

Sergio Magaña: El redentor condenado

Enrique Serna

El novelista y ensayista Enrique Serna —autor de El seductor de la patria, Amores de segunda mano y Señorita México, entre otros— nos otorga en este texto una semblanza del gran dramaturgo Sergio Magaña y su impronta en el teatro mexicano.

Sergio Magaña tuvo un debut consagratorio en 1951, cuando Salvador Novo, el jefe de teatro del INBA, montó *Los signos del zodiaco* en el Palacio de Bellas Artes. Michoacano de extracción humilde, crecido en los barrios bravos de la capital, el joven Magaña acababa de terminar sus estudios en la Facultad de Filosofía y Letras, donde tuvo fuertes altercados con Rodolfo Usigli, que lo corrió de su clase de composición dramática por faltarle al respeto. Inmaculadamente pobre, vivía entonces en un cuarto de azotea de la calle Colón, y su repentino ascenso a la fama le provocó un sentimiento de culpa que tal vez nunca logró superar.

Mi obra estaba anunciada con grandes seguidores celestes, como en los estrenos de Hollywood —declaró años después en una entrevista—. Por ahí me vio entrar la barriada. Mas yo iba elegante y los vi a ellos con sus mechales largos y sus maxtles. En tales momentos se definía mi vida. Me sentía insuflado sin recapacitar que en realidad eran momentos trágicos.¹

Al parecer, la tragedia del joven dramaturgo fue haber logrado escapar de la pobreza y el anonimato con

una obra que reflejaba, justamente, las angustias de un grupo de parias urbanos sin esperanza de redención. El hecho de que Magaña haya vivido ese momento de gloria como una deslealtad a sus vecinos, revela en él una solidaridad con los pobres que iba más allá de la empatía literaria. Como Dostoievski o Revueltas, Magaña sólo podía entender la existencia desde el mirador de los perdedores.

El gran éxito de *Los signos...* inauguraba una nueva época del teatro popular, pues Magaña consiguió llevar el realismo urbano a grandes alturas poéticas. Hasta entonces el folclor costumbrista había falsificado el verdadero carácter del pueblo, por una mezcla de superficialidad y conmisericordia hipócrita en el tratamiento de la pobreza. Magaña tuvo la audacia de ventilar llagas que nadie había mostrado en el teatro, con un humor cruel que no excluía el apego sentimental a sus personajes. Si bien la pieza incursionaba en un tema muy manoseado por el cine mexicano de los cuarenta: la vida en las vecindades del primer cuadro capitalino, la vecindad de Magaña es un microcosmos mucho más rico en matices y claroscuros, donde la complejidad de la condición humana predomina sobre la tipología reduccionista del melodrama. Copia en negativo de *Nosotros los pobres*, la obra de Magaña denuncia por contraste la arteria sensiblería de Ismael Rodríguez. Los delirios étlicos de Ana Romana y Daniel, la extorsión sentimental de

¹ Leslie Zelaya, Imelda Lobato, Julio César López, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña*, CITRU-Secretaría de Cultura de Michoacán, México, 2006, p. 87.

la cuarentona Lola Casarini sobre el joven violinista Augusto Soberón, el desparpajo venéreo de la Mecatona, la maledicencia de las lavanderas erigidas en un tribunal de la decencia que funge a veces como coro trágico, el talante redentor y heroico de Pedro el Rojo, el joven comunista con vocación de mártir, los sufrimientos de la bella Sofía y los descabros eróticos de las hermanas Walter, obligadas a prostituirse con sus jefes para conservar el empleo, componen un fresco social de vertiginosa tensión. Como los clásicos del teatro isabelino o los del Siglo de Oro español, Magaña creía que un drama debe tener distintos niveles de comprensión, para no excluir de entrada al espectador común, pero tampoco a la minoría culta, a quien va destinado el engranaje de símbolos deslizado por debajo del argumento. Se trata, pues, de un teatro difícil para el autor, por su audaz arquitectura de planos superpuestos, pero disfrutable y conmovedor para el espectador de cualquier nivel sociocultural.

