

LA FIGURA HISTÓRICO-MÍTICA DE QUETZALCÓATL
(SERPIENTE EMPLUMADA) COMO OBJETO PARA EL DISCURSO
TEATRAL: TRES EJEMPLOS DEL SIGLO XX

AUTOR: ALBERTO ALBERT ALONSO

TUTORA: BEATRIZ ARACIL VARÓN

GRADO EN ESPAÑOL: LENGUA Y LITERATURAS

LA FIGURA HISTÓRICO-MÍTICA DE QUETZALCÓATL
(SERPIENTE EMPLUMADA) COMO OBJETO PARA EL DISCURSO
TEATRAL: TRES EJEMPLOS DEL SIGLO XX

AUTOR: ALBERTO ALBERT ALONSO

TUTORA: BEATRIZ ARACIL VARÓN

GRADO EN ESPAÑOL: LENGUA Y LITERATURAS

RESUMEN: Quetzalcóatl (Serpiente Emplumada) ha sido considerada una de las principales divinidades de la religión mesoamericana. La formación de la identidad mexicana está estrechamente ligada a esta trayectoria histórico-mítica. En el presente trabajo, la figura de Quetzalcóatl es abordada en tres textos teatrales de la segunda mitad del siglo xx que, desde diferentes perspectivas, configuran un discurso teatral independiente.

PALABRAS CLAVE: Quetzalcóatl, teatro histórico, teatro mexicano, Luisa Josefina Hernández, Miguel León-Portilla, Álvaro Custodio.

ABSTRACT: Quetzalcóatl (Feathered Serpent) has been considered one of the main deities in Mesoamerica. The construction of the Mexican identity is closely bounded to this Historical and Mythical line. In this article, Quetzalcóatl is examined according to three plays of the second half of the twentieth century, which, from different viewpoints, shape a particular theatrical discourse.

KEYWORDS: Quetzalcóatl, historical theatre, Mexican theatre, Luisa Josefina Hernández, Miguel León-Portilla, Álvaro Custodio.

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN	4-8
1.1. OBJETIVOS	4
1.2. METODOLOGÍA	5-6
1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN	6-8
2. LA FIGURA HISTÓRICO-MÍTICA DE QUETZALCÓATL	9-14
3. LOS AUTORES Y SUS TEXTOS	15-19
3.1. ÁLVARO CUSTODIO	15-16
3.2. MIGUEL LEÓN-PORTILLA	16-17
3.3. LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ	18-19
4. QUETZALCÓATL COMO OBJETO PARA EL DISCURSO TEATRAL.....	20-42
4.1. EL MANEJO DE LAS FUENTES	20-28
4.2. LA PERSPECTIVA IDEOLÓGICA	28-42
5. CONCLUSIONES	43-44
6. BIBLIOGRAFÍA Y SITOGRAFÍA	45-47

1. INTRODUCCIÓN

1.1. OBJETIVOS

En este trabajo fin de grado se aborda la figura histórico-mítica de Quetzalcóatl (Serpiente Emplumada) a través de tres textos teatrales de la segunda mitad del siglo XX mexicano. Dicho trabajo parte de la recuperación de esta figura precolombina, que fue clave en el desarrollo sociohistórico de México, para observar el modo en que se incorpora al discurso cultural y, más específicamente, teatral contemporáneo, a partir de preguntas como por qué los autores eligen a Quetzalcóatl, a qué fuentes documentales recurren, cómo se crea al personaje o qué discurso ideológico se construye.

Debido a las dimensiones exigidas del trabajo, llevo a cabo un análisis de los tres textos teatrales siguientes: *El regreso de Quetzalcóatl. Documento épico-dramático* (1961) de Álvaro Custodio (1912-1992), *La huida de Quetzalcóatl* (2001)¹ de Miguel León-Portilla (1926-), y *Quetzalcóatl* (1968) de Luisa Josefina Hernández (1928-). La selección de estos tres textos está motivada por su particularidad como discursos ideológicos independientes, ya que los tres proponen una vía de acceso diferente a la figura histórico-mítica de Quetzalcóatl.

Con el título de este trabajo he querido destacar, por un lado, el tratamiento de la visión tanto histórica como mítica de Quetzalcóatl y, por otro lado, el interés que los autores han tenido en esta divinidad mesoamericana para la elaboración de sus textos. Considero que Quetzalcóatl debe abordarse desde ambas posturas debido a su dimensión sociocultural. Historia y mito se amalgaman en la propia figura y esto repercute en su teatralización.

También, he querido encuadrar este trabajo en la línea de investigación actual acerca de las relaciones interdisciplinares entre historia y literatura y, en concreto, de las recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano que desde hace años viene desarrollando el grupo de investigadores de Literatura Hispanoamericana de la Universidad de Alicante.

¹ Indico entre paréntesis la fecha de publicación de los textos teatrales. En el caso del texto de Miguel León-Portilla, como se podrá observar más adelante, su redacción se concluyó en el año 1952.

1.2. METODOLOGÍA

El tratamiento que haré de la figura histórico-mítica de Quetzalcóatl en los tres textos teatrales seleccionados presenta una base teórica, interdisciplinar y comparatista. En este trabajo se contemplan las relaciones existentes entre la literatura, la historia y la antropología. Asimismo, desde el comparatismo, se podrán analizar las diferentes perspectivas que conducen a los discursos teatrales independientes.

Los textos que trataré pueden incluirse en lo que se denomina *teatro histórico*. Este teatro viene motivado por un interés individual en la revisión de la historia para abordar hechos históricos. Ahora bien, hay que tener en cuenta que en el instante en que el autor del texto, en su proceso de producción, toma una determinada postura, está elaborando un discurso particularizado. Para acercarse al sentido del *teatro histórico*, habrá que situarse en el concepto del profesor Juan Villegas del teatro como *discurso* «en cuanto enunciaciones (actos de habla) determinados por la subjetividad del sujeto emisor y mediatizados por el contexto» (2000: 40).

El discurso teatral se apropia de la historia para una determinada manifestación ideológica; tal como señala Juan Villegas, «toda práctica discursiva es ejercida desde la ideología del grupo productor, por lo tanto está fundada en los sistemas de valores y cifrada en los códigos de este grupo social o la “cultura” a la cual el grupo pertenece» (1997: 39).

Es así como se entiende la relación que existe entre el *discurso histórico* y el *discurso teatral*: «el punto de partida es que el *teatro histórico* es un *discurso* cuyo referente es otro discurso, el discurso histórico» (Villegas, 1999: 233). Y no hay que olvidar que el *discurso teatral histórico* o *teatro histórico* es un «discurso situado, es un discurso de un emisor para unos destinatarios específicos en un contexto comunicativo determinado» (Villegas, 1999: 235). Por ello, señala Juan Villegas:

Los discursos históricos son “modos” de escribir la “historia”, según los modelos establecidos por el sistema cultural y la ideología o sistemas de preferencias de los practicantes de ese sistema cultural. [...] Esta descripción implica que hay modos de escribir historia, convenciones o exigencias para su validez, que son propias de cada

cultura. De este modo un relato mítico es tan “histórico” como la “historia” escrita en el siglo XIX o XX (1999: 234).

Por lo que respecta al complejo entramado de denominaciones para los textos del género dramático (*texto teatral*, *texto literario*, *texto dramático*, *texto espectacular*, etc.), yo emplearé el concepto de *texto teatral* para referirme a las tres obras teatrales que se analizan. Entiendo que en el *texto teatral* se reúnen como aspectos y no como partes el *texto dramático* y el *texto espectacular*, siguiendo una línea semiológica. Así, Marco de Marinis habla de «texto espectacular» como «texto complejo, sincrético, compuesto por más textos parciales, o subtextos, de diversa materia expresiva (texto verbal, gestual, escenográfico, musical, texto de las luces, etc.» (1997: 23). Juan Villegas, por su parte, considera que «el *texto dramático* puede entenderse como un tipo de discurso verbal [...] cuyos rasgos se han vinculado con su posibilidad de ser representado» (2011: 24). Esta posibilidad de representación es lo que completa el sentido de lo teatral.

Partiendo del texto dramático de los tres textos teatrales propuestos, aprovecharé los elementos destinados al texto espectacular en la medida en que sean más o menos relevantes y efectivos para el sentido global del discurso ideológico de los textos teatrales. Para ello, sigo las propuestas de María del Carmen Bobes Naves en *Semiología de la obra dramática* (1997) y de José Luis García Barrientos en *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método* (2001). El *Diccionario del teatro* (1983) de Patrice Pavis me ha servido para la precisión de los términos empleados en el análisis de los tres textos teatrales.

1.3. ESTADO DE LA CUESTIÓN

Existe un considerable número de fuentes documentales y de bibliografía crítica sobre la figura histórico-mítica de Quetzalcóatl con un interés esencialmente antropológico. Ángel Arjona Santos en su artículo «Quetzalcóatl: la historia y el mito» (1958) parte de una serie de fuentes cronísticas para el estudio de Quetzalcóatl con el objetivo de acercarse a una explicación eminentemente mitológica de la figura. El padre Ángel María Garibay recoge en *Teogonía e historia de los mexicanos* (1965) tres textos del

siglo XVI fundamentales para el estudio de Quetzalcóatl como figura a un tiempo mítica e histórica: la *Historia de los mexicanos por sus pinturas* publicada por Joaquín García Icazbalceta, *l'Histoire du Mechique* publicada por M. Edouard de Jonghe y la *Breve relación de los dioses y ritos de la gentilidad* escrita por don Pedro Ponce de León. El filósofo, antropólogo e historiador Miguel León-Portilla, en su artículo «Quetzalcóatl-Cortés en la conquista de México» (1974), insiste en el aprovechamiento del mito y de la historia por parte del conquistador Hernán Cortés para sus discursos de justificación de la conquista en las *Cartas de relación*. Jacques Lafaye, en *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México* (1977), lleva a cabo un análisis acerca de lo que en la época colonial se entendió como una posible *preevangelización* de México; los evangelizadores y los cronistas, a su llegada y contacto con los indígenas, vieron en el pensamiento precolombino sobre Quetzalcóatl una serie de referencias bíblicas, fruto de la necesidad de buscar vínculos culturales que pudiesen explicar el Nuevo Mundo. Román Piña Chan aborda, en unas pocas páginas, la complejidad de la formación del mito y de la leyenda en *Quetzalcóatl, Serpiente Emplumada* (1977); su objetivo es demostrar la cadena de construcción magia-religión-mito-leyenda a partir de un antropomorfismo de las fuerzas de la naturaleza que comporta una confusión entre mito e historia. Laurette Séjourné en *El universo de Quetzalcóatl* (1994) incluye ilustraciones de arte prehispánico en torno a Quetzalcóatl y aborda la figura de una manera exhaustiva aunque poco precisa; sin embargo, hace hincapié en la manifestación pictórica prehispánica de la confusión entre mito e historia en torno a Quetzalcóatl. Enrique Florescano, tal vez, es quien de una forma más clara elabora toda una visión hermenéutica de los apelativos y símbolos que ha recibido la figura de Quetzalcóatl (Serpiente Emplumada, Venus, Ehécatl, Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, Hun Nal Ye, Kukulcán, Hunahpú, etc.) en *El mito de Quetzalcóatl* (1995). Por último, merece atención la sugerente propuesta de Antonio Aimi en *La "verdadera" visión de los vencidos: la conquista de México en las fuentes aztecas* (2009), donde cultiva la hipótesis de una invención de la dimensión profética de Quetzalcóatl por parte de los conquistadores españoles, con especial relevancia de los discursos cortesianos en cuanto a una premeditada malinterpretación de signos y mensajes entre el gran Moctezuma Xocoyotzin y Hernán Cortés.

Además del texto decimonónico de Alfredo Chavero, *Quetzalcóatl: ensayo trágico en tres actos y en verso* (1877), destacan algunas propuestas del siglo XX que

rescatan la figura de Quetzalcóatl. El profesor Alejandro Ortiz traza una lista en su reseña crítica acerca de uno de los tres textos teatrales que manejaré: *La huida de Quetzalcóatl* de Miguel León-Portilla. Según Alejandro Ortiz (2009: 97-98), contamos con los siguientes textos: *La ciudad de los carrizos* (1973) de Antonio González Caballero, *Quetzalcóatl* (1928) de Rubén M. Campos, *Quetzalcóatl* (1968) de Luisa Josefina Hernández, *In ticitézcatl o el espejo encantado* (1966) de Salvador Novo y el texto citado de Miguel León-Portilla. No recoge, en cambio, el texto de Álvaro Custodio, *El regreso de Quetzalcóatl. Documento épico-dramático*, que aquí sí analizaré. Tal vez sea porque este texto se propone como «una narración con tintes dramáticos susceptible de convertirse en un gran espectáculo» (Custodio, 1990: 68), como se verá más adelante.

