencia teatral de Sergio Magaña, pues dichos materiales pueden confundirse con lo brechtiano, ya que la teatralidad de la obra está más cerca a lo épico, desde su sentido más amplio, y corresponder a una propuesta teatral del autor.

Sergio Magaña<sup>1</sup>, junto con Emilio Carballido, Luisa Josefina Hernández y Jorge Ibargüengoitia, conforma la piedra angular del teatro mexicano de la segunda mitad del siglo XX<sup>2</sup>. Todos y cada uno de ellos son y serán fuentes de inagotables enseñanzas para los jóvenes dramaturgos. Sin embargo, la dramaturgia de Magaña, en comparación con la de sus contemporáneos<sup>3</sup>, no ha gozado de la atención de la crítica académica, ni de los lectores y

---

<sup>1</sup> José Sergio Alejandro García Magaña nació el 24 de septiembre de 1924 en Tultepec, Michoacán. Inició sus estudios de educación primaria en un orfanato de padres jesuitas en Cuernavaca y los concluyó en el Distrito Federal. En 1940 intentó estudiar ciencias químicas, las cuales dejó por las leyes, que también abandonaría para formarse como dramaturgo. En 1944 Sergio Magaña se inscribió en la Facultad de Filosofía y Letras, entonces situada en el edificio llamado Casa de los Mascarones, ubicado en la avenida Ribera de San Cosme 71. En este momento, Magaña escribía narrativa y no teatro. Sus primeros cuentos fueron publicados en la revista *Tiras de colores*. Escribió de dos novelas: *Sinfonía absorta*<sup>1</sup> y *La ciudad inmóvil* que continúan inéditas hasta nuestros días. Magaña se acerca al teatro a través de su amistad con Emilio Carballido. Fue becario del Centro Mexicano de Escritores de la generación 1951-1952 y en 1988 le fue otorgado el Premio Nacional de Literatura “Juan Ruiz de Alarcón” Murió el 23 de agosto de 1990 a los 66 años, víctima de un infarto al miocardio. El lunes 3 de septiembre de 1990 a las 19 hrs. se le rindió homenaje en la Sala Manuel M. Ponce del Palacio de Bellas Artes.

<sup>2</sup> Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández y Jorge Ibargüengoitia fueron sustanciales en la renovación teatral que se venía dando en la década de los cincuenta, no sólo con su aportación dramática, sino apoyando a las siguientes generaciones para quienes se convirtieron en sus maestros.

<sup>3</sup> “Las obras de Carballido, Magaña y Hernández inauguran un nuevo ciclo en el teatro nacional y el conjunto de su obra ha llegado a ser un modelo de construcción dramática. A esto hay que agregar que han contribuido en la formación de las más recientes generaciones de teatristas mexicanos. [...] Su conocimiento de las técnicas de composición dramática se hace evidente por la libertad con la que construyen sus tramas y manejan tiempos y espacios, además de la diversidad temática y estructuración de sus piezas. Por todo ello su teatro gana en universalidad y ha contribuido a la consolidación de la puesta en escena al ofrecer a directores, actores y escenógrafos: personajes, situaciones, conflictos y ambientes propicios para alcanzar altos niveles de expresión

espectadores, pues sus obras no han sido reeditadas y mucho menos puestas en escena con la regularidad de sus coetáneos. De lo anterior se desprende una cuestión. ¿Por qué si Magaña es considerado por los especialistas del área como un dramaturgo fundamental de nuestro teatro de la segunda mitad del siglo XX, su dramaturgia es la menos estudiada y comentada?

En el ámbito de los estudios académicos son pocos los trabajos dedicados exclusivamente a la dramaturgia de Magaña, entre los que destacan el de Leslie Zelaya, Imelda Lobato y Julio César López, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*, publicado en el 2006 por la Secretaria de Cultura de Michoacán en conjunto con el CITRU y el CONCAULTA. Armando Partida escribió en el año 2000 *La vanguardia teatral en México* donde le dedica un apartado a nuestro autor, sin olvidar las crónicas teatrales de la época que dan cuenta de los estrenos de la dramaturgia de Magaña.

Ahora bien, la producción dramática de Sergio Magaña abarca el teatro histórico, naturalista, documental, musical, policiaco e infantil. De entre esta variedad, el criterio para elegir una obra como objeto de estudio para esta investigación se centró en los dramas de corte histórico: *Moctezuma II* (1954), *Cortés y la Malinche* (1967) y *Los enemigos* (1989). Se eligió la segunda por ser en donde los materiales dramáticos como: la distribución del espacio escénico, la música, el decorado (donde destaca la utilización de letreros y la iluminación) y el personaje desempeñando la función de comentarista o narrador, cobran relevancia en la teatralidad de la obra por su semejanza con el teatro épico de Bertold Brecht<sup>4</sup>.

---

teatral". Domingo Adame, *Teatros y teatralidades en México Siglo XX*, México, Universidad Veracruzana, 2004, p. 154.

<sup>4</sup> Bertold Brecht (1898-1956). Alemán de los años de crisis, autor dramático, poeta lírico, narrador y cineasta, teórico del arte y director de escena, Brecht defendió la concepción de un teatro "épico" definido por su función social y política. En 1933 salió de Alemania con su familia y se instaló en Dinamarca hasta 1939. Obligado a huir del nazismo, fue a Finlandia y luego a Estados Unidos, donde residió en California, cerca de Hollywood. Durante este periodo de exilio, Brecht sobrevivió trabajando como guionista y escribió principalmente "para el cajón", cajón del que saldría una serie de obras maestras: *Madre coraje, El círculo de tiza caucásico...*, su repertorio más popular. En 1948, debido al macartismo, partió a Suiza; luego llegó a Berlín oriental, donde fundó con su

Ante esta perspectiva, uno de los objetivos del presente estudio es analizar este drama histórico desde la propuesta metodológica de la dramaturgía de José Luis García Barrientos<sup>5</sup>, con la finalidad de distinguir la teatralidad cercana a la epicidad y explicarla en función de la propuesta teatral del autor.

Para el análisis de *Cortés y la Malinche* se empleará la edición de 1985, impresa por Editores Mexicanos Unidos. Se ha elegido ésta por ser la que Magaña revisó y autorizó como definitiva. Sin embargo, existen dos textos más: la primera edición de 1967, la cual llevó por título *Los argonautas*, y un mecanógrafo que posiblemente fue el libreto de la puesta en escena del mismo año. Éstos presentan diferencias con la edición de 1985, el título de la obra, la variación de los diálogos y el cambio de palabras en el final de la misma.

La línea de investigación de este trabajo es teórica, de tipo documental y hemerográfica, misma que fue realizada, principalmente, en tres acervos: la Hemeroteca Nacional, Biblioteca Nacional y la Biblioteca de las Artes del Instituto Nacional de Bellas Artes.

El trabajo está estructurado de la siguiente manera: el primer capítulo tiene por objetivo pasar revista, a manera de un estado de la cuestión, a la recepción crítica de la obra. El objetivo del segundo capítulo es exponer el marco teórico-metodológico, con especial atención a la dramaturgía, teoría teatral desarrollada por José Luis García Barrientos en *Cómo*

---

esposa, la actriz Helene Weigel, el Berliner Ensemble. De allí en adelante dedicaría la mayor parte de su tiempo a formar este grupo y ensayar su obra con él. Peter Stein, *et. al.*, *Con Brecht*, tr. Ma. Dolores Ponce G., INBA/UNAM, México, 2007, p. 7.

<sup>5</sup>José Luis García Barrientos, doctor en Filología Hispánica y licenciado en Filología Francesa por la Universidad Complutense de Madrid; Investigador Científico del Consejo Superior de Investigaciones Científicas en el área de conocimiento de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada. Coautor de obras como *Teoría del teatro* (Arco/Libros, 1997), *La moderna crítica literaria hispánica* (Mapfre, 1996) o *Le temps du récit* (Casa de Velázquez, 1989); editor de otras como *El tragaluz de Antonio Buero Vallejo* (Castalia, 1985) o *Comentarios de textos literarios hispánicos* (Síntesis, 1997); es autor de numerosos trabajos sobre teoría literaria y teatral, entre los que cabe destacar los libros *Drama y tiempo. Dramatología I* (CSIC, 1991), *La comunicación literaria* (Arco/Libros, 1996), *Las figuras retóricas* (Arco/Libros, 1998) o *Cómo se comenta una obra de teatro. Ensayo de método* (Síntesis, 2001), *Teatro y ficción* (Fundamentos, 2004) y *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método* (Fundamentos, 2007).

*se comenta una obra de teatro* (2001) y aplicada en *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método* (2007). La dramaturgia tiene por finalidad ser un modelo de análisis exclusivo de la obra teatral, dicho modelo nos permitirá explicar la teatralidad de *Cortés y la Malinche*. Para ello, también se tomarán en cuenta otros términos de carácter teórico como son: *teatralidad, dramaturgia, épico, modelo aristotélico y no aristotélico*.

En el capítulo tercero se realizará el análisis de *Cortés y la Malinche*. Para llevarlo a cabo, se seguirá el modelo dramaturgológico dividido en cuatro partes: el espacio, el tiempo, el personaje y la visión. Además, y para una mejor exposición de la obra, se tomará en cuenta la estructura textual, la acotación y el diálogo teatral.

En el capítulo final, se reflexionará en torno a cómo la teatralidad de *Cortés y la Malinche*, cercana a una epicidad, está presente en la dramaturgia de Magaña. Para ello se realizará la comparación entre *Cortés y la Malinche* con otras obras de Magaña: *Como las estrellas y otras cosas* (1948), *El suplicante* (1950), *Los signos del zodiaco* (1951), *Ensayando a Moliere* (1966), *El mundo que tú heredas* (1970), *Santísima* (1980) y *Ana la Americana* (1984). No pretendo que este estudio sobre la teatralidad de *Cortés y la Malinche* sea concluyente, sino que inspire futuras investigaciones, pues todavía queda mucho por decir sobre la obra de Magaña. Para ello, se ha incorporando un anexo con la información sobre toda la dramaturgia de Magaña, ordenada por la fecha del estreno.

## CAPÍTULO I

### RECEPCIÓN CRÍTICA DE *CORTÉS Y LA MALINCHE*

*“...No era mi tiempo todavía...Y cuando  
un hombre está fuera de su tiempo, los  
dioses lo destruyen”.*  
(*Moctezuma II. Acto III*)

La segunda mitad de la década de los sesentas estuvo llena de contrastes pero ninguno como el de libertad/represión. Por un lado, el gobierno de Díaz Ordaz (1964-1970) promovió la libertad y qué mejor símbolo para ello que la celebración de la XIX Olimpiada el 12 de octubre de 1968. Por otro, ejerció represiones como la de los médicos en 1965<sup>6</sup>; los arrestos en 1966 a comunistas y trotskistas acusados de asociación delictuosa; la ruptura de huelgas organizadas por los estudiantiles entre desde 1966 y que concluirían con un pasaje doloroso, la matanza de Tlatelolco en 1968<sup>7</sup>.

En este marco, en el teatro mexicano se llevó a cabo una renovación teatral que contó con el apoyo de INBA y de la UNAM, instituciones que desde una década anterior ya habían comenzado a marcar el cambio:

---

<sup>6</sup> La inconformidad de los médicos tomó un giro diferente en marzo de 1965, cuando el líder de la FSTSE, Alonso Martínez Domínguez, y el secretario de Gobernación Luis Echeverría, propusieron a las organizaciones médicas se integraran a la central de los burócratas. El rechazo fue contundente; el conflicto se prolongó, los médicos suspendieron labores interinamente hasta agosto, cuando el ejército desalojó el personal médico civil en paro en el Hospital 20 de Noviembre y lo sustituyó personal médico militar. Véase, Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968” en *Nueva Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2010, p. 691.

<sup>7</sup> A raíz del ataque a la preparatoria, los estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México y del Instituto Politécnico Nacional comenzaron una huelga la que después se unieron universidades privadas, en torno a un pliego petitorio en el que se demandaba la destitución del jefe de la policía de la ciudad, una indemnización a las familias de los estudiantes afectados, la supresión del delito de disolución social que consignaba el Código Penal de 1942 y la libertad de los presos políticos. Los estudiantes prácticamente tomaron la capital que durante dos meses vivió un clima lúdico de libertad e irreverencia, pero por momentos de tensa crispación. [...] La atmosfera de tensión que provocó la presencia del ejército en las calles de la ciudad y a ocupación militar de Ciudad Universitaria entre el 18 y el 30 de septiembre, hizo crisis el 2 de octubre en Tlatelolco. Véase, *Ibid.*, pp. 691-692.

Durante el año 1967 el teatro de México parece haber cambiado algunos aspectos fundamentales de su fisonomía. La desaparición casi total de temporadas “comerciales” patrocinadas antes por los organismos oficiales ha venido a rendir un resultado positivo en las posibilidades incipientes de renovación de nuestro teatro. Cancelado ya, casi de forma definitiva, el imperio de los autores “costumbristas”, con la aparición de nuevos dramaturgos, directores, escenógrafos y la formación de intérpretes modernos, éstos han adquirido la supremacía y obtenido el apoyo oficial y así ese teatro de factura antañona y provinciana ha dejado de contar con los beneficios de los subsidios permanentes<sup>8</sup>.

El apoyo impulsó a los dramaturgos nacionales que, hoy podemos decir, respondían con sus obras a la renovación de la escena teatral. “El idílico panorama de la práctica aristotélica se vio sacudido, en el segundo lustro de los años cincuentas, con la presencia en nuestro país del teatro del absurdo y del épico brechtiano, que rompieron el predominio aristotélico”<sup>9</sup>. *Cortés y la Malinche* de Sergio Magaña responde a su contexto pues, por un lado, es una obra que por su temática crítica y cuestiona el nacionalismo mexicano de la época; por otro, emplea materiales dramaturgicos que permiten pensar su correspondencia a la renovación teatral.

Por lo tanto, el objetivo de este capítulo es dar cuenta de la recepción de *Cortés y la Malinche*, tanto de la puesta en escena de 1967 como del número de ediciones de la misma; para ello se pasará revista a lo que la crítica teatral ha escrito sobre la obra, sea en artículos periodísticos como en textos académicos, sin perder de vista su presencia como ejemplo de la renovación teatral.

---

<sup>8</sup> Carlos Solórzano, *Testimonios teatrales de México*, México, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1973, p. 128.

<sup>9</sup> Armando Partida, *Modelos de acción dramática. Aristotélicos y no aristotélicos*, México, FFYL/UNAM/Ítaca, 2004, p. 11.

El título primigenio de *Cortés y la Malinche* fue *Los argonautas*, escrita entre 1964 y 1967 por Sergio Magaña. El cambio de nombre de la obra se debió a los siguientes criterios, o al menos así lo señaló Magaña:

El nombre de argonautas justificaba la paráfrasis verbal del texto en boca del personaje Bernal Díaz del Castillo alusiva a la leyenda griega. Sin embargo, años después se me ocurrió que *Cortés y la Malinche* era un mejor título para el público mexicano, público mal familiarizado con el mito de Jasón, Medea, el buque Argos y demás etcéteras. A este público, insisto, le resulta más próxima la figura de Hernán Cortés, más claro el resentimiento de la Malinche, que la fabulosa aventura de los navegantes helénicos<sup>10</sup>.

Emilio Carballido difiere de Magaña, pues para él era mejor título el de *Los argonautas*:

En la edición en volumen, ¡cuándo no! Sergio echó a perder el gran hallazgo de su título original y rebautizó la obra *Cortés y la Malinche*. Siempre su lucha con los títulos. Aquél contenía claramente lo que el texto propone, una aventura bárbara y codiciosa, un choque de dos culturas, una nueva Medea<sup>11</sup>.

Así, la primera edición de la obra está fechada en 1967<sup>12</sup>, presumiblemente meses después del estreno; la segunda edición es de 1985<sup>13</sup>, ya con el título de *Cortés y la Malinche*, título definitivo de la misma, no tan poético y bello como el primero, pero así lo decidió el autor.

---

<sup>10</sup> Sergio Magaña, “Palabras del autor”, en *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 141.

<sup>11</sup> Emilio Carballido, “Prólogo”, en Sergio Magaña, *Los enemigos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1990, p. 32.

<sup>12</sup> Sergio Magaña, *Los argonautas. Sátira en dos partes*, México, Instituto Nacional de Bellas Artes, 1967 (Teatro #7).

<sup>13</sup> Sergio Magaña, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985 (Teatro).

Desde entonces, la obra no se ha vuelto a editar, como ha sucedido con la mayoría de las obras de Magaña<sup>14</sup>. De las veintiún que conforman el corpus dramático, todas han sido representadas al menos una vez y después relegadas al silencio. En cuanto a la obra publicada, quince han sido editadas y seis permanecen aún inéditas<sup>15</sup>.

Sobre la representación de *Los argonautas* Miguel Guardia comentó: “La comenzó [Sergio Magaña] en 1964 y la terminó la noche anterior al estreno, con lo que, debe sospecharse, puso a sufrir no sólo al director, sino a más de cuatro actores”<sup>16</sup>. El estreno fue el 26 de mayo de 1967 en el Teatro Julio Jiménez Rueda<sup>17</sup>, bajo la dirección de José Solé; la música y letra de las canciones e himnos estuvieron a cargo del autor.

Además de esta primera puesta en escena de la obra, se tienen noticia de dos más, una en 1982<sup>18</sup> y otra en 1985<sup>19</sup>. Para nuestra investigación nos centraremos en la recepción crítica

---

<sup>14</sup> En el anexo de este trabajo se encuentra el listado de la dramaturgia de Sergio Magaña, ordenado por la fecha del estreno.

<sup>15</sup> *El anillo de oro* (1960), *Del otro lado del mar* (1960), *El mundo que tú heredas* (1970), *El viaje de Nocresida* (1953), todas estas se encuentran en mecanógrafos en el CITRU; *Rentas congeladas* (1960) y *La noche transfigurada* (1948), no se ha encontrado el texto. Véase, Leslie Zelaya, Imelda Lobato y Julio César López, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*, México, CITRU/CONACULTA/Secretaría de Cultura de Michoacán, 2006.

<sup>16</sup> Miguel Guardia, “Sergio Magaña y la sátira”, *Diorama de la cultura*, suplemento cultural de *Excelsior* (México, D.F.), 4 de junio de 1967, p. 5.

<sup>17</sup> Fundado el 22 de noviembre de 1965. En febrero de 1961 se publicó el decreto presidencial en donde el ISSSTE recibió en concesión, por parte de la SEP, algunos terrenos ubicados en avenida de la República, frente al Monumento a la Revolución, para la construcción de su edificio sede. En el mismo decreto se establecía que el inmueble tendría una sala para espectáculos al servicio de la SEP y administrada por el INBA. El teatro, ubicado en la planta baja del inmueble, actualmente funciona bajo el régimen de comodato. En este espacio se realizan obras de teatro, ópera, danza, música, variedades, espectáculos infantiles, festivales, conferencias y asambleas. Fue inaugurado el 22 de noviembre de 1965 con la presentación de la obra *Mudarse por mejorarse* de Juan Ruiz de Alarcón, bajo la dirección de José Luis Ibáñez. Este foro ha sido sede del Programa de Teatro Escolar, del Festival de México en el Centro Histórico, del Festival Internacional Cervantino y del Encuentro Nacional de los Amantes del Teatro. Las características del inmueble son: Teatro cerrado. Escenario italiano. Piso de madera de triplay de 19 mm. Boca escena 12.90 m ancho x 7.30 m altura. Distancia de la boca escena a la pared de fondo: 14.50 m. Altura del piso a la parrilla: 16.30 m. Altura de la parrilla al techo: 2.50 m. Proscenio 12.90 m x 2 m semicircular. Puerta de desembarque ubicada del lado izquierdo del foro de 4 m x 3 m.

<sup>18</sup> En 1982 se llevó a cabo una segunda puesta en escena de la que se tiene poca información. Lo único que tenemos para corroborar su existencia es el programa de mano hallado en la Biblioteca de las Artes del CNA del que se lee: *Los argonautas* de Sergio Magaña; dirección de Francisco Peredo; lugar La Cueva 82. El reparto estuvo conformado por: Gerardo Peredo, Enrique Taracena, Salvador Guerrero, Jorge Hernández Q., Enrique Taracena Jr., Oriella Taracena, Luis Calderón, Irma Hernández, Ricardo Cervantes, Salvador Guerrero, Alicia

de la primera, pues una revisión a estos comentarios iniciales nos permitirá establecer el estado de la cuestión.

En el programa de mano de *Los argonautas*<sup>20</sup> están las fechas mayo/junio de 1967, señalando la duración de la temporada, el estreno fue el viernes 26 de mayo y probablemente culminó el viernes 30 de junio. Durante este lapso de tiempo las funciones se dieron de martes a viernes a las 20:30 hrs., sábados a las 20 hrs. y domingos a las 17 y 20 hrs. Si asumimos que se dieron todas las funciones, entonces tendríamos un total de treinta y seis las que conformaron la temporada de *Los argonautas*, razón por la cual, en el interior del teatro Jiménez Rueda, no existe la placa de la obra.

La puesta en escena fue parte de la temporada de otoño y en la que alternó con:

Obras de significación universal con otras de autores mexicanos: *Galileo Galilei*, la obra de Bertold Brecht, fue escenificada por Ignacio Retes; [...] *El jardín de los cerezos*, la famosa obra de Chéjov, fue llevada a la escena en el

---

Guerrero, Yolanda Calderón, Jorge Goni, Adolfo Gamas, Beatriz Cervantes, Pilar Peredo, Francisco Peredo, Carlos Hinojosa, Mónica Peredo, Lourdes Hernández, Ma. Paloma Peredo, Laura Trigos.

<sup>19</sup> En 1986, ya como *Cortés y la Malinche*, tuvo lugar una tercera puesta en escena, esta vez bajo la dirección de Martha Alicia Trejo Espinosa e Isauro Bastos en el Teatro Sergio Magaña, en Mazateupa, Nacajuca, Tabasco. La producción estuvo a cargo del Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena de Tabasco y el reparto fue: Isauro Bastos León, Gerardo Avilés Herrera, José de la Cruz González M, José Florero de la Cruz, Bernardino Montero Bernardo, Marisol Cerino Castro, Belizario Hernández Gerónimo, Primitivo Castro López, Jesús de la Cruz García, Candelaria Lázaro Lázaro, Marlene Pech Franco, Auldárico Hernández G. Pedro García de la Cruz, Miguel de la Cruz Luciano, Isaías Hernández Isidro, Concepción de la Cruz, Sofía Hernández Montero, Martín Pérez Dzul, Domitilo González Morales, Ambrosio de la Cruz B., Luciano López, Miguel Hernández de la Cruz, Agustín Hernández Isidro, María del Carmen Hernández Román, Asunción de la Cruz H., Guadalupe de la Cruz Hernández, Carlos Hernández Pérez, Marcelino Reyes López, Domitilo González, Tomás Esteban Luciano, Israel Castro López. Escenografía: Isauro Bastos León. Diseño Gráfico: Martha Alicia Trejo Espinosa. Iluminación: Fernando Burgos González. Vestuario: Isauro Bastos León y Martha Alicia Trejo Espinosa. Véase, Leslie Zelaya, Imelda Lobato y Julio César López, *op. cit.*, p. 158.

<sup>20</sup> La nómina del reparto de *Los argonautas* fue la siguiente: Héctor Bonilla; Claudio Obregón, Agustín Monsreal, Patricio Castillo, Lilia Aragón, Miguel Reyes, Vicente Cabello, Agustín Pérez, Adam Guevara, Juan Francisco García, José Riande, Raquel González, Juan Felipe Preciado, Otoniel Llanas, Ana María Salazar, Socorro Avelar, Gabriel Pingarrón, José Luis Castañeda, José Francisco Platas, Ricardo Javier Olvera, Elisa Eyms, Enrique Muñoz, América Velazco, Xavier Ruan, David Espinosa, Ricardo Deloera, Julia Marichal. Escenografía: Antonio López Mancera. Coreografía de Guillermina Peñaloza. Música: Rocío Sanz. Ejecución: Luis Rivero, Mario Sterm y Pablo Larumbe. Iluminación: Ignacio Zúñiga. Producción: Instituto Nacional de Bellas Artes. *Ibid.*, p. 153.

mismo teatro por Dagoberto Guillomain. [...] La obra mexicana escenificada en este mismo ciclo fue *Los argonautas* de Sergio Magaña<sup>21</sup>.

Esta temporada en el teatro Jiménez Rueda es ejemplo de la manera de hacer teatro en la ciudad de México en 1967, donde a partir de las obras de los autores mencionados (Brecht, Chejov y Magaña) se infiere cuál fue la tendencia o la prioridad para el INBA para fomentar la renovación de la escena mexicana. Al mismo tiempo se apoyó a los dramaturgos mexicanos con obras que representaran esta renovación, *Los argonautas* como caso particular<sup>22</sup>.

*Los argonautas* es ejemplo de cómo era el quehacer teatral de finales de 1960 y la crítica teatral de la época da cuenta de ello. Carlos Solórzano en “Carta a Sergio Magaña. *Los argonautas*”, revela el siguiente dato curioso: Magaña ofreció una lectura de la obra en la casa de Solórzano, ¿cómo habrá sido esta lectura?, ¿quiénes, además de Solórzano, estuvieron en ella? Son preguntas que con el paso del tiempo y el reciente deceso del maestro Solórzano quedarán sin respuesta hasta convertirse en un mito alrededor de la obra. Ahora bien, sobre la lectura, Solórzano comentó: “Yo recordaba una pieza más densa de movimiento y de ritmo, y me encuentro en la escenificación con una obra de ligera ironía, que bien puede ostentar el

---

<sup>21</sup> Carlos Solórzano, *op. cit.*, pp. 128-129.

