

## El tema de la conquista en el teatro mexicano hasta la década de los 60: hacia nuevas formas de “tramar” la historia

Beatriz Aracil Varón  
(Universidad de Alicante)<sup>1</sup>

### Introducción

La toma definitiva de México-Tenochtitlan por parte de las tropas de Hernán Cortés y sus aliados indígenas en agosto de 1521 debería considerarse —como propone Antonio Rubial (2019)— no la culminación sino el inicio de lo que se ha denominado la conquista de México. Sin embargo, no cabe duda de que este hecho histórico (o, de manera más amplia, el período que abarca desde la llegada de Cortés a Cozumel en febrero de 1519 hasta el ahorcamiento de Cuauhtémoc durante la expedición a la Hibueras en febrero de 1525) simboliza el final de la preeminencia de los pueblos mesoamericanos en este territorio y el surgimiento de esa nueva realidad política, social y cultural concebida por el propio Cortés como “Nueva España”.

A lo largo de los cinco siglos posteriores, la sociedad mexicana ha ido ofreciendo distintos modos de interpretación de este período fundacional, estrechamente vinculados al contexto político-ideológico dominante en cada época, que se han reflejado no sólo en la escritura de los historiadores, sino también en manifestaciones culturales tan diversas como la poesía, la pintura, la escultura, la danza o el teatro. La presente investigación está centrada específicamente en la producción escénica.

La decisión de trabajar textos teatrales —y no los propiamente históricos— como un corpus documental útil para comprender el proceso de construcción de un discurso identitario en torno a la conquista en México obedece a dos motivos principales. El primero, de carácter pragmático, tiene que ver con el hecho de que el teatro es —en palabras de Duvignaud— “un arte enraizado [...], el más comprometido de todos con la trama viviente de la experiencia colectiva” (1966, 9), lo que lo convierte a su vez en un recurso ideológico de primer orden (en favor o en contra del poder). Ello explica por qué la primera interpretación propiamente histórica de la conquista de Tenochtitlan de la que tenemos constancia en el territorio mexicano (o, dicho de otro modo, la primera vez que este hecho es plasmado como algo ocurrido en el pasado que influye en el presente de los productores y los receptores del discurso) no llega de la mano de los historiadores, sino de la teatralidad: en 1539, cuando la Segunda y la Tercera relación cortesianas circulan de forma clandestina, las *Décadas* de Pedro Mártir sólo pueden ser leídas en latín y ni siquiera se han compuesto otras crónicas esenciales como la de López de Gómara,<sup>2</sup> tienen lugar dos representaciones masivas, la de *La conquista de Rodas* en la capital del virreinato y la de *La conquista de Jerusalén* en la ciudad de Tlaxcala, que incorporan como referente la toma de Tenochtitlan. En la primera, dicho referente se configura a través de la construcción visual de una cruzada durante la cual los comandadores cristianos, encabezados por el propio Hernán Cortés, defienden la ciudad con “navíos grandes con sus velas” (al modo de los trece bergantines mandados construir por el conquistador durante el asedio a Tenochtitlan) que navegan en plena plaza del Zócalo “como si fueran por agua” (Las Casas 1958, 214)<sup>3</sup>; en la segunda, por medio de una alusión directa al triunfo tlaxcalteca en dicha conquista por parte de un personaje celestial que anima a estos nuevos cristianos a combatir para recuperar Tierra Santa: “Dios ha oído vuestra oración, y

<sup>1</sup> El presente trabajo se inscribe en el Proyecto de Investigación “Construcción/reconstrucción del mundo precolombino y colonial en la escritura de mujeres en México (siglos XIX-XXI). CORPYCEM” (Ref: PGC2018-096926-B-I00).

<sup>2</sup> Obra que, junto con las *Cartas de relación* cortesianas, “hizo posible un discurso homogéneo sobre la hazaña cortesiana” durante el período colonial (Rubial 2014, 80).

<sup>3</sup> Para una interpretación de esta puesta en escena en relación con la propia conquista de Tenochtitlan, ver Aracil 1999, 459-463.

luego vendrá en vuestro favor el abogado y patrón de la Nueva España San Hipólito, en cuyo día los Españoles con vosotros los Tlaxcaltecas ganasteis a México” (Motolinía 1985, 210).<sup>4</sup>

El segundo motivo es de carácter metodológico: considero posible afirmar —como lo hace Juan Villegas— que el discurso teatral histórico no es substancialmente distinto al discurso propiamente histórico. El teatro histórico es, en palabras de Villegas, “un discurso cuyo referente es otro discurso, el discurso histórico”, pero ambos construyen un pasado que resulta “funcional a los fundamentos ideológicos [...] de los sectores culturales fundadores o productores del discurso” (1999, 233), y por tanto la diferencia entre ellos “no es de “verdad” o de “validez”, sino de “grados de construcción”, “expectativas de los potenciales destinatarios” y “códigos utilizados” (fundamentalmente el elemento visual, que hace que el teatro sea “literalmente una puesta en escena del pasado”, 236-237).

Pero, además, la forma en que se lleva a cabo esa construcción del pasado es esencialmente la misma en ambos tipos de discurso: como explica Daniel Meyran, “el dramaturgo procede “igual que un historiador: selecciona, simplifica, organiza” (1999, 81). Este aspecto, sumamente importante a nuestro propósito, queda implícito en la argumentación del historiador Hayden White, cuando, en su libro ya clásico *Metahistoria*, al definir la obra histórica como un discurso de prosa narrativa (esto es, al equiparar la forma de escritura del historiador y del narrador), maneja conceptos propiamente teatrales: para White, la obra histórica intenta explicar lo que fueron los hechos “by representing them” (1975, 2); constituye un modo de mediar entre el campo histórico, otras narraciones históricas y “an audience” (5); organiza los hechos como componentes de un “spectacle” (5).

A partir, entonces, de esta equiparación entre la forma de trabajo del historiador y del dramaturgo, retomo, para mi análisis, una idea del propio White respecto al modo de construcción del relato histórico, concretamente referida al “tramado” de la historia. En efecto, de lo señalado anteriormente, se deduce que, “considerados como elementos potenciales de un relato, los acontecimientos históricos tienen un valor neutral”, pero al incorporarlos al propio discurso, el historiador elige “la estructura de trama que considera más apropiada” para ordenarlos (White 2003, 113). Ese “tramado” puede desarrollarse —según White— como romance, tragedia, comedia, sátira u otros modos, como la épica (2002, 18-21). En definitiva, en el discurso histórico —como en el teatral—, no hay una única forma de tramar los hechos, sino que esta dependerá de la intención de su productor y, por tanto, de los recursos puestos en juego para lograrla. Así pues, al estudiar el discurso teatral histórico sobre la conquista en México, resultará de interés observar: cuál es el tramado básico de este hecho histórico en las distintas obras; qué episodios y qué fuentes históricas concretas se seleccionan para ello, y de qué modo se incorporan al discurso; y en qué medida el tramado elegido asume o contraviene el del discurso histórico dominante en el contexto en el que se produce o se representa el texto dramático.

Considerando dichos objetivos, en el presente estudio propongo, en primer lugar, un recorrido (no exhaustivo) por los distintos tramados de la conquista en el teatro mexicano desde los inicios del virreinato hasta mediados del siglo XX y, en segundo lugar, una presentación más detallada de algunas obras sobre este mismo asunto puestas en escena en torno a los años 60, donde la reinterpretación de la conquista (a partir de un cuestionamiento de la historia oficial) constituye un aspecto esencial de la reflexión identitaria en el contexto de creación de un verdadero “teatro nacional”.

### **Breve acercamiento al tema de la conquista en el teatro mexicano hasta la primera mitad del siglo XX**

---

<sup>4</sup> García Gutiérrez (2013) realiza un análisis de ambos festejos como “marca urbana del poder” y, por tanto, como forma de exaltación del Imperio de Carlos V en América.

## a) Conquista y teatro en el contexto novohispano

Por lo que respecta al período colonial, cabría afirmar que la conquista empieza a ser puesta en escena a partir de dos tramados básicos (épico y trágico), que obedecen a su vez a la recreación de episodios muy concretos. Por un lado, la evocación de la caída de Tenochtitlan en las ya citadas representaciones de *La conquista de Rodas* o *La conquista de Jerusalén* se realiza en el marco de un tipo de festejo que sigue el modelo medieval de “moros y cristianos”, esencialmente épico, ya que enaltece las hazañas bélicas de los vencedores, pero también manifiesta un respeto por los vencidos como dignos oponentes. Por otro lado, la prisión y muerte de Moctezuma II debió ser desde fechas tempranas el asunto principal de muchas danzas o mitotes indígenas acompañados de cantos que podríamos definir como “trágicos”, en los que —según el testimonio que el poeta Juan de la Cueva ofrece hacia 1576— “endechan el destino / de Moctezuma, la prisión y muerte, / maldiciendo a *Malinche* y su camino” (en Zugasti 2019, 308).