En general, considero que falta una visión abarcadora del tema que aquí se propone, es decir, de la recuperación de la Serpiente Emplumada como figura no solo histórica sino también mítica en el teatro mexicano del siglo XX para la elaboración de un discurso teatral particularizado.

2. LA FIGURA HISTÓRICO-MÍTICA DE QUETZALCÓATL²

Como bien señala Ángel Arjona Santos, «*Quetzalcóatl* constituye el núcleo fundamental de la mitología precolombina en Mesoamérica»³ (1958: 94). Él entiende que «el mito es portador de una verdad», que «el mito es la cristalización, la encarnación en la palabra de las verdades eternas del grupo, que éste debe perpetuar si quiere perpetuarse a sí mismo» (1958: 110). El mito o lo mítico también explica una realidad, una cosmovisión que se presenta como verdad. Ahora bien, «el problema consiste en realizar una doble lectura de un mismo texto: la lectura histórica y la mítica o metahistórica» (Arjona Santos, 1958: 94). Es lo que propongo en este capítulo.

Abordar la figura histórico-mítica de Quetzalcóatl supone adentrarnos en un complejo mundo debido a la distancia temporal y cultural. Es necesario hacer un viaje al pasado, desde el presente, y esforzarse por comprender una cosmovisión ajena a la nuestra. Los propios cronistas se encontraron con el mismo problema y asimilaron las explicaciones precolombinas a los parámetros europeos. Ellos también se enfrentaron a la doble naturaleza de la figura de Quetzalcóatl. Tuvieron que preguntarse, como siglos más tarde nos preguntaríamos nosotros, quién es Quetzalcóatl.

La complejidad del asunto estriba en su doble personalidad histórica y mítica. Claro que el mito forma parte también de una historicidad y que se presenta como realidad, pero hay que tener en cuenta su vinculación semántica con lo alegórico, simbólico y enigmático de lo que se sirve el ser humano para aprehender su realidad. Quetzalcóatl es un personaje mítico enclavado en la historia (por eso, es un asunto histórico) y también es un personaje histórico paramentado por el mito (por eso, es un asunto mítico).

Para una mayor comprensión de la problemática aquí trazada, conviene entender que el mito dio origen a la historia. Resulta curioso cómo la fuerza cósmica o fuerza de

² El nombre de *Quetzalcóatl* «proviene de la combinación de la palabra nahua *quetzalli*, que significa “pluma verde preciosa”, y que a su vez alude al ave de plumas brillantes, y de *coatl*, serpiente» (Florescano, 1995: 13).

³ No olvidemos que en los procesos nómadas de conquista, las civilizaciones precolombinas asimilaban las divinidades y las incorporaban a sus propios panteones. De este modo, se encuentran testimonios sobre Quetzalcóatl entre los toltecas, los aztecas y los mayas. Fruto de ello es, aparte de la confusión y el sincretismo, la gran variedad de denominaciones y funciones divinas que posee: *Serpiente Emplumada*, *Venus*, *Estrella Matutina*, *Estrella Vespertina*, *Xólotl*, *Ehécatl*, *Hun Nal Ye*, *Hunahpú*, *Kukulcán*, etc. (Florescano, 1995).

la naturaleza conlleva el antropomorfismo, el cual acaba creando un personaje más real que la realidad natural, de modo que «el personaje ya no es símbolo de la cosa que le dio el ser, sino más bien al contrario» (Arjona Santos, 1958: 118). Realmente, este proceso es inherente al politeísmo religioso. Antes de continuar esta propuesta de análisis, es interesante señalar una síntesis de la plurisignificación de Quetzalcóatl en tres líneas de estudio, trazada por el profesor Aldo Albónico:

La “tesis difusionista”, que remonta a los primeros años del descubrimiento europeo del continente occidental y que encontró en Alexander von Humboldt uno de sus más ilustrados campeones, cuyo eje es explicar a Quetzalcóatl y al mundo indígena en general a través de contactos y derivaciones del Mundo Antiguo; la “tesis simbólica”, que empezó el estudioso alemán Eduard Seler a finales del siglo pasado, y que ha sido luego prepotentemente continuada en muy diferentes formas (por Miguel León-Portilla y otros muchos), según la cual toda explicación realista e histórica de la mitología es equivocada, y la figura de Quetzalcóatl, igual que otras del mundo precolombino, hay que interpretarla como metáfora, símbolo, etc.; y finalmente, la “tesis histórica”, que hace hincapié en que el panteón mexicano está formado por antiguos jefes y héroes, cree en la historicidad de las peregrinaciones aztecas, se ha empeñado en solucionar si la antigua Tollan corresponde a las ruinas de Teotihuacan o a las de Tula, etc. (1999: 126-127).

Desde estas tres líneas hermenéuticas se puede abordar la figura de la Serpiente Emplumada. Ahora bien, lo más sencillo será amalgamar las tres tesis de la misma manera que en la propia figura de Quetzalcóatl quedan amalgamadas sus dimensiones mítica e histórica.

Anteriormente hablaba de un proceso de antropomorfismo en la mitificación. En los orígenes del sentimiento religioso, es decir, en el politeísmo primigenio, ante una manifestación de la naturaleza, se crea un nombre y un símbolo humanizados con el fin de controlar esa naturaleza. Respecto a la cultura náhuatl, Román Piña Chan advierte este proceso de divinización-mitificación-humanización. Por lo que respecta a Quetzalcóatl, lo describe como entidad divina del siguiente modo:

Serpiente acuática, terrestre y algo realista, relacionada con el agua, que se convierte en un dragón serpiente-jaguar, algo abstracto y asociado a la agricultura y a los ritos agrarios (tierra-agua-fertilidad);

y un jaguar-serpiente que se va transformando en una serpiente de cascabel terrestre, a la que se agregan alas y cabezas de pájaros o de cipactlis, deviniendo en una manifestación sobrenatural de deidad dispensadora de la lluvia, del agua celeste y de la fertilidad (1977: 23).

Quetzalcóatl es un ejemplo más de que, efectivamente, «los dioses nacieron en la mentalidad teocrática para personificar a las fuerzas de la Naturaleza que debían ser conciliadas y reverenciadas» (Piña Chan, 1977: 29). Por su significación de fertilidad, cercana a la agricultura, Quetzalcóatl se convirtió en «una verdadera divinidad que encarnaba, para los hombres, todas las cosas buenas y grandiosas» (Piña Chan, 1977: 36). Entre ellas estaba, según la *Leyenda de los Soles*, que analizaré más adelante, la creación del Quinto Sol, del maíz y del ser humano mediante una reactivación del movimiento cósmico para un nuevo funcionamiento y para una nueva circulación del Universo. Quetzalcóatl era el dador de la vida en todos los sentidos.

Pronto, en el mundo tolteca, sucedió una traslación de la significación dominante agrícola a una significación dominante política y religiosa. En otras palabras, «la Serpiente Emplumada, una imagen que aludía al momento en que la tierra se revestía de las plumas verdes del maíz en la primavera, se transformó también en un emblema del poder político y religioso» (Florescano, 1955: 18). Esto sucede cuando el símbolo ya hecho dios, esto es, fuerza antropomórfica, pasa a designar un cargo político y religioso en la capital tolteca de Tula (Estado de Hidalgo, México). Sabemos respecto a ello que «“Quetzalcóatl” era un apelativo de significación análoga al “Caesar” de los romanos. Todos los reyes-sacerdotes de Tula recibían ese nombre» (Arjona Santos, 1958: 103).

La leyenda nos sitúa en la persona de un rey-sacerdote de Tula en particular: Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl. Es en este momento cuando se produce la fusión entre el personaje mítico y el personaje histórico. Ramón Piña Chan señala que «este caudillo y sacerdote de la deidad Quetzalcóatl llevaba el mismo nombre del dios, y por las obras benéficas que hizo a su pueblo, los toltecas, fue elevado a la categoría de un héroe civilizador y deificado con posterioridad» (1977: 53).

Fue entonces cuando el Quetzalcóatl tolteca del siglo X dejó de ser principio cósmico para situarse en el centro de la historia (Arjona Santos, 1958: 105). Como protagonista, es necesario conocerle:

En la Tula maravillosa de los toltecas, Quetzalcóatl aparece como un conquistador de provincias dilatadas, un fundador de reinos y modelo de las virtudes sacerdotales. Asume las insignias del jefe carismático y hace de Tula un reino poderoso donde resplandecen las artes, florece la sabiduría y se ha erradicado el hambre, el fantasma más temido por esas poblaciones. Esas mismas tradiciones relatan la saga de un personaje que había logrado unir el cargo de supremo sacerdote con el de máximo dirigente del reino de Tula. Este personaje es el legendario Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl, cuya imagen carismática e insuperables hazañas recorren desde entonces el territorio de Mesoamérica (Florescano, 1955: 21).

Laurette Séjourné recoge esta confusión histórico-mítica: «en el momento de esta comunión vertical, reptil y pájaro dejan de ser ellos mismos para eclipsarse ante el Señor Quetzalcóatl, a quien representarán en lo sucesivo» (1994: 42). De hecho, en la ciudad de Teotihuacán aparecen pinturas de un rey-sacerdote con barba (un rasgo característico de este Topiltzin Quetzalcóatl) vestido con los atributos del dios (Séjourné, 1994: 42-43).

La paz del gobernador tolteca y de la propia Tula se acabó con el estallido de una guerra civil provocada por las desavenencias entre diversos modos políticos y religiosos. La leyenda, como veremos más adelante, cuenta que este rey-sacerdote fue engañado por unos nigromantes conjurados en torno a la divinidad antagonista de Quetzalcóatl, Tezcatlipoca, que le mostraron su ancianidad en un espejo, le embriagaron con el pulque y le indujeron al incesto. El gobernador de Tula, avergonzado, decidió marcharse a «la región de Tlillan Tlapallan (el lugar del rojo y el negro, metáfora que alude a la escritura y al crepúsculo, el momento del día en que el color rojo del sol se funde con el negro de la noche)» (Florescano, 1955: 72). Allí, en la orilla del mar, encendió una hoguera y se prendió fuego no sin antes haber prometido regresar. A los pocos días, aparecía en el cielo convertido en estrella matutina y vespertina⁴.

⁴ Es importante recordar la vinculación hermenéutica entre Quetzalcóatl y Venus. La promesa de regreso se asimila al propio proceso cíclico astronómico de Venus: «Para resumir, diremos que Venus sube hacia el Sol, desaparece en él, ebria de su luz, y reaparece al Occidente para caer en tierra como un guerrero vencido. Mas no solamente cae a la tierra. Extendiendo su simbolismo natural, podemos decir que se entierra, que inicia un camino subterráneo que está marcado por la lucha que culmina con su reaparición en el Oriente. Ese es el itinerario de la luz. Ese es el camino hacia la luz en la religión nahua (...). El nahua es, pues, consciente de que un “maná”, por así decir, de “allá arriba” vino a la tierra, se instaló entre los hombres de “aquí abajo”. Sabe también que el objetivo de ese “maná” no es quedarse aquí definitivamente, sino que vino a seguir su camino, a hacer lo que debe hacer y a retornar allí de donde vino» (Arjona Santos, 1958: 121).

En definitiva, podemos decir que «Quetzalcóatl no nació de un personaje real, sino que el dios fue quien dio su nombre a varios sacerdotes-gobernantes que llegaron a confundirse con la deidad» (Piña Chan, 1977: 70). Fruto de ello fue también la diseminación de la figura del rey-sacerdote de Tula en otras partes de Mesoamérica:

A partir de la salida de Tula y de su posterior desaparición en algún lugar de la costa del Golfo de México, el personaje Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl se reproduce en distintas partes de Mesoamérica [...], múltiples testimonios registran la penetración de grupos de ascendencia tolteca, junto con el arribo de un personaje que reproduce los rasgos del legendario rey, supremo sacerdote y héroe cultural de Tula (Florescano, 1995: 75).

De entre todas esas reproducciones personales, sucedió en el Estado de los aztecas que «cuando Hernán Cortés llegó a las playas de Veracruz, buena parte de las innumerables imágenes de Quetzalcóatl se habían concentrado en México-Tenochtitlán, la ciudad que entonces era un centro cosmopolita receptor de múltiples tradiciones» (Florescano, 1995: 87).

Miguel León-Portilla nos habla de «la significación del mito en la historia de la conquista» (1974: 13) al abordar el encuentro entre el gobernador de México-Tenochtitlán, Moctezuma Xocoyotzin, y el conquistador español Hernán Cortés. Este último, sabemos, tenía un especial interés en la justificación de la conquista:

La aplicación del mito, insinuada desde la segunda carta de relación de don Hernando y difundida más claramente gracias a Gómara, habría de servir también, en más de un alegato, para pretender fundamentar la legitimidad de los reales títulos sobre las tierras conquistadas. Se repitió así que Motecuhzoma había hecho cesión de sus derechos precisamente porque vio en Cortés al enviado del supremo señor del oriente, que, desde mucho antes, tenía profetizado su regreso (León-Portilla, 1974: 22).

