

Hacia un estudio historiográfico de la dramaturgia de la conquista en el teatro mexicano

EDUARDO ARI GUZMÁN | UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA, IZTAPALAPA

Resumen

El presente artículo es una propuesta para escribir una historia del teatro mexicano a partir del tema de la conquista de Tenochtitlan. Las obras que teatralizan el tema las he denominado "dramaturgia de la conquista". Para ello, el aparato teórico-metodológico lo sostienen dos posturas, una es de María Serguieievna Kurguinian y la otra de Armando Partida.

Abstract

This article is a proposal to write a history of Mexican theater based on the theme of the Conquest of Tenochtitlan. The works that dramatize the theme I have called "dramaturgy of the Conquest". For this, the theoretical-methodological apparatus is supported by two positions, one by María Serguieievna Kurguinian and the other by Armando Partida.

Palabras clave: acción dramática, teatro mexicano, historiografía, Armando Partida, María Serguieievna Kurguinian.

Key words: drama, mexican theater, historiography, Armando Partida, María Serguieievna Kurguinian.

Para citar este artículo: Ari Guzmán, Eduardo, "Hacia un estudio historiográfico de la dramaturgia de la conquista en el teatro mexicano", en *Tema y Variaciones de Literatura*, núm. 49, semestre II de 2017, UAM-Azcapotzalco, pp. 169-185.

El objetivo del presente artículo es proponer una historiografía sobre el teatro mexicano¹ a partir del tema "la conquista de Tenochtitlan" que muestre los procesos de los cambios dramáticos sufridos en el territorio mexicano a partir de dos propuestas: 1) de María Sergueievna Kurguinian, la cual deriva de los estudios de historiografía literaria, pues toma en cuenta al drama como esencia de la obra dramática y su correlación con lo político, lo social, lo económico y lo estético; 2) los modelos de acción dramática de Armando Partida. Sé que por la brevedad del artículo sería imposible contar toda la historiografía, pero esto es sólo una muestra de cómo podría hacerse. A continuación, una breve exposición de cada una de estas propuestas.

Desde la teoría dramática de María Sergueievna Kurguinian, la acción dramática es lo más importante para el estudio de dos géneros principales del teatro: tragedia y comedia, los cuales son estudiados siguiendo el orden cronológico de la historiografía literaria, de los clásicos hasta la primera mitad del siglo xx. Para la autora, la acción dramática es la cualidad innata que hace ser al teatro y lo distingue de la lírica y la narrativa.

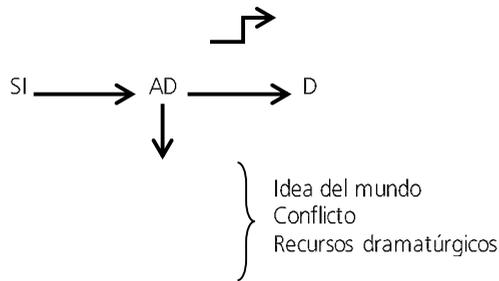
La acción dramática se desprende directamente del contexto histórico, del cual María Sergueievna Kurguinian no ignoró el aspecto social y político de cada uno de los géneros; esto le permite tomar en cuenta al teatro como la expresión artística que es resultado de su contexto, que al mismo tiempo responde a las necesidades políticas de la clase que detenta el poder:

La necesidad de recurrir al drama para la encarnación artística de una época en particular se puede poner de manifiesto sólo desde dentro, partiendo de la esencia del contenido de las reglas formales y estructurales de sus géneros esenciales, la comedia, la tragedia y el drama propiamente dicho, capaces de encarnar la compleja dialéctica

¹ De las investigaciones y propuestas para historizar el teatro destacan las que realizó el maestro Carlos Solórzano sobre el teatro hispanoamericano desde una perspectiva evolucionista; el modelo multicultural de Juan Villegas; los trabajos de Alejandro Ortiz Bullé-Goiry, Miguel Ángel Vásquez Meléndez, Beatriz Aracil Varón y Jacqueline Bixler; los estudios de Thomas Postlewait que llevan por título *The Cambridge introduction to theatre historiography* y, que junto a Bruce A. McConachie, editan *La interpretación del pasado teatral*, solo por mencionar algunos.

del desarrollo social, los profundos avances históricos y las agudas e irreconocibles contradicciones.²

Armando Partida es el teórico mexicano especialista en esta perspectiva y traductor de María Serguieievna. Inspirado en ella ha desarrollado su modelo de acción dramática aristotélico y no aristotélico para el análisis de la acción dramática. Denominó “modelos de acción dramática” al análisis de textos dramáticos, los cuales divide en dos: aristotélicos y no aristotélicos. El análisis consiste en relacionar la acción dramática con la acción social particular de la época, país, reglas o normas de escritura dramática; para ello se toma en cuenta la situación inicial de la obra (el principio) y el desenlace de la acción dramática: “la situación inicial guarda estrecha relación con el desenlace, y la forma en que la acción dramática llega a provocarlo es lo que determina un modelo de acción dramática”.³ Este modelo responde al siguiente esquema:



Lo explico: la acción dramática (AD) comienza en la situación inicial (SI) y progresa hacia el desenlace (D), el análisis consiste en relacionar la situación inicial con el desenlace, para ello se toman en cuenta dos niveles la acción dramática (AD): 1) Acción social (AS: lo político y lo social, así como la convención teatral) y 2) Acción formal (AF: recursos dramáticos, la idea del mundo y el conflicto). Como se puede apreciar, el análisis de la acción dramática toma en cuenta lo intrínseco y extrínseco de la obra teatral, por ello es un buen recurso para apoyar la escritura de una historia del teatro mexicano desde el tema de la conquista.

