

**TIEMPO MEXICANO: MIGUEL ÁNGEL TENORIO
Y LA TEATRALIZACIÓN DEL IMAGINARIO
MÍTICO CONTEMPORÁNEO**

*Mexican Time: Miguel Ángel Tenorio and the Theatralization
of the Contemporary Mythical Imaginary*

ANGELA DI MATTEO
UNIVERSITÀ DEGLI STUDI ROMA TRE (Italia)
di.matteo.an@gmail.com

Resumen: a lo largo de toda su producción dramaturgica, Miguel Ángel Tenorio ha ido cuestionando las figuras clásicas del imaginario mexicano para investigar una distinta representación del perfil histórico nacional. Con *Travesía guadalupana* (1996), que coloca en la actualidad contemporánea a los más poderosos personajes del pasado mitológico (Tonantzin, Coatlicue, Huitzilopochtli, Coyolxauhqui, Tezcatlipoca y Tlazoltéotl) y de época colonial (Cortés y la Virgen de Guadalupe), Tenorio dibuja un viaje en las imágenes del estatuto ontológico de la memoria mítica y acompaña al espectador al espacio sincrético de una superficie cronológica abierta, donde los distintos niveles temporales coinciden en un único *supertempo*.

Palabras clave: travesía guadalupana, tiempo mexicano, teatro mexicano, mitos prehispánicos, sincretismo

Abstract: Including in his theatrical grammar the Rodolfo Usigli's nationalist perspective, Miguel Ángel Tenorio has been questioning throughout his whole production the traditional figures of the Mexican past in order to find a new representation of the historical profile of his nation. With *Travesía guadalupana* (1996), which places in the contemporary world the most powerful characters of the ancient mythology (Tonantzin, Coatlicue, Huitzilopochtli, Coyolxauhqui, Tezcatlipoca, Tlazoltéotl), Tenorio marks a journey through the images of the ontological statute of the mythical memory that leads the spectator toward the circular space of an open chronological surface, where different levels of time join into a unique *supertime*.

Keywords: Travesía Guadalupeana, Mexican Time, Mexican Theatre, Pre-Hispanic Myths, Syncretism

*Creo que ahora se vive, más que nunca antes,
con la sensación de que en México hay varios tiempos y países*
(Olguín, 2004: 226).

Mexico City today is a palimpsest of histories and temporalities
(Taylor, 2007: 84).

Miguel Ángel Tenorio y el teatro mexicano

Nacido en la Ciudad de México en 1954, el dramaturgo Miguel Ángel Tenorio pertenece a la generación de la llamada Nueva Dramaturgia Mexicana. Junto con los que bajo la guía de Emilio Carballido serían, a partir de 1978, los protagonistas de la escena nacional, Tenorio toma parte, más por una coincidencia temporal que por compartir un proyecto común, en un grupo profundamente plural y heterogéneo. Sin embargo, a pesar de que la Nueva Dramaturgia nunca llegó a asumir la forma de un auténtico movimiento, los escritores a ella vinculados promueven el mismo sentimiento de ruptura con los autores del pasado. Si por un lado reconocen el legado de la tradición anterior como esencial para la evolución del teatro mexicana, por el otro los nuevos dramaturgos sienten la necesidad de adoptar “una actitud exploratoria absolutamente libre e independiente” (Leñero, 1996: 10), que los lleve a la creación de formas artísticas disociadas de cualquier definición de género. Por no adherir completamente a la orientación reformista de sus colegas, Miguel Ángel Tenorio se encuentra dejado al margen del nuevo panorama teatral: escritor que en su amplia producción supo mirar más allá de las tendencias políticas y literarias de su época, al final quedó excluido del circuito oficial de la crítica académica. “Ése ha sido el drama personal de Miguel Ángel Tenorio”, escribe Vicente Leñero, “no conseguir que sus obras tengan acceso al mundo del teatro reconocido como importante. Lo cual no es, al fin de cuentas, un problema de él sino de nuestro cerrado y enrarecido ambiente escénico” (Leñero, 1996: 29).

Es muy probable que las polémicas nacidas en correspondencia del estreno de *Cambio de valencia*, pieza que en 1975 teatraliza la traición de la izquierda moderna contra los valores del Manifiesto comunista, y de *El hombre del sureste* (1990), que desmitifica la figura de Lázaro Cárdenas, representen las verdaderas razones del aislamiento al cual el autor se encontrará definitivamente condenado a partir de 1993, año de *Travesía guadalupana*, texto que plantea una inédita perspectiva a propósito del mayor símbolo de la identidad colectiva. Incorporada la mirada anti-histórica¹ de Rodolfo Usigli a su gramática teatral, Tenorio se coloca en la misma trayectoria del maestro que revisa las verdades oficiales a través de la reformulación de las figuras clásicas del imaginario. Según asevera Fernando de Ita, autores como Miguel Ángel Tenorio

¹ Término acuñado por Rodolfo Usigli en *Corona de luz*, obra que reformula con ironía la tradición del relato guadalupano y que el mismo autor define su “primera comedia antihistórica” (Usigli, 1965: 12).

“precisamente por ser la tercera generación del canon usigliano, [...] fueron ignorados no por la mala factura de sus obras sino por el estigma que pesaba sobre sus paradigmas” (Ita, 2004: 20-21). Y efectivamente, a diferencia de los discípulos directos, para Tenorio el legado de Usigli resulta imprescindible: así como en su momento el fundador del teatro nacional moderno se había rebelado al universalismo de los Contemporáneos, del mismo modo Tenorio no coincide con las modas de los ’70 y ’80. “La Nueva Dramaturgia Mexicana [...] sostenía a capa y espada la necesidad de un realismo social. Como Siqueiros y la escuela del muralismo mexicano, en los años 30 del siglo XX, su discurso era ‘no hay más ruta que la nuestra’” (Chabaud, 2004: 206). Por consiguiente, Tenorio se aleja del grupo de Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda y Jesús González Dávila para dedicarse a la representación de la identidad histórica del mexicano y de su psicología cultural. A pesar de la discriminación de ciertos colegas, que de todas formas no le impide pisar los tablados de la capital, se ha hecho promotor de una pedagogía teatral que busca una representación crítica del perfil nacional con “el propósito de arrojar luz sobre nuestra historia, sobre nuestra vida social y contribuir a la formación de un mejor país” (Di Matteo, 2016: s/p). *Travesía guadalupana*, que fija la ruptura decisiva con la Nueva Dramaturgia Mexicana, encaja perfectamente en esta reelaboración de la tradición, llevando a la luz interrogantes y problemáticas. Si para Tenorio “el teatro ha sido una plataforma de cuestionamientos a la ‘verdad oficial’” (Di Matteo, 2016: s/p), *Travesía guadalupana* investiga lo que se esconde más allá de las máscaras de lo establecido, siempre ubicando al Hombre —y no sólo a la Historia— en el centro de su escenario:

la parte humana de las acciones, las tribulaciones, las dudas de los personajes, eso me interesa. Me interesa que nos acerquemos a nuestros personajes históricos viéndolos como similares a nosotros, no en un pedestal, sino en su dimensión humana. (Di Matteo, 2016: s/p)