Se suma a toda la plurisignificación de Quetzalcóatl una nueva confusión: Cortés, de piel blanca y con barba, venido de Oriente, aparece tal y como profetizaba la leyenda sobre la huida y el regreso de Quetzalcóatl. Así, el proceso de conquista se presentaba de una manera más sencilla si a ello se suma, además, el aprovechamiento de la malinterpretación de los signos y códigos entre las dos culturas. En aquel momento, se

produjo el trauma de la conquista, pero también el drama del propio mito, pues «cae el dios» al resemantizarse con la invasión sanguinaria de ese hombre-dios que tiempo atrás les dio la vida y la cultura y que ahora se las estaba quitando (Sten, 1999: 41).

3. LOS AUTORES Y SUS TEXTOS⁵

3.1. ÁLVARO CUSTODIO⁶

Álvaro Custodio (1912-1992) nació en Écija (Sevilla) en la casa contigua al Teatro Custodio, propiedad de la familia. Desde su nacimiento estuvo en contacto con el teatro. Cuando su familia se trasladó a Madrid, inició sus estudios de Derecho en la Universidad Central de Madrid. Gracias a ello, pudo conocer desde dentro el proyecto teatral de «La Barraca» de Federico García Lorca. Formó parte del elenco de actores y viajó con la compañía universitaria itinerante llevando a los pueblos los clásicos del teatro español. Con el estallido de la guerra civil, Álvaro Custodio debió abandonar sus tareas de diplomático y marchar al exilio debido a su afiliación al Partido Comunista. Es entonces cuando comienza su etapa artística. Se dirigió a Francia y a la República Dominicana (1940-1941), donde trabajó como colaborador en la revista *Ozama*. Marchó a Cuba (1941-1944) como director escénico y crítico de cine para la revista *Hoy*.

Llegó a México en 1944. En 1953 fundó la compañía Teatro Español de México con la que propuso montajes de textos de autores clásicos como *La Celestina* y *Hamlet*, entre otros. Tras seis años de éxitos consecutivos, comenzó a trabajar en teatro con materia prehispánica, como *Moctezuma II* de Sergio Magaña. El nombre de la compañía cambió a Teatro Clásico de México. Regresó a España en el año 1973 y continuó su dedicación teatral a pesar de ser ignorado durante la Transición. Logró montar una compañía teatral en San Lorenzo de El Escorial, donde falleció en abril de 1992. De su dramaturgia conocemos los siguientes textos: *La borrachera nacional* (1944), *Elisa, alma de cántaro* (1952), *Mata-Hari, la espía que nunca espío* (1966), *El sacrificio de Panda-Murti* (1983) y *El milagro de las tres ciruelas* (1990), entre otros.

Fue en México, durante su exilio, donde llevó a cabo la redacción de su «documento épico-dramático» *El regreso de Quetzalcóatl. La epopeya azteca*, texto teatral en dos partes. La primera representación tuvo lugar justo después de haber

⁵ La referencia que aquí hago a la biografía de los autores sigue un orden cronológico.

⁶ Véase en González Casanova, Manuel, octubre de 2002, <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/C/CUSTODIO_munoz_alvaro/biografia.html> [consulta: 15 febrero 2015].

dirigido el texto de Sergio Magaña, *Moctezuma II*, entre abril y mayo de 1961 (López García, 2012: 278). Fue el 9 de diciembre de 1961, al aire libre, en la Pirámide de Teopanzolco, en la ciudad de Cuernavaca, capital del Estado de Morelos, y permaneció en cartel hasta marzo de 1962 (López García, 2012: 279-280). En el año 1962 volvió a escenificarse en el Auditorio Municipal de Tijuana, en el Estado de la Baja California, en versiones castellana e inglesa. Al año siguiente, repitió escenario al aire libre en la Pirámide de la Luna en Teotihuacán, en el Estado de México, en versión inglesa. Finalmente, fue representada en el patio colonial del Museo de Historia de la ciudad de Querétaro y en el escenario del Teatro Xola de la ciudad de México (Custodio, 1990: 69). Todas las escenificaciones contaron con la dirección escénica del propio dramaturgo y con el patrocinio del Estado mexicano. Álvaro Custodio apostó por el teatro al aire libre para enriquecer, con la narración y la traducción simultánea de su texto, la formación de los turistas de México (López García, 2012: 279). Además, como señala José Ramón López García, Custodio era «defensor de un teatro popular», por lo que «recurre a los montajes al aire libre (como en el caso de La Barraca en la que él participó) y a los espectáculos de masas (en la línea de Reinhardt y la vanguardia soviética)» (2012: 280).

El regreso de Quetzalcóatl narra y muestra, en la primera parte, la creación del Quinto Sol con la intervención divina de Quetzalcóatl y, en la segunda parte, la fundación de México-Tenochtitlán, el funcionamiento de la ciudad y la conquista por Hernán Cortés.

3.2. MIGUEL LEÓN-PORTILLA⁷

El profesor Miguel León-Portilla, nacido el 22 de febrero de 1926 en la Ciudad de México, ha dedicado su investigación al estudio de la tradición de la Mesoamérica prehispánica. Desde la publicación de su tesis doctoral *La filosofía náhuatl estudiada en sus fuentes* (1956), dirigida por el padre Ángel María Garibay (1892-1967), su actividad

⁷ Véase la información principal de su vida y de su obra en <<http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/content.aspx?mi=127&se=vida&te=detallemiembro>> [consulta: 15 febrero 2015], y en Vizcaíno Sahagún, Carlos, 2001 <<http://www.revista.unam.mx/vol.1/num3/sembla1/>> [consulta: 15 febrero 2015].

investigadora no ha cesado y, por ello, nos ha proporcionado un valioso acercamiento cultural y humanista al pensamiento mesoamericano precolombino. Historiador y antropólogo, cuenta con una extensa bibliografía crítica de la que cabe destacar algunos títulos: *Siete ensayos sobre cultura náhuatl* (1958), *la Visión de los vencidos* (1959), *Los antiguos mexicanos a través de sus crónicas y cantares* (1961), *Tiempo y realidad en el pensamiento maya* (1968), *Culturas en peligro* (1976), *México-Tenochtitlán, su espacio y tiempos sagrados* (1979), *Toltecáyotl: aspectos de la cultura náhuatl* (1987), *Quince poetas del mundo náhuatl* (1993), *Bernardino de Sahagún, pionero de la antropología* (1999) y *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el Nican Mopohua* (2001).

Su reconocimiento a nivel mundial le ha valido diversas investiduras como Doctor Honoris Causa y varios premios, de entre los cuales destacan el Premio Nacional de Ciencias Sociales, Historia y Filosofía por el gobierno de México (1981), el Premio Internacional Alfonso Reyes (2000) y el Premio Internacional Menéndez Pelayo (2001). Actualmente es profesor emérito de la Universidad Nacional Autónoma de México y miembro de El Colegio Nacional. Además, es Miembro de la Academia Mexicana de la Lengua y de la Academia Mexicana de la Historia.

La huida de Quetzalcóatl, obra con un prólogo y tres actos, es el único texto teatral que ha publicado. Lo hizo en el año 2001, medio siglo después de su escritura. En el año 1953, inmerso en su tesis doctoral, se acercó al doctor Alfonso Méndez Plancarte, editor de la revista *Ábside*, para proponerle la publicación de su primer (y último) texto teatral, cuya escritura, un año antes, le había permitido abordar la figura histórico-mítica de Quetzalcóatl. Ya había sido leído y prologado por el maestro Ángel María Garibay; sin embargo, el joven Miguel León Portilla aún no era conocido, por lo que no tuvo el respaldo editorial hasta llegado el año 2001, cuando el Fondo de Cultura Económica de México confió en la publicación de su texto teatral (León-Portilla, 2001: 7-8).

La huida de Quetzalcóatl aborda un episodio concreto histórico-mítico de la leyenda de Quetzalcóatl en el que el personaje protagonista debe enfrentarse al paso del tiempo en su propio cuerpo y en su obra cultural.

3.3. LUISA JOSEFINA HERNÁNDEZ⁸

Luisa Josefina Hernández, nacida el 2 de noviembre de 1928 en la Ciudad de México, es actualmente profesora emérita de la Universidad Nacional Autónoma de México. Cursó sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras y obtuvo la Maestría con una especialización en Arte Dramático por su tesis doctoral *Los frutos caídos*, uno de sus textos teatrales.

Ensayista, traductora, crítica literaria, novelista y dramaturga, Luisa Josefina Hernández ha recibido diversas becas: la Beca del Centro Mexicano de Escritores (1952-1953, 1955-1956), la Beca de la Fundación Rockefeller para realizar estudios teatrales en la Universidad de Columbia (1955), la Beca Fullbright para la Universidad de Colorado (1983-1984) y la Beca del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes para Creadores Eméritos de carácter vitalicio. También ha sido reconocida su labor creativa con el Premio del Festival Dramático de Bellas Artes por *Los frutos caídos* (1957) y el Premio Xavier Villaurrutia por *Apocalipsis cum figuris* (1983).

La producción literaria de Luisa Josefina Hernández se ha centrado en la figura de la mujer y en la recuperación de textos clásicos. La dramaturga mexicana ha querido dar voz al panorama femenino subiéndolo a las tablas y situándolo en el protagonismo narrativo. De una forma similar ha hecho con textos de la Antigüedad clásica y de los Siglos de Oro, con especial atención a Eurípides y Shakespeare. También se ha interesado por el teatro vanguardista de Bertolt Brecht, Samuel Beckett y Eugène Ionesco. Como dramaturga, destacan los siguientes textos: *Aguardiente de caña* (1950), *Agonía* (1951), *La corona del Ángel* (1951), *Los frutos caídos* (1957), *Los huéspedes reales* (1958), *La paz ficticia* (1960), *Ifigenia en Aulide* (1963), *La fiesta del mulato* (1966), *Popol Vuh* (1974), *Auto del divino preso* (1976), *En una noche como esta* (1988) y *Las bodas* (1990). Su texto teatral *Quetzalcóatl* fue publicado en el año 1968 en la colección *Cuadernos de Lectura Popular* editada por la Secretaría de Educación Pública de México en la *Revista de Bellas Artes*.

⁸ Véase la información principal de su vida y de su obra en <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogo-biobibliografico/465>> [consulta: 15 febrero 2015], y en González Casanova, Manuel, octubre de 2002, <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/H/HERNANDEZ_lavalle_luisa_josefina/biografia.html> [consulta: 15 febrero 2015].

Quetzalcóatl es una pieza en dos partes sin división en actos ni escenas. En la primera parte, aparecen un hombre, una partera, dos padres con su hija y un maestro con sus discípulos, todos ellos vestidos a la usanza tolteca. La iluminación del espacio escénico en el que están marca sus intervenciones alternadamente. En el seno doméstico y en el seno escolar se instruye acerca del comportamiento y el sentido de la vida. Salen todos de escena excepto el maestro. Aparece Quetzalcóatl y, junto al maestro, va narrando y mostrando su intervención divina en la creación del Quinto Sol y del ser humano. Quetzalcóatl pide a su doble, Xólotl, que baje a la tierra para convivir con los humanos. Allí es engañado por unos nigromantes, comete un pecado y huye. Reaparecen los alumnos y terminan la narración. En la segunda parte, Quetzalcóatl y Xólotl exponen la fundación de México-Tenochtitlán y el funcionamiento de las prácticas sacrificiales. Comienzan los presagios que alertan al emperador Moctezuma. Llegan los españoles y se produce la conquista de la ciudad. Un monje, el maestro y los discípulos comentan este hecho. Finalmente, Quetzalcóatl reúne con su parlamento en el escenario a los representantes mexicanos de la época colonial, independentista, revolucionaria y actual, mientras va cerrándose el telón.

4. QUETZALCÓATL COMO OBJETO PARA EL DISCURSO TEATRAL⁹

4.1. EL MANEJO DE LAS FUENTES

La construcción de los textos teatrales de los escritores aquí analizados se apoya, principalmente, en la adaptación o reescritura de dos textos destacados: la *Leyenda de los Soles* y los *Anales de Cuauhtitlán*. Ambos son el motor de la trama argumental. Tanto la *Leyenda de los Soles* como los *Anales de Cuauhtitlán* aparecen, junto a la *Breve relación* de Pedro Ponce de León, recogidos en el *Códice Chimalpopoca* (Velázquez, 1975).