² María Serguieievna, *Hacia una teoría dramática*, pp. 21-22.

³ Armando Partida, *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, p. 53.

Mi propuesta de historiografía de la “dramaturgia de la conquista”⁴ toma como puntos de referencia siete cortes sincrónicos a partir de obras escritas y/o representadas en un contexto determinado.

Los años inmediatos a la consumación de la conquista de Tenochtitlan

En este tiempo se ubican las representaciones que llevaron a cabo los misioneros franciscanos para evangelizar a los indígenas sobrevivientes a la guerra de conquista. Aracil Varón denominó a este tipo de obras dramáticas como “teatro de evangelización”⁵; ésta es la dramaturgia primigenia de la conquista de Tenochtitlan. Una primera obra es la de Fray Toribio de Benavente *Motolinía*, en su *Historia de los indios de la Nueva España*, documentó la fastuosa representación del auto sacramental.

La conquista de Jerusalén fue representado en “Tlaxcala el 5 de junio de 1539”⁶ durante las fiesta de Corpus Christi y de la que se hicieron cargo los frailes franciscanos. La autoría de la obra, atendiendo a los historiadores, es de *Motolinía*.

La conquista de Jerusalén narra la fábula de “la derrota del Gran Soldán de Babilonia y la toma de Jerusalén por los ejércitos españoles y americanos, ayudados por la corte papal, los reyes de Francia y Hungría, y por San Miguel Arcángel, Santiago y San Hipólito”⁷. Aunque la obra está ambientada en Jerusalén y relata la conquista de esta ciudad, el paralelismo con la conquista de

⁴ “Este concepto toma en cuenta el aspecto literario del drama; la convención teatral (normas, reglas, género) al momento de creación, publicación y estreno del drama; y el trabajo de autor como dramaturgista de un acontecimiento histórico. [...] De igual modo, el concepto, al referirse sobre la conquista, connota una clara postura política contenida en los dramas.” (Eduardo Guzmán, *Aplicación del modelo actancial a la dramaturgia de la conquista en Las adoraciones de Juan Tovar*, p. 57). “Dramaturgia de la conquista” es un concepto que desempolva los dramas escritos en el pasado para que con su (re)lectura nos permitan comprender, explicar, reflexionar nuestro presente porque el drama (el teatro) siempre tendrá una estrecha correlación con el tiempo histórico ya que el drama siempre es político.

⁵ De los trabajos más representativos se pueden mencionar los siguientes: José Rojas Garcidueñas, *El teatro de Nueva España en el siglo XVI*, México, SEP, 1973; Miguel Ángel Garibay, *Historia de la literatura náhuatl*, México, Porrúa, 1971; Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Sureda (eds.), *Teatro y poder*, Perpignan, Universitaires de Perpignan, 2002; María Beatriz Aracil, *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*, Roma, Bulzoni, 1999; María Sten (ed.), *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo XVI*, México, UNAM/Conaculta, 2000.

⁶ Fernando Horcasitas, *Teatro náhuatl I. Épocas novohispana y moderna*, p. 619.

⁷ *Ibid.*

Tenochtitlan es evidente, pues se ensalza el triunfo de la religión católica sobre el mundo pagano.

Esta obra responde al proceso de evangelización que los frailes llevaron a cabo con los sobrevivientes de la guerra de conquista. El teatro tuvo una finalidad didáctica: enseñar la verdadera religión a los "impíos" aztecas, y *La conquista de Jerusalén* no fue la excepción al reafirmar, por un lado, quién es el victorioso de la guerra (los españoles) con derecho de detentar el poder jurídico-religioso; por otro, quiénes son los vencidos (judíos y moros). La conquista, como tema en esta obra, es una analogía de la guerra entre españoles y aztecas.

La segunda obra con el tema de la conquista es el *Auto Sacramental de El divino Narciso* de Sor Juana Inés de la Cruz, publicado por primera vez en la Nueva España en 1690. Al *Auto* lo antecede una *Loa* en la que se lee:

Trabada batalla, van entrándose por una puerta, y salen por otra huyendo los indios, y los españoles en su alcance; y detrás, el Occidente retirándose de la Religión, y América del Cielo.