<sup>22</sup> El contexto teatral de *Los argonautas* muestra una variedad de formas y maneras de hacer teatro, cada una de ellas son ejemplos de la renovación teatral a finales de la década de los sesenta. La cartelera teatral de *El Nacional*, 18 de junio de 1967 anunciaba las siguientes obras: *La voz de la tortola*, de V. Druten, Dir. Dimitrios Sarras; Teatro Reforma; *Macbeth* de Shakespeare, Dir. José Solé, Teatro Xola; *Julio César* de Shakespeare, Dir. Jebert Darien, Teatro Tepeyac; *Paren el mundo, quiero bajarme*, Dir. Héctor Ortega; *La criada malcriada*, con María Victoria, Teatro Jorge Negrete; en el Teatro Blanquita se encontraban Carmen Salinas, Los Polivoces y Pompín; *Dime la verdad pero desnuda*, Dir. Víctor Moya, Teatro 5 de diciembre; *Punto H*, Dir. Dagoberto Gurllaumin, Teatro Orientación; el Ballet Folklórico de México de Amalia Hernández en el Palacio de Bellas Artes; *Las tentaciones de María Egipciaca*, espectáculo de Miguel Sabido, Pinacoteca Virreinal; *Ya, ya, deja dormir*, con Óscar Ortiz de Pinedo, Gina Romand y Polo Ortín, Dir. Julián Dupex, Teatro Principal; *La soñadora*, Dir. Luis de Llano, Teatro Insurgentes. *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina, Dir. Héctor Mendoza; *La Gatomaquia*, Dir. José Luis Ibáñez; *La noche de los asesinos* de José Triana, Dir. Juan José Gurrola. Como se puede ver, *Los argonautas* era la única obra de corte histórico en cartelera y Magaña el único autor mexicano en ella. *Ibid.*, pp. 110-144.

subtítulo de sátira”<sup>23</sup>. También destaca que la obra de Magaña es una lección de Historia al revés, valiéndose del juego de luces para la superposición de los espacios escénicos y lograr entablar la comunicación teatral entre obra y público; esta comunicación fue “actual y no la idealización de personajes y de situaciones sublimes del pasado”<sup>24</sup>. Un ejemplo es esto es cuando en la obra *Cortés* se refiere al bautizo de las esclavas indígenas:

CORTÉS.- Pedro de Alvarado, te digo que no están limpias. Es decir, limpias de conciencia. No deberíais olvidar que, como caballeros purificados en la fe de Cristo, pecaríamos mortalmente realizando contacto carnal con estas hermosas bestias que no han conocido todavía la acción purificadora del bautizo. De pecar, hay que pecar en regla. Proceded al bautizo, señor capellán de nuestro ejército. Me dirijo a vos, Fray Bartolomé de Olmedo. (p. 157).

El *Cortés* de *Los argonautas* no es una idealización del pasado del Cortés histórico del siglo XVI pues el lenguaje empleado por el personaje no corresponde a este periodo de la Historia, y sí lo acerca al público de finales de los años sesenta del siglo pasado.

Luis Reyes de la Maza escribió “Las cartas de relación de Sergio Magaña”. Este es un artículo redactado a manera de carta en donde el autor firma bajo el nombre de Bernal Díaz del Castillo. En la misiva comenta el trabajo de los actores (Héctor Bonilla, Claudio Obregón, Lilia Aragón), de la dirección de José Solé y sobre la escenografía de Antonio López Mancera.

Permitidme decir que la segunda mitad de la segunda jornada me pareció precipitada, como que tenías ya deseos de terminar, e es el único lunar que puede descubrirse en vuestra graciosa, intencionada e bien escrita comedia.

---

<sup>23</sup> Carlos Solórzano, “Carta a Sergio Magaña en el estreno de *Los argonautas*”, La cultura en México, suplemento cultural de *Siempre* (México, D.F.), 14 de junio, 1967, pp. XIV-XV.

<sup>24</sup> *Ídem*.

Aunque es un acierto que la terminéis con lo que otros escribanos han llamado Noche triste<sup>25</sup>.

En la carta se distingue una felicitación de parte de Bernal: “Recibid, señor de Magaña, las felicitaciones, a pesar de haber sido vapuleado, de vuestro humilde servidor que os espera en estas regiones umbrías para discutir la “verdadera” historia de la Conquista de México”<sup>26</sup>. No sé si Magaña estará con Bernal en algún círculo del infierno discutiendo sobre el tema, lo cierto es que con esta carta, Reyes de la Maza, ofrece un jocoso testimonio sobre la puesta en escena.

María Luisa Mendoza en su artículo “*Los argonautas: sátira genial*”, pondera la calidad de Magaña como dramaturgo, destacando el uso que éste hizo de la Historia de la Conquista para que, desde la sátira, exponer y cuestionar temas como la evangelización, el malinchismo y el mestizaje:

Magaña usa la historia no para seguirla textualmente sino para recrearla a su modo y manera personalísimos que se reconocerá a lo largo de los dos actos. [...] usa el relator brechtiano, introduce canciones y bailes y logra hacer una obra importantísima. [...] Es una obra mexicanísima en donde lo que pasó en la historia de ayer se repite en la de hoy [Vietnam, por ejemplo] se contaría por el señor dramaturgo que es Sergio Magaña<sup>27</sup>.

También, Arturo Cova hace mención de la técnica de Brecht en *Los argonautas*:

Por el camino opuesto al que empleó en su *Moctezuma II*. Sergio Magaña logra otro triunfo no menos valioso. Con la técnica de Brecht de confrontar al

---

<sup>25</sup> Luis Reyes la Maza, “Las cartas de relación de Sergio Magaña”, en *En el nombre de Dios hablo de teatros*, México, UNAM, 1984. p. 82.

<sup>26</sup> *Ídem*.

<sup>27</sup> María Luisa Mendoza, “*Los argonautas: sátira genial*”, *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día* (México, D.F.), 4 de junio de 1967, p. 4.

personaje con la acción dramática en que participa, de exigir la confrontación entre aquél y éste, aprovechando los elementos y las figuras de la Historia de la Conquista de México para hacer sátira de todo. [...] Pero además utiliza otros elementos de fantasía lírica, ritmos de música y bailes<sup>28</sup>.

Tanto Mendoza como Cova hacen referencia al relator brechtiano en *Los argonautas* como una de los materiales dramáticos a destacar. Esto da constancia de que, por un lado, la obra responde a la renovación teatral. Por otro, permite reflexionar en torno a qué tan conocido era el teatro de Brecht en la escena teatral mexicana<sup>29</sup>. Al respecto Dietrich Rall escribió:

Hay datos que comprueban que Brecht era prácticamente desconocido o bien casi no se le dio importancia antes de 1957 en México. En el libro de 1954 *El teatro moderno* del especialista norteamericano Allan Lewis, docente de la historia del teatro en la UNAM en los años cincuenta, no se menciona a Brecht en lo más mínimo, mientras que en otro libro del mismo autor, publicado tres años después, se le dedicaba un capítulo entero. A pesar de que este libro tenga varias inexactitudes, da testimonio, sin embargo, de que en la Universidad comenzaron a ocuparse de Brecht. [...] Luisa Josefina Hernández expuso las teorías de Brecht y ventiló la cuestión de cómo aplicarlas en la práctica; para estas deliberaciones, recurrió a los ejemplos de *La madre*, *Un hombre es un hombre*, *El alma buena de Se-Chuan* y *El señor Puntilla y su sirviente Matti*. [...] Poco después tradujo al español *Terrores y miserias del III Reich*; la puesta en escena de esta obra prometió convertirse en el primer gran éxito de Brecht

---

<sup>28</sup> Arturo Cova, "Otro triunfo de Sergio Magaña (*Los argonautas*)" en Revista de la semana, suplemento cultural de *El Nacional* (México, D.F.), 18 de junio de 1967. p. 11

<sup>29</sup> "No fueron extranjeros, sino alemanes, quienes trajeron a Brecht a México. Igual que él, éstos habían ido al exilio, donde practicaban la ideología que les prohibieron en Alemania los nacionalsocialistas. La actividad literaria desarrollada por los emigrantes alemanes en México, permaneció fundamentalmente como un asunto alemán en suelo mexicano. [...] El club Heinrich-Heine fue el lugar de la reunión para las conferencias, discusiones y tertulias teatrales. [...] A la actividad del club Heinrich-Heine le debemos la primera puesta en escena de *La ópera de los tres centavos* (el 12 de diciembre de 1943)". Dietrich Rall, "La recepción de Brecht en México", en Rodrigo Johnson (editor), *Brecht en México. A cien años de su nacimiento*, México, UNAM/INBA/La compañía perpetua, 1998, pp. 89-91.

en México. [...] Por tanto, Brecht fue descubierto y estudiado en México, al parecer de modo intensivo, entre 1957-1960<sup>30</sup>.

Si en el ámbito académico y entre los dramaturgos mexicanos de finales de los cincuenta se estudió con mayor profundidad el teatro de Brecht. Para comienzos de la siguiente década<sup>31</sup>, en 1963:

En el Foro Isabelino del Centro Universitario de Teatro tenía lugar un curso sobre este autor: Ciclo N°3. Bertold Brecht. Los reformadores, por Margo Glantz; El método brechtiano, por Seki Sano; El pensamiento de Brecht, por Ricardo Guerra; La producción escénica en B.B., por Benjamín Villanueva; Métodos de actuación, por Dimitrio Sarrás, entre otros más<sup>32</sup>.

La dramaturgia del autor alemán era conocida, más no estudiada por el círculo de reseñistas de teatro de la época, esto se puede notar por la ligereza en cómo emplean, Mendoza y Cova, el término brechtiano en *Los argonautas*.

Así, desde aquella primera mención sobre el relator brechtiano en *Los argonautas*, pero ahora en el ámbito de la academia, se ha vuelto un tema a discutir. Fernando de Toro en su libro, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, dedicado al estudio sobre la dramaturgia de corte épico en nuestro continente, hace una somera mención de Sergio Magaña como compañero de generación de Jorge Ibarguengoitia y Luisa Josefina Hernández y

---

<sup>30</sup> Dietrich Rall, “La recepción de Brecht en México”, en Rodrigo Johnson, *op. cit.*, pp. 96-99.

<sup>31</sup> “Pocos autores han marcado tanto la escena nacional como él [Brecht]. Discusiones, debates, montajes, algunos más afortunados que otros, y hasta grupos organizados que lo tomaron como bandera. Escuelas de actuación y directores que se peleaban por poseer la fórmula correcta para interpretar a Brecht. Por otra parte, estoy cierto de que es uno de los autores menos leídos tras los furores de los años sesenta y setenta”. Rodrigo Johnson, “Introducción” en *op. cit.*, p. 7.

<sup>32</sup> Partida, Armando, *La vanguardia teatral de México*, México, ISSSTE, 2000, p. 81.

como uno de los dramaturgos que experimentaron con el teatro épico<sup>33</sup>, pero no señala con qué obra, solamente es una información panorámica.

Con mayor detenimiento Armando Partida, en su libro *La vanguardia teatral en México*, realiza un recorrido por las dos principales vanguardias no aristotélicas presentes en nuestro teatro: el absurdo y el épico. La dramaturgia mexicana que mejor asimilaría los modelos no aristotélicos serían las generaciones posteriores a Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández y Jorge Ibarguengoitia. Partida no demerita el trabajo de éstos últimos, por el contrario, hace énfasis en que la dramaturgia de los cuatro dramaturgos ejercería influencia en las siguientes generaciones. En su texto le dedica un apartado a la dramaturgia de corte épico de Magaña y Carballido. Para hablar del primero utiliza el texto de Olga Harmony titulado “Entrevista a Sergio Magaña”<sup>34</sup> así como las palabras del mismo Magaña que anteceden a *Cortés y la Malinche*:

Magaña dejaría muy atrás los dramas antihistóricos o usiglianos de ideas, gracias a la presencia del modelo de teatro épico, para brindarnos, desde su punto de vista, una visión contemporánea de nuestro país, como testigo de aquél entonces: el convulsivo decenio de 1960<sup>35</sup>.

Partida deja en claro que las obras de Magaña y Carballido, en su afán por alejarse del modelo aristotélico, exploran su dramaturgia desde la perspectiva del teatro épico. Por eso es más preciso hablar de lo épico en *Cortés y la Malinche* que de lo brechtiano. Sobre el teatro épico Brecht escribió: “las conquistas en el campo de la técnica permitieron al teatro incorporar sin

---

<sup>33</sup> Fernando Del Toro, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna, 1987.

<sup>34</sup> Olga Harmony, “Entrevista a Sergio Magaña”, en Sergio Magaña, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, pp. 5-19.

<sup>35</sup> Armando Partida, *op. cit.*, p. 126.

dificultades elementos narrativos a sus representaciones”<sup>36</sup>, como son las proyecciones, las posibilidades de transformar el escenario y elementos del cine. Estos recursos técnicos incorporados a la escena cumplen con la función de narrar, Fernando del Toro señala que el teatro épico es absolutamente narrativo: “Los diferentes elementos que componen la escena son activos, es decir van narrando paralelamente a la actuación de los personajes”<sup>37</sup>.

En *Cortés y la Malinche* los materiales dramáticos están dispuestos para narrar la fábula, no sólo es el personaje desempeñando la función del relator, sino también el coro, el tema histórico, el espacio escénico, la iluminación, la música (sea en bailes o en canciones). Cada uno de los materiales hace referencia a la cualidad épica de la obra.

Desde esta perspectiva, coincidimos con Armando Partida en acotar que *Cortés y la Malinche* es una exploración por el teatro épico más no brechtiano, como la llamaron María Luisa Mendoza y Arturo Cova.

*Cortés y la Malinche* tiene dos evidentes intertextos: el mito de Jasón y el vellocino de oro<sup>38</sup> y la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo. Éstos funcionan para trazar un paralelo con la Conquista, pues Cortés será Jasón; Medea, la Malinche; quienes experimentarán el enamoramiento por el viajero y lo ayudarán al triunfo de sus empresas: Jasón en la obtención el vellocino de oro y Cortés en conquistar las ricas nuevas tierras. Ambos intertextos coinciden en su relación con la literatura, pues tanto el mito griego como la *Historia verdadera...* de Díaz del Castillo, han sido discutidas por su fuerte carga de ficción<sup>39</sup>, sin embargo, no les impide ser considerados como fuentes históricas<sup>40</sup>.

---

<sup>36</sup> Bertold Brecht, *Escritos sobre teatro 1*, tr. de Jorge hacker, Buenos Aires, Nueva visión, 1970, p. 127.

<sup>37</sup> Fernando Del Toro, *op. cit.*, p. 26.

<sup>38</sup> Robert Graves, *Dioses y héroes de la antigua Grecia*, Barcelona, Lumen, 1996, pp. 143-158.

<sup>39</sup> Discurso representativo o mimético que “evoca un universo de experiencia” (DUCROT/TODOROV) mediante el lenguaje, sin guardar con el objeto de referente una relación de verdad lógica, sino de verosimilitud o ilusión de verdad, lo que depende de la conformidad que guarda la estructura de la obra con las convenciones de género y de época, es decir, con ciertas reglas culturales de la representación que permiten al lector –según su

En primera instancia se hablará sobre el paralelo entre Medea y Malinche. María Sten<sup>41</sup> hace referencia a la figura de Malinche como motivo literario en las obras de los dramaturgos mexicanos, centrandó su atención en la posible traición de ésta hacia su pueblo. Cuando menciona a *Cortés y la Malinche* de Magaña llama la atención que destaque el paralelo entre Medea y Malinche para que, a través de la comparación, hablar sobre la traición de una y otra. La traición de Malinche, siguiendo a Sten, ha cambiado con el paso del tiempo, a medida de que el nacionalismo mexicano en el siglo XX se volvió menos cerrado.

Coincidimos con Sten en que la traición de Malinche no es tal porque en los años de la Conquista no existía el concepto de Patria entre los mexicas. Esto se resalta en la obra Magaña cuando a través de Malinche los guerreros tlaxcaltecas le preguntan a Cortés ¿qué es Patria? A lo que éste responde:

CORTÉS.- (*Volviéndose a Pedro de Alvarado*) He aquí, Pedro, un buen campo de acción y un excelente mercado. Donde no hay sentido de la unión, no puede haber lealtad, y donde no hay lealtad tampoco hay traición<sup>42</sup>.

Cerca del final de la obra, Malinche salva a Cortés condicionándolo a que si éste la traiciona ella sabrá vengarse. Resulta atractivo que sea ella quien pronuncie una palabra tan fuerte y decisiva, y más todavía que sean sus últimas palabras en escena.

MALINCHE.- Espera, porque si alguna vez te canso y me cambias... Te amaré siempre, pero sabré vengarme. Estamos en deuda. No se te olvide<sup>43</sup>.

---

experiencia del mundo- aceptar la obra como ficcional o verosímil, distinguiendo así lo ficcional de lo verdadero, de lo erróneo y de la mentira. Véase, Helena Beristáin, *Diccionario de retórica y poética*, 8ª. ed., México, Porrúa, p. 208.

<sup>40</sup> Véase la introducción que realiza Miguel León-Portilla en Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Madrid, DASTIN, 2000, pp. 5-55.

<sup>41</sup> María Sten, *Cuando Orestes muere en Veracruz*, México, FCE/UNAM, 2003.

<sup>42</sup> Sergio Magaña, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 154.

Malinche es una figura fundamental para la conformación de la idea del nacionalismo, esta idea en el contexto de la década de los sesentas (las represiones por parte del gobierno de Díaz Ordaz a los médicos, normalistas, ferrocarrileros y estudiantes; el intervencionismo norteamericano) estaba siendo cuestionada por el gremio intelectual, el de los artistas y por los activistas políticos que se manifestaban en contra de las represiones del gobierno. *Cortés y la Malinche* es una obra que cuestionó la idea de nacionalismo a través de plantear el tema de la traición de la Malinche.

El segundo aspecto a tratar es sobre la Historia como motivo literario en *Cortés y la Malinche* (1967), ésta es la segunda pieza en la que Magaña toma el acontecimiento histórico de la Conquista de México; la primera fue *Moctezuma II* en 1954, de la que Carlos Monsiváis escribió:

Magaña dramatiza los “orígenes de la nacionalidad”, es decir, replantea los temas siempre urgentes de la independencia, de la autonomía, de la libertad, de la necesidad. Construir un drama histórico en el paisaje de la Conquista implica un vigoroso anacronismo: dotar a los personajes indígenas de un lenguaje clásico, de una mentalidad “histórica”, de arrebatos líricos que, en sentido estricto, no les corresponde. Pero no hay literariamente otro modo de conferirles a los prehispanicos la majestuosidad y el sentido trágico de que sus acciones tan ampliamente informan<sup>44</sup>.

En *Moctezuma II*, el personaje principal, quien le da título a la obra, es tratado a lo largo de los tres actos de manera distinta que en la Historia “oficial”, pues en la obra el emperador mexica no cree en los presagios ni ve a los españoles como dioses y quiere luchar

---

<sup>43</sup> *Ibíd.*, p. 221.

<sup>44</sup> Carlos Monsiváis, “La lucha por (contra) la modernidad”, *AE. Artes Escénicas*, (noviembre 1987-enero 1988), núm. 4, p. 5.

en su contra. Sus palabras finales son significativas: “¡Más allá de todo esto vendrá el nombre de Moctezuma a chocar contra el oído de los bárbaros!”<sup>45</sup> Tras decir esto el personaje sale y cae el telón final.

La muerte de Moctezuma II está en la segunda obra de Magaña, *Cortés y la Malinche*. Este acontecimiento se puede registrar no como una continuación de la primera ni como una consecuencia, sino como otra perspectiva desde dónde contar el mismo hecho histórico, ahora centrado en Cortés y su inevitable avance hacia la conquista de Tenochtitlan. En la obra tenemos dos acontecimientos fundamentales: el primero es cuando Pedro de Alvarado le informa a Cortés sobre la muerte de Moctezuma II: “Moctezuma es el que ha muerto”<sup>46</sup>; y el segundo es la derrota de Cortés, la que se conoce como la “Noche Triste”.

En ambas obras, el autor usa su derecho a dar su versión de la Historia. Las dos devienen la Historia “oficial” pues en una, Moctezuma II no muere y en la segunda, Cortés no triunfa. ¿Qué está proponiendo Magaña con estos finales?

Ahora bien, tanto *Moctezuma II* como *Cortés y la Malinche* están situadas días antes de que se consume la Conquista, sin embargo en ninguna de las dos se logra la capitulación de Tenochtitlan, al menos no en el plano de la ficción. Y quizá no era necesario que Magaña colocara este final, pues el lector/espectador conoce el acontecimiento a través de la Historia “oficial”. Magaña manipula deliberadamente la Historia:

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. Es decir, que de la

---

<sup>45</sup> Sergio Magaña, *op. cit.*, p. 138.

<sup>46</sup> *Ibíd.*, p. 221.

historia, conjunto de datos falsos, hacemos una obra de arte, que es la única verdad<sup>47</sup>.

*Cortés y la Malinche* es una manifestación artística y no histórica. Magaña utiliza datos de la Historia y los emplea para contar su versión sobre el acontecimiento histórico, donde el Cortés y la Malinche no corresponden literalmente a los “reales”, son personajes de la representación. Por lo tanto, la Historia no está en la obra de Magaña para ser repetida, sino para ser criticada y cuestionada por el lector/espectador. “La Historia no es más que una vaga narración de hechos que muy posiblemente no fueron como se dice. [Magaña] Se vale pues de esta vaga y estricta narración para crear un hecho concreto, la obra de teatro”<sup>48</sup>. Desde esta perspectiva, podríamos hablar de una posible intención de la obra: que el lector/espectador tome consciencia de su posición ante la Historia y se atreva, quizá, a ser partícipe activo de ésta.

La recepción crítica de *Cortés y la Malinche* nos coloca frente a la necesidad de repensar la obra tras los cuarenta y un años de su estreno, para sacarla del marasmo y ofrecer otra perspectiva desde dónde explicarla. Esta obra de Magaña, situada casi a mitad de toda de su producción dramática y enmarcada a finales de una década tan compleja como es la de los sesentas, ofrece la discusión de estudiar sus posibles similitudes o variantes con la idea del “teatro épico” de Brecht. Discusión que abordaremos no para categorizar a *Cortés y la Malinche* bajo el modelo épico de Brecht, sino para proponer que los materiales dramaturgicos contenidos en la obra responden a un proyecto teatral del autor y, por lo tanto, hablar de una epicidad identificable en otras obras del teatro universal y no exclusiva de una forma o manera de hacer teatro.

---

<sup>47</sup> *Ibíd.*, p. 148. Esta explicación también apareció en el programa de mano de la puesta en escena de 1967.

<sup>48</sup> Miguel Guardia, “Sergio Magaña y la sátira”, *Diorama de la cultura*, suplemento cultural del *Excelsior* (México, D.F.), 4 de junio de 1967, p. 5.

## CAPÍTULO II

### MARCO TEÓRICO-METODOLÓGICO

*“Victor Hugo vivió siempre en el exilio.  
Y estoy exiliado en mi país.  
No soy poeta ni maldito;  
Y estoy maldito”.*  
Sergio Magaña.

El teatro, como las demás manifestaciones artísticas (música, pintura, literatura, cine, etc.), da cuenta de los acontecimientos que han conformado al Hombre, sea en el ámbito de la religiosidad, político o social, pues no hay una sólo obra teatral que no lo represente en cualquiera de estos aspectos.

El teatro existe en tiempo presente, es decir, en las horas o minutos en que se lleva a cabo la representación, de ésta sólo nos han llegado testimonios de cómo fue, pero a no ser uno de los espectadores que la presenciaron, resulta difícil recrear la experiencia de la puesta en escena de años tan lejanos como lo son el griego o el isabelino, o tan recientes como las representaciones de la década de los sesentas en la ciudad de México.

Una cualidad exclusiva del teatro es ser una expresión artística cuya existencia es vivencial, de mutua coexistencia entre los espectadores y actores. Esto hace complejo su estudio desde la representación, pues ésta resulta ser para el crítico como un pez que se le escurre de las manos al tiempo de querer asirlo.

Sin embargo, cuando la constancia de la representación la ofrece el texto dramático, entonces se está más cerca de poder recrear la puesta en escena, no exacta ni fidedigna a como fue, pero sí es posible bosquejarla. Así, el texto dramático se convierte en el testimonio de la representación de una obra llevada a escena hace siglos, años o incluso meses.

También, el texto dramático es testimonio de la cosmovisión de un determinado Hombre en una época específica. Por eso, al leer, por ejemplo, *Numancia* de Miguel de Cervantes, se puede extraer la representación virtual, ésta da constancia de cuáles eran las particularidades del teatro del Siglo de Oro (características estructurales, temáticas, materiales dramaturgicos, etc.); así como de los procesos políticos, sociales de la época. El texto dramático le proporciona al lector una idea de cómo era el Hombre.

Esta sería una de las ventajas de estudiar el teatro a partir de un determinado texto dramático. Si bien éste no es el teatro en sí, para nosotros es el documento que permite conocer la manifestación teatral de una determinada época, la conformación de la tradición teatral de un país y estudiar, desde la particularidad de la obra, la generalidad del teatro.

Desde esta perspectiva y a partir de los primeros veinte años del siglo pasado, los teóricos han ensayado diversas vías para estudiar el texto dramático. Una de ellas es la semiótica<sup>49</sup>, de donde han partido los estudios de semiótica teatral, como por ejemplo el realizado por Anne Ubersfeld, en su libro *Semiótica teatral*<sup>50</sup> propone cambios al modelo actancial de Greimas para poder aplicarlo al análisis del texto dramático, conformando así una manera de analizar la obra. Otros teóricos dedicados al estudio del teatro desde la semiótica son María del Carmen Bobes, Erika Fischer-Licht, Fernando de Toro, Kowzan, Patrice Pavis, sólo por nombrar algunos<sup>51</sup>.

---

<sup>49</sup> La semiótica es la ciencia de los signos. Para Patrice Pavis es más preciso hablar de semiología teatral: “método de análisis del texto y/o la representación que centra su atención en la organización formal del texto o del espectáculo, en la organización interna de sistemas significantes que componen el texto y el espectáculo, en la dinámica del proceso de significación y de instauración del sentido por la acción de los practicantes del teatro y del público”. Patrice Pavis, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, tr. de Fernando de Toro, Paidós, Barcelona, 1980, p. 440.