En la *Leyenda de los Soles* aparece todo el componente mítico y cosmogónico de la figura de Quetzalcóatl acerca de la creación del Quinto Sol y la llegada al Mictlán (el inframundo) para recoger los huesos de los seres humanos y devolverles la vida en la tierra con la creación del maíz:

Se consultaron los dioses y dijeron: “¿Quién habitará, pues que se estancó el cielo y se paró el Señor de la tierra? [sic] ¿quién habitará, oh dioses?” [...] Luego fué [sic] Quetzalcóatl al infierno (*mictlan*, entre los muertos); se llegó a Mictlanteuctli y a Mictlancíhuatl y dijo: “He venido por los huesos preciosos que tú guardas.” [...] De nuevo dijo Mictlanteuctli: “Sea en buena hora. Toca mi caracol y tráele cuatro veces al derredor de mi asiento de piedras preciosas”. Pero su caracol no tiene agujeros de mano. Llamó a los gusanos, que le hicieron agujeros, e inmediatamente entraron allí las abejas grandes y las montesas, que lo tocaron [...] Subió pronto, luego que cogió los huesos preciosos: estaban juntos de un lado los huesos de varón y también juntos de otro lado los huesos de mujer. Así que los tomó, Quetzalcóhuatl hizo de ellos un lío, que se trajo. [...] Otra vez les dijo Mictlanteuctli a sus mensajeros: “¡Dioses! De veras se llevó Quetzalcóhuatl los huesos preciosos. ¡Dioses! Id a hacer un hoyo”. Fueron a hacerlo; y por eso se cayó en el hoyo, se golpeó [...]; cayó muerto y esparció por el suelo los huesos preciosos, que luego

⁹ Para el análisis de los textos teatrales no sigo un orden cronológico, sino progresivo-temático. Empiezo el análisis con el texto de Luisa Josefina Hernández porque ella da un enfoque más abierto, plural y totalizador acerca de Quetzalcóatl desde el uso de las fuentes, mientras que Álvaro Custodio se centra en algunas de ellas y León-Portilla todavía focaliza más su texto en un episodio particular de la leyenda histórico-mítica de Quetzalcóatl.

mordieron y royeron las codornices. A poco resucitó Quetzalcóhuatl [...] Después que los hizo llegar, los molió la llamada Quilachtli: ésta es Cihuacóhuatl, que a continuación los echó en un lebrillo precioso. Sobre él se sangró Quetzalcóhuatl su miembro; y en seguida hicieron penitencia todos los dioses. [...] Otra vez dijeron: “¿Qué comerán [los humanos], oh dioses? Ya todos buscan el alimento”. Luego fué [sic] la hormiga a coger el maíz desgranado dentro del Tonacatépetl (cerro de las mieses). [...] Encontró Quetzalcóhuatl a la hormiga y le dijo: “Dime dónde fuiste a cogerlo”. Muchas veces le preguntó; pero no quiere decirlo. Luego le dice que allá (señalando el lugar); y la acompañó. Quetzalcóhuatl se volvió hormiga negra. [...] Quetzalcóhuatl acompañó a la hormiga colorada hasta el depósito, arregló el maíz y en seguida lo llevó a Temoanchan. Lo mascaron los dioses y lo pusieron en nuestra boca para robustecernos (Velázquez, 1975: 120-121).

En los *Anales de Cuauhtitlán* se recoge una biografía acerca del personaje histórico Ce Ácatl Topiltzin Quetzalcóatl: su nacimiento, su ascenso político-religioso y los episodios que le llevaron a la huida y a la promesa de regreso:

1 acatl. Se dice que en este año nació Quetzalcóhuatl, que por eso fue llamado Topiltzin y sacerdote Ce Acatl Quetzalcóhuatl. Se dice que su madre tenía por nombre Chimanan [sic]; y también se dice de la madre de Quetzalcóhuatl que concibió porque se tragó un *chalchihuitl* (esmeralda basta). [...] En este año fueron los toltecas a traer a Quetzalcóhuatl para constituirle rey en Tollan. También fué [sic] su sacerdote. [...] Cuando no los obedeció [a los demonios] en cuanto a hacer sacrificios humanos, se concertaron los demonios. Los que se nombraban Tezcatlipoca, Ihuimécatl y Toltécatl dijeron: “Es preciso que deje su pueblo, donde nosotros hemos de vivir”. Y añadieron: “Hagamos pulque; se lo daremos a beber, para hacerle perder el tino y que ya no haga penitencia”. [...] Primero fué [sic] Tezcatlipoca; cogió un doble espejo de un jeme y lo envolvió; y cuando llegó adonde estaba Quetzalcoatl, dijo a sus pajes que le custodiaban: “Id a decir al sacerdote: ha venido un mozo a mostrarte, señor, y a darte tu cuerpo”. [...] En seguida se vió [sic] Quetzalcoatl; se asustó mucho y dijo: “Si me vieran mis vasallos, quizá corrieran”. Por las muchas verrugas de sus párpados, las cuencas hundidas de los ojos y toda muy hinchada la cara, estaba disforme. [...] Después que comió, le rogaron de nuevo y le dieron el pulque. Pero él les dijo: “No lo beberé, porque estoy ayunando. Quizás es embriagante o matante”. Ellos le dijeron: “Pruébalo con tu dedo meñique, porque está enojado, es vino fuerte”. [...] Después que él bebió, dieron a todos sus pajes, [sic] cinco tazas a cada uno, que bebieron y los emborracharon enteramente. [...] Estando ya alegre Quetzalcoatl, dijo: “Id a traer a mi hermana mayor

Quetzalpetlatl, que ambos nos embriaguemos”. [...] Cuando amaneció, mucho se entristecieron, se ablandó su corazón. Luego dijo Quetzalcoatl: “¡Desdichado de mí!”. [...] Después que cantaron sus pajes, Quetzalcoatl les dijo: “Abuelo y paje, basta. Voy a dejar el pueblo, me voy. Mandad que hagan una caja de piedra”. [...] Inmediatamente se fué [sic] Quetzalcoatl; se puso en pie; llamó a todos sus pajes y lloró con ellos. Luego se fueron a Tlillan Tlapallan, el quemadero. [...] Luego que se atavió, él mismo se prendió fuego y se quemó [...] Al acabarse sus cenizas, al momento vieron encumbrarse el corazón de Quetzalcoatl. Según sabían, fué [sic] al cielo y entró en el cielo. Decían los viejos que se convirtió en la estrella que al alba sale; así como dicen que apareció, cuando murió Quetzalcoatl, a quien por eso nombraban el Señor del alba (*tlahuizcalpanteuctli*). Decían que, cuando él murió, sólo cuatro días no apareció, porque entonces fué [sic] a morar entre los muertos (*mictlan*); y que también en cuatro días se proveyó de flechas; por lo cual a los ocho días apareció la gran estrella (el lucero), que llamaban Quetzalcoatl. Y añadían que entonces se entronizó como Señor (Velázquez, 1975: 7-11).

I. Luisa Josefina Hernández maneja estos episodios en su texto teatral. Como se verá a continuación, lo hace de una manera distinta a Álvaro Custodio y a Miguel León-Portilla, que, precisamente por sus intereses discursivo-teatrales, se centran en unas partes de estos textos más que en otras.

La dramaturga mexicana no duda en servirse de textos cronísticos y de estudios contemporáneos y actuales para su texto teatral. Recurre a su citación en las acotaciones y en algunas notas a pie de página. Con ello señala las fuentes que ha seguido para la construcción de los personajes y de las escenas: *Los antiguos mexicanos* de Miguel León-Portilla, *Pueblo del Sol* de Alfonso Caso, los *Cantares mexicanos* incluido en la *Historia de la Literatura Náhuatl* de Ángel María Garibay, *Pensamiento y religión* de Laurette Séjourné, *Quetzalcóatl* de Fernando Díaz Infante y *Quetzalcóatl* de César A. Saenz. También, recurre a los siguientes textos para la escritura de los parlamentos de los personajes: la *Historia general de las cosas de Nueva España* de fray Bernardino de Sahagún, el *Códice Florentino*, la *Historia de las Indias de Nueva España* de fray Diego Durán, la *Visión de los vencidos* de Miguel León-Portilla, la *Segunda carta de relación* de Hernán Cortés y la *Crónica mexicayotl* de Alvarado Tezozómoc.

Lo más interesante para mi propuesta de trabajo es que el texto teatral de Luisa Josefina Hernández está ordenado de manera que se interrelacionan la reescritura de la

Leyenda de los Soles y la de los *Anales de Cuauhtitlán*: cuando ha adaptado el primer relato legendario, integra la visión histórica de Quetzalcóatl a la visión mítica. Siguiendo los *Anales de Cuauhtitlán*, propone a Quetzalcóatl como el dios hecho gobernante-hombre, más que al gobernante-hombre resemantizado por su pueblo como dios. Este trasvase aparece en el parlamento del personaje del Maestro:

MAESTRO: Después Quetzalcóatl puso maíz en los labios de los primeros hombres para que comiéndolo se hicieran fuertes. También los dioses gustaron del maíz desgranado (1994: 201).

Hasta aquí funciona la reescritura de la *Leyenda de los Soles*. Ahora se enlaza con la dimensión histórico-mítica que desprende el Quetzalcóatl instructor y primer artista de los *Anales de Cuauhtitlán*:

MAESTRO: Quetzalcóatl enseñó sus oficios a los hijos de los hombres. La manera de pulir el jade y las otras piedras preciosas y de encontrar los yacimientos de estas piedras; a tejer telas con algodón milagroso que ya nace tenido de diferentes colores y a fabricar mosaicos con plumas de quetzal, del pájaro azul, del colibrí, de la guacamaya y de otras aves de brillante plumaje (201-202).

Y más adelante:

MAESTRO: Bajo el manto de Quetzalcóatl, lleno de sabiduría, castidad y virtud, se albergaban las malas costumbres representadas por magos y nigrománticos. Estos hicieron planes para acabar con su tradición, para matar su historia en el recuerdo de los pueblos futuros. Apercebido de ello, Quetzalcóatl permitió que su nagual sufriera las tentaciones del pecado y las humillaciones del arrepentimiento, porque sabía que en esa forma su memoria se hacía perdurable (205).

La originalidad en la adaptación teatral está en la ligazón textual, fruto de una lectura personal de la autora, entre el Quetzalcóatl divino y el sacerdote-rey Topiltzin Quetzalcóatl. Ahora, además, sucede la explicitación de esta fusión de ópticas: la estrategia discursiva es unir ambas en el propio texto mediante la bajada del dios a la tierra. Así, cuando Quetzalcóatl conoce los planes de los nigromantes, hace bajar a la tierra a su nagual (su doble), Xólotl:

QUETZALCÓATL: Bajarás a la tierra y te reunirás con ellos.

NAGUAL: ¿Lo consideras necesario?

QUETZALCÓATL: Así es.

NAGUAL: ¿Y que [sic] saldrá ganando con ello?

QUETZALCÓATL: El conocimiento de la aventura del hombre: el pecado, el arrepentimiento y la pureza (206).

De esta manera, revestida de un simbolismo mesiánico, es como se explicita teatralmente la confusión hermenéutica-antropológica en torno a la figura de Quetzalcóatl como dios y como rey-sacerdote. A continuación, Quetzalcóatl, ya desdoblado en Xólotl, sirve en el texto como medio y motivo para la adaptación de los episodios más señalados de los *Anales de Cuauhtitlán*: la anagnórisis del espejo, la embriaguez con el pulque y el incesto con su hermana, Quetzalpétal.

Otro aspecto importante que no debe escaparse del manejo de las fuentes es la recurrencia al discurso del *huehuetlatolli* para el marco de la trama teatral y de su propia estrategia discursiva. Luisa Josefina Hernández acude a esos *huehuetlatolli*, a la «“antigua palabra” o “discurso de ancianos”» (Ruiz Bañuls, 2009: 15), recogidos en el Libro VI de la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Sahagún. Los *huehuetlatolli* son una manifestación literaria prehispánica que da cuenta de la concepción náhuatl sobre el bien y el mal, los derechos y los deberes, y la vida y la muerte (cf. Ruiz Bañuls, 2009: 59). Estos «discursos de ancianos» recogían la instrucción suministrada en los procesos de aprendizaje en el seno de la educación doméstica y en el de la educación escolar (Ruiz Bañuls, 2009: 73-81). Precisamente, son esos dos espacios los que articulan el discurso de la dramaturgia mexicana.

II. Álvaro Custodio, en su texto teatral, incluye un estudio preliminar acerca del mundo azteca. Se centra en la cosmogonía y teogonía aztecas, en figuras clave como Moctezuma II, Hernán Cortés y Quetzalcóatl desde una visión «mítico-humanista», tal como lo señala el propio Custodio (1990: 59). Serán los tres personajes que más se impliquen en su discurso teatral.

La identificación de las fuentes en este proceso de escritura la abordamos como intertextualidad indirecta, no tan explícita como en el texto de Luisa Josefina Hernández. No hay citas a pie de página ni indicaciones en las acotaciones.