Sin embargo, ya en 1565 empezamos a ver representaciones de otro episodio, el del primer encuentro entre Cortés y Moctezuma, que va a aportar nuevos matices a la interpretación de la conquista. Ese año tiene lugar la mascarada en la que Martín Cortés encarna a su padre y Alonso de Ávila al gran monarca azteca que le rinde homenaje, escenificación que tal vez no inició, pero sí llegó a simbolizar una supuesta conjura con desastrosas consecuencias para sus protagonistas,<sup>5</sup> pero que ofrecía en esencia una actitud mucho más conciliadora que las precedentes respecto al origen de la Nueva España, según la cual la incorporación del territorio mexicano al imperio español había sido fruto de un pacto legal entre estos dos personajes.<sup>6</sup>

Las tres formas señaladas de tramar la conquista debieron proyectarse a lo largo de todo el período virreinal. Por lo que respecta a las danzas indígenas, según demuestra la amplia documentación recopilada por Miguel Zugasti, estas manifestaciones artísticas en las que se representa la historia (“trágica”) de Moctezuma y Cortés “evolucionan con el correr de los siglos, pero [...] conservan su esencia y son perfectamente identificables” (2019, 332). La conciliadora escena del encuentro entre ambos personajes, por su parte, sería aprovechada por la élite criolla, especialmente a partir de la plena implantación en el territorio de la Compañía de Jesús, cuyos festejos incorporan este episodio tanto para mostrar el esplendor del pasado mexica con el que se identificaban los criollos como para simbolizar esa entrega voluntaria del poder por parte del emperador azteca que los jesuitas van a transformar a su vez en sumisión religiosa de un monarca ya cristiano. Así se muestra, por ejemplo, en los festejos por la canonización de San Francisco de Borja (1672), donde el personaje de Moctezuma recita una loa durante el paseo de la máscara seria:

Mi nación por hijos tuvo  
del Sol a los Españoles  
y hoy con mi Nación venero  
ciertas sus aprehensiones.  
[...]  
Ea, ilustres Mexicanos  
vuestra lengua se remonte  
clamando con toda el alma  
viva nuestro Santo Heroe. (*Festivo aparato* 1672, fol. 15r)

<sup>5</sup> Los documentos del proceso fueron publicados en Orozco y Berra 1853.

<sup>6</sup> Escribe fray Juan de Torquemada que “vistiéndose Alonso de Ávila a la usanza de los Indios, y fingiendo la persona del Rey Indio, con un sartal de flores, y munchas joyas de valor en él, en las manos, y echándose al cuello al Marqués, le abraçó, como antes había pasado entre indios y castellanos” (1979, 692).

Por último, la épica toma de Tenochtitlan va a tener como marco de celebración fundamental la fiesta anual de San Hipólito,<sup>7</sup> a la que se incorpora la recreación escénica de este episodio al menos desde 1595, fecha en la que las actas del Cabildo de la ciudad registran la oferta de Gonzalo de Riancho de representar una “comedia grande” sobre “la conquista desta Nueva España y gran ciudad de México” (31 de julio de 1595, Libro XII, 199). Ahora bien, el uso del término “comedia” por parte de Riancho nos sitúa ya ante una evolución en la interpretación de este hecho histórico en la escena: sin salir del marco festivo de la fiesta patronal de la ciudad, podríamos considerar que, mientras la visión heroica de la conquista (con sus implicaciones ideológico-políticas) queda como elemento esencial del Paseo del Pendón<sup>8</sup> (un acto no exento de conflictos hasta su abolición en 1820),<sup>9</sup> la representación teatral, por su parte, asume los principios de la “comedia” que serían acuñados por Lope de Vega en su *Arte nuevo* (1609), entre los que se encuentran la mezcla de “la sentencia trágica a la humildad de la bajeza cómica” (2020, 153) (que implica la necesaria intervención del “gracioso”) y la preferencia por “los casos de la honra” (158) o, de manera más general, la incorporación de una trama amorosa.

En este sentido, el hallazgo y reciente edición —por parte de Alberto Pérez-Amador— de *La conquista de México por Carlos V* (2020)<sup>10</sup> permite comprobar que, de manera semejante a lo que conocemos respecto a la península, el teatro desarrollado durante los siglos XVII y XVIII en la Nueva España que abordó esta temática debió subordinar el asunto bélico a un argumento “novelesco”, vinculado a cierto enredo amoroso, cuya resolución implicaba un triunfo del bien sobre el mal que tenía más que ver con el interés de la intriga que con la pertenencia de los personajes al bando de los vencedores o al de los vencidos. En esta pieza anónima, con el fin último de exaltar el poder imperial (ya determinado en el título) se recogen todos los momentos importantes de la conquista, desde los presagios funestos que angustian al emperador Moctezuma hasta la caída misma de Tenochtitlan, tomando como fuente principal la *Historia de la conquista de México* de Antonio de Solís (1684),<sup>11</sup> pero, en su argumento, la realidad se adapta a la ficción para mostrar a un Xicotécatl cristiano, un Pedro de Alvarado que compite con Cacama e Istlixóchil [Ixtlilxóchitl] por el amor de Xóchi[t]l o un anacrónico Nezahualcóyotl que instiga la muerte de Moctezuma como castigo a su alianza con los españoles y que a su vez es vencido por el paje Ortega [Orteguilla]. Nos encontramos, en definitiva, ante una pieza dramática que, sin alejarse en lo

<sup>7</sup> Las actas del Cabildo de la Ciudad de México registran la celebración de San Hipólito al menos desde 1537, fecha en la que se hace referencia a las corridas de toros y juegos de cañas que se celebrarán con tal motivo (31 de julio de 1537, Orozco y Berra 1889-1916, Libro IV, 92).

<sup>8</sup> En el Acta del Cabildo de la ciudad de México del día 15 de julio de 1549 se hace ya referencia al Paseo del Pendón como un evento habitual, indicando que “conviene aderezarse todo lo necesario para que la fiesta se haga según e como es uso e costumbre” y eligiendo al regidor Medina “para que saque el dicho día el Pendón de esta ciudad” (Libro V, 264).

<sup>9</sup> Entre los conflictos reseñados por Antonio Rubial a propósito de este festejo, cabe destacar los motivados precisamente por la dimensión política del evento: “en 1697, el virrey conde Moctezuma se negó a participar en el Paseo del Pendón, acto que conmemoraba la caída de Tenochtitlán y por lo tanto la derrota del ilustre antepasado de su mujer, de quien él había heredado el título, negativa que provocó disgusto en los peninsulares” (2009, 35). En 1812, las Cortes de Cádiz decretan su abolición “por considerarse que una exaltación de la conquista no sólo era contraria al nuevo espíritu pacifista que se estaba promoviendo, sino también porque podía reavivar los sentimientos de rebelión” (Rubial 2009, 38).

<sup>10</sup> Según su editor, esta no es sólo “la obra más antigua localizada hasta el día de hoy que trata el tema de la Conquista y la tragedia del emperador Moctezuma II” sino también “la única localizada hasta ahora de una larguísima tradición mexicana de, probablemente, más de doscientas comedias con esta temática representadas durante las festividades de san Hipólito entre los últimos años del siglo XVI y el final del virreinato” (en *La Conquista de México por Carlos Quinto* 2020, 9). Aunque la afirmación quizá es excesiva (no es posible asegurar que cada año se representara una obra nueva en San Hipólito y tampoco que nuestra obra fuera representada en este marco), lo cierto es que su argumento sí nos ofrece un tratamiento del hecho histórico de la conquista muy adecuado al contexto virreinal.