<sup>50</sup> Anne Ubersfeld, *Semiótica teatral*, trad. de Francisco Torres Monsreal, España, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

<sup>51</sup> Algunos de los textos más representativos de los autores son: María del Carmen Bobes, *Semiología de la obra dramática* (1987); Fernando de Toro, *Semiótica del Teatro* (1995); Patrice Pavis, *Diccionario de Teatro* (1980), Kowzan “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, artículo publicado que forma parte de la compilación realizada por Adorno, titulado, *El teatro y su crisis actual* (1969).

En años recientes, la dramatología es una propuesta teórica de José Luis García Barrientos para el análisis de la obra teatral. Este modelo teórico no se separa de la semiótica y busca ser una herramienta para el estudio específico de la obra. El método dramatológico ha quedado expuesto en su libro *Cómo se comenta una obra de teatro* (2001).

Para fundamentar los conceptos de la dramatología, el autor, ha tomado como punto de referencia la narratología<sup>52</sup>:

La denominación busca deliberadamente el paralelo con la mucho más consolidada “narratología”. El desarrollo teórico incomparablemente mayor de ésta permite servirse de algunas –no todas- sus categorías para aplicarlas al drama, pero con una actitud comparativa, atenta precisamente más a las diferencias que a las similitudes entre los dos modos de imitación aristotélicos. En mi modelo dramatológico es la narratología de Genette, la que por su empeño sistematizador además de por su carácter ‘modal’, resulta claramente privilegiada como término de inspiración y contraste<sup>53</sup>.

El autor expone cada uno de los conceptos de la dramatología, contrastándola con la narratología de Genette, cuidando de mantener las diferencias entre uno y otro. Ambas teorías coinciden en centrar su atención en la especificidad del texto, es decir, en desarticularlo para observar cuáles son los elementos que usa la narrativa y la dramática para contar historias. Por lo que se emplean los términos “literalidad” y “teatralidad”, respectivamente.

---

<sup>52</sup> “Los inicios de la narratología pueden localizarse en los estudios folklóricos de Propp y en su legado metodológico ; la reflexión morfológica que se inclinaba entonces (en el marco de la renovación teórico-metodológica dinamizadas por los Formalistas Rusos) inspiró otras reflexiones , interesadas en establecer, en una óptica acentuadamente hipotético-deductiva, dominantes que delimitan el proceso narrativo: los niveles de estructuración de las acciones y su articulación funcional, tal como las describió Barthes, la gramática narrativa de Todorov, la lógica narrativa concebida por C. Bremond, el esquema actancial establecido por A. J. Greimas. Fuera del campo de acción del Estructuralismo francés (e incluso antes de su difusión), otros trabajos predominantemente teóricos contribuyeron a lanzar los fundamentos de la narratología”. Véase, Carlos Reiss y Ana Cristina M. Lopes, *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996, pp. 172-175.

<sup>53</sup> José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 2ª. ed., Madrid, Síntesis, 2007, p. 34.

García Barrientos define la dramatología como la teoría del modo teatral de representar ficciones<sup>54</sup> y sostiene, es aplicable tanto al texto dramático como a la puesta en escena. Esto es de llamar la atención, pues no pierde de vista ambos aspectos del teatro: la representación y el texto dramático, los diferencia pero no los separa.

El estudio de la obra teatral desde la dramatología busca centrarse en la especificidad del teatro, es decir, en la teatralidad, para ello toma en cuenta cuatro puntos neurálgicos para su estudio: el tiempo, el espacio, el personaje y la visión, aspectos en donde se produce el hecho teatral.

Por lo anterior nos resulta pertinente realizar un análisis dramatólogo a *Cortes y la Malinche* siguiendo los cuatro puntos de esta teoría. Sin embargo, y para tener otras perspectivas, se explicarán los términos *teatralidad*, *dramaturgia*, *teatro épico* y *modelo aristotélico* y *no aristotélico*, por ser términos que estarán en confrontación o en armonía en el proceso de analizar y comentar la obra de Magaña.

El término *épico* hace referencia directa a la narrativa, sin embargo, cuando se utiliza para designar al drama forma la dicotomía, *teatro épico*, éste, siguiendo a Patrice Pavis, forma parte de la teoría teatral desempeñando un “papel de principio organizador”<sup>55</sup> en el texto dramático. Bertold Brecht fue el dramaturgo, poeta, novelista, ensayista, crítico alemán que profundizó sobre el *teatro épico*, constancia de ello es su dramaturgia y sus ensayos.

En el texto dramático estructurado desde lo *épico* se pondera el acontecimiento de la fábula desde el pasado, por eso al narrarlo se reconstruye en el tiempo presente de la representación o lectura de dicho acontecimiento. El narrar una fábula desde el pasado en voz de los personajes de la obra teatral les permite a estos realizar comentarios sobre las acciones,

---

<sup>54</sup> José Luis García Barrientos, *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos, 2007, p. 11.

<sup>55</sup> Patrice, Pavis, *op. cit.*, p. 151.

interrumpiendo la acción. Ahora bien, la fábula es presentada en cuadros que la fragmentan; cada segmento es una unidad perfectamente constituida que al unirse en una secuencia de unidades conforma la totalidad de la fábula.

Los personajes dentro del *teatro épico* mantienen una actitud crítica ante la acción representada y narrada, pues un aspecto a destacar de esta manera de hacer teatro es provocar en el lector/espectador la actitud crítica hacia la obra teatral. “Lo épico sirve, pues, más para interrogar los posibilidades y límites del teatro que para dar una interpretación de la realidad”<sup>56</sup>.

En el estudio de la obra teatral dedicados a la *teatralidad* no se debe olvidar que el teatro se construye con elementos de realidad y, según sea ésta, dependerá la decodificación de los signos teatrales. Por eso es necesario tomar en cuenta la época histórica en la que fue creada la obra, pues el teatro, como manifestación artística, parte de su realidad inmediata y pasa revista a los problemas de su sociedad, los cuales son mostrados al público, sea para ejercer una crítica e incitar al cambio o para mantener el *statu quo* de los mismos. También, la situación histórica de la obra permite ubicar la convención teatral a la que puede o no responder, es decir, si la obra parte de la una estética establecida o si rompe con ésta y propone otra.

Erika Fischer-Lichte ofrece su perspectiva teórica sobre el término *teatralidad* empleado para referirse a la forma específica que tiene el teatro como manifestación estética.

[...]Posibilita la reagrupación de los significados que corresponden a los signos creados por los distintos sistemas culturales en la realidad social de esa cultura, a la vez que utiliza estos signos como propios (elementos heterogéneos de la realidad cultural como el cuerpo humano y los objetos que le rodean), como

---

<sup>56</sup>*Ibid.*, p. 154.

signos teatrales; es decir, que posibilita una reestructuración de la estructura de significado, a la vez que lleva a cabo en el escenario una reestructuración casi real de la estructura material del significado de esa cultura y la presenta al espectador. El teatro produce significado, a la vez que utiliza en su materialidad los signos creados por los sistemas culturales heterogéneos y forma, agrupa y combina entre sí a tales “primarios” utilizados como teatrales<sup>57</sup>.

Los signos producidos en el teatro, si bien parten de una cultura específica no corresponden fielmente a ésta, sino que cobran un significado particular en el mundo de ficción a representar. El estudio de la *teatralidad* tomaría en cuenta cómo y cuáles son los materiales dramáticos de una obra teatral específica para reconstruir, a través de la *teatralidad*, la realidad. “La teatralidad, entonces, permite realizar y descubrir el tránsito de una dimensión a otra”<sup>58</sup>. En un sentido amplio la teatralidad también sería “como un modo de representación del mundo”<sup>59</sup>, desentrañar cómo es este modo es el eje rector del análisis de nuestra obra, pues no existe una sólo y exclusiva teatralidad donde se engloben varias obras, sino que cada obra contiene la propia.

Siguiendo a García Barrientos, la *dramaturgia* es “la práctica del drama o del modo dramático de representar argumentos”<sup>60</sup>. Estamos de acuerdo con Barrientos puesto que dentro de la teoría teatral, la *dramaturgia*, y a lo largo de la historia, ha sido entendida como “el arte de la composición de obras teatrales”<sup>61</sup>, esto en cuanto a la práctica, al respecto del modo dramático, la *dramaturgia* tiene relación con los principales modelos, aristotélico y no aristotélico, a este último responde el teatro del absurdo y el épico. Por eso nos resulta

---

<sup>57</sup> Erika Fischer-Lichte, *Semiótica del teatro*, tr. Elisa Briega Villarrubia, Arco/Libros, Madrid, 1983, p. 277.

<sup>58</sup> Domingo Adame, *Para comprender la teatralidad. Conceptos fundamentales*, México, Universidad Veracruzana, 2006, p. 269.

<sup>59</sup> Véase, Carmen, Leñero, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta Poética*, UNAM, núm. 24, 2003, pp. 225-258.

<sup>60</sup> José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 2ª. ed., Madrid, Síntesis, 2007, p. 35.

<sup>61</sup> Patrice, Pavis, *op. cit.*, p. 155.

pertinente la definición de García Barrientos pues nos permite referirnos a la *dramaturgia* en *Cortés y la Malinche*, en su sentido más amplio, por un lado haciendo referencia al quehacer del dramaturgo así como al modo dramático de corte épico.

En el *teatro épico*<sup>62</sup> se tiene una exposición de los hechos más que la dramatización de los mismos, “el teatro épico no revela personajes, no desate un drama, cuenta, narra una historia”<sup>63</sup>. Esta cualidad no es exclusiva del teatro de Brecht sino que se puede rastrear en los prólogos, relatos del mensajero o del coro del teatro griego; en el teatro del Siglo de Oro español. En ambos, la diégesis tiene una función organizadora, ya sea para señalar el paso del tiempo en la fábula (pasaron cinco, diez, veinte años o tan sólo minutos u horas) o para narrar acontecimientos del pasado que jamás serán representados sino sólo aludidos.

El lector/espectador del *teatro épico* es un observador que ejerce en su actividad crítica hacia la fábula. Esto permite experimentar la libertad de tomar sus propias decisiones con respecto a la fábula representada, misma que tendría como objetivo proporcionarle conocimientos, sean históricos, económicos, sociales, etc.

Frente a la acción representada en una obra del *teatro épico* el lector/espectador es situado frente a la acción siempre en actitud crítica. Las acciones están organizadas y expuestas para generar la forma de conciencia del lector/espectador frente a los acontecimientos de la fábula.

---

<sup>62</sup> Erwin Piscator (1893-1966), verdadero creador del teatro épico en los años veinte, autor del libro *El teatro político* llevó a la práctica el concepto épico antes de que Brecht escribiera sus obras épicas importantes, cuando aún estaba bajo la influencia del expresionismo (*Tambores en la noche*, 1918, y *En la jungla de la ciudad*, 1924). Piscator aprovechó para su teatro político todos los elementos característicos del épico: proyecciones filmadas, canciones y escenografías espectacularmente estilizadas, coros hablados. Véase, Fernando Wagner, *Teoría y técnica teatral*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1986, p. 337.

<sup>63</sup> Jacques Desuché, *La técnica teatral de Bertold Brecht*, introducción, tr., pról. y notas de Ricardo Salvat, 2ª. ed., Oikos-tau, Barcelona, 1968, p. 77.

El espectador del teatro épico dice: “No había pensado en eso... No hay derecho a obrar así... Qué notable es esto, casi diría increíble... Hay que acabar con eso... El sufrimiento de ese hombre me conmueve, porque habría una salida para él... Así es el gran arte: nada se da por sobre entendido en él... Río del que llora, lloro por el que ríe<sup>64</sup> .

Los materiales dramáticos utilizados por Brecht para desarrollar el *teatro épico* (la composición de los personajes, división en cuadros, la música, la trama, etc.) provenían del teatro musical o del teatro popular de su época. En nuestro país, durante la primera mitad del siglo XX, la revista<sup>65</sup> empleaba estos mismos materiales, si bien, no con la misma intención de Brecht, pero sí es de destacar sus notables semejanzas.

Mención aparte merece el efecto *Verfremdungseffekt*; su mejor traducción es el efecto de extrañamiento, donde se busca que el actor se mantenga a distancia de su personaje, exponiendo a éste desde una tercera persona para mantener una representación donde el público también se mantenga a distancia. Esto no quiere decir que éste último no se involucre, por el contrario, lo hace desde una actitud crítica. “El teatro épico regresa al juego, a la fábula

---

<sup>64</sup> Bertold Brecht, *Escritos sobre teatro I*, tr. de Jorge Hacker, Buenos Aires, Nueva visión, 1970, p. 128.

<sup>65</sup> La rica y variada vida teatral de la ciudad de México transcurrió en dos ámbitos, por un lado, la gente con más dinero podía pagar y disfrutar una representación en el Palacio de Bellas Artes donde, por ejemplo, Celestino Gorostiza ponía en escena obras de autores extranjeros. Mientras que, por el otro, la gente de pocos recursos económicos asistían a las carpas y agotaban las entradas de todas las tandas. El teatro de Revista convivió con el teatro Ulises, estas dos manifestaciones se nutrieron mutuamente y, por extraño que parezca, el primero resultó ser más experimental que el segundo. Un ejemplo de ello es la revista *19-20* de José F. Elizondo con música de Eduardo Vigil y Robles, “estrenada el 31 de diciembre de 1919 en el Teatro Principal que ocasiona gran escándalo porque en uno de los cuadros aparece el general Porfirio Díaz. De esta obra se popularizaron las canciones “La Norteña” y “Las Cuatro Milpas” En esta obra aparecen innovaciones escénicas como una pantalla que proyectará un ferrocarril. Ya para 1950, el teatro de Revista sufriría el paso inexorable de la modernización de la ciudad de México, pues su vida en las carpas y cabaret ya no sería la misma. Por un lado, los cambios de la geografía de la ciudad orillaron a las carpas hacia la periferia; por otro, la televisión ofrecía entretenimiento desde la comodidad del hogar. Poco a poco las personas acogieron las imágenes que les brindaba la pantalla chica, por la cual veían a los artistas de las carpas. Ante esta inevitable transformación, la Revista vivió su proceso de extinción, pues el público había cambiado. La Revista culminaría con la obra *Yo Colón* de Alfredo Robledo y Carlos León, música de Federico Ruiz, y con la actuación del cómico Mario Moreno Cantinflas. Fue estrenada en el Teatro de los Insurgentes. Véase, *El país de las tandas. Teatro de Revista 1900-1940*, coord. Alfonso Morales, México, Museo Nacional de Culturas Populares/CONACULTA, 2005. Socorro Merlín, *Vida y milagros de las carpas. La carpa en México 1930-1950*, México, INBA/CITRU, 1995. Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, UAM-Azcapotzalco, México, 2005.

escénica que no pretende ser más que eso: una fábula que quiere decir algo importante para nuestra vida y para la sociedad que nos rodea”<sup>66</sup>.

Con el efecto del *Verfremdungseffekt* “se logra que el espectador ya no vea a los seres que se mueven en el escenario como seres inmutables, ajenos a toda influencia, entregados a sus destinos. [...] Es posible imaginar a ese hombre no sólo como es, sino como podría ser, y también las circunstancias podrían ser distintas de lo que son”<sup>67</sup>. El lector/espectador de una obra de corte épico, necesariamente, ejercerá una actitud crítica a partir de la fábula, se involucra en la obra desde una postura objetiva, aspirar a llegar a ésta es el objetivo y todos los materiales dramáticos de la obra teatral.

Ahora bien, ¿los materiales dramáticos de *Cortés y la Malinche* corresponden a la concepción del teatro épico? ¿Magaña tenía conocimiento del teatro de Brecht? Difícil aseverar qué y cómo Magaña conocía este tipo de teatro, sin embargo, nuestro autor habló sobre el teatro de Brecht:

La estructura dramática de los griegos, su problemática y exposición no ha sido superada ni por el hombre del siglo XX ni por las computadoras. El teatro griego tampoco ha sido superado por las diferentes corrientes dramáticas que luego le han seguido. Esta formidable estructura que hizo posible al teatro siglos antes de Cristo, sigue siendo la teta madre de la que nos hemos alimentado todos, desde Plauto y Terencio hasta los Beatles.

El mismo Bertoldo Brecht –nada de Bertold, es Bertoldo en español- no hizo sino imitar a los griegos reduciendo económicamente el famoso coro griego a un sólo personaje que da respuestas, crea conciencia y conduce al espectador

---

<sup>66</sup>Fernando Wagner, *Teoría y técnica teatral*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1986, p. 342.

<sup>67</sup>Bertold Brecht, *op. cit.*, p. 154.

[...] El distanciamiento entre la acción dramática y el espectador [...] lo establecieron los griegos<sup>68</sup>.

Estas palabras muestran el conocimiento de Magaña sobre el teatro de Brecht y con suma pericia establece la semejanza entre este teatro de Brecht y el griego. Más que semejanza estaríamos frente a la posibilidad de que el teatro de Brecht fuera consecuencia del griego. Antes de continuar es necesario realizar la siguiente precisión.

Mucho de lo que sabe de cómo era el teatro griego, especialmente sobre las tragedias, es a través de *La poética* de Aristóteles. Este texto da constancia de la definición de tragedia, características de la estructura dramática de las tragedias, la fábula, las acciones, peripecias, la temática, la música, el lenguaje, la catarsis, entre otros aspectos referentes al drama. El escrito de Aristóteles es el mejor testimonio que nos ha llegado hasta nuestros días sobre las tragedias griegas, es un libro donde el autor reflexiona sobre el Hombre a partir del drama.

Ahora bien, *La poética*<sup>69</sup> ha tenido injerencia dentro de la crítica teatral, marcando un modelo, el denominado aristotélico que “ha ido cambiando de acuerdo a la función que cumplen en tal o cual texto dramático”<sup>70</sup> y también según la época, sin embargo, para ciertos dramaturgos no ha perdido vigencia. Por ejemplo, el mismo Magaña dijo al respecto: “La tragedia griega es la que no se puede volver a escribir, pero marcó un modelo y atendido a ese modelo yo puedo afirmar que *Moctezuma II* sigue las reglas del juego”.<sup>71</sup> Esta obra contiene y

---

<sup>68</sup> Olga Harmony, “Entrevista a Sergio Magaña”, en Sergio Magaña, *Moctezuma II, Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 7.

<sup>69</sup> *La Poética* se inserta dentro de las llamadas teorías miméticas, las cuales se definen como recreación del mundo de ficción

<sup>70</sup> Armando Partida, *Modelos de acción dramática. Aristotélicos y no aristotélicos*, México, FFYL/UNAM/Ítaca, 2004, p. 42.

<sup>71</sup> Olga Harmony, “Entrevista a Sergio Magaña” en Sergio Magaña, *Moctezuma II, Cortés y la Malinche*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1985, p. 8. Parto de esta consideración pues son pocos los trabajos de corte académico que se enfocan en hablar de *Moctezuma II* como una tragedia que guarda relación en el modelo aristotélico. Esto no quiere decir que no haya bibliografía sobre la dramaturgia de Magaña, claro que la hay y mucho sólo que para el estudio que nos ocupa ésta no se enfoca en nuestro tema.

mantiene, como una propuesta teatral, en su estructura, el modelo aristotélico, a diferencia de *Cortés y la Malinche* que responde más al modelo épico. En las palabras preliminares de la edición de 1985, Magaña, escribió:

La técnica aplicada en *Cortés y la Malinche*, utiliza con frecuencia la sorpresa y el anacronismo. Se va informando al espectador mediante áreas de luz y de lugar, es cierto, pero lo novedoso consiste en que por primera vez las distantes áreas se intercomunican con harta desenvoltura. [...] Lo nunca visto. Ahora el lector debe comprobarlo, sin olvidar desde luego, que en la obra existe un gran aprovechamiento de elementos brechtianos, particularmente en el personaje de Bernal Díaz<sup>72</sup>.

Como se puede apreciar, el teatro de Brecht no está tan lejos del denominado aristotélico como se puede suponer, incluso se podría decir que el épico es una variante que respondió a su contexto de entre guerras. Brecht buscó los recursos que le permitieran comunicar y dar cuenta de su contexto; “Brecht no pretende ser renovador de la forma en el teatro, sino renovador del teatro y de la función del teatro”<sup>73</sup>.

Por su parte, García Barrientos sostiene que el *modelo aristotélico* y el *épico* son dos límites o formas de hacer y entender el teatro, este último más cercano y correspondiente al siglo XX. Esto no quiere decir que el aristotélico haya perdido vigencia, por el contrario, todavía funciona para el estudio y análisis de la obra teatral, pues es un modelo no una regla a la que tienen que sujetarse las dramaturgias, pues “cada obra dramática contiene en sí misma un modelo específico de acción dramática”<sup>74</sup>.

---

<sup>72</sup> Sergio Magaña, “Palabras del autor”, en *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 145.

<sup>73</sup> Jacques Desuché, *op. cit.*, p. 44.

<sup>74</sup> Armando Partida, *op. cit.*, p. 228.

CAPÍTULO III  
ANÁLISIS DE *CORTÉS Y LA MALINCHE*

*“La vida ha sido difícil desde que nací;  
aunque no estoy amargado.  
La verdadera amargura comienza  
con la cicuta.  
La amargura es de resignados.  
Yo estoy alebrestado;  
no es lo mismo”.*  
Sergio Magaña.

Para el análisis de *Cortés y la Malinche* se seguirá el modelo dramatólogico de García Barrientos (el estudio del espacio, tiempo, el personaje y la visión), y también se tomarán en cuenta tres aspectos más: la estructura textual, la acotación y el diálogo. Todo ello con la sola intención de desentrañar la dramaturgia y la teatralidad de la obra de Magaña y si éstas corresponden o no al modelo épico.

El argumento de *Cortés y la Malinche* de Sergio Magaña es el siguiente: Hernán Cortés y sus soldados (Bernal Díaz del Castillo, Portocarrero, Pedro de Alvarado, Jaramillo, Jerónimo de Aguilar, entre otros,) con la misión de conquistar las nuevas tierras para la Corona española, emprenden el viaje de Veracruz a Tenochtitlan para consumir la empresa. En el camino, a Cortés le es llevada, en condición de esclava, la Malinche, quien por entender la lengua castellana se convierte en su traductora y en su brazo derecho. Ya con la Malinche como intérprete se consuma la alianza de los españoles con los tlaxcaltecas para vencer a Moctezuma II, quien es tomado preso y muerto. La obra concluye con la escapatoria de Cortés de manos de los aztecas, gracias a la ayuda de la Malinche. A lo largo de la obra, Bernal Díaz del Castillo entabla comunicación directa con el lector/espectador para ponerlo al tanto de las

acciones que se van sucediendo. Sus intervenciones suspenden, sólo en apariencia, el curso de la fábula.

### 3.3.1 Estructura textual.

La división de *Cortés y la Malinche* no es en actos, lo cual llama la atención, pues en toda obra dramática existe formalmente una división en actos o escenas o cuadros, y en ésta no sucede así. ¿Esto es un factor que la aleja o la acerca a otra manera de hacer teatro? De ser así, ¿a cuál? Reflexionar en torno a esta idea no es para intentar explicar la obra, insertándola en una tradición teatral, pero sí para contrastarla y utilizar sus diferencias en beneficio de su teatralidad.

Por las constantes interrupciones de la fábula por parte de Bernal Díaz y por la cualidad narrativa de sus comentarios hacen que la estructura de la obra sea abierta. La obra se compone de dos apartados, cada uno lleva por título Primera y Segunda parte, claramente divididos por el telón. Las escenas o cuadros de cada parte están señaladas de manera implícita por la entrada y salida de los personajes o por el cambio de situación en la acción. De esta manera, *Cortés y la Malinche* se aleja del modelo aristotélico pero está más cerca del épico.

Ahora bien, la estructura de la obra sería épica sólo por la naturaleza narrativa de la obra, pues los materiales dramáticos narran la fábula, es decir, no sólo Bernal cuenta y comenta las acciones sino que la música también narra las escenas de batallas, la iluminación narra los cambios de lugar, el empleo de letreros nombran el lugar donde se realiza tal o cual acción. Cabe precisar que la estructura épica no responde a la señalada y explicada por Brecht, esto es, la división explícita de cuadros, cada uno con un título que sugiere la acción a desempeñar.

Bernal Díaz del Castillo es el personaje que, por la naturaleza de sus comentarios, organiza el mundo de ficción. Esto hace que la estructura de la fábula sea anacrónica, es decir, a lo largo de la obra se tienen cambios de espacio y tiempo, se va y viene de Tenochtitlan a Flandes o de Cholula a Cuba, pero cada uno de estos lugares tiene la cualidad de que no sólo existen de manera individual sino que también pueden ser simultáneos.

La música e iluminación son materiales dramaturgicos que conforman de igual manera la estructura de la obra, pues por su posición estratégica en cada parte, se yuxtaponen a la acción dramática. Cada baile y canción ejecutados por los personajes le otorgan equilibrio y unidad a la fábula.

### 3.3.2 La acotación.

El estudio de la acotación permite distinguir la teatralidad contenida en el texto dramático, para ello y sólo para precisar cómo es, el modelo dramatólogo se distinguen tres tipos de acotaciones: las dramáticas; las extradramáticas, éstas se subdividen en tres: escénicas (técnicas), diegéticas (literarias) y las metadramáticas. La identificación de las acotaciones descansa en “atender el elemento extra o para verbal al que se refieren”<sup>75</sup>.

---

<sup>75</sup> Para ello, García Barrientos ofrece el siguiente cuadro donde clasifica las distintas acotaciones:

1. Personales (referidas al actor y, si se da el caso, al público).
  - a) Nominativas (nombran a los interlocutores).
  - b) Paraverbales (prosodia, entonación, actitud, intención).
  - c) Corporales:
    - De apariencia (maquillaje, peinado, vestuario).
    - De expresión (mímica, gesto, movimiento).
  - d) Psicológicas (mundo interior: sentimientos, ideas...).
  - e) Operativas (esfera de la acción: matar, comer, amar...).
2. Espaciales (decorado, iluminación, accesorios).
3. Temporales (ritmo, pausas, movimiento).
4. Sonoras (música, ruidos).

Véase, José Luis García Barrientos, *Cómo se comenta una obra de teatro*, 2ª. ed., Madrid, Síntesis, 2007, p. 46.

