



**Casa abierta al tiempo**

**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA**  
**UNIDAD IZTAPALAPA**

**DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**APLICACIÓN DEL MODELO ACTANCIAL A LA DRAMATURGIA DE  
LA CONQUISTA EN *LAS ADORACIONES* DE JUAN TOVAR**

**TESIS  
QUE PRESENTA**

**MTRO. EDUARDO ARI GUZMÁN ZÁRATE**  
**2123801894**

**PARA OPTAR AL GRADO DE  
DOCTOR EN HUMANIDADES  
(TEORÍA LITERARIA)**

**DIRECTOR: DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR**

**IZTAPALAPA, CDMX, ENERO 2017**



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

# ACTA DE DISERTACIÓN PÚBLICA

No. 00187

Matrícula: 2123801894

APLICACIÓN DEL MODELO  
ACTANCIAL A LA DRAMATURGIA  
DE LA CONQUISTA EN LAS  
ADORACIONES DE JUAN TOVAR

En la Ciudad de México, se presentaron a las 17:00 horas del día 25 del mes de enero del año 2017 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE  
DR. ALEJANDRO GERARDO ORTIZ BULLE GOYRI  
DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR



EDUARDO ARI GUZMAN ZARATE  
ALUMNO

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretario el último, se reunieron a la presentación de la Disertación Pública cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

DOCTOR EN HUMANIDADES (LITERATURA)  
DE: EDUARDO ARI GUZMAN ZARATE

y de acuerdo con el artículo 78 fracción IV del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

aprobar

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó al interesado el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

REVISÓ  
  
LIC. JULIO CESAR DE LARA SASSI  
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH  
  
DRA. JUANA JUAREZ ROMERO

PRESIDENTA  
  
DRA. MARINA MARTINEZ ANDRADE

VOCAL  
  
DR. ALEJANDRO GERARDO ORTIZ BULLE  
GOYRI

SECRETARIO  
  
DR. GUSTAVO ILLADES AGUIAR

Agradezco al Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt) por la beca otorgada para realizar los estudios de Doctorado en Humanidades (Teoría literaria) en la Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa. Trabajo que se concreta en la presente investigación.

En memoria a dos queridos maestros

Norma Román Calvo

Jesús Eduardo García Castillo

Los hombres no son libres de elegir las relaciones de producción en las que les toca pensar, actuar y, obviamente, publicar libros. Nadie puede escaparse de sus circunstancias históricas; menos un editor, un traductor o un crítico.

Fermín A. Rodríguez

La Conquista de América es la aventura colectiva más grande que la humanidad haya vivido jamás; sólo podrá ser comparada con el descubrimiento de otros mundos habitados, si éste llega a producirse.

Jacques Lafaye

CARLOS: [...] ¿Quiénes son éstos que nos deshacen y perturban y viven sobre nosotros y los tenemos auestas y nos sojuzga? ¿Quién viene aquí a mandarnos que no es nuestro pariente ni nuestra sangre? ¿Piensa que no hay corazón que lo sienta y lo sepa? Pues aquí estamos y no ha de haber quien haga burla de nosotros. ¡Oh, hermanos! Ninguno se nos iguale de los mentirosos, ni se junte de los que obedecen y siguen a nuestros enemigos. La guerra no termina todavía.

Juan Tovar

## ÍNDICE

Introducción.....	1
CAPÍTULO 1 El modelo actancial aplicado a textos dramáticos.....	14
1.1 El modelo actancial en la teoría literaria.....	15
1.2 El modelo actancial en la Semiología dramática.....	25
1.3 Categorías del modelo actancial para el análisis de <i>Las adoraciones</i> .....	30
Capítulo 2 Hacia la explicación del concepto «dramaturgia de la Conquista».....	37
2.1 Hacia el concepto «dramaturgia de la Conquista».....	38

2.2 Estado del arte de la «dramaturgia de la Conquista».....	50
2.3 Dramaturgias de la Conquista de Tenochtitlan en el teatro mexicano.....	65
CAPÍTULO 3 Aplicación del modelo actancial a <i>Las adoraciones</i> .....	91
3.1 Elementos extrínsecos.....	92
3.1.1 Relación de <i>Las adoraciones</i> con aspectos políticos y estéticos.....	92
3.1.2 Convención dramática.....	97
3.1.3 Juan Tovar. Dramaturgo, novelista, ensayista, cuentista y guionista.....	100
3.1.4 Ediciones y estrenos.....	103
3.1.5 Sinopsis e intertextos.....	107
3.2 Elementos intrínsecos: el modelo actancial.....	113
3.2.1 Estructura superficial .....	113
3.2.2 Aplicación del modelo actancial .....	115
3.2.2.1 Microsecuencias de <i>Las adoraciones</i> .....	115
3.2.2.2 Mesosecuencias de <i>Las adoraciones</i> .....	129
3.2.2.3 Macrosecuencia y enunciación de la acción dramática de <i>Las adoraciones</i> .....	131

3.2.3 Personajes.....	133
3.2.3.1 Manifestación del personaje.....	133
3.2.3.2 Interrelación del personaje: sujeto-opositor.....	136
3.2.4 Triángulo ideológico de la acción dramática.....	138
Conclusión.....	144
Bibliografía.....	148
Anexo.....	162

## INTRODUCCIÓN

Los estudios sobre la literatura dramática son los menos investigados por los teóricos literarios; sólo basta realizar un rastreo bibliográfico en los departamentos de las universidades dedicadas a la divulgación de la Teoría literaria para cuantificar que las tesis, libros y artículos de revistas especializadas, destinados a la poesía y narrativa, son mayores en comparación con los del drama. ¿A qué se deberá? ¿Acaso la literatura dramática no forma parte de los géneros literarios? ¿La literatura dramática no merece ser estudiada, analizada y teorizada?

Las investigaciones representativas sobre el teatro mexicano del siglo XX han sido desarrolladas en espacios académicos (Colegio de Literatura dramática y Teatro (UNAM), Universidad Veracruzana, el Centro Nacional de Investigación, Documentación e información Teatral Rodolfo Usigli (CITRU), la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT), la Universidad Iberoamericana, entre otras) y difundidas en revistas especializadas (*Latin American Theatre Review*, *Gestos*, *Máscara*, *El hipogrifo teatral*, *Investigación teatral*, *Tramoya* y *Paso de gato*). Desde estos espacios, autores como Domingo Adame, Alejandro Ortiz Bullé-Goyri, Guillermina Fuentes, Martha Toriz, Óscar Armando García Gutiérrez, María Sten, Armando Partida, Daniel Meyran, Norma Román Calvo, José Ramón Alcántara,

Leslie Zelaya, Rodolfo Obregón, Enrique Mijares, etc., han documentado nuestro teatro. Por mi parte, con el presente trabajo, consagrado al análisis de *Las adoraciones* de Juan Tovar para hablar de la «dramaturgia de la Conquista», espero hacer una contribución a los estudios teóricos sobre el drama.

El drama ha sido, es y será irremediabilmente histórico y necesariamente político, pues no hay pasaje de la historia del teatro en que la fábula de la obra no dialogue con su contexto histórico inmediato. Ahora bien, causan un efecto mayor aquellos dramas que dramatizan un acontecimiento debidamente documentado por los historiadores. ¿Cómo denominar a estos dramas? ¿Históricos? ¿Teatro histórico? ¿Dramas y/o teatro de corte histórico? Al respecto, Pavis escribió:

La dramaturgia tiene que habérselas, pues, con la historia, cuando la obra reconstruye un episodio pasado que verdaderamente ha sucedido. [...] Por otra parte, toda obra dramática, llámese o no obra histórica, se refiere a una temporalidad y representa un momento histórico de la evolución social: la relación entre drama e historia es, en este sentido, un elemento constante de toda dramaturgia. Relación siempre muy problemática, ya que es muy difícil trasladar la historia a una obra sin que aquélla sufra una serie de modificaciones y ésta un conjunto de estilizaciones (255-256).

Las modificaciones irremediables que sufre el pasaje histórico en el drama hacen de éste otra versión ficcional de la Historia. A éste tipo de dramaturgia lo componen dos discursos: el teatral y el histórico que en su conjunto estructuran el texto dramático, el cual se convierte en otra versión de un acontecimiento de la Historia que se correlaciona con el contexto en el que es creado. Al respecto, Juan

Tovar señaló: “la magia del teatro nos aproxima el suceso remoto por mediación del poeta que imagina y estructura las acciones del drama, confiriendo presencia a los hechos de otro tiempo” (38).

Por ello un aspecto a destacar es el nombre genérico de este tipo de drama, al cual se le ha denominado «teatro histórico»<sup>1</sup> pues, como lo recuerda Beatriz Hernanz, “el teatro ha vivido siempre de la historia” (93). Si se revisa la historiografía del teatro occidental se hallará que en el drama se representaron fábulas cuyos referentes fueron documentos históricos, mitos y leyendas, mismos que conformaban parte del imaginario colectivo de una sociedad específica. Los espectadores conocían la fábula (sea de manera oral o escrita) pues formaba parte de la memoria del pueblo. Por eso cuando el lector estaba ante la representación de una obra dramática de esta naturaleza lo que veía era “sólo una ilusión de [la] Historia” (Raffi-Bérud 147). A estos dramas se les conoce como «teatro histórico».

El término «teatro histórico» está compuesto por la oposición de dos conceptos: *teatro* que se refiere a “mirar”, “observar”, e *histórico* que es una narración de acontecimientos humanos. Si lo histórico es una narración, entonces, ¿no se contrapone al teatro? No, puesto que la Historia y el teatro son discursos estructurados para la comunicación humana.

La narración histórica es un referente bajo el cual se estructura la obra dramática, esto pone en evidencia la liminalidad entre el teatro y la Historia que no se

---

<sup>1</sup> Uno de los autores que lo han estudiado es Spang quien lo explica y define del siguiente modo: “Nos hallamos en la bifurcación entre lo público y lo particular, los dramas constituyen pro naturaleza una ejemplarización particular de lo general [...] En el drama histórico se añade una dificultad más, concretamente la de connatural carácter público de los personajes y acontecimientos históricos; hasta su privacidad se vuelve fácilmente pública; a su comportamiento particular se atribuye ejemplaridad colectiva” (13).

disuelve en la unión de los conceptos, por el contrario, queda invisible, apenas perceptible desde un enfoque teórico.

Por ello, decir teatro histórico resulta ambiguo y quizá sea más idóneo nombrarlo como «drama de corte histórico». Esto es porque el texto dramático (re)cuenta un fragmento de la Historia pues, como lo señaló Marvin Carlson, todo drama es una obra de la memoria y esto hace del teatro un espacio de la memoria, para el caso de *Las adoraciones*, la del pueblo mexicano. De ahí la importancia de estudiarlo ya que, desde sus comienzos, el drama ha centrado sus temas en los mitos, leyendas y sucesos históricos, los cuales forman parte de la memoria de un país o ciudad determinada pues el lector tiene conocimiento de lo que dramatiza la obra. Así lo histórico es sólo una característica de este tipo de dramas, estructurados en una acción dramática cuya finalidad es (re)contar la Historia.

Dentro del drama mexicano de corte histórico está el tema de este trabajo: la Conquista de Tenochtitlan, bajo el cual es significativo el corpus dramático que pude reunir hasta el momento de esta investigación: *La conquista de Jerusalén* (1539), adjudicado a *Motolinía*; el *Auto Sacramental de El divino Narciso* (1690), de Sor Juana Inés de la Cruz; *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; *Moctezuma II* (1953) y *Cortés y la Malinche* (1967), de Sergio Magaña; *La Malinche* (1958), de Celestino Gorostiza; *Corona de fuego* (1960), de Rodolfo Usigli; *Cuauhtémoc* (1963) y *La guerra de las gordas* (1969), de Salvador Novo; *La ronda de la hechizada* (1967) y *La dama de la luna roja* (1969), de Hugo Argüelles; *Quetzalcóatl* (1968), de Luisa

Josefina Hernández; *Todos los gatos son pardos* (1969), de Carlos Fuentes; *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; *Lo que calan son los filos* (1988), de Mauricio Jiménez; *La noche de Hernán Cortés* (1990), de Vicente Leñero; *Águila Real* (1992), de Hugo Argüelles; *La Malinche* (1998), de Víctor Hugo Rascón Banda; *La Malinche: una identidad rota* (1998), de Efraín Franco Frías; *Fronteras* (2008), de Edgar Chías. Como se puede apreciar el corpus es rico y da para una investigación más profunda pues sin duda aún existen obras por conocer y analizar, pero eso será objeto de otro trabajo.

Si a lo largo de la historia del teatro mexicano se ha dramatizado este tema es porque los dramaturgos pretendieron subrayar alguna relación con el contexto histórico-político que les tocó vivir. Por ello valdría la pena cuestionar ¿qué significa la Conquista de Tenochtitlan en la dramaturgia mexicana? Desde mi punto de vista significa que el proceso de Conquista no ha terminado, por el contrario se ha perpetuado en el modo de poner en práctica la dominación ideológica, económica y religiosa; pensar la Conquista es cuestionar la identidad de nuestro país pues para explicar a la sociedad mexicana hay que volver a ese momento marcado por la Historia (evento sucedido hace más de quinientos años pero que aún incide en el presente del siglo XXI); un último significado de la Conquista de Tenochtitlan es la reivindicación de las instituciones que rigen la vida cotidiana: la jurídica y la religiosa, ambas impuestas por la cúpula del poder cuya presencia en la vida del país data desde 1521.

Al respecto, quiero mencionar dos textos fundamentales sobre el tema de la Conquista en el teatro mexicano<sup>2</sup> que destacan la importancia del tema en el ámbito académico: *Teatro e Historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno* (1999), coordinado por Daniel Meyran, y *La representación de la Conquista en el teatro latinoamericano de los siglos XX y XXI* (2014), editado por Verena Dolle. Las perspectivas teóricas empleadas por los investigadores para analizar la Conquista en los dramas son: la Semiótica, el Poscolonialismo, la Deconstrucción, la Sociología, la Teoría de la recepción y la Hermenéutica.

Ambos textos posicionan al tema de la Conquista en el centro del interés académico europeo que, dicho sea de paso, los estudiosos fueron apoyados por la Universidad de Perpignan y la Universidad Justus-Liebig de Giessen, respectivamente. Si la Conquista resulta tan importante para los colegas extranjeros, me pregunto, ¿qué significa para los mexicanos? Bueno, mi trabajo es una respuesta a esta cuestión.

El objetivo de esta investigación es analizar la estructura profunda de *Las adoraciones* con el fin de entender cómo es la acción dramática que sustenta la estructura de la obra; para ello se aplicará el modelo actancial, el cual es una herramienta de análisis que revela tanto la estructura profunda como el movimiento de acciones que conforman la acción principal del drama; otro objetivo es proponer la noción «dramaturgia de la Conquista» para denominar a todas aquellas obras con el tema de la Conquista de Tenochtitlan.

---

<sup>2</sup> El resto de los estudios sobre el tema se encuentran en el capítulo 2 de este trabajo.

Antes de continuar quiero mencionar tres trabajos ejemplares en los que el modelo actancial es la herramienta de análisis:

El trabajo más destacado es la tesis de Norma Román Calvo que lleva por título *El modelo actancial: su aplicación a cinco textos del teatro mexicano del siglo XX*, en ésta, la autora, muestra todas las posibilidades actanciales que estructuran la obra dramática.

Thelma Itzel Ramírez en su tesis, *Vinculación del modelo actancial de Greimas y el sistema stanislavskiano de actuación aplicado a El niño y la niebla de Rodolfo Usigli*, demuestra cómo el modelo actancial también es una herramienta que funciona para el estudio del aspecto actoral.<sup>3</sup>

Por último, *En Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*, Fernando De Toro aplica el modelo actancial a dos obras de autores mexicanos (*El atentado* de Jorge Ibarguengoitia y *La paz ficticia* de Luisa Josefina Hernández) para destacar la cualidad épica de la acción dramática de estas obras.

Ahora bien, del corpus de la Conquista elegí como objeto de estudio *Las adoraciones* de Juan Tovar, porque es representativa del modo de escritura dramática que se hacía en la ciudad de México en los años ochenta y noventa, en éstas, los dramaturgos exploraron nuevas formas de escritura dramática que se caracterizó por alejarse de la estructura aristotélica para acercarse a una estructura épica y en esta transición están *Las adoraciones*.

---

<sup>3</sup> Sobre la aplicación del modelo actancial a la cuestión actoral hay que mencionar el trabajo de Jorge Prado Zavala, titulado, *Dramema. Un matiz crítico del análisis actancial aplicado a El príncipe constante de Caderón desde la perspectiva del autor teatral*.

La crítica teatral que dio cuenta del estreno de 1983 permite entender cómo fue la recepción de la obra; por ejemplo Bruce Swansey, en “*Las adoraciones de Juan Tovar*”, describió el espacio escénico:

El trabajo teatral de Juan Tovar ha encontrado un director con quien establece un diálogo imprescindible cuando el autor no está muerto José Caballero, en uno de sus mejores trabajos, demuestra que esta colaboración, cuando ocurre, es óptima: el sentido del texto, como estructura dramática, sugiere al director una línea: texto y puesta en escena resultan beneficiados con el encuentro, Caballero ha elegido un escenario sobrio, ágil, capaz de sugerir espacios a partir de la sencillez clásica. Estructuras movibles en blanco y negro señalan, como en el ajedrez, dos campos enemigos indios y españoles siguen esta regla binaria en el vestuario; desde el silencio de sus ropajes negros, los indios niegan una vida que los excluye y desde ese silencio la adaptación al orden colonial supone al mismo tiempo su erosión. El estreno en México de *Las adoraciones* (el texto ha sido editado por la Universidad Autónoma Metropolitana), supone un reto para escritores y teatreros, ya que logra profundidad, belleza formal y densidad inusitadas en nuestro medio. Sin temor a exagerar, el espectáculo resulta espléndido (1983).

En contraste con estas palabras, Milkah Rabell escribió en “*Las adoraciones o un Hamlet mexicano*”: “obra muy poética a la lectura, no logra la misma impresión en la escena” (178). Tanto Rabell como Swansey coinciden en el aspecto literario de la obra y quizá sea justo por este rasgo que *Las adoraciones* se ha convertido en un texto poco atractivo para la escena. Veamos por qué.

*Las adoraciones* contienen elementos narrativos que, en la lectura funcionan pero en la escena son un reto. Al respecto Armando Partida escribió: “su escritura se fundamenta en el discurso, por lo que en su relato dramático el planteamiento de conflictos y su desarrollo, al igual que la construcción de personajes, se van constituyendo por medio del diálogo” (186-187); el diálogo de *Las adoraciones* lo contiene todo: didascalias implícitas, la ideología de los personajes, el movimiento escénico, soliloquios, transiciones, el gesto y cambios de escena. Cada uno de estos elementos está dispuesto para dramatizar la Conquista.

Dejando de lado la crítica teatral, destaco el artículo académico “Ironía poscolonial de *Las adoraciones* de Juan Tovar”, de Peter Beardsell. Es un análisis desde la teoría poscolonial para demostrar cómo el tema de la Conquista descansa en el rasgo que, el autor denomina, ironía poscolonial. “La ironía de Tovar consiste en parte de burlarse de la esperanza de que el protagonista debería experimentar una sensación de servicio altruista por medio de su muerte. Al contrario Carlos/Ometochtzin muere confuso, experimentando finalmente sólo una sensación de lo absurdo y lo inútil de la vida” (256).

Como se puede apreciar, *Las adoraciones* es una obra compleja en su estructura dramática y para analizarla propongo la aplicación del modelo actancial porque es la herramienta que permite entender cómo es la acción dramática así como la estructura profunda de la obra, pues considero que el modelo actancial, al describir el movimiento de las fuerzas actanciales, permite comprender la verdadera naturaleza, o mejor dicho, el conflicto de la obra dramática.

Los principios teóricos y metodológicos que sustentan la investigación parten de la Semiología dramática,<sup>4</sup> de la cual se eligió el modelo actancial como herramienta de análisis tanto de textos dramáticos como de la puesta en escena; aun si el análisis versa sobre lo estrictamente literario, existe la referencia a la espectacularidad virtual, esto es porque las micro y macro estructuras que revela el modelo actancial señalan la representación.

El modelo actancial que aplicaré a *Las adoraciones* de Juan Tovar parte de dos modelos, uno lo propuso Fernando De Toro y, el otro, Norma Román Calvo. Esto da por resultado un modelo actancial pertinente para el estudio de textos que dramaticen acontecimientos históricos, como es el caso. A lo cual se me preguntará ¿por qué tomar los modelos de los teóricos mencionados y no el de Anne Ubersfeld?

Porque Fernando De Toro y Norma Román Calvo aplicaron el modelo actancial a la dramaturgia latinoamericana y mexicana, por ello es que lo ajustaron a las características y necesidades (políticas, sociales, económicas y estéticas) de esta dramaturgia.

Román Calvo y De Toro, conocedores de las limitaciones del modelo actancial, esto es, que sólo se ocupa de la estructura superficial, tomaron en cuenta el triángulo ideológico, al cual le dan una importancia significativa y hasta distintiva en su propuesta actancial; esto es porque el teatro mexicano y latinoamericano está marcado por sus entornos políticos, de luchas sociales (dictaduras, guerrillas, huelgas, asesinatos), económicos (el teatro, ya sea desde las tablas con el costo del

---

<sup>4</sup> En el apartado 1.2 El modelo actancial en la Semiología dramática del presente trabajo se explica a detalle lo que entiendo por Semiología dramática.

boletaje o en la lectura con el precio del libro, tiene una relación con el factor económico que determina su recepción) y estéticos (el tipo de teatro espectacular o literario que se realiza bajo o sobre una convención teatral). Ignorar estos aspectos sería como pensar que la literatura dramática (como el arte en general) es inmanente, cuando, a mi entender, la literatura dramática siempre tiene relación con el contexto en el que surge.

Para Fernando De Toro, haber escogido el modelo actancial sólo para analizar el texto dramático a nivel de discurso era producir “un análisis truncado, dejando lo esencial de estas obras sin tratar” (106), por ello amplió el espectro hacia la cuestión ideológica de la obra, con la intención de “segmentar la estructura épica y sus diversos elementos, y desentrañar la ideología inscrita en esos modelos” (*Ibíd.*).

Finalmente, tomo en cuenta que en el drama de corte histórico se perciben dos modos de tratar la Historia: reivindicar o criticar la Historia oficial, por ello subrayo la importancia de tomar en cuenta los referentes históricos<sup>5</sup> de los que se valió Juan Tovar para dramatizar el proceso inquisitorial de Don Carlos. Revisar y conocer las fuentes bibliográficas que sustentan la fábula de *Las adoraciones* permitirá entender si la obra crítica o refuerza la versión oficial que da la Historia sobre este acontecimiento.

En seguida expongo, brevemente, las tres partes que conforman el trabajo.

---

<sup>5</sup> Por referentes históricos me refiero a los documentos históricos escritos por historiadores que avalan la existencia del acontecimiento y que al interior de la obra dramática funcionan como intertextos.

El capítulo inaugural es de corte teórico y explica cómo el modelo actancial, en un primer momento, fue concebido como una herramienta para analizar textos narrativos y, posteriormente, aplicado a los textos dramáticos.

El aspecto más importante de este capítulo es elucidar sobre el modelo actancial que aplicaré a *Las adoraciones* de Juan Tovar para analizar su estructura profunda; el modelo es una combinación de otros dos, el propuesto por Fernando De Toro y el de Norma Román Calvo.

El segundo capítulo es un esfuerzo por conceptualizar el término «dramaturgia de la Conquista», el cual abarca un tema presente en el drama mexicano que, como toda temática histórica, dialoga con el contexto en que se representa. Así como manifestar la existencia de un corpus dramático sobre el tema de la Conquista de Tenochtitlan en la historiografía del teatro mexicano y que el modo preciso de nombrar este tipo de dramas es como: «dramaturgia de la Conquista». Para ello el capítulo tiene una división tripartita: 1) se conceptualiza la noción «dramaturgia de la Conquista»; 2) se muestra el estado del arte; 3) se identifica la literatura dramática con el tema de la Conquista de Tenochtitlan a lo largo de la historiografía del teatro mexicano.

Para concluir la estructura de la investigación, el último capítulo tiene por objetivo la aplicación del modelo actancial a *Las adoraciones* para entender cómo es la estructura profunda. El análisis está dividido en dos rubros: elementos extrínsecos (relación del drama con aspectos políticos y estéticos; convención dramática; datos biográficos de Juan Tovar; ediciones y estrenos; sinopsis e intertextos) y

elementos intrínsecos: el modelo actancial (estructura superficial; aplicación del modelo actancial; personajes; triángulo de la ideología de la acción dramática).

Este trabajo es la simiente de uno mayor que consistirá en la creación de un modelo de análisis de textos dramáticos con el tema de la Conquista de Tenochtitlan. Para la presente investigación pongo a prueba el modelo actancial en *Las adoraciones* como un modo de análisis que permita hablar de la estructura profunda de la «dramaturgia de la Conquista».

## CAPÍTULO PRIMERO

### EL MODELO ACTANCIAL APLICADO A TEXTOS DRAMÁTICOS

En el ámbito de la teoría literaria, el modelo actancial fue concebido como una herramienta para analizar textos narrativos y, posteriormente, fue aplicado a los textos dramáticos. Aplicado a este último permite visualizar las principales fuerzas del drama y su rol en la acción pues no se debe olvidar que la esencia del teatro es el conflicto, conformado por fuerzas que se oponen y se ayudan. Al respecto Norman Román me comentó en una de sus clases: “Donde hay conflicto, hay modelo actancial”.

A partir de esta afirmación se desglosan los siguientes cuestionamientos: ¿en el marco de qué perspectiva teórica fue elaborado el modelo actancial?, ¿qué teóricos han desarrollado este método de análisis?, ¿cuál es el significado de *actancial*?, ¿qué es el modelo actancial y cómo se aplica a los textos dramáticos? Responder estas interrogaciones es el objetivo de este inaugural capítulo.

## 1.1 El modelo actancial en la teoría literaria

Lo primero es ubicar el modelo actancial en la teoría literaria así como a los teóricos que lo desarrollaron.

Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* menciona a Georges Polti, autor francés de finales del siglo XIX, como el primero en intentar simplificar las situaciones dramáticas (13). Polti enumeró treinta y seis posibles situaciones existentes en todo texto dramático y narrativo.<sup>6</sup>

Otro autor dedicado a investigar las situaciones que conforman un relato fue el lingüista, etnólogo y folclorista ruso Vladimir Propp (San Petersburgo 1895-Leningrado 1970), quien estudió un centenar de cuentos maravillosos rusos y señaló 31 funciones con el objetivo de buscar la especificidad de este tipo de narración.<sup>7</sup>

Estas funciones se reagrupan en siete esferas de acción: 1) el malo, 2) el donador, 3) el ayudante, 4) la princesa, 5) el mandatario, 6) el héroe y 7) el falso

---

<sup>6</sup> "Súplica, Rescate, Crimen perseguido por venganza, Venganza de parientes sobre parientes, Persecución, Desastre, Víctimas de la crueldad o la desgracia, Rebelión, Empresas atrevidas, Secuestro, Enigma, Logro o consecución, Enemistad de parientes, Rivalidad entre parientes, Adulterio homicida, Locura, Imprudencia fatal, Crímenes involuntarios de amor, Asesinato de un pariente no conocido, Auto-sacrificio por un ideal, Auto-sacrificio por los parientes, Todos sacrificados por una pasión, Necesidad de sacrificar personas amadas, Rivalidad entre superior e inferior, Adulterio, Crímenes de amor, Descubrimiento de la deshonra de la persona amada, Obstáculos de amor, Un enemigo amado, Ambición, Conflicto con Dios, Celos equívocos o erróneos, Juicios erróneos, Remordimiento, Recuperación de una persona perdida, Pérdida de personas amadas." Véase Georges Polti, *Las treinta y seis situaciones dramáticas*, trad. Félix Soloni, Consejo Nacional de Cultura, La Habana, 1963.

<sup>7</sup> Alejamiento, Prohibición, Transgresión, Interrogatorio, Información, Engaño, Complicidad, Fechoría, Transición, Principio de la acción contraria, Partida, Primera función del donante, Reacción del héroe, Recepción del objeto mágico, Desplazamiento del héroe, Combate, Marca del héroe, Victoria, Reparación, Vuelta, Persecución, Socorro, Llegada de incógnito del héroe, Pretensiones engañosas, Tarea difícil, Tarea cumplida, Reconocimiento, Descubrimiento, Transfiguración, Castigo, Matrimonio del héroe.

héroe, las cuales fueron, para su época, un modo innovador de analizar la estructura del cuento maravilloso.

El estudio de Propp fue publicado bajo el título de *Morfología del cuento* (1928), que para 1958 ya era reconocido en los círculos académicos de Francia como un texto de vital importancia para los estudios estructuralistas, convirtiéndose en un punto de referencia para autores como Roland Barthes, Gérard Genet, Greimas, Bremond, Todorov, quienes, a partir de Propp, desarrollaron teorías y métodos de análisis de textos narrativos, trabajos que fueron publicados, en la década de los sesenta, en la revista *Communications*.

Después de Vladimir Propp, el siguiente autor de importancia para el desarrollo del modelo actancial fue Étienne Souriau (1892-1979), quien en 1950 publicó *Deux Cent Mille Situations dramatiques*, obra que “presenta un inventario semejante [al de Polti y Propp], pero esta vez aplicado, no al cuento popular, sino a las obras dramáticas” (Román 51). Parafraseando a Souriau, señalaré algunas de sus ideas centrales: toda narración está llena de la conjunción “y”, ésta es como la costura de la trama, lo cual le da dinamismo a la narración; hay que establecer las situaciones y explicar cómo éstas se modifican, se combinan y motivan la acción dramática; en todo texto dramático existen funciones internas, éstas no son evidentes sino que se encuentran en la estructura profunda del texto y sólo pueden ser descubiertas por medio de las funciones dramáticas.

Souriau señaló seis funciones:

1. El león o la fuerza temática.
2. El sol o el representante del bien o valor deseado por el león.

3. El astro receptor, la tierra, es quien obtiene el bien deseado por el león.
4. Marte o el oponente.
5. La balanza, o árbitro de la situación.
6. La luna o el espejo de la fuerza (el ayudante) (Román 52).

Las coincidencias entre las esferas de acción de Propp y las funciones de Souriau pueden esquematizarse en el siguiente cuadro:

Propp	Souriau
Acción del héroe	El león
Falso héroe	Marte
Donante	Balanza
Princesa	Sol
Ayudante	Luna
Mandatario	Tierra

A partir de estos dos modelos, Greimas<sup>8</sup> estructuró el modelo actancial tal y como lo conocemos hoy día. Sus contribuciones teóricas fueron publicadas en su

---

<sup>8</sup> “Sans doute Algidas Julien Greimas (Lituanie, 1917 - Paris, 1992) est, avec Roland Barthes, le sémioticien français le plus célèbre. Il a développé l'analyse formelle des productions sémiotiques, en particulier des récits.

On lui doit, entre autres, les concepts suivants: isotopie (répétition d'un même élément de sens), carré sémiotique (structure élémentaire de la signification, construite sur la base d'une opposition), modèle actantiel (décomposition d'une action en six actants), programme narratif (représentation d'une action en tant que succession de deux états opposés), sémiotique du monde naturel (le monde est un signe et, à ce titre, constitué de signifiants et de signifiés).

L'hypothèse greimassienne du parcours génératif de la signification permet de fondre en un tout cohérent plusieurs de ces concepts. Pour se constituer, la signification passe par les niveaux suivants: (1) les structures sémio-narratives profondes (où se trouve le carré sémiotique); (2) les structures

libro *Sémantique structurale* en el año de 1966. El modelo tenía por objetivo analizar las funciones actanciales de cualquier texto narrativo (mito, relato, cuento, novela, incluso el *comic*). La aportación de Greimas enriqueció el campo de conocimiento, hoy denominado narratología.<sup>9</sup>

La narratología es una rama del estructuralismo; éste fue una perspectiva teórica que estuvo en auge en la década de los sesenta, en específico, el año de 1966, en el cual tuvo lugar la publicación del número 8 de la revista *Communications*, mismo que fue dedicado, exclusivamente, al análisis estructural de textos narrativos (Selden 128). En esta revista escribieron autores como “Roland Barthes, Gérard Genet, Greimas, Bremond, Todorov y contenía abundantes referencias a Propp” (Selden 129); los textos editados en la revista pueden ser entendidos, en su conjunto, como el manifiesto teórico de la narratología.<sup>10</sup>

De manera que Greimas no habló de funciones o sistemas sino de *actantes*. Para Greimas, el *actante* es una unidad autónoma que realiza la acción; es una fuerza en constante conflicto y en perpetuo movimiento; también puede ser la

---

sémio-narratives de surface (où se trouvent les dispositifs pour décrire les actions: modèle actantiel, programme narratif, schéma narratif canonique); (3) les structures discursives (où se place, entre autres éléments, l'analyse figurative/thématique/axiologique); (4) la manifestation (c'est-à-dire le phénomène plus ou moins empirique manifesté, par exemple un texte)”. Véase, <<http://www.signosemio.com/greimas>>.