Travesía guadalupana: un gran mosaico nacional

Escrita en 1993 y representada por primera vez en 1994 en la Sala Xavier Villaurrutia del Centro Cultural del Bosque, y luego en 1995 en el Centro Cultural Helénico de la Ciudad de México, *Travesía guadalupana* se publica en 1996 en la antología que Vicente Leñero dedica a la *Nueva Dramaturgia Mexicana*. “Cuando Vicente Leñero me pidió una obra para publicarla en el libro *La Nueva Dramaturgia Mexicana*”, cuenta Tenorio en una entrevista,

él en realidad me estaba pidiendo *En Español se dice Abismo* que es tal vez mi obra más representada, porque por lo menos una vez cada año algún grupo la representa. Sin embargo, yo le dije: ‘No, Vicente, esa obra todo mundo la conoce, mejor publica ésta que veo difícil que alguien más la quiera publicar’. Y él aceptó. (Di Matteo, 2016: s/p)

Las suposiciones del autor a propósito de la difícil difusión de su trabajo son exactas. A causa de la violencia de los atentados ocurridos una década antes en

ocasión de las representaciones de *Cúcara y Mácara* de Óscar Liera,² ninguno entre los directores teatrales de México se atreve a ocuparse de un texto que de algún modo revisa el caso guadalupano. En realidad, el riesgo de que vuelvan a ocurrir los hechos de 1981 es totalmente infundado ya que, si Liera había ridiculizado la devoción con una farsa grotesca y licenciosa, la pieza de Tenorio representa una variación crítica pero que nunca afecta a la respetabilidad del culto religioso. De todas formas, no sólo la *Travesía* será de pronto dejada afuera de las escenas, sino que además no existen, hasta la fecha, publicaciones académicas que se hayan ocupado de ella. Este análisis, entonces, quiere abrir camino en esta dirección y rescatar del olvido una obra absolutamente necesaria para una nueva lectura de la realidad mexicana. Dejando para otra ocasión el examen crítico de la imagen teatral de la Guadalupeana y de la manipulación del *medium* icónico en el espacio sagrado³, lo que aquí se viene presentando es una reflexión a propósito de la cuestión del tiempo mítico y de sus incidencias simbólicas en la percepción del tiempo presente. La obra de Miguel Ángel Tenorio, trasladando a nuestros días a los más poderosos personajes del pasado mitológico mexicana, presenta una propuesta inédita del valor que asume el patrimonio arquetípico mexicano en la perspectiva del carácter identitario de hoy. A la manera de la anti-historicidad de *Corona de luz*⁴ de Rodolfo Usigli, según la cual la historia oficial se dobla a las necesidades estéticas del autor, *Travesía guadalupana* nos presenta la realidad actual como una realidad *nepantla*,⁵ que ocupa el espacio de conjunción entre el pasado indígena y el presente post-revolucionario, un espacio donde pueden cohabitar tranquilamente la Coatlicue y la lotería nacional.

El relato se compone de un acto único muy complejo, en que cada elemento contribuye a la construcción de “un mosaico de lo que conforma el imaginario colectivo del mexicano” (Di Matteo, 2016: s/p). El telón se abre y aparecen tres grupos desordenados de fieles que alaban la imagen de la Virgen de Guadalupe: cuando finalmente cae el silencio, una luz envuelve el lienzo y el cuerpo de la Virgen empieza a tomar vida. Guadalupe, cansada por las tantas peticiones de ayuda, decide salir del marco y bajar al mundo de los hombres para ayudarlos en primera persona. Ya desde la primera escena, se advierte la profunda mezcla cultural de la pieza: en el momento en que el lienzo deja de ser una pintura y se vuelve una de las “formas habitadas” (Gruzinski, 1994: 65) de la ritualidad mexicana, la *activación* del ayate lleva a la encarnación de la Virgen que pierde su carácter icónico y asume la materialidad del *ixiptla*.⁶

² En ocasión de las representaciones entre 1980 y 1981 de *Cúcara y Mácara*, Óscar Liera recibe por cierta parte del público y de la comunidad eclesiástica un violento rechazo. El 28 de julio de 1981, en el Teatro Juan Ruiz de Alarcón del Centro Cultural Universitario de la UNAM, las protestas y las amenazas se convierten en agresión y el director y los actores, golpeados y heridos, son hospitalizados.

³ Para más información, véase Di Matteo, 2019.

⁴ La trilogía de las *Coronas* representa una reformulación literaria y anacrónica de tres de los mayores momentos de la historia nacional mexicana: el imperio de Maximiliano de Habsburgo en *Corona de sombra* (1943), la caída de Tenochtitlan en *Corona de fuego* (1960) y el nacimiento del culto guadalupano en *Corona de luz* (1963).

⁵ Nahuatl: “en el medio”.

⁶ La palabra *ixiptla* “ha sido traducida como ‘imagen’, ‘delegado’, ‘emplazo’, ‘sustituto’, ‘personaje’ o ‘representante’. [...] Indudablemente *ixiptla* tiene como su componente más

Paramentos sagrados que durante las ceremonias indígenas envolvían al protagonista, que no simplemente representaba la divinidad sino que se transformaba en ella, el *ixiptla*

era el receptáculo de un poder, la presencia reconocible, epifánica, la actualización de una fuerza imbuida en un objeto, un "ser-ahí" sin que el pensamiento indígena se apresurara a distinguir la esencia divina y el apoyo material. No era una apariencia o una ilusión visual que remitiera a otra parte, a un "más allá". En ese sentido, el *ixiptla* se situaba en las antípodas de la imagen: subrayaba la inmanencia de las fuerzas que nos rodean [...]. (Gruzinski, 1994: 61)

En la fusión entre signo y significado, se manifiesta la estructura del mestizaje religioso contemporáneo donde la Virgen María, desvistiéndose de la perspectiva iconológica cristiana —que sólo concibe las imágenes como umbrales para la contemplación del espíritu— se hace presente físicamente justo dentro del icono que se vuelve, a su vez, cuerpo y morada de la divinidad. Tras esa sorpresa inicial de asistir a la encarnación de la tilma, el espectador comprende que lo que está mirando no es una revisión del relato del *Nican mopohua* —la primera narración escrita de las apariciones⁷— sino una nueva representación de sus múltiples raíces culturales. De hecho, en la escena, mientras Guadalupe desciende los escalones del altar, aparece también la diosa Coatlicue:

MUJER INDÍGENA: ¿Adónde vas, Tonantzin?
GUADALUPE: ¿Quién eres tú que me llamas por mi antiguo nombre?
MUJER INDÍGENA: ¿Tanto tiempo ha pasado que ya no me reconoces?
GUADALUPE: ¡Coatlicue! (Tenorio, 1996: 364).