Básicamente, encontramos tres textos que ha debido leer Custodio: la *Leyenda de los Soles*, la *Visión de los vencidos* y las *Cartas de relación*.

De la leyenda antes citada, Custodio sí se centra, más que Luisa Josefina Hernández, en la cosmogonía y, concretamente, en la formación del Quinto Sol, que es donde se sitúan históricamente los aztecas. En la *Leyenda de los Soles* se cuenta la creación de cuatro soles que se van destruyendo junto a los humanos sucesivamente porque unos tigres los devoran, porque el viento los convierte en monas y se vuelan, porque quedan calcinados por una lluvia de fuego, y porque hay un gran diluvio y se anegan; sin embargo, renace la humanidad con la intervención de Nanáhuatl (un doble de Quetzalcóatl) que cae en el fuego divino y queda convertido en Sol, en el Quinto Sol (Velázquez, 1975: 119-122).

En el texto de Custodio, el personaje del Narrador explicita la bajada del dios a la tierra, aunque en este texto baja Quetzalcóatl y no su doble, como sí sucede en el texto de Luisa Josefina Hernández: «Y Quetzalcóatl, conmovido por el tierno e inagotable amor de sus hijos, los hombres, bajó a la tierra y se hizo pasar por sacerdote, y se dejó crecer una larga barba negra» (1990: 82). A diferencia de la dramaturga mexicana, Custodio no se detiene en el episodio de búsqueda de los huesos y del maíz relatado en la *Leyenda de los Soles*, como tampoco lo hace en el episodio de la tentación y de la destrucción del gobernante de Tula relatado en los *Anales de Cuauhtitlán*. La estrategia discursiva de Custodio le lleva a detenerse más en la segunda parte de su texto; a él le interesa sobre todo el *regreso* de Quetzalcóatl, el momento de la historia en que «los hombres se convertían en dioses» (Custodio, 1990: 85), proceso inverso al que se observa en la primera parte de su texto teatral.

Los presagios recogidos en la *Visión de los vencidos* de León-Portilla¹⁰ funcionan en el texto teatral como señales de destrucción que interrumpen la cotidianidad de los mercados y la ritualidad de los sacrificios, de los juegos de pelota y de las luchas en la ciudad de Tenochtitlán. Así sucede hasta la llegada de los embajadores de Moctezuma II. Todo va siendo preparado y encaminado para esas últimas páginas en las que aparece la divinización de Hernán Cortés a propósito de la

¹⁰ La destrucción de Tenochtitlán es leída e interpretada en clave de presagios según recogen los textos de los informantes indígenas de Sahagún, recopilados en la *Visión de los vencidos* de León-Portilla. Se trata de una sucesión de hechos que irrumpe en la escena cotidiana del pueblo azteca, como, por ejemplo, el paso de un cometa, el rayo que incendia el templo de Huitzilopochtli o los gritos de una mujer preocupada por llevarse a su hijos (León-Portilla, 1998).

lectura del dramaturgo de dos textos principales: la *Segunda carta de relación*, que marca esa malinterpretación de signos entre Cortés y Moctezuma, aprovechada por el conquistador español para elaborar su discurso de justificación de la conquista, y el Libro XII de la *Historia general de las cosas de Nueva España* de Sahagún, al que Custodio recurre para construir el parlamento de Moctezuma en el texto teatral:

MOCTEZUMA: Señor Nuestro, después de tanta fatiga y cansancio, has llegado a tu tierra, has arribado a tu ciudad, Tenochtitlán. [...] Y esto era lo que nos dejaron dicho los reyes, los que rigieron, los que gobernaron tu ciudad: que habrías de instalarte en tu asiento, que habrías de venir acá (1990: 107).

III. En el texto teatral de Miguel León-Portilla se observa que el antropólogo mexicano no recurre a la citación, aunque sí se observa una intertextualidad indirecta con la relación incluida en los *Anales de Cuauhtitlán*. El eje central de su texto se sitúa en la conciencia del paso del tiempo aglutinado en el episodio de la anagnórisis del espejo, más desarrollado por él que por Luisa Josefina Hernández y Álvaro Custodio. Volvamos al episodio de este texto para ver ese momento:

Entraron los pajes a avisar a Quetzalcoatl, quien les dijo: “¿Qué es eso, abuelo y paje? ¿qué [sic] cosa es mi cuerpo? Mirad lo que traje y entonces entrará”. El [sic] no quiso dejarlo ver y les dijo: “Id a decirle al sacerdote que yo en persona he de mostrárselo”. Fueron a decirle: “No accede; insiste él en mostrártelo, señor”. Quetzalcoatl dijo: “Que venga, abuelo”. Fueron a llamar a Tezcatlipoca; entró, le saludó y dijo: “Hijo mío, sacerdote Ce Acatl Quetzalcoatl, yo te saludo y vengo, señor, a hacerte ver tu cuerpo”. Dijo Quetzalcoatl: “Sé bien venido, abuelo. ¿De dónde has arribado? ¿Qué es eso de mi cuerpo? A ver.” Aquél respondió: “Hijo mío, sacerdote, yo soy tu vasallo; vengo de la falda de Nonohualcatépetl; mira, señor, tu cuerpo”. Luego le dió [sic] el espejo y le dijo: “Mírate y conócete, hijo mío; que has de aparecer en el espejo”. En seguida se vió [sic] Quetzalcoatl; se asustó mucho y dijo: “Si me vieran mis vasallos, quizá corrieran”. Por las muchas verrugas de sus párpados, las cuencas hundidas de los ojos y toda muy hinchada cara, estaba disforme. Después que vió [sic] el espejo, dijo: “Nunca me verá mi vasallo, porque aquí me estaré” (Velázquez, 1975: 9).

Su reescritura en el texto teatral de León-Portilla es la siguiente:

HUITZIL: ¡Oh Quetzalcóatl,
no pretendas rehusarte...!
Aunque no quieras, es forzoso que te veas...
Conócete a ti mismo, oh Quetzalcóatl,
mira bien tu imagen,
¡tu máscara actual!
La que el tiempo
en tu carne ha ido plasmando...

Al pronunciar estas palabras, presenta Huitzil a Quetzalcóatl un espejo en el cual mira instintivamente el gran rey su propia imagen.

QUETZALCÓATL: *(Arrebatando a Huitzil el espejo y mirándose con detenimiento)*

¡Mi imagen!
¡Yo en el cristal!
(Tocándose el rostro) ¿Es esto una máscara?
¡No, no...!
Soy yo, yo mismo soy;
¿es esto posible?

Quetzalcóatl se angustia al descubrirse ya viejo y con el rostro surcado de arrugas. Luego arroja a un lado el espejo.

QUETZALCÓATL: *(Hondamente perturbado)*

¡Mi imagen!
Que todos me miren, como yo me he visto...
Anciano, acabado por el tiempo,
surcado de arrugas,
inclinado hacia el suelo.
¡No, no, no es esto posible!
No... no...
(2001: 37-38).

Es interesante destacar dos cosas: en primer lugar, la sustitución del personaje Tezcatlipoca por Huitzil (Huitzilopochtli, el dios de la guerra, principal entre los aztecas) y, en segundo lugar, que el Quetzalcóatl de León-Portilla sí acepta a mostrarse en público tras el disgusto, mientras que lo que se nos contaba en los *Anales de Cuauhtitlán* era que tuvieron que convencerle los nigromantes para que se dejara ver.

IV. A lo largo de este análisis, se ha podido observar que el tratamiento de las fuentes está enfocado según el discurso teatral que están elaborando los autores. Luisa Josefina Hernández repara más en la citación directa, con notas a pie de página y/o en el propio cuerpo de la acotación, de textos e ilustraciones que *instruyen* sobre Quetzalcóatl y su entorno histórico-mítico. Álvaro Custodio, por su parte, maneja las fuentes que él considera que le llevarán a centralizar su texto en el *regreso* de Quetzalcóatl con sus

respectivas causas y consecuencias. Miguel León-Portilla, en una línea diametralmente opuesta, parte en su texto de uno de los motivos del episodio legendario que permite y explica la *huida* de Quetzalcóatl.

4.2. LA PERSPECTIVA IDEOLÓGICA

Como advertía al principio de este trabajo, los tres textos teatrales se constituyen como discursos ideológicos independientes, ya que los tres proponen una determinada vía de acceso a la figura histórico-mítica de Quetzalcóatl. Ya se ha visto en el epígrafe anterior cómo se produce el manejo de las fuentes, donde el carácter de exhaustividad está presente en los tres textos aunque de distinta manera porque, efectivamente, la estrategia discursiva no es la misma.

Como bien señala José Romera Castillo, el discurso histórico «puede ficcionalizarse» (1999: 13). Es uno de los procesos de elaboración del discurso teatral. No hay que olvidar que la ideologización es un proceso interpretativo y aprehensivo, tal como afirma el profesor Juan Villegas:

El imaginario social no constituye una realidad o una imagen necesariamente fundada en hechos reales, sino que se construye sobre la base de experiencias históricas y culturales interpretadas por miembros de la misma comunidad o por comunidades con poder de discurso. El imaginario social es en sí un discurso, una construcción del lenguaje (2000: 46).

El personaje de Quetzalcóatl aparece reescrito desde tres puntos de vista diferentes a partir de los cuales se comprende la ideologización en el aprovechamiento del discurso histórico por los autores para la elaboración de sus discursos teatrales.

I. Desde el primer momento, en el texto de Luisa Josefina Hernández se observa un interés por el didactismo. El carácter pedagógico atiende a la construcción del texto teatral y del discurso teatral. A mi modo de ver, la enseñanza se enfoca en tres planos: en el plano productor-dramatúrgico, en el plano argumental-doméstico y en el plano

argumental-escolar. Y es que, como ya se ha dicho, Luisa Josefina ha destacado en el ámbito de la enseñanza como profesora.

En el plano productor-dramatúrgico se observa la voluntad de instrucción sobre la producción textual con el manejo de las fuentes, la función de las acotaciones y la elaboración del discurso teatral. Estas tres actividades responden a la constante enseñanza de la autora: el manejo de las fuentes (incluidas las citas y las notas a pie de página) le sirve a la autora para, por un lado, organizar su texto y producirlo, y, por otro lado, transmitir la investigación histórico-humanista; la función de las acotaciones le permite a la autora instruir sobre la construcción dramática y espectacular de su texto teatral; y la elaboración del discurso teatral permite y explica el interés pedagógico por la transmisión cultural de la leyenda histórico-mítica de Quetzalcóatl.

Dentro de la trama argumental, hay que diferenciar entre el plano argumental-doméstico y el plano argumental-escolar. El primero alude a la educación en la casa, mientras que el segundo alude a la educación en la escuela. En cada plano caben diversas enseñanzas que, todas juntas y unidas al plano productor-dramatúrgico, se articulan en torno a la instrucción como medio de transmisión de la herencia cultural, especialmente, venida de la figura histórico-mítica de Quetzalcóatl.

Luisa Josefina Hernández aboga por el teatro para convertir su texto en una clase magistral, aprovechando lo pedagógico e instructivo que posee el teatro como plataforma de difusión cultural, a la vez que diseña unos personajes que, en la propia escena, asisten a una lectura cultural en el ámbito doméstico y en el ámbito escolar.

Con el análisis del manejo de las fuentes que he propuesto anteriormente, he querido destacar el uso que la dramaturga mexicana hace de la intertextualidad explícita e implícita para la construcción de su texto teatral. Me refiero, nuevamente, a las acotaciones, a la citación y a las notas a pie de página. Todo esto está encaminado a lo que el profesor Juan Villegas consideraría una «re-construcción visual del pasado» (1999: 237). Esta visualización se articula en torno a la temporalidad y la espacialidad.

Quetzalcóatl presenta una *distancia temporal simple retrospectiva*¹¹ porque se trata de teatro histórico. En el texto se muestran hechos del pasado. Dentro de esos

¹¹ José Luis García Barrientos define la distancia temporal como la «relación entre dos localizaciones temporales: la real de la escenificación y la ficticia de la fábula o historia representada» (2003: 113). Este

hechos del pasado hay, a su vez, la misma distancia retrospectiva porque la enseñanza doméstica y escolar da pie a la mostración de la leyenda histórico-mítica de Quetzalcóatl. La iluminación señalada en las acotaciones instruye sobre esta intermitencia teatral: «*Luces sobre el grupo familiar y así sucesivamente según hable uno u otro grupo*» (1994: 195). Este *flash-back* en la trama teatral permite el juego entre la lección dictada y la representación de esa lección dentro de la representación teatral. Dentro de la retrospección, el tiempo va fluyendo linealmente y alcanza la época *actual* del contexto de producción textual. Es, en resumen, la evocación cultural dentro del texto teatral.