<sup>9</sup> “La narratología es la teoría de la narración. Más que preocuparse de la historia, el significado o las funciones de las (o conjuntos de) narraciones concretas, examina lo que todas y cada una de las narraciones tienen en común, así como lo que les permite diferenciarse específicamente de cualquier otra narración. Así mismo, se propone caracterizar el sistema de reglas relacionadas con la narrativa que preside la producción y el tratamiento de la misma. La narratología ejemplifica la tendencia estructuralista a considerar los textos (en el sentido más amplio de lo que significa el término) como formas gobernadas por reglas en las que los seres humanos (diseñan) su universo. También ejemplifica la ambición estructuralista de aislar los componentes imprescindibles y opcionales de los modelos textuales y de describir el modo en que se articulan” (Selden 127).

<sup>10</sup> Para la década de los setenta, la narratología rebasó la frontera francesa y llegó a países como Estados Unidos, los Países Bajos, Italia, Israel y Dinamarca.

abstracción de una idea como Dios, Libertad, Muerte, Tristeza, Resignación, etc.; el término *actante* amplía la concepción de personaje. Así, las fuerzas actanciales del modelo que Greimas propone para el estudio de los textos narrativos quedaron representadas en el siguiente esquema:



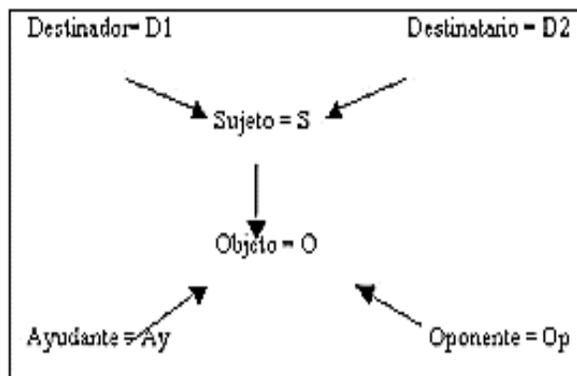
Explico el esquema de Greimas:

Sujeto-objeto es el eje del deseo porque la acción del sujeto está en la obtención del objeto. Greimas lo entendió como la organización sintáctica del discurso.

Destinador-Destinatarario es el eje del saber y en ocasiones se relaciona con el poder porque controla los valores y los deseos de los actantes. Greimas lo relacionó con el modo en que se da la comunicación de un mensaje, esto es, donde hay un emisor siempre hay un receptor.

Ayudante-Oponente es el eje del poder porque son fuerzas en franca oposición, esto es, la primera fuerza realiza la acción de ayudar al sujeto a alcanzar su objeto, la segunda ejecuta la acción de impedirlo.

El modelo actancial es solamente una parte del corpus del análisis narratológico que tuvo impacto en el aspecto teórico, el cual se vio concretado en 1977 cuando Anne Ubersfeld<sup>11</sup> publicó *Lire le théâtre*, en este texto explica y desarrolla su propuesta del modelo actancial aplicado al texto dramático.



Para Ubersfeld, en “este esquema, sujeto y destinatario se confunden. El sujeto desea para sí mismo al objeto de su búsqueda; en el lugar del Destinador, se encuentra una fuerza «individual» que, en cierto modo, se confunde también con el sujeto” (50). La variante que Ubersfeld hizo al modelo de Greimas fue colocar al

---

<sup>11</sup> “Anne Ubersfeld nació el 4 de junio 1918 en Besançon y murió el 28 de octubre de 2010 en París. Su familia era judía de origen polaco. Estudió en la École Normale Supérieure en el que se da de baja en 1940 debido a la situación de los judíos en el marco del régimen de Vichy. Se convierte en resistente y se unió al Partido Comunista y, después del final de la guerra, ella ganó el derecho a pasar la agregación en 1945. En 1972 defendió su tesis, *El rey y el bufón*, dedicado a la obra teatral de Víctor Hugo entre 1830 y 1839, y enseñó desde 1973 en la Universidad de París III, en el Instituto de Estudios de Teatro, fundada en 1959 por Jacques Scherer. Su libro *Teatro de lectura*, publicado en 1977 y traducido a diez idiomas, se convirtió en un libro de referencia”. <<http://ayudamosconocer.com/significados/letra-a/anne-ubersfeld.php>>.

sujeto entre el destinador y el destinatario y al objeto entre el ayudante y el oponente, esto con la finalidad de enfatizar que el conflicto sucede alrededor de la obtención del objeto. Pavis explicó esta variación del siguiente modo:

Permuta la pareja sujeto-objeto, haciendo del sujeto la función manipulada por la pareja destinador-destinatario, mientras que el objeto pasa a ser la función tomada entre el ayudante y el oponente. [...] En Greimas, no partíamos de un sujeto fabricado conscientemente por un destinatario en función de un destinador; el sujeto sólo se definía al final del recorrido en función de la búsqueda del objeto. [...] En cambio, en el esquema de Ubersfeld se corre el riesgo de sobrevalorar la naturaleza del sujeto, de transformarlo en un dato fácilmente localizable a través de las funciones ideológicas del destinador-destinatario (15).

El modelo actancial de Anne Ubersfeld es una herramienta para analizar textos dramáticos; al respecto, se abre un tema por investigar que desafortunadamente no le corresponde a nuestro trabajo, y es la recepción del modelo actancial en México y Latinoamérica. Por el momento sólo me interesa ubicar el modelo actancial en la teoría literaria, para lo cual mencionaré dos ejemplos.

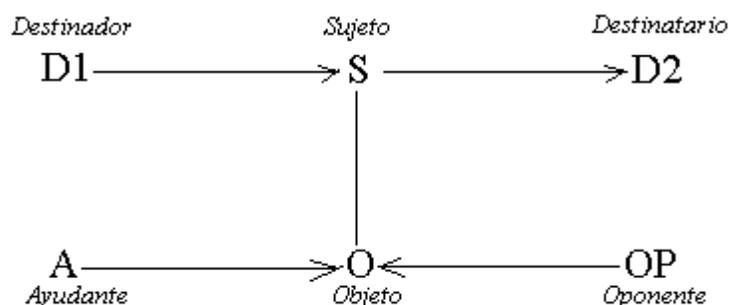
El primero data de 1987, cuando la editorial Galerna de Buenos Aires publicó *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo* de Fernando De Toro;<sup>12</sup> el

---

<sup>12</sup> Fernando de Toro es catedrático en el Departamento de Literatura Inglesa, Cine y Teatro de la Universidad de Manitoba, Winnipeg, Canadá. Fue decano de la Facultad de Posgrado de la Universidad de Manitoba (1998-2003). Doctorado en Estudios de Literatura Latinoamericana en la Universidad de Toronto (1973-1975) y en Estudios Literarios Comparados en la Université de Montreal (1975-1978). Posdoctorado en Semiótica Teatral en la Sorbonne (1982-1985). Participante de la Cátedra de Erasmus Mundus de la Comunidad Europea en el 2010, realizada por el programa Études du Spectacle Vivant en la Iniversité Libre de Buxelles.

Ha publicado extensamente, en diversos campos, teoría literaria y teatral. Sus últimas publicaciones son intersecciones III. Globalización y cultura: ensayos sobre arquitectura, cultura, pintura, música, teatro y literatura. Actualmente prepara un libro sobre todo el teatro de Samuel Beckett, para lo cual ha

autor chileno analizó seis obras dramáticas de autores latinoamericanos (*El atentado* de Jorge Ibargüengoitia, *La paz ficticia* de Luisa Josefina Hernández, *El asesinato de X* del Grupo Libre Teatro Libre, *La denuncia* de Enrique Buenaventura, *Guadalupe años sin cuenta* del Grupo “La Candelaria”, *Relevo 1923* de Jorge Goldenberg) aplicando el modelo actancial al teatro épico. El esquema actancial de Fernando De Toro es el mismo de Ubersfeld:



En este esquema el sujeto “tiene que ser una fuerza orientada hacia un objeto, puede ser colectivo pero nunca una abstracción. [...] El objeto de su búsqueda puede ser individual abstracto o colectivo” (De Toro 208). El destinador motiva la acción, orientada hacia el sujeto y el destinatario es quien recibe la acción del sujeto. El ayudante y el oponente, en franca oposición, mantienen un estrecho vínculo con la acción del sujeto dirigida a la búsqueda de su objeto de deseo.

El segundo ejemplo lo ubico en México, en el año de 2007, cuando la editorial PAX, en coedición con la Universidad Nacional Autónoma de México, publicó *El*

---

recibido una beca por tres años (2011-2014) del Consejo Canadiense para la Investigación y Ciencias Sociales.

*modelo Actancial y su aplicación* de Norma Román Calvo;<sup>13</sup> dicho sea de paso, fue su tesis doctoral.<sup>14</sup> En este texto la autora realizó una explicación rigurosamente teórica del modelo actancial para señalar la estructura profunda de cada una de las obras; el modelo lo aplicó a cinco textos mexicanos (*Moctezuma II* de Sergio Magaña, *Los arrieros con sus burros por la hermosa capital* de Willebaldo López, *Felipe Ángeles* de Elena Garro, *Las bellas imágenes* de Pablo Salinas, *Creator principium* de Héctor Mendoza). Román Calvo hizo un ajuste al modelo de Ubersfeld y lo explicó de la siguiente manera:

---

<sup>13</sup> “Nació el 18 de agosto de 1924 y murió el 27 de enero de 2013, en la Ciudad de México; hija de Juan Román y Herminia Calvo ambos originarios del estado de Guerrero. Su madre ejerció el magisterio en Chilpancingo y en la Ciudad de México, además de escribir un par de novelas. Con las ventoleras de la Revolución su familia se avecindó en la capital del país; donde conoció y casó con el joven Juan Román. Estudió en la Universidad Nacional Autónoma de México, donde obtuvo los grados de maestra en lengua y literaturas hispánicas, y de doctora en letras. Fue integrante del Grupo de los 12 (reunión de dramaturgos), socia activa de la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) y de la Asociación Mexicana de Investigación Teatral (AMIT) de la que fue tesorera de 2004 a 2007. Desde 1944 fue profesora de las materias de español y literatura en diversos colegios de enseñanza media: secundarias, preparatorias y normales. Profesora de materias relacionadas con el arte dramático en el Instituto de Artes Escénicas, el Andrés Soler, el Centro de Arte Dramático, A.C., la Escuela de Escritores de la SOGEM, la Escuela Nacional de Arte Teatral, la Universidad de las Américas plantel Cholula y catedrática del área de dramaturgia con especialidad en teorías dramáticas en el Colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Su producción literaria comprende: dramaturgia (con 31 obras de su autoría), cuento, estudios y ensayos sobre teatro; guiones y adaptaciones para televisión, traducciones del francés e italiano de teatro y poesía.

En 1984 su obra *Escándalo en el paraíso* obtuvo el segundo lugar en el Concurso Salvador Novo; en 2000 la Agrupación de Críticos y Periodistas Teatrales (ACPT), le otorgó el premio mejor obra a: *El enigma del esqueleto azul*.

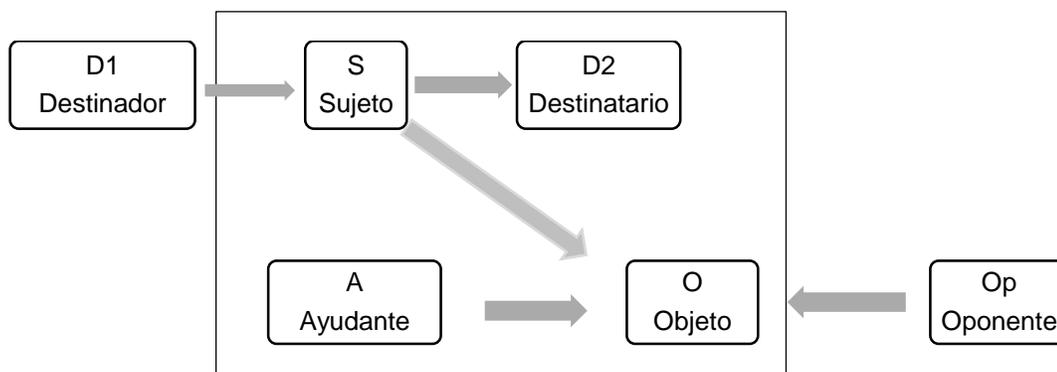
Desde 1970 participó en encuentros académicos nacionales e internacionales, a largo de su vida como dramaturga y académica publicó más de cincuenta escritos entre piezas teatrales y ensayos académicos. Algunos textos dramáticos son: *Delgadina y la reina su madrina*; *Médico, poeta y loco*; *Pollo, mitote y casorio*; *Los encantos del relajo*; *Las patas de hilo*; *¿Dónde vas Román Castillo?*; *Junípero, juglar*; *¿Cómo te quedó el ojo Lucifer?* Estos, como buena parte de su producción dramática, aluden a las costumbres y problemas sociales de México. Sus libros teóricos *Para leer un texto dramático, del texto a la puesta en escena* y *El modelo actancial y su aplicación*, son valiosas herramientas de análisis y reflexión para alumnos y estudiosos del texto dramático” (Fuentes 166-167).

<sup>14</sup> Norma Román Calvo. “El modelo actancial: su aplicación a cinco textos de teatro mexicano del siglo XX”. UNAM, 2000.

Después de haber trabajado durante varios años con el diagrama del modelo actancial hemos observado que, si todo relato es la historia de un personaje que desea algo con toda su fuerza, y que, si a través de la historia, el sujeto realiza una serie de acciones tendientes a obtener ese objeto, la flecha que señala ese movimiento, del sujeto hacia el objeto, está colocada en posición vertical, lo que, visualmente, produce una sensación de rigidez. Por esta razón y para que se tenga una imagen de aparente movimiento es más conveniente dibujar una línea diagonal entre el sujeto y el objeto.

[...]

También, puesto que el eje del deseo es el eje básico, ya que si no hay sujeto que desee un objeto, los otros actantes saldrían sobrando, hemos decidido dibujar esa flecha más intensamente que las otras, de tal manera que el modelo propuesto queda así (58-59):



Norma Román Calvo intentó mostrar la claridad del movimiento de las fuerza de los actantes. Las cuatro fuerzas del recuadro muestran “el vértice del arriba izquierda, el sujeto, relacionado con el destinatario y el movimiento hacia el objeto, y en el vértice de abajo izquierda, el ayudante, quien, visualmente, está como

apoyando más al sujeto y al objeto de su deseo” (59). Las fuerzas fuera del recuadro muestran, por un lado, al actante D1 en su función de motivador del sujeto y, por otro, el actante Op en su función de oponente, para que el sujeto alcance el objeto de deseo.

Quiero culminar este recorrido señalando que el modelo actancial se consolidó en el área de conocimiento de la narratología, la cual parte de la perspectiva teórica del estructuralismo francés; el modelo actancial es el método de análisis de textos dramáticos que mejor representa las ambiciones teóricas de la Semiología, me refiero a lograr el diseño de una “gramática de las acciones del texto dramático” (De Toro 203), esto es, la descripción de cómo se relacionan las estructuras profundas que conforman el texto.

## 1.2 El modelo actancial en la Semiología dramática o teatral

Una línea temporal en la teoría literaria que mostrara el proceso de la Semiología como una perspectiva teórica comenzaría con las investigaciones lingüísticas de Ferdinand de Saussure, pasaría por las teorías del Formalismo ruso, las del Círculo de Praga, el Estructuralismo y culminaría con la Deconstrucción. En este proceso sólo me interesa responder las siguientes cuestiones: ¿dónde se ubican los estudios dedicados al texto dramático y en específico al modelo actancial? ¿La Semiología dedicada al estudio del teatro debería nombrarse como Semiología dramática o Semiología teatral?

Si bien los estudios de Semiología se ubican desde 1930,<sup>15</sup> los dedicados al teatro comenzaron aproximadamente a finales de la década de los sesenta, con el famoso estudio de Tadeusz Kowzan<sup>16</sup> titulado “El signo en el teatro” (1969), en el cual señaló trece sistemas de signos (palabra, tono, mímica, gesto, movimiento escénico del actor, maquillaje, peinado, vestuario, accesorios, decorado, iluminación, música y efectos sonoros) que estructuran la obra teatral.<sup>17</sup>

Las aportaciones teóricas de Kowzan están pensadas con base en la condición espectacular del teatro; para las siguientes décadas, se multiplicaron los estudios, análisis, investigaciones y publicaciones. Cabe mencionar las realizadas por Roland Barthes, para quien el drama y la representación se expresan como signos, de aquí se desprende su definición de teatralidad, la cual entiende como “un espesor de signos y sensaciones que se edifican en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensuales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces que sumerge el texto bajo plenitud de su lenguaje exterior” (Barthes 50). Como se puede apreciar, si la teatralidad parte del texto pero

---

<sup>15</sup> La semiología del teatro, tal como hoy se entiende, se inicia en países centroeuropeos, Polonia y Checoslovaquia, entre las dos guerras, más concretamente en el año de 1930. Se presenta como la síntesis de varias corrientes metodológicas y epistemológicas: el formalismo del Círculo de Moscú, el estructuralismo lingüístico del Círculo de Praga y la fenomenología alemana, principalmente; más tarde irá incorporando otros métodos y orientaciones culturales, como la Estética de la Recepción, las Teorías de la Comunicación, la Sociología del Conocimiento, etc. Se iniciará primero con la Sintaxis, en paralelo con las teorías formalistas, a la que seguirá la Semántica y, a partir del medio siglo, la Pragmática, que alcanzará gran desarrollo al coincidir con algunas de las tendencias señaladas. (Bobes 497).

<sup>16</sup> Tadeusz Kowzan nació en Vilna, Lituania, que todavía pertenecía a Polonia, el 9 de noviembre de 1922 y murió el 11 de noviembre de 2010 en Caen, Francia. Es un reconocido historiador y teórico de la literatura dramática, semiólogo del teatro. Fue profesor (1975-1992) de la Universidad de Caen (Francia); en esta universidad estuvo al frente del Departamento de Literatura Francesa y Literatura Comparada.

<sup>17</sup> Véase, Tadeusz Kowzan, “El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo”, en *El teatro y su crisis actual*. AA. VV. Venezuela: Monte Ávila, 1979, pp. 25-60.

sólo se concreta en la escena, entonces, todo texto dramático contiene teatralidad en potencia.

Umberto Eco escribió “El signo teatral”, a partir del cual se destaca la siguiente idea: el teatro “es un signo ficticio que finge ser un signo” (130). Tanto la postura de Kowzan, como las de Barthes y Eco coinciden en que están dirigidas para analizar la representación, dejando de lado al texto dramático. Hoy día, los estudios de estos tres teóricos son la base para los estudios semiológicos dedicados al teatro, o mejor dicho, de la Semiología teatral. Veamos cómo define Patrice Pavis este campo de conocimiento:

Un método de análisis del texto y/o representación que centra su atención en la organización interna de sistemas significantes que componen el texto y el espectáculo, en la dinámica del proceso de significación y de instauración del sentido por la acción de los practicantes del teatro y del público (440).

En esta definición se percibe la problemática nodal de los estudios sobre el teatro: ¿se estudia el espectáculo o el texto? Esta cuestión aún no se resuelve, pues los investigadores de la teoría literaria privilegian lo literario del teatro porque el texto es lo que perdura y, para los teatrólogos, el espectáculo y la puesta en escena son el objeto de estudio natural del teatro. Pareciera que para poder estudiar el teatro, se le debe diseccionar en la dualidad que lo compone (lo espectacular y el texto).

Así mismo, María del Carmen Bobes Naves y Fernando De Toro proponen los términos: «texto literario» (el que es creado por el autor y está compuesto por diálogo y acotaciones) y «texto espectacular» (creado por el director o un colectivo para la

puesta en escena) para referirse al tipo de estudio que se haga sobre el teatro. Con esta división terminológica se saneó un poco la discusión teórica sobre los estudios semiológicos del teatro, porque lo literario y lo espectacular guardan una relativa independencia. De manera similar, Marco de Marinis señaló: “Por un lado el espectáculo no es en absoluto el único e inevitable destino del texto dramático como tal; por el otro, el texto dramático no es en absoluto el único, inevitable punto de partida del espectáculo teatral, de todo espectáculo teatral como tal” (141).

Esta relativa independencia entre lo literario y lo espectacular del teatro sólo existe en el seno de la teoría Semiológica. María del Carmen Bobes Naves, en un intento por alcanzar la especificidad teórica, enriquece el concepto de Semiología teatral, al agregar que: “es el estudio de los signos del teatro: en el texto (signo verbales) y en la representación (signos verbales y no verbales). [...] El teatro es el género literario que mejor admite el análisis semiológico y en el que éste ha logrado sus más brillantes resultados” (497-498). Los estudios semiológicos revelan que, para Bobes Naves, no es válida la separación de texto y representación porque en los dos está el texto dramático, el cual se lee y se representa en su totalidad.

Una postura similar se observa en los trabajos que desde la década de los setenta del siglo pasado escribió Ubersfeld. Su texto más conocido, *Lire le théâtre* (1977) marcó el camino para la sistematicidad del análisis teatral. Ubersfeld, a diferencia de Barthes, Kowzan y Eco, concibe la existencia de una espectacularidad virtual en el texto dramático, así, sus reflexiones sobre el hecho teatral fueron una vuelta de tuerca al modo de estudiar, desde la Semiología, al teatro, pues sostiene

que todo análisis sobre el texto dramático es un análisis de lo espectacular, claro, en su virtualidad.

Con la propuesta teórica de Anne Ubersfeld, el modelo actancial se concibe como una herramienta para el análisis de textos dramáticos, al cual se le considera dentro de la Semiología teatral porque es un estudio que busca explicar las unidades de significación, sean éstas micro o macro estructuras, pues la Semiología “investiga las oposiciones significantes entre signos que pertenecen a sistemas diferentes, binariza los códigos, propone una jerarquía entre los materiales en un momento dado del espectáculo” (Pavis 446).

Para 1990, como lo señala Domingo Adame, “la Semiología del teatro aparece como disciplina consciente de su objeto: el teatro, en sus modalidades de texto y espectáculo” (132). Esta división, texto y espectáculo, sólo es pertinente y existe para analizar el teatro desde una perspectiva teórica, pues en la práctica, como lo señala Ubersfeld, lo literario está en lo espectacular en los signos lingüísticos y lo espectacular está en lo literario en su aspecto virtual, por ello es que denomina al “teatro como un arte paradójico” (7).

Por lo antes dicho, estamos en condiciones de afirmar la pertinencia de nombrar como Semiología teatral<sup>18</sup> cuando el objeto de estudio sea la puesta en escena (la representación de una obra); y Semiología dramática cuando el objeto de estudio sea el texto dramático. Para mi estudio empearé esta segunda denominación porque la considero más precisa puesto que sólo analizaré el aspecto

---

<sup>18</sup> “La semiología teatral se presenta, en su más amplia acepción, como una propedéutica y una epistemología de las ciencias espectáculo, una reflexión sobre la relación entre un proyecto dramático y una realización escénica” (Pavis 447).

dramático de *Las adoraciones*. Ahora bien, tanto para Semiología teatral como para la dramática el modelo actancial es la herramienta de análisis idónea para entender el movimiento de fuerzas que componen la acción dramática.

Por último, una aclaración: el modelo actancial es una herramienta que la Semiología ha desarrollado para analizar ya sea el texto dramático o la puesta en escena; aun si el análisis versa sobre lo estrictamente literario, existe la referencia a la espectacularidad virtual; esto es porque las micro y macro estructuras que revela el modelo actancial señalan la representación. Por ello, al analizar el texto dramático de *Las adoraciones* de Juan Tovar haré referencia a lo espectacular, siempre virtual, de esta obra.

### 1.3 Categorías del modelo actancial para el análisis de *Las adoraciones*

El modelo actancial que aplicaré a *Las adoraciones* de Juan Tovar, obra que forma parte del corpus que denomino «dramaturgia de la Conquista», parte de dos modelos, uno propuesto por Fernando De Toro y el otro, por Norma Román Calvo. Pero antes de exponer el modelo actancial, veo necesario responder el siguiente cuestionamiento: ¿Por qué tomar los modelos de los teóricos mencionados y no el de Anne Ubersfeld?

Fernando De Toro y Norma Román Calvo aplicaron el modelo actancial a la dramaturgia latinoamericana y mexicana, respectivamente, por ello es que lo ajustaron a las características y necesidades (políticas, sociales, económicas y estéticas) de esta dramaturgia.

Román Calvo y De Toro, conocedores de las limitaciones del modelo actancial, esto es, que sólo se ocupa de la estructura superficial, tomaron en cuenta el triángulo ideológico, al cual le dieron una importancia significativa y hasta distintiva en su propuesta actancial; esto es porque el teatro mexicano y latinoamericano está marcado por sus entornos políticos, de luchas sociales (dictaduras, guerrillas, huelgas, asesinatos), económicos (el teatro, ya sea desde las tablas con el costo del boletaje o en la lectura con el precio del libro tiene una relación con el factor económico que determina su recepción) y estéticos (el tipo de teatro espectacular o literario que se realiza bajo o sobre una convención teatral). Ignorar estos aspectos sería como pensar que la literatura dramática (como el arte en general) es inmanente, cuando, a nuestro entender, la literatura dramática siempre tiene relación con el contexto en el que surge. Para Fernando De Toro, haber escogido el modelo actancial sólo para analizar el texto dramático a nivel de discurso era producir “un análisis truncado, dejando lo esencial de estas obras sin tratar” (106), por ello es que amplió el espectro hacía la cuestión ideológica de la obra, con la intención de “segmentar la estructura épica y sus diversos elementos, y desentrañar la ideología inscrita en esos modelos” (*Ibid.*)

Los análisis realizados por Román Calvo y De Toro a los textos dramáticos no sólo consistieron en aplicar el modelo actancial sino que lo enriquecieron, al revestirlo con los siguientes aspectos:

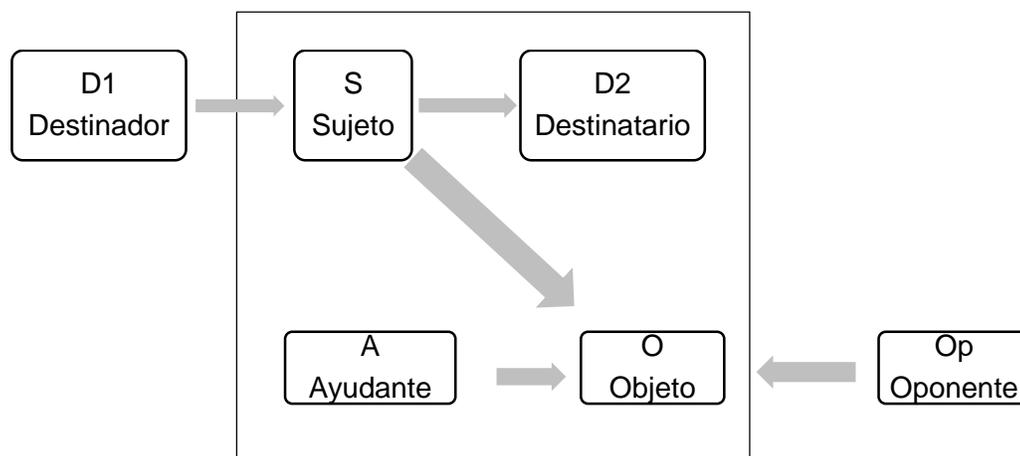
- a) Román Calvo organizó su análisis en siete rubros: datos biográficos, sinopsis de la obra, estructura superficial, aplicación del modelo actancial, personajes, elementos complementarios y conclusiones.

- b) De Toro estructuró en seis categorías su análisis: sinopsis de la obra, estructura superficial, aplicación del modelo actancial, elementos de epicidad, relación del teatro con aspectos políticos, sociales y estéticos.

Como se puede apreciar, ambos teóricos tomaron en cuenta rasgos extrínsecos del texto dramático (datos biográficos, sinopsis de la obra, elementos de epicidad y la relación del teatro con aspectos políticos, sociales y estéticos) para explicar la estructura profunda que revela la aplicación del modelo actancial. Por un lado, la contribución teórica de Román Calvo a la aplicación del modelo actancial “permitió mostrar cómo las fuerzas crean el conflicto; las ideologías inmersas en el relato; se amplían notablemente las posibilidades de conocimiento sobre la estructura profunda de un texto dramático” (197). Por otro, la aportación De Toro fue evidenciar la estructura profunda que corresponde al modelo dramaturgico de Brecht, lo cual le dio un sello distintivo a la dramaturgia latinoamericana, ya que, para De Toro, esto fue muestra de “la preocupación por la realidad política e histórica del dramaturgo hispanoamericano” (105); y por ende “la separación de la obra artística del aspecto ideológico que la constituye nos parecería imposible” (*Ibid*).

Sin embargo, cuando Román Calvo y De Toro hablaron de ideología no ofrecieron una definición precisa ni mencionaron el campo de conocimiento. En mi caso, cuando haga referencia al concepto de «ideología», seguiré las reflexiones de Terry Eagleton, las cuales serán explicadas en el capítulo 3, dedicado al análisis de *Las adoraciones*. Además, me apoyaré en De Toro en cuanto a la importancia de la ideología de la estructura profunda en la dramaturgia latinoamericana.

Por último, concibo al modelo actancial como una herramienta para el análisis de textos dramáticos preocupado por establecer la estructura profunda de la obra en cuestión. El esquema del modelo que aplicaré a *Las adoraciones* es el de Román Calvo:



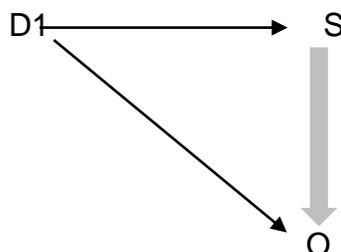
El eje Sujeto (S) se relaciona con el Objeto (O) por la flecha colocada en diagonal, la cual muestra el movimiento de la acción dramática. Algunas características del Sujeto (S) a tomar en cuenta en la aplicación del modelo son: identificar al S siempre en relación con su objeto de deseo; el S puede ser un personaje individual o uno colectivo; el S nunca es una abstracción, debe ser un ser concreto; sin embargo, el Objeto (O) sí puede ser abstracto, una idea o un sentimiento.

El Destinador (D1) siempre motiva al S a la búsqueda del O y puede identificarse con una abstracción o un personaje concreto. Por medio de la casilla D1 se identifica la ideología de la estructura profunda. El Destinatario (D2) es el receptor

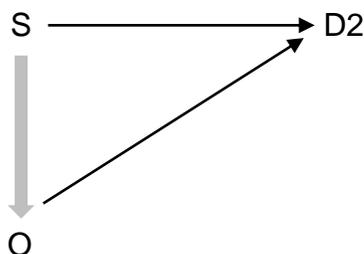
de la acción de S. La casilla D2 puede estar ocupada por el mismo S; esto señala que la acción es individual o puede estar vacía; si es así entonces significa la desesperación de S; si la casilla la ocupa otro personaje, entonces se puede interpretar como una acción colectiva.

Es en el eje Destinador (D1)-Destinatario (D2) donde se hallan los triángulos psicológicos e ideológicos, los cuales son “de utilidad para comprobar cómo lo ideológico se inserta en lo psicológico o, más exactamente, cómo la caracterización psicológica de la relación sujeto-objeto (la flecha del deseo) está en estrecha dependencia con lo ideológico” (Román 71). Los triángulos son esquematizados del siguiente modo:

El triángulo psicológico



Triángulo ideológico



Román Calvo definió este triángulo siguiendo a Ubersfeld, así que vayamos a las palabras de esta última:

Se trataría del anverso del precedente; este triángulo marca el retorno de la acción a lo ideológico, sirve para describir de qué modo la acción, tal como se presenta a lo largo del drama, está hecha con vistas a un beneficiario, individual o social. En el extremo opuesto, este triángulo explica no el origen de la acción sino el sentido del desenlace de la misma, nos descubre, en el interior del modelo formal, la existencia de una espacio de diacronía, un antes y un después (62).