<sup>11</sup> La hipótesis (algo arriesgada) de Pérez-Amador es que la obra de Antonio de Solís no sería la fuente directa de la pieza, sino el libreto para ópera titulado *Moteczuma* (1765), de Vittorio Amerigo Cigna Santi, inspirado a su vez en el texto de Solís; basándose en dicha hipótesis, el editor propone que “la fecha más temprana para su redacción sólo puede ser 1768” (2020, 34).

esencial de la versión triunfalista de la historia dominante en el contexto novohispano,<sup>12</sup> está concebida para “deleitar el gusto” del público.

b) Nuevas interpretaciones para nuevos tiempos: de la Independencia a la Revolución mexicana

Este tramado novelesco, en el que la materia histórica se subordina a la creación de una intriga que pueda ser de interés para el espectador, se mantiene asimismo en el teatro del siglo XIX, aunque ahora la exaltación del poder español y el intento de reflejar una conciliadora paz social son sustituidos —como era de esperar— por las consignas propias de este convulso período en el que, a pesar de las controversias entre conservadores y liberales, predomina el rechazo al pasado virreinal propio de estos últimos.

Como explica María Sten, la estructura de las escasas obras conservadas sobre la conquista —escritas todas ellas por autores liberales— “la constituye generalmente un conflicto amoroso entre los protagonistas” (1994, 12), que sigue el modelo reiterado de “amor del conquistador y la india conquistada” (17), cuya resolución sirve a su vez a los dramaturgos para mostrar “sus sentimientos nacionalistas” (12) a través de la presentación del héroe azteca. En efecto, la valerosa actitud de estos héroes indígenas, que se oponen al invasor español, permite trazar una línea de continuidad en estas obras entre la “trágica” caída de Tenochtitlan y la “épica” liberación política lograda con la Independencia. Así ocurre, por ejemplo, en *La Noche Triste* (1876), de Ignacio Ramírez (pieza significativamente ubicada en este momento histórico en el que los aztecas triunfan sobre los españoles), que incorpora parlamentos claves como el monólogo final de Cuitláhuac, que se convierte a un tiempo en una crítica feroz a la conquista española y una exaltación del México independiente:

Nuestras víctimas piden venganza,  
No termina el combate inhumano.  
Cada golpe derribe un tirano,  
cada frente se ciña un laurel. (82)<sup>13</sup>

La misma lectura en clave independentista puede hacerse de la intervención del coro de guerreros mexicanos al inicio de *La hija de Moctezuma* (1886), de Andrés Portillo (pieza cuyo argumento, a pesar de ser totalmente ficcional,<sup>14</sup> se desarrolla significativamente en “*la noche en que los conquistadores hicieron prisionero al emperador Guauhtemotzin*”):

Gran Dios! Huitzilopochtli, excelso, incomprensible [...]  
¿No llegan a tu trono los sordos estallidos  
que causa al desplomarse la gran Tenoxtitlán? [...]  
Devuélvele a la patria los bravos adalides  
que han muerto por la heroica defensa nacional. (Sten 1994, 85)

Estamos asistiendo a los orígenes de esa interpretación heroica de la resistencia azteca que se convertirá, ya en el siglo XX, no en un elemento contextualizador sino en el asunto central

<sup>12</sup> Una clara muestra de hasta qué punto las autoridades virreinales velaron por que las piezas teatrales sobre la conquista respetaran “el honor hispánico” fue la polémica desatada por la representación de *México rebelado* (de autor desconocido) en el Coliseo Nuevo de México en 1790. Según la documentación aportada por Germán Viveros, esta obra, en la que al parecer se representaba con innecesaria crueldad el ahorcamiento de Cuauhtémoc, resultó ofensiva para los españoles peninsulares que asistieron a la puesta en escena. El asunto acabó en los tribunales y los censores debieron argumentar los fundamentos históricos y literarios que les habían llevado a autorizar la pieza (Viveros 2014, 105-111).

<sup>13</sup> Sobre el argumento de la obra, los propósitos de su autor y el papel que juegan en ella los distintos personajes indígenas y españoles, ver Ruiz 2004, 211-213.

<sup>14</sup> Portillo crea aquí una tragedia inspirada en la *Ifigenia en Áulide* de Eurípides que gira en torno al sacrificio de Teutila (hija de Moctezuma).

(y, por tanto, en el tramado básico) de las representaciones teatrales mexicanas ubicadas en dicho período histórico.

Durante el gobierno posrevolucionario de los años 20 y 30, “se multiplicaron”, en palabras de Alejandro Ortiz, “las manifestaciones escénicas como parte de los diversos discursos identitarios en torno al sentido de lo que era ‘ser mexicano’ o la importancia que ello tenía” (2005, 141). A este respecto, destacaron sin duda las representaciones masivas de tema prehispánico en espacios emblemáticos como Teotihuacan,<sup>15</sup> aunque también debieron iniciarse por esas fechas otro tipo de puestas en escena mucho más sencillas, pero de gran calado en la sociedad mexicana, en las que aparecía la conquista de forma explícita: las del teatro escolar.

En la breve pieza de Carmen Basurto *Los reyes aztecas y su obra (escenificación en tres cuadros)*, incluida en la unidad “La patria y los héroes” de su *Teatro infantil*, se invita a los niños a “conocer los hechos notables de nuestros antepasados de esta hermosa ciudad de México que se llamó la gran Tenochtitlan” (1970, 157) a través de la presentación de sus distintos soberanos. Como anuncia el personaje que encarna a la Historia, la obrita culmina “con la vida y la obra del gran rey Cuauhtémoc: símbolo de nuestra Nacionalidad”, quien, “por su lealtad a los principios de amor de esta Nación” sufrió el tormento y la muerte a manos de Cortés (Basurto 1970, 157). Las pequeñas licencias históricas<sup>16</sup> se justifican en esta ocasión por la reducción simplificadora que exige el público infantil al que va dirigida esta obra y por el objetivo principal de la misma, que es la exaltación de los valores patrios y el rechazo a la conquista como un acto de usurpación del Anáhuac. De ahí el elogio a Cuauhtémoc como héroe (trágico) nacional:

¡Que este acto heroico a la Historia asombre!  
 ¡Ante el mundo entero más que rey fue hombre!  
 ¡Por siglos ejemplo para la niñez! (Basurto 1970, 161),

que contrasta a su vez con la demoledora crítica a Moctezuma:

No merece que lo recuerden los mexicanos, porque nunca sirvió con dignidad y honradez a su pueblo. Los conquistadores lograron penetrar a La Gran Tenochtitlan por su detestable espíritu supersticioso. (Basurto 1970, 160)

### **La conquista en el discurso identitario de un “teatro nacional”**

#### a) Nuevas obras para viejos temas

La obrita de Basurto no fue una mera curiosidad propia de la época: desde su primera edición en 1929, *Teatro infantil* ha estado publicándose (y, por tanto, sirviendo como material “en los programas oficiales en vigor de la escuela primaria”) ininterrumpidamente al menos hasta 1998 (fecha en la que se realiza la 8ª reimpresión de su 12ª edición). Su influencia en la formación de los mexicanos no debe, por tanto, menospreciarse y, por lo que al tema que nos ocupa se refiere, resulta de especial interés no sólo porque muestra una interpretación de la conquista como “tragedia heroica” que va a predominar en la sociedad mexicana hasta nuestros días, sino también porque incorpora ya los elementos esenciales de ese tramado que serían aprovechados por dramaturgos posteriores para intentar ofrecer obras propiamente trágicas sobre la muerte de Cuauhtémoc como símbolo de la caída de Tenochtitlan.

<sup>15</sup> Las primeras (en 1925) fueron *Tlahuicole*, con dirección de Efrén Orozco Rosales y *Quetzalcóatl*, dirigida por Carlos González. Sobre esta vinculación del teatro con el proyecto posrevolucionario, ver Ortiz 2005, 19-97.

<sup>16</sup> El prendimiento, el tormento y la muerte del monarca azteca se presentan de forma ininterrumpida en la pieza, situándose la muerte de Cuauhtémoc “el día 13 de agosto del año 1522” (Basurto 1970, 160).

El contexto propicio para ello llega en torno a 1950<sup>17</sup> gracias a dos circunstancias principales: por un lado, el rescate de las fuentes históricas indígenas (ya importante en el siglo XIX) se había reiniciado a fines de los años 30, cuando Ángel María Garibay publica estudios sobre la cultura náhuatl como *La poesía lírica azteca* (1937), y, sobre todo, a lo largo de los 40, con la edición de textos como la *Crónica mexicana* de Hernando Alvarado Tezozómoc (1944), el *Códice Osuna* (1947), los *Anales* y el *Códice de Tlatelolco* (1948) o los *Anales mexicanos* (1948);<sup>18</sup> por otro lado, por esos mismos años comenzaría un verdadero desarrollo del teatro nacional apoyado por las instituciones: la creación en 1946 del Departamento de Teatro de la Secretaría de Educación Pública, la fundación de la Escuela Nacional de Teatro y la dinamizadora labor teatral de Salvador Novo como director del Instituto Nacional de Bellas Artes (1947-1957) constituyeron claros signos de este cambio.