Coatlicue, ofendida por la traición de la diosa del Tepeyac, le ordena que se vaya de la Tierra y que regrese a su pintura ya que, abandonando su antiguo nombre, se había convertido en un icono cristiano.

GUADALUPE: [...] Si yo hubiera seguido siendo Tonantzin, los conquistadores hubieran seguido con su sed de sangre. Por eso quise ser Guadalupe. Mismo nombre que el de una virgen que se apareció en tierras del conquistador, muchos siglos antes de que viniera para acá. Por eso el conquistador también se postró ante mí. Por eso pudo detenerse el río de sangre que amenazaba con volverse interminable. (Tenorio, 1996: 365)

Guadalupe quiere quedarse, pero Coatlicue la amenaza de muerte. Aparece, entonces, un caballero-águila que, tras dejar caer una pluma en el vientre de Coatlicue, corre a esconderse debajo de su falda. Mientras los dos viven un momento de éxtasis, un grito rabioso se levanta desde la multitud: es la voz

importante la partícula *xip*, y el concepto corresponde a la idea de 'piel', 'cobertura', 'cáscara' (López Austin, 1989: 119).

⁷ Se conoce con el título de *Nican Mopohua* el poema en náhuatl compuesto por el noble indígena Antonio Valeriano en 1556, que representa la primera narración escrita sobre las apariciones de 1531 de la Virgen de Guadalupe en el cerro del Tepeyac.

humillada de Coyolxauhqui que va a ser asesinada por mano de su hermano Huitzilopochtli, recién salido del vientre de Coatlicue. El dios de la guerra se une con su madre en la lucha contra Guadalupe y arma su plan de vuelta a Aztlán a donde quiere llevar a todos los hombres. De pronto, a causa de la ruptura del equilibrio que había entre las distintas fuerzas de los dioses, ruptura originada por la venida de Guadalupe, se manifiesta la energía reprimida de Tezcatlipoca.

TEZCATLIPOCA: [...] Por más imágenes que tengan de la misericordiosa Tonantzin, yo estoy aquí para hacer que los hermanos traicionen y engañen a sus hermanos, para que los roben, para que comercien con su dolor, para que el rico se desquite con el pobre y el pobre con el más pobre. La discordia de su alma es la fuerza que me da vida y me hace renacer. La negligencia, la venganza, el abuso de poder, de éstos me alimento. Y para asegurarme de que mis deseos van a ser cumplidos, me cogí a la Coatlicue y le hice que le naciera otra vez la Coyolxauhqui. (Tenorio, 1996: 377)

Tezcatlipoca, el terrorífico dios de los destinos, cierra la primera escena con la resurrección de Coyolxauhqui —su nuevo “brazo ejecutor” (Tenorio, 1996: 377)— y con el anuncio de una masacre que destruirá toda la tierra. La escena siguiente se abre con las súplicas de Juan Diego que ha visto la matanza de Tezcatlipoca y que ruega a Guadalupe que regrese a su imagen. Sin embargo, el vidente no consigue desalentar a la Virgen, decidida a traer paz y justicia al mundo entero. Tras las oraciones del macehual, aparece una mujer elegante:

MUJER ELEGANTE: Mi nombre es Remedios y estoy aquí desde que Cortés y sus tropas huyeron del asedio de los nativos de estas tierras. El día de la Noche Triste, ellos me invocaron con todas sus fuerzas y yo vine en su auxilio. Yo no pido el mal para nadie. Sólo protejo, pido la misericordia para el conquistador que está en peligro. Y mi deber ahora es proteger a los soldados. Por eso encegüecí a los tuyos con mi resplandor.

GUADALUPE: Pero al actuar así estás permitiendo que los enemigos de mi pueblo sigan ahí para humillarlos y eso me parece muy injusto.

MUJER ELEGANTE: Ellos también son hijos de Dios.

GUADALUPE: Sí, pero no es posible medir igual a todos.

MUJER ELEGANTE: Esos a los que tú me acusas de defender, éstos también hacen sus acciones en tu nombre, te tienen en todos sus altares, te traen en su cartera, también les perteneces [...]. (Tenorio, 1996: 385)

Las palabras de su antagonista no la asustan y Guadalupe sigue con su misión de paz hasta que la voz de Dios truena desde la penumbra y la regaña por haber abandonado el lugar que le pertenece y entonces anuncia la crucifixión de Cristo como reparación a los pecados de la humanidad. Negándose otra vez a la Voluntad del Padre, Guadalupe, que quiere “crear una humanidad distinta. Una humanidad tal vez más humana” (Tenorio, 1996: 387), corre a rescatar al hijo, que así pierde su ocasión de convertirse en el héroe muerto en nombre de la justicia.

CRISTO: [...] Sólo a través del sacrificio los hombres le encuentran sentido a su vida. Tú, que has venido al mundo a entender a los hombres, a comprenderlos, piensa en esto. Y por favor, la siguiente vez que te encuentres con un hombre que está a punto de ser sacrificado, no interrumpas el rito. Acompáñalo si quieres, para que no se sienta tan solo en esos momentos cuando todos lo traicionan y así tiene que ser. Acompáñalo, pero no interrumpas el rito. Hasta luego, madre. (Tenorio, 1996: 390)

Guadalupe, profundamente decepcionada por todo el mal causado sin querer a hombres y dioses, se queda sola hasta que se le manifiesta Tlazoltéotl, “la diosa de las inmundicias” que “recibe las desdichas y las intercambia por vida y paz” (Tenorio, 1996: 394), que le ofrece un ritual de purificación. Mientras la Virgen se baña en el pocito, llegan al santuario dos hombres del pueblo.

HOMBRE I: Puta, ha de ser el milagro que andaba yo buscando, porque mira, está buenísima y al mismo tiempo se ve pura y casta como una virgen.

HOMBRE II: Sí, cabrón, tiene su aire divino.

HOMBRE I: Parece un ángel.

HOMBRE II: Y creo que no hay nadie alrededor, cabrón. Así que...

HOMBRE I: Pues yo me la chingo. (Tenorio, 1996: 399)

Sin embargo, a la vista de la belleza del cuerpo desnudo de Guadalupe, los dos no llegan a realizar sus deseos sexuales y caen al suelo. La Virgen, trastornada por la muerte también de esos hombres, pide otra vez ayuda a Tlazoltéotl, diosa “de las transformaciones de lo putrefacto en lo puro, pero también de lo gozoso en lo espantoso” (Tenorio, 1996: 403), que le aconseja que se transforme en María Magdalena, único remedio para que pueda sentir de verdad la inquietud de la condición humana. Justo en el momento de la transformación, un grupo de prostitutas y clientes ocupa la escena y de repente llega también la policía. Todos huyen mientras dos jefes capturan y violan a Guadalupe.