En esa evocación retrospectiva funciona también la espacialidad del texto. El espacio escenográfico (la escenografía) se constituye mediante las proyecciones de imágenes que funcionan como referencia semiótica de la acción en escena: hay proyecciones de la ciudad de Teotihuacán y de Tenochtitlán, de Quetzalcóatl, Xólotl, Huitzilopochtli y el penacho de plumas de Moctezuma II. Esta visualización logra coordinarse con la interpretación actoral, esto es, el espacio escenográfico sirve también para el espacio lúdico¹² (el movimiento actoral) en el que se desarrolla la acción; de hecho, la escenografía es mínima y se completa con el movimiento actoral. En esta comunión espacial de referencias semióticas mutuas, las acotaciones indican el vestuario y el maquillaje de los personajes y organizan el movimiento de los actores y de los bailarines. Si hay algo que una la temporalidad con la espacialidad en el texto de Luisa Josefina Hernández, eso es, gracias a la función de las acotaciones, la recurrencia a las proyecciones de imágenes, a la caracterización y al parlamento de los personajes, que está construido desde la citación directa o indirecta de las fuentes manejadas.

La música, indicada en la acotación teatral, rompe con la *distancia temporal simple retrospectiva* y se sitúa en el *anacronismo* porque la música, más que ser «indígena “auténtica”», habría de ser «una suite o una sinfonía de alguno de los grandes maestros, o sea de aquellas que son consideradas obras eternas independientemente de la época o de la nacionalidad en que haya sido escrita» (Hernández, 1994: 193). Esto confiere aún más sentido pedagógico e instructivo al texto teatral porque actualiza y universaliza la lección ficcional-teatral de transmisión cultural, de modo que ese

apunte teórico-literario nos sirve también para la temporalidad en los textos teatrales de Álvaro Custodio y de Miguel León-Portilla.

¹² Sigo la terminología de María Del Carmen Bobes Naves en *Semiología de la obra dramática* (1997: 395-415).

adoctrinamiento opera en el plano de los personajes y en el del productor y receptor textuales. Asimismo, la música es signo porque participa de la significación del texto en tanto que se acelera y se atenúa, se agrava y se agudiza según la acción teatral.

Más arriba había dividido el plano argumental en el doméstico y en el escolar. Para este marco argumental, Luisa Josefina Hernández parte del discurso de los *huehuetlatolli* que antes he presentado. Ambos planos se activan con la intervención primera del personaje del Hombre 1. Él, con su parlamento, funciona como interrelación de la enseñanza doméstica y escolar:

HOMBRE 1: La educación era asunto de sabios y a nuestros jóvenes los preparábamos para el peregrinaje subterráneo que termina en los cielos. Asunto cuidadoso pero no tan difícil (1994: 194).

La representación de los *huehuetlatolli* se reparte entre el plano argumental-doméstico, con el personaje del Padre dirigiéndose a su hija, y el plano argumental-escolar, con el personaje del Maestro dirigiéndose a sus discípulos. Entre ambos se imparte un mensaje descriptivo y prescriptivo acerca de su realidad náhuatl, lo cual nos da la idea que antes señalaba acerca de que estos «discursos de ancianos» amalgaman la instrucción tanto doméstica como escolar. Los parlamentos son citas directas del capítulo XVII del Libro VI del *Códice Florentino*:

PADRE: Aquí estás, mi hijita, mi collar de piedras finas de plumaje de quetzal, mi hechura humana, la nacida de mí. Aquí en la tierra es lugar de mucho llanto, donde es bien conocida la amargura y el abatimiento. Un viento de obsidiana sopla y se desliza sobre nosotros. Así son las cosas de la tierra... ¿acaso por esto se ha de vivir siempre con miedo? ¿habrá [sic] que vivir llorando? (1994: 195).

[...]

MAESTRO: *Dirigiéndose a uno de los muchachos.* Mira hijo, que vas no a ser honrado, no a ser obedecido y estimado, sino a ser mandado, menospreciado y abatido y si tu cuerpo cobrare brío y soberbia, castígale y humíllale, no te acuerdes de cosa carnal... (195).

Cuando comienza la reescritura de la leyenda sobre Quetzalcóatl, el personaje del Maestro cambia sus parlamentos, aunque en la misma dirección hacia sus alumnos, para inaugurar la lección sobre la figura histórico-mítica protagonista, tal como ya he

ejemplificado en el epígrafe anterior. El desenlace textual de la primera parte dignifica la labor instructora y manifiesta los resultados obtenidos, pues los discípulos han aprendido la lección: «*En seguida vuelven a aparecer [...] sólo que ahora hablan los muchachos y la niña como quien ha aprendido una lección y la recita*» (1994: 211).

En la segunda parte del texto teatral de Luisa Josefina Hernández cabe situar la intervención del personaje de Quetzalcóatl y de su doble Xólotl como, ahora, comentaristas e instructores sobre el plano argumental-escolar y doméstico. Estos dos personajes están *dentro* de estos planos porque son conclusión de la acción desarrollada en la primera parte. Este plano continúa y concluye el discurso teatral de Luisa Josefina Hernández. Quetzalcóatl y Xólotl comentan y censuran la confusión histórico-mítica producida en la antropología. Como consecuencia, aparece en escena el pueblo azteca como heredero de la tragedia de Quetzalcóatl por su interpretación particularizada:

XÓLOTL: Cuando estaba el primer Quetzalcóatl nunca quiso los sacrificios humanos. Pero después, cuando otro estuvo gobernando, comenzó todo aquello que luego se hizo costumbre. Esto lo empezaron los hechiceros...

QUETZALCÓATL: Y lo siguieron otros. La historia de la Serpiente Emplumada, espíritu y materia, se hizo cada vez mas [sic] confusa y al paso del tiempo llegaron unos que separaron el sentido de los símbolos; sin saber lo que hacían decidieron que unos hombres eran sólo materia y otros, los poderosos, sólo espíritu. Así, rompieron la Serpiente Emplumada, dividieron a los hombres en castas y pagaron duramente sus equivocaciones [...]. En la oscuridad vivieron, actuaron con crueldad, dominaron a los pueblos vecinos, hicieron sacrificios humanos y para ello se valieron de guerras sin motivo. Todo lo vimos desde lejos, hasta que llegó el momento marcado en el tiempo de la destrucción de estos hombres y de su poderío.

XÓLOTL: Con ironía miramos y nos prestamos a la equivocación sin intervenir, ni meter las manos en ello. Lo que hicimos fue ver y callar. Dejar que las cosas sucedieran. Pobres pueblos que sufren la ironía de los dioses (1994: 214).

Como resultado, el pueblo azteca, sumido en su práctica guerrera y sacrificial, es destruido por la consecuencia de esa confusión hermenéutica entre mito e historia. A su vez, parece que en el texto de Luisa Josefina Hernández se herede tanto la cultura como el yerro, desde que el dios hecho hombre fue destruido *en* su propia condición imperfecta de humanidad. Estos supuestos conducen a la aparición de los nuevos

conquistadores que, tal vez como represalia o tal vez como ironía divina, repiten los discursos y acciones de los aztecas en su tiempo. Aparecen los presagios, llega Hernán Cortés (*regresa Quetzalcóatl*) y se inicia la destrucción de Tenochtitlán.

Más explícito aún es el diálogo entre Quetzalcóatl y Xólotl, que articula la enseñanza global del texto teatral didactizado, pero no todavía del discurso teatral:

QUETZALCÓATL: Las religiones se corrompen de dos modos. El primero, cuando se quiere imitar las historias divinas sin entender su sentido; el segundo cuando sirven, [*sic*] para tener poder. Sólo los dioses tienen espíritu y encarnan en alguna materia; los hombres tienen ambas cosas mezcladas, de allí que sea tan difícil que florezcan.

XÓLOTL: Ninguno de ellos se abrirá para que salgan las mariposas y esos corazones arrancados serán motivo de pánico y desprestigio en las generaciones divinas (1994: 214).

La confusión del mito y la historia o la inadecuación intelectual entre símbolo y realidad dan como resultado la tragedia del ser humano. La malinterpretación de códigos y el aprovechamiento de mecanismos cognitivos de la realidad tienen como fruto la barbarie.

La acción continúa con la apelación al espectador con el parlamento del personaje del Adolescente, que insiste en Quetzalcóatl como figura histórico-mítica constituyente de la identidad mexicana y como enseñanza global, a pesar de la destrucción y de la barbarie:

ADOL.1: Pero seguimos siendo hijos de Quetzalcoatl [*sic*],
que es nuestro príncipe, nuestro ser y nuestra vida.
Esa derrota se la llevó el tiempo
y a nosotros nos quedó la serpiente emplumada,
[...]
espíritu y materia, alma libre,
estrella que cierra y abre el cielo. Quetzalcoatl [*sic*].
(1994: 226).

Por último, habla Quetzalcóatl a los personajes que representan la colonia, la independencia, la revolución y la actualidad; pero también parece dirigirse más abiertamente al público, como si fuera ahora el maestro del espectador:

QUETZALCÓATL: Así en el porvenir
jamás perecerá, jamás se olvidará,
siempre lo guardaréis
vosotros hijos de ellos, los nietos,
hermanos, bisnietos, tataranietos, descendientes,
quienes tenéis su sangre y su color,
y lo comunicaréis
a quienes todavía vivirán y habrán de nacer
(1994: 226).

Es así como se llega al discurso teatral de la dramaturga mexicana en el plano productor-dramatúrgico: la transmisión de la herencia cultural a través de la instrucción. Esta engloba la enseñanza, a su vez, íntegra del texto teatral acerca de la confusión hermenéutica entre mito e historia, alcanzada mediante la lección vital e histórica en el seno doméstico y escolar llegada de los *huehuetlatolli*.

II. Álvaro Custodio considera su texto teatral, *El regreso de Quetzalcóatl*, como «una narración con tintes dramáticos, susceptible de convertirse en un gran espectáculo» (1990: 68). De hecho, la primera acotación dice así: «(La acción debe ceñirse a la narración)» (1990: 73), a pesar de que también existe el diálogo entre los personajes, las acotaciones en los parlamentos y la presencia de los coros. El dramaturgo ecijano es consciente, como Luisa Josefina Hernández, de la espectacularidad de su texto y, como advertíamos más arriba, las primeras representaciones de la obra se produjeron en espacios escénicos abiertos. Precisamente, esos «tintes dramáticos» me van a permitir desentrañar la toma de postura ideológica de Custodio para la elaboración de su discurso teatral particularizado.

Álvaro Custodio construye su texto teatral desde el *regreso* de Quetzalcóatl, esto es, desde la dialéctica histórica que permitió la confusión en el encuentro entre Moctezuma II y Hernán Cortés. Aunque esta reunión se produzca textualmente hacia el final, adquiere toda la fuerza centrípeta del texto. Ya el propio título focaliza el *regreso* de Quetzalcóatl. El discurso teatral de Álvaro Custodio se dirige a las consecuencias históricas de la creencia azteca y al aprovechamiento español de que el rey-gobernante de Tula regresaba para cumplirse, así, la profecía. Por lo tanto, la toma de postura de Custodio es esencialmente histórica porque pretende reflejar el trauma de la conquista. El pensamiento sobre este regreso de Quetzalcóatl, ya lo he explicado, supuso la tragedia de un pueblo y la caída de su dios (Sten, 1999: 40-41).

El discurso teatral de Álvaro Custodio no queda tan lejos del de Luisa Josefina Hernández porque en ambos casos encontramos la búsqueda del *ser* mexicano. Esto lo explica el profesor Alejandro Ortiz: «Es evidente que el teatro mexicano con tema de la Conquista tiene un sentido de búsqueda y de reafirmación identitaria y es, a la vez, parte de la identidad del teatro mexicano en su conjunto y en su amplia complejidad» (1999: 181). Si en el texto de Luisa Josefina Hernández había un interés por la transmisión cultural como proceso de reconocimiento identitario, ahora en *El regreso de Quetzalcóatl* se busca, desde una vía distinta, esa identidad mexicana que a Custodio le preocupa como ciudadano exiliado en México.

El regreso de Quetzalcóatl presenta, de entrada, una dificultad para desentrañar la espectacularidad porque no sabemos realmente qué es lo que el dramaturgo y director se propone representar. La narración se entiende desde la *didascalia*, esto es, la indicación teatral «en el diálogo» (Boves Naves, 1997: 174), más que desde la acotación. Por lo tanto, en este texto teatral las didascalias¹³ presentan un gran interés para el análisis textual. En ellas se configura la temporalidad y la espacialidad mediante el parlamento del narrador:

El Sol ha muerto. El cielo, que es de agua, cayó sobre la tierra y lo inundó todo. Ya no hay luz en el mundo, nada alienta ni tiene vida por la voluntad de nuestro Señor, Tezcatlipoca, dios creador de la noche (1990: 73).