Dentro de las acotaciones personales de *Cortés y la Malinche* destacan las nominativas, por ejemplo: (MOCTEZUMA: [...]; CORTÉS: [...]; MALINCHE: [...]). Ésta es la forma característica de presentar a los personajes en el texto dramático, que en apariencia es exclusiva del teatro, pero que puede presentarse en la narrativa como es el caso de las novelas de Pérez Galdós (*Fortunata y Jacinta*, *La desheredada* o *Tormento*) o bien ser eliminadas como sucede en la *El cielo en la piel* de Edgar Chías. Las corporales de expresión, donde la mímica es la dominante, algunos ejemplos son: “Esta vez, Moctezuma no mira la mano de Marina, sino a Marina misma, que se ruboriza y vuelve la cara”<sup>76</sup>; “Cortés y Alvarado de cara al público y sentados en separados escabeles. Regresan las dos mujeres acompañadas de dos indios, quienes llevan grandes copas de madera (júcaras) rebosantes de líquidos. Dan una a Cortés y otra a don Pedro” (p. 193). Estas acciones se llevan a cabo mientras no hay diálogo entre los personajes, es decir, son acciones que llenan la escena de silencio.

Estas dos acotaciones personales están presentes en todo el texto dramático. No hay señalamientos de apariencia y las de vestuario son mínimas, así como las de gesto o movimiento: ejemplos de éstas últimas son: “Los del coro avanzan hacia el público” (p. 222). “Enormes siluetas de soldados rayan el escenario” (p. 203).

En cuanto a las acotaciones espaciales, son las concernientes a la iluminación las constantes en el texto dramático, algunos ejemplos nos ayudarán a explicar su función e importancia dentro de la teatralidad de la obra. “La luz se oscurece excepto sobre el tronco del árbol donde Cortés conduce a la joven” (p. 161). Se ilumina el área izquierda. Y bajo un haz de luz aparece La Marcaida, esposa de Cortés” (p. 161). “Cortés la besa [a la Malinche]. La Marcaida cierra los ojos y reza. Un tercer spot de luz se enciende sobre Bernal Díaz” (p. 162).

---

<sup>76</sup> Sergio Magaña, “Palabras del autor”, en *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 218. En adelante sólo se anotará en paréntesis el número de la página correspondiente de la cita que se haga de la obra.

La iluminación funciona para el diseño de la superposición de áreas escénicas que hacen referencia a espacios geográficos distantes entre sí, es decir, basta que un haz de luz caiga sobre Cortés para situar al lector/espectador en las nuevas tierras, otro sobre La Marcaida y estar en Cuba, otro en Bernal y detener la acción con algún comentario. Estas acotaciones hacen referencia al espacio escénico, en especial, a la simultaneidad de espacios. Este material dramaturgico marca la cualidad anacrónica de la obra.

Las acotaciones sonoras se dividen en dos: las concernientes a la música y a los ruidos. Las primeras son persistentes en el texto: “música marcial” (p. 167); “al fondo alguien canta acompañándose con una guitarra” (p. 167); “se apaga la luz del escenario dando el tiempo justo para oírse algunos acordes de órgano en miserere” (p. 173); “música de cuerdas: Pavana” (p. 189). Quizá sea esta la razón por lo que Carlos Solórzano designara a *Cortés y la Malinche* como una obra de teatro musical, pues la música acompaña los diálogos, es un signo escenográfico donde los bailes y canciones, y genera tensión dramática en las acciones en escena. Sobre este aspecto, José Hugo Cardona, escribe:

El espectáculo está integrado por la actuación, danza, coros con letras y música del propio autor y es una amalgama de varios estilos, como la ópera, aunque en su mayoría hablada, desde luego. Cuando cantan varios personajes da la idea de una moderna comedia musical<sup>77</sup>.

Ahora bien, las acotaciones sonoras de los ruidos le sugieren al lector/espectador imaginar lo que sucede fuera de escena, la mayoría guarda relación con las acciones brutales o de violencia: “Todos se vuelve al ruido de unas pisadas” (p. 175) y “cañones al fondo” (p. 202). Pero, cuando se combinan música y ruido en una misma acotación, como en el siguiente

---

<sup>77</sup> José Hugo Cardona, “Los argonautas”, *Revista de la semana*, suplemento cultural de *El Universal* México, D.F.), 4 de junio de 1967, p. 4.

ejemplo: “luces de batalla al fondo. Gritos. Pavana” (p. 202), se recrea un espacio bélico musicalizado con la Pavana española en donde se refuerza la presencia y dominación de los españoles en escena. La lucha de la Conquista se hace presente en escena a través de la música hacia el final de la obra. El coro de indio entona un himno:

Escapa el extranjero  
y se lleva su manceba;  
la cláusula primera  
será reflexionar...  
Fue amarga la experiencia  
pero ellos no han cumplido,  
habiendo prometido  
la Libertad” (p. 222).

Al caer el telón, el lector/espectador escuchó el coro de indios y no la música de los españoles, esto guarda estrecha relación con la manera de usar la Historia por Sergio Magaña, donde la Conquista no culmina en la obra sino que se mantiene suspendida hasta nuestros días.

Así, las acotaciones mencionadas señalan una teatralidad correspondiente al modelo épico, pues cada una está pensada para ejercer el efecto de provocar distancia entre lo representado y el público, para que éste sea un crítico de la fábula. En este caso, un crítico sobre la Historia “oficial” con la posibilidad de entenderla y así poder cambiar su presente.

### 3.3.3 El Diálogo.

El diálogo es el material dramático que hace explícita la teatralidad, pues al ser la representación de la voz del personaje, éste a su vez representado por el actor, da constancia de la fábula de la obra, pues al hablar los personajes sea entre sí o en soliloquios o monólogos,

siempre se están dirigiendo hacia el público. Cada uno de los diálogos de la obra teatral va conformando la totalidad de la fábula. “La característica primordial del lenguaje del diálogo se deriva de la inmediatez representativa que distingue al modo dramático del narrativo”.<sup>78</sup>

La inmediatez del diálogo teatral, sea en el texto dramático o en la representación, exige que el diálogo sea dicho en voz alta, y al hacerlo no sólo se detecta la sonoridad y belleza de la palabra sino que diálogo a diálogo, acción tras acción se constituye la fábula.

Los diálogos de *Cortés y la Malinche* tienen la cualidad de marcar distancia entre el mundo de ficción y el lector/espectador, pues los personajes no hablan como los soldados españoles e indígenas del siglo XVI, sino con un lenguaje coloquial cercano al del México de los años sesentas. Esto no quiere decir que el lenguaje pierda su belleza literaria, por el contrario, es un lenguaje literario que provoca el extrañamiento en quien lo escucha.

Hernán Cortés es el único personaje con largos monólogos y su lenguaje se puede caracterizar por emplear la ironía. Así, al comienzo de la primera parte y tras haber salido a escena, en su tercer diálogo exige a los tres guerreros indígenas la entrega del oro:

CORTÉS: [...] Oídme: Os demando la entrega del oro de vuestros depósitos. A cambio de eso, nosotros os daremos aparatos técnicos preciosos y varios instrumentos útiles: arados, por ejemplo, para trabajar la tierra; telas de buena manufactura, armas de gran propulsión para liquidar a todos los vecinos imperantes. ¿Dónde guardáis el oro? (p. 151)

Más adelante, Cortés les ofrece cuentas de vidrio que son despreciadas por los indígenas, despertando la indignación de Cortés:

---

<sup>78</sup> José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 50.

CORTÉS: [...] ¿Qué saben ustedes lo que nos ha costado a nosotros llegar a fabricar esas cuentas artificiales? Atrás de esto hay siglos de técnica y esfuerzo que ustedes desconocen. (p. 159)

En ambos diálogos se puede destacar cómo Cortés hace énfasis en que ellos han desarrollado una técnica más avanzada en comparación con la de los indígenas, para trabajar la tierra, la tela o para hacer armas y cuentas de vidrio, él ofrece enseñar estas técnicas a cambio de oro. La técnica es un factor que, en la obra, es decisiva para llevar a cabo la Conquista pues, gracias a este conocimiento, Cortés logró concretar la Conquista de Tenochtitlan.

Cortés emplea otra técnica, la palabra, ésta es encarnada por la Malinche al momento de traducir lo que él dice. Ella mueve los labios y pone la mano a la altura de su pecho, los indígenas la observan y queda así establecido el círculo de la comunicación y la convención teatral de la obra. Hay información que Cortés le exige a la Malinche no traducir, ésta así lo hace. Sin embargo, el lector/espectador, quien es al final el destinatario de los diálogos, escucha lo dicho por Cortés. Ejemplo de ello es la escena puesta cerca del final de la segunda parte, cuando Cortés juega ajedrez con Moctezuma II, quien no comprende el juego y las reglas le son explicadas a medias.

MOCTEZUMA.- (*Molesto*) ¡Dame tiempo, no sé!

CORTÉS.- (*A Marina que deja de traducir*) ¿Oíste? Moctezuma quiere ganar tiempo, y si lo dejamos, aprendería el juego nuestro, y lo perderíamos todo. Al ataque pues. (p. 219)

La teatralidad, a partir del juego de ajedrez, simboliza la batalla entre españoles e indígenas, resolviendo de manera estética el enfrentamiento entre ambos bandos, las piezas blancas de Cortés y las negras para Moctezuma II, quien imitar los movimientos que realiza Cortés en el

tablero. Sin embargo, cuando Malinche deja de traducir y Moctezuma II no entiende lo que Cortés dice, es el momento en que el Conquistador anuncia el jaque mate.

Dominar la palabra como técnica para hacerse de aliados y así vencer a Moctezuma II es, sin duda, el gran acierto de Cortés, quien también la empleó en Malinche. En este caso, la palabra de Cortés provoca en ella una reacción de enamoramiento. Ella le pregunta si la ama, él nunca le responde, dejando todo en un supuesto, por lo que tras la escena amorosa tiene lugar la siguiente escena:

CORTÉS.- [...] Llevas en tu cuerpo mi consagrada sangre. No lo olvides. Con ella te di la estirpe, la categoría de la cultura europea y la seguridad de un lugar... *(Al público)* ¿Por qué no decirlo? La categoría de un lugar en el más allá de la historia.

[...]

MALINCHE.- ¡Que tu noble semilla germine en la profundidad de mis entrañas y que de nuestra unión nazca una gente menos perversa que la nuestra!

[...]

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.- Porque... ¿me amas, verdad? *(Cortés no responde. Tampoco expresa nada. Ella sonríe feliz)* ¡Ya lo sabía! Tu amor me levantará encima de los que van a maldecirme por entregarme a ti. [...] Y entonces, para los que un

día mataron a mi padre y me vendieron, habrá llegado mi venganza. (pp. 165-166)

A través de la palabra, Cortés ha logrado tener la ayuda incondicional de la Malinche para llevar a cabo sus planes de Conquista. Al final de la obra, Malinche salva a Cortés de ser capturado por los mexicas, pero le advierte:

MALINCHE.- Espera, porque si alguna vez te canso y me cambias... Te amaré siempre, pero sabré vengarme. Estamos en deuda. No se te olvide. (p. 221)

Malinche es la palabra encarnada de Cortés, a través de la cual logra convencer a Xicoténcatl de unírseles para derrocar a Moctezuma II.

El diálogo está constituido por palabras y son dos las dominantes en *Cortés y la Malinche*; la palabra traspasa el diálogo y es encarnada en Malinche, ésta es la voz de Cortés, la que logra la consumación de la Conquista; la palabra libertad aparece como una suerte de personaje incidental, puesto que a lo largo de la obra jamás se explica y queda vacía de sentido, sin embargo y a pesar de no saber su significado, ejerce un poder esperanzador en los tlaxcaltecas, definiendo la alianza de éstos con los españoles.

El diálogo de nuestra obra muestra una teatralidad y dramaturgia que responde al modelo épico, pues al igual que la estructura textual y la acotación, provocan distancia entre la fábula y el lector/espectador.

### 3.3.4 El espacio teatral.

El espacio, dentro de la obra teatral, es fundamental porque es donde se lleva a cabo la representación. Estudiar su conformación (cuáles son sus elementos, qué se hace visible o invisible en él) permitirá a establecer la teatralidad virtual del texto dramático. En el espacio teatral es lugar donde se hace explícita la comunicación teatral.

La sala y escena, público y actores, respectivamente, son dos ámbitos claramente definidos y necesarios en donde se pone de manifiesto la comunicación teatral pues, a lo largo de la historia del teatro, siempre ha estado presente alguien observando representar algo a otro. Esto es un signo de teatralidad que no es exclusivo de una u otra manifestación teatral, sea ésta aristotélica o no aristotélica.

García Barrientos anota lo siguiente:

La relación entre sala y escena puede ser de dos tipos: de oposición y de integración, pero en un sentido relativo de ambos conceptos, pues una oposición absoluta impediría la comunicación [...] y una total integración anularía la dualidad actor/público sin la que tampoco hay teatro posible<sup>79</sup>.

La sala y la escena son espacios relativos porque nunca podrán estar ni plenamente integrados ni opuestos, y esto se puede observar en las diversas manifestaciones teatrales que buscan su teatro en la transgresión de uno u otro espacio; siempre está presente la línea invisible que los separa. Sin embargo, en el recinto teatral, por su distribución arquitectónica, los espacios están claramente delimitados, ya sea si el edificio tiene la sala frontal, es decir,

---

<sup>79</sup> José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 124.

convencional, o semicircular o circular, como es el caso del circo o la plaza de toros. Según sea la disposición de la sala tendrá repercusión en la escena.

En *Cortés y la Malinche*, a partir del texto dramático, la comunicación teatral está en la relación de la escena/sala de tipo frontal. Por lo tanto, la escena es cerrada y esto se puede corroborar con la función del telón. En la Primera Parte se lee: “Se entreabre el telón y aparece un hombre joven”; “Se abre el telón” (p. 145); y al final de la misma: “TELÓN” (p. 186). En la segunda parte, de manera implícita, el telón abre, pues de no ser así no veríamos lo que acontecería en la escena. Al final de esta parte segunda sí está explícito el “TELÓN FINAL” (p. 222).

Ahora bien, esta separación entre sala/escena sólo es relativa, pues se rompe cuando el personaje de Bernal Díaz del Castillo se dirige al público: “Honorables personas” (p. 149); “Permitidme que os guie”, “Adiós. Me llaman los fantasmas” (p. 169); “Os desconcertáis” (p. 177); “¿Qué estaba diciendo?” (p. 181); “Atención ahora” (p. 195); “Me pregunto si esto va en serio” (p. 206); “Excusadme” (p. 222). El personaje se dirige desde su espacio (la escena) al público que está en la sala, desvaneciendo la distancia entre ambos espacios y abriendo la escena, en donde se incluye al público. Y, tan sólo por unos instantes, existe un sólo espacio, el de la escena, pues en lo que respecta a la totalidad de la obra, la comunicación teatral es en una sólo dirección: hacia la sala. Esto hace de *Cortés y la Malinche* una escena abierta.

Los planos escénicos, diegético<sup>80</sup> y dramático<sup>81</sup>, están relacionados y conjuntados para configurar en su totalidad el espacio escénico.

---

<sup>80</sup> El diegético o argumentales “el componente espacial del contenido, el conjunto de los lugares ficticios que intervienen o aparecen, de la forma que sea, en la fábula o argumento; el espacio significado en su integridad, o si se quiere, el espacio representado mediante cualquier procedimiento representativo (espacial o verbal, dramático o narrativo, etc.)” *Ibíd.*, pp. 127-128.

<sup>81</sup> El plano dramático “debe dar cuenta del peculiar modo dramático de representar el espacio, distinto, en mayor o menor medida, del modo narrativo o cinematográfico de representarlo. Y, por tanto, bien puede definirse como

Los planos diegéticos o narrados en *Cortés y la Malinche* son: lugares explícitos (Cholula, Tlaxcala, Veracruz); y los implícitos (Cuba, Flandes y Tenochtitlan) estos se identifican según el personaje, por ejemplo, a través de La Marcaida sitúan al lector/espectador en Cuba; Carlos V y su madre Doña Juana en Flandes; Moctezuma II y su ministro en Tenochtitlan.

El plano dramático es el resultado de la relación entre los dos planos, diegético y escénico. Esta relación resulta compleja, pues conlleva la identificación de la estructura espacial del drama: el espacio único y el múltiple (sucesivo/simultáneo).

Para estudiar la estructura del espacio dramático hay que tener en cuenta no sólo el número de lugares en que se asienta la acción, o mejor, el número de cambios de localización que implica su desarrollo, sino también el número de espacios escénicos o escenarios independientes –no que resulten de subdividir uno en partes- de que se disponga para representarlos, así como la forma de distribuir aquellos en estos<sup>82</sup>.

Esta es una de las cualidades del teatro que lo diferencia de la narrativa y de la poesía: la capacidad de representar al mismo tiempo espacios múltiples en un sólo espacio. En *Cortés y la Malinche*, Bernal Díaz del Castillo hace explícito la simultaneidad de espacios: “Sólo sé que habrá cambios de lugar y divisiones tan al capricho como suele tenerlas una expedición” (p. 150). Estas palabras preparan o predisponen al lector/espectador a los cambios de lugar (treinta y ocho espacios) entre los que destacan, los simultáneos.

A lo largo de la obra vemos la ruta de Cortés rumbo a Tenochtitlan. El dominio español es representado por la iluminación, pues cada haz de luz designa a Veracruz, Cholula,

---

el espacio de la representación teatral, en sentido estricto, es decir, de la operación representativa característica del teatro”<sup>81</sup>. *Ibíd.*, p. 129.

<sup>82</sup> *Ibíd.*, p. 130.

Tlaxcala, lugares que han cedido al paso de Cortés. La primera parte de la obra se desarrolla en Veracruz y Tlaxcala, la segunda parte en Cholula y Tenochtitlan. En cada parte los espacios simultáneos hacen posible la cercanía entre puntos geográficamente lejanos: Cuba, Flandes y Tenochtitlan. Por ejemplo, en la escena donde tiene lugar el acto amorio entre Cortés y la Malinche, estos están cerca de un árbol, el *locus amenus*, y del lado izquierdo del escenario “y bajo un haz de luz aparece La Marcaida, esposa de Cortés” (p. 161), quien se encuentra en Cuba. Así, en un sólo espacio se está en dos lugares distintos que simultáneamente son representados. El público es quien puede ver la totalidad de la escena; éste sabe más de la historia que los personajes mismos: por el ejemplo:

MALINCHE.- (*Extasiada*) ¿Me amas entonces? Tú tan poderoso, tú un dios.

CORTÉS.- No tanto, hija mía. Soy el brazo de un poderoso emperador y éste, a su vez, es un pobre diablo de Dios.

*La Marcaida deja de rezar.*

MARCAIDA.- El pobre diablo eres tú, Hernando. Nunca me arrepentiré bastante de haberte dado mis joyas para que te elevaras. ¡Un aventurero como tú, lascivo y concupiscente, que no conoce escrúpulos, procesado en Castilla y deportado a Cuba como capitán negrero! (p. 162)

Tanto la Malinche como La Marcaida ofrecen al público un punto de vista sobre la personalidad de Cortés, la cual se va conformando siempre en contraste. Este recurso le da al lector/espectador la oportunidad de crear su propio criterio, decidir y tomar postura ante lo representado. Los personajes no entablan diálogo directo, siendo ésta una característica de la simultaneidad de espacios.

Sólo en el teatro se puede poner a dialogar a personajes tan lejanos uno de otro como es el caso de Cortés y Carlos V:

CORTÉS.- (*Volviéndose al emperador desde su lugar*) Sí, señor, hube de gastar dinero en la necesaria propaganda de la campaña.

CARLOS V.- (*A Cortés, desde su sitio*) No te pases de vivo, hijo mío. Que si Portocarrero está preso, a ti puedo mandarte a la horca.

CORTÉS.- (*Sonriendo y levantándose*) Será mucho más tarde, señor, por de pronto vais a necesitar el oro de América para vuestros bloqueos económicos en Europa. He obrado en nombre vuestro y en nombre vuestro me auto nombré Capitán General del Ejército y Gerente de esta Ínsula.

*Se apaga la luz sobre Cortés.* (p. 183)

Desde América, Cortés habla con Carlos V, quien residía en Flandes. La simultaneidad de espacios eliminan distancia geográfica y los hace latentes en un sólo y único espacio. Ese ejemplo también ilustra la comunicación entre estos dos personajes, de la que dan constancia las *Cartas de relación* de Hernán Cortés, otro documento intertexto de la obra.

El comienzo de la Segunda Parte de la obra está estructurada con la simultaneidad de espacios: 1) el campamento de Cortés en Cholula, 2) el recinto de Moctezuma en Tenochtitlán y 3) Flandes donde está Carlos V. En el primero se observa a Cortés y Pedro de Alvarado bailando la Pavana con unas indias, en el segundo, Moctezuma II con su ministro y en último, Carlos V, quien los vigila. Los tres espacios coexisten, presentándole al público una idea general de lo que sucedía en cada uno de los ámbitos y ejemplo de ello es la siguiente acotación:

*Cortés y el emperador se miran desconcertados. Moctezuma los mira a su vez alternativamente. Cortés considera embarazosa la situación y truena los dedos. Su luz se apaga; también la del emperador. Vuelve la música. Las parejas bailan en penumbra. La luz sigue sobre Moctezuma.* (p. 191).

La relación de los espacios simultáneos se desarrolla a través de la mirada entre los personajes, esta es otra manera de diálogo donde también se rompe la distancia geográfica.

Cerca del final de la obra tiene lugar otro plano simultáneo. Tenemos, dominando la escena, a Cortés jugando ajedrez con Moctezuma; Marina (antes Malinche) traduciendo las reglas del juego y los comentarios entre ambos personajes. Observando la escena están Bernal y Carlos V. Con excepción de estos últimos, los demás personajes se encuentran en Tenochtitlán. Es aquí donde la simultaneidad de espacios llega a un punto álgido, pues ¿dónde está Bernal? ¿Con Carlos V en Flandes? En la acotación se lee: “*la luz de Carlos V se apaga. Los soldados se llevan a Moctezuma. Bernal empaca y amarra sus cosas*”. (p. 221) Bernal no está en el mismo plano de Carlos V, aunque durante toda la partida de ajedrez se dirigió a éste. Los otros personajes (Marina, Cortés y Moctezuma) jamás se dirigieron a Bernal, ¿o éste no está con ellos o sólo es ignorado? Probablemente Bernal está en otro plano, el de la evocación. Por ejemplo:

*De todos modos Alvarado arrebató el brazalete y acto seguido levanta la mano para castigar el tono altanero de Xicot. Este da un paso atrás y prepara la macana.*

[...]

OLINTECLE.- (*Arrojándose al suelo*) ¡Es la virgen de ellos!

XICOT.- ¡Estúpido! Es la Malinche.

MARINA.- (*Avanzando sonriente*) Bienvenido seas, Xicotécatl... (*Enfática*)

¡El más valiente mancebo de Tlaxcala!

*Todos los personajes quedan inmóviles. Entra Bernal Díaz. Marina retrocede y sale. Olin-tecle se incorpora.* (p. 177)

Bernal entra a escena e irrumpe la acción:

BERNAL.- (*Al público*) ¿Os desconcertáis? ¿Por qué? No son más que recuerdos... y ahora sólo se trata de alegorías fantásticas. Después vendrá el baile de veras. Entiéndase: Una “guerra de conquista” ¡no es una fiesta nupcial! Adelante, historia.

*Bernal se retira por donde vino. La acción de los personajes retrocede al momento anterior. Alvarado levanta la mano para castigar el tono altanero de Xicotécatl. Este da un paso atrás y prepara su macana. Entra doña Marina.*

TECPA.- (*Arrojándose al suelo*) ¡Es la virgen de ellos!

XICOT.- ¡Estúpido! Es la Malinche.

MARINA.- (*Avanzando sonriente*) Bienvenido seas, Xicotécatl... ¡El más valiente mancebo de Tlaxcala! (p. 177).

Al salir Bernal la escena retrocede hasta antes de su entrada para dejarla correr, como material filmográfico, aunque con ligeras variantes: en la primera es Olinteclé, quien se arroja a los pies de Marina y en la segunda la acción la realiza Tecpa. Si Bernal está en el plano de la evocación, con este ejemplo, Magaña pone en evidencia el olvido natural del Bernal histórico pues, como se sabe, éste escribió su historia a fuerza de memoria.

Bernal va y viene por la escena, por la historia, por sus recuerdos (puede estar con Cortés o con Carlos V o aparecer solo); incluso da la impresión de estar escribiendo la historia al tiempo de que ésta se representa, y todas las acciones son el ejercicio de la evocación. Este plano, le permite a Bernal estar separado de la acción y al mismo tiempo incluirse en ella.

En el texto dramático la simultaneidad de espacios le dan dinamismo y agilidad a la escena, sin embargo, ¿qué tanto funcionan en la representación e incluso en la lectura?

El juego de espacios simultáneos es el más limitado, quizás por naturaleza; cuando menos por la naturaleza de la percepción o la atención humana, pues difícilmente soportaría ningún público la exigencia de seguir, a lo largo de toda

una función, de principio a fin, dos o más acciones (no digamos diálogos) situados en otros tantos lugares<sup>83</sup>.

En *Cortés y la Malinche* los espacios simultáneos en escena conforman la columna vertebral de la teatralidad de la obra; Magaña no ofrece una visión sobre la conquista sino varias perspectivas en escena que le permiten al público formar su propio criterio. La simultaneidad de espacios en la representación y lectura puede resultar cansada o confusa, pero es lo que estructura a la obra, además de estar presente en la dramaturgia de Magaña, tanto anterior como posterior a *Cortés y la Malinche*.

La escenografía es otro rasgo de teatralidad. Los signos escenográficos de *Cortés y la Malinche* son: el decorado, la iluminación y los accesorios. A partir del texto dramático el decorado sugiere un espacio vacío. En las acotaciones explícitas no hay ninguna que haga referencia sobre cómo el decorado de la escena. Sin embargo, para la representación de la obra en 1967, Antonio López Mancera, escenógrafo, lo resolvió de la siguiente manera:

En una obra de la naturaleza de *Los argonautas*, que sucede en tantos lugares a la vez, era necesaria una escenografía un tanto abstracta que le permite al director utilizar diferentes niveles y áreas para poder darle el ritmo que se requiere.