Fue precisamente la Secretaría de Educación Pública la que convocó en 1950<sup>19</sup> el Primer concurso de textos teatrales sobre Cuauhtémoc, que recayó en una “tragedia en tres actos” de Efrén Orozco Rosales. *Cuauhtémoc* fue puesta en escena ese mismo año, bajo la dirección de Salvador Novo y con música de Carlos Chávez, en el Palacio de Bellas Artes con gran éxito de crítica y público. La interpretación a un tiempo trágica y heroica de la resistencia azteca, simbolizada en su último tlatoani, que —como se ha señalado— había surgido en el México independiente, pero que todavía no había configurado el argumento central de las piezas dramáticas, logró ser trasladada a un espectáculo que recorría los distintos episodios de la conquista dando especial significación a los tres momentos ya destacados por Basurto: la prisión, el tormento y la muerte del caudillo azteca;<sup>20</sup> todo ello desde una perspectiva que respondía a la sensibilidad mexicana del momento. De ahí las elogiosas palabras de María y Campos en su reseña del estreno (y los fragmentos seleccionados para apoyarlas):

Lección admirable *Cuauhtémoc*, de un símbolo y de una hazaña hecha teatro magnífico, es decir, lección *objetiva y certera*, ni “malinchista” ni indigenista. Juzgue el lector del contenido mexicano de la obra por las palabras de Cuauhtémoc antes de ser llevado al martirio:

—No temo al fuego. Es mayor el tormento de ver a mi pueblo sojuzgado, saqueado, explotado por la ambición de los extranjeros [...].El oro de México —su pureza, su esencia— no se entregará jamás por fuerza de la codicia. El tesoro de México está en nuestra sangre, que derramáis insensatos; en nuestro suelo, que profanan vuestros soldados. *Y no será nunca sino de los mexicanos.* (1950)

Probablemente el mejor ejemplo de continuidad de esa línea interpretativa fue el intento de Rodolfo Usigli de trasladar la tragedia griega al contexto mexicano en su *Corona de fuego* (1960). La obra, definida por el autor como “Primer esquema para una tragedia antihistórica americana”,<sup>21</sup> tiene como tema único el ahorcamiento de Cuauhtémoc (la acción se desarrolla en Tuxachá, camino a las Hibueras, la noche de su muerte). Sin embargo, con este hecho se pretende simbolizar, de manera más amplia, la caída misma del imperio azteca, de modo que,

<sup>17</sup> Año en el que —no debemos olvidarlo— se publica, además, ese libro seminal —como lo define Carlos Monsiváis— que es *El laberinto de la soledad*, en el que Octavio Paz plantea el tema de la conquista como parte de una amplia reflexión sobre el ser mexicano, y afirma refiriéndose a Cuauhtémoc: “el joven emperador azteca destronado, torturado y asesinado por Cortés [...], antes que una figura histórica, es un mito” (1986, 75-76).

<sup>18</sup> Una labor que continuaría en la década siguiente con libros esenciales de Garibay y León-Portilla sobre dicha cultura y el proceso de aculturación sufrido tras la conquista, entre los que destaca *Visión de los vencidos* (1959), texto de enorme trascendencia y múltiples reediciones que influiría necesariamente en la producción teatral, en especial a partir de la década de los 80 (e incluso hasta nuestros días).

<sup>19</sup> Recordemos que apenas un año antes, en 1949, la arqueóloga Eulalia Guzmán declaró públicamente haber descubierto en Ixcateopan (Guerrero) los restos del último tlatoani azteca (que finalmente no serían autenticados).

<sup>20</sup> Como explica Socorro Merlín, el argumento de la obra recorre “los presagios de Moctezuma, la llegada de Cortés, su entrevista con Moctezuma, la llamada “noche triste”, la arenga de Cuauhtémoc a sus guerreros y al pueblo, la gula de los españoles por el oro de los tlatoanis y el martirio de Cuauhtémoc, así como el viaje de Cortés a las Higuera donde es ahorcado el héroe” (2013).

<sup>21</sup> Según Usigli, “Si no se escribe un libro de historia, si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe regir es la imaginación, no la historia” (1982, 61-62).

como reconoce el autor en sus notas al texto, “el verdadero héroe trágico de *Corona de fuego* es México” (1982, 150). La identificación entre el héroe y su nación es absoluta, de manera que la tragedia de su sacrificio da pie (una vez más) a la esperanza de un nuevo México: “Caminará Cuauhtémoc por esta que soñaba / compacta, unida, y única y una, / su nación mexicana” (Usigli 1982, 133).

El estreno de la obra de Usigli fue un “sonorísimo fracaso” (Reyes 1962, 3), debido no tanto al tema como a su resolución dramática,<sup>22</sup> pero ese mismo año (1961) tiene lugar una reposición que interesa mucho más a nuestros propósitos: la de *Moctezuma II* (1953), de Sergio Magaña, que precisamente había sido definida por su autor como la “primera tragedia mexicana” (en Cucuel 1992, 55). Magaña no rechaza en esta obra el tramado de la historia sancionado por la ideología dominante, pero sí cuestiona el papel que juegan los distintos personajes de la conquista en dicho tramado, en especial el propio Moctezuma, al que se propone “limpiar de cochambre histórico y tradicional” (en Cucuel 1992, 52).<sup>23</sup>

El monarca, que había sido definido por Basurto como “altivo, severo y supersticioso”, “déspota con los humildes y servil con los extranjeros” (1970, 159), se convierte aquí en un personaje complejo, de verdadero destino trágico.<sup>24</sup> Para ello, Magaña centra la acción en un único momento histórico, el 7 de noviembre de 1519, “un día antes de la llegada de Hernán Cortés y sus hombres a la sede de las tierras aztecas” (1991, 440), e imagina a su protagonista solo, abandonado por los suyos y por los dioses, consciente del triunfo del conquistador, pero también de su papel en la historia: “¡Más allá de todo esto, vendrá el nombre de Moctezuma a chocar contra el oído de los bárbaros!” (546-547).

Ahora bien, Magaña no sólo recupera a su personaje para la historia nacional, sino también todo lo que este representa desde una perspectiva cultural, ya que, como escribió Marcela del Río en su crítica a esta reposición de 1961, la imagen principal de la obra era la de una cultura abocada a su propia desaparición a manos de los conquistadores: “Es todo el pueblo quien a sabiendas de su destrucción se entrega por su propia mano al verdugo. En esto radica la tragedia” (Reyes 1961, 2). De manera semejante a aquellas escenificaciones barrocas en las que Moctezuma y su corte se mostraban con todo su esplendor (pero también a los murales pintados pocos años antes por Diego Rivera en el Palacio Nacional), Magaña propone una puesta en escena que incide especialmente en la sutileza, la opulencia y la magnificencia de ese mundo ya perdido. Y la reposición de 1961 destaca aún más este aspecto, ya que su director, Álvaro Custodio, elige como espacio escénico Teotihuacán, ubica la tragedia en “el máximo monumento de aquellas culturas, de aquellos pueblos que escogieron su muerte” (Reyes 1961, 2).

#### b) Hacia nuevas reflexiones sobre el pasado y el presente

Con *Moctezuma II*, Sergio Magaña logra romper determinados estereotipos vinculados a la conquista sin perder el favor del público mexicano, identificado con dicha propuesta. De ahí el éxito de las sucesivas puestas en escena de su obra,<sup>25</sup> pionera en el propósito de ofrecer, a través del teatro, nuevas reflexiones sobre la conquista de México como elemento esencial del discurso identitario. Pero, además, él mismo va a continuar con este propósito (desde planteamientos muy distintos) con otra obra clave, *Los argonautas*,<sup>26</sup> estrenada en el Teatro Julio Jiménez Rueda del INBA (bajo la dirección de José Solé) en 1967, que se inscribe en

<sup>22</sup> Sobre dicha resolución dramática, el propio Usigli reflexionó en las citadas notas a la obra (137-160).

<sup>23</sup> Sobre la exhaustiva tarea de documentación previa sobre el mundo prehispánico que llevó a cabo Magaña para componer la obra, puede consultarse el testimonio de Emilio Carballido en Zelaya, Lobato y López 2006, 39.