RELIGIÓN: ¡Ríndete, altivo Occidente!
 OCCIDENTE: Ya es preciso que me rinda
 Tu valor, no tu razón.
 CELO: ¡Muere, América atrevida!
 RELIGIÓN: ¡Espera, no les des muerte,
 que la necesito viva!
 CELO: Pues ¿cómo tú la defiendes,
 cuando eres tú la ofendida?
 RELIGIÓN: Sí, porque haberla vencido
 le tocó a tu valentía,
 pero a mi piedad le toca
 el conservarle la vida:
 porque vencerla por fuerza
 te tocó; más el rendirla
 con razón, me toca a mí,
 con suavidad persuasiva.⁸

⁸ Sor Juana Inés de la Cruz. *Antología* [1992], p. 119.

El tema de la conquista en el *auto* está sugerido en estos octosílabos, en los cuales se aprecia la alusión a la conquista a fuerza de la espada y la cruz.

La acción dramática del *auto* responde a su contexto histórico, pues los frailes del siglo XVII en la Nueva España se valían del teatro para evangelizar al indígena en los sacramentos de la fe católica y aunque el *auto* no se representó en su momento, por su estructura y temática, se infiere que estuvo dedicado a la celebración de Corpus Christi, ritual de la hostia, la eucaristía, momento cumbre de la misa católica donde los feligreses renuevan sus votos a Dios.

Dramaturgia de finales del siglo XIX

Tras la consolidación de la independencia de México y durante el proceso de reorganización del Estado independiente, se ubican cinco obras dramáticas con el tema de la conquista: *Un amor de Hernán Cortés* (1876), de José Peón Contreras; *La Noche Triste* (1876), de Ignacio Ramírez; *Xóchil y Quetzalcóatl* (ambas de 1877), de Alfredo Chavero; *Tenoxtitlán* (1820) de Nicolás García.

Esta dramaturgia exaltó la figura de Hernán Cortés y la de los principales de la nobleza azteca, ideas que dejaron de lado la imagen del indígena común. El tema de la conquista tuvo un matiz de nacionalidad motivado por el proyecto de gobierno de Porfirio Díaz. También, respondió a la reivindicación nacionalista de la época, la finalidad fue enaltecer la imagen de los héroes de la conquista. Estas obras no cuestionan ni la figura de Cortés ni la guerra de conquista. En esta dramaturgia de finales del siglo XIX la conquista era demagogia, como lo muestran las obras arriba mencionadas (*Un amor de Hernán Cortés*, *La Noche Triste*, *Xóchil*, *Quetzalcóatl* y *Tenoxtitlán*).

Por último, la acción dramática de estos textos dramáticos responde a su acción social, pues el teatro estaba dedicado a la clase social alta y pregonaba las ideas "liberales" del Estado que pensaba tanto en la modernización del país como en la construcción de la idea del ser mexicano o, como se dice, del sentimiento nacionalista. Por ello, esta dramaturgia con tema de la conquista sólo reivindicó la ideología porfiriana dominante.

La segunda mitad del siglo XX

En el centro de nuestro país, a partir de la década de los cincuenta, se respiraron años de bonanza y modernidad (no por nada fue la década del milagro mexicano) y en la que ubico dos ejemplos representativos de la "dramaturgia de la conquista": *Moctezuma II* (1953) de Sergio Magaña y *La Malinche* (1958) de Celestino Gorostiza.

La estructura de estas obras coincide con lo que Armando Partida ha denominado “modelo de acción dramática aristotélica”, que tanto defendió Rodolfo Usigli y que para esta década era la estructura hegemónica de la obra dramática, siendo ésta la convención dramatúrgica que se corresponde con su contexto inmediato.

Moctezuma II de Sergio Magaña fue considerada por la crítica especializada de su tiempo como la primera tragedia mexicana. En plena efervescencia artística de la llamada Generación de Medio Siglo,⁹ Magaña “innovó” la dramaturgia mexicana con una tragedia que respeta, estructuralmente, el modelo aristotélico.

La fábula de *Moctezuma II* se desarrolla un día antes de la llegada de los españoles al reino de Moctezuma; durante las veinticuatro horas ocurren los presagios, la incomprensión de los jefes militares y el ministro hacia la manera de actuar de su soberano, quien se muestra como un hombre adelantado a su tiempo, en cuanto a las ideas político-sociales se refiere. Esta fábula cuenta la caída, la destrucción de un primer orden (el azteca) y la imposición de un segundo (el español), el cual está representado por la música española que da fin a la tragedia.

Moctezuma II es una tragedia pero sólo en su estructura, mas no así en la intención, pues la obra se queda a “medio camino entre la tragedia y la obra didáctica”.¹⁰ La dialéctica que cohesiona a la obra es la relación del acontecimiento del pasado (la llegada de Hernán Cortés a Tenochtitlan) con el tiempo presente, en este caso la correlación de la obra con su contexto inmediato (1953) y, por qué no decirlo, con nuestro tiempo.

Así, el tipo de conquista que plantea la obra es la conquista de continuidad, esto es, la caída de un pueblo conquistador en la figura de Moctezuma II y la implantación de otro en la de Hernán Cortés. Que el último diálogo de la obra sirva de ejemplo para ilustrar esta idea: “Ahora te toca a ti, Cortés... Tú ganas porque te acompañan la traición y los gritos”¹¹.