En la tarea de crear un teatro popular con gran rigor literario, Magaña tuvo como aliado y cómplice a Emilio Carballido, que había debutado el año anterior en Bellas Artes, apadrinado también por Salvador Novo, con el estreno de *Rosalba y los Llaveros*. De hecho, el propio Carballido incitó a Magaña a escribir teatro cuando era un narrador en ciernes. El apoyo de Novo a la nueva generación de dramaturgos le costó la amistad de Xavier Villaurrutia, quien lo acusó de “no tener conciencia generacional” por haber rechazado una obra de Agustín Lazo que él quería dirigir.² Rodolfo Usigli despotricó también en los periódicos contra la pareja de jóvenes dramaturgos, a quienes tildó de “monaguillos” de Novo. Se trataba, pues, de una campaña orquestada para cerrarle el paso a los jóvenes, que por fortuna no tuvo éxito, pues Novo porfió contra viento y marea en el empeño de impulsar un teatro que reflejara las inquietudes cotidianas del pueblo. Celestino Gorostiza, su sucesor en la jefatura de teatro, continuó la política de apoyar a la nueva dramaturgia nacional en el sexenio de Ruiz Cortines, pero los funcionarios que vinieron después, menos visionarios o más proclives al amiguismo, impidieron que el movimiento iniciado por Carballido y Magaña tuviera continuidad.

A partir de los años sesenta, los presupuestos para montajes teatrales de las instituciones públicas favorecieron principalmente a los directores erigidos en creadores escénicos, más interesados en servirse del texto para lucimiento propio que en la eficacia de sus montajes. Salvo raras excepciones, el charlatanismo predomina desde entonces en el teatro “serio” de nuestro país. Magaña quedó un poco arrinconado en la vieja guardia, pues nunca



Sergio Magaña

pudo entenderse del todo con la nueva generación de directores experimentales que pretendían enmendarle la plana. Predispuesto en su contra a partir de las atrocidades que Juan José Gurrola perpetró en el montaje de *Los motivos del lobo* (1968), traicionando por completo el contenido de la obra, se las vio negras para encontrar directores que respetaran sus textos. No fue el único en resentir los adefesios estéticos de los directores con delirios megalómanos. En el prólogo a *Los enemigos* (un documento de extraordinario valor para la historia del teatro mexicano), Carballido deploró el desplazamiento de la dramaturgia por parte de “una generación de directores deplorable y mimada económicamente, que tomó el poder como un regalo de Octavio Paz (el cual ya no los quiere ni ver). Incrustados están en el erario hasta hoy (1990) y pateando están ahí a los autores mexicanos de todas las épocas”.³

Pero en los años cincuenta, cuando los directores protagónicos todavía no se abrían camino a puntapiés, Magaña dio otro gran campanazo al estrenar la tragedia *Moctezuma II*, una obra maestra del teatro histórico, donde el penúltimo emperador azteca recobra la dignidad que sus contemporáneos le robaron en el momento de lapidarlo. Impecable combinación de erudición histórica y sabiduría dramática, inspirada en las tragedias de Shakespeare, *Moctezuma II* es la mejor pieza teatral sobre el imperio azteca que se haya escrito en lengua española. Enemigo del militarismo y de los sacrificios humanos, empeñado en limitar el poder de la casta sacerdotal, el Moctezuma de Magaña es un monarca humanista, sensible y adelantado a su tiempo, colocado en una coyuntura que lo pone entre la espada y la pared. Nada que ver con el tiranuelo pusilánime retratado en las crónicas de la Conquista. Frente al refinamiento de la corte

² Salvador Novo, *La vida en México en el periodo presidencial de Miguel Alemán*, Conaculta, México, 1991, p. 438.

³ Sergio Magaña, *Los enemigos*, prólogo de Emilio Carballido, Editores Mexicanos Unidos, México, p. 14.