JEFE I: [...] Si alguien te pregunta quién fue, puedes decirles que fueron Tezcatlipoca [...] y su compadre Cortés. (Tenorio, 1996: 407)

El encuentro y el choque entre los distintos personajes construyen la imagen paradigmática de una condensación cronológica que permite al pasado mítico precortesiano y al pasado colonial evangelizado entretener en el presente mestizo un diálogo que lleva en sí la naturaleza sincrética de la sociedad contemporánea. En palabras de Diana Taylor, el “continuum between past and present, between Other and self, between warring opposites [...] entails a doubling, a double-codedness, both pre- and post-, both indigenous and Spanish, bilingual, bicultural” (Taylor, 2007: 100). Esta “plasticidad cultural” (Rama, 2008: 45) corresponde a aquella idea de transculturación que Fernando Ortiz había planteado en 1940 en su *Contrapunteo* y que Malinowski resume, en su prólogo a la obra del antropólogo cubano, como

un proceso en el cual ambas partes de la ecuación resultan modificadas. Un proceso en el cual emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres (Malinowski, 1978: 5)

sino una estratificación cruzada de creencias, hábitos e imágenes sagradas, así como se ve en la última escena de la pieza. Guadalupe está a punto de regresar a su altar cuando terremotos e inundaciones, inflación y enfermedades arrollan el mundo de los hombres. Aparece de nuevo Coatlicue que retira su declaración de guerra apenas antes de morir por mano de su hija, traicionada por tercera vez. Por la ferocidad de la violencia de Tezcatlipoca y Cortés, Guadalupe, exhausta en los huesos y en el alma, empieza a sangrar. Ordena que Coyolxauhqui sea encarcelada por Huitzilopochtli y que el cuerpo de su madre sea puesto en el centro de la tierra. Embarazada, ahora Guadalupe está a punto de dar a la luz una hija:

LA MUJER QUE ACABA DE NACER: Ha nacido el hijo que esperabas, Guadalupe. Pero no he sido hijo, sino hija. Pero aún siendo hija yo, o tal vez mejor por serlo, te puedo decir, madre Guadalupe, que he nacido para que se haga la justicia. Ya no más resignación, ya es el tiempo de la justicia. (Tenorio, 1996: 417-418)

Finalmente llega la gente del pueblo en procesión: Coatlicue vuelve a la vida por un instante y junto a Dios y Guadalupe lanza un último grito “¡Ay, mis hijos!” (Tenorio, 1996: 419).

Tiempo mexicano: la teatralización del imaginario

La animación escénica del mundo mítico dibuja la parábola transtemporal del imaginario presente de un territorio donde, escribe Octavio Paz, “conviven no sólo distintas razas y lenguas, sino varios niveles históricos” (Paz, 2008: 146) que al final coinciden en un único *supert* tiempo. Coatlicue, “la que tiene falda de serpientes”, aparece entre la muchedumbre llevando una escoba, reproduciendo uno de los mitos más importantes de la cosmogonía azteca: el milagroso nacimiento de Huitzilopochtli. “La dicha Coatlicue”, escribe Sahagún,

hazía penitencia barriendo cada día en la sierra de Coatépec; y un día acontecióle que andando barriendo descendióle una pelotilla de pluma, como ovillo de hilado, y tomóla y púsola en el seno junto a la barriga debaxo de las naguas; y después de haver barrido quiso tomar y no la halló, de que dizen se empenó. (Sahagún, [1575-1585] libro III, cap. I - 2009, I: 230)

Representada por la iconografía indígena como una divinidad terrorífica e imponente, patrona de la vida y de la muerte, en un principio Coatlicue se declara enemiga de Guadalupe, pero cuando, finalmente, la reconoce como parte de la Gran Historia, estipula con ella una tregua que las llevará a fundirse, simbólicamente, en la imagen de una única madre. De hecho, Guadalupe, que en la tradición cristiana representa la nueva madre de los mexicanos, en el

escenario de Tenorio se reconocerá ella misma como hija de Coatlicue: “GUADALUPE: Y ahora dispongo que a nuestra madre Coatlicue la coloquemos al centro de la tierra, porque ella pertenece a la tierra y sólo así, estando en contacto con la tierra, podremos esperar su resurrección” (Tenorio, 1996: 417).

La belleza de este fragmento, donde pasado y presente dejan de ser fuerzas conflictivas, es metáfora de una evolución cultural que, por un lado, depone a la diosa indígena en la profundidad de su intimidad y, por el otro, levanta a la madre cristiana sobre el gran altar de la patria. Seguidamente, la reflexión del autor acerca de la representación simbólica de la grande madre se focaliza en el antagonismo entre Guadalupe y Remedios, es decir en la duplicación de la imagen de María redoblada en dos figuras enemigas que, a partir de la *Noche triste*, quedarán como dos emblemas distintos de dos cristiandades rivales. Según Luis de Cisneros, uno entre los varios autores que en el siglo XVII relataron la leyenda, la efigie de la Virgen de los Remedios había sido traída a la Nueva España por Juan Rodríguez de Villasuerte y colocada en la pirámide de Huitzilopochtli, en el Templo Mayor, como símbolo de ocupación y conquista. Cuando, la noche del 1 de julio 1520, las tropas de Cortés huyeron de la ciudad de Mexico-Tenochtitlan, lograron apropiarse de la imagen que, desde aquel momento, se convertiría en la Virgen tutelar de los *gachupines*, en contraposición con la devoción criolla de la Virgen de Guadalupe. De hecho, al manifestarse en el horizonte simbólico colonial, la imagen de la Guadalupana marca con su sello espiritual el nacimiento de una nueva identidad autóctona, profundamente americana ya que “a partir de este momento México deja de pertenecer a España. Para siempre” (Usigli, 1965: 222).