La acción dramática de la obra descansa en dos personajes: Hernán Cortés, quien hace las veces del coro y sitúa al lector en el tiempo histórico de la fábula, y Malinche, ésta representa la palabra, el amor, la traición y el futuro. En

⁹ “En el caso del teatro se constituyó como un movimiento de amplio espectro que transformó las estructuras y los paradigmas del teatro mexicano del siglo xx, como puede observarse con claridad en antes y después del teatro en México de los años cincuenta. [...] Una generación que surgió precisamente en una década de gran renovación e impulso de las artes escénicas”. Alejandro Ortiz Bullé Goyri, “Modelización y representación de la historia en el teatro”, p. 41.

¹⁰ Leslie Zelaya, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña*, p. 19.

¹¹ Sergio Magaña, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, p. 138.

estos personajes descansa el conflicto dramático, el cual radica en la relación amorosa (que recuerda a los dramas decimonónicos, en los que la fábula agotaba la imposibilidad del amor entre Cortés y Malinche). En la obra se resalta la presencia del hijo de la Malinche como símbolo de la nueva raza que poblará la tierra conquistada.

La obra comienza con las palabras de Cortés reclamando la tierra en nombre de la Corona: "Hoy, veintiocho de marzo, Viernes Santo de la Cruz el año de 1519, en nombre de su majestad el rey don Carlos, tomo posesión de estas tierras y declaro fundada la Villa Rica de la Vera Cruz"¹²; y culmina con Malinche cantándole en náhuatl a su hijo:

Nonántzin ihuecuac nimíquiz
 Motlecuípan xinechtoca
 huan cuac tiaz titlaxcalchíhuaz
 ompa nopampa xichoca.
 Huan tla ách ¿Zoapillé itleca tichoca?
 Xiquilhui xoxouhqui in cuáhuatl
 popocha yica nichoca.¹³

Como se aprecia, en el comienzo y el final se puede ver cuál es el sentido de la obra: va del conquistador nombrando las tierras al canto de cuna del hijo de Cortés y Malinche. Esto es la conquista como continuidad: Cortés ya no es reconocido como el conquistador de las tierras sino que es desposeído, su lugar lo ocupará tanto la corona española como su hijo con la Malinche que, de un modo simbólico, representa el futuro.

La Malinche y *Moctezuma II* son ejemplos de la transición del texto dramático, de estar estructurado en un modelo aristotélico a pasar, lentamente, hacia otro de acción dramática no aristotélico, el cual fue explorado en las postrimeras décadas; también las obras coinciden con el sentimiento naciona-

¹² Celestino Gorostiza, *Teatro completo (1904-1967)*, p. 477.

¹³ "Mamita, cuando yo muera,
 haz mi tumba en el brasero
 y cuando eches las tortillas,
 llora por mí en silencio.
 Y si alguien te pregunta
 por la causa de tu duelo,
 dirás que la leña verde
 hace un humo muy espeso." (*Ibid.*, p. 523).

lista, característico de la década de los cincuenta. Finalmente, en estas obras, la conquista de Tenochtitlan significa continuidad.

Los sesenta

Ésta fue una década llena de contrastes; por un lado, el gobierno de Díaz Ordaz (1964-1970) promovió la libertad y símbolo de ello fue la celebración de la XIX Olimpiada el 12 de octubre de 1968; por otro, ejerció represiones como la de los médicos en 1965; los arrestos en 1966 a comunistas y trotskistas acusados de asociación delictuosa; la ruptura de huelgas organizadas por los estudiantes desde 1966 que concluirían con un pasaje doloroso, la matanza de Tlatelolco en 1968. En medio de esta inestabilidad, el teatro mexicano experimentó una renovación incentivada por el INBA y la UNAM, instituciones que una década antes ya habían comenzado a marcar el cambio en cuanto a cultura se refiere. El apoyo institucional impulsó a los dramaturgos nacionales que respondieron con sus obras a la renovación de la escena: "El idílico panorama de la práctica aristotélica se vio sacudido, en el segundo lustro de los años cincuenta, con la presencia en nuestro país del teatro del absurdo y del épico brechtiano, que rompieron el predominio aristotélico."¹⁴

Ejemplo de este cambio de paradigma dramático son: *Corona de fuego* (1960), de Rodolfo Usigli; *Cuauhtémoc* (1963) y *La guerra de las gordas* (1969), de Salvador Novo; *Cortés y la Malinche* (1967), de Sergio Magaña; *La ronda de la hechizada* (1967) y *La dama de la luna roja* (1969), de Hugo Argüelles; *Quetzalcóatl* (1968), de Luisa Josefina Hernández y *Todos los gatos son pardos* (1969), de Carlos Fuentes. En cada una de estas obras, el tema de la conquista coincide con el contexto de ruptura y libertad de la década. Veamos tres ejemplos para ilustrar el cambio en la dramaturgia, su relación con su contexto y, claro, cómo se dramatizó la conquista.