Escena de *La última Diana* de Sergio Magaña, Foro Sor Juana Inés de la Cruz, 1990

de Moctezuma, los españoles representan la amenaza de la barbarie. Así lo siente el emperador azteca, pero no puede vencer el complejo de inferioridad de la nobleza azteca, deslumbrada por las armaduras y los caballos del invasor. Por encima de las confrontaciones entre Moctezuma y los aliados levantiscos de los señoríos del Anáhuac, y por encima de su lucha contra el invasor español, en la tragedia hay una pugna entre los dioses autóctonos y el nuevo dios llegado de ultramar. Por supuesto, Magaña no afirma ni niega la existencia de los dioses, sólo recrea la orfandad ontológica de sus personajes. “Un dios torturado es terrible en sus juicios y deben ser terribles sus venganzas —comenta el señor de Culhuacán al ver la efigie de Jesucristo en la cruz—. Sólo de verlo, nuestros dioses han envejecido”. Moctezuma se resiste a creer que los españoles sean dioses pero cuando le llevan el cuerpo agonizante de una bella india enferma de viruelas, que él mismo había ofrecido a Cortés como tributo, se convence de que una enfermedad tan horrible, capaz de pudrir la belleza en pocos días, sólo puede ser obra de un dios resentido y colérico.

Los panfletistas esotéricos que idealizan el mundo prehispánico incurren a menudo en la falsedad de presentar el México antiguo como un edén, y la Conquista, como la ruptura criminal de un orden cósmico benigno, fundado en la autoridad de los viejos dioses. Aunque Magaña era un ferviente mexicanista, nunca se dejó arrastrar por esa corriente de pensamiento, si se le puede llamar así a la ignorancia deliberada de la historia. En *Los argonautas*, el segundo de sus magistrales dramas histó-

ricos (rebautizado *Cortés y la Malinche* a partir de su segunda puesta en escena), el vindicador de Moctezuma hizo un extraordinario retrato de la intérprete y amante de Cortés, en donde la exonera del cargo de alta traición a su pueblo. Cuando Xicoténcatl le reprocha ser la concubina del conquistador, Malinche responde:

Cortés me da ternura y categoría de señora. Los pueblos nuestros sólo me dieron desprecio y mi madre me arrojó a los traficantes de esclavos porque yo le estorbaba a ella y a su amante, enemigo de mi padre muerto.

Se trata, pues, de una mujer principal agraviada por sus hermanos de raza, que encuentra en los españoles una tabla de salvación.

La mezquindad fraticida y la desunión de los pueblos indígenas por la ambición política y el afán de lucro, el núcleo argumental de todo el teatro histórico de Magaña, aparecen de nuevo en *Los enemigos*, una paráfrasis libre del *Rabinal Achí* en la que se narra la pugna entre el barón de Queché y el barón de Rabinal, ambos enamorados de la bella princesa Mun, quien corresponde al primero contra la voluntad de su padre. Representante de los pueblos oprimidos y confinados a las tierras áridas del imperio maya, el señor de Queché reivindica el derecho de su pueblo a sobrevivir con dignidad, frente a la soberbia del barón de Rabinal, el guerrero engreído por su riqueza. Se trata, pues, de una tragedia moderna con un lenguaje arcaizante, donde el trasfondo político y social del triángulo amoroso pasa al primer plano de la acción dramática, y los dioses invocados por ambos bandos parecen, más bien, engendros humanos creados para justificar la rapiña.