La maleabilidad de la dimensión temporal también se hace visible en la posibilidad de “hacer de nuevo la historia” (Tenorio, 1996: 372) gracias a Huitzilopochtli que quiere reconducir los hombres a Aztlán, mítica tierra de origen de la civilización azteca, para rehuir la colonización española. Según el testimonio de Diego Durán, el dios de la guerra regresaría a la tierra de sus antepasados tras ser conquistado a su vez por los que él había anteriormente sometido:

pero por la mesma orden que yo los ganare, por esa mesma orden me los an de quitar y tornar á ganar gentes estrañas, y me an de echar de aquella tierra; entonces me vendré acá y me volueré á este lugar porque aquellos que yo sujetare con mi espada y rodela, esos mesmo se an de voluer contra mí y an de empeçar desde mis pies a echarme caueça abaxo, y yo y mis armas irémos rodando por el suelo: entonces, madre mia, es cumplido mi tiempo y me volueré huyendo á vuestro regaço [...]. (Durán, 1867: 225)

La referencia al mito original de la vuelta a Aztlán como estrategia de fuga de la Conquista introduce la visión indígena de la Historia cíclica y recurrente, donde el tiempo retrocede y se repite. Como se lee en la transcripción de la *Leyenda de los soles*,⁸ uno de los más importantes y antiguos códices

⁸ Véase: *Leyenda de los soles* (1558-1561 ca.; 2002), *Mitos e historias de los antiguos nahuas*. Rafael Tená (ed.), México, CNCA.

pictográficos de las cosmogonías aztecas, el universo se funda en una progresión de creaciones y destrucciones, cuya sucesión permite perfeccionar el mundo. De hecho, cada vez que se rompe el equilibrio del cosmos, una nueva recomposición suelda la fractura. Conforme a esta dinámica de regeneración, en el tablado de Tenorio la diosa Coyolxauhqui, hija de Coatlicue y hermanastra de Huitzilopochtli, muere y vuelve a renacer, adhiriendo así a aquel mecanismo de alternancia entre la vida y la muerte que regula el ciclo vital de los dioses, permitiendo la renovación de sus energías. En esta perspectiva de incesante transformación, se coloca también el personaje de Tlazoltéotl. “Diosa de la carnalidad” que tenía “poder para provocar a luxuria y para inspirar cosas carnales, y para favorecer los torpes amores” (Sahagún, [1575-1585] libro I, cap. XII - 2009, I: 57; 58), es también la divinidad de la confesión, es decir de aquel ritual de purificación que recomponía el equilibrio entre los seres humanos y las fuerzas extrahumanas (Botta, 2006). A pesar de que el antiguo ritual no tenía nada que ver con la óptica moral de la confesión católica, la Tlazoltéotl de *Travesía guadalupana* es una figura compleja que renvía a más niveles simbólicos. Principalmente, la diosa del perdón está asociada al santuario de Chalma, lugar sagrado de origen pre-hispánico y ahora templo cristiano, a donde los peregrinos todavía acuden para hacer grandes inmersiones de purificación. Según la relación de Ignacio Borunda:

las Gentes que ocurren al Santuario de Chalma á hazer alli las confesiones generales de su vida, son las que entienden á vista de aquel insigne Cruzifixo, ser el representativo del Señor de la vasura ó que limpia sus conciencias, y en un llano antes de llegar al Santuario, los Indios se desnudan y revuelcan en el zacate y me han dicho españoles creen se les perdonan sus pecados, y me parece que el zacate en que se revuelcan lo atan después y lo quemán. (Borunda, 1898: 122)

En ese tenor, el dramaturgo dibuja una Tlazoltéotl doble, que carga físicamente al Cristo indígena de Chalma “lleno de moretones en la cara, como Cristo negro” (Tenorio, 1996: 404). No se trata de una metamorfosis o de una transformación de un dios en otro, sino de una coexistencia de dos entidades que comparten el mismo cuerpo como dos hermanos siameses enganchados por la espalda, representando así los dos momentos del mito. El hecho de que la misma divinidad presente dos caras unidas pero distintas reproduce exactamente la movilidad de la estructura polisémica del panteón azteca: los dioses no personifican características fijas e inalterables, sino pueden adueñarse de atributos de otras deidades para prestar sus cuerpos a diferentes fuerzas sobrenaturales. La repetición de las acciones y la duplicidad de los dioses, que se desdoblán y hasta mutan de nombre, no sólo expresan la visión de un tiempo circular, sino que además trazan la fisonomía de un sincretismo estratificado que, perteneciendo a una dimensión atemporal de la historia, se manifiesta como un proceso todavía en acto de negociación semántica. En este proceso de sustitución y yuxtaposición, se introduce incluso el personaje de Juan Diego, que aparece como un segundo San Juan apóstol al pie de la cruz:⁹

⁹ Juan 19:26: “Mujer, he ahí tu hijo”.

CRISTO: ¡Ay, pero mira, aquí está Juan Diego! Yo lo que no quería era dejarte sola. ¡Qué bueno que llegas, Juan Diego! Quiero pedirte que acompañes a mi madre y que la cuides y que, en fin, la ayudes en todo.

JUAN DIEGO: Así lo haré. Así lo he hecho y así lo seguiré haciendo.

CRISTO: Madre, aquí tienes a otro de tus hijos. (Tenorio, 1996: 391-392)

En la variedad de los personajes se concretiza la antihistoricidad de la obra y, gracias a la fusión de los mitos, el tiempo se reduce en una única gran narración. Al pasado del cruel Tezcatlipoca y del violento Cortés, del asustado Juan Diego y de la furiosa Coyolxauhqui se suman, de manera inesperada, los dos hombres del pueblo y los policías, los cuales llevan definitivamente al espectador a su dimensión presente. Un presente en que el espíritu del pasado se ha ido modificando con las formas de la modernidad, pero que sigue pulsando en las entrañas de la memoria colectiva:

DIOS: Ahora que todos están a tu merced, aprovecha y desaparece a los dioses paganos.

GUADALUPE: No puedo. Yo soy parte de ellos y ellos también son parte de la gente. (Tenorio, 1996: 418)

Reencarnación del espíritu pagano y advocación de Santa María, Guadalupe es la depositaria de las proyecciones de un imaginario doble: superando los confines de la Conquista, la Virgen morena guarda en su simbología sincrética las imágenes y las narraciones de las dos orillas de la Historia. “En ninguna historia de país alguno”, escribe Ernesto de la Torre Villar, “existe semejante imbricación, unión tan íntima e inseparable como la que existe en México entre la historia de México y la historia guadalupana. Ambas se han desarrollado juntas, han transitado por los mismos caminos” (Torre Villar, 2004: 8-9). La imagen del Tepeyac se refleja sobre las ruinas de la religión precortesiana y acoge, en su vientre de madre mestiza, la fe de quien ha visto la muerte de sus propios dioses. “The Virgin of Guadalupe served a symbiotic function prompted by necessity: people believed in her and she gave them what they needed” (Yeh-Olaguibel, 2011: 171), llenando así el vacío del desierto espiritual azteca. De hecho, en el escenario de Tenorio, a diferencia de las divinidades indígenas, que por lo mucho que interfirieran en la vida de los hombres siempre actúan desde un plan dimensional separado, Guadalupe es el único personaje en hablar con hombres y dioses y, además, en experimentar las dos condiciones terrenal y divina. Si Tezcatlipoca, “que cuando andaba en la tierra movía guerras, enemistades y discordias, de donde resultaban muchas fatigas y desasosiegos” y que “incitaba a unos contra otros para que tuvieran guerras” (Sahagún, [1575-1585] libro I, cap. III - 2009, I: 230), inflige sus castigos a los seres humanos desde lejos, la Virgen del Tepeyac se cala en la realidad humana y, transgrediendo la pirámide jerárquica del orden cósmico, rompe el equilibrio que mantiene separado el universo celeste del universo mundano. Desde esta perspectiva, su encarnación no representa simplemente el

descendimiento de un espíritu en un cuerpo, sino que determina la transformación radical de un *status*:

CRISTO: El principio del mito del cual yo vengo: fui dios hecho hombre. Todos los Cristos somos parte hombres, parte dioses. Tú no.