<sup>24</sup> Sobre las diferentes imágenes que del enigmático emperador azteca ha ofrecido el teatro dentro o fuera de las fronteras de México puede consultarse Sten 1999. Un estudio específico de esta pieza en relación con la interpretación que se ha ido dando del personaje a lo largo de la historia mexicana es el de Aracil, 2007.

<sup>25</sup> Ver Zelaya, Lobato y López 2006, 105-121.

<sup>26</sup> Publicada más tarde como *Cortés y la Malinche* (1985).



una clara línea de renovación interpretativa en la que podríamos incluir también otras piezas destacadas de esos años donde asistimos —en palabras de Armando Partida— a “un apogeo nunca vivido por teatro nacional alguno” (Partida 1988, 105): *La leña está verde*,<sup>27</sup> de Celestino Gorostiza, obra que clausuró el Primer Festival Panamericano de Teatro (1958), organizado por el INBA y dirigido por el propio Gorostiza y Salvador Novo (Partida 2004, 136); *Cuauhtémoc*, de Novo, cuyo estreno en 1962 inició el Programa de repertorio en los Clubes Teatrales de los Centros del Instituto Mexicano del Seguro Social; y *Quetzalcóatl* (1967), compuesta por Luisa Josefina Hernández como parte de una tetralogía sobre la historia de México encargada por la Secretaría de Educación Pública para ser puesta en escena ante jóvenes estudiantes de educación secundaria (Nigro 1985, 103).<sup>28</sup>

El punto de partida de la nueva reflexión sobre el pasado que muestran estas obras es una contraposición entre la supuesta “verdad” de la historia y la “ficción” del teatro, que finalmente se salda a favor de este último. La “Afirmación de los ARGONAUTAS” con la que inicia la pieza de Magaña es paradigmática en este sentido: “usamos nuestro derecho a la *licencia literaria* para convertir los acontecimientos históricos, siempre vagos y subjetivos, en un hecho teatral concreto. Es decir, que de la historia, conjunto de datos falsos, hacemos una obra de arte, que es la única verdad” (1985, 148). Pero encontramos afirmaciones similares por parte de Celestino Gorostiza: “*La leña está verde* no pretende ser un tratado histórico ni didáctico, y ni siquiera una pieza teatral realista, sino meramente, una obra de ficción” (en María y Campos 1958, s.p.); y, al inicio de *Cuauhtémoc*, el joven que va a representar al protagonista, dirigiéndose al público, advierte:

puede que las cosas no hayan pasado exactamente como vamos a representarlas. Pero es también posible que no hayan sucedido como las cuentan los historiadores [...]; puesto que vamos a volver a vivirlas; a darles nuestra vida, es como si volvieran a suceder; y en eso sí tenemos derecho a hacerlas de otro modo —como deban ser: como nos gustaría que fueran; como nos gustará que sean; como serán cada vez que las representemos. (1970, 258)

Estas últimas palabras del personaje de Novo sugieren, además, otra premisa fundamental de las cuatro piezas señaladas: la necesidad de establecer un correlato entre el pasado y el presente. Sus autores son conscientes de que la reescritura del pasado sólo tiene sentido en la medida en que ayuda a interpretar (y a construir) el México contemporáneo. La idea se muestra en declaraciones de los autores, como la de Celestino Gorostiza sobre *La leña está verde*:

El propósito de la obra no es el de presentar una imagen más o menos verídica de la conquista de México, conforme al credo de alguna de las tendencias ideológicas que se han formado alrededor de este episodio, sino el de hacer sentir cómo, a pesar de que las circunstancias históricas han cambiado en el transcurso de cuatro siglos, muchos de los problemas políticos, sociales y psicológicos del tiempo de la conquista, continúan vivos en la actualidad (en María y Campos 1958, s.p.);

a través de las intervenciones de determinados personajes, como ocurre en la escena final de *Quetzalcóatl*:

[MAESTRO:] Toda la noche llovió sobre nosotros [...]. Nuestros reyes fueron hechos prisioneros y comenzó a salir la gente del pueblo y al salir iban con andrajos [...].  
ADOL. 1: Pero seguimos siendo hijos de Quetzalcóatl, que es nuestro príncipe, nuestro ser y nuestra vida. Esa derrota se la llevó el tiempo y a nosotros nos quedó la serpiente emplumada (1994, 226);

<sup>27</sup> Más tarde titulada *La Malinche* (Gorostiza 1970).

<sup>28</sup> Al parecer, la obra se representó sólo una temporada porque “se hizo muy mal y la retiré” (Hernández en Feliciano 1999, 135).

o incluso de recursos que avanzan ya una concepción “postmoderna” de la historia, como esos anacronismos (las luces de metralla y los obuses, las notas que Bernal escribe “para una revista de Occidente”, las referencias a “las potencias extranjeras” y a “divisas y mercados”) que, según explica el propio Magaña, “hacen más sabia” su obra (1985, 144) y que remiten inevitablemente a nuevas formas de dominio como el estadounidense, tal como destacó en los días de su estreno Marcela del Río:

Sergio Magaña no ha hecho una obra basada en historia antigua, más bien podría decirse que se ha servido de la historia antigua para escribir una parábola que le ha brindado la ocasión de extrapolar a las guerras de conquista de nuestra época: así pues, ha escrito una obra de historia moderna, haciendo del personaje español [Hernán Cortés] un símbolo de los nuevos invasores. (Reyes 1967, 4)

El tercer principio que rige estas obras es el manejo, en mayor o menor medida, de recursos propios del teatro épico brechtiano con los que se invita al público a asumir una postura crítica ante los acontecimientos descritos. Como explicaría tiempo después Luisa Josefina Hernández, hay en esos años “una didáctica de la realidad mexicana y entonces empieza a haber una crítica con conclusiones. Son obras escritas muy a lo Brecht por la mayor parte” (en Nigro 1985, 102). En efecto, recursos como las apelaciones directas al público o el desdoblamiento actor-personaje van a ser muy útiles para favorecer ese distanciamiento respecto a los hechos que aparecen en escena y, sobre todo, respecto a la interpretación hegemónica de los mismos.

A partir de las premisas señaladas, surge una nueva interpretación de la conquista de México en las cuatro obras propuestas que se articula de distintas formas. La primera de ellas es modificar el papel que se había asignado a determinados personajes en la reflexión identitaria del México posrevolucionario. Si Magaña se había atrevido ya a contravenir la imagen de Moctezuma II, Celestino Gorostiza inicia con *La leña está verde* un nuevo tratamiento de los personajes de Cortés y la Malinche. El autor hace coincidir los tres actos de la pieza con tres momentos claves de la conquista —la llegada de Cortés a las costas de Veracruz, la matanza de Cholula y los inicios de la gobernación de México (hacia el tiempo de la “misteriosa” muerte de la esposa del conquistador, Catalina Juárez)— para ubicar en ellos diálogos que revelan (supuestamente) la personalidad y las motivaciones de sus protagonistas. En este sentido, Gorostiza libera hasta cierto punto a Cortés de los tintes absolutamente negativos que predominan en el imaginario colectivo mexicano sobre el personaje desde la Independencia<sup>29</sup> para otorgarle sentimientos nobles hacia el vencido (Cuauhtémoc es para él “El hombre más puro, más generoso, más noble y valiente que he conocido”, 1970, 504)<sup>30</sup> y un sentido de pertenencia respecto al territorio mexicano (“Nada me gustaría tanto... perderme en algún lugar de esta tierra que siento mía... Que me atrae como un imán... Como si yo perteneciera a ella desde siempre”, 466).

En cuanto a la Malinche (personaje tan denostado desde el siglo XIX y durante toda la primera mitad del siglo XX), Gorostiza propone una revalorización (que incluso va a llevar al cambio posterior del título de la obra por el de *La Malinche*) con la que va a iniciar un largo y sugerente recorrido en el teatro mexicano (y latinoamericano) posterior (Messinger 2001, Aracil 2011). Malinche es aquí un personaje abiertamente positivo, que actúa por amor (hacia Cortés y hacia su propio hijo)<sup>31</sup> y que se transforma por ello —como explica Sandra Messinger— “de mujer traidora en madre de la raza mestiza” (2001, 263). Pero, además, su relación con Cortés es planteada en esta obra como símbolo de un verdadero “encuentro”

<sup>29</sup> Insisto: solo hasta cierto punto, ya que mantiene algunos de ellos, como su ambición y su codicia.

<sup>30</sup> Como vemos, Gorostiza mantiene intacta la imagen heroica de Cuauhtémoc.