Pepe Solé me pedía unas rampas en cruz; pero en su lugar escogimos el signo Ollin que significa el movimiento<sup>84</sup>.

Contrapunteando lo dicho por Mancera, José Solé, señaló: “Unas formas que atraviesan el escenario como un cruce de diversos caminos que llevan al conquistador blanco al corazón de

---

<sup>83</sup> *Ibíd.*, p. 131.

<sup>84</sup> Yolanda Argudín, “La escenografía de *Los argonautas*”, *El Nacional*, (México, D.F.), 15 de junio de 1967, p. 5.

un misterioso imperio aborigen; un cruce de vías o de viacrucis, por donde todo un pueblo fue llevado al sacrificio en aras de símbolos místicos y de ambiciones”<sup>85</sup>.

La iluminación, como ya se explicó sobre los espacios simultáneos, tiene la función de ir señalando los distintos espacios en que se desarrolla la historia, así como “actualizar el espacio, esto es, de dotarlo de existencia dramática, de hacerlo precisamente visible”<sup>86</sup>. García Barrientos utiliza el término “decorado lumínico” para designar “a una de las formas más practicables hoy de suplir la ausencia de decorado en sentido estricto”<sup>87</sup>, como es el caso de *Cortés y la Malinche*. Para la representación de 1967 “la iluminación es sumamente complicada. Fue necesario registrar 76 cambios de luz; casi uno o dos por cuartilla de la obra de Sergio Magaña. El electricista y su ayudante están en continua tensión por la rapidez con que deben ejecutar sus conexiones y movilizar las palancas de su tablero”<sup>88</sup>.

Al interior de la obra los accesorios tienen “una cierta autonomía funcional del objeto”<sup>89</sup>. En *Cortés y la Malinche* tenemos los letreros para designar el lugar en que se desarrolla determinada acción. Los letreros narran el avance de Cortés a Tenochtitlan pues cada uno de los lugares corresponden a los propios de la guerra de conquista: “En la escena hay un letrero con una leyenda: Veracruz 450 km. a Tenochtitlán” (p. 149); “el letrero en la escena dice: Tlaxcala 114 km. a Tenochtitlan” (p. 167); “al fondo un letrero: ¡VIVA CARLOS V!” (p. 189); “el letrero de Viva Carlos V es sustituido por otro: Cholula” (p. 192); “Cortés toma un letrero del suelo y lo hace visible: Próxima matanza” (p. 202). “Los carteles escritos con la localización de la escena, significativamente empleados por Brecht como efectos de

---

<sup>85</sup> Malkah Rabel, José Solé, “José Solé, director teatral”, *Excélsior*, 17 de junio de 1967, p. 5.

<sup>86</sup> José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 136.

<sup>87</sup> *Ibíd.*, p. 137.

<sup>88</sup> Yolanda Argudín, *op. cit.*, p. 5

<sup>89</sup> José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 137.

extrañamiento”<sup>90</sup> crean una distancia que, García Barrientos denomina: convencional, y son “las distintas formas de representación arbitraria, por pura convención, del lugar ficticio”<sup>91</sup>. Los letreros son empleados para representar el espacio visible.

Otros accesorios son: “el tronco del árbol” (p. 161) donde tiene lugar la escena amorosa entre Cortés y la Malinche; cajas con idolillos y comida humeante” (p. 149); las armas de fuego de los españoles; el arco y flechas de los indígenas; el juego de ajedrez para la partida entre Cortés y Moctezuma; el estandarte con la palabra “libertad”, escrita con brillantes caracteres. Estos accesorios conforman, junto con la iluminación y el decorado, el signo escenográfico de la obra.

El signo escenográfico verbal se manifiesta cuando se construye el decorado a partir de los diálogos, es decir, donde sólo basta la palabra para que el espacio exista y se haga visible en la imaginación del público. Este recurso se encuentra en el grueso de las comedias del Siglo de Oro, en las de Shakespeare, en la *Commedia dell'arte*, en las de denominado teatro del absurdo, en el teatro épico, etc. Se trata de una cualidad de la expresión teatral que García Barrientos denomina “decorado verbal”. En *Cortés y la Malinche*, la palabra “Libertad” es un personaje más de la obra, reincidiendo, directamente, en la acción de la fábula.

MOCTEZUMA: Cortés les mostró un telón con la palabra *Libertad*, y esta palabra les cegó los ojos. Ya pagarán su ceguera cuando atrás del telón vean que otra palabra igual adorna otro telón y luego otro, y otros, hasta perderse en un horizonte vacío, lleno de muertos, donde otros telones llevarán inscrita la brillante palabra *Libertad*; una palabra fácil, sencilla; pero encadenada como nosotros a la catástrofe de los acontecimientos. (p. 206)

---

<sup>90</sup> *Ibíd.*, p. 146.

<sup>91</sup> *Ídem.*

Esta palabra rebasó el lenguaje y se hizo concreta en un letrero, como presencia física. La reflexión de Moctezuma II refuerza lo que habíamos dicho sobre cómo la Conquista no acabó ni se consumió en aquellos años sino que continúa hasta nuestros días.

El tercer signo escenográfico es el corporal y encuentra su realización en el cuerpo del actor, por lo que únicamente se puede estudiar a partir de la representación. En lo corporal entra en juego el gesto, la mímica, el movimiento; así como el peinado, el maquillaje, y el vestuario, en relación con la apariencia del personaje que el actor representa. En el texto dramático de *Cortés y la Malinche*, sólo está descrito el vestuario de Bernal y Moctezuma II y esto se hace desde la primera aparición de los personajes:

Bernal: “Hombre joven con cara de hidalgo del siglo XVI –perilla y bigote con mostaza-. Por sus maneras y atuendo parece un hidalgo. Mediante un cordel lleva sujeto al cuello un tintero con su pluma de ave” (p. 149)

Moctezuma: “Lleva en su torso una malla de pescadores bordada de perlas y en su cabeza la media corona de turquesas, distintivo de su regia stirpe; sandalias de oro en los pies” (p. 163)

Sin embargo, *Cortés y la Malinche* son físicamente presentados a través de su palabra; en las acotaciones explícitas no hay ninguna referencia a cómo son los personajes ni cómo están vestidos. Una excepción es cuando se describe el vestuario de Malinche:

Marina: “entra 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”. (pp. 176-177)

La música y los ruidos son partes integrales del signo escenográfico sonoro. Su importancia, al interior de la obra, es la configuración de espacios escénicos sugeridos:

Los sonidos que llegan de fuera de la escena son en muchas ocasiones el procedimiento más eficaz para sugerir, para hacer presente, un espacio invisible contiguo al que vemos. [...] En cuanto a la música, las asociaciones rítmicas o melódicas (una jota) o la ejecución de un instrumento (la gaita) pueden servir para evocar un lugar<sup>92</sup>.

A partir de los sonidos, los espacios sugeridos aluden al campo de batalla. Ésta batalla es parte del plan urdido por Moctezuma II para detener a Cortés. A lo largo de la obra se escuchan sonidos, anunciándola: “A lo lejos se oyen tambores de guerra” (p. 154); “A lo lejos, gritos de multitud” (p. 163); “A lo lejos: Fragor de batalla”; y haciéndola realidad al final de la obra: “Descarga de artillería seguida de gritos, ayes, carreras y ruidos de armas” (p. 220). El campo de batalla es un espacio aludido que los personajes sí ven, mas no el lector/espectador, no evidentemente, pero le bastan los sonidos para poder verlos en su imaginación, así el grado de violencia depende solamente de él. García Barrientos los denomina espacios contiguos: “suponemos situados entre bastidores y que resultan invisibles para el espectador, pero visibles para los personajes”<sup>93</sup>. Otro espacio aludido es donde se lleva a cabo la tortura de la que Cortés es aficionado: “Los quejidos ahogados hacen sonreír al capitán, que de vez en cuando hace una señal al soldado para que ajuste la prensa” (p. 184).

Los signos escenográficos de *Cortés y la Malinche* (el escenográfico, verbal y sonoro) describen su teatralidad. Los materiales dramaturgicos que la componen corresponden a la exploración de Magaña por el teatro épico, especialmente la simultaneidad de espacios escénicos, los accesorios como los letreros para designar un lugar específico y la música, acompañando bailes y canciones.

---

<sup>92</sup> *Ibíd.*, p. 134.

<sup>93</sup> *Ibíd.*, p. 137.

La relación visible/invisible es una dicotomía compleja de explicar, ya sea desde el punto de vista de los personajes o desde la perspectiva del público. En el teatro hay acciones visibles para los personajes e invisibles para el público. Determinar qué acción corresponde a una u otra se emplearán los términos *dentro de escena* y *fuera de escena* definidos desde el punto de vista del lector/espectador, es decir, en el primero se suceden las acciones visibles para éste y en el segundo todas aquellas que no lo son. “Las acciones que ocurren fuera amplían el espacio visible y refuerzan su veracidad, o mejor, la ilusión de realidad que provocan”<sup>94</sup>.

En *Cortés y la Malinche* lo visible son las acciones correspondientes al proyecto de Conquista de Cortés, el avance de éste rumbo a Tenochtitlan; el plan de Moctezuma II para detener al invasor, la Malinche esclava y conocedora de la lengua castellana, bautizada y nombrada como Marina, manceba de Cortés. Lo invisible son las acciones referentes a la batalla entre mexicas y españoles: la muerte de Moctezuma II, las torturas infringidas por Cortés a los indígenas y sus soldados. Así, por la disposición de espacio y de los signos escenográficos que lo configuran, la dramaturgia y teatralidad de la obra responden al modelo épico.

### 3.3.5 El tiempo.

El estudio del tiempo en el teatro es un aspecto complejo de explicar si se toma en cuenta que toda representación tiene una duración temporal precisa: una o dos horas, veinte o cuarenta minutos, etc., según la naturaleza de la obra. En este tiempo se encuentran los actores y el público. Si a esto se le agrega el tiempo de la historia de la obra, el cual puede abarcar

---

<sup>94</sup> *Ibíd.*, p. 143.

minutos, horas, días, meses o años, en éste sólo toman parte los personajes de la historia. De lo anterior se desprende el siguiente cuestionamiento: ¿Cómo analizar el tiempo en el teatro? ¿Cuál de los dos tiempos se tomaría en cuenta? ¿El de la representación o el de la fábula?

La expresión teatral pondera “el tiempo y el espacio para existir”<sup>95</sup>, pues el tiempo le da al teatro su cualidad de inmediatez por estar frente a los ojos del lector/espectador, a diferencia de la narrativa y del cine, donde el tiempo está mediatizado por un narrador, en el primer caso está hecho de palabras y en el segundo es la cámara. “Por tiempo dramático hay, pues, que entender los procedimientos artísticos que permiten (re)presentar el tiempo del macrocosmos argumental en el tiempo del microcosmos escénico”<sup>96</sup>.

El tiempo del macrocosmos argumental al que se refiere García Barrientos es el tiempo diegético, es decir, el tiempo de la historia. En *Cortés y la Malinche* la diégesis está ubicada entre abril de 1519 (tiempo estimado en que Cortés recibe a la Malinche en Tabasco), y el 30 de junio de 1520 (derrota de la Noche Triste y salida de los españoles de la ciudad de México)<sup>97</sup>. El tiempo del microcosmos escénico es la duración de la representación, entre una hora y media y dos horas. Probablemente, este tiempo condensa el año y dos meses, aproximadamente, de la diégesis del tiempo que se vuelve tangible en la puesta en escena.

Los elementos que se utilizarán para establecer el tiempo dramático en *Cortés y la Malinche* son: la suspensión temporal, centrandó especial atención en el comentador, y la distancia temporal, donde se hablará del drama histórico.

El tiempo en el teatro siempre es continuo: interrumpirlo o suspenderlo le da al tiempo dramático su cualidad de artificialidad. Así, este tiempo está constituido por una sucesión de escenas. Entre escena y escena, señala García Barrientos, hay nexos de interrupción (pausas y

---

<sup>95</sup> *Ibíd.*, p. 81.

<sup>96</sup> *Ibíd.*, p. 183.

<sup>97</sup> José Luis Martínez, *Hernán Cortés*, México, UNAM/FCE, 1990, pp. 892-893.

elipsis) y de transición (suspensión y resumen). En el caso de *Cortés y la Malinche*, el constante artificio es la suspensión, ésta “consiste estrictamente en una detención del tiempo ficticio de la fábula, pero sin interrumpir el curso del tiempo real de la escenificación”<sup>98</sup>. Esta detención del tiempo lo vemos con la suspensión relativa que García Barrientos denomina, la comentadora<sup>99</sup>.

Este artificio del comentador lo desempeña el personaje de Bernal Díaz, por ejemplo, en la escena donde tenemos, al mismo tiempo, tres distintos espacios: en uno está Cortés con la Malinche, en otro La Marcaida y en un tercero Bernal, quien suspende la escena y realiza el siguiente comentario:

MALINCHE.- Tu nombre debe ser mucho más grande. ¿Cuál es?

*Cortés la besa. La Marcaida cierra los ojos y reza. Un tercer spot de luz se enciende sobre Bernal Díaz.*

BERNAL.- (*Señalando a Cortés*) Le ha preguntado su nombre y yo voy a decirlo: Jasón. Él podría ser Jasón si somos comparados a los Argonautas (*Dirigiéndose a la Malinche que está en prolongado beso con Cortés*) Tú, Malinche, hija del Coatzacoalcos, tú, Medea, hija de Colcos. El perro fiel, la maga hechicera que ayudó a Jasón a conquistar el Velloco de Oro sin otra esperanza que la gloria del héroe; por él traicionarás a tus hermanos y matarás a tus hijos. Sólo pregúntate esto: ¿Ama Jasón a Medea?

*La Marcaida deja de rezar y lanza una carcajada. Su luz se apaga; también la de Bernal.* (pp. 162-163)

Con este comentario Bernal, *alter ego* de Sergio Magaña, le informa al lector/espectador el paralelo entre Hernán Cortés y la Malinche con Jasón y Medea; por otra parte también realiza

---

<sup>98</sup> José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 91.

<sup>99</sup> Personajes de otro nivel –un narrador, un *meneur du jeu*...- o los mismos actores en cuanto actores suspenden la representación para hacer reflexiones, preguntas o comentarios de cualquier tipo, siempre que su intervención no suponga avanzar en el tiempo del argumento. *Ídem*.

una acción recurrente en la obra: responder las preguntas realizadas por los personajes, especialmente las hechas por los indígenas a los españoles, ¿qué es la patria?, ¿qué es la libertad?, ¿quién es tu Dios? La respuesta de Bernal es para el lector/espectador y no para los personajes, quienes quedan en la duda.

Al final del diálogo, arriba citado de Bernal, vemos cómo éste le lanza una pregunta al lector/espectador: “¿Ama Jasón a Medea?”, que también puede ser planteada de la siguiente manera: ¿Ama Cortés a Malinche? En este caso la respuesta ya no la da Bernal, sino el propio Magaña:

Cortés no amaba a la Malinche. ¿Por qué iba a amarla? 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<sup>100</sup>.

La respuesta de Sergio Magaña no está así de explícita dentro de la obra, pero el lector/espectador tiene las acciones de Cortés para formar su propio criterio. Cortés no ama a la Malinche, ella es un hermoso medio para obtener el vellocino de oro. En la obra nada está dicho, sino que exige la colaboración del lector/espectador para ofrecer una posible explicación de la misma.

Otro ejemplo de comentario de Bernal es sobre la matanza realizada por Pedro de Alvarado:

*Alvarado corre hasta desaparecer. Su luz se apaga, se enciende otra de Bernal.*  
VOZ DE ALVARADO.- (Al fondo) ¡Preparen... apunten...!

---

<sup>100</sup> Sergio Magaña, “Palabras del autor”, en *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 143.

BERNAL.- (*Tapándose los oídos. Después, baja las manos*) Esto nos costará una derrota. No es posible que nadie soporte tan extremados atropellos. Ni siquiera los estoicos hiperbóreos... Con esta agresión se acabará su paciencia y se levantarán en masa contra nosotros. ¡Pues me alegro! La acción de Alvarado es un ataque blasfemo y sangriento. (*Reflexivo*) ¡Ah, el oro! (*Al público*) El oro y la codiciada son como el vino; no cambian a la gente, le sacan de adentro su verdadera condición. La de Alvarado es ésta (*Dando un paso al fondo*) Voy a empacar mis cosas... (*Pensando*) Mis papeles, mi pluma y mi tinta... (*Se detiene, se vuelve al público*) No me consideréis un cobarde, pero en el fondo estoy contento: No habrá bonos de guerra. (pp. 214-215)

Este comentario de Bernal anuncia la próxima derrota que sufrirán los españoles a manos de los “hiperbóreos”, desapruueba las acciones de Alvarado y de paso destaca la ambición de los españoles por el oro, como si él se mantuviera al margen de las acciones de sus compatriotas.

Las palabras de Bernal son dirigidas al lector/espectador quien las escucha y posiblemente las cuestiona. Entre comentario y comentario, Bernal establece un diálogo indirecto con el lector/espectador. Es indirecto porque éste no se siente comprometido a responderle a Bernal, y no lo hace por la convención teatral. Sin embargo, el lector/espectador se queda con la tarea de reflexionar sobre lo que ha visto, en este caso, las consecuencias de la matanza de Alvarado.

La distancia<sup>101</sup> es otro elemento para analizar el tiempo y se mide entre la obra y el lector/espectador, este aspecto tiene que ver con la recepción de la obra. La localización real de la escenificación de *Cortés y la Malinche* fue el 26 de mayo de 1967, a las 21 horas en el teatro Julio Jiménez Rueda. La localización ficticia de la obra es entre 1519 y 1521, lo que le

---

<sup>101</sup> Por distancia “debe entenderse así como relación entre dos localizaciones temporales: la real de la escenificación y la ficticia de la fábula o historia representada”. Véase, José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 113.

da a la obra su cualidad de drama histórico que García Barrientos llama “distancia simple retrospectiva”<sup>102</sup>.

La combinación de ambas da como resultado la distancia total de la obra. La primera está más inmediata, pues en ella está el espectador y los actores en tiempo real, mientras que en la segunda son los personajes quienes están dentro del tiempo histórico.

Desde esta perspectiva, *Cortés y la Malinche* es un drama histórico cuyo argumento le es reconocible al lector/espectador, éste “conoce” los aspectos generales de la Historia, al menos de la oficial, como serían: el nombre de algunos personajes (Cortés, La Malinche, Pedro de Alvarado, Carlos V y Moctezuma II) y el desarrollo de los hechos que devinieron en la Conquista de Tenochtitlan. Sin embargo, el conocimiento que tenga sobre la Historia de la Conquista no incrementará ni disminuirán con el hecho de presenciar la obra de teatro. *Cortés y la Malinche* no intenta adoctrinar conocimiento histórico alguno, es una obra donde se ficcionaliza y satiriza el acontecimiento histórico.

De esta manera, los personajes históricos no son los que están en la ficción, es decir, Cortés y su compañía son creaciones, artificios de Sergio Magaña para contar una versión de la Conquista, por eso no coinciden con la Historia que “conoce” el lector/espectador. Moctezuma II tiene un plan para detener a Cortés y no ve a éste ni a los demás españoles como dioses, como tampoco cree en los presagios; la Malinche no traiciona a nadie, por la simple razón de que en esos años entre los pueblos no se conocía la concepción de Patria, de Nación, sin contar que ella además no era mexicana como para decir que los traicionó. Ella era una esclava que su padre había vendido, pasó por varias manos, lo que le permitió, porque así lo quiso, aprender el castellano. Por eso, cuando llega ante Cortés en su condición de esclava, destaca entre las demás mujeres que la acompañaban. Se convierte en intérprete y luego en la

---

<sup>102</sup> *Ídem.*

manceba de Cortés. Bernal Díaz del Castillo sólo quiere escribir su historia. Cortés es un diplomático que ambiciona el oro y la fama. Cada uno de estos personajes son creaciones de Magaña y que forman parte del drama histórico, más no así de la Historia.

Bernal detiene el tiempo cronológico de la fábula con sus interrupciones, mas no la acción de la fábula. Él aparece en varios lugares y al dirigirse al lector/espectador es cuando estamos en el tiempo de la evocación, en el proceso en que Bernal recuerda lo sucedido durante la Conquista. Por lo tanto, toda la fábula existe cuando se concretiza en las palabras de Bernal, por lo tanto los haces de luz podrían simbolizar los recuerdos de Bernal.

### 3.3.6 El personaje.

El personaje es un recurso dramático utilizado por el autor para crear su obra. En el texto dramático el lector lee el nombre del personaje seguido de su diálogo y en la representación el espectador observa al personaje encarnado por el actor. En ambos casos, ya sea en la lectura o en la representación, el personaje se va construyendo en función de sus acciones, sean éstas dialogadas o en movimiento. Al respecto señala García Barrientos:

En el teatro el personaje es [...] componente representante y representado, “doblado” en el plano de la expresión y en el contenido, a la vez persona ficticia y persona real, a diferencia del personaje narrativo, que, significado sólo verbalmente, forma parte únicamente del contenido<sup>103</sup>.

---

<sup>103</sup> José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 154.

En el modelo de la dramaturgia y como objeto de análisis de la obra dramática se utiliza la denominación “personaje dramático”<sup>104</sup>.

Otro aspecto a destacar sobre el personaje dramático es su existencia, considerada desde dos perspectivas: cuando el personaje está en escena y fuera de ésta. Es decir, si físicamente está en escena o si solamente es aludido y jamás aparece en la obra. Un ejemplo de esto último lo encontramos en la obra *Moctezuma II* de Magaña, donde Cortés nunca aparece en escena, sino que únicamente es mencionado, sin embargo en *Cortés y la Malinche* todos los personajes están presentes en escena al menos una vez, no hay personajes aludidos. Por lo tanto, sólo se tomarán en cuenta a los personajes “patentes”, es decir los personajes que están “presentes y son visibles a la vez que entran en el espacio escenográfico o que llegan a encarnarse en un actor”<sup>105</sup>.

Ahora bien, tanto en la obra de *Moctezuma II* como en *Cortés y la Malinche*, los personajes dramáticos son históricos y forman parte de la Historia de Conquista de México. Al interior de la obra los personajes funcionan como referencias a la Historia, por lo tanto, no por el hecho de ser figuras históricas dejan de ser ficticios.

En toda obra teatral se encuentra la nómina de todos los personajes que participarán en la fábula y, en ocasiones, seguido del nombre del personaje está el nombre del actor. A este listado se le conoce con el nombre de “reparto”, es decir, el acumulado de personajes de la obra dramática<sup>106</sup>. A partir del reparto se puede observar cómo el autor deliberadamente señala

---

<sup>104</sup> La encarnación del personaje ficticio en la persona escénica, esto es, un actor representando un papel. [...] Representación misma de la persona ficticia por la persona real, con su doble cara, representante y representada, tal como aparece significativamente en el llamado “reparto” de las obras de teatro: el nombre del personaje emparejado con el del actor que lo encarna. *Ibid.*, pp. 155-156.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 162.

<sup>106</sup> El carácter relativamente reducido y absolutamente cerrado del reparto refuerza una tercera dimensión del mismo: su carácter sistemático. En el drama parece, en efecto, reforzada la impresión de que los personajes configuran una red de relaciones entre ellos, de tal forma que cada uno se define y actúa “en función” de los demás. *Ibid.*, p. 157.

una relación de parentesco, de estatus social, amistosa, etc., entre los personajes. Cabe señalar que cada personaje cumple con una determinada acción y ésta repercute en los demás personajes.

Tanto en la edición de 1967 como en la de 1985 de *Cortés y la Malinche* aparece el reparto en el siguiente orden:

Bernal Díaz del Castillo	Héctor Bonilla
Hernán Cortés	Claudio Obregón
Jerónimo Aguilar	Agustín Monsreal
Pedro de Alvarado	Patricio Castillo
La Malinche	Lilia Aragón
Alaminos	Miguel Reyes
Cristóbal de Olid	Vicente Cabello
Portocarrero	Agustín Pérez
Gonzalo de Umbría	Adam Guevara
Alonso Yáñez	Juan Francisco García
Fray Bartolomé de Olmedo	José Riande
Catalina Juárez Marcaida	Raquel González
Moctezuma	Juan Felipe Preciado
Ministro	Otoniel Llanas
Texcuipo	Ana María Salazar
La nodriza	Socorro Avelar
Alderete	Gabriel Pingarrón
Jaramillo	José Luis Castañeda
Saldado 1	José Francisco Platas
Soldado 2	Ricardo Javier Olvera
Holandesa	Elisa Eyms
Carlos V	Enrique Muñoz
Reina Juana	América Velazco
Xicotécatl	Xavier Ruan
Olinteclé	David Espinosa
Tecpanécatl	Ricardo Deloera
Una esclava	Julia Marichal
Coro de hombres	Fernando Becerril
	Fernando Delie
	Xavier Ruan
	Ricardo Deloera
	David Espinosa
Coro de mujeres	Elisa Eyms
	Patricia Romero
	Gloria Peña

Laura Maciel  
Ana María Salazar

Son treinta y siete personajes interviniendo en la fábula y, por lo tanto, se requiere casi de igual número de actores para llevar a cabo la representación. Lo primero que se conoce del personaje es su nombre y a partir de éste se puede observar la relación entre ellos: dieciocho son españoles, nueve indígenas, dos coros (uno de cinco mujeres y otro masculino de cinco hombres, sin relación aparente con los dos grupos mencionados, aunque se inclina hacia el lado de los indígenas). Los dos grupos opuestos, españoles e indígenas, ponen de manifiesto el tema del “otro” que desde la perspectiva indígena los españoles son el “otro” y viceversa.

Cada “configuración”<sup>107</sup> está compuesta por un número determinado de personajes que interactúan en una secuencia o escena establecida.