Este triángulo muestra las mediaciones de cómo se produce la acción del sujeto y las consecuencias que provoca a nivel social o individual, lo cual se revela mediante la relación sujeto y destinatario.

En la dramaturgia de corte épico, sostiene Fernando De Toro, el triángulo ideológico revela que el propósito de la acción es colectiva y no individual, como sucede en el drama aristotélico. La aportación de Fernando De Toro a este triángulo amplía la función del Destinatario (D2) a la figura del receptor virtual (el lector o espectador) de la obra, al que denomina «Destinatario-espectador»<sup>19</sup> pues recordemos que De Toro analizó el drama hispanoamericano de corte épico.<sup>20</sup>

La pareja Ayudante (A)-Oponente (Op) es móvil porque los actantes pueden pasar de una casilla a otra sin problema alguno. Estas casillas son ocupadas, ya sea por un personaje concreto o por una abstracción.

---

<sup>19</sup> “En el nivel de la recepción y no ya del modelo actancial, tenemos un doble destinatario-receptor: uno interior y otro exterior a la escena. El primero consiste en el destinatario-actancial, quien recibe el mensaje de un personaje enunciador. El segundo es el destinatario-espectador a quien va destinado el mensaje del TD. Esta función actancial es de importancia, puesto que en el funcionamiento mismo del espectador, el destinatario espectador tiende a identificarse con el destinatario actancial” (210).

<sup>20</sup> “Debido a la naturaleza misma del teatro épico, esto es, por considerarse una producción discursiva que contiene una praxis social destinada a la subversión del sistema, su discurso puede ser subversivo en dos sentidos en relación a la forma en que vincula el mensaje: puede referirse a la subversión político-social e incitar a la revolución general; o simplemente denunciar o/y criticar un aspecto concreto, una contradicción sin hacer necesariamente un llamado a la revolución” (66).

Román Calvo propuso la siguiente fórmula para la enunciación de la fábula: D1, impulsa a S a desear O. Le ayuda Y, se opone O. “Este fácil sistema, nos proporciona aquello que numerosos teóricos del teatro han intentado hallar de diversas maneras, esto es, el lograr la reducción del desarrollo de la acción a su extrema sencillez; a un esquema puro. A este resultado se le llama fábula” (68). Aplicaré esta fórmula a *Las adoraciones* para identificar la estructura profunda.

El orden del análisis que aplicaré a *Las adoraciones* de Juan Tovar es el siguiente:

1. Relación del drama con aspectos políticos, sociales y estéticos
2. Convención dramatúrgica
3. Juan Tovar: dramaturgo, novelista, cuentista, guionista y teórico
4. Ediciones y estrenos
5. Sinopsis de la obra
6. El modelo actancial
7. Estructura superficial
8. Aplicación del modelo actancial
9. Personajes
10. Triángulo ideológico de la acción dramática

La aplicación del modelo actancial a *Las adoraciones* me permitirá especificar la estructura profunda de la obra para explicar su dramaturgia; además, por medio del triángulo ideológico, daré cuenta de la relación de la acción dramática con la convención dramatúrgica de la obra, así como con los aspectos políticos, sociales y estéticos.

## CAPÍTULO SEGUNDO

### HACIA LA EXPLICACIÓN DEL CONCEPTO «DRAMATURGIA DE LA CONQUISTA»

El presente capítulo aspira a construir el concepto «dramaturgia de la Conquista» que permita conjuntar a los dramas con el tema de la Conquista de Tenochtitlan, éste es un tema recurrente en la dramaturgia mexicana que, como toda temática histórica, se correlaciona con el contexto histórico para el que se representa, como es el caso de *Las adoraciones* de Juan Tovar.

Con el paso del tiempo estas obras dramáticas no pierden vigencia, por el contrario, ganan una diversidad de connotaciones, esto es porque lo dramatizado es una guerra de conquista de los soldados españoles contra el pueblo azteca; a esta guerra la justificaron dos discursos: el religioso y el jurídico, ambos le permitieron al conquistador obtener el beneficio económico y con éste el poder.

En nuestro país, la conquista de Tenochtitlan forma parte de la historia nacional, la cual es difundida por medio de los libros oficiales (sean libros de texto gratuito o de reconocidas casas editoriales y universidades) y por ende es del conocimiento (al menos básico) del mexicano común. La obra dramática proporciona otra versión sobre a Conquista que, en su conjunto, ha conformado un corpus dramático digno de estudiarse.

El capítulo tiene una división tripartita: 1) se buscará la especificación del término «dramaturgia de la Conquista»; 2) se mostrará el estado del arte de la «dramaturgia de la Conquista»; 3) se conformará un primer corpus de la literatura dramática con el tema de la Conquista de Tenochtitlan escrita a lo largo de la historia del teatro mexicano.<sup>21</sup>

## 2.1 Hacia el concepto de «dramaturgia de la Conquista»

El objetivo es proponer el concepto de «dramaturgia de la Conquista» para denominar a los dramas de corte histórico con el tema de la Conquista de Tenochtitlan. Para ello, la exposición se ha dividido en tres rubros: primero, explicar lo que entenderé por “dramaturgia”; segundo, problematizar el concepto de “Conquista de Tenochtitlan” y; tercero, conceptualizar la noción «dramaturgia de la Conquista».

### a) Dramaturgia

Para comenzar a explicar el concepto de “dramaturgia” es necesario mencionar dos referencias obligadas: 1) drama, del griego *drama*, significa acción; 2) en la *Poética* de Aristóteles se le denomina *drama* a cierto tipo de obras “porque en ellas se imita a hombres en acción” (4). A partir de estas definiciones, se puede decir: la acción a imitar es el rasgo fundamental del drama que exige su representación.

---

<sup>21</sup> Este primer corpus lo he conformado durante el tiempo de esta investigación, un segundo corpus está en preparación pues el tema sobre la Conquista de Tenochtitlan es vasto y no dudo que existan obras aún por descubrir.

Sobre la acción a imitar, en *Doble vista* de Juan Tovar (texto de corte teórico dedicado a reflexionar en torno al teatro) se lee: “[la acción es] lo que acontece, la historia que se cuenta. Quién hizo qué, con cuáles consecuencias” (21). Asimismo, Tovar agregará el conflicto como el motor de la acción. Para definir «conflicto» recupero las palabras de Edgar Ceballos: “personas contra personajes, individuos o grupos contra fuerzas sociales o naturales, en el cual se ejerce una fuerza de voluntad para conseguir un objetivo específico lo suficientemente fuerte como para llevar al conflicto a un punto de crisis” (247). Las fuerzas de choque construyen el conflicto, éste se representa por medio de la acción, la cual le da unidad al drama.

Del examen anterior se advierte, en torno al concepto de “drama”, que el conflicto es el motor de la acción y ésta lo es del drama. En este sentido, la acción designa la espectacularidad, no obstante, la acción existe en el texto, por ello y para hacer referencia a lo literario, Pavis propuso emplear la noción *obra dramática*, la cual “es solamente la denominación para este tipo de texto” (149).

Ahora bien, drama es la raíz del vocablo *dramaturgia*, el cual Anne Ubersfeld, en su *Diccionario de términos claves del análisis teatral*, definió así:

Tradicionalmente, la palabra dramaturgia designa el trabajo del autor de obras teatrales, en un sentido dado por el uso.

Actualmente, posee tres acepciones:

- 1) La dramaturgia es el estudio de la construcción del texto de teatro, por ejemplo *La dramaturgia clásica en Francia* de J. Schérer, es el estudio de la escritura y de la poética del texto clásico.
- 2) Designa el estudio de la escritura y de la poética de la representación.
- 3) Es la actividad del dramaturgista en el sentido alemán o postbrechtianos. En ese aspecto, la dramaturgia es el estudio concreto

de las relaciones del texto y de la representación con la Historia, por un lado y, con la ideología “actual”, por el otro. La dramaturgia es entonces el estudio no solamente del texto y de la representación, sino de la relación entre la representación y el público que debe recibirla y comprenderla; implica, por lo tanto, no sólo dos elementos, sino tres (41-42).

Los dos primeros incisos coinciden con lo que Patrice Pavis definió, en el sentido tradicional de la dramaturgia, como un conjunto de reglas, de normas “cuyo conocimiento es indispensable para escribir una obra y analizarla correctamente” (156) y como la revisión del trabajo del autor. Como se puede inferir, tanto Ubersfeld como Pavis, destacaron la cualidad textual, o mejor dicho, literaria de la dramaturgia, dejando de lado lo espectacular.<sup>22</sup>

Entender la dramaturgia desde la conceptualización tradicional dejaría satisfecho casi a cualquiera e incluso sería funcional si se tratara de un tipo de dramaturgia clásica,<sup>23</sup> pero no de una que re-construye un acontecimiento histórico,

---

<sup>22</sup> Esto deja de lado lo concerniente a la representación, como si lo literario realmente estuviera separado del aspecto espectacular. En este sentido son reveladores los estudios semióticos, como el de María del Carmen Bobes Naves, quien no concibe la separación del texto y la representación porque en ambos está lo dramático, esto es porque todo texto dramático contiene su representación virtual; para Marco De Marinis lo literario y lo espectacular tienen una relativa independencia que de existir sólo es a nivel teórico, no práctico; para Fernando De Toro el rasgo que une lo literario con lo espectacular es la presencia del diálogo, el cual es la herramienta literaria del drama que está presente tanto en el texto como en la representación, con la particularidad de que esta última depende del director de escena y por lo tanto puede o no coincidir con el texto del autor. Incluso para teóricos fuera de la Semiótica, como el español José Luis García Barrientos (quien a partir de la Narratología de Genette ha desarrollado su teoría, que denomina Dramatología), lo literario y lo espectacular no están separados, pues uno conlleva al otro. Estas posturas abarcaron las dos caras del bicéfalo que es el teatro y explicarlas es la tarea de las teorías teatrales contemporáneas.

<sup>23</sup> “Históricamente, la dramaturgia clásica se elabora (en el caso de Francia) entre 1600 y 1670. [...] La expresión dramaturgia clásica ha pasado a designar un tipo formal de construcción dramática y de representación del mundo, así como también un sistema autónomo y lógico de reglas y leyes dramáticas. [...] La noción de dramaturgia clásica sólo atañe parcialmente a la de forma dramática, forma cerrada, teatro aristotélico, *pièce bien faite*. La frecuencia y persistencia de su empleo

como es el caso del drama de corte histórico. Este tipo de dramaturgia responde a otras necesidades y, por lo tanto, además de la concepción tradicional de dramaturgia, veo necesario tomar en cuenta el inciso tres de Ubersfeld.

Recordemos las palabras precisas: “Es la actividad del dramaturgista en el sentido alemán o postbrechtianos. La dramaturgia es el estudio concreto de las relaciones del texto y de la representación con la Historia, por un lado y, con la ideología ‘actual’, por el otro” (41-42). Este modo de definir dramaturgia, Ubersfeld lo aplica a la actividad de dramaturgista,<sup>24</sup> esa figura que colabora de cerca con el director de escena y cuyo trabajo es de investigación y documentación histórica y literaria, pues trabaja en la adaptación o modificación de textos históricos, narrativos, periodísticos y los dispone para la escena. El texto dramático que produce el dramaturgista implica su relación con la Historia y contiene una la ideología que no necesariamente debe corresponder con la hegemónica o con la del autor.

Bajo esta tesitura, el trabajo que realizó Juan Tovar para *Las adoraciones* fue el de un dramaturgista, pues hizo una investigación documental en torno al proceso inquisitorial del cacique de Texcoco (acontecimiento histórico); atendió a las

---

probablemente se explica por la gran influencia normativa que el teatro francés del Gran Siglo ejerció en la historia teatral” (Pavis 159).

<sup>24</sup> Dramaturgista: “En el sentido tradicional, autor dramático. En el sentido moderno, de origen alemán (*Dramaturg*), el dramaturgista es un asistente del director de escena, cuyo trabajo es esencialmente de preparación: elección eventual de textos, investigación y documentación literarias e históricas, reflexión sobre el sentido y la “ideología”, algunas veces trabajo de “adaptación” del texto como modificaciones más o menos importantes, asistencia a la puesta en escena como observador “desinteresado” y, algunas veces, “animador” (redacción de programas, organización de sesiones de discusión). Muchos puestistas tienen un dramaturgista asociado a sus trabajos y al cual permanecen generalmente fieles. Otros los rechazan y hacen ellos mismos el trabajo del dramaturgista. La palabra y la función fueron popularizados por los brechtianos, a pesar de que Brecht fue su propio dramaturgista. El problema es que se concibió esa función como la de un “encargado de la ideología” (Ubersfeld 42).

sugerencias del director de escena. Así *Las adoraciones* de Tovar son una versión de la Historia y portador de una ideología.

Por consiguiente, concibo *dramaturgia* tanto en su acepción tradicional (como el concepto que designa a lo literario del drama, a las normas o reglas que lo construyen, así como el trabajo del autor) como en el sentido alemán, es decir, donde el trabajo de autor es el de un dramaturgista, ya que para estructurar el texto parte de la investigación de un acontecimiento histórico, el cual tiene por finalidad ser la acción a imitar en el drama.

Por lo tanto, *Las adoraciones* es un trabajo de dramaturgia, porque el texto puede o no obedecer las normas propias de la literatura dramática mexicana de los años ochenta, me refiero a la convención teatral; el texto dramático es resultado de la dramaturgia de un acontecimiento histórico (como lo es el proceso inquisitorial del cacique de Texcoco). Por ende, considero fundamental la presencia de la Historia (siempre y cuando esté documentada) en este tipo de drama. Así, todos aquellos dramas con tema histórico cabrían en esta concepción de dramaturgia, haciendo de ésta una de corte histórico.<sup>25</sup>

---

<sup>25</sup> A finales del siglo XVIII y principios del XIX es evidente el deslinde entre la Historia y literatura de ficción con la aspiración de hacer de la primera una ciencia, por ello los textos con tintes de ficción fueron relegados de los estudios históricos. Desde esta perspectiva, la frontera entre Historia y ficción resulta ambigua y ha provocado más incertidumbres que certezas. Este problema fronterizo me lleva a mencionar a Aristóteles, que en su *Poética* señaló la diferencia entre el historiador y el poeta; el modo de hablar tanto del historiador como del poeta, uno en prosa, el otro en verso; el historiador habla sobre los acontecimientos ocurridos, mientras que el poeta (dramaturgo) habla del acontecimiento como pudo haber sucedido. En este sentido, la fábula por representar es verosímil, pues el poeta es un re-productor de acciones. El drama es acción en movimiento y, siguiendo a Aristóteles, debe ser compuesto bajo una sola acción para que no se asemeje a los relatos históricos, que tratan de más de una acción. Como se puede apreciar, el problema fronterizo entre Historia y ficción existe primero por la necesidad de hacer de la primera una ciencia; como tal se busca la objetividad y la verdad, aspectos de los que no goza la ficción, sin embargo en ésta se halla la verosimilitud. En segundo lugar, el texto histórico es conciencia del tiempo inmediato en que se produce, tal y como ocurre en el

## b) Conquista de Tenochtitlan

Comenzaré por definir qué significa la palabra *Conquista*. En el Diccionario de María Moliner, se lee: “Acción de conquistar. [...] Adquirir o conseguir algo con esfuerzo. [...] Hacerse dueño en la guerra de una plaza, posición o territorio enemigo” (764). Ya desde esta definición están presentes las palabras “guerra”, “conseguir” y “enemigo”, las cuales cargan de significado a la Conquista que, sin duda, siempre ocurre como una guerra contra quien se considera el enemigo para conseguir algo que éste posee.

Otro modo de explicar la Conquista es desde una perspectiva maniquea, esto es, considerar la Conquista como algo catastrófico o como un proyecto civilizatorio; o bien desde una perspectiva objetiva, es decir, intentar explicar la Conquista como “una verdad histórica intemporal, a la que la historia puede arribar y que permita comprender la Conquista tal cual sucedió, como si fuese un hecho sustantivo al que la historia puede acceder mejor o peor, pero sin que se modifique el hecho en sí mismo, pero sí la vía de acercamiento” (Rozat 33).

Estoy de acuerdo con estas palabras de Rozat, ya que al concebir la Conquista como una verdad histórica intemporal, es decir como un acontecimiento aislado en el pasado, la Conquista es un hecho patente pues aún en estos primeros diecisiete años del siglo XXI no hay un rincón del orbe donde no se esté librando una batalla de Conquista. Por tanto, para explicar la Conquista importa elegir la vía de

---

texto dramático. Ambos establecen comunicación con el lector en un contexto determinado. La distinción entre Historia y ficción radica en la manera de contar, una busca presentar el acontecimiento histórico tal y como sucedió y la otra como pudo haber sucedido.

acercamiento, en el caso de Juan Tovar, fue el drama, medio por el cual ficcionalizó un acontecimiento histórico y ofreció su versión de la Historia.

Tenochtitlan, “ciudad fundada por los mexica en 1318” (Guzmán 1958 205), significa: “lugar de Tenoch [...] nombre del fundador de Tenochtitlan y jefe de los aztecas durante la primera mitad del siglo XIV. Sahagún registra el nombre de la ciudad como lugar de la tuna silvestre. De tenochtli, tuna, *ti-*, lig. euf., *-tlan*, en función locativa” (Montemayor 232).

Tenochtitlan,<sup>26</sup> ciudad descrita por Hernán Cortés en sus *Cartas de Relación* y por Bernal Díaz del Castillo en su *Historia verdadera de la Nueva España*<sup>27</sup> fue

---

<sup>26</sup> “La fundación se efectuó en un islote de la laguna mayor de agua salada, junto a la margen del Oeste, cubierto de tulares y carrizales, y al que los mexica penetraron por la parte Sur, que ellos llamaban Acatitla” (Guzmán 205).

<sup>27</sup> Cómo no traer a cuento dos descripciones de las cercanías de la ciudad:

La versión de Cortés versa del siguiente modo: “Otro día después que a este cibdad llegué me partí, y a media legua andada, entré por una calzada que va medio desta laguna, dos leguas fasta llegar a la grand cibdad de Temextan, que está fundada en medio de la dicha laguna, la cual calzada es tan ancha como dos lanzas, e muy bien obrada, que pueden ir por toda ella ocho de caballo a la par, y en estas dos leguas de la una parte y de la otra de la dicha calzada, están tres cibdades; y la una dellas que se dice Mesicalcingo, está fundada la mayor parte della dentro de la dicha laguna, e las otras dos, que se llaman la una Niciaca, e la otra Huchilohuchico, están en la costa della, y muchas cas dellas dentro en el agua. [...] E así seguí la dicha calzada, e a media legua antes de llegar al cuerpo de la cibdad de Temextitan, a la entrada de otra calzada que viene a dar de la tierra firme a esta otra, está un muy fuerte baluarte con dos torres, cercado de muros de dos estados, con su petril almenado por toda la cerca que toma con ambas calzadas, e no tiene más de dos puertas, una por donde entran e otra por donde salen. [...] e ya junto a la cibdad está una puente de madera de diez pasos de anchura y por allí está abierta la calzada por que tenga lugar el agua de entrar e salir, porque crece y mengua, y también por fortaleza de la cibdad, porque quitan y ponen unas vigas muy luengas y anchas, de que la dicha puente está hecha, todas las veces que quieren; y destas hay muchas por toda la cibdad, como adelante en la relación que de las cosas faré, (e) Vuestra Alteza verá. Pasada esta puente, nos salió a recibir aquel señor Muteezuma” (Guzmán 1958 204-211).

La versión de Díaz del Castillo dice: “Y otro día por la mañana llegamos a la calzada ancha y vamos camino de Estapalapa. Y desde que vimos tantas ciudades y villas pobladas en el agua, y en tierra firme otra grandes poblaciones, y aquella calzada tan derecha y por nivel cómo iba a México, nos quedamos admirados y decíamos que parecía a las cosas de encantamiento que cuentan en el libro de Amadís, por las grandes torres de cúes y edificios que tenían dentro en el agua, y todos de calicanto, y aun algunos de nuestros soldados decían que si aquello que veían si era entre sueños, y no es de maravillar que yo escriba de esta manera, porque hay mucho que ponderar en ello que no sé como lo cuente: ver cosas nunca oídas, ni aun soñadas, como veíamos (158-159).

conquistada en 1521. Desde entonces, españoles, criollos, indígenas y negros dieron origen (en la mezcla de sus razas) a lo que hoy conocemos como México.

Entonces, hablar sobre la Conquista de Tenochtitlan es tomar una postura política; veamos tres ejemplos que sirvan para explicar esta idea: en el siglo XIX, por medio de un discurso nacionalista, discurrir sobre la Conquista significaba fortalecer la nación mexicana; tras la revolución mexicana (ya en el siglo XX), la Conquista fue de la mano con un proyecto de nacionalismo e identidad social; y a finales del siglo XX y en los albores del XXI se trata de “la globalización, como fenómeno que ha cobrado urgencia, las crisis de los Estados nacionales, los nuevos movimientos étnicos que abandonan la idea de raza” (Rozat 38). Por ello es que resulta imposible considerar el tema de la Conquista sin relación con lo político.

La Conquista de Tenochtitlan es contemporánea. Al respecto el historiador mexicano Silvio Zavala, en su libro *Filosofía de la Conquista*, señaló el momento de la Conquista española como un evento que desarrolló un pensamiento político con impacto hasta nuestros días, pues trató temas como los derechos humanos, el orden político-religioso (ideología dominante) y las reglas de convivencia entre humanos. Estos temas forman parte de la agenda de cualquier político actual.

Este modo de hacer política le dio coherencia a la guerra de Conquista española, ésta se justificó desde dos discursos: el jurídico y el religioso. A nombre de ambos se llevó a cabo la Conquista y el sometimiento de los aztecas e incas, principalmente. Apuntó Zavala:

La teoría del primer contacto del Nuevo Mundo con Europa, a más de su interés histórico, posee una significación moderna; porque no pocas veces han resurgido las circunstancias que rodean a la expansión de naciones poderosas y al gobierno de pueblos coloniales. Esto nos autoriza a interpretar la Conquista española de América como un antecedente valioso de la presente experiencia internacional y política, aunque no sean idénticas la terminología ni la individualidad histórica en cada caso (21).

La guerra de Conquista ayudó a la institucionalización de la Iglesia Católica y la política de la Corona española, aunque después fue considerada “proscrita legalmente, en términos generales, como instrumento de la penetración religiosa y política española en el Nuevo Mundo”(37); este fue un primer modo de consumir la Conquista.

Otro modo de explicar la Conquista de Tenochtitlan es como una continuidad. Todorov, en *La Conquista de América*, lo explicó al destacar a Hernán Cortés como la continuidad de Moctezuma II. Esto es porque, recordemos, los aztecas basaban su poder haciendo la guerra a los pueblos circundantes y lejanos; su esplendor se basó en sojuzgar a los otros. A la llegada de los soldados españoles, lo que estos hallaron fue a varios pueblos en conflicto contra los aztecas. Esto permitió la conformación de alianzas (españoles y tlaxcaltecas, principalmente) que pelearon para derrocar a Moctezuma II. El final ya lo conocemos. Lo que importa es resaltar dos características: 1) aztecas y españoles fueron conquistadores y 2) al derrocar un modo de gobierno lo continúa otro y así hasta el fin de los tiempos.

Esta continuidad quedó explícita en cómo se dio el proceso de evangelización, en el cual necesariamente se erigieron iglesias sobre centros ceremoniales, haciendo de una deidad azteca una española. “La conquista religiosa consiste a menudo en quitar ciertas imágenes de un sitio sagrado y poner otras en su lugar –al tiempo que se preservan, y esto es lo esencial, los lugares de culto, y se queman frente a ellos las mismas hierbas aromáticas” (Todorov 73). Esto está en *Las adoraciones*, pero de ello hablaré en el siguiente capítulo.

Así como la Conquista es continuidad, para Noam Chomsky, la Conquista continúa pues lo que provocó la guerra entre soldados españoles y guerreros aztecas desde el siglo XVI fue el cambio en la geografía del mundo, el modo de organización política y social, la economía de las naciones, la masificación de la fe católica, etc.;<sup>28</sup> a esto Chomsky lo denominó como los atisbos del imperialismo que hoy, a 523 años, continúa existiendo.<sup>29</sup>

En resumen: la Conquista conlleva un proyecto de guerra y para explicarla se toman en cuenta tres posturas: maniquea, objetiva y política; por su contemporaneidad la Conquista es continuidad. Por ello, propongo una

---

<sup>28</sup> “El encerrar la Conquista dentro de los límites de una increíble actividad deportiva y de la grandiosa calaverada militar que fue en realidad sería empobrecerla. La conquista de América fue una prodigiosa corriente de renovación del conocimiento –ya se trate de la cosmografía o del arte de la navegación, de la historia natural y de sus aplicaciones farmacéuticas o agrícolas, de la antropología y de su influencia sobre la filosofía y la política. La Conquista fue un brote de invención épica, mitológica –como búsqueda de El Dorado y de la Fuente de la Juventud-, de imaginación práctica también, que permitió la adaptación de los hombres y de su armamento a las condiciones climáticas, físicas y militares nuevas para ellos. Pero, sobre todo, el descubrimiento de las Indias fue experimentado por sus contemporáneos como un momento importante en el desenvolvimiento providencial de la historia humana, como la última etapa antes del advenimiento del Reino que sería instaurado precisamente en las Indias, por lo pronto en la forma de la nueva Iglesia católica” (Lafaye 27).

<sup>29</sup> Véase Noam Chomsky, *La conquista continúa. 500 años de genocidio imperialista*, trad. Loreto Bravo de Urquia, Terramar Ediciones, Argentina, 2007.

resignificación de la Conquista desde los procesos de globalización<sup>30</sup> y, por tanto, la Conquista se entendería como un evento que aún puede ayudar a comprender el presente, si bien no como nacionalismo, fortalecimiento de identidad nacional o como reivindicación de movimientos indígenas, sino como una crítica a los discursos que pregonan los derechos humanos, la libertad de creencia e igualdad entre individuos.

Porque la Conquista en sí es un conflicto entre el Uno versus el Otro; éste es el desconocido, el ignorante, el bárbaro, a quien el Uno tiene la obligación legal y religiosa de integrarlo al mundo. Este conflicto continúa sucediendo y un espacio en el que se pone de manifiesto es en el arte, en específico en la literatura dramática, como es el caso de *Las adoraciones* de Juan Tovar, pero de esto hablaremos más adelante.

c) La «dramaturgia de la Conquista»

Recapitulando: por «dramaturgia» la entiendo en dos sentidos: el aspecto literario del drama y al trabajo que realiza un autor como dramaturgista. La «Conquista de Tenochtitlan» como un acontecimiento histórico atemporal que con el paso del tiempo cobra distintos significados. En nuestro tiempo contemporáneo hablar sobre la Conquista en el drama mexicano es no sólo una reflexión del pasado

---

<sup>30</sup> En su significado más profundo, la idea expresa el carácter indeterminado, ingobernable y autopropulsado de los asuntos mundiales; la ausencia de un centro, una oficina de control, un directorio, una gerencia general. La globalización es el nuevo desorden mundial. [...] Este rasgo inseparable de la imagen de la globalización la coloca en el polo opuesto de otra idea, a la cual aparentemente reemplazó: la de “universalización”. [...] El término [globalización] se refiere, ante todo, a los efectos globales, claramente indeseados e impuestos, más que a iniciativas y emprendimientos. [...] La “globalización” no se refiere a lo que nosotros, o al menos los más ingenuos y emprendedores, queremos o esperamos hacer, sino a los que nos sucede a todos. La idea se refiere explícitamente a las “fuerzas anónimas” de Von Wright, que operan en una vasta “tierra de nadie” –brumosa y cenagosa, intransitable e indomable-, fuera del alcance de la capacidad de planificación y acción de cualquiera (Bauman 80-81).

sino una llamada de atención al presente violento de nuestra condición humana, por ello el marco político-económico-social que la reviste es el proceso de globalización. En este contexto, pensar la Conquista es tomar en cuenta discursos como los derechos humanos, la libertad de creencia religiosa y de expresión; la problemática indígena, la desigualdad entre humanos, sólo por mencionar algunos.

De la conjunción de estos conceptos emerge la noción de «dramaturgia de la Conquista». Término que propongo para denominar a todos los dramas (no sólo mexicanos sino extranjeros) de corte histórico con el tema de la Conquista de Tenochtitlan.

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. Hago énfasis en la cualidad histórica de los dramas como una característica sustancial de esta dramaturgia. De igual modo, el concepto, al referirse sobre la Conquista, connota una clara postura política contenida en los dramas.

«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.

*Las adoraciones* de Juan Tovar es una obra que cumple con las características necesarias para ser considerada como parte del corpus de la «dramaturgia de la Conquista» ¿Pero existe un corpus dramático lo suficientemente sólido para ser considerado como objeto de estudio?

## 2.2 Estado del arte de la «dramaturgia de la Conquista»

¿Por qué dedicarle, en pleno siglo XXI, una investigación sobre la Conquista de Tenochtitlan en la literatura dramática mexicana? Comenzaré con una primera reflexión: la contemporaneidad del tema. Por un lado, la Conquista, en un sentido general, es una actividad de orden político, económico y social, por otro, es un tema fundacional de la historia, no sólo de nuestro país, sino de toda Latinoamérica y de cualquier nación que haya vivido un proceso de Conquista.

Ahora bien, como el tema existe (pues el periodismo lo reseña día a día y hace de éste una suerte de historia inmediata) y si partimos del hecho de que la literatura tiene una correlación con la vida cotidiana, entonces, la Conquista es un tema digno de ser representado en la ficción para mostrar la versión documentada de los historiadores, convirtiéndose en una novela o en un drama de corte histórico.

De lo antes dicho se desprende la segunda reflexión: el tema de la Conquista se ha ficcionalizado en el subgénero denominado novela o drama histórico. Esto me lleva a mostrar, apoyado en dos reconocidos autores (Georg Lukács y Seymour Menton), algunas características del género histórico, tanto en la novela como en el drama.

La perspectiva de Lukács sobre la novela histórica parte del enfoque materialista dialéctico, en el que el individuo cobra conciencia histórica y se define frente a su posición en la lucha de clases. El autor marca el surgimiento de la novela histórica en los albores del siglo XIX, “aproximadamente en la época de Napoleón” (15). Tras la caída de éste se intentó mostrar la necesidad histórica de que cada país

bajo su sentimiento nacionalista buscara contar su historia, “la vida humana [entendida] como un gran proceso histórico” (27).

Las condiciones histórico-sociales que marcaron esta época dieron como resultado, por un lado, el surgimiento y consolidación de la burguesía, por otro, se tuvo conciencia de que la historia “es un proceso que afecta directamente al individuo. [...] La historia interviene profundamente en su vida cotidiana” (20-22). Ejemplo de ello son las novelas: *Ivanhoe* (1819) de Sir Walter Scott, *El último mohicano* (1826) de Cooper, *Rojo y Negro* (1830) de Standhal, *Nuestra señora de París* (1831) de Víctor Hugo, *La hija del capitán* (1836) de Puskin, *Los novios* (1842) de Manzoni y *La hija del judío* (1848-49) de Justo Sierra O'Reilly.

En todas estas se pueden detectar los rasgos característicos de este subgénero: los novelistas revelan las fuentes históricas que sustentan su historia; los sucesos históricos afectan a los personajes en su vida cotidiana; los personajes de extractos sociales bajos cobran relevancia en el mundo de ficción; la novela histórica reflexiona sobre el pasado para explicar el presente; el lector tiene cierto conocimiento del suceso histórico que se noveliza; los personajes históricos refuerzan la verosimilitud de la novela, éstos son reconstruidos en la ficción y no corresponden con la versión oficial de la Historia.

Lukács también aplicó este modo de concebir y explicar la novela histórica la hablar sobre el drama histórico:

La necesidad del drama histórico de convertir en sus héroes a individuos históricos tiene que presentarse con cierta premura el problema de la fidelidad a los hechos históricamente dados. Ya que por

la misma naturaleza de las cosas resulta que estos individuos históricos son en su mayoría figuras conocidas de la propia historia, y puesto que la forma dramática exige necesariamente profundas transformaciones de la materia histórica dada, tuvo que surgir en la teoría del drama la pregunta por el comienzo de la libertad del dramaturgo frente a su material histórico y por el límite hasta el que pueda llegar sin suprimir por completo el carácter histórico de la plasmación (193).

Como se puede leer, Lukács tomó en cuenta la libertad creativa del dramaturgo en el tratamiento del hecho histórico, con la única exigencia de no traicionar y mantener la fidelidad a los hechos por representar. El contenido del drama histórico, tal y como sucede en la novela histórica, está relacionado con los acontecimientos políticos, económicos y sociales que el público vivía en su cotidianidad.