<sup>31</sup> Y que, por tanto, no se desprende del todo de la imagen romántica que crea del personaje el siglo XIX.

entre el mundo indígena y el europeo: como se indica en la acotación sobre el primer cruce de miradas entre ambos, “*No es solamente el flechazo entre un hombre y una mujer, sino el impacto de dos mundos predestinados el uno para el otro, que se encuentran por primera vez*” (Gorostiza 1970, 447). Lo que subyace, por tanto, es una propuesta mucho más conciliadora sobre el hecho histórico de la conquista y sobre el papel que jugaron en ella los supuestos “invasores”, que apela finalmente a una aceptación del origen (Aracil 2011, 100-102):

MALINCHE: (*Dulcemente, mientras acuesta al niño dentro de la cuna*). No importa. Quizá algún día, dentro de muchos años, esta raza llegue a ser suficientemente grande para darse cuenta de la pequeñez de nuestras flaquezas (*Se sienta en el suelo y continúa ensoñadoramente*). Tal vez, entonces, comprenderán que ciertamente son los padres los que engendran a los hijos, pero que son los hijos los que, a la medida de su propia estatura, honran y engrandecen a sus padres. Algún día ellos nos harán grandes a nosotros. (Gorostiza 1970, 511)

Una segunda forma de articular nuevas interpretaciones de la conquista ensayada por estos autores es proponer nuevos “tramados” de la historia. Esto es lo que ensaya (algo tímidamente) Salvador Novo en su obra, con la que pretende “representar (“de otro modo”) la vida de Cuauhtémoc”,<sup>32</sup> minimizando el tramado trágico-heroico que Usigli acababa de llevar a su culminación en *Corona de fuego*: por un lado, elimina de su texto el término “tragedia” para definirlo simplemente como “pieza en un acto”; por otro, limita el carácter heroico de los hechos cuando, por boca del “joven indígena” que encarna al personaje, aclara al inicio: “nadie quiso aprenderse el papel de Cuauhtémoc. Unos decían que era muy largo, otros que muy difícil. Pero yo creo que no les gustaba porque es el papel del vencido, del que cayó prisionero de Cortés, del que Cortés asesinó después de torturarlo” (Novo 1970, 258).<sup>33</sup>

En cualquier caso, la obra no carece de momentos trágicos<sup>34</sup> y a lo largo de la misma el personaje va adquiriendo una dimensión épica que culmina con las palabras finales del narrador-protagonista, en las que apela a la identificación de los mexicanos con el héroe caído (aunque esta vez desde una postura conciliadora muy distinta a la de los autores del XIX o a la de Usigli):

Ahora la tierra ha digerido todos los viejos odios [...]. 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 —formados con los huesos de nuestros muertos— nutridos como el sol con la sangre de nuestros corazones. (282)

En *Los argonautas*, en cambio, Sergio Magaña sí propone un tramado absolutamente novedoso al presentar la conquista de México desde lo que él mismo define como “una fina y aguda sátira” (1985, 144). Contraponiendo y complementando de algún modo la propuesta de *Moctezuma II*, la atención se centra ahora en los conquistadores, los “argonautas” extranjeros dispuestos a apropiarse de las riquezas de México ayudados por la Malinche-Medea. La acción recorre el período que va desde la llegada de los españoles a las costas de Veracruz hasta la Noche Triste, interrumpiéndose en este punto (como lo hace Cortés en su Segunda relación) sin presentar al público el final ya conocido. Al caracterizar a sus protagonistas, su mirada se vuelve irónica y desmitificadora hasta el punto de convertir la obra, como apuntaba

<sup>32</sup> Así lo expresa el joven que interpretará a Cuauhtémoc (Novo 1970, 257), aunque quizá sería más preciso explicar que Novo imagina a su personaje protagonizando momentos fundamentales de la conquista desde que los mexicas tienen conocimiento de la llegada de los españoles hasta su propia muerte.

<sup>33</sup> Nótese cómo, al igual que en la obra de Basurto, los tres hechos históricos aparecen presentados en esta explicación previa como sucesivos (aunque más tarde recuperen en la obra su correcta ubicación cronológica).

<sup>34</sup> El más logrado es probablemente la escena IX, en la que la caída de Tenochtitlan se recrea exclusivamente con efectos sonoros (Novo 1970, 276).

Carlos Solórzano en los días de su estreno, en “una parodia de la crónica histórica” (en Zelaya, Lobato y López 2006, 157).

Probablemente fue el propio Solórzano el que mejor definió por entonces el logro de Magaña: crear “ese clima de parodia en que todo se refunde para darnos una imagen distorsionada, que es como el reverso de una lección de Historia, pero que sin embargo contiene posibilidades didácticas eficaces, transmitidas en un juego que pretende la comunicación actual y no la idealización de personajes y de situaciones ‘sublimes’ del pasado” (156).

En efecto, el tono irónico o burlesco de la obra, lejos de impedir, contribuye a mostrar un compromiso crítico con el pasado, reforzado a su vez por esos recursos brechtianos de distanciamiento ya citados, que Magaña maneja con maestría (como la introducción del personaje-narrador Bernal Díaz del Castillo o las intervenciones del coro).<sup>35</sup> En su tratamiento de la materia histórica, la pieza se aleja así del “teatro de tesis” que Usigli había llevado a su culminación, pero mantiene el propósito didáctico en la medida en que “intenta generar una reflexión y enseñanza en el auditorio” (Márquez 2015, s.p.).

Dicha reflexión gira en torno a dos aspectos fundamentales. En primer lugar, lo que fue realmente la conquista: de forma simbólica, el autor la presenta como el ajedrez que Cortés ofrece jugar a Moctezuma, un “juego” (de poder) que inicia de forma muy desigual para sus participantes:

[CORTÉS:] Os he traído un regalo [...]. Es un juego; se llama ajedrez [...].

[CORTÉS:] Dos partidos, dos ejércitos. (*Mostrando dos piezas: Los dos reyes*) En suma, la lucha entre dos reyes.

MOCTEZUMA: O entre dos pueblos [...].

CORTÉS: Ahora comienza el juego. Salimos nosotros. Las blancas siempre atacan.

MOCTEZUMA: (Suspica). ¿Por qué?

CORTÉS: Es la ley [...].

MOCTEZUMA: (A Cortés). Es curioso este juego. ¿Cuándo termina?

CORTÉS: Cuando muere el rey (1985, 216-218).

El segundo eje de reflexión es —como ya se ha señalado— la posibilidad de establecer un correlato entre el pasado y el presente, que invita a su vez a una intervención activa en este último, manifestada de forma explícita a través de las palabras que Bernal Díaz dirige al público al final de la obra:

esto no acaba aquí, se prolonga, se ha prolongado siempre y volverá a pasar hasta que —como dijeron ellos— “la racial ignominia de los pueblos se canse” o hasta que el hombre aprenda que hay algo más grande que la libertad: ¡El derecho a tenerla! (222)

Cabe advertir, sin embargo, que la interpretación de la historia que, según la propuesta del autor, debe deducir el público no difiere en lo esencial de la del discurso hegemónico: el proceso de desmitificación se aplica solamente al mundo de los “extranjeros”, de manera que la conquista sigue definiéndose como la destrucción del mundo cultural “mexicano” a manos de los invasores españoles. Es por ello que la obra ha sido muy aceptada por el público no sólo en la década de los 60 sino hasta la actualidad, como muestra la siguiente reseña crítica a la puesta en escena que dirigió Eduardo Contreras en 2015: en *Cortés y La Malinche o Los Argonautas*, “se retrata con la sátira, el saqueo, el abuso, la imposición, el robo, la falta de conocimiento y el someter a los débiles, a pueblos que acostumbrados a su ritmo de vida y costumbres tienen que agachar la cabeza y aceptar que los extranjeros lleguen a tomar las cosas por la fuerza” (SandyMoon 2015, s.p.).

<sup>35</sup> Sobre los recursos brechtianos en la obra, ver Márquez 2015.