Magaña no sólo fue un médium dotado con una certera intuición para auscultar el alma de los nobles prehispánicos: además renovó el drama histórico con una libertad creativa que lo llevó de la tragedia clásica a la parodia irreverente de sí mismo. Con un sentido paródico y juguetón que mucho le debe, supongo, al espíritu iconoclasta de los años sesenta en *Los argonautas* pasó del clasicismo al teatro épico brechtiano. La obra está llena de anacronismos deliberados, de diálogos entre personajes de distintas épocas y continentes, como si Magaña, adelantándose a las audacias de los directores experimentales, hubiera querido preverlas dentro del texto. El resultado es una sátira inscrita en la estética del absurdo, en donde los paralelismos entre el imperialismo de ayer y de hoy quedan subrayados por las intromisiones de un narrador (Bernal Díaz del Castillo) que rompe a cada momento las convenciones realistas sin mellar el interés de la trama. La balcanización de nuestro mundillo intelectual nos ha acostumbrado a ver los géneros literarios como compartimientos estancos. Casi nunca se otorga el Premio

Villaurrutia o el Premio Nacional de Letras a un dramaturgo, como si ellos no escribieran literatura. Pero quienes nos hemos dedicado a la tarea de novelar el pasado, debemos reconocer que en el terreno de la ficción histórica, la obra de Magaña representa un hito muy difícil de superar.

Aunque Magaña se peleó con Usigli cuando era estudiante de teatro, seguramente asimiló las enseñanzas de su maestro más de lo que él mismo reconocía. Así lo sugieren sus incursiones en el teatro de tesis, un género que Usigli cultivó con perseverancia. En dos obras de mérito desigual, *El pequeño caso de Jorge Lívido* y *Los motivos del lobo*, Magaña sometió a crítica la relatividad de los valores morales judeocristianos, los peligros del puritanismo y los infiernos de la virtud militante, adoptando un papel de agitador de conciencias al estilo de Sartre y Camus (una impostación que probablemente sea el único rasgo anticuado de su teatro). *El pequeño caso de Jorge Lívido* tiene a mi juicio dos defectos graves: un protagonista inverosímil, mitad detective, mitad predicador, y una moraleja explícita en la que se nota demasiado la intromisión del autor. Estrenada por Manolo Fábregas, quien tal vez creyó que la trama policiaca de la obra podía cautivar al gran público, Magaña tuvo con ella uno de sus fracasos más sonados y dolorosos, pues le cerró para siempre las puertas del teatro comercial.

En *Los motivos del lobo* corrigió el error de pergeñar una trama a partir de una disertación moral y logró que la tesis se desprendiera del conflicto. En los años sesenta, la historia del sociópata Rafael Pérez Hernández, culpable de haber encerrado más de quince años a su mujer y a sus hijos en una vieja casona del barrio de la Merced, para protegerlos de las perversiones del mundo exterior, había conmocionado a la opinión pública nacional. Arturo Ripstein la llevó al cine con un guión de José Emilio Pacheco en *El castillo de la pureza* y Luis Spota le dio tratamiento de novela en *La carcajada del gato*. La teatralidad de la situación ayudó, sin duda, a que la versión de Magaña fuera la mejor de las tres, pues Rafael Pérez Hernández impuso a su familia una claustrofóbica unidad de lugar que se prestaba de maravilla para llevar a escena ese cautiverio. Los efectos pervertidores del encierro sobre la familia del protagonista, que en la obra de Magaña se llama Wolf, muestran los riesgos de querer eludir el pecado a toda costa. En su afán por librar a sus hijas de la tentación de pecar con jóvenes de su edad, el ogro virtuoso las condena al incesto. Pero el gran acier-

to de Magaña es contrastar el infierno doméstico de la familia con la vileza del mundo exterior, lo que relativiza la monstruosidad del castigo impuesto por Wolf y hasta cierto punto lo reivindica ante el espectador. Si la horda de saqueadores y violadores que irrumpe en la casa cuando la policía libera a los cautivos representa el mundo de afuera, ¿no tenía cierta razón en defender a su familia de ese infecto contagio? Por su ambigüedad, por la atmósfera decadente y mórbida en que Magaña supo envolver a esta familia desesperada, por la neurosis endogámica de las víctimas identificadas con su verdugo, esta obra merecería volver pronto a escena con un montaje que respetara la intención del autor.