GUADALUPE: Yo también, soy la Virgen María, fui mujer.

CRISTO: Pero no, en ti se piensa como en la madre, la inmaculada madre, la Virgen, la que no es terrenal. No se piensa en ti como mujer. Mujer — yo te lo puedo decir —, María Magdalena.

GUADALUPE: ¿Entonces yo, para encontrar una verdadera respuesta, una verdad verdadera que me permita conocer realmente a los hombres, tendría que volverme una Magdalena? (Tenorio, 1996: 404-405)

En el momento en que acepta ponerse el traje de la mujer que en la cultura cristiana representa la pecadora por antonomasia, Guadalupe es violada: desde ese momento, por un juego de superposiciones simbólicas, se convierte en la Malinche. A pesar de que nunca aparezca explícitamente entre los personajes de la obra, el espectro de la amante del conquistador queda bien visible en la escena, donde resuena el eco de aquella antigua violencia que, en la ciclicidad del *tiempo mexicano*, vuelve a repetirse en el seno de una nueva traición. En efecto, si en un principio Tonantzin había traicionado a los hombres abandonándolos en las manos de Cortés, así como había hecho la Malinche, ahora los hombres traicionan a Guadalupe transformándola en la humillación de la violencia, en la nueva *chingada*. Al salir de la pasividad virginal de la dimensión icónica, Guadalupe realiza una acción de abertura que, sin embargo, la lleva otra vez a una condición de extrema inmovilidad. “La Chingada”, según escribe Octavio Paz, “es [...] pasiva. Su pasividad es abyecta: no ofrece resistencia a la violencia, es un montón inerte de sangre, huesos y polvo. Su mancha es constitucional y reside [...] en su sexo” (Paz, 2008: 223). De acuerdo con la perspectiva del “ninguneo” de Paz (2008: 180), la pasividad que caracteriza la Malinche por no haberse opuesto a la invasión española será causa de la pérdida de su identidad. Condenado de alta traición por la historia mexicana, el nombre de Malintzin cae en el olvido, “se confunde con la Nada, es la Nada” (Paz, 2008: 224) y para la cultura híbrida nacida a partir de la colonización quedará simplemente bajo el sello de *la chingada*. En la sustitución de las dos figuras, el lienzo guadalupano —el más conocido símbolo de mexicanidad— se vuelve en la imagen sin identidad por excelencia. En la agresión sexual se cumple una doble violencia: al asalto físico se suma el ultraje al cuerpo espiritual de la nación, que así vacía y reifica el emblema de la identidad colectiva. Como el cuerpo violado de Malintzin representa la violación cultural de la invasión extranjera, del mismo modo el cuerpo violado de Guadalupe vuelve a presentar la misma simbología. De Tonantzin a Guadalupe, de Guadalupe a Magdalena y de Magdalena a Malinche, su polisemia encarnada representa el anillo de conjunción entre dos mundos tanto a nivel diatópico, ya que conecta la realidad inmanente con la realidad trascendente, como a nivel diacrónico, ya que, justo gracias a la evolución de su nombre y de su iconografía, puede vincular pasado y presente. A través de la imagen guadalupana, síntesis perfecta de la doble herencia indígena y española

que hasta hoy sigue representando para muchos el espíritu de la Nación, el tiempo de la Historia y el tiempo del Mito se unen en una dimensión indivisible, donde “las épocas viejas nunca desaparecen completamente y todas las heridas, aun las más antiguas, manan sangre todavía” (Tenorio, 1996: 146).

Como ya había experimentado Carlos Fuentes en *Todos los gatos son pardos*, pieza teatral de 1970 en que el autor proyecta su interpretación de las voces de las crónicas de la Conquista, la escena “entierra los mitos cosmogónicos antiguos mostrando los nuevos que están naciendo en el curso histórico” (Martínez, 1982: 745). La obra, que en la última parte antecede el mosaico temporal de Tenorio, se cierra con la improbable coreografía de una procesión en que desfilan, junto a la Virgen de Guadalupe y los Mariachis, sacerdotes disfrazados de camareros, la Malinche de cabaretera, Cortés de general del ejército de los Estados Unidos, mientras Moctezuma lleva la faja tricolor y Cuauhtémoc un traje a la moda. De la misma manera que en el texto de Fuentes, si al principio de la representación de Tenorio resulta patente la distancia entre el pasado pagano y el presente cristiano, de pronto el espectador percibe la arquitectura escénica como funcional para una reflexión sobre la actualidad de su identidad. Sin ninguna separación entre la época de los mitos pre-cortesianos y la modernidad cristianizada, *Travesía guadalupana* dibuja en el espacio teatral una superficie cronológica abierta, que funde e injerta todos los tiempos en un presente continuo donde, en efecto, no existe distinción entre un “antes” y un “después”. En la percepción cronológica mexicana, que remonta a la visión indígena del tiempo que muere y renace según una evolución cíclica y natural, “todos los tiempos están vivos, todos los pasados son presentes” (Fuentes, 1997: 9). De ser así, la percepción del público se dilata y se extiende hasta acoger un pasado suspendido que, en el incumplimiento de la mutilación de la Colonia, encuentra su camino hacia la eternidad del mito. “La paradoja de las promesas en México”, subraya Fuentes, “es que al cumplirse, se destruyen y, al permanecer incumplidas, viven eternamente” (Fuentes, 1997: 10).

El *tiempo* de Tenorio, que reúne sobre el mismo tablado mitos antiguos y modernos en una continuidad fluida e interrumpida, se vuelve la transfiguración paradigmática de las celebraciones del 12 de diciembre. En ocasión de la “fiesta por excelencia, fecha central en el calendario emocional del pueblo mexicano” (Paz, 1973: 21), una interminable multitud de fieles acude al santuario de la Villa para homenajear, a través de las prácticas más distintas, a la morenita del Tepeyac. Entre bailes tradicionales, ofrendas de semillas, vendedores ambulantes, flores, comida y estandartes, las televisiones graban el evento del año entrevistando a cantantes famosos y comunes peregrinos, inmortalizando un fragmento de historia que desde hace cinco siglos no celebra sino reproduce el mito nacional. La fiesta guadalupana, trasladando en un único espacio todos los tiempos del imaginario, se transfigura en un espacio mítico recurrente que prescinde de una cronología lineal y se sintoniza con el tiempo subjetivo de los fieles. “La fiesta vuelve creador al tiempo. La repetición se vuelve concepción. El tiempo engendra” (Paz, 2008: 358). Asimismo, colocando en la actualidad a los protagonistas del pasado mitológico pre-cortesiano — Tonantzin, Coatlicue, Huitzilopochtli, Coyolxauhqui, Tezcatlipoca,