En cuanto a las diferencias entre drama y novela histórica, Lukács destacó del primero su carácter público que le da su cualidad de inmediatez pues necesita ser representado para un espectador; el drama presenta la fábula en tiempo presente, es decir, en las dos o tres horas de la representación, mientras que la novela necesariamente lo hace en tiempo pasado; el drama le habla directamente a su público y para ello emplea un lenguaje que beneficia la comunicación teatral; y, por último, el drama representa el conflicto mientras que la novela lo expone.

El drama, para Lukács, debía responder a los procesos sociales en los cuales el público estaba inmerso y adecuarse a los tiempos de las nuevas clases sociales. El dramaturgo y el novelista se enfrentaron ante la vida de una sociedad en

transición, donde los cambios económicos y lucha de clases afectaban directamente al individuo.

El estudio de Lukács sobre la novela y el drama histórico del siglo XIX explica cómo fue este subgénero literario, claro, en Europa, pero no así para Latinoamérica, pues si se leen con detenimiento las novelas y el drama, el lector se daría cuenta de que lo histórico es tratado con otros recursos, de otro modo. Esto lo advirtió Seymour Menton en su destacado estudio *La nueva novela histórica de América Latina*.

Menton señaló como posibles causas de escritura de la nueva novela histórica: 1) los festejos del Quinto Centenario del descubrimiento de América; 2) la Historia como un escape de la realidad o como una esperanza de cambio para el presente; 3) el auge de la publicación de biografías de personajes históricos y de la literatura colonial y 4) el cuestionamiento entre la distinción entre Historia y ficción.

Menton realizó el deslinde conceptual entre la «nueva novela histórica» y «novela histórica»; distinguió seis rasgos para caracterizar la «nueva novela histórica»: 1) La subordinación del pasado histórico con respecto a las ideas filosóficas; 2) omisiones conscientes de la historia; 3) los personajes históricos son ficcionalizados a diferencia de la novela histórica del siglo XIX, donde los personajes del pueblo cobran relevancia; 4) la metaficción; 5) la intertextualidad y 6) cuatro conceptos de Bajtín (dialógico, carnavalesco, la parodia y la heteroglosia).

Estas categorías de la «nueva novela histórica» bien podrían caracterizar al drama histórico<sup>31</sup> hecho por autores latinoamericanos, el cual es tema de otra investigación.

De las perspectivas expuestas (Lukács y Menton) se puede afirmar que tanto la novela como el drama de corte histórico tienen cualidad política e injerencia a nivel social. Si a esta afirmación se le agrega el elemento de la Conquista, entonces podríamos aseverar que la «dramaturgia de la Conquista» tiene un tono político, el cual la convierte en una literatura con la función de fortalecer, reivindicar, justificar, criticar algún proceso político. De aquí se deslinda la tercera reflexión: la Conquista como tema literario tiene concordancia con la realidad política de México.

A lo largo de la historia de nuestras letras, la novela y el drama histórico han tenido buena recepción entre los lectores, quizá por mostrar a la Historia entretenida, por revelar acontecimientos inexistentes en la Historia oficial o porque hacen una crítica sobre las versiones de ésta. Sea cual sea la razón, lo cierto es que la novela y

---

<sup>31</sup> Investigadores y teóricos de la literatura y el teatro han desarrollado diversos modos de acercarse al teatro histórico, como son: Beatriz Hernanz, en su artículo “Aproximación a una teoría de la puesta en escena del teatro histórico español (1975-1998), privilegió el efecto que provoca la puesta en escena del teatro histórico en el espectador, además ofrece características de este tipo de teatro: la Historia como temática de la obra teatral tiene una función informativa e identificadora; el personaje histórico se actualiza en la representación; la Historia representada debe ser la del pueblo a quien va dirigida con una finalidad didáctica o bien de contenido político; la Historia como modelo del pueblo es para representar los vicios del presente. Ángel Berenguer, en “Bases teóricas para el estudio del teatro histórico español entre 1975 y 1998”, habla sobre el teatro histórico desde la perspectiva teórica denominada “Teoría de las mentalidades”, la cual toma en cuenta el contexto histórico, social y estético, como marco en el que el dramaturgo crea sus obras. Para Alejandro Ortiz, en “Modelización y re-presentación de la historia en el teatro”, el teatro es una práctica social conformada por un lenguaje artístico además de ser un reproductor de ideologías. Jacqueline Bixler, en su artículo “Un acercamiento teórico al teatro mexicano histórico”, propone como camino teórico la relación entre historiografía y la imaginación dramática, para ello hace referencia a la postura de Hayden White en cuanto a que la historia utiliza elementos tanto ficticios como ideológicos y es objeto de interpretaciones. Juan Villegas, en su artículo “El teatro histórico latinoamericano como discurso e instrumento de apropiación de la historia”, señaló que el drama histórico depende de la ideología dominante y de los códigos culturales así como de la convención teatral del tiempo de su producción.

el drama histórico con el tema de la Conquista, al menos en nuestro país, han surgido en momentos claves de la historia de México. Veamos tres ejemplos:

Cuando en el siglo XIX México nace como nación independiente, aparecieron publicadas novelas como *Xicoténcatl* (1826) de autor anónimo y *Los mártires del Anáhuac* (1870) de Eligio Ancona, así como las obras de teatro *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 y *Tenoxtitlán* (1820) de Nicolás García. Estas obras de corte histórico ficcionalizaron la Conquista con una clara relación con el sentimiento de nación.<sup>32</sup>

Al respecto, Wilfried Floeck escribió:

Desde la época de la independencia la nueva capa social dominante, es decir, la burguesía ilustrada criolla, se apodera del discurso cultural para legitimar con él su proyecto de independencia. Crea un discurso patriótico que conserva el euro y etnocentrismo del discurso colonial, pero desespañolizándolo y europeizándolo conforme, sobre todo, al modelo cultural de Europa Central (415).

En el centro de nuestro país, durante las décadas cincuenta, sesenta y setenta del siglo XX, se publicaron y representaron obras con el tema de la Conquista: *Moctezuma II* (1953) y *Cortés y la Malinche* (1967) de Sergio Magaña; *La Malinche* (1958) de Celestino Gorostiza; *Corona de fuego* (1960) de Rodolfo Usigli; *La guerra de los dioses* (1960) de Federico Inclán; *Quetzalcóatl* (1968) de Luisa Josefina

---

<sup>32</sup> “La novela hispánica sobre la conquista de América trataba de asentar su revisión del pasado sobre una reconstrucción rigurosa en todo cuanto se refiera a personajes, hechos y escenarios reales. Las hazañas de conquistadores y conquistados bastaban para dotar a los relatos de la condición novelesca que el siglo XIX demandaba” (Fernández 78).

Hernández; *Todos los gatos son pardos* (1969) de Carlos Fuentes; *La ronda de la hechizada* (1967) y *La dama de la luna roja* (1969) de Hugo Argüelles; *Cuauhtémoc* (1963) y *La guerra de las gordas* (1969) de Salvador Novo; *El eterno femenino* (1974) de Rosario Castellanos, *Malinche show* (1979) de Willebaldo López.

Considero a este periodo como el más fecundo en cuanto a obras dramáticas sobre la Conquista se refiere. ¿Por qué se escribió y representó sobre el tema de la Conquista durante estas décadas? Fue el periodo en que la literatura en general coincidió con los filósofos e historiadores que reflexionaron sobre la idea del ser latinoamericano, el cual tenía que forjarse, ya no desde el exterior (el juicio y la razón europea o norteamericana), sino desde las entrañas de Latinoamérica. De ahí que la Conquista española tenga un símil con el intervencionismo norteamericano de la época.

El tercer momento fue 1992 y la conmemoración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América, lo cual motivó la publicación de una vasta obra literaria sobre la Conquista. En lo concerniente al teatro, basta recordar las antologías de teatro realizadas en coedición por el Fondo de Cultura Económica, el Centro de Documentación Teatral y la Sociedad Estatal Quinto Centenario (existe una antología por cada país latinoamericano, por ejemplo en la dedicada a México aparece *Moctezuma II* de Sergio Magaña; en la de Colombia se editaron: *Un réquiem por el padre Las Casas* de Enrique Buenaventura, *Más allá de la ejecución* de Henry Díaz Vargas, *La tras-escena* de Fernando Peñuela y *Cenizas sobre el mar* de José Assad). Quizá la obra dramática más importante del momento fue *La noche de*

*Hernán Cortés* de Vicente Leñero, esto en México, porque en España, José Sanchis Sinisterra dio a la escena su *Trilogía americana*.<sup>33</sup>

Como se puede apreciar, los tres momentos mencionados coinciden en un aspecto: en cada uno se disputaba, a nivel político e ideológico, una guerra de Conquista; en el siglo XIX la Conquista en la literatura promovió la construcción de una idea de México como nación y esto se ve en el modo en que se retomaron a personajes como Hernán Cortés, la Malinche, Moctezuma II, Cuauhtémoc, quienes fueron colocados como símbolos patrios; entre las décadas de 1950-1970 existieron tres vertiginosos momentos: 1) la idea de nación propiciada por el partido que institucionalizó la revolución; 2) el intervencionismo norteamericano, las guerrillas en Centroamérica y los atisbos dictatoriales en el resto de los países latinoamericanos y, 3) la idea de construir lo latinoamericano ya no desde el ojo visor de Europa y Norteamérica sino desde el interior de la propia Latinoamérica. Por último, la década de los noventa que entre los festejos del Quinto Centenario y la posterior

---

<sup>33</sup> Además de Sanchis Sinisterra se tienen noticias de obras creadas por otros dramaturgos españoles como *Cristóbal Colón* (1990) de Antonio Gala; *Las Casas, una hoguera en el amanecer* (1986) de Jaime Salom; *Retablo de Indias* (1992) de Francisco Ruiz Ramón; *Doña Elvira, imagínate Euskadi* (1986) de Ignacio Amestoy; *Hernán Cortés* (1989) de Jorge Márquez; *Yo, india maldita* (1990) de Jerónimo López Mozo; *La Monja Alférez* (1992) de Domingo Miras; *Yo tengo un tío en América* (1992) de Els Joglars.

En España el drama histórico de la Conquista, desde el Siglo de Oro hasta la segunda mitad del siglo XX, se caracterizó, según Floeck, por representar el discurso triunfalista del conquistador; reforzar o cuestionar la identidad nacional, ejercer una fuerte crítica sobre los excesos, la codicia del oro y la violencia de los conquistadores. Ya en la década de los sesentas hubo una generalización de dramas con una perspectiva revisionista sobre la Conquista: "En España, los dramas revisionistas de la Conquista no se generalizaron hasta después de los años 60, especialmente desde finales de los 80 y principios de los 90, cuando la temática de la Conquista cobró impulso por la celebración del Quinto Centenario del Descubrimiento de América. Esto es válido igualmente para Latinoamérica. Es entonces cuando domina por igual a ambos lados del Atlántico la postura crítica y antitriunfalista de los dramas en relación a la Conquista. La expresión de Juan Villegas de la «des-celebración del 92» es válida tanto para España como para Latinoamérica" (Floeck 74).

consumación de la política neoliberal le harían sentir a México y al resto del mundo otro proceso de Conquista.

La Conquista es un tema disidente, marginal y emergente que ha encontrado un espacio en los estudios literarios y las razones son: por la actualidad del tema; por el tono político de la novela o el drama histórico para fabular la Conquista y por su relación con la Historia oficial de nuestro país. Hasta el momento de esta investigación se tiene noticia de los siguientes estudios literarios sobre el tema de la Conquista, mismos que presento de modo cronológico.

En la revista *Gestos* apareció, en 1989, el artículo “El drama de la conquista de Nuevo México” de Ramón A. Gutiérrez, el cual versa sobre un suceso poco mencionado en los libros de historia de México: el proceso de conquista de Nuevo México, éste “se apoyó fuertemente en el teatro y el drama para comunicar viva y literalmente los símbolos de dominación y sumisión que los conquistadores españoles querían que lo indios Pueblo entendiesen” (73).

Este estudio destaca cómo el teatro fue el arma empleada por los conquistadores españoles para persuadir a los indios a rendirse y “aceptar” la religión y la política de la Corona española como propias, a esto Ramón A. Gutiérrez denominó «conquista por persuasión», pues “la colonización legal de las Américas tenía que hacerse a través de grupos colonizadores que se apoyaran básicamente en la persuasión, la amabilidad y los regalos, utilizando la fuerza sólo cuando fuese necesario” (*Ibid*).

El texto de Gutiérrez es un llamado de atención para nosotros, los estudiosos del teatro, ya que nos instiga a tener presente el rasgo político, implícito, en las

obras dramáticas con el tema de la Conquista, pues si el estudio no se hace bajo una consciencia que vaya más allá de la ambición intelectual, puede ser una mera reproducción ideológica de los discursos dominantes que refuerzan la brutalidad de la Conquista.<sup>34</sup>

Sigo a Gutiérrez en dos ideas claves: el teatro como un arma para consolidar un proceso de Conquista y las obras con el tema de la Conquista como un refuerzo de la ideología política del conquistador.

Catherine Raffi-Bérout, en su artículo “El teatro mexicano actual considera la historia”, explicó que la representación de un acontecimiento histórico es una ilusión teatral y por lo tanto una re-interpretación de la Historia.

Para crear una obra teatral basada en un hecho histórico, el dramaturgo utiliza su memoria personal y la memoria colectiva, y su imaginación o fuerza creadora. La memoria personal y colectiva selecciona los datos y la fuerza creadora los reconstruye. [...] Para comunicar el conjunto al espectador el dramaturgo da informaciones tanto en el texto dialogado como en las acotaciones escénicas y estas informaciones se semiotizan y se hacen decorados, luces, movimientos, diálogos, etc... A través de estas señales de todo tipo se da la ilusión de la Historia (156).

---

<sup>34</sup> “Los folkloristas y críticos literarios de textos hispánicos en el suroeste de Estados Unidos o de cualquier otra parte de Hispanoamérica han evitado la política implícita en estos textos así como las metas políticas de lo que parecían estructuras narrativas y teatrales coincidentes. Los intelectuales han querido rellenar los silencios nativos con imaginaciones e intelectualizaciones reflejo de las europeas. Aquí he sugerido que la palabra escrita de las narrativas y dramas de la conquista tienen poderes disciplinarios. Lo que se ha dado a entender como representación y creatividad en la representación del estado y jerarquías bajo el dominio colonial son, realmente, las maneras en que la pluma puede fijar y perpetuar las humillaciones. La política y la práctica de la disciplina y la marginalidad son leídas erróneamente por los estudiosos como reflexión e intelectualización. Si no entendemos este antecedente, nos convertiremos también en réplicas de los conquistadores españoles, reproduciendo sus mentiras, privilegiando sus producciones, y de nuevo reforzando, quinientos años más tarde, la brutalidad de la conquista de los pueblos nativos americanos” (Gutiérrez 83).

Para explicar la re-interpretación que de la Historia hicieron los dramaturgos mexicanos, Raffi-Bérout estudió dos obras: *Corona de sombra* de Roberto Usigli y *Adiós, mamá Carlota* de Homero Aridjis, sobre las cuales explicó:

Si para Usigli se trataba de mostrar que el Imperio había tenido un aspecto positivo para México [...] para Aridjis se trata de rescatar a los olvidados de la Historia. [...] el relativo optimismo de Usigli se explica por la época (1947) en la que todo parecía posible y el ambiente del fin del mundo de Aridjis corresponde con el caos actual recogiendo la tradición de las calaveras y mezclándola con el ambiente caótico del fin de milenio como si quisiera salvar a los grandes olvidados de la Historia (*Ibid.*)

Nel Diago, en su artículo “Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia”, sugirió que la Historia no se podía dramatizar tal cual sino re-interpretarla desde la visión del dramaturgo, éste debe adoptar “una mirada crítica, que sepa desentrañar los arcanos, que logre destruir los tópicos o asegurarlos, con el convencimiento de que en la memoria colectiva de los pueblos siempre será más perdurable una verdad poética que una vacilación histórica” (253).

A esta voluntad de reinterpretar la Historia, que señaló Nel Diago, responden dramaturgos mexicanos como Carlos Fuentes, Hugo Argüelles, Mauricio Jiménez, Vivian Blumenthal y Vicente Leñero, quienes retomaron, en la década de los noventa, el tema de la Conquista.

En 1999, bajo la coordinación de Daniel Meyran, se publicó *Teatro e Historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*. En

su conjunto, los artículos demuestran la existencia de una dramaturgia mexicana dedicada al rescate, la crítica, la reflexión y el análisis de la Conquista.<sup>35</sup>

La obra dramática del siglo XIX, en México, se caracterizó por emplear la Conquista como exaltación del nacionalismo. De esto da cuenta el artículo “Cortés y otros héroes de la conquista en el teatro mexicano del siglo XIX” de Mónica Ruiz Bañuls, quien señala dos ideas con las que coincide: 1) la Conquista en el teatro decimonónico responde a la ideología liberal y 2) la Conquista asumió (en el teatro) un tono nacionalista que tanto reforzó lo prehispánico como lo español.

Ruiz Bañuls explicó que, en comparación con los dramas del siglo XX, los decimonónicos (en las plumas de ideólogos liberales como Chavero, Ramírez y Contreras) son:

Más representativos de la tendencia y de los gustos de una época y un público determinados que de una sensibilidad antiespañolista o indigenista. En sus dramas, el cuestionamiento de la gobernación y actuación política de Cortés ceden a conflictos amorosos inverosímiles, fruto del ambiente romántico de la época, que aseguraban el éxito de las representaciones (215).

Giuseppe Bellini, en su artículo “Descubrimiento y conquista: algunas figuras cuestionadas en el teatro hispanoamericano del siglo XX”, defiende la siguiente tesis: por medio del teatro los dramaturgos realizan un cuestionamiento de

las figuras fundamentales en la historia oficial de América, como Colón, Cortés, La Malinche, Cuauhtémoc, Moctezuma, Atahualpa, lo que

---

<sup>35</sup> Lo más importante es que los textos fueron escritos, en su mayoría, por teóricos mexicanos bajo el auspicio de la Universidad de Perpignan, institución que ha animado otros estudios sobre el teatro mexicano como *El teatro mexicano visto desde Europa* y *Teatro y sociedad*.

significa una revisión de lo que ha sido el descubrimiento de América y la conquista, según criterios nuevos que se oponen a la versión oficial, impuesta por la nación conquistadora desde hace siglos (49).

El cuestionamiento sobre la Conquista no sólo va dirigido hacia la versión oficial de la Historia sino contra el presente histórico, es decir, por medio de la literatura dramática se trae a la memoria el acontecimiento histórico (la Conquista de Tenochtitlan) porque éste coincide con los sucesos políticos y sociales del lector virtual (como este que soy y que vivo en el México del 2016).

Bellini estudió seis obras dramáticas de la Conquista<sup>36</sup>, en cada una presenta la Conquista como un cuestionamiento a la Historia y como un tema en relación con el presente.

En 2010, Guido Rings realizó una investigación sobre la Conquista desde “una perspectiva comparativa, sobre todo en lo que se refiere a los nuevos acercamientos culturales, las teorías literarias estructuralistas y postestructuralistas, las perspectivas de género postfeministas y los estudios que combinan el análisis cultural y de género” (23); su objeto de estudio fueron cuatro novelas, un texto dramático y una película;<sup>37</sup> y su estudio se basó en comparar la perspectiva de autores españoles con la de latinoamericanos sobre el tema de la Conquista. Su propuesta es que en la

---

<sup>36</sup> *El quinto viaje de Colón* de Guillermo Schmidhuner; *Crónica* de Enrique Buenaventura; *La Malinche* de Celestino Gorostiza, *Cuauhtémoc* de Salvador Novo; *Moctezuma* de Homero Aridjis y *Atahualpa* de Bernardo Roca Rey.

<sup>37</sup> Las novelas son: *El arpa y la sombra* de Alejo Carpentier, *Las naves quemadas* de Juan José Armas Marcelo, *La mujer habitada* de Gioconda Belli y *El origen perdido* de Matilde Asensi. El texto dramático es: *Nafragios de Alvar Núñez* de José Sanchis Sinisterra. La película es: *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echeverría.

literatura de la Conquista, el conquistador y el conquistado son al mismo tiempo victimario y víctima, así como son el Otro desde la visión de cada uno.

El trabajo Guido Rings es de vital importancia, principalmente por ser un texto de corte académico que trató el tema de la Conquista en un texto dramático; por tomar en cuenta a la Conquista como un tema contemporáneo, sin embargo, en dos aspectos tomo distancia de Rings: la perspectiva teórica y el corpus literario. En mi investigación trabajaré la Conquista desde la Semiótica dramática y analizaré *Las adoraciones* de Juan Tovar aplicando el modelo actancial.

Otro trabajo es el de Verena Dolle, quien en la introducción al libro *La representación de la Conquista en el teatro latinoamericano de los siglos XX y XXI*, escribió:

Más allá de los acontecimientos históricos y su papel como lugares de la memoria en el contexto nacional o también transnacional y transatlántico, la constante tematización de la Conquista en obras artísticas de la actualidad muestra que la violenta ocupación del territorio [...] representa un dispositivo atractivo y duradero para la imaginación. Hoy en día, en tiempos de la globalización, de los mercados neoliberales por un lado y los movimientos fundamentalistas por otro, sirve a menudo como superficie de proyección para traer a colación constelaciones actuales de encuentros entre culturas, imposición y negación de relaciones de poder, análisis de las diferencias políticas, étnicas y de género, pues el “descubrimiento” y la conquista de América se considera el comienzo del proceso de globalización (espacial y terrestre), en cuya siguiente fase la de la “desterritorialización”, nos encontramos actualmente (X).

Este libro es una llamada de atención para nosotros los investigadores mexicanos dedicados a los estudios literarios, pues nos enfrenta, una vez más, a que es la mirada occidental la que explica y analiza nuestra dramaturgia.

Uno de los artículos que componen el libro se titula “De la construcción a la deconstrucción de la realidad histórica. La Conquista de México en el teatro de Carlos Fuentes y Vicente Leñero” de Wilfried Floeck. El autor reflexionó en torno a cómo, a partir de la relación dialéctica entre teatro y los sistemas discursivos (ideológicos y cultural), el drama histórico es el resultado de la deconstrucción de la realidad histórica que, representada en los dramas, se muestra desprovista de verdades y es escéptica a la objetividad histórica.

Como se ha podido mostrar, el tema de la Conquista en la dramaturgia mexicana ha sido objeto de estudio de reconocidos investigadores y teóricos literarios, los cuales son la base sobre la que se erige la presente investigación. Así, partiendo de estos estudios, concluyo este apartado con la siguiente reflexión: la dramaturgia mexicana de corte histórico con el tema de la Conquista tiene un tono político pues la Conquista como tal fue el comienzo, como lo mencionó Noam Chomsky, del imperialismo; y como lo escribió Verena Dolle, con la Conquista inició el proceso de globalización. Este tono político está tanto en el drama de *Las adoraciones* de Juan Tovar como en el resto de la dramaturgia que se ocupa de la Conquista; el drama histórico de la Conquista tiene una relación dialéctica, como lo señaló Floeck, con los discursos hegemónicos (ideológicos y culturales) tanto del pasado como del presente, esto es porque la Conquista sucedida en el siglo XVI aún le significa a los que vivimos en el siglo XXI.

### 2.3 Dramaturgias de la Conquista de Tenochtitlan en el teatro mexicano

¿Cómo realizar un recorrido por la historiografía del teatro mexicano en busca de la *dramaturgia de la Conquista*? Quizá un punto de partida sea tomar la postura del historiador literario, pero ¿cómo es el trabajo del historiador?: Fuentes Ballesteros responde así: “el objetivo básico del historiador de la literatura debe ser analizar, leer e interpretar los elementos constructivos de la obra y su significado. Es decir, elaborar una lectura” (23). Otro punto de vista es el Mario J. Valdés San Martín, quien destacó:

El historiador debe discernir la relación entre las intenciones declaradas del agente humano, en nuestro caso esencialmente las intenciones del autor, y el reconocimiento de tales intenciones dentro de la propia obra, en su intencionalidad como artefacto cultural. [...] La verdad histórico-literaria no descansa ni en la correcta representación del autor o de las intenciones del autor ni en un detallado análisis de la obra del autor, sino más exactamente en el movimiento entre uno y otro, completamente contrastado en el contexto de la comunidad del autor. Se trata de un concepto dialógico de la verdad histórico-literaria (126).

Fernando de Toro señaló que historiar es “precisamente explicar y sistematizar la creación literaria en diversas sincronías que se proyectan en el eje diacrónico constituyendo el proceso histórico” (236) y Bousoño apuntó:

El arte en general y la literatura en particular, considerados como un todo en su presente, pretérito y porvenir es una estructura, con sistema que denominaríamos sincrónico-diacrónico, cuyos miembros envían su

influjo en todas direcciones, hacía atrás, hacia adelante y hacia los lados, convirtiéndolo en histórico (360).

Para realizar el recorrido historiográfico de la *dramaturgia de la Conquista* partiré de estas premisas, por lo que tomaré en cuenta el aspecto dialéctico entre los ejes sincrónico y diacrónico, para ello, la brújula en este recorrido es el texto dramático, el cual me permitirá relacionarlo con su contexto inmediato (político, social y estético).

El primer corte sincrónico en la diacronía de la historia del teatro mexicano son los años inmediatos a la consumación de la Conquista de Tenochtitlan, en específico las representaciones que llevaron a cabo los misioneros franciscanos para evangelizar a los indígenas sobrevivientes a la guerra de Conquista.

Aracil Varón denomina a este tipo de obras dramáticas como «teatro de evangelización» y lo definió como: “un tipo de teatro concebido por los misioneros como método especial de edificación de la población indígena cuya reconstrucción global, en relación con el contexto religioso, político y cultural que lo determinó” (Aracil 220). Este modo de teatro ha sido objeto de diversos estudios;<sup>38</sup> no es mi propósito realizar un estudio a profundidad, sino denotar que es una dramaturgia primigenia de la Conquista de Tenochtitlan.

---

<sup>38</sup> 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.

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*, representado en “Tlaxcala el 5 de junio de 1539” (Horcasitas 619) durante las fiestas 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*.<sup>39</sup> A continuación explico este Auto a partir de dos aspectos: 1) el lugar de la representación y 2) la religiosidad.

Tlaxcala tuvo una participación determinante en la guerra de Conquista, peleó al lado de los soldados españoles para lograr su libertad; desde esta perspectiva y, aunque se les ha señalado como traidores, los tlaxcaltecas buscaron emanciparse del poder azteca. Para estos, los tlaxcaltecas eran un pueblo que pagaba su tributo, no eran sus iguales, eran súbditos, vasallos. ¿Qué prometió Hernán Cortés a los tlaxcaltecas? ¡La libertad! prometió liberarlos de los aztecas. Libertad, palabra extraña pero poderosa que favoreció la alianza entre españoles y tlaxcaltecas.

Tras la Conquista, los tlaxcaltecas quedaron en una posición, si no de privilegio, sí por encima de los aztecas, de ahí que la representación de *La conquista de Jerusalén* haya sido en Tlaxcala, lo cual le dio a la obra un significado mayor, pues reivindicó tanto la Conquista como la alianza con la Corona española.

En esta obra, destaca la presencia de Hernán Cortés y Pedro de Alvarado como personajes dramáticos capitaneando los batallones moros, los cuales son derrotados por el ejército español.

---

<sup>39</sup> Véase, Fray Toribio de Benavente “Motolinía”, *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Castalia, 1985.

Los franciscanos sabían que si exaltaban la figura de Cortés y éste retomaba la posición de preeminencia que tuvo durante los primeros años de la Conquista, los situaría dentro del círculo del poder facilitándole de esta manera el cumplimiento de su cometido evangélico. Es por ello que engrandecen su imagen elevándola a los niveles máximos de autoridad; lo convierten en trasgresor para después rendirlo en vasallaje, inclinarlo ante la fe y arrodillarlo en el bautismo. Pero ya la audacia del conquistador había sido considerada desmesurada por la Corona y desde Madrid habían dictado su sentencia. La burocracia administrativa había comenzado a desplazar gradualmente al conquistador (Corona 296).

En cuanto a la religiosidad de *La conquista de Jerusalén*, la representación fue en el marco de la festividad de Corpus Christi, en la cual se celebra la presencia de Cristo en la eucaristía.<sup>40</sup> Los elementos de la fiesta eran: procesiones, carros alegóricos, artistas recitando, desfiles, representaciones teatrales, música, danzas y, el acto principal, la eucaristía. Corpus Christi representaba la exaltación de lo político y lo religioso como instituciones que mantenían el poder durante la Colonia y *La conquista de Jerusalén*, como obra teatral, reforzó esta idea. Si a esto se le agrega el aspecto de los espectadores, para quienes aún estaba fresco el suceso de la Conquista de Tenochtitlan, la obra reforzó y dejó en claro quiénes habían sido los vencedores, quiénes los vencidos y cuáles serían las dos fuerzas que dirigirían los destinos de la Nueva España: la Corona y el Papa.

---

<sup>40</sup> "Esta fiesta tradicional data del año 1526. Se acostumbra rendir culto al Santísimo Sacramento en la Catedral de México. El centro de la festividad era la celebración solemne de la Misa, seguida de una imponente procesión que partía del Zócalo, en la que la Sagrada Eucaristía, portada por el arzobispo bajo palio, era escoltada por autoridades virreinales, cabildo, cofradías, ejército, clero y pueblo. Había también representaciones teatrales alusivas, música y vendimia especial". <http://www.es.catholic.net/op/articulos/1342/jueves-de-corpus-christi.html>.

*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” (Horcasitas 619). Aunque la obra está ambientada en Jerusalén y relata la Conquista de esta ciudad, el paralelismo con la Conquista de Tenochtitlan es lo que llama mi atención, 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, pues no hay que olvidar que el teatro tuvo una finalidad didáctica: enseñar la verdadera religión a los “impíos” aztecas, y esta obra no fue la excepción al reafirmar, primero, quién es el victorioso de la guerra (los españoles), quién los vencidos (judíos y moros) y por qué los españoles tienen el derecho de detentar el poder; y en segundo, para exaltar e imponer un sentimiento religioso católico. La Conquista, como tema en esta obra, es una hermosa analogía de la guerra entre españoles y aztecas, pues en ella quedó justificada “como medio para difundir la religión cristiana e inculcar en la mente de la población conquistada la *obediencia al imperio español* como Imperio de la Cristiandad” (Aracil 221).

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

MÚSICA: ¡Y en pompa festiva,  
celebrad al gran Dios de las Semillas!

CELO: Pues la primera propuesta  
de paz desprecias altiva,  
la segunda, de la guerra,  
será preciso que admitas.  
¡Toca al arma! ¡Guerra, guerra!  
*Suenan cajas y clarines*

OCCIDENTE: ¿Qué abortos el cielo envía  
contra mí? ¿Qué armas son éstas,  
nunca de mis ojos vistas?  
¡Ah, de mis guardas! ¡Soldados:  
las flechas que prevenidas  
están siempre, disparad!

AMÉRICA: ¿Qué rayos el cielo vibra  
contra mí? ¿Qué fieros globos  
de plomo ardiente graniza?  
¿Qué centauros monstruosos  
contra mis gentes militan?

*Dentro*

¡Arma, arma! ¡Guerra, guerra!

*Tocan*

¡Viva España! ¡Su rey viva!

*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 (119).

El tema de la Conquista en el *Auto* está sugerido en los octosílabos transcritos, en los cuales se aprecia la alusión a la Conquista a fuerza de la espada y la cruz.

Este *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.

Un segundo corte sincrónico lo ubico a 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, las cuales, como lo dijo María Sten: “únicamente de autores liberales [...] sería difícil imaginar una obra dramática con tema prehispánico escrita por un conservador debido a la actitud despreciativa de éstos hacia la cultura indígena” (16). 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, en estas obras, tuvo un caris de nacionalidad, misma que depósito su confianza en el proyecto de gobierno de Porfirio Díaz.

Esta dramaturgia respondió a la reivindicación nacionalista de la época, la finalidad fue ensalzar la imagen de los héroes de la Conquista: “el cuestionamiento de la gobernación y actuación política de Cortés ceden a conflictos amorosos inverosímiles, fruto del ambiente romántico de la época, que aseguraban el éxito de las representaciones” (Ruiz 215).