Aquí podríamos entender que lo que se espera de la narración es que la acción muestre el diluvio y la oscuridad de la cosmogonía tolteca. Y más adelante aparecen nuevas temporalidades y espacialidades, todas ellas desde la narración y las didascalias:

Y en Teotihuacán floreció un pueblo que levantó hermosos templos y palacios, y abrió avenidas y pintó con armoniosos colores los muros de las casas. Y fabricó estatuas de dioses, y vasijas y joyas (1990: 82).

[...]

¹³ Desde el punto de vista teórico e immanente del texto, encontramos indicaciones internas o didascalias que, efectivamente, dan información sobre el espacio escénico de los personajes, activan referencias en esa espacialidad y preparan la acción dramática, al margen de que, por sus dimensiones prácticas, funcionen o no en la puesta en escena.

Figurémonos, pues, que estamos en Tenochtitlán, frente al gran Teocalli, donde se venera a Huitzilopóchtli, dios de la guerra, Sol del Mediodía, y a Tláloc, dios de las lluvias, el que hace brotar (86).

[...]

Figurémonos que asistimos ahora al gran mercado de Tlatelolco, el famoso tianguis que ensordece a la ciudad con las voces de sesenta mil personas diarias comprando y vendiendo toda clase de mercancías, así de vituallas como de joyas de oro y de plata, jade, chalchiuites, esmeraldas, turquesas, conchas, caracoles y plumillas (88).

[...]

Figurémonos ahora que estamos en el interior de una morada donde vive una familia azteca (95).

Aquí se entronca con la domesticidad del texto teatral de Luisa Josefina Hernández. Ahora ya no se narra y se acciona la vida azteca en el mercado, en lo público, sino la vida familiar de lo privado. Todo va hilándose en la propia armonía, costumbre y cotidianidad del pueblo azteca. Sin embargo, una nueva didascalia espaciotemporal es el punto de inflexión del texto de Custodio:

Transportemos nuestra imaginación a la costa de Chalchiuhcuécan, que hoy llamamos Veracruz, y supongamos que allí está, y la estamos viendo, la nao capitana que comanda don Hernando Cortés. Allá suben a bordo los embajadores y mensajeros de Moctezuma, trayendo consigo los riquísimos presentes que el emperador tenía reservados para los teútes cuando regresaran (1990: 103).

Efectivamente, ya se ha producido la llegada de esos «*teútes*» (‘dioses’) y con ello el *regreso* de Quetzalcóatl.

Las didascalias funcionan también para el movimiento e interpretación actoral. Se van sucediendo cuatro interrupciones en el ritmo urbano y doméstico que se encaminan a la llegada de los españoles; todo es presagio del regreso de Quetzalcóatl:

Pero... ¿por qué ese alboroto? ¿Adónde van esos macehuales y esas mujeres? ¿Por qué cesó la música, el canto y el areito? ¿Por qué se postran todos, incluso los sacerdotes desde su altura? (1990: 86).

[...]

¿Qué es lo que llama la atención de todo el mundo? ¿Qué es lo que miran con tanta curiosidad? ¿Por qué se han callado y han dejado de comerciar? ¿Quién viene?... ¿Qué dicen? (89).

[...]

Pero... ¿de dónde procede esa espiga de fuego que sube por los cielos? ¿Y por qué truenan sin amenaza de lluvia?

VOZ FEMEN

(*Lejana y llorosa*).

¡Hijos míos! ¡Ya tenemos que irnos lejos! ¿Adónde, mis hijos, adónde iremos?

... ¿De quién es esa misteriosa y remota voz que gime por sus hijos? ¿Qué recado traen al emperador esos dos mensajeros? Temible debe de ser cuando le ha hecho llorar... Todos son presagios, espantosos presagios de que una catástrofe se acerca para el sufrido y ahora poderoso pueblo azteca (94).

[...]

Pero... ¿qué alboroto es éste? ¿Qué significa ese redoble de atabales? ¿Y ese resonar de caracoles? ¿Por qué corren los mexicanos tan inquietos de un lado para otro? ¿Qué nueva terrible asuela a Tenochtitlán, que ha interrumpido el pasatiempo real y ha paralizado a todos, menos a los sacerdotes, que descienden las escaleras del templo siguiendo a uno de ellos que acaba de llegar de la costa? (101).

Entonces, tiene lugar la conclusión de todo el texto teatral: surge el discurso ideológico sobre el trauma de la conquista. Esto sucede, como se subtitula la segunda parte del texto teatral, «cuando los hombres se convertían en dioses» (1990: 85), esto es, cuando se diviniza al hombre en el momento histórico cortesiano. El personaje de Hernán Cortés, en su encuentro con Moctezuma II, se asegura los derechos sobre las nuevas tierras y justifica con ello su acción de la conquista. Como resultado, *El regreso de Quetzalcóatl* finaliza con la evocación traumática de la conquista mediante una didascalia que confiere una estructura circular (o cíclica) al texto:

El cielo, que es de agua, cayó sobre la tierra y lo inundó todo. Tonatiuh, el quinto Sol, ya no volvió a brillar sobre el Imperio Azteca, y comenzó una oscura era para la aguerrida raza de los antiguos tenochcas (1990: 108).

La evocación va más allá con la plasmación del texto del *Anónimo de Tlatelolco* (cf. León-Portilla, 1998: 160-161):

Golpeábamos, en tanto, los muros de adobe
y era nuestra herencia una red de agujeros.
Con los escudos fue su reguardo,
pero ni con escudos pudo ser sostenida su soledad (1990: 109).

III. Miguel León-Portilla va a tomar otra postura para la construcción de su discurso teatral en *La huida de Quetzalcóatl*. Insertado en la historia y en el mito, el texto de León-Portilla adquiere significación en un episodio particular de los *Anales de Cuauhtitlán*, como ya he comentado anteriormente. A partir del espejo, a partir de esa anagnórisis, el personaje de Quetzalcóatl (y también todo el texto) se desarrolla en su propia conciencia de *ser-en-el-tiempo*, en la línea del *Dasein* de Heidegger (Ortiz, 2009: 100). Quetzalcóatl es un personaje humano y humanizado en el texto de León-Portilla, en pugna con la divinización histórico-mítica de las investigaciones antropológicas.

El discurso teatral de León-Portilla se enclava en una perspectiva existencialista¹⁴ en la que se diseña teatralmente un personaje histórico-mítico, referente intrínseco para la identidad mexicana, que debe afrontar (aceptando o no) su condición humana de temporalidad. La vida está hecha de tiempo y el tiempo fluye. Nos habla desde la metafísica del ser humano. El padre Ángel María Garibay comprende muy bien este asunto y en el «pórtico» (el prólogo) al texto de León-Portilla da con la tesis del autor: «*La huida de Quetzalcóatl* es una preciosa vestidura para exponer la huida del hombre» (2001: 11). Lo relevante en esta «huida del hombre» no está en la repetición del tópico clásico del *tempus fugit*; no se trata tanto de exponer este hecho de la realidad como de elaborar todo un entramado psicológico a partir de esa conciencia del paso del tiempo. Por este motivo, encuentro que el personaje de Quetzalcóatl en el texto de León-Portilla es el que más profundidad psicológica contiene¹⁵.

Asimismo, conviene señalar que esta perspectiva existencialista de la metafísica del hombre acerca de la conciencia y actuación ante el paso del tiempo atañe al ser

¹⁴ Como he señalado anteriormente, la tesis doctoral que redactaba entonces Miguel León-Portilla tenía como tema la existencia de una filosofía náhuatl, lo cual contribuyó a la construcción de su texto artístico.

¹⁵ Tal es la psicología en el texto teatral que el profesor Alejandro Ortiz aboga por lo siguiente: «La teatralidad propuesta por el autor, [sic] tiende más bien a la interiorización, casi como si los diálogos ocurrieran en la mente del personaje y no en medio de un ambiente de lucha por el poder y el dominio del reino de Tula y su herencia tolteca civilizatoria, o entre el héroe Quetzalcóatl y su oponente Tezcatlipoca. Un drama así, [sic] suele resultar poco representable en extremo. No hay acción dramática; podría aducirse» (2009: 102).

humano en su integridad. De otra manera: «El máximo problema del hombre no es la pesadumbre de la existencia, sino la amargura del fluir» (Garibay, 2001: 9). Se universaliza el mito: «El mito es nuestro, pero es universal» (Garibay, 2001: 10). Esto está muy en la línea del *Dasein* heideggeriano que he señalado antes, pues el *ser-en-el-tiempo* es algo connatural al ser humano. Lo que aporta el texto de León-Portilla es el desarrollo psicológico del interior de Quetzalcóatl al ser consciente del tiempo. Y el resultado, tras la embriaguez con el pulque y el pecado del incesto, es la huida. De esta manera, «el hombre, calcinado por su propia angustia, la angustia de sus barreras interiores, deja la hoguera para volverse estrella» (Garibay, 2001: 12). Toda esta postura hermenéutica del texto de León-Portilla la explica el profesor Alejandro Ortiz:

Quetzalcóatl, en esta obra no es el portador de la identidad de un pueblo, ni su mesías, sino un ser que debe enfrentarse consigo mismo y con su realidad. El espejo que le es mostrado no es otra cosa que la prueba misma de su existencia y de que el tiempo es fugaz, como la vida misma. Aspecto existencial que desde su propia grandeza Quetzalcóatl no había alcanzado a percibir. El problema esencial de Quetzalcóatl, como personaje dramático, no está tanto en que se embriague o en la ruptura de sus rígidas normas de vida, sino en su confrontación ante la disyuntiva de vivir en el tiempo y asumir que la vida y que todo en el tiempo es pasajero y, por tanto, transitorio o la de luchar por permanecer en el tiempo y dejar una obra y una vida perdurable, fija, imperecedera, inmortal (2009: 101).

El ambiente universal que envuelve el texto teatral podría explicarse, más allá de ser un problema existencial humano, como un asunto inherente al siglo XX, al contexto de posguerras (recordemos que León-Portilla escribe su texto hacia el año 1952), en torno a «la relación del ser con su obra y con el tiempo, su paso por el mundo y el rastro que deja al desaparecer para siempre» (Ortiz, 2009: 104), algo así como la revitalización del tópico horaciano *non omnis moriar*.

La espacialidad en el texto de León-Portilla es correferencia semiótica con la psicología del personaje de Quetzalcóatl. Los cuatro espacios escenográficos del prólogo y los tres actos son signos que se activan con la anagnórisis del protagonista. Así, «una cortina de agua que cae con fuerza» (2001: 15) en el prólogo y monólogo de Axcantéotl (dios del tiempo) representa el paso del tiempo que más tarde verá Quetzalcóatl, ya no en agua, sino en su rostro surcado de arrugas; la «explanada frente

al palacio de Quetzalcóatl en Tula» (2001: 13) del primer acto remite al desconocimiento o al engaño del personaje que aún está *fuera* de sí mismo; el «interior del palacio de Quetzalcóatl» (2001: 13) en el que se desarrolla la acción del segundo acto activa la retrospectiva en el personaje de Quetzalcóatl y la entrada en conciencia del *ser-en-el-tiempo*; y, por último, «un camino hacia el mar» (2001: 13) en el tercer acto diseña la huida de Quetzalcóatl, que lo sitúa fuera del todo aunque *dentro* de sí mismo porque huye habiendo adquirido la conciencia del tiempo. Estos actos se desarrollan en tres días consecutivos, lo cual es otro signo activado correferente con el perpetuo fluir. El monólogo de Axcantéotl es el principio activador de la trama argumental. Funciona como motor y aviso para los personajes y para el espectador, ya que es el apunte inicial (y ya concluyente) del discurso teatral de León-Portilla:

AXCANTÉOTL: (*Señalando la cortina de agua*)

El agua que cae
es como el torrente del tiempo,
con burbujas de todos tamaños... (2001: 15).

A continuación, se explicita lo que más arriba había considerado como el proceso de humanización del hombre que es considerado dios. León-Portilla toma a Quetzalcóatl como un hombre y nos muestra su sentido humano, más que divino, porque le interesa hacerlo de este modo para fundamentar su discurso teatral sobre la conciencia humana del paso del tiempo. En el monólogo de Axcantéotl se marca que el personaje de Quetzalcóatl no es dios, sino hombre:

En los palacios y cabañas del tiempo
habitan los hombres,
pero en los templos
no viven los dioses.
Porque
los dioses no están en el tiempo (2001: 16).

[...]

Allí está Quetzalcóatl,
con su gloria y sus artes,
y con su ciencia
y con la que llaman su *Toltecáyotl*
—cultura maravillosa de los toltecas—.
¡Quetzalcóatl, el contemplador de los astros,

el hombre que creó a su dios
a imagen de la serpiente emplumada! (18).

Y ahora, junto a la humanización del hombre o la *desdivinización* del dios, Axcanteótl ha introducido la problemática de la obra del ser humano, que si bien está sujeta al tiempo, se presenta como imperecedera:

Las pobres burbujas humanas
buscan a tientas
algo que no se destruya,
algo en que poder sostenerse (2001: 17).