En *Cortés y la Malinche* se pueden ubicar en la Primera Parte tres configuraciones compuestas cada una por un personaje: Bernal, La Marcaida y Carlos V. Una configuración de once personajes: Bernal, Cortés, Pedro de Alvarado, La Malinche, Alaminos, Cristóbal de Olid, Portocarrero, Fray Bartolomé de Olmedo, Xicoténcatl, Olintecle y Tecpa. En la Segunda Parte tenemos cuatro configuraciones de un solo personaje: dos de Cortés y dos de Bernal. La configuración de mayor número de personajes es de catorce y en la que participan los dos coros, Marina, Nodriza, Carlos V y Bernal.

Estas configuraciones le otorgan agilidad a la escena por las entradas y salidas de personajes, los cambios de espacio y las interrupciones temporales. También vemos que al menos hay una configuración donde participan un gran número de personajes.

---

<sup>107</sup> Hay que entenderlo como “cada una de esas agrupaciones, es decir, al conjunto de los personajes presentes en un momento dado”. *Ibíd.*, p. 158.

Dos aspectos del reparto y la configuración son: el cuantitativo y el cualitativo. En el primero se toma en cuenta el número de personajes dramáticos. En el segundo se analiza “cómo son los personajes que intervienen en la obra”<sup>108</sup>, es decir, destacar cuál es la relación entre ellos, si son parientes, amigos, enemigos, enamorados, etc.

En lo cuantitativo, *Cortés y la Malinche* necesitó, aproximadamente, treinta y siete actores, más el director, tramoyistas, utileros, escenógrafos. Y en lo cualitativo, los personajes dramáticos están divididos en tres grandes y notables grupos: el de los españoles, indígenas y los coros. En el primero, Cortés es el capitán y el resto sus soldados; en el segundo se subdivide en tlaxcaltecas, la Malinche (que estaría sola) y los mexicas, los primeros se alían a los españoles para vencer a los últimos. El tercer grupo, el de los coros, está indefinido pero funcionaría como la voz que condena los actos de la Malinche, a la vez que profetiza la Conquista.

Para constituir el carácter del personaje es necesario establecer primero la caracterización del mismo, pues ésta “pone en primer plano la cara artificial del personaje como constructo, como entidad que hay que fabricar [...] El carácter no es sino el resultado de la caracterización”<sup>109</sup>. El personaje se va conformando en el transcurso de la lectura o representación de la obra y no es sino hasta el final que el carácter del personaje dramático queda definido.

Un primer aspecto a tomar en cuenta es identificar si el carácter del personaje es simple o complejo<sup>110</sup>.

---

<sup>108</sup> *Ibid.*, p. 159.

<sup>109</sup> *Ibid.*, p. 165.

<sup>110</sup> El carácter simple se define por la pobreza y uniformidad de sus atributos: pocos rasgos y referidos al mismo aspecto, que dibujan un personaje multifacético; el complejo, por la riqueza y heterogeneidad de atributos: muchos rasgos relativos a diversas dimensiones, que definen un personaje multifacético. *Ibid.*, p. 168.

Los personajes de la obra *Cortés y la Malinche* son simples, con excepción de La Malinche, quien muestra variaciones de carácter que incluso son notorios, tanto en el texto dramático como en la representación, al cambiar de nombre, pues su primera aparición con las cinco esclavas y su diálogo inicial está precedido por su nombre, Malinche. Ella se presenta ante los soldados españoles como conocedora de su idioma, a diferencia de las otras mujeres, éstas se quedan en su condición de esclavas. Esto le permite a Malinche convertirse en intérprete y cobrar relevancia al interior de la obra.

Tras el bautismo, Malinche es despojada de su nombre, ya no pertenece al mundo indígena, pero tampoco al español, se quedará como suspendida en un punto medio. Malinche ha sido nombrada Catalina, como La Marcaida, esposa de Cortés, quien no está de acuerdo con el nuevo nombre de Malinche y se lo cambia por María pero, al enterarse de que ésta “practica la magia”:

CORTÉS.- Hechicera y maga, eso eres. ¿Cómo, si no, me hubieras atrapado? *(Se dirige a la salida. Se vuelve)* Te llamarás Marina... Doña Marina... una hermosa variante entre el cielo y la tierra, entre la intensión y el beso, entre el amor y el destino. *(Sale)* (p. 167)

Desde este momento, el cambio en el texto es gráfico, pues en sus diálogos ya no se leerá Malinche sino Marina.

Cerca del final de la Primera Parte, Marina aparece vestida a la usanza europea. Ella es un personaje dramático complejo por los cambios de caracterización, reforzados por el nombre y el vestuario, pasa de esclava a manceba de Cortés y tiene una duda constante: ¿Cortés la ama? Como ya lo habíamos dicho anteriormente, él no la ama y esto sólo lo sabe el lector/espectador, pero Marina no. Ella cree, por convicción, que sí y por eso al final de la obra pone por enterado a Cortés del plan de Moctezuma II y lo salva de la muerte.

El nombre del personaje cuando es histórico “adelanta una completa caracterización; que se verá confirmada, contrariada o corregida en la obra”<sup>111</sup>. En el caso de nuestro drama histórico, la caracterización de los personajes contradice a la Historia “oficial”.

Otra manera de caracterización es cuando un personaje presenta a otro sin que éste aparezca en escena, a lo que García Barrientos denomina como *transitiva*. Este recurso es constante en la obra y ayuda para exponer la siguiente ambigüedad: cómo perciben los españoles a los indígenas y viceversa y cómo los ve el lector/espectador. Si a esto se le agrega las acciones de los personajes, entonces se va conformando el carácter de éste.

Un primer aspecto es el juego de la mirada. Desde el comienzo de la obra están en escena tres guerreros indígenas que observan cómo los españoles se llevan su comida y el oro, ésta es una acción donde no hay diálogo, pero una imagen habla más que mil palabras. Luego, Cortés observa a los guerreros:

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

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. (p. 151)

Tanto españoles como indígenas se han observado y cada uno de los grupos ha expresado su opinión que tiene uno de otro y que no se comunican, sino hasta que la todavía Malinche le interpreta a Cortés lo que uno de los guerreros ha dicho en náhuatl:

MALINCHE.- (*Adelantándose y explicando*) Dice que él es cacique de muchos pueblos de aquí a la sierra. Pregunta quién eres y lo que aquí buscas. (p. 152)

---

<sup>111</sup> *Ibíd.*, p. 173.

De igual forma, en voz de Malinche nos enteramos de la intención de los guerreros indígenas negociar un pacto con Cortés para pelear en contra de Moctezuma II. El nombre de los tres guerreros indígenas se revela hasta el final de la Primera Parte en voz de Marina: Xicotécatl, Olintecle y Tecpanécatl. Así, queda establecida la alianza de Cortés con los tlaxcaltecas en contra de Moctezuma II. Como se puede apreciar, los personajes se van presentando y caracterizando a través de la fábula.

Otra manera de presentar y caracterizar a los personajes es cuando, por ejemplo, Bernal habla de Cortés y lo primero que dice de éste es: “Un capitán muy aguerrido” (p. 149). Más adelante Cortés hace su aparición y su primera acción es exigir la entrega del oro. O cuando Malinche presenta a Moctezuma II: “Es un gran señor. Es muy poderoso” (p. 153). Cuando Las primeras palabras de Moctezuma II, al salir a escena son para su Ministro:

MOCTEZUMA.- [...] prepara bien la conspiración de Cholula, no sea que nos llegue por ahí. (pp. 163-164)

La caracterización transitiva cumple con la función de presentar al personaje antes de que éste aparezca en escena. El público, quien ha escuchado cómo es, cuando lo ve en escena, ve sus acciones y lo escucha hablar, va conformando el carácter del personaje, el cual estará confirmando su totalidad sólo cuando termina la obra.

El personaje dramático es un artificio del dramaturgo para construir su obra, por lo tanto, al interior de ésta, cumple con una función determinada. “Definir su función equivale averiguar ‘para qué está’ tal personaje en la obra. Es fácil notar que la función subraya la cara

artificial del personaje como recurso, frente al carácter, que acentúa se natural confusión con la persona”<sup>112</sup>.

García Barrientos destaca la “función pragmática”<sup>113</sup> y es la que va del personaje dramático al público. En este sentido centro mi atención en la función denominada pseudo-demiurgo<sup>114</sup>. El personaje de Bernal cumple con esta función, pues desde el comienzo de la obra tiende el puente de la comunicación teatral entre el mundo de ficción y el público. Dan cuenta de ello sus primeras palabras: “Honorables personas; esta es la historia de una expedición”. A partir de éstas, el lector/espectador entenderá que este personaje se dirigirá a ellos para contarles la historia de “la guerra de conquista” (p. 149). Bernal le advierte al público de los cambios de lugar, es decir, de Cholula a Flandes o de Tenochtitlan a Cuba, también presenta a los personajes de la fábula. De esta manera es cómo se organiza el mundo de ficción de *Cortés y la Malinche*.

En la *función pragmática*<sup>115</sup> podemos encontrar a personajes dramáticos, estos “establecen un puente entre el mundo ficticio y los espectadores, alguna forma de complicidad con el público, sea ésta ideológica, de visión del mundo, ética, afectiva, etc.”<sup>116</sup>. Ejemplos de ello pueden ser el coro, el mensajero, el gracioso, etc., pues sus comentarios siempre van dirigidos expresamente al público, sea en el “aparte” o de manera indirecta, es decir, sin dirigirse explícitamente al público. El efecto que puedan producir en el lector/espectador es parte de la teatralidad de la obra.

---

<sup>112</sup> *Ibid.*, p. 176.

<sup>113</sup> Desempeñar una función pragmática implica que el personaje se sale de su cauce que lo relaciona con los demás personajes dentro del argumento, del universo ficticio, para orientarse hacia alguno de los polos que definen el eje perpendicular de la comunicación. *Ibid.*, p. 177.

<sup>114</sup> Es la función del personaje que simula crear y organizar el universo dramático y que puede presentarse bajo diferentes máscaras o falsas identidades. *Ibid.*, p. 178.

<sup>115</sup> “Se puede hablarse de función pragmática orientada al público”. *Ibid.*, p. 179.

<sup>116</sup> *Ídem*.

En la Segunda Parte de *Cortés y la Malinche* se encuentra la participación de los dos coros, el de mujeres y el de hombres, cada uno de cinco integrantes. En escena están: los dos coros, Nodriza, Malinche/Marina y Cortés. El conflicto es que Marina va a revelar el plan de Moctezuma II a Cortés, los coros y la Nodriza tratan, sin conseguirlo, de persuadirla. Los coros hacen comentarios sobre las acciones de Malinche/Marina y son escuchados por el lector/espectador.

CORTÉS.- *(A Marina)* ¿Qué es lo que venías buscando?

NODRIZA.- Busca tu protección. Ha venido huyendo.

CORO DE HOMBRES.- Mis pueblos no la quieren.

MARINA.- *(A Cortés)* Y entro aquí y Alvarado me desprecia.

CORO DE HOMBRES.- *(A Marina)* Llorona.

CORO DE MUJERES.- ¿Dónde está mi lugar? ¿A quién le pertenezco?

CORTÉS.- *(A Marina)* Dime lo que sabes.

NODRIZA.- Ten piedad, Malinche. No nos delates.

MARINA.- *(A Cortés)* Lee en esta pluma lo que está pasando.

*Cortés toma la pluma y la contempla. La ira le tuerce la cara. (p. 201)*

Los coros funcionan como una suerte de consciencia de Marina y muestran la lucha interior de ésta. También cumplen con la función de juez y condenar la acción de Marina:

CORO DE HOMBRES.- ¡Mientes! Tú ves lo que no vemos. El extranjero llega, seduce a las mujeres. El ojo azul no los hace dioses, son hombres.

UN COREUTA.- Comen oro, comen bien, y esto les alimenta de otro modo el cerebro.

CORO DE MUJERES.- Tendremos hijos de ellos: la mitad blanca, la mitad oscura.

*Los dos grupos señalan a Marina con agresividad. La nodriza a los pies de Marina.*

COROS.- Maldita eres. (pp. 202-203)

El coro establece el puente entre la escena y la sala y los fuertes comentarios que le hacen a Marina son sentenciosos, incluso proféticos. Ella se sabe despreciada por los españoles y por los indígenas, se da cuenta de su soledad y decide ayudar a Cortés porque éste le ha ofrecido un lugar, un sentido de pertenencia.

### 3.3.7 Visión dramática.

Para completar nuestro análisis de *Cortés y la Malinche*, siguiendo el modelo dramatológico, es necesario tomar en cuenta los fenómenos que afectan la recepción de la obra, a lo que García Barrientos denomina *visión dramática*<sup>117</sup>, ésta hace referencia a lo visual del teatro donde el mundo de ficción se sitúa frente a la mirada del lector/espectador, pues es en la representación donde se concretiza el hecho teatral.

La *visión dramática* toma en cuenta al público, lector/espectador, y abre la posibilidad de analizar la obra teatral desde el texto dramático o de la representación. En ésta interesa analizar cómo funciona la ilusión teatral según el modo particular de representar, sea el aristotélico o el épico. Para analizarla se tomarán a consideración la “distancia”, la “focalización o perspectiva” y los “niveles”.

En la “distancia”<sup>118</sup> se distinguen los materiales dramaturgicos de la obra para tener conciencia de la “distancia representativa”<sup>119</sup> de la misma y poder entender cómo rompe la ilusión de realidad de la obra. El teatro contiene un mínimo de “distancia representativa” y por

---

<sup>117</sup> José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 193.

<sup>118</sup> Para nosotros la distancia es un aspecto de participación teatral, de la visión dramática, presente en cualquier forma de teatro, sobre el que se puede actuar para lograr determinados fines o efecto, uno de los cuales será el extrañamiento brechtiano: ni la única manera de servirse de la distancia teatral ni tal vez el único procedimiento para conseguir los fines que el teatro épico se propone. *Ibid.*, p. 203.

<sup>119</sup> La distancia representativa es una categoría estética general que se mide entre el plano representante y el representado de cualquier arte y obra, y que resulta inversamente proporcional a la ilusión de realidad suscitada en sus receptores. [...] Ésta se manifiesta así como desvelamiento de la representación. *Ibid.*, pp. 194-195.

tanto una mayor ilusión de realidad. El teatro se constituye tomando elementos de la realidad, como por ejemplo los actores, todo en él es real, sin embargo, por la convención teatral es que se asume como ficción.

Uno de los materiales dramaturgicos para marcar la distancia en *Cortés y la Malinche* es el personaje de Bernal Díaz del Castillo, pues al desempeñar la función de seudonarrador cada vez que irrumpe en escena y realiza comentarios dirigidos hacia el lector/espectador, provoca el efecto de extrañamiento del teatro épico.

La “distancia temática”<sup>120</sup> en *Cortés y la Malinche* descansa en la localización de tiempo histórico de la fábula en el tiempo inmediato de la representación o lectura de la obra, pues al representar el proceso de Conquista de los españoles sobre Tenochtitlan durante siglo XVI, la presencia en escena de personajes históricos, ya se están marcando una distancia frente al lector/espectador. Éste presencia y juzga las acciones desde su tiempo, lo cual cobra relevancia sobre la visión dramática que se tenga sobre la obra.

En la representación de 1967 de *Los argonautas* y por las circunstancias políticas, sociales que vivía nuestro país, aunado a ello el proceso de renovación teatral al que pertenecía la obra, el efecto que pudo haber causado en el espectador la temática histórica de la Conquista, fue el de criticar este tema desde su contexto, es decir, tomar en cuenta el intervencionismo norteamericano no sólo en México sino a lo largo de Latinoamérica<sup>121</sup>, como

---

<sup>120</sup> Es la que separa el plano de la ficción del plano real. *Ibíd.*, p. 199.

<sup>121</sup> La intención del gobierno mexicano de moderar la alianza ideológica con Estados Unidos sucumbió ante el conflicto de Cuba con Washington y ante los cambios de su política exterior hacia América Latina. Estos acontecimientos agravaron el dilema entre la autodeterminación y la necesidad de mantener una relación armónica con Estados Unidos. Después de 1964 el presidente Lyndon Johnson abandonó la diplomacia que había inspirado la Alianza para el Progreso y dio preferencia al combate contrainsurgente en América Latina. Muchos fueron los países del área que padecieron el intervencionismo norteamericano, fundado en la desconfianza hacia cualquier reforma o postura internacional medianamente independiente, y casi todos sufrieron rupturas internas y conflictos entre minorías radicalizadas que eligieron la revolución y grupos conservadores igualmente radicales. Estas confrontaciones fueron devastadoras para la vida política y el tejido social de países que como Argentina, Brasil, Uruguay y Bolivia vivieron la inestabilidad de la lucha guerrillera y la violencia de las dictaduras militares. México logró mantenerse al abrigo de este tormenta, aunque más a costa de represiones que de

un paralelo con la española de siglos atrás. Esto se puede observar en las pocas pero sustanciales referencias que hace Cortés al respecto, pues a diferencia del Cortés histórico, el de ficción puede decir frases en inglés, por ejemplo: ¡God save the king! (p. 160) o al prometerles a los indígenas electrodomésticos. Son dos referencias directas al contexto de la representación de finales de los sesentas.

De lo anterior se desprende la “distancia interpretativa”<sup>122</sup>, ésta la podemos observar en dos materiales dramáticos de *Cortés y la Malinche*: el espacio y el tiempo. Sin el afán de reiterar lo ya expuesto en apartados anteriores al respecto de estos dos materiales, sólo agregaré su incidencia en la visión.

El espacio dramático está dispuesto para entablar un puente de comunicación teatral directa entre el mundo de ficción y el lector/espectador a través de la escena abierta, y la escenografía en el sitio donde la iluminación, los accesorios y la música construyen el mundo de ficción. Los materiales dramáticos marcan la “distancia interpretativa”, pues en la escena todo está dispuesto para mantener al lector/espectador en la clara conciencia de que está frente a una obra de teatro.

El tiempo dramático, por la temporalidad anacrónica de la obra, marca distancia entre el lector/espectador y el mundo de ficción. Ejemplos de ello son la simultaneidad de espacios que marcan la superposición de tiempos (Cortés en Cholula y La Marcaida en Cuba o Carlos V en Flandes), los personajes históricos contando su historia en el tiempo presente de la representación o de la lectura y el tiempo de la evocación en donde sólo se ubica Bernal. “El

---

reformas. Véase, Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia, 1944-1968” en *Nueva Historia General de México*, México, El Colegio de México, 2010, pp. 688-689.

<sup>122</sup> Es la que separa la cara significante de la significada, los sujetos de los objetos representantes de los representados, por lo que puede denominarse también “semiótica” o “representativa”. José Luis García Barrientos, *op. cit.*, p. 200.

efecto de quiebra de la ilusión de realidad de cada una de estas anomalías en el público es inversamente proporcional a su grado de asentamiento como convención”<sup>123</sup>.

En la “distancia comunicativa”<sup>124</sup> se encuentra la relación sala/escena, ésta pone de manifiesto la dualidad realidad/ficción. Esto es porque los actores pertenecen al plano de la ficción y el público al de la realidad, escena/sala, respectivamente, y sólo en apariencia están separados. Cuando Bernal se dirige al público, incluye a éste a la ficción teniendo, al menos por unos instantes, sólo un espacio domina la obra, el de la ficción. Bernal construye el puente de la comunicación teatral entre el mundo de ficción y el lector/espectador, provocando que éste pertenezca al tiempo histórico de la obra y eliminando por instantes la distancia. Sin embargo esto no quiere decir que sea la intención de la obra, al contrario, la “distancia comunicativa” de *Cortés y la Malinche*, por su cualidad de drama histórico, está dispuesta para manifestar el tono crítico de la obra con respecto a la Historia “oficial” de la Conquista.

La obra de Magaña es una obra donde domina la distancia, pues sus materiales dramáticos están puestos para mantener al lector/espectador en constante crítica hacia las acciones representadas, cualidad que la acerca a lo épico.

La “perspectiva o focalización dramática”<sup>125</sup> de *Cortés y la Malinche* corre a cargo del personaje de Bernal quien mediatiza cada cambio de espacio o bien hace posible la coexistencia de espacios simultáneos, también marca el paso o ruptura del tiempo de la fábula, manteniendo una perspectiva externa emparentada con el extrañamiento del teatro épico.

Bernal organiza el mundo de ficción desde su perspectiva. Él, al dirigirse al público y comentar las acciones de los personajes, marca distancia con los acontecimientos. Pero no es

---

<sup>123</sup> *Ídem*.

<sup>124</sup> La distancia comunicativa es la que va del público al personaje (con su doble cara: actor/papel) o, lo que es lo mismo, de la sala a la escena dramática (espacio también doble: real/ficticio). *Ibid.*, p. 201.

<sup>125</sup> Bajo el marbete de “perspectiva”, que puede considerarse sinónimo de “punto de vista”, más difundido y por ende más ambiguo. [La perspectiva será] la tensión dialéctica irreductible entre dos polos: la objetividad y la subjetividad, la identificación y el extrañamiento del público. *Ibid.*, p. 208.

el único, también Cortés, al explicar la razón de la Conquista, construye la perspectiva de la obra. Por lo tanto la perspectiva dominante en la obra es la “implícita”<sup>126</sup>, pues Bernal funciona como el *alter ego* de Magaña.

Bernal sería el personaje que mayor conocimiento tiene de la fábula e incluso estaría al mismo nivel del lector/espectador. Cuando esto sucede se está frente a la “perspectiva cognitiva”<sup>127</sup>, pues ambos conocen en el final de la Conquista de México, según la Historia “oficial”:

BERNAL.- [...] Nos vamos, es cierto y aquí termina la obra de teatro, pero esto no acaba aquí, se prolonga, se ha prolongado siempre y volverá a pasar hasta que –como dijeron ellos-... “la racial ignominia de los pueblos se canse”, o hasta que el hombre aprenda que hay algo más grande que la libertad: ¡El derecho a tenerla! (p. 222)

Efectivamente la Conquista no terminó con la victoria de los mexicas sobre los españoles, a la que se le ha denominado “la noche triste”, sino que se ha prolongado hasta nuestros días. Las palabras de Bernal, más que proféticas, son sentenciosas pues el efecto que causan en el lector/espectador es de extrañeza, es colocarlo frente a la diminuta pero no irrealizable posibilidad de que éste puede cambiar su historia, quizá a esto responda el final de *Cortés y la Malinche*, con la victoria de los mexicas.

A diferencia del conocimiento que tiene el lector/espectador y Bernal sobre la fábula, el resto de los personajes la desconocen, éstos van desarrollando sus acciones sucesivamente,

---

<sup>126</sup> Por el contenido de la visión dramática que supone una identificación el “dramaturgo” implícito o implicado. *Ibid.*, p. 214.

<sup>127</sup> Es el grado de conocimiento que cada uno de los personajes que intervienen y el público que asiste tienen de los hechos, intenciones, deseos, etc. en juego. *Ibid.*, p. 221.

mostrando sorpresa o indignación frente a los hechos. Por lo tanto Bernal y el lector/espectador se colocan por encima de los demás personajes.

Desde esta perspectiva privilegiada del lector/espectador se podría hablar de la “ironía dramática”<sup>128</sup>, ésta funciona porque se tiene conocimiento de la Historia de la Conquista, dando por resultado la no correspondencia de ésta con la fábula representada. A Magaña no le interesó respetar la Historia sino partir de ella y tomar elementos reconocibles para el público como a dos personajes históricos, Cortés y la Malinche, para ejercer una crítica sobre la herida que fue o es la Conquista.

La “ironía dramática” forma parte de la tradición teatral, no hay obra donde no esté presente. Sin duda alguna su función está dedicada a cuidar y mediar la visión de la obra. En el caso de la obra de Magaña está dispuesta para ejercer e incitar a la crítica del acontecimiento histórico que se dramatiza.

Para ejercer esta crítica a la que venimos haciendo referencia, habrá que tomar en consideración la “perspectiva ideológica”<sup>129</sup>. Toda obra artística contiene una ideología, ésta guarda correspondencia tanto con el contexto de la obra como del autor, pues hay ocasiones en que éste no está de acuerdo con la ideología dominante y se revela ante ella, expresándose a través de su obra.

Por lo tanto, la ideología de *Cortés y la Malinche* estaría marcada por la denuncia hacia temas que repercutieron en la conformación y construcción de la Nación, tales como la fe, la patria, la ambición, la libertad, el amor, la Conquista, la traición. Por el tenor en que los

---

<sup>128</sup> En que hay un conocimiento previo del argumento (mítico, histórico y literario) de la obra dramática por parte del público o del lector. *Ibid.*, p. 223.

<sup>129</sup> Entiendo ideología en el sentido más amplio posible, como “visión del mundo”, que incluye ideas, valores, actitudes, etc., de todo tipo, moral, político, social, religioso, filosófico, etc. [...] Para estudiar la recepción teatral será de indudable utilidad examinar los mecanismos mediante los que se provoca la identificación o el extrañamiento. La identificación ideológica se resuelve en adhesión o conformidad y se puede plantear en términos de “estar de acuerdo con”, lo que implica la cuestión de “quién tiene razón”. *Ibid.*, p. 225.

personajes abordan los temas y con excepción de la Conquista, ninguno es explicado, quedan al aire para que sea el lector/espectador quien termine explicándolos, rasgo o cualidad perteneciente a la épica.

Un último punto a revisar para dar cuenta de la visión dramática de la obra son los “niveles”<sup>130</sup> que provocan o ejercen un efecto en la perspectiva del lector/espectador. Ejemplo de ello es cuando tiene lugar la escena donde Bernal está escribiendo las acciones inmediatamente representadas, entonces estaríamos hablando de una variante de “metateatro”<sup>131</sup>, pues al ampliarse la perspectiva el lector/espectador está viendo o leyendo una obra donde otro personaje está escribiendo y viendo al mismo tiempo.