Tlazoltéotl— y a las figuras de la cristianización post-cortesiana —Dios, la Virgen de Guadalupe y Juan Diego, la Virgen de los Remedios, María Magdalena, el Cristo de Chalma— *Travesía guadalupana* pone en escena no sólo la representación de una esencia cultural, sino más bien la manifestación de una conciencia o, como diría Vasconcelos, de un espíritu identitario.¹⁰ La *travesía* que Guadalupe cumple desde el marco de su imagen sagrada hasta la complejidad y las contradicciones del mundo de los hombres es, a la manera del peregrinaje histórico-existencial de Fuentes por los tres mundos de *Terra Nostra* (1975), metáfora del proceso de conocimiento que el público realiza al descubrir las figuras que habitan la dimensión super-temporal, y pues eterna, de su propio imaginario.

Viaje en las imágenes del estatuto ontológico de la memoria mítica, que al final confluyen en una gran metáfora litúrgica, la *travesía* de Tenorio representa la teatralización del “tiempo mexicano”, es decir de aquella particular percepción del mundo así como se advierte en una sociedad donde la herencia espiritual indígena, todavía tangible en sus más distintas expresiones artísticas y religiosas, no queda amarrada a una arqueología de la historia, pues se vuelve una proyección cotidiana en la vida de una población dividida entre la misa dominical y modernas formas de paganismo. Tal como en el texto de Tenorio no existe una sucesión lineal de los eventos sino la reconversión de un fenómeno en otro, es decir el desmembramiento de un símbolo en sus posibles derivaciones (Tonantzin/Guadalupe, Tlazoltéotl/Cristo de Chalma, Juan Diego/San Juan, Malinche/Magdalena), así la historia mexicana, manuscrito que se vuelve a escribir, donde un mito contiene otro mito y la cristiandad se instala encima de la religiosidad indígena, habita la frontera de un “sistema religioso doble” (Carrasco, 1975: 199). El tiempo mexicano es un gerundio del *ser* que expresa una perenne y mudable existencia: no es un pasado antiguo que simplemente resurge en la vida mental de sus moradores, sino que es un *s i e n d o* que se refleja en un eterno presente. *Travesía guadalupana* es un código sobre el cual se estratifican varias escrituras culturales, de lo mítico a lo cotidiano, entretejiendo una estrecha red de imágenes y creencias que están a la raíz de la identidad individual y colectiva. Como un gran mural sobre la realidad nacional, la obra encuentra su ubicación dentro de aquel proyecto usigliano del *Gran Teatro del Nuevo Mundo*: asumiendo el compromiso del maestro, Miguel Ángel Tenorio participa de esa misma vocación de reconquista del mexicano por medio de “un teatro realista que corresponda a la realidad de México, que permita al mexicano verse al espejo dejándole, hasta donde sea posible, la ilusión de que ve a su vecino” (Usigli, 1967: 23).

La estructura escénica de la obra representa “un lugar de conservación y transformación de un patrimonio religioso anterior” (Wunenburger, 2008: 88) que interroga la tradición y se renueva en sus significados constituyentes. La reunión de los más famosos personajes de la historia y de la mitología, de Cortés a Huitzilopochtli y de la Guadalupeana a Coatlicue, produce una combinación insólita de las figuras del pasado que el público tendrá que recodificar según la perspectiva de su identidad presente. Si el *Nican mopohua*,

¹⁰ “Por mi raza hablará el *espíritu*” es el famoso lema de la Universidad Nacional Autónoma de México compuesto por José Vasconcelos.

conforme al *incipit* del relato, cuenta una puesta en orden de los acontecimientos del Tepeyac,¹¹ la organización temática y temporal de *Travesía guadalupana* opera, en cambio, una puesta en desorden en el plano estético y semántico. A través de la regeneración de imágenes preexistentes, la teatralización del mito sistematiza el mundo del espectador que en la escena encuentra la que Gilbert Durand denomina, en su antropología del imaginario, una “cuenca semántica” (Durand, 2003: 71), es decir el conjunto de las declinaciones simbólicas y mitológicas de una específica visión cultural. “Se trata, entonces, no de un retorno del mito, como si consistiera, solamente, en adaptar un mito antiguo a las condiciones de sensibilidad o de inteligibilidad actuales, sino de un regreso al mito como con una intención ficcional” (Wunenburger, 2008: 43). En el teatro de Miguel Ángel Tenorio, el mito se ficcionaliza y se convierte en un instrumento de reconocimiento identitario que el espectador utiliza para leer su conciencia histórica:

el lento proceso de desacralización llevará el mito, con su patrimonio de metáforas y estructuras arquetípicas, a transformarse en “literatura”, y a desempeñar la función social de proporcionar una visión imaginaria de la condición humana. Justo la pérdida de su estrecha relación con el culto y la fe, es decir, sus elementos culturales específicos, permitió que el mito renaciera en la invención literaria ya no como expresión de una experiencia divina, sino como una representación de la condición existencial del hombre con toda validez y autoridad que le corresponden. (Gentili, 2006: 134)

La escenificación de la realidad mítica, o sea la puesta en escena de la visión subjetiva de los eventos por medio de un proceso de mitización de la realidad, no corresponde a la negación de la historia sino a la construcción de una nueva percepción que descubre en el mito un instrumento de interpretación ontológica. Desde esta perspectiva, un teatro dirigido a la investigación dialéctica de la identidad es un teatro que participa en la re-creación del paradigma social por medio de una “historia fabulosa, o por mejor decir, fabula historiada” (Ruiz de Alarcón, 1892: 151): cambiar la imagen estética de la realidad guía al espectador hacia una acción concreta dentro de su entorno circunstancial ya que “el *homo aestheticus*, al crear [...] otra imagen del mundo, otro modo de manifestación de las cosas, modifica, a la vez, su mundo interior y el mundo exterior” (Wunenburger, 2008: 48). En la mediación activa del espectador que observa, interpreta y reelabora lo que ve, “el imaginario”, continúa Wunenburger, “se manifiesta como un espacio de realización, fijación y expansión de la subjetividad” (Wunenburger, 2008: 48). De este modo, la experiencia personal se extiende a los demás miembros de la colectividad, que juntos comparten una experiencia comunitaria. Pasando de la visión objetiva de la imagen teatral a la visión subjetiva del imaginario, de la reconstrucción del pasado al cuestionamiento del presente, *Travesía guadalupana* crea una interconexión de significados que abarcan la percepción individual y colectiva a la vez.

¹¹ “Nican mopohua, motecpana”, primer verso del relato de Antonio Valeriano, significa “Aquí se relata, se pone en orden” (León-Portilla, 2012: 93, v. 1).