Una de las facetas menos conocidas de Magaña, pero ampliamente disfrutada por los amigos que lo acompañaron en sus noches de juerga, fue la de compositor de canciones populares. Según el actor Sergio Bustamante, “las canciones de Magaña contenían, como sus obras, una denuncia expresada con sentido del humor y amargura, una historia doble: la aparente y otra disimulada entre líneas”.⁴ En todas sus obras, la música desempeña un papel protagónico: no sólo comenta sino anticipa las acciones dramáticas y de hecho es una parte del texto tan importante como los diálogos. Magaña quiso trasplantar a México la tradición anglosajona de la comedia musical, pero su trabajo más ambicioso en ese género, la revista musical *Rentas congeladas*, no mereció el aplauso de la crítica y fracasó estrepitosamente cuando la montó en el Teatro Iris. He buscado sin éxito esta obra inédita en los archivos del CITRU y de la SOGEM. Junto con las canciones de Magaña y la comedia *Moviendo el bote*, que jamás estrenó pero leyó a varios amigos, debe de estar sepultada en algún archivo familiar del que deberían sacarla los investigadores de teatro. Pero Magaña porfió en su vocación y a principios de los ochenta logró sacarse la espina con la farsa musical *Santísima*, montada por Germán Castillo con canciones del propio Magaña y arreglos de Alicia Urreta. Fue una puesta en escena memorable, inspirada en los espectáculos musicales de Brecht y Kurt Weill, en la que Magaña, con la inteligente colaboración del director, redimió de la cursilería a la Santa de Federico Gamboa y nos entregó una heroína subversiva y mordaz, que defiende su libertad de amar contra la podredumbre moral de la oligarquía porfiriana.

⁴ Leslie Zelaya, Imelda Lobato, Julio César López, *op.cit.*, p. 140.

Magaña era un ferviente mexicanista, nunca se dejó arrastrar por esa corriente de pensamiento, si se le puede llamar así a la ignorancia deliberada de la historia.

Salvo el trágico y espeluznante relato “La mujer sentada”, que se puede leer en Internet y figura en varias antologías, la narrativa de Magaña ha tenido escasa o nula divulgación. Según Emilio Carballido, antes de hacer sus primeras armas como dramaturgo, había escrito ya “una novela arrebatadora, *La ciudad inmóvil*, compleja, contrapunteada y con un ritmo jadeante, llena de episodios tremendos e inolvidables, que Sergio destazó un día y entregó al Centro Mexicano de Escritores”.⁵ De esa novela salieron varios episodios que luego publicó por separado en forma de cuentos, y otros, convertidos en escenas teatrales, pasaron a formar parte de *Los signos del zodiaco*. En cuanto a su *opera prima*, el libro de cuentos *El ángel roto* (1946), Magaña declaró que la edición entera se quedó sepultada en un cofre de su editor, el vate Castañeda, y nunca circuló en las librerías. Él mismo ya no guardaba un solo ejemplar en 1971. Tampoco sabemos a dónde fue a parar *Sinfonía aborta*, otra de sus novelas de juventud. La única novela que Magaña llegó a publicar, *El molino del aire* (Universidad Veracruzana, 1981), transcurre en un pueblo de Michoacán, en vísperas del estallido revolucionario de 1910 y narra la educación sentimental de un niño enfermizo con una fuerte proclividad a la ensoñación poética. Aunque la novela está contada en tercera persona, Magaña narra desde la conciencia del protagonista, que se asoma a la muerte bajo los efectos de la fiebre. Obsesionado por la misteriosa puerta verde que un día descubre al pie de un monte, su deseo de abrirla se convierte en un símbolo de la curiosidad perversa que lo lleva a querer adivinar las pasiones de los mayores. Los misterios de la vida adulta que el niño intuye, pero no puede comprender, exigen la colaboración creativa del lector, a cuya malicia apela Magaña, con una sutil habilidad para sugerir intrigas con unos cuantos indicios. Por el papel liberador que la Revolución desempeña en un pueblo sometido al yugo moral de las beatas inquisidoras, *El molino del aire* tiene cierto aire de familia con *Al filo del agua* de Agustín Yáñez. Pero la novela de Magaña, como algunos relatos memorables de Pacheco y Pitol, busca recuperar, sobre todo, la orfandad espiritual de la niñez, los miedos irracionales y las pasiones ingenuas que el temperamento infantil eleva al rango de cataclismos. La narrativa de Magaña está a la altura de su teatro, es decir, muy por encima de la medianía, y no creo que nuestra literatura haya dado tantos narradores valiosos como para darse el lujo de relegarla al olvido.