La década abrió con una obra aristotélica, *Corona de fuego* (1960), de Rodolfo Usigli, quien consideraba su obra como una tragedia, en el sentido canónico del teatro griego. Él pensó y teorizó sobre "la posibilidad de una tragedia americana (no incluyo a los Estados Unidos), de una tragedia, en suma, viva y con sangre de verdad como la griega"¹⁵. A ello responde la dramaturgia: escrita en verso, dividida en tres actos, presencia de la diégesis en el coro, la acción recae en el héroe trágico, la estructura de la acción dramática está distribuida en el principio, nudo, clímax, catarsis y final.

¹⁴ Armando Partida, *op. cit.*, p. 11.

¹⁵ Rodolfo Usigli, *Teatro completo II*, p. 818.

La obra comienza con el coro de españoles narrando el avance de los soldados, encabezados por Cortés, rumbo a Tenochtitlan; las últimas palabras de la narración del coro son: “lo seguiremos hasta donde va/ porque está ungido por la Majestad/ de nuestro señor Carlos de Castilla, / porque en su espada toda España brilla, / porque nos da la gloria para la eternidad”¹⁶. La obra culmina con el coro de mexicanos exaltando a Cuauhtémoc, quien aún muerto continuará vivo en su nombre: “porque, al morir, Cuauhtémoc le da vida y sentido. / Y sobrevivirá la piedra trabajada/ por la vida y la sangre y las manos del indio, / y será ofrenda para el mundo nuevo”.¹⁷ Este sentido pone de manifiesto que el poder del conquistador va creciendo, nunca se detiene hasta consumir la caída de Tenochtitlan, simbolizada en la figura de Cuauhtémoc, el cual encontrará, por medio del sacrificio, la inmortalidad.

Cuauhtémoc es el héroe trágico de la acción dramática. Según Usigli, lo es porque se sacrifica por el futuro, esto es, acepta su destino fatal con absoluta conciencia y valentía para trascender en el tiempo, logrando la inmortalidad en el nombre.

Como se muestra, la conquista en *Corona de fuego* es avasallante, implacable es el avance y las estrategias de Cortés por obtener la victoria sobre los mexicanos, y en la caída de Tenochtitlan se erige la figura de Cuauhtémoc como héroe trágico.

La segunda obra es *Cuauhtémoc* (1963), de Salvador Novo. Es una pieza en un acto dividida en doce escenas y emplea el recurso del “teatro en el teatro”. Como se observa, por su cualidad genérica, la dramaturgia apunta hacia un modelo de acción dramática no aristotélico, esto es, porque la acción se interrumpe por un personaje que se dirige al público (en nuestro caso al lector), además, los personajes se transforman en escena (el recurso es prodigioso pues emplean máscaras para caracterizarse).

Esta obra comienza con un joven indígena diciendo que son un grupo de muchachos de un pueblo que han decidido representar la vida de Cuauhtémoc:

Comprendemos que es muy difícil hacer teatro. Pero de todos modos, hemos decidido escenificar la vida de Cuauhtémoc. Y nadie quiso aprenderse el papel de Cuauhtémoc. Unos decían que era muy largo, otros que muy difícil. Pero yo creo que no les

¹⁶ *Ibid.*, p. 778.

¹⁷ *Ibid.*, p. 840.

gustaba porque es el papel del vencido, del que cayó prisionero de Cortés, del que Cortés asesinó después de torturarlo.¹⁸

El final de la obra es con el mismo joven indígena que deja de ser Cuauhtémoc cuando a éste están a punto de asesinarlo, para ahora representar el personaje de Autor, quien dice: “Y Cuauhtémoc no ha muerto. Sé que está en mí; que vivirá siempre, en mí y en mis hijos, y en todos los que vengan después a nacer en la tierra de México –formado con los huesos de nuestros muertos– nutridos como el sol con la sangre de nuestros corazones.”¹⁹ Como se puede apreciar, el principio y final de la obra revelan el sentido de la misma: su circularidad, lo cual muestra un tono de subversión al exaltar a Cuauhtémoc como héroe que vive en cada mexicano.

Con esto podemos afirmar que, en la década de los sesenta, la conquista sucedía y Cuauhtémoc estaba luchando para salvar Tenochtitlan. Si a esto le sumamos las violentas represiones hacia los jóvenes que protestaron contra la injusticia y creyeron en la posibilidad de luchar, la obra de Novo fue y es reflejo de este sentir.

Cambio dramático (1970 y 1980)

En estas dos décadas la dramaturgia sobre la conquista continuó prolífica: *La bárbara conquista de Tonalá. Drama histórico en cuatro retablos* (1970) de José G. Zuno; *El eterno femenino* (1974) de Rosario Castellanos; *Malinche show* (1979) de Willebaldo López; *Moctezuma* (1981) de Homero Aridjis; *Las adoraciones* (1981) de Juan Tovar; *Águila o sol* (1985) de Sabina Berman y *Lo que calan son los filos* (1988) de Mauricio Jiménez. Estas obras son el resultado de exploraciones en torno a la escritura dramática. Estas exploraciones hallaron, por accidente o de manera consciente, la dramaturgia posmoderna. La conquista en estas obras tiene un tono crítico, el cual reside en el empleo de la ironía, el sarcasmo y la irreverencia. Vamos a ver un ejemplo.