Por lo tanto, resulta evidente que la matriz mítica de la obra responde a esa idea de sincretismo que designa “procesos de simbiosis y fusión de tradiciones diferentes, caracterizados por el hecho de que [...] su unión no es fruto de un proceso teórico sino de un encuentro de fuerzas religiosas vitales” (Filoramo, 2001: 527). A la luz de esta vitalidad, *Travesía guadalupana* brinda una nueva perspectiva de observación del contexto contemporáneo que, por medio de una Guadalupe doble, icono cristiano e *ixiptla* indígena a la vez, obliga al espectador a un proceso continuo de decodificación. Desenganchándose del modelo estático de la tradición del *Nican mopohua* y rompiendo la normalización de la simbología nacional, la “multicodedness” (Taylor, 2007: 49) del escenario mítico de Miguel Ángel Tenorio se trasmuta, parafraseando a Canclini, en una estrategia moderna para entrar y salir de la antigüedad.¹² Al margen de la Historia universal, el tiempo mexicano, representación de una dimensión doble y e indisoluble, se vuelve una unidad de medida diferencial que sólo puede producirse “donde de veras todo principia todos los instantes” (Paz, 2008: 359).

BIBLIOGRAFÍA

- BORUNDA, Ignacio (1898), *Clave general de jeroglíficos americanos*. Roma, Jean Pascal Scotti.
- BOTTA, Sergio (2006), *La religione del Messico antico*. Roma, Carocci.
- CANCLINI, Nestor García (1990; 2009), *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México, Debolsillo.
- CARRASCO, Pedro (1975), “La transformación de la cultura indígena durante la colonia” en *Historia mexicana*, vol. 25, n.º 2, pp. 175-203.
- CHABAUD, Jaime (2004), “Todas las ocasiones para informar en mi contra”, en ADLER, Heidrun; CHABAUD, Jaime (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Madrid, Iberoamericana.
- CISNEROS, Luis de (1621; 1999), *Historia del principio y origen, progresos, venidas a México y milagros de la santa imagen de Nuestra Señora de los Remedios, extramuros de México*. Francisco Miranda (cur.). México, El Colegio de Michoacán.
- DI MATTEO, Angela (2016), *Entrevista con Miguel Ángel Tenorio*. Archivo personal.
- DI MATTEO, Angela (2019), *Nuovo Teatro Guadalupano. La Madonna di Guadalupe nel teatro messicano del Novecento*. Roma, Nova Delphi.
- DURÁN, Diego (1588; 1867), *Historia de las Indias de Nueva España y islas de Tierra Firme*. Tomo I. México, Imp. de J.M. Andrade y F. Escalante.
- DURAND, Gilbert (1996; 2003), *Mitos y sociedades: introducción a la mitología*. Buenos Aires, Biblos.
- FILORAMO, Giovanni (1993; 2001), “Sincretismo”, en Filoramo, Giovanni (ed.) *Diccionario Akal de las Religiones*. Madrid, Akal.
- FUENTES, Carlos (1971; 1997), *Tiempo mexicano*. México, Joaquín Mortiz.

¹² Véase Canclini, 1990.

- GENTILI, Bruno (1983; 2006), *Poesía e pubblico nella Grecia antica. Da Omero al V secolo*. Milano, Feltrinelli.
- GRUZINSKI, Serge (1994), *La guerra de las imágenes. De Cristóbal Colón a "Blade Runner" (1492-2019)*. México, Fondo de Cultura Económica.
- ITA, Fernando de (2004), "Las plumas del gallinero mexicano", en ADLER, Heidrun; CHABAUD, Jaime (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Madrid, Iberoamericana.
- LEÑERO, Vicente (1996), *La Nueva Dramaturgia Mexicana*. México, El Milagro.
- LEÓN-PORTILLA, Miguel (2000; 2012), *Tonantzin Guadalupe. Pensamiento náhuatl y mensaje cristiano en el "Nican Mopohua"*. México, Fondo de Cultura Económica.
- Leyenda de los soles* (1558-1561 ca.; 2002), en *Mitos e historias de los antiguos nahuas*, Rafael Tena (ed.) México, CNCA.
- LÓPEZ AUSTIN, Alfredo (1989), *Hombre-Dios. Religión y política en el mundo náhuatl*. México, UNAM.
- MALINOWSKI, Bronislaw (1978), "Prólogo" en Fernando Ortiz, *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Caracas, Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍNEZ, Pilar (1980; 1982), "Carlos Fuentes y los cronistas de Indias" en BELLINI, Giuseppe (coord.), *Actas del VII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas*. Roma, Bulzoni, pp. 743-749.
- OLGUÍN, David (2004), "El viaje sin fin", en ADLER, Heidrun; CHABAUD, Jaime (eds.), *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Madrid, Iberoamericana.
- PAZ, Octavio (1950; 2008), *El Laberinto de la Soledad*. SANTÍ, Enrico Mario (ed.), Madrid, Cátedra.
- PAZ, Octavio (1957; 1985), "Introducción a la historia de la poesía mexicana", *Las peras del olmo*. México, Seix Barral.
- PAZ, Octavio (1973), "Entre orfandad y legitimidad", prefacio a LAFAYE, Jacques (1974; 2006), *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional de México*. México, Fondo de Cultura Económica.
- RAMA, Ángel (2008), *La transculturación narrativa en América Latina*. Buenos Aires, El Andariego.
- RUIZ DE ALARCÓN, Hernando (1629; 1892), *Tratado de las supersticiones y costumbres gentílicas que hoy viven entre los indios naturales desta Nueva España*, en "Anales del Museo Nacional de México".
- SAHAGÚN, Bernardino de (1575-1585; 2009), *Historia General de las cosas de Nueva España*, vol. I, Juan Carlos Tempranos (ed.), Madrid, Dastin.
- TAYLOR, Diana (2007), *The archive and the repertoire. Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.
- TENORIO, Miguel Ángel (1996), "Travesía guadalupana" en Leñero, Vicente (comp.), *La Nueva Dramaturgia Mexicana*. México, El milagro.
- TORRE VILLAR, Ernesto de la (2004), *En torno al guadalupanismo*. México, Porrúa.
- USIGLI, Rodolfo (1963; 1965), *Corona de luz. La Virgen*, Fondo de Cultura Económica, México.
- USIGLI, Rodolfo (1967), "Anatomía del teatro" en *Revista de Poesía Universal*, México, Ed. Ecuador 0° 0' 0".

YEH, Allen; Olaguibel Gabriela (2011), "Religion and Identity. The Virgin of Guadalupe: a study of socio-religious identity", *International Journal of Frontier Missiology*, vol. 28, n°. 4, pp. 169-177.

WUNENBURGER, Jean-Jacques (2003; 2008), *Antropología del imaginario*. Buenos Aires, Ediciones del Sol.