Estas obras no cuestionan ni la figura de Cortés ni la guerra de Conquista, y tiene sentido que así fuera pues la independencia la hicieron los criollos para librarse del yugo de la Corona y al mismo tiempo buscaron su reconocimiento como nación. La Conquista, en esta dramaturgia de finales del siglo XIX, era demagogia, como lo muestran las obras antes mencionadas (*Un amor de Hernán Cortés*, *La Noche Triste*, *Xóchil*, *Quetzalcóatl* y *Tenoxtitlán*).

Por último, estos textos dramáticos responden a su contexto político y cultural, 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.

El propósito de transmitir a través del teatro las ideas nacionalistas; la negación de todo lo que fue la Colonia, considerada como estorbo para el desarrollo futuro de México; el tono romántico de la época y el trauma de la Conquista, fueron al gusto del público. Los acontecimientos inmediatos después de la Conquista y la resistencia heroica de los aztecas fueron una fuente perfecta para la inspiración del dramaturgo en un siglo de invasiones y luchas internas (Sten 36).

Ya para el siglo XX, en la década de los cincuenta, en el centro de nuestro país, se respiraron años de bonanza y modernidad (no por nada fue la década del milagro mexicano). En lo que respecta al teatro pongo 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»,<sup>41</sup> que tanto defendió Rodolfo Usigli y que para esta década era la estructura hegemónica de la obra dramática, siendo esta la convención dramaturgica que se corresponde con su contexto inmediato.

---

<sup>41</sup> Armando Partida 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” (Partida 53). En adelante seguiré este modo de análisis para explicar cómo aparece la Conquista en las dramaturgias del siglo XX mexicano. Quiero aclarar que este modo de análisis sólo lo emplearé en este apartado, como otra herramienta en el recorrido historiográfico del teatro mexicano.

*Moctezuma II*<sup>42</sup> 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,<sup>43</sup> 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 incompreensión 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 sus 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” (Zelaya 19). 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

---

<sup>42</sup> Sergio Magaña. *Moctezuma II, Cortés y Malinche*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

<sup>43</sup> “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” (Ortiz 41).

de ejemplo para ilustrar esta idea: “Ahora te toca a ti, Cortés... Tú ganas porque te acompañan la traición y los gritos” (Magaña 138).

*La Malinche*<sup>44</sup> de Celestino Gorostiza está dividida en tres actos; esta división tripartita del tema de la Conquista de Tenochtitlan es tratado desde una dialéctica “con una intención de reconsideración histórica de los sucesos [...] que Gorostiza efectuó de su realidad, de la identidad de mexicano” (Partida 96). Así, la dialéctica de la obra está en la relación de los acontecimientos históricos con el hombre del presente (el de la década de los cincuenta e incluso el hombre del siglo XXI).

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 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” (Gorostiza 477); y culmina con Malinche cantándole en náhuatl a su hijo:

---

<sup>44</sup> Celestino Gorostiza. *Teatro completo*. México: Conaculta/INBA/UNAM/UJAT/Juan Pablos, 2004.

Nonántzin íhuecuac nimíquiz  
Motlecuípan xinechtoca  
huan cuac tiaz titlaxcalchílhuaz  
ompa nopampa xichoca.  
Huan tla ách ¿Zoapillé itleca tichoca?  
Xiquilhui xoxouhqui in cuáhuitl  
popocha yica nichoca.<sup>45</sup>

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 aristotélica, el cual fue explorado en las postrimeras décadas; también las obras coinciden con el sentimiento nacionalista, característico de la década de los cincuenta. Finalmente, en estas obras, la Conquista de Tenochtitlan significa continuidad.

---

<sup>45</sup> "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" (Gorostiza 523).

La década de los sesenta estuvo 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 entre desde 1966 y que concluirían con un pasaje doloroso, la matanza de Tlatelolco en 1968. En medio de esta inestabilidad el teatro mexicano experimentó una renovación teatral 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” (Partida 11).

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” (Usigli 818). A ello responde la dramaturgia de la obra: 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.

Dos aspectos a señalar de esta obra en cuanto a la Conquista de Tenochtitlan son: el coro y el héroe trágico. En la obra existen dos coros, uno de españoles y otro de mexicanos, claramente confrontados. Su función diegética señala el espacio y el tiempo dramático de la fábula así como de ser la voz de la conciencia de los aspectos ontológicos, el español y el mexicano. El paralelismo de los coros es perfecto y señala el sentido de la obra: 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” (778). 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” (840). 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)<sup>46</sup> de Salvador Novo. Es una pieza en un acto dividida en doce escenas y emplea el recurso del «teatro en el teatro».<sup>47</sup> Como se observa, por su cualidad genérica, la dramaturgia apunta hacia un modelo de acción dramática no aristotélica, 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:

---

<sup>46</sup> Salvador Novo. *In Ticitezcatl o el espejo encantado. Cuauhtémoc. El sofá. Dialogo de Ilustres en la rotonda*. México: Universidad Veracruzana, 1966.

<sup>47</sup> "Tipo de obra cuyo contenido temático es, en parte, la representación de una pieza teatral. La obra externa produce la ilusión de que asistimos simultáneamente, como público, a su representación y a la obra interna" (Pavis, 490).

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 gustaba porque es el papel del vencido, del que cayó prisionero de Cortés, del que Cortés asesinó después de torturarlo (74).

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” (113). 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, para la década de los sesenta, la Conquista continúa sucediendo y Cuauhtémoc aún está 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.

*Cortés y la Malinche* (1967)<sup>48</sup> de Sergio Magaña respondió a su contexto pues, por un lado, es una obra que criticó y cuestionó el nacionalismo mexicano

---

<sup>48</sup> Sergio Magaña. *Moctezuma II, Cortés y Malinche*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

de la época; por otro, empleó materiales dramáticos correspondientes con la renovación teatral.

El argumento es el siguiente: Hernán Cortés y sus soldados, con la misión de conquistar las nuevas tierras para la Corona española, emprenden el viaje de Veracruz a Tenochtitlan para consumar la empresa. En el camino, a Cortés le es llevada, en condición de esclava, la Malinche, quien por entender la lengua castellana se convierte en su traductora y en su brazo derecho. Ya con la Malinche como intérprete se consuma la alianza de los españoles con los tlaxcaltecas para vencer a Moctezuma II, quien es tomado preso y muerto. La obra concluye con la escapatoria de Cortés a manos de los aztecas, gracias a la ayuda de la Malinche. A lo largo de la obra, Bernal Díaz del Castillo entabla comunicación directa con el lector para ponerlo al tanto de las acciones que ocurren y con sus intervenciones suspende el curso de la fábula.

La obra está dividida en dos apartados, cada uno lleva por título “Primera y Segunda parte”, claramente divididos por el telón. Los cuadros de cada parte están señalados de manera implícita por la entrada y salida de los personajes y por el cambio de situación en la acción. De esta manera, *Cortés y la Malinche* se alejó del modelo aristotélico para instalarse más cerca del épico.

El primer diálogo de la obra está en voz del personaje Bernal Díaz del Castillo, su función es la de un narrador y como tal señala el espacio y el tiempo dramático de la fábula; con sus interrupciones, dirigidas al lector, rompe la acción dramática, por ejemplo:

Honorables personas; esta es la historia de una expedición. La llamo así para no ofender susceptibilidades. En cambio nuestro capitán... *(Con suma discreción atisba a través del telón)*, un capitán muy aguerrido, tal se verá después, llama a nuestra expedición “guerra de conquista”, con lo que se os hará antipático. Solo es práctico. Y práctico es el mundo de estos oscuros hiperbóreos hasta donde, por fin, hemos arribado. (Magaña 149).

Con estas palabras, Bernal pone al tanto al lector de que la obra tratará sobre una guerra de Conquista.

El final de la obra está en voz del Coro: “Fue amarga la experiencia/pero ellos no han cumplido, /habiendo prometido/la libertad, /¡la libertad!” (Magaña 222). Esto revela que la guerra de Conquista prometió la libertad para los vencidos. Palabras que cobran relevancia y rezumbaron en su contexto sesentero (y aún cuarenta y nueve años después siguen sonando) porque la libertad prometida no se logró. La libertad es una utopía.

*Cortés y la Malinche es:*

Una manifestación artística y no histórica. Magaña utiliza datos de la Historia y los emplea para contar su versión sobre el acontecimiento histórico, donde el Cortés y la Malinche no corresponden literalmente a los “reales”, son personajes de la representación. Por lo tanto, la Historia no está en la obra de Magaña para ser repetida, sino para ser criticada y cuestionada por el lector/espectador (Guzmán 23).

Por lo tanto, esta obra es un ejercicio crítico sobre la Conquista de Tenochtitlan pues al no ser maniqueo el discurso, incita al lector a ejercer su juicio respecto al tema.

En las dos décadas siguientes (1970 y 1980) la dramaturgia sobre la Conquista continuó prolífica: *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.<sup>49</sup> La Conquista en estas obras tiene un tono crítico, el cual reside en el empleo de la ironía, el sarcasmo y la irreverencia. Vamos un ejemplo.

*Águila o sol* (1985)<sup>50</sup> 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, la dramaturga

---

<sup>49</sup> “El teatro posmoderno comienza, según June Schuelter, en 1970 y tiene las siguientes características: ambigüedad, discontinuidad, heterogeneidad, pluralismo, subversión, perversión, deformación, deconstrucción, de creación, es antimimético y se resiste a la interpretación. Se trata de un teatro en el cual se celebra el arte como ficción y el teatro como proceso, *performance*, no-textualidad, donde el actor se transforma en el tema y personaje principal, donde el texto es, en el mejor de los casos, una mera base, y en general carece de importancia. El texto es considerado como una forma autoritaria y arcaica. El texto pasa a ser una *performance script*. [...] El teatro postmoderno se abre a todos los medios de comunicación (pluralidad de códigos: música, danza, luz, elementos olfatorios), sin separarlos por rúbricas o géneros, y cualquier lugar pasa a ser lugar de teatro (cafés, garajes, casas de parqueo, Off-Broadway, parques, iglesias, techos-terrazas de edificios)” (De Toro 17).

<sup>50</sup> Sabina Berman. *Teatro*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.

empleó recursos dramaturgicos como el teatro callejero, el corrido, el ritual, 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.

*Águila o sol* es una obra que, estructuralmente, es compleja por la variedad de modos de representar la Conquista, los cuales se leen al comienzo de la obra:

Emplea recursos del teatro callejero actual –especialmente del tipo del merolico–, de las danzas de indios contra cristianos y de las representaciones de la Crucifixión en Semana Santa –ambos nacidas en la Colonia; emplea el corrido, el canto plañidero; en todo momento resume el número de los actores de los hechos, a la manera de los códices precolombinos y coloniales– así los conquistadores son representados únicamente por Cortés y un soldado, la Iglesia por un cura, el pueblo azteca por seis indios, etc.

[...]

Se consideró un espacio teatral de unos cinco metros por cinco, con un pequeño tablado de un metro por tres metros, al fondo, provisto de telón (Berman 225).

Esta variedad de modos me permiten observar que el tema de la Conquista es dramatizado de un modo anacrónico. Ejemplo de ello es la presencia del mariachi cantando al unísono con el coro que bordea la escena un corrido sobre un presagio:

“Una como espiga de fuego/se desgranaba toda la noche; /una como herida celeste/que manara líquida luz” (Berman 227). La presencia del mariachi en escena hace que el tiempo de la fábula sea anacrónico ya que no coincide con el tiempo histórico de los acontecimientos “reales” de la Conquista, pues para el siglo XVI no existía el mariachi en estas tierras, sino que fue producto de un proceso de mestizaje iniciado en el periodo colonial. Por lo tanto, su presencia en escena provoca en el lector un efecto de extrañamiento, cercano al teatro épico de Brecht.

El recurso del teatro callejero permite representar el avance de Cortés hacia México-Tenochtitlan. En el camino los soldados españoles encuentran en los tlaxcaltecas, a un aliado. Por ejemplo, en el cuadro VI TEATRO CALLEJERO; tiene la dinámica de un sketch típico del teatro de carpa. Son dos cómicos que narran lo sucedido cuando los españoles arribaron a Tlaxcala, lo hacen entre ironías, chistes pícaros y albures que ridiculizan a los tlaxcaltecas por no haber opuesto resistencia a los españoles y unírseles en su lucha contra los aztecas.

En el cuadro X BAUTISMOS se puede observar otro rasgo dramático para representar la Conquista, el guignol, el cual es empleado para dramatizar la historia del bautismo del príncipe Ixtlixuchitl, quien acepta el bautismo pero no su madre y hermanas, éstas son quemadas vivas en su casa por Ixtlixuchitl. La Malinche y el Cura, como si fueran titiriteros, predicán el dogma del bautismo usando los muñecos del guignol, lo cual es «teatro en el teatro» porque los personajes (Malinche y Cura) que ya son parte de una ficción recrean otra con el teatro de títeres. Lo que llama mi atención es que sea la Malinche quien hace la prédica del dogma católico y no el Cura, pues ella es quien representa la palabra encarnada de los soldados españoles.

La Malinche es la poseedora de la lengua y para exaltar esta cualidad sólo hay que escuchar hablar a Cortés, pues éste lo hace de un modo incoherente, lo cual funciona para representar la lengua extraña y con ello la imposibilidad de comunicación entre los dos grupos: españoles y aztecas. Claro, Malinche es el único personaje que entiende a Cortés, ella traduce y lo hace cual diplomática, pues lo que dice sí es claro para los aztecas y para el lector. Por ejemplo, en el apartado XI LOS OJOS DE CORTÉS EN LOS OJOS DE MOCTEZUMA, Moctezuma da la bienvenida a Cortés; los últimos diálogos entre ambos son:

MOCTEZUMA.- [...] ¡Pásenle a su casa señores nuestros!

CORTÉS.- Calmantes montes alicantes pintos pájaros volantes.

MALINCHE.- Dice: tenga confianza señor Moctezuma. No tema nada.

CORTÉS.- ¡Cuore mío! ¡Oh, Cuore mío!

MALINCHE.- En verdad le amamos; intensamente le amamos.

CORTÉS.- ¿Pokarito? Paso. ¿Blof yo? Ve: cinco ases, digo cuatro: chécame las mangas.

MALINCHE.- Dice: Ya estando en su casa podrán hablar en calma. Tenga fe.

MOCTEZUMA.- Déjeme mostrarle su ciudad (Berman 255).

El discurso de Cortés provoca el efecto cómico en el lector, quien escucha una sarta de incongruencias al emplear un lenguaje que no se corresponde con el español de los soldados el siglo XVI.

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 millones” (Berman 264). 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.

Para la década de los noventa la dramaturgia de la Conquista encontraría con los festejos de 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 ochentas, *Lo que calán 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. Veamos un ejemplo.

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; estos se alejaron del modelo de acción dramática no aristotélica para acercarse a otro, denominado *teatro para la escena*. El término hace referencia a la dramaturgia que nace desde la escena, del escenario

propriadmente dicho, para una puesta en escena. Este tipo de dramaturgia exige, para su estudio, el análisis tanto del texto como del espectáculo.<sup>51</sup>

*La Malinche* (1998)<sup>52</sup> de Víctor Hugo Rascón Banda, obra con la que el autor, sin saberlo, debutaría como dramaturgista, 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! (Rascón 15-17).

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 quieres. Ahí estaré, como siempre, esperando su visita” (Rascón 144). 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 (la de la década de los noventa, aunque algunos de ellos aún no se han superado): los festejos del Quinto

---

<sup>51</sup> Véase *Teatro para la escena*. Seleccion., introd., José Ramón Enríquez. México: El Milagro, 1996.

<sup>52</sup> Víctor Hugo Rascón Banda. *La Malinche*. México: Plaza y Janés, 2000.

Centenario “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 Larraínzar y el surgimiento del EZLN en Chiapas. También se mencionan personajes de la política como al ex presidente de la república, Ernesto Zedillo, e incluso está la referencia a tres finales del futbol 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.

Lo que plantea *La Malinche* es un acontecimiento que no está en el pasado, sino en el presente; si bien (en los noventas) la presencia del conquistador no estaba en la imagen del español, sí en la del norteamericano, estos hacen una guerra de conquista neoliberal. Un ejemplo es la didascalia de la escena V: “Cortés, Jerónimo de Aguilar y soldados españoles vestidos como turistas estadounidenses en Cancún frente a dos mensajeros de Moctezuma” (33): La Conquista no término, continúa, sólo cambió el escenario, los personajes, el vestuario y el lenguaje.

Como se puede apreciar, la dramaturgia de la Conquista en la historia del teatro mexicano ha respondido tanto a su contexto político como a los procesos de estructuración del texto dramático, siendo a partir de la segunda mitad del siglo XX cuando se escribieron más obras sobre el tema de la Conquista, las cuales exponen este tema desde una postura dialéctica: relacionar el pasado con el presente.

Floek escribió al respecto de la dramaturgia de corte histórico del siglo XX:

Desde *El gesticulador* (1937) y la Trilogía «antihistórica» de las *Coronas* (1943-1963) de Usigli, a través de *Todos los gatos son pardos* (1970), de Fuentes, y de *El martirio de Morelos* (1981), de Leñero, hasta las

obras teatrales de alrededor del año de la «des-celebración» de 1992, por una creciente revisión y desmitificación tanto del discurso de la historia colonial e independentista desde el siglo XVI hasta el XIX como de la historia revolucionaria del siglo XX (417).

Las obras teatrales 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.

Después de esta revisión de obras con el tema de la Conquista y que conforman el corpus de la «dramaturgia de la Conquista», se ha podido dar cuenta de que es un tema del cual falta mucho por investigar; como por ejemplo, buscar modos de analizar las obras para explicar el tipo de Conquista que cada obra dramatiza. La presente investigación ha intentado dar cuenta a esta necesidad que culmina en el siguiente capítulo, en el que tiene lugar el análisis de una obra de la «dramaturgia de la Conquista», *Las adoraciones* de Juan Tovar. La herramienta de análisis (como ya lo expuse en el capítulo primero) es el modelo actancial ya que lo que me interesa explicar es el rasgo esencial del drama: la estructura profunda que conforma la acción dramática.

## CAPÍTULO TERCERO

### APLICACIÓN DEL MODELO ACTANCIAL A *LAS ADORACIONES*

El objetivo de este último apartado es aplicar el modelo actancial (tal y como ha sido expuesto en el primer capítulo) a *Las adoraciones*. El análisis lo he dividido en dos rubros: elementos extrínsecos (relación del drama con aspectos políticos y estéticos; convención dramática; Juan Tovar: dramaturgo, novelista, cuentista, guionista y teórico; ediciones y estrenos; sinopsis e intertextos) y elementos intrínsecos: el modelo actancial (estructura superficial; aplicación del modelo actancial; personajes; triángulo de la ideología de la acción dramática).

He decidido organizar de este modo el análisis porque sigo los modelos actanciales que Norma Román Calvo y Fernando De Toro aplicaron a la dramaturgia mexicana e hispanoamericana, pues ellos tomaron en cuenta aspectos que particularizan a este tipo de dramaturgia.

### 3. 1 Elementos extrínsecos

En este rubro analizaré los elementos extrínsecos para contextualizar *Las adoraciones*, pues promuevo la idea de que la obra dramática se corresponde con su época, esto no quiere decir que lo extrínseco, al estar alrededor de la obra, la determina, no, lo extrínseco entabla un diálogo con lo intrínseco de la obra y viceversa. Dicho lo cual iré de lo general a lo particular.

#### 3.1.1 Relación de *Las adoraciones* con aspectos políticos y estéticos

Si la versión final de *Las adoraciones* fue en el 2001 pero su primera edición en 1981 (más adelante explicaré a detalle el proceso editorial de la obra), ¿cuál es el contexto político, social y estético con el que se relaciona la obra dramática? Como se puede ver, *Las adoraciones* ha transitado (en el ámbito editorial) durante veinte años. ¿Por qué? Desde la premisa de que toda expresión artística (incluyendo el teatro) se corresponde con su contexto inmediato es pertinente este cuestionamiento, pero ¿cómo explicar su sincronía y diacrónica? ¿En la década de los ochenta, noventa o dos mil? La estrategia elegida para estructurar la argumentación fue ubicar, durante los veinte años, las coyunturas que tuvieron injerencia en la publicación de *Las adoraciones*.

Las coyunturas son: 1) la figura del director como único responsable de la puesta en escena; 2) la publicación de textos dramáticos que financió la Universidad Autónoma Metropolitana en la década de los ochenta; y 3) los “festejos” del Quinto

Centenario, así como la fundación de la editorial El Milagro. Con estas coyunturas como coordenadas sincrónicas y diacrónicas relacionaré *Las adoraciones* con su contexto.

La figura del director como único responsable de la puesta en escena se consolidó en la década de los setenta, la cual fue compleja porque tanto arrastró los movimientos sociales como disfrutó de las renovaciones teatrales de los sesenta.<sup>53</sup> En ésta, a nivel de estética teatral se pueden mencionar la influencia del teatro político-didáctico de Brecht, del absurdo y del documental; los teatros del IMSS recordados como “Nuestra Republica Teatral”; apoyos hacia el teatro de instituciones educativas como la UAM, UNAM y gubernamentales como el INBA, CONACURT, IMSS, FONAPAS. El financiamiento al teatro gozó de buena salud, al igual que el del país, esto fue gracias al mercado petrolero,<sup>54</sup> el cual no iba durar para siempre pues en décadas siguientes la economía del país cayó y con ello el presupuesto para el teatro y las artes en general.

En este contexto, la figura del director estuvo por encima de la del dramaturgo; esto marcó un cambio en el modo de entender el teatro (que repercutió en la formación del actor y la búsqueda de la potencialidad del espacio escénico) ya que el

---

<sup>53</sup> Esta década se caracterizó por la dicotomía libertad/represión que atravesó las agitaciones políticas (las huelgas de Cananea, Río Blanco, de los médicos del 20 de noviembre, la matanza del 68) que aunadas a situaciones exteriores (el intervencionismo norteamericano, las guerrillas en Centro América, la guerra fría) y coronadas por los festejos de los Juegos Olímpicos, contrastan con el esplendor de teatro mexicano (la “República teatral” del IMSS, el teatro experimental que se vivió en la UNAM (la visita de Jodorowsky y Grotowsky) y la fundación del Centro Universitario de Teatro.

<sup>54</sup> “La década de los setenta muestra a un país en pleno proceso de apropiación y con un muy despliegue artístico, incluyendo, claro, al teatro, pero no sólo a él. Es el instante del ingreso fuerte del director en todos los ámbitos y de la última etapa donde lo esencial de las preguntas eran sobre la identidad, la mexicanidad, la lucha social con una fuerte influencia de la Revolución y sus ecos cada vez más lejanos y deformes” (Bert 161).

director era considerado un creador, un artista y, como tal, decidía qué y cómo se debía representar.

El director estaba por encima del dramaturgo. Esto es verdad pero sólo si nos referimos a un dramaturgo tradicional (el que escribía el texto en soledad para luego representarse), pero sería una falsa afirmación si atañe al dramaturgo que escribe el texto siguiendo las sugerencias u órdenes del director de escena, trabajo que hoy se denomina como «dramaturgista». Esta transición, dramaturgo/dramaturgista que desembocaría en el teatro para la escena, fue un cambio sustancial al cual asistió Juan Tovar, quien trabajó de cerca con dos directores de la época, José Caballero (1955) y Ludwik Margules (1933-2006); ambos realizaron una versión de *Las adoraciones* en 1983 y 1993, respetivamente.

La segunda coyuntura es la publicación de textos dramáticos financiados por la Universidad Autónoma Metropolitana en la década de los ochenta, la cual se recuerda por la atención que se le volvió a dar a la dramaturgia nacional creada por jóvenes (atención que se había volcado a la dramaturgia extranjera):

Preocupados por nuestra realidad social, y que fue presentada en los ciclos de lecturas denominados Nueva Dramaturgia. Guillermo Serret, preocupado por la divulgación del teatro nacional, y con el patrocinio de la Universidad Autónoma Metropolitana, lograría presentar, editar y escenificar algunas muestras de esta dramaturgia (Partida 1998 109).

Las obras fueron editadas en la colección Molinos de Viento y *Las adoraciones* (1981) de Tovar fue uno de los textos.

La publicación de obras dramáticas no fue un acto novedoso que hiciera la UAM pues ya la revista *Tramoya* (fundada en 1975 por Emilio Carballido) lo había logrado; la novedad, y por lo que es coyuntura, es que se publicaron obras de dramaturgos mexicanos consagrados y noveles. La colección Molinos de Viento fue un hito a nivel editorial, pues motivó la publicación de teatro mexicano, por ejemplo: la colección de teatro de Editores Mexicanos Unidos y El Milagro, esta última editó la tercera y última versión de *Las adoraciones*, así como otros textos de Juan Tovar.

La editorial El Milagro, fundada en 1992, mismo año de los “festejos” del Quinto Centenario marcan la tercera coyuntura.

En los noventa el apoyo económico del estado hacia el teatro (y las artes en general) fue reducido; esto provocó que los creadores voltearan hacia la iniciativa privada para continuar con el proyecto teatral. Lo que había hecho la colección Molinos de Viento lo continuó El Milagro, pero ahora con relativa independencia del Estado.

Como toda editorial, El Milagro necesita de la venta para sobrevivir, lo cual revela que las obras dramáticas sí son negocio, sí tienen un lector expectante. Justo es por esto que lo considero una coyuntura, pues el texto dramático se consolidó como un negocio académico, lo nombro así porque son textos dedicados a un lector virtual profesional del teatro (maestro, investigador, estudiantes, actores, directores, escenógrafos, dramaturgos, etc.); los puntos de venta son librerías especializadas y en Congresos, Coloquios, Simposios, Encuentros Nacionales e Internacionales. Todo esto, en su conjunto, fue resultado de las políticas neoliberales de los noventa y el

teatro escrito dio cuenta de ello pues se publicó más del que se representaba, como sucede hasta nuestros días.

*Las adoraciones* fue publicada por El Milagro en 1997 cuatro años después de la puesta en escena de Ludwik Margules en el Teatro Casa de La Paz (UAM), la obra correspondió a las celebraciones del Quinto Centenario “Encuentro de dos mundos” de 1992 que, junto con *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero y *Águila real* de Hugo Argüelles, volvió a colocar a la «Generación intermedia» en el centro de la crítica teatral.

Los noventa fue una década en la que coexistieron las siguientes generaciones: la de Medio Siglo, la Generación intermedia, la Nueva Dramaturgia y los Novísimos.<sup>55</sup> Un estudio más cuidadoso permitiría mostrar el paso de la vanguardia teatral al teatro posmoderno, pero mi intención es relacionar *Las adoraciones* con este proceso, el cual descansa en el modo de estructurar la dramaturgia, misma que contiene (así lo veo) elementos característicos de la escritura posmoderna: la desconfianza ideológica sobre la historia nacional, la intertextualidad, falta de acotaciones, escena ritual y el empleo de anacronismos.

Estas características están en *Las adoraciones* pero de un modo llamémoslo inconsciente, pues Tovar no es un dramaturgo posmoderno; su dramaturgia

---

<sup>55</sup> “Así, en los noventa, el sueño ampliamente compartido de una escuela mexicana en la dramaturgia tuvo que dejarse atrás para enfrentar la realidad plural con respuestas diversas y aun contradictorias, en todas las gamas ya tradicionales, ya modernizadoras. Lo mismo habría de ocurrir en la puesta en escena y en la actuación. Justamente en esos años entra plenamente en uso el nuevo concepto de “teatrero”, que sirve para definir a quien se dedica al teatro, sin importar las especializaciones. Éstas se van borrando: escritores dirigen y se autodirigen, directores incursionan en la escritura, actores trabajan en creación colectiva o dan un paso natural a la dirección escénica y aun a la escritura, lo mismo ocurre con la crítica especializada, al reflexión en periodismo cultural y aun la investigación. Como en la tradición secular del teatro, todos somos en algún momento lo que la escena pide de nosotros” (Enriquez 273-274).

responde a un proceso que dejaba atrás lo aristotélico para explorar en otros modos todas las posibilidades del texto dramático. En esta búsqueda encontró rasgos de lo posmoderno, pero esto es otro tema.<sup>56</sup>

Como se ha podido mostrar, tomando estas tres coyunturas como ejes sincrónicos y diacrónicos, *Las adoraciones* es una obra que sí responde a su contexto político y estético inmediato. Ahora, profundizaré en lo que concierne a la convención dramatúrgica.

### 3.1.2 Convención dramatúrgica

«Nueva Dramaturgia» fue el nombre que ha permanecido para identificar a las voces de estos jóvenes (Sabina Berman, Víctor Hugo Rascón Banda, Jesús Gonzales Dávila, Tomás Urtusástegui, Miguel Ángel Tenorio, Óscar Liera, etc.) que no compartieron un estilo en particular o características que los identifiquen como generación; lo que los unió, por un lado, fue la coincidencia editorial “que reunía a voces disímbolas con una inquietud de rompimiento o de renovación” (Leñero 9) (en comparación con la dramaturgia de las dos décadas anteriores) y, por el otro, la

---

<sup>56</sup> José Ramón Alcántara señala que “las *textralidades* de la segunda mitad del mismo siglo [siglo XX] cuestionan la racionalidad del proyecto de Modernidad. Consecuentemente, las *textralidades* dan testimonio de la crisis de la razón, la cual, a su vez, es una de sus características más sobresalientes de la Posmodernidad, y dichas *textralidades* abren un espacio a la conceptualización de formas alternativas de conocimiento. [...] Las construcciones teatrales mexicanas emergidas en la segunda mitad del siglo XX operan bajo el paradigma de la Posmodernidad, pero ello no significa que se someten pasivamente al paradigma, sino que abren la posibilidad de observarlo y reconfigurarlo a través de una irada alternativa” (135-137).

consolidación de la figura del director-autor<sup>57</sup> como creador único de la puesta en escena, dándole mayor interés a la representación del teatro extranjero que nulificó la dramaturgia nacional.

Si bien *Las adoraciones* coexistieron con el movimiento editorial de la Nueva Dramaturgia Mexicana, Juan Tovar (1941) no pertenece a esta generación. A él (para su estudio) se le inserta en la «Generación intermedia (1960-1980)», denominada así por Ronald D. Burgess por ser autores que no fueron tomados en cuenta tanto por el ámbito editorial como por los productores de teatro, además estuvo marcada por la matanza del 2 de octubre de 1968 que definiría gran parte de la juventud en décadas posteriores. Sin embargo, a todos ellos los editó Emilio Carballido en “una compilación de obras de autores inéditos, que ve la luz en 1973” (Partida 125).

Otra explicación, y me parece la más justa y obvia, es que está entre la Generación teatral de Medio Siglo (Emilio Carballido, Sergio Magaña, Luisa Josefina Hernández, Jorge Ibarguengoitia, principalmente)<sup>58</sup> y la Nueva Dramaturgia. Su lugar intermedio se halla en la transición de un modo de acción aristotélica de concebir la dramaturgia a otro modelo de acción dramática no aristotélica; este movimiento es evidente en las obras que sus dramaturgos dieron para la escena. Por lo tanto, optaré por nombrarla como «Generación de transición dramaturgica» porque, además de su obiedad nos permite entender que los procesos de cambio en la

---

<sup>57</sup> De los directores de la época son Héctor Mendoza, Ludwig Margules, Juan José Gurrola, Julio Castillo, José Luis Ibáñez.

<sup>58</sup> Juan Tovar, en cuanto a la formación como dramaturgo, asistió al taller de Emilio Carballido y a las clases que Luisa Josefina Hernández impartió en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM).

dramaturgia mexicana fueron graduales y no espontáneos, pues la generación de Tovar se convirtió en maestra de los jóvenes de la Nueva Dramaturgia.

Autores de la generación de Tovar fueron Hugo Argüelles (1932-2003), quien representó, por medio del humor negro, al mexicano invadido por sus vicios, prejuicios y doble moral; Vicente Leñero (1933-2014) exploró las posibilidades del realismo dentro del género del teatro documental; Felipe Santander (1935) escribió teatro campesino de corte didáctico cercano a la estética del teatro épico; Willebaldo López (1944) creó una dramaturgia que señaló como problema social el paso del mundo rural al mundo urbano; y Pilar Campesino (1945), que mostró lo demoledora que puede ser la urbe con sus habitantes. La «Generación de transición dramática» se caracterizó por mantener el realismo bajo un modelo de acción dramática cercano al teatro épico, absurdo y documental.

Ahora bien, Hugo Argüelles, Vicente Leñero y Juan Tovar impartieron talleres de dramaturgia auspiciados por el INBA, los cuales dieron un giro a la enseñanza del teatro, en comparación con la formación que se daba en el ENAT y en la Facultad de Filosofía y Letras (UNAM),<sup>59</sup> ya que permitieron una formación más dedicada a la figura del dramaturgo y a estos talleres asistieron los jóvenes de la Nueva Dramaturgia Mexicana.