Águila o sol (1985), de Sabina Berman, representa la fábula de cómo se desarrollaron los acontecimientos de la guerra de conquista, en la que pocos soldados españoles lograron derrotar a muchos guerreros aztecas. La perspectiva para re-contar el hecho histórico es la de los vencidos. Para ello, Berman empleó recursos dramáticos como el teatro callejero, el corrido, el ritual,

¹⁸ Salvador Novo, *In Ticitzeatl o el espejo encantado. Cuauhtémoc. El sofá. Dialogo de Ilustres en la rotonda*, p.74.

¹⁹ *Ibid.*, p. 113.

el coro y el *performance*, cada uno dispuesto para re-escribir la conquista de Tenochtitlan.

La trama de la obra está dividida en quince cuadros; el intertexto inmediato de la obra es *La visión de los vencidos* de Miguel León-Portilla. Este texto, considerado una lectura obligada sobre el tema de la conquista, puso énfasis en el otro, en el conquistado y desde ahí dio cuenta de la conquista. Por ello es que *Águila o sol* muestra cómo los aztecas se explicaron la llegada de los soldados españoles por medio de los presagios y del silencio de sus dioses.

El comienzo de la obra es con los presagios en voz del mariachi y el final con el diálogo de Moctezuma: "Que ellos eran trescientos y nosotros millo-nes."²⁰ La acción dramática transita en la búsqueda de la explicación que permita entender cómo perdieron la guerra de conquista; ésta se dramatiza en *Águila o sol* como la búsqueda del esclarecimiento del suceso histórico; por el empleo del efecto cómico y los recursos dramáticos, coloca al lector frente a una concepción de la conquista que no es maniquea ni objetiva sino crítica.

Los noventa

La dramaturgia de la conquista encontraría con los festejos del Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos la coyuntura perfecta para continuar con la dramatización de la conquista. Obras como *La noche de Hernán Cortés* (1990), de Vicente Leñero; *Águila Real* (1992), de Hugo Argüelles; *La Malinche* (1998), de Víctor Hugo Rascón Banda, y la reposición de dos obras de los ochenta, *Lo que calan son los filos* (1992), de Mauricio Jiménez y *Las adoraciones*, de Juan Tovar (1993), se convirtieron en textos que ejercieron una crítica mordaz e irónica sobre la conquista.

Esta dramaturgia está enmarcada por la situación política provocada por la globalización y el neoliberalismo que cambiaron el orden social y económico de la sociedad mexicana. Aunado a esto, en el ambiente se respiraban aires de posmodernidad, concepción filosófica que divulgaba la idea de la desilusión o pérdida de vigencia de las utopías que provocó la disminución de discursos dramáticos con un compromiso social.

La dramaturgia de esta década se caracterizó por darle mayor peso al aspecto visual (empleó signos provenientes de los medios de comunicación como son el cine, la internet, proyecciones así como elementos de artes plásticas y la danza). A ello responde la estructura de los textos; éstos se alejaron del

²⁰ Sabina Berman, *Teatro*, p. 264.

modelo de acción dramática no aristotélico para acercarse a otro, denominado *teatro para la escena*. El término hace referencia a la dramaturgia que nace desde la escena, del escenario propiamente dicho, para una puesta en escena. Este tipo de dramaturgia exige, para su estudio, el análisis tanto del texto como del espectáculo.²¹ Veamos un ejemplo.

La Malinche (1998), de Víctor Hugo Rascón Banda, obra con la que el autor, sin saberlo, debutaría como *dramaturgista*. La obra está dividida en 38 escenas y empleó el recurso del anacronismo para desarrollar la acción principal, la cual comienza en el Congreso de la Unión donde el personaje de Malinche dice:

Honorable Congreso de la Unión [...] He venido hasta esta tribuna a traer la voz de los habitantes de mi distrito, la voz de los que me eligieron. [...] Vuelvan su vista hacia esa pared y lean los nombres que están escritos allí con letras de oro. [...] Pero entre todos esos patriotas falta un nombre. El nombre de una gran mujer. [...] ¡Me refiero a Malintzin Tepenal!²²

Desde estas primeras palabras se observa el recurso del anacronismo (la Malinche hablando en el Congreso) y la parodia del lenguaje de los políticos mexicanos contemporáneos; además, incita a colocar su nombre junto con el de las figuras que conformaron la patria.

El final de la obra también está en voz de Malinche y dice: “Que me busquen, si quieren. Ahí estaré, como siempre, esperando su visita.”²³ Como se puede inferir, al relacionar el comienzo con el final, el sentido de la obra es la reivindicación de la Malinche como forjadora de la patria, o mejor dicho, de la patria.