Bernal ejerce la función de organizador del mundo de ficción, por lo tanto la visión dramática de la obra está permeada por sus comentarios que en ocasiones reprueban las acciones de los soldados españoles, por ejemplo la matanza que lleva a cabo Pedro de Alvarado o llamar “expedición” a la guerra de Conquista. En otras se muestra imparcial, como cuando presencia el juego de ajedrez entre Cortés y Moctezuma II. Así, Bernal se mantiene imparcial, cual juez que escucha las dos versiones de la historia y al final lanza su veredicto; sin embargo, éste tampoco lo da, se queda abierto para que sea el lector/espectador quien emita su veredicto.

La visión dramática de *Cortés y la Malinche* nos ha permitido observar cómo los materiales dramaturgicos están correspondiéndose con el teatro épico, pues a través de las perspectivas estudiadas vemos que estos materiales están dispuestos para generar extrañamiento en el lector/espectador, ejerciendo en éste su capacidad crítica hacia la obra.

---

<sup>130</sup> Los niveles dramáticos no son sino el marco teórico que permite sistematizar la noción, ya tradicional pero no suficientemente perfilada o clara, de “teatro dentro del teatro”. [...] Cada objeto representado se encuentra, por definición, en un nivel de existencia inmediatamente superior (*secundario*) respecto a aquel en el que se sitúa el acto representativo que lo produce (*primario*). *Ibíd.*, p. 229.

<sup>131</sup> La forma genuina del “teatro en el teatro” que implica una puesta en escena teatral dentro de otra (un actor real representando a un actor teatral representando a un personaje dramático). *Ibíd.*, p. 232.

CAPÍTULO IV  
LA TEATRALIDAD DE *CORTÉS Y LA MALINCHE* EN LA DRAMATURGIA  
DE SERGIO MAGAÑA

*“Yo considero que el primer deber del ser humano es vivir a gusto,  
placenteramente y divertirse, pues lo demás ya es la edad”.*  
Sergio Magaña.

Analizar esta obra bajo el modelo dramatólogo nos ha permitido observar la manera en cómo, los materiales que la componen, promueven una escritura y una teatralidad cercana al modelo épico, sobre todo porque sus materiales provocan el efecto de distanciar al lector/espectador de la fábula.

Sin embargo, la obra no responde a pies juntillas a la estética teatral de Brecht, pues el efecto y la intención son distintos; *Cortés y la Malinche* podría estar dentro de los terrenos de lo épico, sí, pero desde una particularidad del teatro como manifestación artística y no como un elemento exclusivo de Brecht. Incluso existen materiales dramáticos presentes en otras obras del propio Magaña que corresponden a esta factura.

Como propósito de este capítulo y a partir de la teatralidad de *Cortés y la Malinche*, se mostrará un horizonte teatral de Sergio Magaña; para ello se revisarán seis obras del propio autor y se cotejará con la obra en cuestión, con el objetivo de sugerir que la teatralidad con matices épicos de *Cortés y la Malinche* está presente en varios momentos de su dramaturgia.

En la pieza *Como las estrellas y todas las cosas* (1948)<sup>132</sup>, se cuenta la fábula de los últimos instantes de vida de Raúl, joven paralítico, quien decide suicidarse inyectándose “5 centímetros de morfina”<sup>133</sup>. Durante su agonía, Miguel, su amigo, le hace compañía y charlan sobre un amor en común, Isabel.

*El suplicante* (1950), trata sobre el debate entre los personajes que no quieren representar la obra sino otra, la escrita por Carlos e inspirada en el pasaje bíblico de Amnón y Tamar. En esta obra Emilio Carballido colaboró con el final:

A *El suplicante* le faltaba un acabado estilístico cuidadoso. Hay una obra dentro de la obra, escrita por un personaje: a Sergio le salía el texto igualito al del marco. Pues por mi cuenta y sin consultarle añadí un sainete de Sor Juana y reescribí la escena a representar, en retórica afrancesada; Sergio aceptó feliz la intrusería. Aquello se estrenó en un concurso y causó una conmoción muy pirandelliana (sorjuanesca, diría yo, pues ella fue la inventora original de esa mezcla de planos en el otro sainete de *Los empeños de una casa*)<sup>134</sup>.

*Los signos del zodiaco* (1951), es una obra estructurada por varias historias entrelazadas, y desarrollada en una vecindad. Cada uno de los personajes viven de sus recuerdos más bellos y experimentan la frustración de su vida. Al final, todas las historias convergen en la celebración del nacimiento del niño Dios.

---

<sup>132</sup> En 1948 Carballido y Magaña, junto con Raúl y Olga Cardona, Socorro Avelar y Miguel Guardia, formaron el grupo “Teatro de Recámara”. Lo nombraron así porque las obras fueron representadas en una habitación, la de Sergio Magaña, ubicada en la calle de Colón 1, azotea 12. La obra representada fue *Como las estrellas y todas las cosas*, escrita por la mancuerna Carballido-Magaña. Sobre la representación, Carballido, señaló: “Convocamos ¿seis, siete amigos? Ni idea de quiénes serían nuestro primer público. ¡Qué éxito! El público hasta nos invitó a cenar, y tragos. Sergio no vio su obra por quedarse afuera en la azotea, chiflando un tema de *Pedro y el lobo* que él mismo pedía en cierto momento”. Imelda Lobato, Julio César López y Leslie Zelaya, “Magaña por él mismo: apunte biográfico”, *Documenta* (México, D.F.), 2000, núm. 3, p. 14.

<sup>133</sup> Sergio Magaña, “Como las estrellas y todas las cosas”, *Tramoya: Cuaderno de teatro*, (Jalapa, Veracruz), 1981, núms. 21-22, p. 135.

<sup>134</sup> Emilio Carballido, “Nosotros los de entonces. Prólogo”, en Sergio Magaña, *Los enemigos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1990, p. 7.

*Ensayando a Molière* (1966), es una obra donde Arlequín y Pulchinela (personajes de la *Commedia dell'arte*) discuten sobre su talento, el primero afirma ser el verdadero *Molière*, sin embargo, aparece en escena *Molière* y compiten para saber quién es original, empleando sus conocimientos sobre el teatro.

*El mundo que tú heredas* (1970) transcurre durante la noche del nacimiento de Jesucristo. Los pastores van a presenciar el acontecimiento y en paralelo se narra la historia de Don Faustino, quien ha sido un buen ser humano y al presentir su muerte, se interna en el bosque con la intención de hallar la sabiduría. Aparece la figura del Diablo para tentarlo y arrebatarlo a Dios. Para ello, le ofrece el amor carnal en la figura de una hermosa mujer. Sin embargo, el arcángel San Miguel aparece para evitar el triunfo del Diablo y rescatar el alma de Don Faustino, quien se termina yendo en la barca de oro.

*Santísima* (1980)<sup>135</sup> narra la fábula de Santa, quien llega de su pueblo a trabajar a un prostíbulo de la ciudad; al principio se comporta renuente ante el trabajo a desempeñar, sin embargo acepta y, seducida por el dinero y el poder, se entrega a los placeres carnales. Al final Santa muere sin haber experimentado la felicidad, todo ello en el marco del triunfo de la Revolución Mexicana. Sobre *Santísima* Magaña dijo:

Bueno, *Santísima* es una obra en la que toco el tema de los peligros de la ingenuidad y de guiarse por los sentimientos. [...] Santa no pudo vivir en la competencia del burdel, de la vida; no aprende que en el mundo en el que vive no caben los sentimientos, los impulsos generosos; sólo el interés y utilizar a otros. El mensaje es sutil y complejo; es una denuncia feroz a los que ganan; los que hablan, con sus obras y sus palabras<sup>136</sup>.

---

<sup>135</sup> El intertexto de esta obra es *Santa* de Federico Gamboa.

<sup>136</sup> Leslie Zelaya, Imelda Lobato y Julio César López, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*, México, CITRU/CONACULTA/Secretaría de Cultura de Michoacán, 2006, p. 179.

*Ana la Americana* (1984)<sup>137</sup> cuenta la historia de una familia irlandesa inmigrante que vive en los Estados Unidos en busca del sueño americano. Como se puede apreciar, la selección de las obras es variada y trata de abarcar en lo posible la dramaturgia de Magaña<sup>138</sup>.

En el caso particular de *Cortés y la Malinche*, la estructura textual se articula en dos partes; igual que en *Ensayando a Molière*, *El mundo que tú heredas* y *Santísima*. En cada una de las obras, la segunda parte es corta en proporción con la primera e incluso da la sensación de premura, de quedar inconclusa, como sucede en *Cortés y la Malinche*, como si las primeras partes fueran por sí solas obras en un sólo acto absolutamente bien construido, situación que se puede observar en *Como las estrellas y todas las cosas*, *El suplicante* y *Ana la americana*, obras en un acto. Sólo *Los signos del zodiaco* tiene la división formal de tres actos. En *Cortés y la Malinche* no se hace explícita la división en escenas como tampoco en *El mundo que tú heredas*. A partir de la estructura textual de las obras mencionadas se puede observar que se alejan del modelo aristotélico y se acerca en un sentido épico.

Las acotaciones espaciales, en donde se hace específica la utilización de la iluminación para designar un área escénica, funcionan de igual manera en *Ana la americana*, por ejemplo: “*Se apaga el set de los show. Música de fondo. Proscenio se ilumina. En una banca pública están sentadas las dos Anas*”<sup>139</sup>. En *Los signos del zodiaco* donde se enciende una luz para cada habitación de la vecindad: “*Tocan la puerta. Andrés, que acaba de cerrarla, vuelve abrirla. Sin disminuir la luz en la casa de Ana, el patio se ilumina; se ve a Augusto Soberón en la puerta de Ana...*”<sup>140</sup>. Los espacios escénicos, a través de la iluminación, nos colocan

---

<sup>137</sup> Esta obra fue escrita en 1984 y publicada en 1995 bajo el sello editorial de CONACULTA. Leslie Zelaya comenta que “a raíz de su publicación ha sido puesta en escena por varios grupos de aficionados”. *Ibíd.*, p. 199.

<sup>138</sup> *Rentas congeladas* era otra obra a tomar en cuenta, desafortunadamente no hay manera de saber qué fue del texto dramático.

<sup>139</sup> Sergio Magaña, *Ana la americana*, México, Plaza y Valdés, 1995, p. 23

<sup>140</sup> Sergio Magaña, “Los signos del zodiaco”, en *Teatro mexicano del siglo XX tomo III*, pról. de Gorostiza, Celestino, México, FCE, 1956, p. 236.

frente a una manera de hacer teatro correspondiente al no aristotélico, pues ya no hace falta una escenografía para designar el espacio, sino basta iluminarlo y que el personaje lo nombre el lugar para que exista el espacio.

Las acotaciones sonoras son constantes en todas las obras en donde los ruidos sugieren espacios aludidos. Magaña hizo exprofeso la música para varias de sus obras, por ejemplo en *Como las estrellas y todas las cosas* se lee: “alguien a lo lejos silba el tema de *Pedro y el Lobo*. [...] De nuevo, alguien que pasa afuera, silba el tema de Pedro y el Lobo”<sup>141</sup>. Con excepción de *El suplicante*, en el resto de las obras analizadas tenemos números musicales donde los personajes bailan y cantan, en proximidad con el teatro musical.

Desde esta perspectiva, la música en la dramaturgia de Magaña tiene un papel relevante, pues además de ambientar, crea espacios escénicos aludidos, es decir, que el lector/espectador no puede ver físicamente sino sólo recrearlos en su imaginación a partir de escuchar la música. Ésta se convierte en narrador de la fábula, cualidad que nos conecta con el teatro épico.

El espacio escénico es convencional por la manera de establecer la comunicación teatral, entre la escena y la sala. También lo es por la función del telón que divide los dos planos: el de la ficción y de la realidad. Sin embargo, aunque el espacio sea convencional, logra que la escena sea abierta, pues tenemos personajes desempeñando el efecto de distanciar ejerciendo su fuerza directamente sobre el lector/espectador. También cobran relevancia por la manera en que logran entablar la comunicación teatral.

Magaña utiliza a un personaje para que se dirija al público como lo hace Bernal en *Cortés y la Malinche* o el Director en *El suplicante*, quien dice: “Señoras y señores: A nombre

---

<sup>141</sup> Sergio Magaña, “Como las estrellas y todas las cosas”, *Tramoya: Cuaderno de teatro*, (Jalapa, Veracruz), 1981, núms. 21-22, p. 137.

del grupo pido a ustedes mil perdones por un cambio imprevisto del programa que vamos hacer. Por causas ajenas a nuestra voluntad no vamos a ofrecerles la obra anunciada en el programa”<sup>142</sup>. También está Arlequín en *Ensayando a Molière*: “No soy lo que parezco, ni parezco lo que soy”<sup>143</sup>. Tom, en *Ana la americana*, irrumpe la escena para hacer comentarios como: “Hemos vencido la envidia de los envidiosos que nunca han sido felices. Ahora a la fiesta de mi casa, de nuestra humilde casa en Louisiana”<sup>144</sup>.

En *El mundo que tú heredas* tenemos al Diablo y San Miguel discutiendo sobre qué es el bien y el mal. El Diablo baja con el público, camina entre ellos y le pregunta a cualquier espectador: “Para usted, ¿qué es el bien?” La acotación dice: “*El actor debe estar preparado a recibir cualquier respuesta, por absurda que sea. Y responderla de acuerdo a su propio carácter*”. Este confrontamiento incluye al público dentro de la ficción del teatro, lo hace partícipe de la obra, ya no es un espectador pasivo, ahora actúa, opina. Y justo cuando el público está involucrado pensando en su respuesta el diablo, se despide: “Sólo quiero agradecer (*Al público. Caminando hacia el foro*) Señoras y señores, muchas gracias a todos por habernos manifestado sus complejos (*A San Miguel*) Vamos al foro, Miguel, la función sigue”<sup>145</sup> (p. 26).

Cada uno de los personajes de las obras que he mencionado, ejecutan una suspensión temporal para realizar la función del comentador, como en el caso del personaje de Bernal, efecto que nos coloca también frente al ámbito de lo épico.

Estos personajes tienden un puente entre el mundo de ficción y el lector/espectador, al hacerlo, incluyen a estos en la fábula. También, esta comunicación teatral provoca el efecto de

---

<sup>142</sup> Sergio Magaña, “El suplicante” en *Revista de la Universidad de México* (México. D.F.), 1958, núm. 4, p. 8.

<sup>143</sup> Sergio Magaña, “Ensayando a Molière” en *El teatro Trashumante: Las obras*, México, INBA, 1966, p. 1.

<sup>144</sup> Sergio Magaña, *Ana la americana*, México, Plaza y Valdés, 1995, pp. 83-84.

<sup>145</sup> Sergio Magaña, *El mundo que tú heredas*, Mecanógrafo del autor. (Inédito) CITRU, pp. 25-26.

distanciar al espectador de la escena para mantenerlo dentro de la ilusión teatral. Este recurso está presente en la dramaturgia de Magaña como una constante, sin embargo desempeña distintas funciones según la obra.

En cuanto a los espacios simultáneos sólo son utilizados en *El mundo que tú heredas*, *Los signos del zodiaco* y *Ana la americana*, así como los signos escenográficos (la iluminación, accesorios y sonoros) con la excepción de *El suplicante* y *Ensayando a Molière* donde la iluminación es únicamente para ambientar la escena.

Estas obras comparten la capacidad de generar distancia entre el lector/espectador tanto en la lectura o representación, con la intención de que éste ejerza su capacidad de crítica ante las acciones representadas.

La dramaturgia revisada de Magaña muestra que éste fue un autor de la escena, pues los textos dramáticos están dispuestos para la representación teatral; los materiales dramáticos funcionan para estructurar la obra, sin importar si éstos se parecen o pertenecen al teatro épico o al aristotélico; si hacen de la obra tragedia, comedia, farsa o teatro musical.

La presencia de los materiales dramáticos de lo épico empleados de diversas formas en las obras señaladas, nos permite distinguir en la dramaturgia de Magaña claras intenciones de ejercer una teatralidad abigarrada para emplear lo épico como principio estructurador de la obra teatral.

La dramaturgia de Magaña muestra la búsqueda que emprendió nuestro autor por el complejo mundo del teatro, pues cada obra es una reflexión sobre las posibilidades de representar una determinada fábula. La coincidencia entre las obras no sólo es en los materiales dramáticos de corte épico, sino, también en el tratamiento de un tema, como por ejemplo el de la libertad.

En *Como las estrellas y todas las cosas*, Raúl, ejerce su libertad cuando toma la decisión de suicidarse al inyectarse morfina. Observemos los siguientes aspectos para reflexionar en torno a la transgresión temática de la obra: la controversia de esta acción dentro de la religiosidad católica que se profesa en nuestro país, donde el suicidio es un pecado mortal; y la apertura que este tema pudiera tener a finales de la década de los cuarenta. Si bien, la obra se representó en el cuarto de azotea del autor para un minoritario público universitario, no deja de ser una propuesta arriesgada de Magaña, pues esta es la obra que inauguraría su estilo y donde ya están presentes materiales dramáticos que continuaría explorando hasta sus últimas consecuencias. Raúl ejerce su libertad al decidir sobre su muerte; las condiciones físicas en las que se encuentra no son idóneas para vivir, pues él se encuentra parálítico y sin la posibilidad de estar con Isabel.

En *El suplicante* el tema de la libertad está tratado desde la lucha de Carlos por convencer al grupo teatral de representar la obra que escribió. La obra pone de manifiesto el amor entre Amnón y Tamar, este amor simboliza al mismo tiempo el de Carlos por su hermana, es decir, la libertad de amar a un ser “prohibido” desde el punto de vista de la religiosidad católica y que no puede concretarse.

Desde esta perspectiva, la obra toca un tema tabú, al menos para nuestra sociedad mexicana, sea de la década de los cincuenta como la contemporánea, el amor entre hermanos. En *El suplicante*, los materiales dramáticos de corte épico permiten que el tratamiento del tema de la libertad sea el adecuado, pues provocan el efecto de distanciar al lector/espectador para que éste ejerza su capacidad de crítica.

En *Los signos del zodiaco* la libertad se presenta como la esperanza de los habitantes de la vecindad por cambiar su vida. La vecindad simboliza la cárcel donde los personajes están presos y de la que no hay escapatoria, a no ser a través de la muerte o de la resignación. Una

vez más, Magaña coloca a sus personajes en encrucijadas para decidir sobre cómo ejercer su libertad y los materiales dramáticos están dispuestos acertadamente para reforzar el tema.

En *Ensayando a Molière*, la libertad toma connotaciones estéticas al juzgar la creación a través de la discusión entre Arlequín y Molière por saber quién es el mejor dramaturgo. Esta obra resulta ser una suerte de tratado sobre los artificios dramáticos de *Commedia dell'arte* y el teatro del autor francés. La presencia de estos estilos en la dramaturgia de Magaña motivaría otra investigación.

En *El mundo que tú heredas*, el Diablo pone el escenario donde Don Faustino debe decidir si ama a Margarita a cambio de su alma. Don Faustino tiene que elegir; para ello debe ejercer su libertad y opta por el amor. Sin embargo, al final de cuentas se retracta y salva su alma de las manos del Diablo. En esta obra la libertad de Don Faustino es ejemplar porque es un hombre de 90 años en busca de la sabiduría, misma que obtuvo al experimentar el amor. Una vez más, como en las dos primeras obras, la libertad aparece cerca del amor.

Santa de *Santísima* es un personaje que decide permanecer en el prostíbulo donde experimenta el dinero, el poder y las relaciones carnales. La felicidad de Santa es momentánea y relativa. Ella es también es un personaje ejemplar porque, a través de su vida, Magaña, critica que en este mundo no hay cabida para los sentimientos y la ingenuidad. A diferencia de las obras mencionadas, en *Santísima*, no hay esperanza para la libertad.

En *Ana la americana*, la familia irlandesa inmigrante representada en la obra, se encuentra en Estados Unidos para lograr la realización del sueño americano. Los personajes están en una cárcel que es la tierra extranjera donde la libertad está latente como una esperanza, y a la que no tendrán acceso.

En *Cortés y la Malinche*, Cortés promete la libertad a los pueblos subordinados por los mexicas. Los tlaxcaltecas aspiran a tenerla, Cortés se la ofrece a cambio de su lealtad. La

*Libertad* es un término que Cortés no explica, como tampoco lo hace al referirse de la “patria” o de “Dios”, y que forman parte de su discurso de convencimiento. La libertad, además de ser una palabra es un arma que emplea Cortés para su beneficio y como táctica de guerra.

Llama la atención que sea el guerreo tlaxcalteca quien haga, al final de la primera parte, una reflexión sobre la *Libertad*:

XICO.- Como el venado sorprendido entre el abismo y el cazador, como el tigre atrapado entre el hambre y la muerte, así estamos, caudillos. (*Se aleja unos pasos*) Pero yo no puedo traicionar a Cortés. Le di mi palabra. Ha prometido libranos de Moctezuma y de pagar tributos, y se ha convertido así en nuestra única esperanza de libertad. Dios sabe lo que nos ha dolido este pacto. Lo hacemos por nuestros pueblos, el abrigo del hijo y la sal de la abuela. Entonces veremos la libertad.

OLIN.- (*A Tecpa*) ¿Libertad?

TECPA.- Libertad es una palabra que no conocíamos; sólo conocemos la esclavitud. ¿Dónde la aprendió Cortés?

OLIN.- (*Volviéndose al público*) ¡Oíd!

*Los tres se vuelven también de cara al público.*

XICO.- Nunca el criado que llegó a ser amo es generoso. Oíd. No puede hablar de libertad aquel que sólo conoce la palabra. Vence el fuerte, pagan los débiles. Y del que está caído se valen los poderosos para elevarse. No decimos mentiras. Aquél de los presentes que sea el fuerte, que nos confiese cómo ha llegado a serlo, si no es despojando a los parientes de los derechos y bienes antepasados, y humillando al amigo y privando a los débiles de todo beneficio. (pp. 185-186)

El pueblo tlaxcalteca se une a Cortés bajo la promesa de obtener la libertad pero, al final de cuentas, cabría la reflexión de que, al menos en la obra, Xicoténcatl nunca conoció la “libertad” más allá del sonido de la palabra y de lo escrito en un estandarte en lengua extraña.

En esta obra de Magaña, la libertad ya no se ejerce a nivel individual como en las obras anteriores, sino a nivel de comunidad, es decir, son los pueblos sojuzgados por los mexicas quienes terminan por convencerse de su condición de esclavos y ven en Cortés la posibilidad de dejar de serlo, pero al final de la obra la libertad es sólo una promesa no cumplida.

Cuando un artista toma como asunto algún acontecimiento histórico para crear su obra es para ejercerle una crítica a su contexto. Así, a finales de la contradictoria década de los sesentas en la ciudad de México, donde el discurso político descansaba en la dicotomía libertad/represión, Magaña escribió y representó *Cortés y la Malinche*, donde la crítica descansa en la semejanza entre lo sucedido durante la Conquista en el siglo XVI y la inestabilidad política de nuestro país cuatro siglos después.

Si el asunto de *Cortés y la Malinche* es la Conquista y fue una obra representada en 1967, llama la atención que, al interior de la obra, sea evidente la crítica sobre la libertad como arma, empleada por Cortés, para consumir sus planes de conquista y como ideal de los tlaxcaltecas para dejar de ser esclavos. La obra, por lo tanto, está evidenciando el motivo histórico con el contexto político y social de finales de los sesentas.

La obra fue, para su tiempo, una denuncia, una llamada de atención para el lector/espectador, que podría observar que lo sucedido durante la Conquista, acaecida siglo atrás, era similar a lo que vivía durante el gobierno de Díaz Ordaz y el intervencionismo norteamericano. Si trasladamos esta idea a nuestro contexto actual, el paralelo continúa funcionando.

Es aquí donde se puede entender la importancia de *Cortés y la Malinche* dentro del corpus teatral de finales de los sesentas, pues no sólo es una obra que nos permite observar la renovación teatral que se llevaba a cabo en dicha década, sino también que es una obra que ejerce una crítica hacia su contexto. Estas dos cualidades la hacen ser, para el

lector/espectador, una obra de actualidad porque mientras mantenga el desconocimiento de la Historia se está condenado a repetirla.

La teatralidad de *Cortés y la Malinche* en la dramaturgia de Magaña está conformada por materiales épicos que trataron de diversas formas, la temática de la libertad. Esto coloca a nuestro autor como un exponente del teatro mexicano, del **teatro** en su sentido más amplio, pues las obras están constituidas por materiales que le han pertenecido al teatro desde los tiempos griegos y que se pueden rastrear en otros momentos históricos como el Isabelino, el Siglo de Oro español, la *Commedia dell'arte*, la revista mexicana y las dos manifestaciones que marcaron la segunda mitad del siglo XX: el absurdo y el épico.

La dramaturgia que nos hereda Magaña son obras que mantienen un justo equilibrio entre la forma y el fondo, equilibrio que sólo puede ser logrado por un autor con su talento e inteligencia.

## CONCLUSIÓN

Celestino Gorostiza escribió sobre Sergio Magaña lo siguiente: “No sabríamos decir si Sergio Magaña se ha adelantado [a su tiempo] pero sí tenemos derecho a suponer, por lo que sus obras anuncian, que si los dioses no lo destruyen, acabará por encontrarse y dará al teatro aportaciones cada vez más valiosas”<sup>146</sup>. De alguna manera, los dioses destruyeron a Magaña, como si él mismo lo hubiera predicho en las palabras que dejó escritas en *Moctezuma II*: “cuando un hombre está fuera de su tiempo, los dioses lo destruyen”. Al respecto, Emilio Carballido dijo:

Sergio es un regalo para nuestras letras que no ha sido correctamente apreciado, a pesar de que éxito y fama le han seguido con cierta regularidad. Dramaturgo y novelista, con la mitad de su obra (la prosa) prácticamente ignorada. Se le ha llamado ‘genio’ medio en broma. Es probable que en pocos años esa palabra peligrosa y excesiva le caiga encima en serio, como única explicación posible.<sup>147</sup>

Quizá sea este el tiempo de retomar su dramaturgia, para estudiarla, representarla o reeditarla. Las palabras de Gorostiza fueron escritas en 1956, cuando ya habían pasado los éxitos de *Los signos del zodiaco* y de *Moctezuma II*; después vinieron otras valiosas aportaciones dramáticas como *Los enemigos*, *Santísima* o *Cortés y la Malinche (Los argonautas)*.