Por lo tanto, la convención dramática a la que responden *La adoraciones* fue la que paulatinamente se alejaba de un modelo de acción dramática aristotélica (o lo que también se le denomina como realismo) y se acercaba a otro no aristotélico (no realista), el cual se caracterizó por reducir las didascalias explícitas y explorar

---

<sup>59</sup> También fueron importantes los talleres de Emilio Carballido, Héctor Azar y González Caballero.

todas las posibilidades de las didascalias internas, lo cual le dio fuerza al dialogo y, por ende, a las palabras.

En la década de los ochenta coexistieron tres generaciones (Medio Siglo, «Generación de transición dramática» y Nueva Dramaturgia) que asistieron a un cambio en el modo de escribir el teatro.

### 3.1.3 Juan Tovar. Dramaturgo, novelista, ensayista, cuentista, guionista

Juan Tovar Botello nació el 23 de octubre de 1941 en la Ciudad de Puebla. El maestro Margules,<sup>60</sup> quien fuera su amigo, colega y compañero de viaje es la voz autorizada para hablar de Tovar:

Tránsfuga de los estudios de Ingeniería Química, comienza a escribir ficción cuando era estudiante de la Universidad Autónoma de Puebla, se inicia también como actor y traductor. En 1962 abandona la Universidad, deserta definitivamente de la química y de su familia, y se traslada a Ciudad de México para dedicarse, definitivamente, al estudio del drama y al ejercicio de la narrativa (1040).

Fue becario del Centro Mexicano de Escritores en dos ocasiones (1964-1965 y 1974-1975), y del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (1991-1992 y 1993).

---

<sup>60</sup> Armando Partida en su libro *Escena mexicana de los noventa* explica la relación Tovar-Margules: "La proyección como dramaturgo de Juan Tovar (1941), ha estado estrechamente unida a la Ludwik Margules, pues su presencia en el escenario, durante la década de los noventa, fue en mancuerna con este director. Primero como traductor de *Señora Klein* (1990), de Nicholas Wright. Obra que fuera ampliamente reconocida en todo el mundo por su composición y construcción de personajes; lo que le permitió a Margules un reconocido trabajo de dirección escénica de actores. De igual manera, su trabajo traducción de *Viaje de un largo día hacia la noche* (1992), de Eugene O'Neill, le permitió a Tovar efectuar una puesta en escena a su manera. Posteriormente, por igual, junto con Margules, fue protagonista de la controversia sobre la puesta en escena de *Las adoraciones* (segunda versión, UAM, 1993" (25-26).

Ha ejercido la docencia en la Escuela de Arte Teatral del Instituto Nacional de Bellas Artes (1967-1974), donde impartió Teoría y composición dramática; en el Centro Universitario de Teatro de la Universidad Nacional Autónoma de México dio la asignatura de Composición dramática, y en la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños y del Centro de Capacitación Cinematográfica de México, la clase de Guion. Tuvo el cargo de jefe de redacción del suplemento de espectáculos de *El Herald de México* (1969-1974), y de *Diorama de la Cultura*, suplemento del periódico *Excélsior* (1975-1976). Ha colaborado en las siguientes publicaciones: *Revista de Bellas Artes*, *El Cuento*, *Diorama de la Cultura*, *El Herald de México*, *El Día*, *Aventura y Misterio*, *Ovaciones y Casa de las Américas* (Cuba).

En el ámbito teatral se inició como actor en el Teatro Universitario de Puebla, estudió Teoría y composición dramática con Luisa Josefina Hernández y Emilio Carballido, “pero cercano por vocación a la estética de Ludwik Margules” (Enríquez 278). También con su maestro Juan José Arreola, quien lo guió por el mundo de la literatura.

Entre su dramaturgia se encuentran *La madrugada* (estrenada en 1979); *Las adoraciones* (estrenada en su versión original en 1983 y en 1993 se representa una segunda versión); *El destierro* (estrenada en 1982); *Manga de clavo* (estrenada en 1985); *Mi querida Lulú* (estrenada en 1987); *Cura y locura* (homenaje a Antonin Artaud, estrenada en 1992); *Espinazo* (2009); *Águila y Sol I. Napoleón en San Jacinto* (2014) y *Águila y Sol II. La querencia* (2014). Así, para Domingo Adame la dramaturgia de Tovar “está ligada a la moderna concepción de la puesta en escena y

en ella se interpreta la historia de México y se reflexiona sobre el ejercicio del poder” (2004 162); y para Armando Partida “la particularidad fundamental que determina la composición dramática de sus piezas de tema histórico es que parte de la veracidad de los hechos, de la veracidad del personaje, estableciendo una relación sociohistórica de éste con su medio y época, en una especie de interpretación neohistoricista” (1998 187).

Además de dramaturgo, Juan Tovar es narrador y algunos de sus libros son: *Hombre en la oscuridad* (1965), *Los misterios del reino* (1966), *La plaza y otros cuentos* (1968), *De oídas* (1973), *El lugar del corazón* (1974) y *Memoria de apariencias* (1989). También ha escrito novelas: *El mar bajo la tierra* (Joaquín Mortiz, 1967); *La muchacha en el balcón o la presencia del coronel retirado* (Joaquín Mortiz, 1970), *Criatura de un día* (1980) y *Lo que tengas de mí* (Joaquín Mortiz, 1989). “Es autor también de *Los encuentros*, homenaje a Juan Rulfo en sus propias palabras, y de diversas adaptaciones de obras clásicas, entre ellas *El monje* de M. G. Lewis” (Tovar 2009). En 2006 publicó *Doble vista: teoría y práctica del drama*.

Tovar ha sido reconocido con diversos galardones: Premio de Cuento La Palabra y el Hombre (1966), por *Los misterios del reino*; Premio INJUVE (1966) por *La plaza y otros cuentos*; Premio de Novela Primer Concurso de la Juventud (1970) por *La muchacha en el balcón o la presencia del coronel retirado*; Premio Alfonso X de traducción, INBA (1984) por *El contrapaso*, de Thomas Middleton y William Rowley; ganó un Ariel al mejor guion (1987), por *Crónica de familia*; fue reconocido como miembro del Sistema Nacional de Creadores Artísticos (1993) y recibió el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón (2007) otorgado por el INBA.

### 3.1.4 Ediciones y estrenos

El azar y la fatalidad marcaron la historia de *Las adoraciones* tanto en el ámbito editorial como en el de la escena pues, por distintas circunstancias, el tema de esta obra, para poder llegar “intacto” hasta nuestros días, tuvo que transformarse, pues la historia de Don Carlos iba a ser un Hamlet a la mexicana pero terminó pesando más el rasgo indígena del personaje. A continuación describiré este proceso pasando revista, de manera simultánea, a las ediciones y estrenos de la obra.

Antes de ser publicada y estrenada, *Las adoraciones* fue leída en 1980, en casa de Tovar; un año después, editada bajo el sello editorial de la UAM en la ahora famosa colección Molinos de Viento,<sup>61</sup> pero ¿cómo fue el proceso de creación de la obra?:

La idea había sido de José Caballero, entonces al frente de un grupo en el Centro Universitario de Teatro. Deseoso de dirigir un *Hamlet*, conminado a poner una obra mexicana, pensó que podía hacerse un Hamlet mexicano a partir de la figura del infortunado Ometochtzin: hijo de Nezahualpilli, ahijado de Hernán Cortés, criado en una cultura y educado en otra, se prestaba de manera natural al papel del príncipe de la indecisión o, más bien, de la mestiza vacilación. “Ser o no ser indio, he ahí el dilema.

Sobre esta base armamos la trama, calcando en lo posible los personajes y las situaciones de Shakespeare; sobre esa trama me puse a redactar el texto, agarrando vuelo con un prólogo donde los actores levantan su tinglado y pregonan su función (Tovar 1997 90).

---

<sup>61</sup> Juan Tovar. *La madrugada, El destierro, Las adoraciones*. Colección Molinos de viento. México: UAM, 1981.

En efecto, la edición príncipe de la obra respondió a la idea del Hamlet mexicano, idea que desembocó en el estreno del año de 1983; la dirección fue del propio Caballero; al respecto la crítica escribió: “un bello texto, poco apto para la escena” (Rabell 178).

Un par de años antes de este infortunado estreno e incluso de la primera edición, Ludwik Margules, en 1980, intentó montar la obra en colaboración con Tovar. La obra se representaría en el Teatro Stu en Cracovia, Polonia con el nombre de *Los vencidos*. Así lo dejó dicho Margules en sus memorias: “La obra fue traducida al polaco por tres traductores y le cambiamos el nombre porque introduje en ella algunas narraciones de *La visión de los vencidos*” (2004 87-88). El tema de esta versión había cambiado, ya no importaba el Hamlet mexicano, sino la nula resistencia del colonizado por liberarse del colonizador. Los ensayos duraron casi medio año pero fueron interrumpidos por el golpe militar. La representación no se llevó a cabo:

Los teatros quedaron cerrados, sus directores internados en los campos de internamiento. [...] Entonces, el 22 o 23 de diciembre dimos el último ensayo e hicimos la fiesta de Navidad frente a la Coatlicue que era uno de los elementos centrales de la puesta en escena. Fue una cena de despedida porque cerraba el teatro; cena de Navidad y cena de esperanza arruinada. Había diez carpas para cien gentes, cuarenta actores y sesenta personas del equipo técnico, y por sorteo se decidió a quién le tocaría un pez. [...] Estábamos llorando delante de la Coatlicue, afuera la temperatura alcanzaba diecisiete grados bajo cero y en el interior del teatro también hacía frío del demonio porque no funcionaba la calefacción. Y para que no quedaran dudas de bajo qué clase de

presión, en qué clase de régimen vivíamos, por la calle paseaba un tanque ruso T-64 que en aquel entonces era la expresión de la última moda militar. Se paseaba de ida y vuelta (Margules 2004 89-90).

Esta representación frustrada marcaría el destino de la obra pues de ahora en adelante sólo importaría mostrar cómo Don Carlos Mendoza/Ometochtzin quiere liberarse del colonizador; su pueblo lo deja solo, el pueblo no opone resistencia y “acepta” las reglas de la Iglesia católica antes que luchar por mantener las propias. Otras variantes que sufriría la obra fueron: mayor peso al proceso inquisitorial, omisión de los recursos escénicos como el tinglado con el cual abre en la edición príncipe y, por último, la reducción de la nómina de personajes.

De estas variantes hablaré más adelante; ahora toca turno de mencionar la edición de *Las adoraciones* de 1987 de la colección de Lecturas Mexicanas, número 80,<sup>62</sup> la cual es una reimpresión de la edición príncipe. Es casi idéntica, la única variante es un epígrafe del *Libro de Chilam Balam de Chumayel*.

En 1993 *Las adoraciones* volvieron a la cartelera teatral de la Ciudad de México. La sede fue el Teatro Casa de la Paz, la dirección estuvo a cargo de Ludwik Margules y la escenografía fue de Carlos Trejo. El tema de la obra que se representó fue la versión frustrada en Polonia:

Ometochtzin ya no juega a ser Hamlet. Sabe que es un indio y quiere seguirlo siendo. Tiene que actuar con prudencia. Se embriaga y la pierde. Error táctico, error trágico, ¡y tan de la raza! Predicho, además, por el nombre indígena que se negó a abandonar, como eligiendo un

---

<sup>62</sup> Juan Tovar. *Las adoraciones*. Segunda serie Lecturas mexicanas 80. México: Joaquín Mortiz/SEP, 1987.

destino de indio, trágico que fuera, antes que desvivirse en negar su raíz (Tovar 1997 91).

Estas palabras están escritas en el programa de mano, el cual abre con un texto titulado “Actos de fe”. Al respecto, Margules dijo:

Me acuerdo que Carlos Trejo, el escenógrafo, elevó una gigantesca piedra vuelta una especie de plato o centro ceremonial en un espacio en medio del público que quedaba a ambos lados del escenario. Se fundía en esta puesta la mentalidad del conquistado y aparecería la idiosincrasia del México actual, pero llegó un momento en que yo ya no sabía si me encontraba en México o en Polonia. [...] Fundí a Polonia y México en la puesta de *Las adoraciones* en la Casa de la Paz (2004 91).

Al respecto Olga Harmony escribió: “esta nueva versión de *Las adoraciones* es mucho más difícil que la anterior, pero también más directa: don Carlos no oscila entre dos culturas; intenta conservar la suya y es brutalmente aplastado” (170). Después de esta puesta en escena, *Las adoraciones* no regresaron a la cartelera, al menos no hasta el momento en que se llevó a cabo esta investigación.

La editorial El Milagro, en 1997, editó la tercera versión de la obra, la cual tiene notables variantes con las dos anteriores:

1. Desaparece la dedicatoria “A José Caballero”
2. Se reduce el número de escenas a XV, cuando había sido de XVI, y con ello se da la omisión de parlamentos
3. Se disminuye el número de personajes: son 16 para la edición de El Milagro, mientras que en las de 1981 y 1987 eran 31

4. Se le da mayor peso al proceso inquisitorial, así como a la idolatría
5. El destino trágico del personaje de Carlos Ometochtzin es más definido
6. El comienzo de la edición de El Milagro es con el bautismo de Don Carlos y las anteriores son con el tinglado del coro

Estas variantes de la edición de El Milagro perfilan la versión definitiva de *Las adoraciones* (la cuarta edición), la cual fue impresa en la misma casa editorial en su colección La Centena en el año 2001,<sup>63</sup> y es la única ocasión en que la obra se editó sola, pues en las anteriores había aparecido junto con otras obras del mismo autor. Después de veintiún años de reescritura, de dos frustradas puestas en escena, de probar la obra en la escena y de conocer la recepción de la crítica, Juan Tovar ñe puso punto final a *Las adoraciones*. Esta versión definitiva es el documento editorial más cercano al montaje de Margules y la que utilizaré para aplicar el modelo actancial.

### 3.1.5 Sinopsis e intertextos

La obra representa la historia de cómo Don Carlos Ometochtzin es perseguido por el inquisidor Fray Juan de Zumárraga, quien tiene la consigna de consolidar el proceso de conquista espiritual, el cual consistía en erradicar la idolatría. El conflicto de Don Carlos es luchar por preservar sus tradiciones o reconocer la religión católica; si acepta esto último podrá heredar el poder que su hermano ha dejado con su muerte,

---

<sup>63</sup> Juan Tovar. *Las adoraciones*. Colección La Centena. México: El Milagro, 2001.

y que por derecho le corresponde. Don Carlos lucha contra el conquistador y por ello se le condena a morir en la hoguera.

La fábula parte del acontecimiento histórico: el procesó inquisitorial de Don Carlos, cacique de Texcoco. Para estructurar la obra, Juan Tovar empleó las siguientes fuentes bibliográficas:

1. *El proceso inquisitorial del Cacique de Tezcoco: México 1539*, editado en 1910 por la Comisión Reorganizadora del Archivo General y Público de la Nación; reimpresso en 1968 por E. Ariña Levy
2. *Los aztecas bajo el dominio español (1519-1810)* de Charles Gibson, editado por Siglo XXI en 1967
3. De Miguel León-Portilla: *Trece poetas del mundo azteca, La filosofía náhuatl y La visión de los vencidos*

Estos intertextos son discursos historiográficos, es decir, son un modo de contar la historia concerniente a la Conquista en un tono de denuncia, realizan una crítica a la Historia oficial; veamos por qué: el primero documenta el proceso inquisitorial de Don Carlos, el rebelde que se levantó en armas para luchar por su raza; el segundo, es la Historia desde el punto de vista del historiador norteamericano y su investigación expone la explotación de los españoles sobre los indios; y el tercero es el trabajo de León-Portilla, un esfuerzo por mantener viva la lengua náhuatl así como la difusión del pensamiento de los aztecas.

Dos acontecimientos que marcaron la consumación de la conquista espiritual bajo la mirada inquisidora de Fray Juan de Zumárraga, “Protector de los indios”,

fueron: la aparición de la Virgen de Guadalupe (1531) y el proceso inquisitorial contra Don Carlos (1539).

Al consumarse la conquista de Tenochtitlan a fuerza de la espada, el paso siguiente fue la conquista espiritual. Los franciscanos fueron la primera orden en llegar para comenzar con el proceso evangelizador, seguidos de los dominicos, agustinos y jesuitas. En un principio los frailes fueron meros observadores de las actividades cotidianas y religiosas de los indios, luego aprendieron la lengua, lo cual les “facilitó” el inculcarle al indio los dogmas católicos. Todo el trabajo sacerdotal descansó en consolidar la fe católica.<sup>64</sup>

La misión de los evangelizadores fue conducir al indio por el “buen” camino de la fe católica; para ello se les despojó de sus “demoníacos” dioses y se les “convenció” de adorar a un solo Dios. Pero hubo indios rebeldes que continuaron adorando a sus dioses en la clandestinidad y por este acto fueron condenados a morir, pero ¿qué más podían hacer si ya les habían arrancado toda la razón de su existencia, sus templos fueron destruidos, su lengua prohibida, sus mujeres violadas o muertas? Luchar. Morir fue una opción; morir fue un acto de libertad. Otros indios fueron más dóciles y aceptaron el bautizo con la promesa de la salvación de sus almas del fuego del infierno, así como del ejercicio del libre albedrío.

Los frailes franciscanos de *Las adoraciones* representan dos modos de evangelizar al indio: la inquisición en la persona de Fray Juan de Zumárraga y el conocimiento del náhuatl con Fray Alonso de Molina y Fray Bernardino de Sahagún.

---

<sup>64</sup> Véase Robert Ricard. *La conquista espiritual de México*. Trad. Miguel Ángel Garibay. México: FCE, 2013.

Ambos modos fueron violentos, uno quitó la vida, el otro, obligó a la alineación a la vida dogmática de la fe.

Estos tres frailes fueron fundamentales para la historia del país: Zumárraga fue el primer obispo de México, nombrado inquisidor y oficializó la aparición de la Virgen de Guadalupe; Molina elaboró su *Vocabulario en lengua castellana y mexicana (1555-1571)*, considerado el más completo en lengua náhuatl; y Sahagún escribió, entre 1540 y 1585, su *Historia general de las cosas de la Nueva España*. Esta labor se encuentra en la primera jornada de *Las adoraciones*; los tres franciscanos exponen sus opiniones sobre cómo debería de llevarse la lucha contra la idolatría:

SAHAGÚN: Con perdón, vuestra señoría, yo pienso que es posible llegar a esa raíz si atendemos a los símbolos de la gente, a sus historias y creencias. Comprendo su devoción, su manera de ser piadosa, es como mejor podremos encauzarla por la vía verdadera.

[...]

MOLINA: Señor, yo creo que las idolatrías desaparecerán solas el día que la cruz arraigue definitivamente en los corazones. Y me pregunto si eso será posible mientras la inmensa mayoría de los indios vivan, de hecho, al margen de la comunidad cristiana, como esclavos y bestias de carga.

[...]

ZUMÁRRAGA: [...] Un escarmiento hace más que cien sermones (30-32).

La acción más importante fue erradicar los centros de adoración indígena. Los frailes franciscanos erigieron iglesias en puntos estratégicos: los centros ceremoniales donde los indígenas llevaron a cabo sus adoraciones:

Se esforzaron en destruir cualquier pervivencia de la concepción del mundo prehispánico. Destruyeron las bases de todas las relaciones espirituales en un mundo que descansaba fundamentalmente sobre una concepción religiosa de la vida. Con ello se aseguraba su occidentalización, así se inició el proceso de desaparición de las antiguas culturas (Cosío 57).

El ejemplo que considero más importante fue la edificación de la Iglesia de Nuestra Señora de Guadalupe, recinto que descansa sobre el espacio sagrado de Tonantzin “Nuestra madre verdadera”, la cual era la deidad mayor de los antiguos mexicanos y su centro ceremonial se encontraba en el cerro del Tepeyac.<sup>65</sup> Al respecto, en *Las adoraciones*, el personaje de Zumárraga, dice:

ZUMÁRRAGA: ¡Qué pertinaz recalcitrancia! Ni siquiera el tener su propia Virgen inmaculada, su madre celestial del Tepeyac, ha podido arrancarlos de sus adoraciones inmundas. Renuevan su pacto con el demonio, al mismo pie de la cruz (30).

---

<sup>65</sup> Es cierto que la imagen de la Virgen de Guadalupe significó un triunfo para los misioneros franciscanos pues la deidad fue bien recibida por los antiguos mexicanos, quizá por su empatía con Tonantzin o por miedo a perder la vida. Lo cierto es que alrededor de su imagen se congregaron los indios, mestizos, criollos e incluso españoles del siglo XVI y “juntos” conformaron esto que se llama México. La Virgen de Guadalupe es, bien que mal, un símbolo de nacionalismo mexicano que se encuentra en todas las expresiones de nuestra cultura. Durante el proceso de evangelización la Virgen de Guadalupe significó el primer gran triunfo de la fe católica sobre los ídolos y aunque logró congregarse a los feligreses indígenas aún hacía falta afianzar la fe, y esto fue lo que hizo la Inquisición. Véase, Jacques Lafaye. *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. Prefacio de Octavio Paz. México: FCE, 1977.

Recordemos que el entonces obispo dio fe de la aparición celestial, acción que fue contundente para consolidar la conquista espiritual.<sup>66</sup>

Fray Juan de Zumárraga fue designado por el Papa como inquisidor en la Nueva España; entre los años 1536-1543 se llevaron a cabo 183 procesos inquisitoriales; el de más resonancia fue el de Don Carlos, cacique de Texcoco, en el año de 1539.

Para consolidar la Conquista, los frailes tuvieron injerencia en la política, pues nadie podía gobernar sin su beneplácito. Esta situación se representa en *Las adoraciones* cuando Fray Juan de Zumárraga incita a Don Carlos a estar de su parte para ser reconocido en su cargo de cacique. Si Don Carlos no pacta con Zumárraga para erradicar las adoraciones, entonces Don Carlos no obtendrá el cargo político y sería acusado de idolatría.

Desde la situación inicial de *Las adoraciones*, el objetivo de Zumárraga es erradicar la idolatría en la población indígena para afianzar la religión católica, por ello es que Don Carlos, al descender de una estirpe noble (hijo de Nezahualpilli, nieto de Nezahualcóyotl, hermano de Pedro, cacique de Texcoco), es pieza fundamental para lograrlo. Don Carlos tiene dos alternativas: pactar con Zumárraga o luchar para instaurar la forma de gobierno de sus antepasados; se decide por esta última que lo lleva a la hoguera. La muerte de Don Carlos tiene un significado mayor: la libertad, la cual logra al no aceptar las reglas político-religiosas del mundo español y al reconocerse como Don Carlos Ometochtzin, muere como texcocano, no como

---

<sup>66</sup> Véase Robert Ricard. *La conquista espiritual de México*. 13ª. ed., trad. Miguel Ángel Garibay. México: FCE, 2013 (Historia).

español. La muerte de Don Carlos es ejemplar pero no para erradicar la idolatría sino para inspirar a los otros a luchar.

Los dos acontecimientos mencionados, la existencia de la Virgen de Guadalupe y el proceso inquisitorial de Don Carlos, fueron consumados por Fray Juan de Zumárraga; ambos consolidaron la fe católica, uno como continuidad de la adoración de Tonantzin en la imagen de la Virgen de Guadalupe, y el otro como un escarmiento para todo aquel indio que intentara sublevarse.

### 3.2 Elementos intrínsecos: el modelo actancial

El objetivo es analizar los elementos intrínsecos para identificar con precisión la acción dramática de *Las adoraciones*, para ello la aplicación del modelo actancial es la herramienta idónea.

#### 3.2.1 Estructura superficial

La estructura superficial del texto dramático *Las adoraciones* consta de dos jornadas, a las cuales antecede un preludio y un interludio, respectivamente. La división en jornadas fue el modo de nombrar a los segmentos largos de la obra dramática, que con el paso del tiempo y del uso se convirtió en una característica de las comedias del teatro clásico español; entre jornada y jornada, se insertaba un entremés.

Si bien entre las dos jornadas de *Las adoraciones* no hay en estricto sentido un entremés, en lo implícito sí existe en el preludio e interludio; cabe señalar que ambos son estructuras provenientes de la música, cuya finalidad es introducir el tema principal. De igual modo funcionan en *Las adoraciones*, pues ambos son una variación del tema central.

La división en jornadas, con su preludio e interludio, estaba en desuso en la convención dramática de la década de los ochenta (y en el resto del orbe que compartía la tradición teatral de occidente); esto lo hace ser un aspecto a destacar de la estructura superficial, a la que se le suma la subdivisión en cuadros.

Los cuadros refieren a la dramaturgia que se aleja del modo aristotélico de estructurar la obra. “En la construcción a cuadros, cada uno de ellos es una experiencia acabada que exige un tiempo, un intervalo para ser dirigida y comprendida. Entre cuadro y cuadro ya no se usa el telón, sino cambios de luces u otros efectos más vivos y estimulantes” (Román 29).

Son 17 cuadros en los que se subdivide la acción dramática de *Las adoraciones*; entre uno y otro no hay telón (incluso en el final), sólo cambio de luces, oscuros parciales y totales, así como el empleo de transiciones que señalan el cambio de un espacio dramático a otro.

La división en cuadros es propia del modelo de acción dramática no aristotélica de corte épico, a la cual responde la convención dramática de la generación de Juan Tovar. Las características principales de la dramaturgia de corte épico son: presenta una fábula fragmentada y discontinua, esto es porque los cuadros no responden a una relación de causa y efecto sino que cada uno contiene

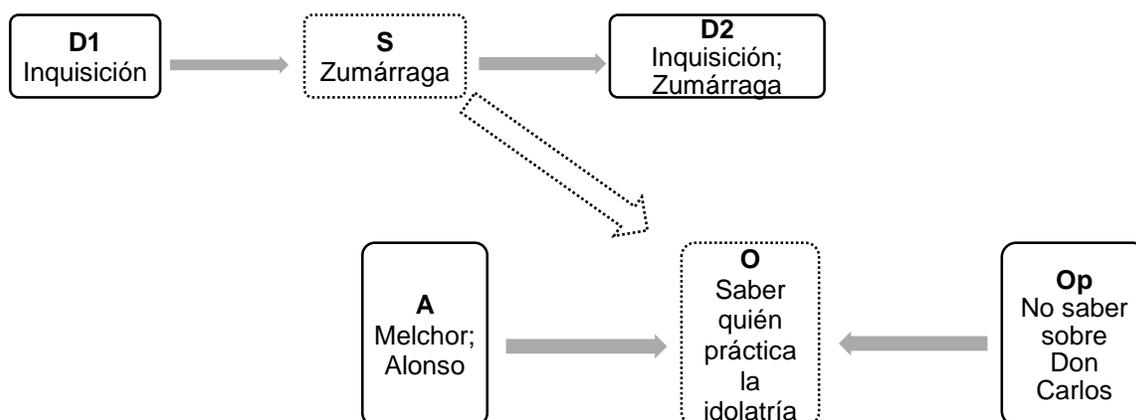
una unidad bien definida; el final de la fábula es abierto, esto es, no tiene una conclusión definitiva ni explícita sino sugerida, y es el lector quien tiene la posibilidad de explicar el final; hay elementos narrativos; los personajes gozan de historicidad, es decir, responden a un contexto histórico-político determinado. Estas características están en *Las adoraciones* y demuestran que la estructura superficial de la obra es de corte épico.

### 3.2.2 Aplicación del modelo actancial

#### 3.2.2.1 Microsecuencias de *Las adoraciones*

*Las adoraciones* comienza con el preludeo, el cual es la primera microsecuencia que introduce al tema de la inquisición, por ello lo analizo separado de la primera jornada.

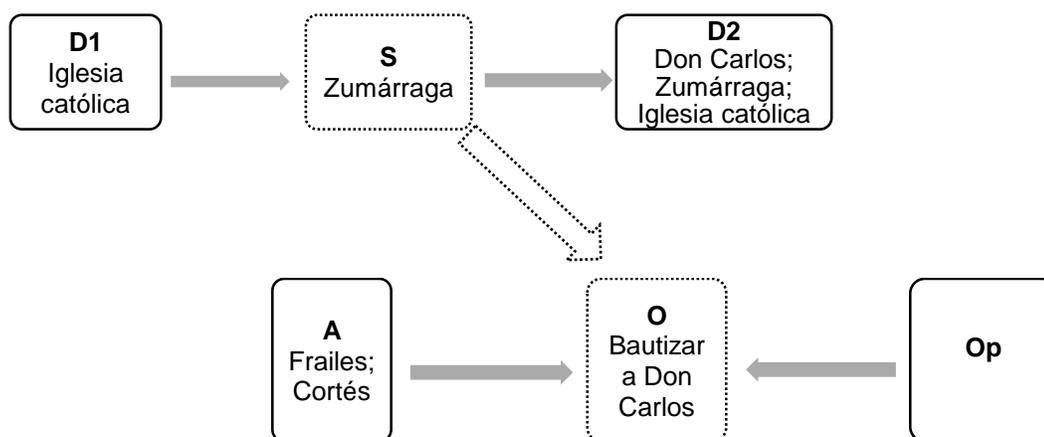
Aplicando el modelo actancial nos dio el siguiente cuadro.



Estos actantes motivan la acción de toda la obra; su movimiento (como se verá más adelante) es continuo, pues irán cambiando de casilla, además el eje del deseo (la fecha punteada) se presenta como uno de los dos que estructuran la acción dramática.

En la jornada primera hay seis microsecuencias. Veamos cómo se conforma la acción dramática.

#### Microsecuencia 1



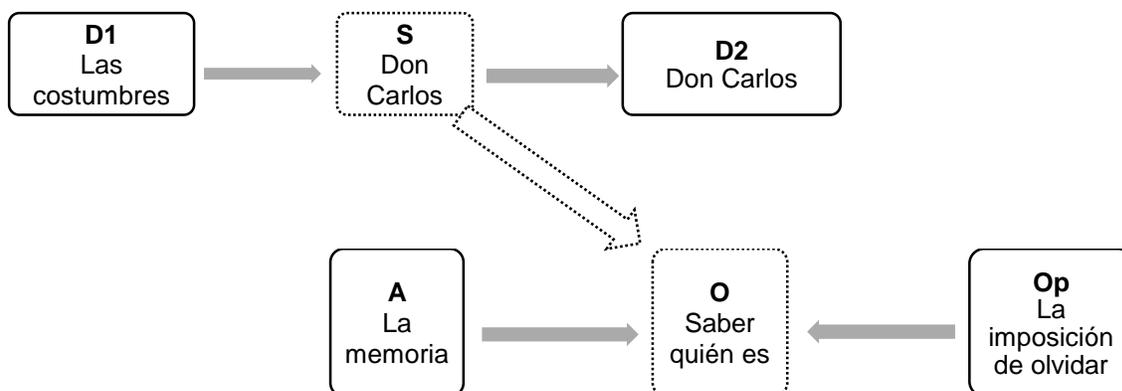
Lo primero a destacar es la casilla vacía del oponente (Op). Esta falta de oposición al sujeto señala que el eje del deseo se logrará, lo cual, también muestra una clara referencia al acontecimiento histórico de la conquista espiritual, en la que los indígenas fueron bautizados sin su consentimiento y convertidos al catolicismo.<sup>67</sup>

<sup>67</sup> Este cuadro se caracteriza por los diálogos en latín de Zumárraga y Cortés. Es la reconstrucción de la misa típica del siglo XVI en la cual Don Carlos, el bautizado, no habla; por él responde su padrino Cortés. El silencio de Don Carlos representa la voz callada, silenciada de quien es convertido, despojado de su religiosidad que lo une a sus raíces. Esto se convierte en una parte del conflicto de la obra dramática.

Los actantes, Iglesia católica y Zumárraga, ocupan más de una casilla (D1, S y D2), lo cual muestra el movimiento de la acción; ésta es impulsada y recibida por el mismo grupo que domina la acción dramática: la iglesia católica.

La casilla de la ayuda (A) la ocupan dos actantes que son referencia de la Conquista: los frailes y Hernán Cortés. Su presencia es una muestra simbólica de las dos fuerzas que intervinieron en el proceso de Conquista: la religión católica y la fuerza militar, en la obra, ambas son testigos del bautismo de Don Carlos.