Ahora bien, cabe señalar un tercer y último modo de proponer nuevas interpretaciones de la conquista que consistiría precisamente en un cuestionamiento de determinados elementos de la versión sancionada por la ideología dominante. Entre estos elementos problemáticos, destaca la valoración moral del mundo prehispánico, alimentada especialmente a lo largo del siglo XIX, durante el cual —como hemos visto— se forja la imagen de una “nación” unida, próspera y pacífica avasallada por el imperio español y se olvida cómo el pueblo azteca había sometido a sus aliados a desmedidos tributos y a la guerra florida a sus enemigos. En las obras que nos ocupan se evoca el alto grado de civilización alcanzado por estas culturas,<sup>36</sup> pero no se elude la tiranía que la Triple Alianza ejerce sobre los pueblos sometidos. Así, el Tecpanécatl de *Los argonautas* recuerda los “sesenta años de asedio” a los que los han sometido los mexicas y Xicoténcatl advierte a Marina: “Oro ya no tenemos. Pídanselo a Moctezuma que también nos ha saqueado” (Magaña 1985, 178); Novo imagina a su Cuauhtémoc ofreciéndose a Moctezuma para negociar con sus “hermanos” y hacerles ver que “la esclavitud que esos extranjeros les impondrían, sería mucho más dura y terrible y definitiva que la que sufren a tus plantas” (1970, 261); y en la obra de Gorostiza, a través del imaginario intercambio de acusaciones entre Malinche y Cuauhtémoc, se realiza ya incluso un claro cuestionamiento moral sobre el poder azteca, cuando Malinche pregunta: “¿Acaso no se han adueñado los mexicanos de todos los reinos que forman su imperio? [...] ¿Es más legítimo despojar y esclavizar a los hermanos que a los extraños?” (1970, 487).

Pero quizá la pieza que de manera más clara denuncia el despotismo de los mexicas, equiparándolo al que ejercerán más tarde los españoles, es la de Luisa Josefina Hernández, concretamente en su segunda parte, en la que recorre la historia del pueblo azteca desde su llegada a Tenochtitlan hasta su destrucción a manos de los españoles. Obra profusamente documentada, *Quetzalcóatl* es un claro ejemplo de cómo el teatro histórico puede convertirse en una construcción visual del pasado: la autora asume explícitamente el discurso histórico a través de citas textuales y de referencias en las acotaciones a trabajos de autores como Laurette Sejourné, Alfonso Caso, Antonio Peñafiel, César Saenz o Miguel León-Portilla y lo refuerza con imágenes (arquitectónicas y pictográficas) que dan un claro sentido didáctico a la puesta en escena. Ahora bien, como ha explicado la propia autora, este propósito didáctico, lejos de obligarle a seguir la versión hegemónica de los hechos históricos, la estimuló para desarrollar una postura crítica: “Era teatro para jóvenes de secundaria y había que educarlos en movimientos históricos de México. A mí me gustó mucho ese sistema porque me daba la oportunidad de enjuiciar cosas” (en Nigro 1985, 103).

Así lo demuestra en cuanto al tema que nos ocupa, ya que, gracias a la intervención de un coro brechtiano de voces anónimas, establece un claro paralelismo entre las intenciones de los mexicas al instalarse en el Valle de México (“Hombre 1: Venimos a conquistar el mundo / Hombre 2: Mira los horizontes; serán nuestros [...]. / Hombre 2: Les quitaremos sus dioses, sus creencias, sus palabras para hablar con los dioses...”, 1994, 216) y las que más tarde se van a atribuir a los españoles (“1: Venimos a conquistar el mundo. / 2: Los horizontes serán nuestros [...]. / 3: Les quitaremos sus dioses, sus creencias, sus palabras para hablar con los dioses...”, 224), lo que lleva al espectador a concluir que “la historia de México y, si se quiere, la de todos los pueblos, no es más que una sucesión de invasiones que reflejan una lucha constante por el poder” (Martí, en prensa).

## Falso epílogo

<sup>36</sup> Recordemos que, por esos años, se publican trabajos esenciales en este sentido como *La filosofía náhuatl* (1956) de Miguel León-Portilla, donde se describen las sutilezas de la literatura y el pensamiento filosófico de los pueblos mesoamericanos a través de figuras ya rescatadas desde el período colonial como Nezahualcōyotl, o *El universo de Quetzalcóatl* (1962), de Laurette Sejourné, que, además del mito, aborda el “humanismo quetzalcoatlano”.

En definitiva, la segunda mitad del siglo XX supuso un claro punto de inflexión en la interpretación del hecho histórico de la conquista en los escenarios. Los dramaturgos y dramaturgas de este período ofrecieron a su público la posibilidad de valorar críticamente su pasado, de cuestionar la percepción de este momento fundacional por parte de la ideología dominante o de desmitificarlo a través de nuevos tramados, abriendo así la puerta a un tipo de re-presentación postmoderna que tendría su período culminante unas décadas más tarde (en los años que rodearon la “des-celebración” del V Centenario del Descubrimiento) en obras como *Águila o sol* (1984), de Sabina Berman, *Malinche en Dios TV* (1984), de Jesusa Rodríguez, *Lo que cala son los filos* (1988), de Mauricio Jiménez, o *La noche de Hernán Cortés* (1992), de Vicente Leñero.

Esta reinterpretación del pasado sirvió también —como hemos visto— para reflexionar sobre los problemas del México contemporáneo (como diría Juan Tovar en su advertencia a *La madrugada*, “Representar el pasado es repasar el presente. Contamos historias viejas por ir corriendo la nueva”, en Meyran 1999, 14); un ejercicio de memoria histórica que resultaría más acuciante que nunca a partir de 1968, cuando la matanza de estudiantes en la plaza de Tlatelolco a manos del ejército de Díaz Ordaz provocó paralelismos casi obligados con la caída de Tenochtitlan gracias a formulaciones dramáticas tan sobrecogedoras como la escena que cierra *Todos los gatos son pardos* (1970), de Carlos Fuentes.<sup>37</sup>

Pero, sobre todo, la re-escritura teatral de la conquista supuso también, a partir de estos años, la conciencia de estar “construyendo un pasado”, de ejercer el derecho que reclamaba el protagonista de *Cuauhtémoc* a convertir los hechos ya ocurridos en cosas distintas “cada vez que las representemos”, porque finalmente, como advierte Juan Mayorga en su ensayo “El dramaturgo como historiador”:

El pasado lo estamos haciendo a cada momento. En cada ahora es posible mirar hacia atrás de una manera nueva. Dar importancia a hechos que nos parecían insignificantes o contemplarlos desde una perspectiva en la que nunca antes pudimos situarnos. En cada ahora decidimos qué hechos nos conciernen, en qué tradiciones nos reconocemos. El pasado es imprevisible. Está ante nosotros tan abierto como el futuro. (1999, 10)

---

<sup>37</sup> Sobre las reescrituras literarias del mundo indígena y su conquista que generó en México la masacre de Tlatelolco, ver Sanchis 2020.

**Obras citadas**

- Aracil, Beatriz. *El teatro evangelizador. Sociedad, cultura e ideología en la Nueva España del siglo XVI*. Roma: Bulzoni, 1999.
- Aracil, Beatriz. “Moctezuma II: ausencia y presencia en el teatro mexicano”. *América sin nombre*, 9-10. *En torno al personaje histórico* (2007): 12-20. <http://hdl.handle.net/10045/5616>
- Aracil, Beatriz. “Imágenes de la Malinche en el teatro mexicano contemporáneo”. *Gestos*, 51 (2011): 93-113.
- Basurto, Carmen. *Teatro infantil* [1929]. México: Avante, 1970.
- Cucuel, Madelaine. “Mises en scène de *Moctezuma II*”. *Théâtre/Public*, septiembre-diciembre 1992 (monográfico *América 1492-1992. Théâtre et histoire*): 51-52.
- Duvignaud, Jean. *Sociología del teatro*. México: FCE, 1966.
- Feliciano, Wilma. “Entrevista a Luisa Josefina Hernández: el teatro es mi oficio, no mi hobby”. *Gestos: teoría y práctica del teatro hispánico*, 28 (1999): 135-139.
- Festivo aparato con que la Provincia Mexicana de la Compañía de Jesús celebró, en esta Imperial Corte de la América Septentrional, los inmarcesibles lauros y glorias inmortales de S. Francisco de Borja*. México: Imprenta de Juan Ruiz, 1672. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcdv1x4>
- García Gutiérrez, Óscar Armando. “México y Tlaxcala (1539): escenificaciones imperiales de la conquista”. En Gustavo Curiel (ed.). *La metrópoli como espectáculo: la ciudad de México, escenario de las artes*. México: UNAM, 2013, pp. 83-108.
- Gorostiza, Celestino. *La Malinche* [*La leña está verde*, 1958]. En *Teatro mexicano del siglo XX*, selección de Antonio Magaña Esquivel. México: FCE, 1970. 444-511.
- Hernández, Luisa Josefina. *Quetzalcóatl* [1967]. En *La paz ficticia. Popol Vuh. La fiesta del mulato. Quetzalcóatl*. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994. 191-228.
- La Conquista de México por Carlos Quinto. Una comedia anónima novohispana desconocida*, transcripción, introducción y notas de Alberto Pérez-Amador Adam. México: FCE, 2020.
- Las Casas, fray Bartolomé de. *Apologética historia de las Indias*. Madrid: BAE, 1958.
- Lope de Vega, Félix. *Arte nuevo de hacer comedias en este tiempo*. En Felipe B. Pedraza Jiménez, *El Arte nuevo de hacer comedias de Lope de Vega. Contexto y texto*. New York: IDEA, 2020. 145-161. <https://hdl.handle.net/10171/58982>
- Magaña, Sergio. *Moctezuma II* [1953]. En *Teatro mexicano contemporáneo: antología*. Madrid: FCE/Sociedad Estatal Quinto Centenario, 1991. 439-547.
- Magaña, Sergio. *Cortés y la Malinche* [*Los argonautas*, 1967]. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- María y Campos, Armando de. “El espectáculo *Cuauhtémoc* que se ha presentado en el teatro de las Bellas Artes es magnífico”. *Novedades*, 16 agosto 1950. <http://criticateatral2021.org>
- María y Campos, Armando de. “*La leña está verde*, en el teatro del Bosque”. *Novedades*, 7 noviembre 1958. <http://criticateatral2021.org>
- Márquez, Javier. “Enamorarse del extranjero: apropiaciones de Brecht en México”. En *Los argonautas* [*Sátira en 2 partes*]. *Enciclopedia de la literatura en México ELEM (FLM)* [en línea]. México: Fundación para las Letras Mexicanas, 2015. <http://www.elem.mx/obra/datos/31679>
- Martí, Lidia. “Quetzalcóatl y la reinterpretación histórica de México en el teatro de Luisa Josefina Hernández”. En Beatriz Aracil y Mónica Ruiz (eds.). *Personajes míticos e históricos de la conquista de México en la escritura de mujeres* (en prensa; gentileza de la autora).