---

<sup>146</sup> Celestino Gorostiza, “Introducción”, en *Teatro mexicano del siglo XXX. Tomo III*, 2ª. ed., México, FCE, 1986, p. xxii.

<sup>147</sup> Emilio Carballido, “Prólogo”, en Sergio Magaña, *Los enemigos*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1990, p. 37.

Haber analizado *Cortés y la Malinche* desde el modelo dramatológico nos permitió revelar la teatralidad de corte épico de la obra, la cual, como se expuso en un momento, no sigue explícitamente al teatro épico de Brecht, sino que forma parte de la epicidad presente en la textualidad del teatro universal.

Realizar esta investigación en torno a la dramaturgia y teatralidad de *Cortés y la Malinche* de Sergio Magaña nos enfrentó ante la dificultad de no encontrar más que unos pocos estudios especializados dedicados a la obra en cuestión, por lo que la construcción de un marco teórico se configuró con base en la exposición de conceptos (*dramaturgia, teatralidad, épico, modelo aristotélicos y no aristotélicos*) y del modelo dramatológico para su análisis, elementos que nos permitieron acercarnos a la teatralidad de la obra.

Sergio Magaña fue un dramaturgo dedicado a la exploración teatral, exploración de la que da constancia su dramaturgia revisada: *Como las estrellas y otras cosas* (1948), *El suplicante* (1950), *Los signos del zodiaco* (1951), *Ensayando a Moliere* (1966), *El mundo que tú heredas* (1970), *Santísima* (1980) y *Ana la Americana* (1984). Cada una es un ejemplo de búsqueda y exploración sobre el teatro. Cada una es distinta, aunque hay constantes que las asemejan, como lo son los materiales dramáticos cercanos a lo épico y el tratamiento del tema de la libertad. Magaña produjo un corpus dramático diverso y contrastante, por eso nos resulta inoperante ubicarla dentro de un género dramático o bajo un modelo que lo rija.

Magaña fue un dramaturgo que exploró diversas formas de expresión dramática, sin embargo, una de sus constantes es el manejo de la épica, en su sentido más amplio. Insistimos que esta épica fue manejada por Magaña no como una forma exclusiva de Brecht sino como una manifestación teatral que se puede encontrar en obras antes de Brecht. *Cortés y la Malinche* está respondiendo a un proyecto de epicidad y por lo tanto a una teatralidad que exige la participación y la inclusión del lector/espectador desde un punto de vista crítico.

En nuestra investigación nos pudimos dar cuenta de lo heterogéneo de su dramaturgia y, aunque hay obras que podrían conjuntarse bajo una categorización, esto resultaría forzado. Magaña creó su dramaturgia sin obedecer reglas o modelos, con su amplio conocimiento de las maneras de hacer teatro. Fue un gran conocedor del teatro, sea como dramaturgo, crítico o maestro. Él ejerció la libertad creativa y bajo ésta definió los derroteros de su dramaturgia.

Esperamos que este trabajo sea motivo de futuros estudios e investigaciones sobre la dramaturgia de Magaña, que podrían estar enfocadas en la temática, la función de los apartes, distribución del espacio escénico, la cualidad del diálogo, sólo por mencionar algunos caminos. Pero no sólo la dramaturgia de Magaña podría generar estudios sino también sus cuentos y novelas<sup>148</sup>, así como los guiones de cine que bien valdrían la pena rastrearse y darle así la justa valoración a un creador dramático de nuestras letras.

---

<sup>148</sup> La obra narrativa de Magaña está conformada por: *El padre nuestro*, publicado en la Revista *Atenea* en 1947. “Tírale al negro” (1949), “Barriada” (1949), “No corra, Crispín Guz” (1950) y “La mujer sentada” (s/f), en *América: revista antológica*, y en *Cuentistas mexicanos modernos* en 1956, *La vida literaria* (1979), *Cuadernos americanos* (1979) y *Los mejores cuentos mexicanos* en 1982. *El molino del aire*, novela ganadora del premio del concurso del periódico *El Nacional*, publicada en *Revista Mexicana de Cultura* en 1953 y que la Universidad Veracruzana reeditó en 1981.

## BIBLIOGRAFÍA

- Adame, Domingo, *Teatros y teatralidad en México Siglo XX*, México, Universidad Veracruzana, 2004.
- , *Para comprender la teatralidad. Conceptos fundamentales*, México, Universidad Veracruzana, 2006 (Serie Cuerpo Académico Teatro 1).
- Antología didáctica del teatro mexicano (1964-2005) Volumen I*, coord. Óscar Armando García, México, UNAM/UAM/EON, 2008.
- Argudín, Yolanda, “La escenografía de *Los argonautas*”, *El Nacional*, (México, D.F.), 15 de junio de 1967, p. 5.
- Aristóteles, *La Poética*, tr. y notas de Eilhard Schlesinger, Buenos Aires, Losada, 2003.
- Baty, G. y R. Chavance, *El arte teatral*, tr. Juan José Arreola, México, FCE, 1992.
- Beristáin, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, [1985], 8ª. ed., México, Porrúa, 2000.
- Brecht, Bertold, *Escritos sobre teatro I*, tr. de Jorge Hacker, Buenos Aires, Nueva visión, 1970.
- , *Escritos sobre teatro*, tr. selec. y pról. de Genoveva Dieterich, Madrid. Alba Editorial, 2004.
- Cardona, José Hugo, “Los argonautas”, *Revista de la semana*, suplemento cultural de *El Universal* México, D.F.), 4 de junio de 1967, p. 4.
- Careaga, Gabriel, *Sociedad y teatro moderno en México*, México, Joaquín Mortiz, 1994.
- Cova, Arturo, “Otro triunfo de Sergio Magaña (*Los argonautas*)” en *Revista de la semana*, suplemento de cultura de *El Nacional* (México, D.F.), 18 de junio de 1967, p. 11.
- Curiel, Fernando, *Sigloveinte@lit.mx. Amplio tratado de perspectiva generacional*, México, UNAM, 2008.

- Del Toro, Fernando, *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Galerna, 1987.
- Díaz del Castillo, Bernal, *Historia verdadera de la Conquista de la Nueva España*, Introducción de Miguel León-Portilla, Madrid, DASTIN, 2000.
- Diccionario de escritores mexicanos. De las generaciones del Ateneo y Novelistas de la revolución hasta nuestros días*, Aurora m. Ocampo, et. al., México, UNAM/IFLL, 2007.
- Diccionario de la literatura mexicana siglo XX* [2000], comp. Armando Pereira, 2ª. ed., México, UNAM/IIF, 2004.
- Domínguez Cuevas, Martha, *Los becarios del Centro Mexicano de Escritores (1952-1997)*, México, Aldús/Cabos Suelos, 1999.
- Desuché, Jacques, *La técnica Teatral de Bertold Brecht*, introducción, tr., pról. y notas de Ricardo Salvat, 2ª. ed., Oikos-tau, Barcelona, 1968 (Libros Tau).
- Fischer-Lichte, Erika, *Semiótica del teatro*, tr. Elisa Briega Villarrubia, Arco/Libros, Madrid, 1983.
- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*, [2001], Madrid, 2ª. ed., Síntesis, 2003.
- , *Teatro y ficción. Ensayos de teoría*, Madrid, Fundamentos, 2004 (Arte).
- , *Análisis de la dramaturgia. Nueve obras y un método*, Madrid, Fundamentos, 2007.
- Gorostiza, Celestino, “Prólogo”, en *Teatro mexicano del siglo XX tomo III*, México, FCE, 1956, pp. XXI-XXII.
- Graves, Robert, *Dioses y héroes de la antigua Grecia*, Barcelona, Lumen, 1960.

- Guardia, Miguel, “Sergio Magaña y la sátira”, *Diorama de la cultura*, suplemento de cultura de *Excélsior* (México, D.F.), 4 de junio de 1967, p. 5.
- Harmony, Olga, “Entrevista a Sergio Magaña”, en Sergio Magaña, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicano Unidos, 1985.
- Ita, Fernando de, “Sergio Magaña”, en *El arte en persona*, Árbol editorial, México, 1991, pp. 213-219.
- , “Un rostro para el teatro mexicano”, en *Teatro mexicano contemporáneo*, Dir. de la col. Moisés Pérez Coterillo, Madrid, Centro de Documentación Teatral/ Sociedad Estatal Quinto Centenario/ Fondo de Cultura Económica, 1991.
- Layera, Ramón, *Usigli en el teatro. Testimonio de sus contemporáneos, sucesores y discípulos*, México, UNAM/CITRU, 1999.
- Leñero, Carmen, “Palabra poética y teatralidad”, *Acta Poética*, UNAM, núm. 24, 2003, pp. 225-258.
- Lobato, Imelda, Julio César López y Leslie Zelaya, “Magaña por él mismo: apunte biográfico”, *Documenta* (México, D.F.), 2000, núm. 3, pp. 9-33.
- Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*, coord. Norma Román Calvo, México, FFYL/UNAM/DGAPA, 2007.
- Magaña, Sergio, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- , *Los argonautas*, México, INBA, 1967.
- , *Los enemigos*, pról. de Emilio Carballido, México, Editores Mexicanos Unidos, 1990.
- , *Ana la americana*, México, Plaza y Valdés, 1995.

- , "Santísima" en *Teatro ciudad de México posrevolucionario Volumen 3*, Escenología/Departamento del Distrito Federal, México, 1997.
- , "El suplicante" en *Revista de la Universidad de México* (México. D.F.), 1958, núm. 4, pp. 8-11.
- , "Como las estrellas y todas las cosas", *Tramoya: Cuaderno de teatro*, (Jalapa, Veracruz), 1981, núms. 21-22, pp. 133-137.
- , "Ensayando a Molière" en *El teatro Trashumante: Las obras*, INBA, México, 1966, pp. 159-204.
- , *El mundo que tú heredas*. Mecanógrafo del autor. (Inédito) CITRU
- Magaña-Esquivel, Antonio, *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*, comp. Edgar Ceballos, México, CONACULTA/INBA/Escenología, 2000.
- , *Teatro mexicano 1970*, México, Aguilar, 1973.
- Martínez, José Luis, *Hernán Cortés*, México, UNAM/FCE, 1990.
- Mendoza, María Luisa, "Los argonautas: sátira genial", *El Gallo Ilustrado*, suplemento cultural de *El Día* (México, D.F.), 4 de junio de 1967, p. 4.
- Merlín, Socorro, "Los dramaturgos de la generación de 1950", *Tema y Variaciones de Literatura* (México. D.F.), 2008, núm. 30, pp. 57-83.
- Monsiváis, Carlos, "La lucha por (contra) la modernidad", *AE. Artes Escénicas*, (noviembre 1987-enero 1988), núm. 4, pp. 4-6.
- Monterde, Francisco, *Teatro mexicano del siglo XX T. 1*, México, FCE, 1956.
- Moreau, André, *Entre bastidores*, prefacio de Sergio Magaña, México, Arana, 1965.
- Novo, Salvador, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, comp. y notas de José Emilio Pacheco, México, CONACULTA, 1994.
- O'Neill, Carlota, *Teatro*, pról. de Sergio Magaña, México, Costa-Amic, 1974.

- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, “Los años cincuenta y el surgimiento de la Generación de Medio Siglo en el teatro mexicano”, *Tema y Variaciones de Literatura* (México, D.F.), 2008, núm. 30, pp. 39-56.
- , *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario (1920-1940)*, México, UAM, 2005.
- Partida, Armando, *La vanguardia teatral de México*, México, ISSSTE, 2000.
- , *Modelos de acción dramática. Aristotélicos y no aristotélicos*, México, FFYL/UNAM/Ítaca, 2004.
- , “Brecht en la dramaturgia mexicana, 1958-1965”, en Rodrigo Johnson, *Brecht en México. A cien años de su nacimiento*, México, UNAM/La compañía perpetúa/INBA, 1998, pp. 125-148.
- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*, tr. de Fernando de Toro, Paidós, Barcelona, 1980.
- Rabell, Malkah, “José Solé, director teatral”, *Excélsior*, 17 de junio de 1967, p. 5.
- Rall, Dietrich, “La recepción de Brecht en México”, en Rodrigo Johnson, *Brecht en México. A cien años de su nacimiento*, México, UNAM/La compañía perpetúa/INBA, 1998, pp. 85-113,
- Reiss, Carlos y M. Lopes, Ana Cristina, *Diccionario de Narratología*, Salamanca, Ediciones Colegio de España, 1996.
- Revista *Documenta*. Número dedicado a Sergio Magaña. Nueva época, 2000, núm. 3,
- Reyes de la Maza, Luis, “Las cartas de relación de Sergio Magaña”, en *En el nombre de Dios hablo de teatros*, México, UNAM, 1984, pp. 78-82.
- Rojas, Pedro, *La Casa de los Mascarones*, México, UNAM/Imprenta Universitaria, 1985.

- Román Calvo, Norma, *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta de escena*, [2001], 2ª. ed., México, UNAM/Praxis, 2005.
- Serna, Enrique, “Sergio Magaña: El redentor condenado”, *Revista de la Universidad de México. Nueva época* (México, D.F.), octubre 2010, núm. 80, pp. 86-90.
- Solórzano, Carlos, “Carta a Sergio Magaña en el estreno de *Los argonautas*”, La cultura en México, suplemento cultural de *Siempre* (México, D.F.), 14 de junio, 1967, pp. XIV-XV.
- Solórzano, Carlos, Gabriel Weisz, *et. al.*, *Métodos y técnicas de investigación teatral*, México, Escenología, 1999.
- , *Testimonios teatrales de México*, México, UNAM, 1973.
- Stein, Peter, *et. al.*, *Con Brecht*, tr. Ma. Dolores Ponce G., INBA/UNAM, México, 2007.
- Sten, María, *Cuando Orestes muere en Veracruz*, México, FCE/UNAM, 2003.
- Teatro de la revolución mexicana*, selec., intr. de Wilberto Cantón, México, Aguilar, 1982.
- Teatro mexicano 1958*, selec., pról., de Luis G. Basurto, México, Aguilar, 1959.
- Teatro mexicano contemporáneo* [1952], 4ª. ed., pról., de Antonio Espina, México, Aguilar, 1972.
- Teatro mexicano del siglo XX 1900-1986. Catálogo de obras teatrales. Tomo II*, México, Instituto Mexicano del Seguro Social, 1987.
- Teatro mexicano del siglo XX T. 4*, selec., pról., notas de Antonio Magaña Esquivel, México, FCE, 1970.
- Unger, Roni, *Poesía en Voz Alta*, tr. Silvia Peláez, México, CONACULTA/UNAM, 2006.
- Usigli, Rodolfo, “A propósito de vacaciones I y II y otros propósitos o despropósitos”, en *Teatro completo T. III*, México, FCE, 1979.

-----, “Itinerario del autor dramático y otros ensayos”, en *Teatro completo T. V. Escritos sobre la historia del teatro en México*, pról., notas de Luis de Tavira, México, FCE, 2005.

-----, *Corona de sombras, Corona de fuego, Corona de Luz*, 8ª. ed., México, Porrúa, 1994.

-----, *México en el teatro*, México, Imprenta mundial, 1932.

Wagner, Fernando, *Teoría y técnica teatral*, Editores Mexicanos Unidos, México, 1986.

Zelaya, Leslie y Julio César López, “Sergio Magaña, un dramaturgo de la generación de los 50”, *Escénica: revista de teatro de la UNAM*, Nueva época, enero-febrero, 1991. no. 3.

Zelaya, Leslie, Imelda Lobato y Julio César López, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña*, México, Secretaria de Cultura de Michoacán/ CITRU/ CONCAULTA, 2006.

## ANEXO

### DRAMATURGIA DE SERGIO MAGAÑA POR ORDEN DE ESTRENO.

*Como las estrellas y otras cosas*

**Estreno:** Febrero, 1948.

**Reparto:** Miguel Guardia, Raúl Cardona.

**Lugar:** Cuarto de azotea donde vivía Sergio Magaña, Colón 1, cuarto #12.

*La noche transfigurada*

**Estreno:** 25 de febrero, 1948.

**Dirección:** Socorro Avelar.

**Reparto:** Socorro Avelar, Olga Cardona.

**Lugar:** Sala Martí, Facultad de Filosofía y Letras, Mascarones.

*El suplicante*

**Estreno:** Abril, 1950.

**Dirección:** Guillermo Familiar.

**Reparto:** Julio Taboada Jr., Amparo Garrido, Agustín Sauret, Carlos Taboada, Amanda Echegaray.

**Lugar:** Teatro Tívoli.

*Los signos del zodiaco*

**Estreno:** 17 de febrero, 1951.

**Dirección:** Salvador Novo.

**Reparto:** Emperatriz Carbajal, Raúl Dantés, Pilar Souza, Mario Orea, Luz Salinas, Carlos Ancira, Mario García, González, Héctor Gómez, Tara Parra, Soledad García, Socorro Avelar, Graciela Moreno, Ginés Rivero, Azucena Rodríguez, Ada Lea Vázquez, Malinche Mancilla, Ángeles Marrufo, Dolores Gutiérrez, Amado Zumaya, Estela Clark, Juan Salido, Andrés Orozco, Alicia Rodríguez, Virginia Gutiérrez.

**Producción y escenografía:** Julio Prieto.

**Asistente de producción:** Antonio López Mancera.

**Música:** Blas Galindo.

**Lugar:** Palacio de Bellas Artes

*El reloj y la cuna*

**Estreno:** 12 de abril, 1952.

**Dirección:** Salvador Novo.

**Reparto:** Rosa María Moreno.

**Lugar:** Palacio de Bellas Artes.

*El viaje de Nocresida*

**Estreno:** Julio, 1953.

**Dirección:** Celestino Gorostiza.

**Reparto:** José Solé, Azucena Rodríguez, Fernesio de Bernal, Mario García González, Paloma Gorostiza, Ignacio López Tarso, Socorro Avelar, Ignacio Sotelo, Carlos Vázquez, Ramiro Hernández, José Navarrete, Chabela Vargas, Felipe Armas, Antonio Pola, Alfredo Valessi, Áurea Torrijos, Fernando Castro, Leopoldo Salazar, Judy Ponte, Alicia Piñeira, Jorge del Campo, Inés Anzures.

**Escenografía:** Antonio López Mancera

**Música:** Ignacio Longores, con la Orquesta de la Cámara del INBA, dirigida por Salvador Contreras.

**Lugar:** Palacio de Bellas Artes.

*Moctezuma II*

**Estreno:** 1 de mayo, 1953.

**Reparto:** Ofelia Medina, Lilia Montes, Susana Cacho, Gilberto Cachón, Rafael Camarillo, L. Cruz Contreras, Ludivina Casillas, Olga Horroutier, Manuel Fierro, Agustín Martínez, Gerardo Marín, Jorge Cortés, Elías Olivares, Eutimio Rivera, Alejandro H. Vieyra, Jesús López, Eustorgio González, César Blancas, José Luis Parra, Fidelia Tapia, Graciano Ortega, Armantina Montes, Gumaro Cruz.

**Música:** Ignacio Longores, con la Orquesta de la Cámara del INBA, dirigida por Salvador Contreras.

**Lugar:** Teatro Principal, Xalapa, Veracruz.

*El pequeño caso de Jorge Lívido*

**Estreno:** 24 de julio, 1958.

**Dirección:** Manolo Fábregas.

**Reperto:** Manolo Fábregas, Julio Aldama, Isabela Corona, Marta Mijares, Antonio Bravo, José Elías Moreno, Che López, Carlos Pouliot.

**Escenografía:** Julio Prieto.

**Lugar:** Teatro de los Insurgentes.

*Del otro lado del mar*

**Estreno:** 7 de febrero, 1960.

**Dirección:** Lola Bravo.

**Reperto:** Clemencia Manrique, Javier Chávez, Silvia Talán, Antonio Longoria, Carolina Talán.

**Escenografía:** Julio Prieto.

**Música y canción:** Sergio Magaña.

**Lugar:** Recreo Infantil del Bosque.

*El anillo de oro*

**Estreno:** 6 de noviembre, 1960.

**Dirección:** Lola Bravo.

**Música y canción:** Sergio Magaña.

**Lugar:** Recreo Infantil del Bosque.

*Rentas congeladas*

**Estreno:** 31 de agosto, 1960.

**Dirección:** Virgilio Mariel

**Reperto:** Celia D'Alarcón, Sergio Bustamante, Martha Rangel, Mario Alberto Rodríguez, Alberto Vázquez, Salvador Quiroz, Celia Tejeda, María Elena Sandoval, Eduardo Suárez, Armando Luján, Carlos Bribiesca, Graciela Nájera, Mario Orea, Reyna García, Antonio

Corona, Graciela de Velazco, Salvador Aponte, Alicia Moreno, Armando Zumaya, Nora Damián, Alfonso Arana, Sofía Saava, Justo Solís, Miguel Tejeda, María Rubio, Alfonso Aguirre, Arturo Villarino, Jorge Mairoz, José Luis Moreno, Norma Navarro.

**Escenografía:** Antonio López Mancera

**Música:** Sergio Magaña.

**Lugar:** Teatro Esperanza Iris.

*Ensayando a Molière*

**Estreno:** Abril y mayo, 1966.

**Dirección:** Mario del Razo.

**Reparto:** Grupo Los Trashumantes: José Luis Castañeda, Óscar Yoldi, Enrique Atonal, Isaac Cruz, Gerardo García, Daniel Gaytán, Alonso Sánchez, María Cristina Llamas, María Elena Gómez y Heliana Montserrat.

**Lugar:** Casa del Lago.

*Cortés y la Malinche (Los Argonautas)*

**Estreno:** 26 de mayo, 1967.

**Dirección:** José Solé.

**Reparto:** Héctor Bonilla; Claudio Obregón, Agustín Monsreal, Patricio Castillo, Lilia Aragón, Miguel Reyes, Vicente Cabello, Agustín Pérez, Adam Guevara, Juan Francisco García, José Riande, Raquel González, Juan Felipe Preciado, Otoniel Llanas, Ana María Salazar, Socorro Avelar, Gabriel Pingarrón, José Luis Castañeda, José Francisco Platas, Ricardo Javier Olvera, Elisa Eyms, Enrique Muñoz, América Velazco, Xavier Ruan, David Espinosa, Ricardo Deloera, Julia Marichal. Escenografía: Antonio López Mancera. Coreografía de Guillermina Peñaloza. Música: Rocío Sanz. Ejecución: Luis Rivero, Mario Sterm y Pablo Larumbe.

**Escenografía:** Antonio López Mancera.

**Música:** Rocío Sanz.

**Letra y música de los himnos:** Sergio Magaña.

**Lugar:** Teatro Julio Jiménez Rueda.

*Los motivos del lobo.*

**Estreno:** Agosto, 1968.

**Dirección:** Juan José Gurrola.

**Reparto:** Beatriz Sheridan, Beatriz Baz, Aarón Hernán, Dolores Beristáin, Dunia Zaldívar, Vicente Moore, José Luis Castañeda.

**Lugar:** Teatro Xola.

*El mundo que tú heredas*

**Estreno:** 18 de septiembre, 1970.

**Dirección:** Julio Castillo.

**Reparto:** Gloria Mestre, Sergio Ramos, José Luis Castañeda, Arturo Alegro, Susan Berger, Gabriel Pingarrón, Homero Maturano, Luis Torner, Margot Wachtler, Patricia Ugarte, Charo Granados, Tell Acosta, Ampara D'Alba, Lluzia Manzoli, Jesús Iníiguez.

**Música:** Sergio Magaña (Canciones), José Calatayud (Arreglos de canciones).

**Lugar:** Teatro Reforma.

*El que vino hacer la guerra.*

**Estreno:** Noviembre, 1970.

**Dirección:** Julio Castillo.

**Reparto:** Gonzalo Vega, Irma Lozano, Susana Alexander, Luis Torner, Adrián Ramos, Octavio Galindo, Homero Maturano, Margie Bermejo, Manuel Novelo.

**Lugar:** Hacienda Ojo de Agua.

*La dama de las camelias*

**Estreno:** 28 de septiembre, 1979.

**Dirección:** Ignacio Hernández.

**Reparto:** Dunia Zaldívar, Luis Miranda, Luis Zermeño.

**Lugar:** Casa del Lago.

*Santísima*

**Estreno:** Octubre, 1980.

**Dirección:** Germán Castillo.

**Reperto:** Diana Bracho, Felio Eliel, Martha Verduzco, Olivia Obregón, Marta Meneses, Claudia Puente, Jorge Pol, Álvaro Genaro, Jorge Humberto Robles, José Antonio Arias, Humberto Yáñez, Mario Ficachi.

**Música:** Alicia Urreta (arreglos musicales), Sergio Magaña (música y letra de canciones).

**Lugar:** Teatro Santa Catarina.

*Diálogo de los animales*

**Estreno:** 1985.

**Dirección:** Ignacio Hernández.

**Reperto:** Dunia Zaldívar, Luis Miranda y Luis Zermeño.

**Lugar:** Universidad Autónoma Metropolitana.

*La última diana.*

**Estreno:** 28 de septiembre, 1988.

**Dirección:** José Solís.

**Reperto:** Humberto Pineda, José Ortiz, Jaime Omar García, María Luisa Salas, Michel Giacopello, Adriana Argüelles, César Rypoli, Salomón Villaseñor.

**Lugar:** Teatro Ocampo, Morelia, Michoacán.

*Los enemigos*

**Estreno:** 1989.

**Dirección:** Lorena Maza

**Dramaturgia:** Luis de Tavira, David Olguín, Tolita Figueroa y Lorena Maza.

**Reperto:** Angelina Peláez, Fernesio de Bernal, Edgar Alexen, Rosario Zúñiga, Daniel Giménez Cacho, Eduardo Palomo, Mario García González, Eduardo Alcántara, Luis de Icaza, Guillermo Gil, Alfonso Bravo, Eduardo Fernández, Román Gama, Benjamín Gavarre, Álvaro Hernández, Omar Moreno, Luis G. Padilla, Jorge Saviñón, Armando de la Vega, Israel Villa.

**Lugar:** Teatro Julio Castillo.