Por la época en que se estrenó *Santísima*, Carlos Olmos me llevó a conocer a Magaña en los apartamentos Windsor, en la calle de la Santa Veracruz. En los años cuarenta eran unos amueblados de lujo donde se hospeda-

daban las compañías de ópera y ballet que venían a presentarse en el Palacio de Bellas Artes. Por falta de mantenimiento, aquel moderno conjunto habitacional se había convertido ya en una humilde vecindad con muros salitrosos, paredes pintarrajeadas, jaulas de gallinas y cuerdas de tender en mitad del patio. Magaña vivía en una buhardilla de poeta maldito con ajados muebles que habían sido elegantes en los años cincuenta. Su busto en bronce, esculpido por Humberto Peraza, y un óleo magnífico del pintor oaxaqueño Rodolfo Morales, con dos vendedoras de perros estilizadas como figuras de Modigliani, dejaban entrever el antiguo esplendor de ese cubil deprimente y malventilado. En sus dos horas de lucidez, antes de que el trago lo noqueara, Magaña me dio la impresión de ser un arrogante genio autodestructivo, desconfiado y hostil, que parecía implorar afecto en cada ladrido. Habló mal de todo el mundillo teatral, en especial de Usigli, pero no parecía creerse una vaca sagrada: al contrario, nunca he visto a ningún escritor menos propenso a darse importancia. Indiferente a los signos exteriores de prestigio cultural, social y económico, se vestía como un apostador lumpen del hipódromo, pasaba las tardes bebiendo con un corrillo de borrachos incondicionales, parecido al cortejo de zánganos que sigue a los campeones de box, y más de una vez, los musafires de alquiler que levantaba en los bares del centro le robaron relojes y centenarios. No era, pues, un personaje que pudiera hacer un buen papel en una cena de Los Pinos, y nunca prostituyó la amistad haciendo relaciones públicas, un rasgo de nobleza que sin duda le cerró muchas puertas.

Pero no creo que los poderes fácticos del mundo cultural le hayan regateado el reconocimiento ni hayan sido responsables de su voluntario despeñadero alcohólico. Magaña eligió ese destino por fidelidad a sus ideales de juventud. Cambiar de aires, aburguesarse, acceder al mundo refinado y culto que lo acogía con aplausos lo hubiera convertido en un desertor y su propensión a solidarizarse con el fracaso ajeno lo fue arrastrando al valemadrismo. Sólo así se puede entender que haya perdido manuscritos importantes y rechazara las propuestas de publicarlos, motivo por el cual es tan difícil ahora reunir su obra dispersa. En el montaje de *Rentas congeladas*, Magaña actuó en el papel de rey de los miserables, y cuando Novo lo visitó por primera vez en su cuarto de azotea, en 1951, comparó su modesto habitáculo con el palomar donde vivía Pedro el Rojo, el joven comunista de *Los signos del zodiaco*, un héroe que rechaza el camino de la salvación individualista para escapar del naufragio colectivo. Sin duda, Magaña se identificaba con los dos personajes. Pero su mesianismo no consistía en buscar la redención de los oprimidos, sino en derrumbarse lentamente con ellos. ■

⁵ Sergio Magaña, *op.cit.*, p. 10.