### Microsecuencia 2

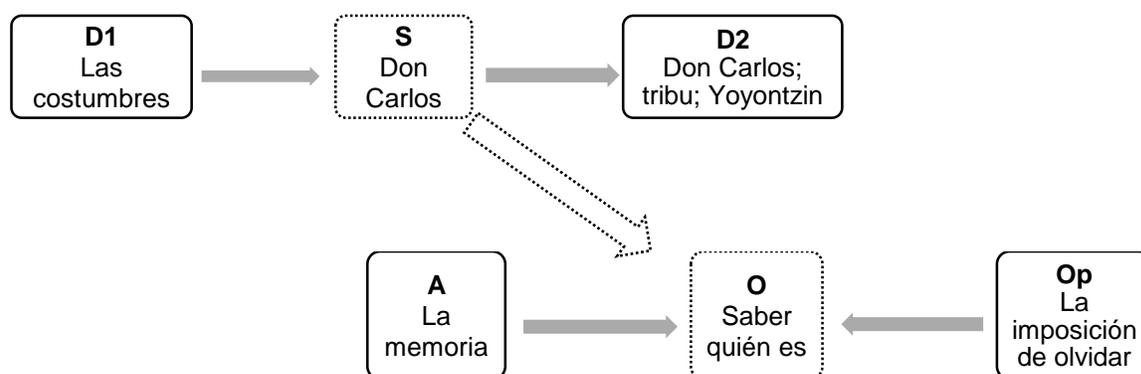


Esta microsecuencia muestra un cambio de sujeto, mientras que en las anteriores era Zumárraga, en ésta es Don Carlos, quien desea saber quién es. Le ayuda la memoria y se opone el olvido. Este cuadro actancial revela una segunda acción dramática que se coloca en equilibrio con la primera de los anteriores cuadros actanciales.

Esta segunda acción dramática presenta a las fuerzas en conflicto para obtener el objeto del deseo: la memoria frente al olvido. Éstas definen la acción de

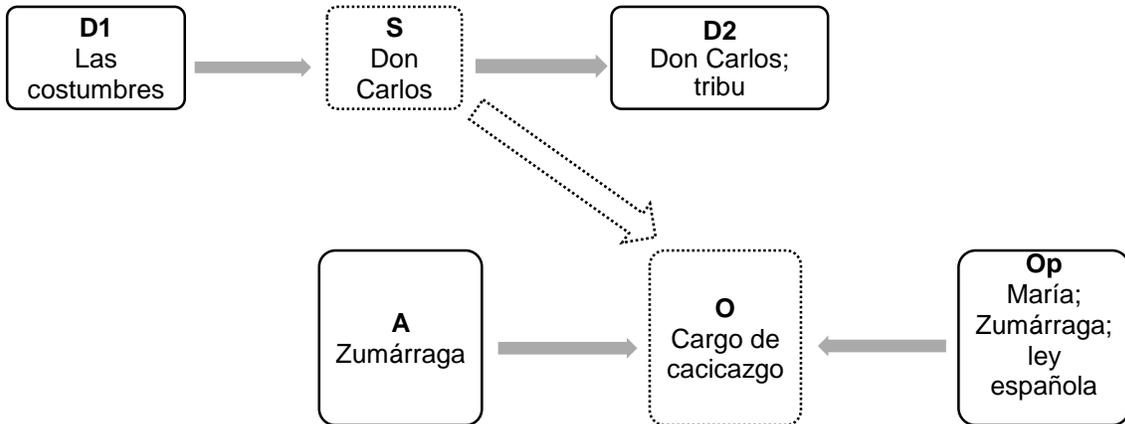
Don Carlos quien está en la disyuntiva de ser o no ser indígena. Darle la espalda a sus raíces, a la costumbre y ser un español o viceversa. Esta lucha interior de Don Carlos rompe la acción dramática, convirtiéndose en una tangente que desde de aquí en adelante irá en paralelo con la primera (la de Zumárraga y su búsqueda de saber quién hace las idolatrías).

### Microsecuencia 3



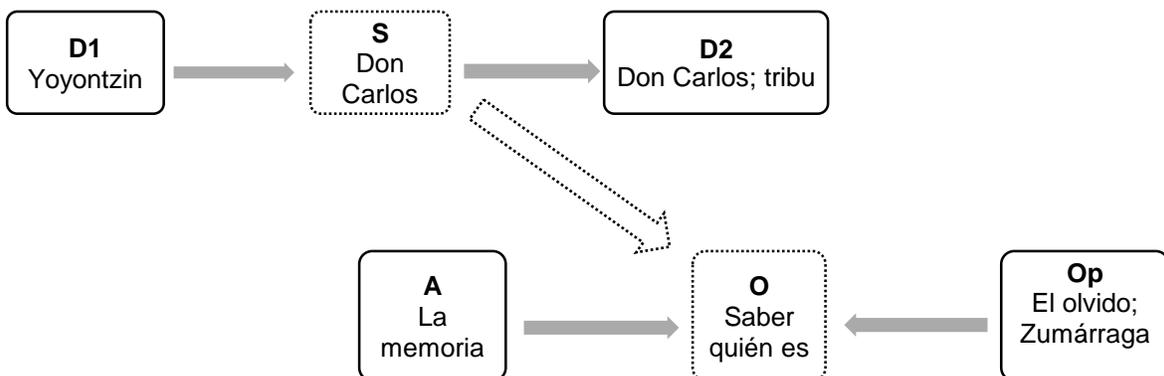
Este cuadro es similar al anterior con la variante en la casilla del destinatario (D2), la cual la ocupa, además de Don Carlos, la tribu y Yoyontzin. Es la primera vez que la acción del sujeto beneficia a actantes representantes de un sector del pueblo no español que, si lo confrontamos con los destinatarios previos, son muestra del choque ideológico de la acción dramática.

#### Microsecuencia 4



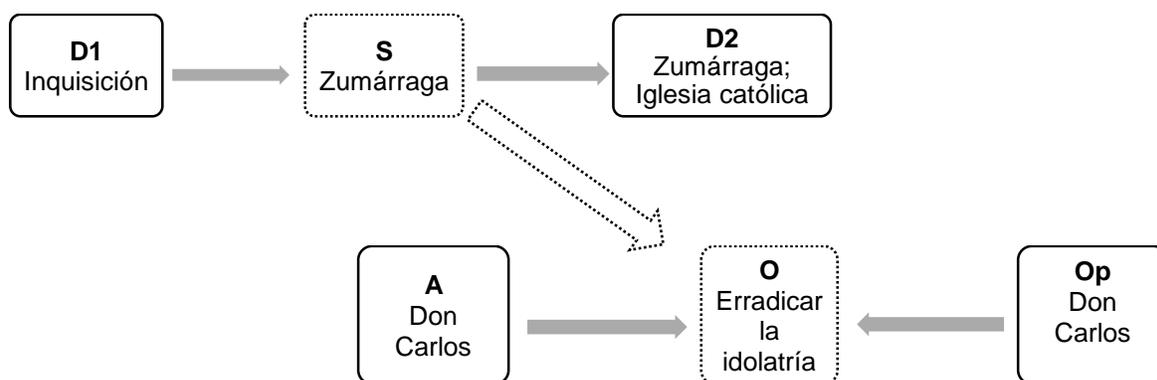
Este cuadro actancial revela una subtrama: Don Carlos desea el cargo de cacique, el cual disfraza el verdadero deseo, saber quién es. Como se puede ver, Zumárraga es el actante que ayuda y a la vez se opone a Don Carlos para conseguir el cargo, al cual se le opone también su esposa María y la ley española. Este cuadro actancial muestra las dos acciones dramáticas que van en paralelo: la de Don Carlos (el pasado) y la de Zumárraga (el presente).

#### Microsecuencia 5



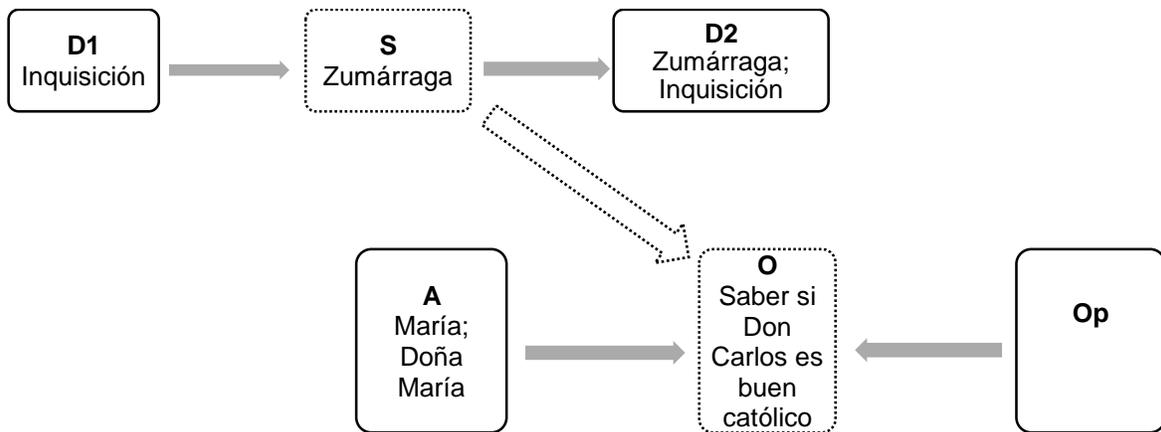
Este cuadro nos regresa a la segunda acción dramática (Don Carlos desea saber quién es) en la que la lucha de la memoria contra el pasado estructura el conflicto de la acción.

#### Microsecuencia 6



La jornada finaliza con la primera acción dramática; en ésta Zumárraga quiere erradicar la idolatría, la variante es que Don Carlos es, al mismo tiempo, ayudante y oponente, lo cual refuerza la segunda acción; en ésta, Don Carlos debe decidir entre reconocerse como español y obtener el cacicazgo o, como indígena, seguir con las idolatrías, perder el cargo y aceptar el castigo que la inquisición le impondrá. Resolver esta disyuntiva es el objetivo de la segunda jornada, precedida por el interludio; en éste es evidente (más que en el prelude) el juicio inquisitorial.

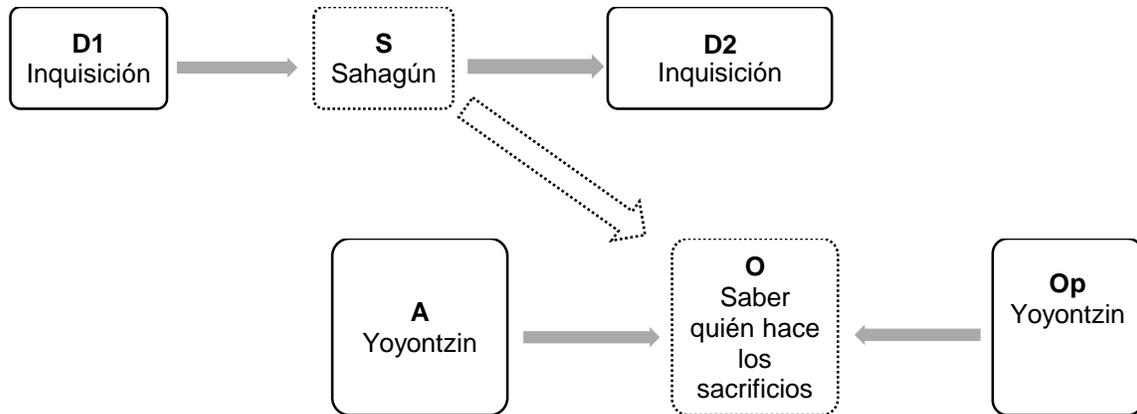
El modelo actancial del interludio dio por resultado el siguiente cuadro:



Insertos en la primera acción dramática, la inquisitorial, Zumárraga desea saber más de Don Carlos, en específico, si obedece los dogmas católicos; para ello, como lo muestra el cuadro, los actantes de ayuda, María y Doña María (esposa y cuñada de Don Carlos, respectivamente) responderán a todos los cuestionamientos de Zumárraga. A esta acción no se le opone nadie y demuestra que durante el proceso inquisitorial no había un verdadero opositor.

La segunda jornada está conformada por nueve microsecuencias. Veamos cómo cada una define la acción dramática.

## Microsecuencia 7<sup>68</sup>

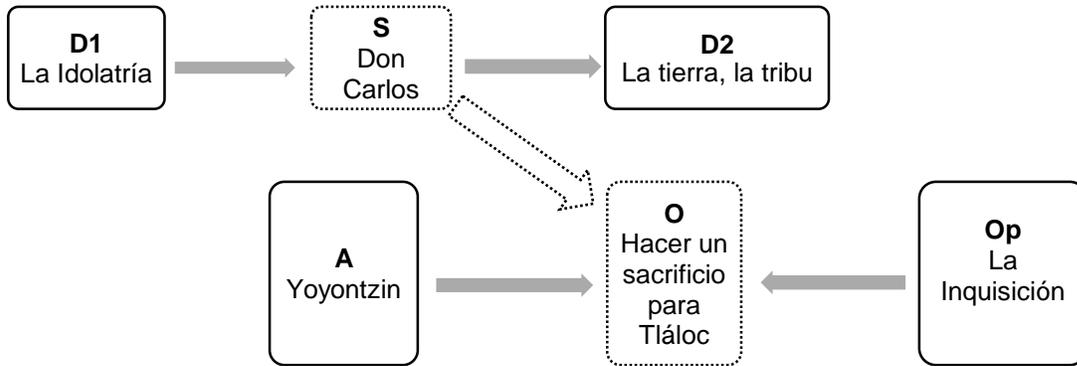


Este cuadro actancial se conecta con el anterior, pues se mantiene el ambiente inquisitorial de buscar testigos para descubrir quién hace los sacrificios, con la variante en el sujeto. Ya no es Zumárraga, sino Sahagún quien interroga al actante de la ayuda. Yoyontzin (el cual está presente en la segunda acción dramática, apoyando a Don Carlos) ejerce la acción de oponente; va de una casilla a otra provocando que el objeto del deseo no se alcance y muestra a Yoyontzin como un actante que participa de las dos acciones.

---

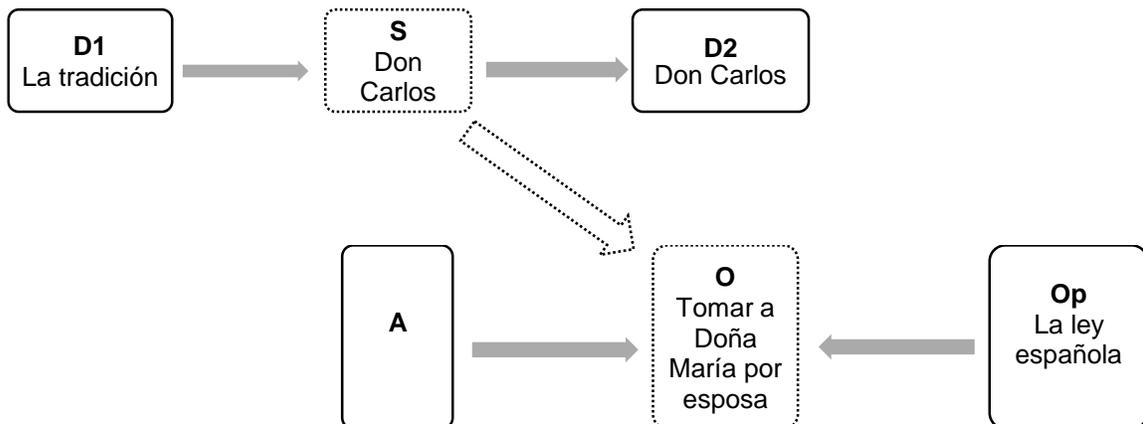
<sup>68</sup> La numeración de las microsecuencias es corrida; de la 1 a la 6 (jornada primera) y de la 7 a la 15 (segunda jornada).

### Microsecuencia 8



Este cuadro nos regresa a la segunda acción dramática, la de Don Carlos, pero muestra otra subtrama: Don Carlos quiere hacer el sacrificio para Tláloc para que llueva y la tierra se vea beneficiada, así como la tribu que depende de las cosechas. A esta acción se le opone la Inquisición, la cual busca erradicar toda práctica de idolatría.

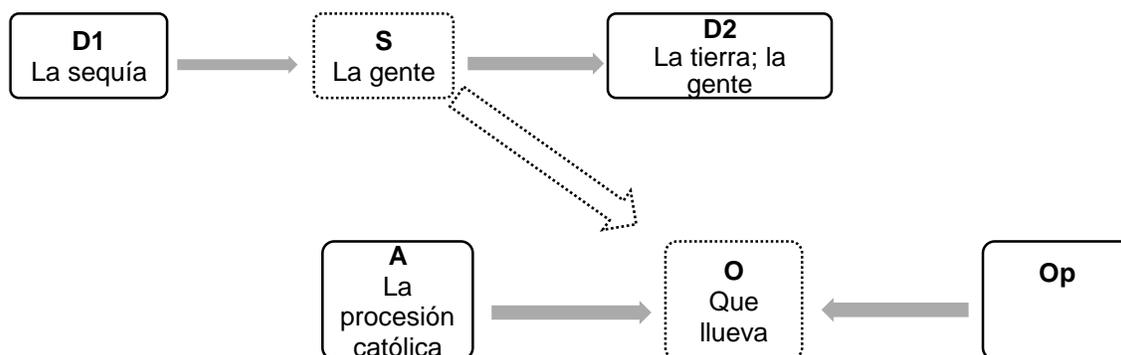
### Microsecuencia 9



También es una subtrama de la segunda acción dramática, en el que Don Carlos continúa como sujeto que dirige el eje del deseo hacia Doña María, su cuñada. La tradición (antes de la Conquista) mandaba que tras fallecer el Cacique, su sucesor inmediato era el familiar masculino de línea sanguínea directa, éste, además de tomar posesión del cargo político, también podía casarse con la viuda. Esto es lo que intenta hacer Don Carlos, sin embargo, la ley española lo prohíbe, por eso, está colocada en la casilla del oponente.

Estas dos subtramas disfrazan el verdadero deseo de Don Carlos: saber quién es, lo cual es una cuestión de identidad; hacer el sacrificio para el dios Tláloc y tomar por esposa a su cuñada son acciones secundarias que funcionan para ilustrar la soledad de Don Carlos (de la cual hablaré más adelante) en su proceso inquisitorial.

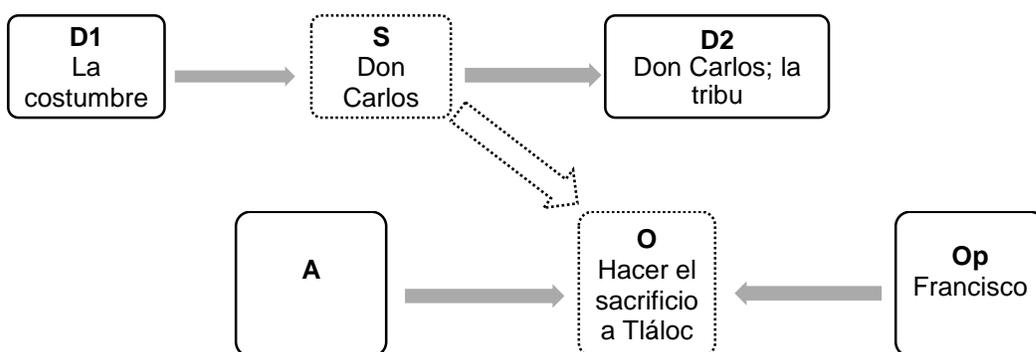
#### Microsecuencia 10



Esta microsecuencia es una subtrama de la primera acción dramática (la de Zumárraga), en la que la tribu ansía la lluvia para acabar con las sequías y así la tierra pueda dar las cosechas, para lo cual ayuda la procesión católica. El

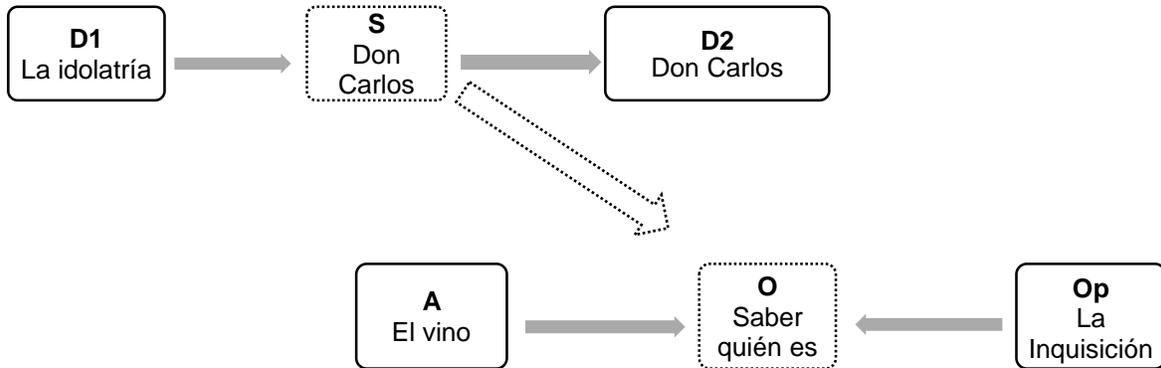
paralelismo con la microsecuencia 8 es notable, en ésta se lleva a cabo una adoración dedicada a Tláloc y en la microsecuencia 10 la procesión tiene la misma finalidad. ¿Cuál es la diferencia de estos ritos? Que a uno lo respalda el poder de la Iglesia católica. No hay más.

#### Microsecuencia 11



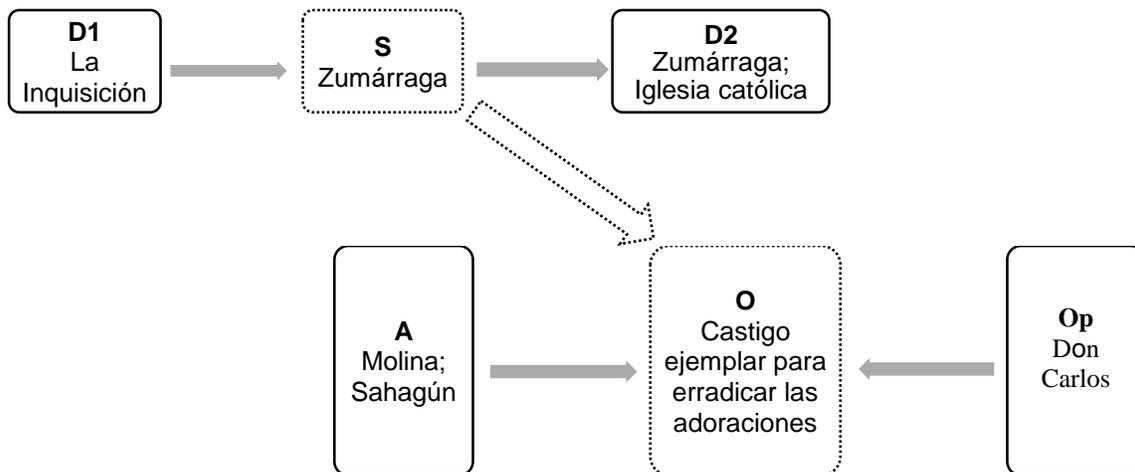
El cuadro nos devuelve a la subtrama de la segunda acción dramática (la de Don Carlos) en la que el objeto del deseo es hacer el sacrificio a Tláloc para que llueva. Lo que demuestra este cuadro actancial es que nadie ayuda a Don Carlos y su opositor es su primo Francisco, quien desea ser sacerdote católico, por ello es que denuncia a Don Carlos.

### Microsecuencia 12



En este cuadro continúa la segunda acción dramática (la de Don Carlos) el deseo por saber quién es. En la casilla de la ayuda aparece un elemento abstracto, el vino. Éste funciona como detonante del error trágico de Don Carlos.<sup>69</sup>

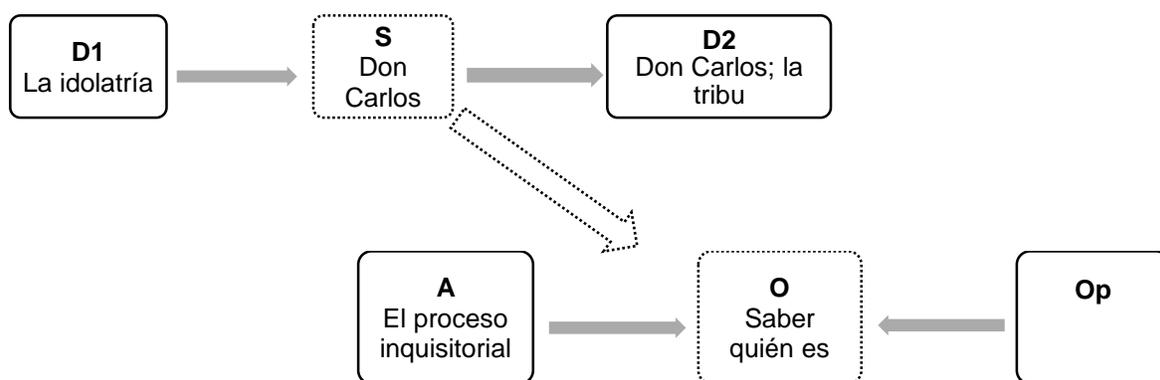
### Microsecuencia 13



<sup>69</sup> Este cuadro es trascendental en el desarrollo de la acción dramática. Es aquí donde se cumple la fatalidad de Don Carlos, pues es bajo el influjo del alcohol que crítica los dogmas católicos e incita a levantarse en armas contra los españoles. Pero lo que lo condena es cuando dice: “huyamos de los curas y hagamos lo que nuestros antepasados hicieron, y tomemos placer, y emborrachémonos como solíamos”. (Tovar 55).

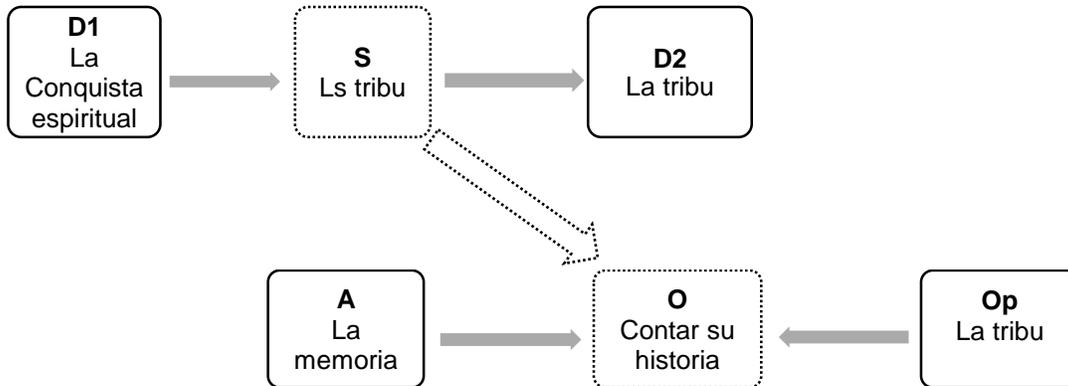
En este cuadro podemos observar el movimiento de la primera acción dramática (la de Zumárraga) en cómo Don Carlos, de ser sujeto, pasa a ocupar la casilla del oponente. Vuelve a recaer la acción en el proceso inquisitorial dirigido por Zumárraga para llevar a cabo el castigo ejemplar que ponga fin a la idolatría.

#### Microsecuencia 14



En este cuadro tiene lugar la segunda acción dramática, en la que Don Carlos se decanta por ser indígena y por lo tanto lo que lo impulsa es el rito de la idolatría, colocando el proceso inquisitorial en la casilla de la ayuda; por lo tanto, más que un castigo se convierte en el medio para lograrlo. Además es la primera vez que en la acción de Don Carlos está vacía la casilla del oponente, cuando en los otros cuadros había estado siempre ocupada por Zumárraga, la ley española, la Inquisición y María, su esposa.

## Microsecuencia 15



Este último cuadro actancial está conformado por actantes abstractos como la «conquista espiritual», «la tribu» y «la memoria». Revela una subtrama que no tiene relación directa con ninguna de las dos principales acciones dramáticas (la de Zumárraga y Don Carlos, respectivamente); por el contrario, es resultado de éstas; esto es porque, la tribu (los vencidos) son sujeto, destinador y oponente; la fuerza que los impulsa a desear contar su historia es la Conquista espiritual y lo único que los ayuda es la memoria. Este movimiento de fuerzas corona la acción dramática de *Las adoraciones*.

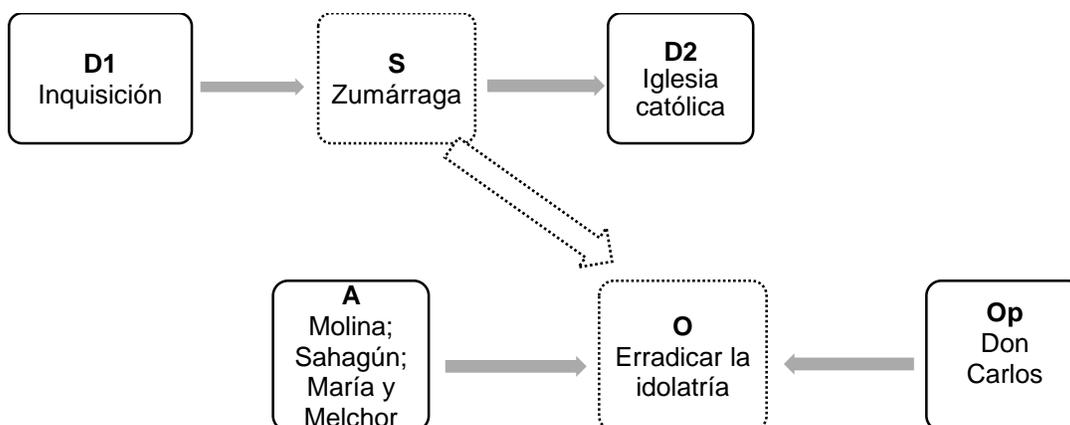
### 3.2.2.2 Mesosecuencias de *Las adoraciones*

A partir de los cuadros de microsecuencias se ha podido observar que en la obra hay dos acciones dramáticas (una la ejerce Zumárraga y la otra Don Carlos), las cuales se mueven en paralelo y son atravesadas por subtramas (el interrogatorio inquisitorial, la obtención del cargo de cacique de Don Carlos, la propuesta de matrimonio de Don Carlos a su cuñada Doña María, el rito de idolatría dedicado a Tláloc; la procesión católica para que llueva, los vencidos quieren contar su historia).

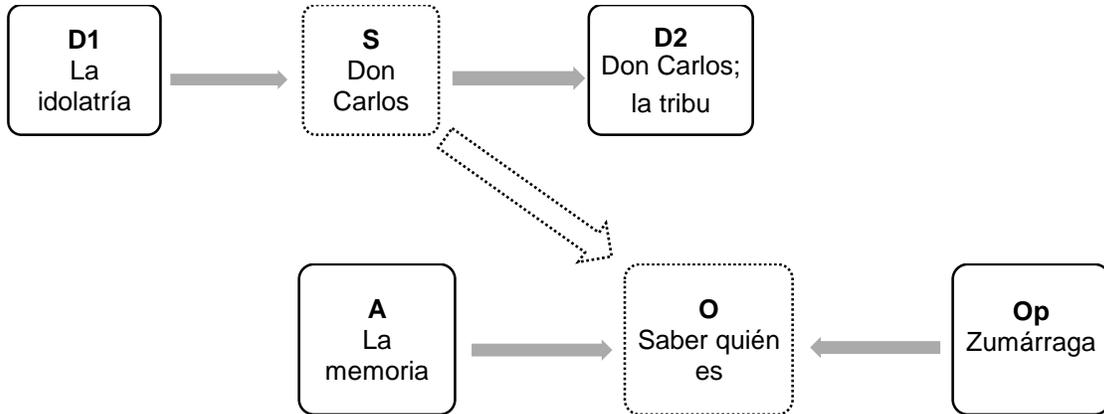
Esto nos permite aplicar el modelo actancial a las mesosecuencias de la obra las cuales tienen la particularidad de estar conformadas por modelos actanciales múltiples a causa de la simultaneidad. “En este caso encontramos dos cuadros gemelos, donde existen, a un tiempo mismo, dos sujetos [...] ambos tienen un movimiento de acción encaminado a un objeto contrapuesto” (Román 58). Veamos cómo es la simultaneidad de modelos en las dos jornadas.