- Mayorga, Juan. “El dramaturgo como historiador”. *Primer acto: Cuadernos de investigación teatral*, 280 (1999): 8-10.
- Merlín, Socorro. “Cuauhtémoc”. En *Personajes y gestas de la historia en el teatro. Obras premiadas del concurso de teatro histórico de Xavier Rojas* [libro electrónico], México, CITRU, 2013. <https://citru.inba.gob.mx/publicaciones/libros/electronicos/ebook2/14.html>
- Messinger Cypess, Sandra. “Re-visión de la figura de la Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea”. En Margo Glantz (comp.) *La Malinche, sus padres y sus hijos*. México: Taurus, 2001: 257-276.
- Meyran, Daniel. “Historia y teatro, Teatralidad e Historicidad”. En Daniel Meyran (coord.). *Teatro e historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1999. 9-19.
- Motolinía, fray Toribio de Benavente. *Historia de los indios de Nueva España*, ed. de George Baudot. Madrid: Castalia, 1985.
- Nigro, Kirsten. “Entrevista a Luisa Josefina Hernández”. *Latin American Theater Review*, 18:2 (Spring 1985): 101-104. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/604>
- Novo, Salvador. *Cuauhtémoc* [1962]. En *Teatro mexicano del siglo XX*, selección de Antonio Magaña Esquivel. México: FCE, 1970. 256-282.
- Orozco y Berra, Manuel. *Noticia histórica de la conjuración del marqués del Valle. Años de 1565-1568. Formada en vista de nuevos documentos originales y seguida de un extracto de los mismos documentos*. México: Tipografía de R. Rafael Cadena, 1853. <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc0998268>
- Orozco y Berra, Manuel (ed.). *Actas de Cabildo de la Ciudad de México*. México: Aguilar e Hijos, 1889-1916. [http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/toc/CSIC000254328/0/LOG\\_0000/](http://simurg.bibliotecas.csic.es/viewer/toc/CSIC000254328/0/LOG_0000/)
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. “La conquista en la escena mexicana: *Lo que cala son los filos*”. *La Escena Latinoamericana*, 2:1 (octubre 1993): 64-67.
- Ortiz Bullé-Goyri, Alejandro. *Teatro y vanguardia en el México posrevolucionario: 1920-1940*. México: UAM-Azcapotzalco, 2005. <http://zaloamati.azc.uam.mx/handle/11191/4986?show=full>
- Partida, Armando. “1950-1987: De la posguerra a nuestros días”. En *Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*, vol. 3. Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1988.
- Partida, Armando. *La vanguardia teatral en México*. México: Biblioteca del ISSTE, 2000.
- Partida, Armando. “Bertolt Brecht en la escena y dramaturgia mexicanas”. *Tema y variaciones de literatura*, 23 [El teatro mexicano del siglo XX] (semestre 2, 2004): 123-163. <http://hdl.handle.net/11191/2033>
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México: FCE, 1986.
- Reyes, Mara [Marcela del Río]. “Moctezuma II. Al pie de la Pirámide del Sol, en Teotihuacán”. “Diorama teatral”. *Diorama de la Cultura*, supl. de *Excélsior*, 16 abril 1961: 2. <http://criticateatral2021.org>
- Reyes, Mara [Marcela del Río]. Diorama de la Cultura (suplemento del Excélsior), 18 noviembre 1962: 3. <http://criticateatral2021.org>
- Reyes, Mara [Marcela del Río]. “Diorama teatral. *Los argonautas*”. *Diorama de la Cultura*, suplemento de *Excélsior*, 4 junio 1967: 4. <http://criticateatral2021.org>
- Rubial, Antonio. “Presencias y ausencias: la fiesta como escenario político.” En María Águeda Méndez (ed.). *Fiesta y celebración: discurso y espacio novohispanos*. México: El Colegio de México, 2009. 23-39.
- Rubial, Antonio. *El paraíso de los elegidos. Una lectura de la historia cultural de Nueva España (1521-1804)*. México: FCE, 2014.



- Rubial García, Antonio. “Los mitos de la Conquista” [audiovisual]. México: CEHM Fundación Carlos Slim, 2019.  
<https://www.youtube.com/watch?v=Emo5S3pRIYQ>
- Ruiz, Mónica. “Cortés y otros héroes de la conquista en el teatro mexicano del siglo XIX”. *América sin nombre*, 5-6 (2004) (*Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en el siglo XX hispanoamericano*): 208-215.  
<http://hdl.handle.net/10045/5981>
- Sanchis Amat, Víctor Manuel. ‘Y todo esto pasó con nosotros’. *Reescrituras del mundo indígena en la recepción literaria de Tlatelolco 1968*. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2020.
- SandyMoon, “Cortés y La Malinche o Los Argonautas” [reseña electrónica]. 2 de abril 2015.  
<http://disccionmoon.com/los-argonautas-cortes-y-la-malinche/>
- Sten, María (ed.). *Dramas románticos de tema prehispánico (1820-1886)*. *Teatro Mexicano. Historia y Dramaturgia*, vol. 13. México: CONACULTA, 1994.
- Sten, María. “Cuando los dioses se van”. En Daniel Meyran (coord.), *Teatro e historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*. Perpignan: Presses Universitaires de Perpignan, 1999. 21-41.
- Torquemada, fray Juan de. *Monarquía Indiana*, ed. de Miguel León-Portilla. México: UNAM, 1979.
- Usigli, Rodolfo. *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*. México: Porrúa, 1982.
- Villegas, Juan. “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia”. En José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Teatro histórico (1975-1998): textos y representaciones*. Madrid: Visor Libros, 1999.
- Viveros, Germán. *Escenario novohispano*. México: Academia Mexicana de la Lengua, 2014.
- White, Hayden. *El texto histórico como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003.
- White, Hayden. *Metahistory: The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1975 / *Metahistoria. La imaginación histórica en Europa del siglo XIX*. México: FCE, 2002.
- Zelaya, Leslie, Imelda Lobato y Julio César López. *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña (1924-1990)*. México: Secretaría de Cultura de Michoacán/CONACULTA/INBA/CITRU, 2006.
- Zugasti, Miguel. “La danza, mitote, tocotín o máscara de la prisión de Moctezuma: resumen estilizado de la conquista de México (siglos XVI-XVIII)”. En *Los relatos del encuentro. México, siglo XVI*. Guanajuato: Museo Iconográfico del Quijote/Fundación Cervantina de México/Universidad de Guanajuato/Centro de Estudios Cervantinos, 2019: 295-356.