Para lograr esto, la obra atiende temas de actualidad (de la década de los noventa, aunque algunos de ellos aún no se han superado): los festejos del Quinto Centenario del Encuentro de Dos Mundos, la masacre de Acteal, el TLC, la formación de la Comisión para la Concordia y Pacificación, los acuerdos de San Andrés Larráinzar y el surgimiento del EZLN en Chiapas. También se mencionan a personajes de la política como al ex presidente de la república, Ernesto Zedillo, e incluso está la referencia a tres finales del fútbol mexicano ganadas por el Necaxa (94-95 y 95-96 e invierno 98). Es decir, es una dramaturgia extraña para tratar el tema de la conquista de Tenochtitlan.

²¹ Véase José Ramón Enríquez, *Teatro para la escena*.

²² Víctor Hugo Rascón, *La Malinche*, pp. 15-17.

²³ *Ibid.*, p. 144.

Lo que plantea *La Malinche* es un acontecimiento que no está en el pasado, sino en el presente; si bien (en los noventa) la presencia del conquistador no estaba en la imagen del español, sí en la del norteamericano; éste hace una guerra de conquista neoliberal. Un ejemplo es la didascalía de la escena V: "Cortés, Jerónimo de Aguilar y soldados españoles vestidos como turistas estadounidenses en Cancún frente a dos mensajeros de Moctezuma"²⁴: La conquista no terminó, continúa, sólo cambió el escenario, los personajes, el vestuario y el lenguaje.

La conquista en el siglo XXI

En los albores de este siglo la dramaturgia de la conquista aún se mantiene saludable pero ha disminuido el número de obras escritas y representadas: *Tezozómoc o el usurpador* (2005), de Luis Mario Moncada; *Malinche, una identidad rota* (2009), de Efraín Franco Frías y *Fronteras* (2010), de Edgar Chías.

Tezozómoc o el usurpador (2005), de Luis Mario Moncada, publicada en la revista *Tramoya*²⁵, es una paráfrasis de la *Vida y muerte del Rey Juan* de William Shakespeare, en ambas, se teatraliza la lucha por el poder entre el usurpador y el rey a quien por derecho le corresponde gobernar. Usurpar, en la obra, es un ejercicio de poder, el cual se justifica en la esfera de poder dinástico y se refuerza con la guerra, lo cual se puede explicar, brevemente, de la siguiente manera:

En los tiempos de los tepanecas el poder era de linaje dinástico, se heredaba; la sucesión era lineal: padre-hijo y se le denominaba derecho de progenitura. El *tlatoani* tenía todo el poder pero, para ejercerlo sobre el pueblo (los *macehualtin*), debía ser reconocido, principalmente por el sacerdote (lo divino), los *pipiltin* (los nobles). Dos prácticas del *tlatoani* para afianzar su poder fueron: los matrimonios y las guerras de conquista. Ésta es la esfera del poder que le da coherencia a todas las acciones representadas en *Tezozómoc o el usurpador*.

La historia de nuestro país se ha construido con el esfuerzo de la tiranía, la usurpación del poder, el asesinato, la transgresión al orden de la esfera del poder; por otro, es la sugerencia de que después de derrocar a un gobierno usurpado y el poder lo toma a quien por derecho le corresponde, vendrán tiempos

²⁴ *Ibid.*, p. 33.

²⁵ *Tezozómoc o el usurpador*, como tal no se ha representado. Hace dos años, la Compañía Nacional de Teatro y la Royal Shakespeare realizaron una versión que llevó por título *Un soldado en cada hijo te dio*. Esta versión se mostró en el Festival Internacional Cervantino y en el Festival Mundial de Shakespeare en el marco de los Juegos Olímpicos en Londres. ¿A qué interés habrá respondido la razón de cambiar no sólo el título sino la obra en sí? La cuestión queda en el aire.

de paz, de esplendor, pues, como se sabe, cuando Nezahualcóyotl tomó el poder de Texcoco e integró la Triple Alianza (Tenochtitlan-Tezcoco-Tacuba) fue el momento de mayor gloria... pero después cayó el ocaso, la conquista.

Ejemplo de ello es la relación del principio y el fin de la obra, ambos se desarrollan en el Palacio de Tezozómoc en Azcapotzalco, espacio dramático que representa el poder del *tlatoni*, un poder inestable y no reconocido. En la situación inicial arriba el embajador de Tlaxcala y exige a Tezozómoc devolver el bastón de mando (símbolo de poder del *tlatoni*) el cual usurpó y que por derecho le corresponde a Nezahualcóyotl, para que sea éste el digno Señor de Texcoco. Tezozómoc no acepta y ante su negativa el único camino es hacer la guerra. En la situación final de la obra tiene lugar la muerte de Tezozómoc, en su lugar ha dejado a su segundo hijo, Tayatzin.

Me resulta interesante que la relación del principio con el final tenga lugar en el mismo espacio dramático, como si la obra sugiriera que el poder usurpado jamás podrá ser reconocido y por lo tanto, en cualquier momento corre el riesgo de perderse. Si bien, en la obra, el poder sobre Texcoco continua en manos de Tayatzin, no será por mucho tiempo pues Maxtla, el primogénito de Tezozómoc, intentará tomar ese poder que por derecho le corresponde... Y esto se convierte en una lucha por el poder que no tiene final, que salta de la ficción teatral a la inestabilidad política que estamos viviendo... quizá sea provocada porque el señor presidente usurpó el poder; de lo contrario, el país no estaría en guerra.