[...]

A Quetzalcóatl voy a enviar un mensaje.
¡Voy a sacudir una burbuja brillante!
Un espejo y un pecado
van a mostrar a Quetzalcóatl
el significado del tiempo.

[...]

Voy a ver qué hace Quetzalcóatl
cuando descubra
que es sólo una inquieta burbuja del tiempo,
¡una burbuja brillante
en la que, por fin,
el tiempo se refleja a sí mismo! (19).

Ya está sobre el texto y sobre el discurso el dilema para el desarrollo argumental y la construcción discursiva. Quetzalcóatl es, metonímicamente, ese «tiempo [que] se refleja a sí mismo» (2001: 19). Y será, como resultado, una pobre burbuja humana que busque a tientas algo imperecedero en lo que sostenerse: su obra. Quetzalcóatl tiene muy claro que él es imagen de Tula y la Toltecáyotl, sobre lo que se atreve a afirmar:

QUETZALCÓATL: (*Interrumpiendo a Huitzil*)

Sólo quien se consagra
a crear lo que llaman cultura
podrá ser algún día
un dios en la tierra... (2001: 34).

Esta idea no habla del dios hecho hombre, sino del hombre que, en su humanidad, es considerado un dios por su favor al pueblo: es la explicitación de la confusión histórico-mítica de la figura de Quetzalcóatl. El propio personaje se descubre a sí mismo al descubrir su humanidad, esto es, su *ser-en-el-tiempo*:

QUETZALCÓATL:

Sí, porque de algún modo sabía
que estoy hecho de tiempo,
por eso he creado la obra imperecedera
de la cultura... ¡la Toltecáyotl! (2001: 39-40).

Quetzalcóatl no acepta estar hecho de tiempo, pese a ser consciente de ello, y huye. Huye por el dolor de la conciencia, más que por el pecado de la embriaguez del pulque, que bebe para *salir* del tiempo, y del incesto con su hermana Quetzalpétatl. La huida hacia el mar, hacia el Tlapallan, es la muerte:

QUETZALCÓATL: (*Consigo mismo*)

Tendré que marcharme...
[...]
Pero es imposible salirse del tiempo.
En realidad,
sólo la muerte puede sacarnos del tiempo (2001: 47-48).

Quetzalcóatl está dispuesto a ello. Es consciente del tiempo, pero no acepta ese pacto:

QUETZALCÓATL: (*Con la mirada perdida*)

¡Adiós!
Pueden decir a su dios Axcantéotl
que me he acordado del tiempo,
que he visto lo que es,
pero que no estoy dispuesto a adorarlo (2001: 96).

Es de esta manera como se configura el discurso teatral de Miguel León-Portilla desde una perspectiva filosófica y existencial acerca de la metafísica del ser humano como ser consciente del tiempo.

5. CONCLUSIONES

La doble dimensión histórica y mítica de Quetzalcóatl es difícilmente divisible debido a un proceso de amalgama desarrollado en la historicidad del ser humano. La explicación mítica que da origen al personaje histórico está, asimismo, enclavada en la propia historia. La Serpiente Emplumada conjuga en su seno toda una lectura sincrética y humanista alrededor de los procedimientos que emplea el individuo para situarse *en el tiempo*.

La figura de Quetzalcóatl es un objeto de interés para la práctica discursiva, es decir, ideológica, en el ámbito teatral mexicano. El discurso teatral ha de reconocerse como *aspecto* del texto teatral, como matiz o faceta, más que como *parte* del mismo, ya que se trata de un continuo sin localización puntual o moduladora, como sí lo serían el tiempo y el espacio. La discursividad teatral, inherente al texto teatral, circula como la sangre del cuerpo, más o menos visible, más o menos condensada, más o menos saturada de individualidad.

Toda práctica cultural y artística parte de unos presupuestos ideológicos en los que el productor se posiciona y elabora una estrategia discursiva. Los autores que he seleccionado en este trabajo lo hacen desde una perspectiva ideológica a partir del manejo de las fuentes, de la dramaticidad y de la espectacularidad.

La misma selección bibliográfica para la construcción de los textos y discursos evidencia ya la postura ideológica. Así, Luisa Josefina Hernández se organiza un amplio inventario genésico-textual para la creación de su personaje protagonista. Le interesa amalgamar las dos visiones de Quetzalcóatl y reflejar así la confusión antropológica que ha ido condicionando al *ser* mexicano. Su Quetzalcóatl muestra a un dios-hombre incapaz de intervenir en la humanidad, por lo que acaba siendo un hombre-dios en mitad de las repeticiones erráticas del individuo, propias y definitorias de su historicidad, tal vez como fruto de una ironía divina o tal vez como incompreensión. Paralelamente a esta consideración textual, Luisa Josefina Hernández prepara toda una estrategia discursiva destinada a la didáctica y a la enseñanza. En su texto hay una clara conciencia de espectacularidad. La función semiótica de las proyecciones y de la iluminación, y las indicaciones acerca de la caracterización e interpretación actoral

dirigen el texto teatral, entre dramaticidad y espectacularidad, hacia una puesta en escena exhaustivamente preparada como si se tratara de una clase magistral en el espacio del teatro. Con todo un juego de proyecciones iconográficas, de notas a pie de página, de acotaciones, de rescates de textos antropológicos, llega a la defensa de la herencia cultural porque es un proceso básico para la formación de la identidad mexicana.

En este punto convergen los tres textos analizados porque, básicamente, parten de la elección de Quetzalcóatl, que es una figura clave en el desarrollo sociohistórico de México, como se ha podido comprobar con la transmisión de dos textos principales, *La Leyenda de los Soles* y los *Anales de Cuauhtitlán*. Álvaro Custodio, para la construcción de *El regreso de Quetzalcóatl*, centra su estrategia discursiva en el trauma de la conquista de México como producto histórico del *regreso* de Quetzalcóatl, es decir, de la divinización del hombre.

El joven Miguel León-Portilla propone un acercamiento más psicológico y filosófico al personaje de Quetzalcóatl. No se distancia del material antropológico, sino que centra su atención, como todo productor discursivo, en aquello que más le interesa. La actitud ante el paso del tiempo no es esencialmente náhuatl. Esta postura existencialista abarca a toda la naturaleza humana y es lo que León-Portilla sitúa en la Mesoamérica precolombina. Logra explicar la *huida* de Quetzalcóatl como inconformidad para *ser en el tiempo* a pesar de la aceptación de su condición fugaz.

En función de la toma de postura ideológica y de los procedimientos seleccionados para la teatralización, se construye en torno a la figura histórico-mítica de Quetzalcóatl un discurso teatral independiente y particularizado.

6. BIBLIOGRAFÍA Y SITOGRAFÍA

- Aimi, Antonio, *La “verdadera” visión de los vencidos: la conquista de México en las fuentes aztecas*, Alicante, Universidad de Alicante, 2009.
- Albónico, Aldo, «Una ejemplar conmixión cultural: Alfredo Chavero y su tragedia *Quetzalcóatl*», en Daniel Meyrán (coord.), *Teatro e historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1999, pp. 103-146.
- Alvarado Tezozómoc, Hernando, *Crónica mexicáyotl*, México, UNAM, 1975.
- Arjona Santos, Ángel, «Quetzalcóatl: la historia y el mito», *Cuadernos hispanoamericanos*, 310, 1958, pp. 94-123.
- Azar, Héctor (coord.), *Teatro mexicano: historia y dramaturgia*, XIII, estudio, introducción y notas de María Sten, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1992.
- Bobes Naves, María del Carmen, *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997.
- Caso, Alfonso, *El Pueblo del Sol*, México, Fondo de Cultura Económica, 1953.
- Cortés, Hernán, *Cartas de relación*, ed. Ángel Delgado Gómez, Madrid, Castalia, 1993.
- Custodio, Álvaro, *El regreso de Quetzalcóatl. La epopeya azteca*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1990.
- El Colegio Nacional, México D. F., 2015, <<http://www.colegionacional.org.mx/SACSCMS/XStatic/colegionacional/template/content.aspx?mi=127&se=vida&te=detallemiembro>>, [consulta: 15 febrero 2015].
- Florescano, Enrique, *El mito de Quetzalcóatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- García Barrientos, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro: ensayo de método*, Madrid, Síntesis, 2003.
- Garibay, Ángel María, *Teogonía e historia de los mexicanos*, México, Porrúa, 1965.
- _____, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, 1992.
- González Casanova, Manuel, octubre de 2002, Escritores del Cine Sonoro Mexicano, <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/C/CUSTODIO_munoz_alvaro/biografia.html> [consulta: 15 febrero 2015].

- _____, <http://escritores.cinemexicano.unam.mx/biografias/H/HERNANDEZ_lavalle_luisa_josefina/biografia.html> [consulta: 15 febrero 2015].
- Hernández, Luisa Josefina, *La paz ficticia. Popol Vuh. La fiesta del mulato. Quetzalcóatl*, México, Grupo Editorial Gaceta, 1994.
- Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, Coordinación Nacional de Literatura, México, 2015, <<http://www.literatura.bellasartes.gob.mx/acervos/index.php/catalogobiobibliografico/465>> [consulta: 15 febrero 2015].
- Lafaye, Jacques, *Quetzalcóatl y Guadalupe: la formación de la conciencia nacional en México*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- León-Portilla, Miguel [1961], *Los antiguos mexicanos a través de sus obras y cantares*, México, Fondo de Cultura Económica, 1968.
- _____, «Quetzalcóatl-Cortés en la conquista de México», *Historia Mexicana*, 34:1 (julio-septiembre), 1974, pp. 13-35.
- _____, *Literatura del México Antiguo: los textos en lengua náhuatl*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1978.
- _____, [1987], *Toltecáyotl. Aspectos de la cultura náhuatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1995.
- _____, [1959], *Visión de los vencidos: relaciones indígenas de la conquista*, México, UNAM, 1998.
- _____, *La huida de Quetzalcóatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 2001.
- López García, José Ramón, «Visiones de la conquista en el teatro del exilio. *El regreso de Quetzalcóatl. La epopeya azteca* de Álvaro Custodio y *El gran Tianguis* de José María Camps», *Anales de la literatura española contemporánea*, 37:2, 2012, pp. 275-297.
- Marinis, Marco de, *Comprender el teatro: lineamientos de una nueva teatrología*, Buenos Aires, Galerna, 1997.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro, «Teatro mexicano postrevolucionario y la conquista de México. Ejemplos y reflexiones», en Daniel Meyrán (coord.), *Teatro e historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1999, pp. 167-184.
- _____, «Una mirada al mito de Quetzalcóatl desde el teatro mexicano del siglo XX», *Tema y variaciones de literatura*, 32, México, UAM, 2009, pp. 95-109, <<http://espartaco.azc.uam.mx/UAM/TyV/32/222579.pdf>> [consulta: 04 febrero 2015].

- Pavis, Patrice, *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética y semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.
- Piña Chan, Román, *Quetzalcóatl, Serpiente Emplumada*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Romera Castillo, José, «Sobre teatro histórico actual», en *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones: actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998, coord. por José Nicolás Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbayo, 1999, pp. 11-36.
- Ruiz Bañuls, Mónica, *El huehuetlatolli como discurso sincrético en el proceso evangelizador novohispano del siglo XVI*, Roma, Bulzoni Editore, 2009.
- Sahagún, Fray Bernardino de, *Historia General de las Cosas de Nueva España*, Madrid, Historia 16, 1990.
- Séjourné, Laurette, *Pensamiento y religión del México Antiguo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1973.
- _____, *El universo de Quetzalcóatl*, México, Fondo de Cultura Económica, 1977.
- Sten, María, «Cuando los dioses se van», en Daniel Meyrán (coord.), *Teatro e historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*, Perpignan, Presses Universitaires de Perpignan, 1999, pp. 21-42.
- Velázquez, Primo Feliciano (trad.), *Códice Chimalpopoca. Anales de Cuauhtitlan y Leyenda de los soles*, México, UNAM, 1975.
- Villegas, Juan, *Para un modelo de historia del teatro*, Irvine (California), GESTOS, 1997.
- _____, «El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia», en *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones: actas del VIII Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*, Cuenca, UIMP, 25-28 de junio, 1998, coord. por José Nicolás Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbayo, 1999, pp. 233-250.
- _____, *Para la interpretación del teatro como construcción visual*, Irvine (California), GESTOS, 2000.
- _____, *Historia del teatro y las teatralidades en América Latina*, Irvine (California), GESTOS, 2011.
- Vizcaíno Sahagún, Carlos (ed.), *Revista Digital Universitaria*, México, UNAM, I, 2001; <<http://www.revista.unam.mx/vol.1/num3/sembla1/>>, [consulta: 15 febrero 2015].