La historia de Tezozómoc forma parte de la memoria del pueblo mexicano. Al re-contarla en el espacio teatral, se pone de manifiesto la relación del pasado con el presente. Esta relación responde a dos motivaciones: primero, es importante volver a contar la historia no sólo porque la usurpación del poder es un tema universal sino porque, lamentablemente, es una acción vigente; segundo, la obra apela a que esta historia no debe olvidarla o mejor dicho, recordarla el lector/espectador, pues la única forma de que esto ya no pase es que éste tome conciencia de su pasado histórico para cambiar el presente. Al menos ésta es mi esperanza. Y por eso, hoy creo en esto: el teatro que cuenta historias conocidas por el público o bien que sus intertextos son la historia del país, busca la emancipación del lector/espectador.

Como se puede apreciar, la historiografía del teatro mexicano, estructurada a partir del concepto de "dramaturgia de la conquista", sería una investigación a fondo que permitiría mostrar el cambio dramático (tanto en lo intrínseco como en lo extrínseco) de nuestro teatro. Faltan textos por descubrir, analizar, contextualizar. Por el momento, este artículo es sólo una muestra de que se puede estructurar una historiografía que equilibre la cuestión estética y el

contexto; para ello se partió de las posturas teóricas de María Serguieievna y Armando Partida.

La “dramaturgia de la conquista” ha respondido tanto a su contexto político como a los procesos de estructuración del texto dramático, y es a partir de la segunda mitad del siglo xx cuando se escribieron más obras sobre la Conquista, las cuales exponen este tema desde una postura dialéctica: relacionar el pasado con el presente.

Finalmente, las obras de la “dramaturgia de la conquista” funcionan como una metáfora del presente histórico porque desgraciadamente el humano continúa conquistando, sometiendo al otro, justificando su guerra bajo un discurso espiritual y jurídico con la única finalidad de ser más poderoso, económicamente hablando. Por eso, mientras esto continúe, la dramaturgia de la conquista permanecerá vigente.

Bibliografía

- Benavente, Fray Toribio de “Motolinía”, *Historia de los indios de la Nueva España*, Madrid, Castalia, 1985.
- Berman, Sabina, *Teatro*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- Corona, Carmen, “El auto *La conquista de Jerusalén*: Hernán Cortés y la trasgresión de la figura”, *El teatro franciscano en la Nueva España. Fuentes y ensayos para el estudio del teatro de evangelización en el siglo xvi*, María Sten (coord.), México, UNAM, 2000, pp. 291-297.
- Gorostiza, Celestino, *Teatro completo (1904-1967)*, México, CONACULTA/UNAM/UTAJ/Juan Pablos, 2004.
- Guzmán Zárate, Eduardo Ari, *Aplicación del modelo actancial a la dramaturgia de la Conquista en Las adoraciones de Juan Tovar* [Tesis de doctorado no publicada], México, UAM-Iztapalapa, 2017.
- Horcasitas, Fernando, *Teatro náhuatl I. Épocas novohispana y moderna*, 2ª. ed., pról. Miguel León Portilla, México, UNAM, 2004.
- Magaña, Sergio, *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*, México, Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- , *Los argonautas*, México, INBA, 1967.
- Moncada, Luis Mario, “Tezozomoc o el usurpador”, *Tramoya*, 2005.
- Novo, Salvador, *In Ticitezcatl o el espejo encantado. Cuauhtémoc. El sofá. Dialogo de Ilustres en la rotonda*, México, Universidad Veracruzana, 1966.
- Ortiz Bullé Goyri, Alejandro, “Modelización y representación de la historia en el teatro”, *Tema y variaciones de literatura*, 2002, pp. 50-70.

- Partida Tayzan, Armando, *Modelos de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*, México, UNAM/Itaca/Facultad de Filosofía y Letras, 2004 (Seminarios).
- , *La vanguardia teatral de México*, México, ISSSTE, 2000.
- Rascón Banda, Víctor Hugo, *La Malinche*, México, Plaza y Janés, 2000.
- Sergueievna Kurguinian, María, *Hacia una teoría dramática*, Armando Partida Tayzan (trad.), México, Paso de gato/Universidad Veracruzana, Instituto Cultural del Estado de Durango, 2010.
- Sten, María, *Cuando Orestes muere en Veracruz*, México, FCE/UNAM, 2003.
- De la Cruz, *Sor Juana Inés*, "Antología [1992]", en *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia VII*, introd. y notas de Dolores Bravo, México, Conaculta, 2003.
- Enríquez, José Ramón (selecc., introd.), *Teatro para la escena*, México, El Milagro, 1996.
- Usigli, Rodolfo, *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*, México, Porrúa, 1994.
- , *Teatro completo II*, México, FCE, 1966.
- Zelaya, Leslie, Imelda Lobato y Julio César López, *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña*, México Secretaría de Cultura de Michoacán/CITRU/CONACULTA, 2006.