#### Mesosecuencias de la primera jornada

##### Primera acción dramática



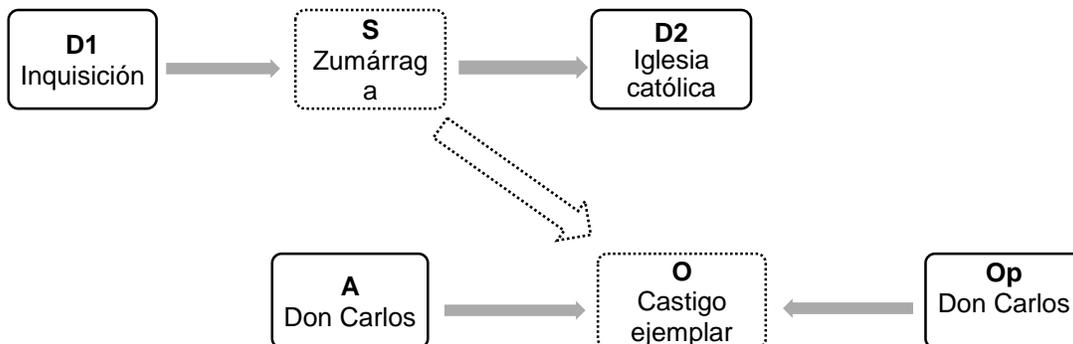
## Segunda acción dramática



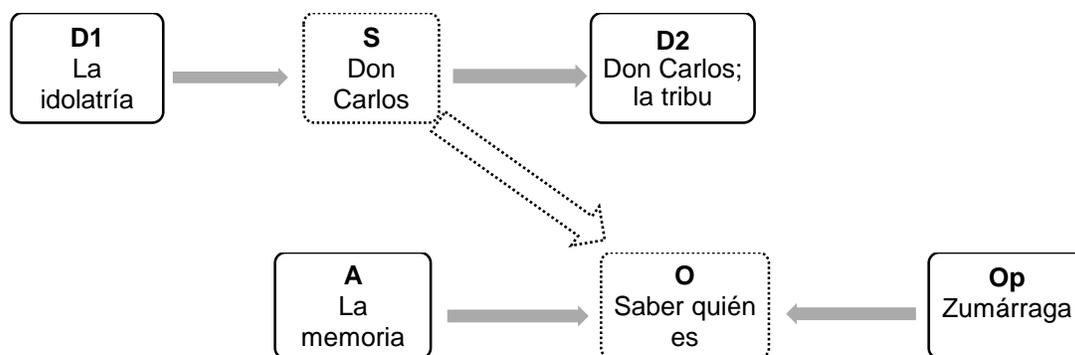
Estos dos cuadros actanciales ponen en evidencia el movimiento de las fuerzas y cómo los actantes (Zumárraga y Don Carlos) intercambian casillas (de sujeto a oponente), lo cual es causado por la simultaneidad, pues el eje del deseo varía y hace que la acción dramática no sea continua sino fragmentada.

## Mesosecuencias de la jornada segunda

### Primera acción dramática



## Segunda acción dramática

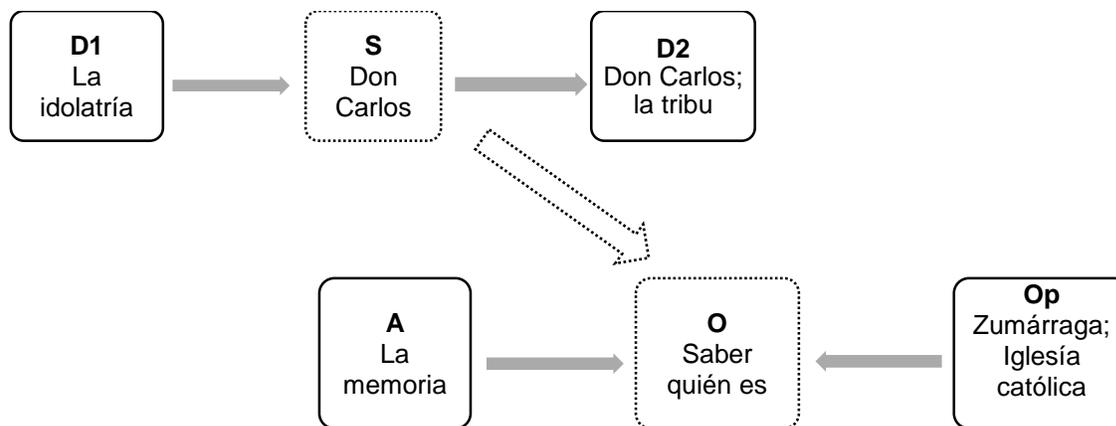


En esta segunda jornada el objeto del deseo de la primera acción dramática ha cambiado, pues el objeto del deseo era erradicar las adoraciones y por ello Don Carlos ocupa las casillas de ayuda y oponente. En cuanto a la segunda acción dramática es la misma que la jornada primera.

### 3.2.2.3 Macrosecuencia y enunciación de la acción dramática de *Las adoraciones*

De las dos acciones dramáticas esquematizadas en las mesosecuencias, la acción principal de la obra es la de Don Carlos, porque muestra la ideología imperante que determina e impulsa la acción de Don Carlos, además de mostrar el eje del deseo como detonante de todas las fuerzas.

El modelo actancial principal quedó de la siguiente manera:



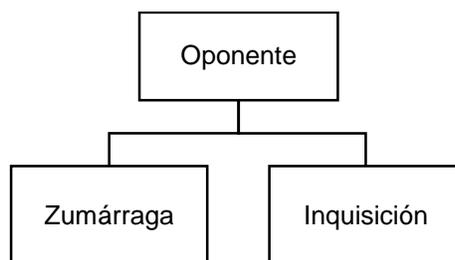
Ahora se puede enunciar la acción de la obra: La idolatría impulsa a Don Carlos a desear saber quién es para beneficio de Don Carlos. Lo ayudan la memoria y se opone Zumárraga y la Iglesia católica (la inquisición). De esta enunciación se puede extraer el tema de la obra: Un hombre e la búsqueda de su origen.

Este eje del deseo muestra el conflicto central de la obra: la lucha del hombre contra la institución religiosa del catolicismo, representada en los personajes de Don Carlos y Zumárraga, la Iglesia buscó erradicar la práctica religiosa del pueblo texcocano que sobrevivía en la clandestinidad después de consumada la Conquista de los soldados españoles.

### 3.2.3 Personajes

A partir del cuadro actancial principal analizaré dos aspectos del personaje, derivados de su función como actante: la manifestación (se analizan los actantes oponente y ayudante) y la interrelación (aquí se tomará al actante de la casilla del sujeto). Este análisis nos permitirá saber cuál es la fuerza que impulsa el movimiento de los actantes del conflicto.

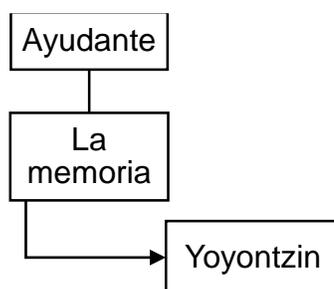
#### 3.2.3.1 Manifestación del personaje



La manifestación de los personajes de la casilla del oponente, constante en la acción dramática, son: Zumárraga y la inquisición, ésta última es una fuerza abstracta (que simboliza la presencia de la religión católica) constituida por normas cuya finalidad era erradicar la idolatría y dejar como religión única el catolicismo; Zumárraga lleva a la práctica los ideales de la Inquisición y, como lo hemos visto en el análisis de las micro, meso y macrosecuencias, es una fuerza que detona (cuando Zumárraga es sujeto) la persecución para hallar al responsable de la idolatría, así como dirigir el

juicio inquisitorial. Sin esta fuerza opositora, el conflicto de la acción dramática no reflejaría el proceso de conquista espiritual.

En la casilla del ayudante se encuentra otra manifestación del personaje: la memoria.



La memoria es la fuerza abstracta que complementa el conflicto de Don Carlos, pues éste quiere saber quién es, si indígena o español. La memoria está conformada por los recuerdos de la vida bajo la costumbre indígena y por personajes que conocieron a Don Carlos desde niño, como es el caso de Yoyontzin, personaje que hace referencia a Nezahualcóyotl (poeta y gobernante de Texcoco, abuelo de Don Carlos).<sup>70</sup> En la figura de este personaje se concretiza la idea de la memoria que

---

<sup>70</sup> El siguiente poema, adjudicado a Nezahualcóyotl y recogido por Garibay en *Poesía Náhuatl II. Cantares mexicanos*, me permite sostener que el personaje de Yoyontzin hace referencia al gobernante de Texcoco.

“POEMAS DE YOYONTZIN

He llegado aquí: soy Yoyontzin.  
Sólo flores anhelo,  
he venido a estar cortando flores en la tierra.  
Ya corto aquí valiosas flores,  
ya corto aquí flores de amistad.  
Unido con tu persona, oh príncipe,  
soy Nezahualcóyotl, el rey, soy Yoyontzin.  
Sólo vengo a buscar presuroso  
tu hermoso canto,  
y también con él busco a los amigos.  
Haya aquí alegría,  
demuéstrese amistad.

ayuda a Don Carlos a alcanzar su deseo, saber quién es, por ello Yoyontzin le repite a Don Carlos que no olvide sus raíces, la costumbre y su nombre:

YOYONTZIN: Tu nombre, Ometochtzin, será nadie, pues ninguno te habrás hecho para bien ni para mal. Como quien dice, agarras por el justo medio derecho hasta el olvido (Tovar 29).

---

Un breve tiempo me deleito,  
un breve tiempo se alegra  
mi corazón en la tierra.  
Yo soy Yoyontzin:  
flores anhelo,  
me vivo con cantos floridos  
Mucho quiero y deseo  
La Hermandad, la Nobleza.  
Anhelo cantos: me vivo en cantos floridos.

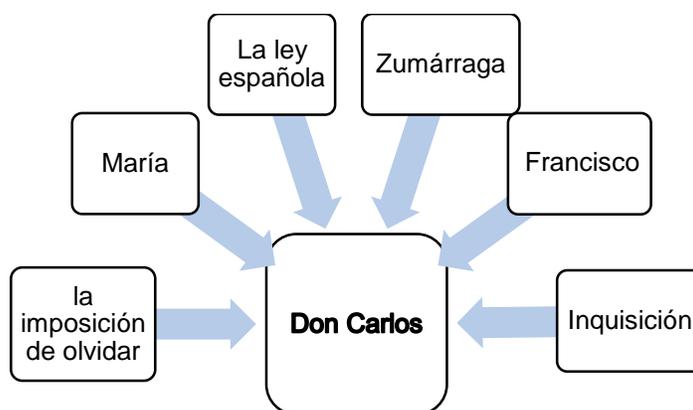
Como el jade,  
como un collar rico,  
como un ancho plumaje de quetzal,  
estimo tu canto al dador de vida,  
con el me gozo,  
Con él bailo entre los atabales  
En la florida casa de primavera.  
Yo Yoyontzin. Mi corazón lo goza.  
Tañe bellamente  
tu tambor florido tú, cantor;  
espárganse flores perfumadas y blancas  
y flores preciosas se derraman,  
caigan en lluvia aquí junto a los atabales.  
Gocémonos allí.

Ya el ave azul de largo cuello,  
el negro tzinizcan y la guacamaya roja  
cantan allí y gorjean:  
se alegran con las flores.  
Ya está erguido allí  
el Árbol Florido junto a los tambores.  
junto a él vive  
el precioso pájaro rojo:  
en ave se ha convertido  
Nezahualcoyotzin:  
se alegra con las flores” (13-14).

Yoyontzin es un actante que simboliza el pasado que se resiste a morir; esto le da fuerza al conflicto, pues se opone a la imposición de olvidar, promovida por la religión católica y la inquisición representada por Zumárraga.

### 3.2.3.2 Interrelación del personaje

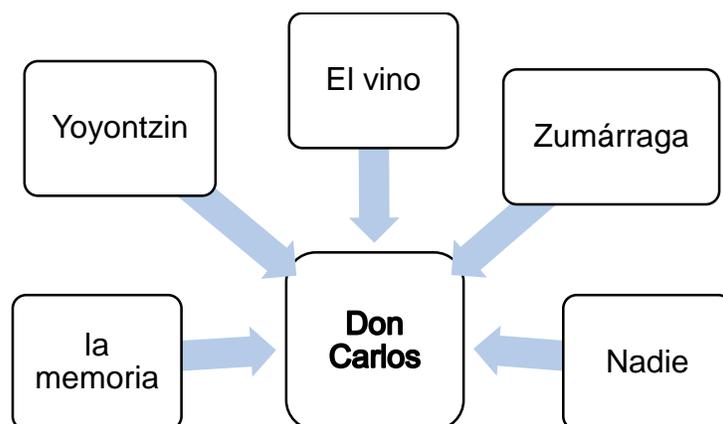
Sujeto-opositor:



Las relaciones del personaje de Don Carlos muestran a sus oponentes: Zumárraga, la Iglesia católica, la Inquisición y la imposición de olvidar todo lo relacionado con las viejas prácticas religiosas; también se le opone la familia: María, su esposa y Fernando, su sobrino, quien termina denunciando a Don Carlos a la Inquisición. Estas interrelaciones de oposición demuestran que en el proceso de la conquista espiritual no sólo participó la Iglesia católica sino los recién convertidos (como María y Fernando, que están convencidos de erradicar las idolatrías y todo

vestigio del pasado para honra de los nuevos tiempos guiados por el signo de la cruz).

Sujeto- ayudante:



Las interrelaciones de Don Carlos con los actantes de la ayuda revelan que, además de la memoria y Yoyontzin, hay tres fuerzas que impulsan a Don Carlos a alcanzar su objeto de deseo: el vino, Zumárraga y Nadie.

Estas tres fuerzas están presentes en las subtramas mencionadas en el análisis de las microsecuencias y el modo en que se interrelacionan con Don Carlos es el siguiente: el vino desata la lengua de Don Carlos y dice cosas que lo terminarán por condenar a la hoguera:

CARLOS: [...] ¿Quiénes son éstos que nos deshacen y perturban y viven sobre nosotros y los tenemos auestas y nos sojuzga? ¿Quién viene aquí a mandarnos que no es nuestro pariente ni nuestra sangre? ¿Piensa que no hay corazón que lo sienta y lo sepa? Pues aquí estamos y no ha de haber quien haga burla de nosotros. ¡Oh, hermanos! Ninguno se nos iguale de los mentirosos, ni se junte de los

que obedecen y siguen a nuestros enemigos. La guerra no termina todavía (54).

Otra interrelación se da con Zumárraga, quien se muestra como ayudante cuando le propone a Don Carlos el cargo de cacique a cambio de que se comporte como todo un español católico, por ejemplo, cuando Zumárraga dice a Don Carlos: “[...] seamos amigos. Yo os quiero bien, Carlos, y quiero contaros entre los míos” (36). Pero la fuerza que más llama mi atención es la casilla vacía: Nadie ayuda a Don Carlos; éste enfrenta su castigo, acepta su destino, lucha por defender su identidad indígena y lo hace en absoluta soledad.

Estas tres fuerzas, en complemento con la memoria y Yoyontzin, y a su vez enfrentadas a los actantes de oposición, demuestran cómo las interrelaciones del personaje de Don Carlos marcan el desarrollo del conflicto de la acción dramática y señalan la consumación del proceso de Conquista.

#### 3.2.4 Triángulo ideológico de la acción dramática

Comenzaré con la siguiente afirmación de Anne Ubersfeld: “no existe ningún caso de teatro no ideológico” (63). La ideología atraviesa al drama y un modo de analizarla es por medio del triángulo ideológico que pone de manifiesto el modelo actancial.

Pero antes de analizar el triángulo ideológico de *Las adoraciones* es necesario explicar lo que entenderé por ideología pues ni Román Calvo y De Toro, cuando hacen referencia a lo ideológico, especifican cómo entienden el término; sólo Ubersfeld, al explicar la relación diálogo-ideología, cita algunas concepciones de

ideología de Althusser (filósofo marxista estructuralista) y Régine Robin (historiadora y socióloga).

En mi caso seguiré a Terry Eagleton para definir «ideología» porque es un crítico literario marxista que ha dedicado sus estudios a explicar la teoría literaria en relación con la cultura, esto es, que está influida por las relaciones de poder, en otras palabras, la teoría literaria es portadora de una ideología. Su perspectiva teórica sobre la ideología me permitirá interpretar el resultado del triángulo ideológico de *Las adoraciones*.

Una primera idea sobre «ideología» es que “significa el modo en que los hombres viven su rol en una sociedad de clases, los valores, las ideas, las imágenes que se sujetan a su función social y les impide un verdadero conocimiento del conjunto de la sociedad” (Eagleton 57). Esta idea es reveladora al destacar la paradoja en la que vive el hombre: lo que define al hombre es, al mismo tiempo, su obstáculo para aprehender el mundo que habita. Don Carlos, como lo vimos en las interrelaciones del personaje, en su búsqueda de saber quién es, toma conciencia de su cosmovisión como indígena y por ello acepta la fatalidad de su destino, el cual se define frente a su relación de poder con la Iglesia católica. En otras palabras, Don Carlos obedece a una ideología indígena que lo define pero que al mismo tiempo le impide conocer su verdadera función social.

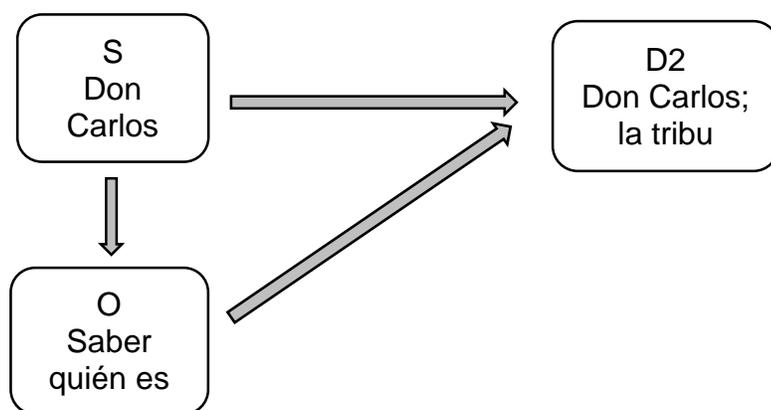
Otra idea de «ideología» es:

La ideología es lo que persuade a hombres y mujeres a confundirse mutuamente de vez en cuando por dioses o por bichos. Se puede entender suficientemente cómo los seres humanos pueden luchar y

asesinar por razones de peso –razones vinculadas, por ejemplo, a su supervivencia física–. Es mucho más difícil entender cómo pueden llegar a hacer eso en nombre de algo aparentemente abstracto como son las ideas. Pero las ideas son aquello por lo que muchos hombres y mujeres viven y, en ocasiones, por lo que mueren (Eagleton 15).

La «ideología» es, desde esta segunda acepción, una idea por la que un hombre decide vivir o morir. Si bien es difícil explicar por qué lo hace, el triángulo ideológico permite interpretar si la acción del sujeto tiene consecuencias individuales o colectivas, lo cual me acerca a una explicación ideológica de la acción del sujeto.

Entendiendo así la ideología, ahora daré paso al análisis del triángulo ideológico de *Las adoraciones*.



La acción del sujeto la reciben dos actantes, Don Carlos y la tribu. Este triángulo demuestra que la acción es individual y colectiva al mismo tiempo y por lo tanto la ideología debe explicarse a partir de estos dos actantes.

Comenzaré con Don Carlos. Al ser sujeto y destinatario de la acción, ésta es individual pues recordemos que su deseo es saber quién es, si indígena o español y

todas las acciones que ejecuta van enfiladas a lograrlo. Pero si Don Carlos es condenado a morir en la hoguera, entonces, ¿alcanzó su objeto de deseo? Sí, puesto que al morir lo hace con la convicción, o mejor dicho, con la ideología de ser indígena.

Ahora bien, si Don Carlos alcanza su deseo por medio de la muerte, ¿por qué acepta la muerte? Recordemos las casillas que ocupó este actante en las microsecuencias: sujeto, opositor, destinatario y ayuda; en todas está presente un actante que representa a la iglesia católica (Zumárraga, Frailes, Inquisición, María y Fernando). Ésta es la fuerza ideológica contra la que Don Carlos lucha y al mismo tiempo es la fuerza que le permite alcanzar su deseo, pues al ser condenado por el inquisidor Zumárraga obtiene su identidad como indígena. Esto lo muestra el triángulo ideológico: la acción de Don Carlos al ser individual señala un problema de identidad.

La tribu es el segundo destinatario de la acción, haciendo de ésta un beneficiario colectivo. La acción del sujeto recae en la tribu que bien puede identificarse con una porción del pueblo indígena, el cual, recordemos, son sujeto, destinatario y oponente de la última microsecuencia; la muerte de Don Carlos es un ejemplo para la colectividad, ejemplo que tiene dos funciones: 1) como castigo ejemplar para erradicar la idolatría y así consumar la conquista espiritual; y 2) como refuerzo para la identidad indígena.

Esta colectividad, como lo señaló Fernando De Toro, es propia de la dramaturgia de corte brechtiano, por lo tanto *Las adoraciones* obedece a este modo de estructurar la acción dramática, sin embargo, al entrar en juego la individualidad

de lo aristotélico, la obra es, como ya lo mencioné en el capítulo 2, una dramaturgia en transición entre lo aristotélico y lo épico, convención dramática de la generación de Juan Tovar.

La ideología de Don Carlos y de la tribu es la del indígena que sobrevivió a la guerra de Conquista y que todavía sobrevive en regiones marginales de México (Chiapas, Oaxaca, Guerrero, etc.) e intentan mantener vivas sus creencias religiosas, sus costumbres, es decir, su cosmovisión prehispánica. Ésta es un resabio del tiempo histórico que se dramatiza en *Las adoraciones* en la que le da sentido no sólo a la lucha contra la imposición de la religión católica, sino a la del lenguaje y a las costumbres. Lo que dramatiza esta obra no está en el pasado histórico sino que se continúa viviendo. Esto la hace ser una obra de la dramaturgia de la Conquista, en su acepción de continuidad.

Otra ideología es la católica que está en voz de Zumárraga, Molina y Sahagún, es la fuerza que choca con la ideología indígena y de su confrontación impulsan el movimiento de la acción dramática. Lo que motiva la lucha entre los actantes son sus creencias religiosas. Sabemos (por la Historia) que se impuso la fe católica sobre la idolatría; que en México es la fe dominante; pero también conocemos que este conflicto religioso se mantiene en distintas poblaciones indígenas que se encuentran en pie de lucha. La imposición de la fe continúa siendo sangrienta. La evangelización no ha terminado, continúa, otra razón para hablar de la actualidad de la dramaturgia de la Conquista.

El análisis (extrínseco e intrínseco) de *Las adoraciones*, que consistió en la aplicación del modelo actancial, ha permitido demostrar que la obra se correlaciona

con sus tres contextos históricos inmediatos: la figura del director como responsable de la puesta en escena en donde Juan Tovar se desempeñó como dramaturgista (por la investigación que realizó sobre el cacique de Texcoco y por lo cerca que trabajó en el proceso del montaje); la importancia a la publicación de la literatura dramática sobre la representación; los festejos del Quinto Centenario como un pretexto para la reposición de *Las adoraciones* en 1993.

También se ha podido constatar que Juan Tovar pertenece a la «Generación de transición dramatúrgica», la cual se mantuvo vigente desde la década de los setenta hasta los noventa, formó a los siguientes dramaturgos y prefiguró lo que hoy se conoce como teatro posmoderno.

## CONCLUSIÓN

Este trabajo dio cuenta de la importancia y de la necesidad de investigar la literatura dramática de corte histórico con el tema de la Conquista de Tenochtitlan; tema amplio y complejo del cual aún falta documentar, analizar y teorizar tanto el texto dramático como el espectáculo. En nuestro caso se analizó con el modelo actancial *Las adoraciones* de Juan Tovar.

He demostrado que la literatura dramática de corte histórico hace del pasado una ficción que se correlaciona con el presente del lector, por ejemplo, yo soy lector que vive en este siglo XXI y con mi lectura (reflexiva y analítica) actualizo *Las adoraciones*, este ejercicio me permite explicar este presente complejo.

La investigación mostró la existencia de un amplio corpus dramático que lo hace ser un objeto de estudio para investigaciones futuras. Para nombrar a este corpus se propuso la noción de «dramaturgia de la Conquista». Un aspecto que me interesó desarrollar en esta investigación es el modo de analizar este tipo de dramaturgia, para ello me decanté por el modelo actancial, el cual me permitió, por un lado, estudiar el movimiento de fuerzas que conforman la acción dramática de *Las adoraciones*.

Se cumplió con el objetivo de la investigación, el cual fue analizar la estructura profunda de *Las adoraciones* con el fin de entender cómo era la acción dramática;

para ello se aplicó el modelo actancial. Éste reveló tanto la estructura profunda como el movimiento de fuerzas que estructuran la acción principal y, permitió comprender la verdadera naturaleza del conflicto de *Las adoraciones*.

El modelo actancial es una herramienta que los teóricos de la Semiología han desarrollado para analizar, ya sea el texto dramático o la puesta en escena; aun si el análisis versa sobre lo estrictamente literario, existe la referencia a la espectacularidad virtual; esto es porque las micro y macro estructuras que revela el modelo actancial contienen a la representación.

Así, el modelo actancial es el método de análisis de textos dramáticos que mejor representa las ambiciones teóricas de la Semiología dramática; me refiero a explicar la estructura de las acciones del drama, esto es, la descripción de cómo se relacionan las estructuras profundas que conforman el texto.

Como lo mostró el análisis actancial, *Las adoraciones* es una obra de estructura compleja, en la que su acción dramática está constituida por dos modelos actanciales a causa de su simultaneidad: en una acción el sujeto es Zumárraga y en la otra, Don Carlos. Como el eje del deseo varía de una acción a otra, esto provoca la simultaneidad y, por ende, fragmenta la acción dramática. Esta fragmentación apunta hacia un modelo de acción dramática no aristotélica de rasgos épicos.

También el análisis mostró que *Las adoraciones* sí respondió a su contexto político y estético inmediato (las décadas de los ochenta y noventa), en el cual el teatro vivió una exploración en dos niveles: la literatura dramática y la escénica, siendo la primera de corte épico.

Aplicar el modelo actancial a *Las adoraciones* me permitió especificar la estructura profunda para explicar su dramaturgia; además, por medio del triángulo ideológico, pudimos dar cuenta de la relación de la acción dramática con su convención dramática. Con ello, se aclara el por qué *Las adoraciones* pertenece al corpus de la «dramaturgia de la Conquista».

Por último, como se ha podido observar por medio de la aplicación del modelo actancial, la acción dramática de *Las adoraciones* dramatiza la Conquista de Tenochtitlan como el origen convertido en afrenta; es la violencia del nacimiento de una cultura mestiza, la cual es al mismo tiempo española y prehispánica. Esto lo muestra la obra en el personaje principal, Don Carlos/Ometochtzin, quien a partir del nombre ya carga con la dualidad de identidades: una es española, obtenido por medio del bautizo, y otra, náhuatl, con la que nació.

Para entender la Conquista me propuse resignificarla en los procesos de globalización, en los que la Conquista permite comprender el presente, esto es como una crítica a los discursos que pregonan los derechos humanos, la libertad de creencia e igualdad entre individuos. Porque la Conquista, en sí, es un conflicto entre el Uno versus el Otro; éste es el desconocido, el ignorante, el bárbaro, a quien el Uno tiene la obligación legal y religiosa de integrar al mundo, como es el caso de Zumárraga y Don Carlos Mendoza/Ometochtzin.

La «dramaturgia de la Conquista» es un concepto que funciona para estudiar aquellas obras de corte histórico con el tema de la Conquista de Tenochtitlan, el cual tiene relación con el contexto histórico-político en el que se desarrolla. Y es que el drama de corte histórico siempre tendrá algo que decirle al lector, aunque éste no

sea contemporáneo de la obra, como es el caso de *Las adoraciones*, que después de 35 años aún expone el drama de la Conquista en el que Don Carlos Mendoza/Ometochtzin lucha y muere por su ideología indígena.

La dramaturgia mexicana de corte histórico con el tema de la Conquista de Tenochtitlan tiene un tono político pues, como tal, la Conquista fue el comienzo del imperialismo, así como el inicio del proceso de globalización y este tono político está en *Las adoraciones*. Así, la Conquista tiene una relación dialéctica con los discursos hegemónicos (ideológicos y culturales) tanto del pasado como del presente; esto es porque la Conquista sucedida en el siglo XVI todavía tiene algo que decirnos a los que vivimos en el siglo XXI.

En la actualidad Juan Tovar es un autor poco leído y representado que nos hereda una dramaturgia compleja (hablando en cuanto al modo de estructurar el texto dramático) que se encuentra en la transición de lo aristotélico a lo épico y anuncia el teatro posmoderno. Los estudiosos del teatro lo consideran como un autor fundamental de la dramaturgia mexicana.

Han pasado 24 años desde el estreno de *Las adoraciones* en el teatro Casa de la Paz. ¿Por qué no ha vuelto a la cartelera si como lo hemos visto en el análisis la Conquista es un tema de actualidad? Quizá porque representa a un solo hombre en pie de lucha contra el conquistador.

## BIBLIOGRAFÍA

### **Bibliografía directa**

Adame, Domingo. *Teatros y teatralidad en México Siglo XX*. México: Universidad Veracruzana, 2004.

Alcántara Mejía, José Ramón. *Textralidad. Textualidad y teatralidad en México*. México: Universidad Iberoamericana, 2010.

Argüelles, Hugo. *Obras 3*. Colección Escenología. México: Grupo Editorial Gaceta, 1994.

Aridjis, Homero. *Gran teatro del fin del mundo*. Colección Tierra firme. México: FCE, 1994.

Aristóteles. *Poética*. Introd., versión y notas de Juan David García Bacca, México: UNAM, 2012.

Barthes, Roland, *Ensayos críticos*. Madrid: Seix Barral, 1983.

Bauman, Zygmunt. *La globalización. Consecuencias humanas*. Trad. Daniel Zadunaisky. México: FCE, 2015.

Benavente, Fray Toribio de "Motolinía". *Historia de los indios de la Nueva España*. Madrid: Castalia, 1985.

- Berman, Sabina. *Teatro*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- Bert, Bruno. “Como un río que fluye, el teatro mexicano en los setenta. Nueve obras de otros tantos autores”. *Un siglo de teatro en México*. David Olguín (coord.). México: FEC/Conaculta/Universidad Veracruzana.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco Libros, 1997.
- Carlson, Marvin. *El teatro como máquina de la memoria. Los fantasmas de la escena*. Trad. Paulina Bettendorff. Argentina: Ediciones arte del sur, 2001.
- Ceballos, Edgar. *Cómo escribir teatro. Historia y reglas de dramaturgia*. México: Escenología, 2012.
- Chomsky, Noam. *La Conquista continúa. 500 años de genocidio imperialista*. Trad. Loreto Bravo de Urquia. Argentina: Terramar Ediciones, 2007.
- 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.
- Cosío Villegas, Daniel, Ignacio Bernal, Alejandra Moreno Toscano, Luis González, Eduardo Blanquel y Lorenzo Meyer. *Historia mínima de México*. México: El Colegio de México, 1983.
- De Marinis, Marco. *En busca del actor y del espectador: comprender el teatro II*. Buenos Aires: Galerna, 2005.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*. México: Paso de Gato, 2014.

-----. *Brecht en el teatro hispanoamericano contemporáneo*. Buenos Aires: Galerna, 1987.

Diago, Nel. "Hernán Cortés y la conquista de México en el teatro de los noventa o la imposibilidad de dramatizar la Historia". *Teatro histórico, 1975-1998: Textos y representaciones: actas del 8 Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor, 1999, pp. 251-263.

Dolle, Verena (ed.). *La representación de la Conquista en el teatro latinoamericano de los siglos XX y XXI*. Hildesheim: George Olms Verlag, 2014.

*Dramas románticos de tema prehispánico (1820-1886)*. Introd. y notas María Sten. México: Conaculta, 1994.

Eagleton, Terry. *Introducción a la teoría literaria*. Trad. José Esteban Calderón. México: FCE, 2004.

-----. *Ideología. Una introducción*. Colección Surcos 9. Trad. Jorge Vigil Rubio. Barcelona: Paidós, 2005.

-----. *Marxismo y crítica literaria*. Trad. Fermín A. Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2013.

Eco, Umberto. "El signo teatral". *Semiosis* julio-diciembre 1987: 129-137.

Enríquez, José Ramón. "Los noventa, una década polifónica". *Un siglo de teatro en México*. David Olguín (coord.). México: FCE/Conaculta, 2011.

Floek, Wilfried. "De la construcción a la deconstrucción de la realidad histórica. La conquista de México en el teatro de Carlos Fuentes y Vicente Leñero".

- Estrategias postmodernas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual: hibridez, medialidad, cuerpo*. Ed. Alfonso de Toro. Madrid: Vervuet/Iberoamericana, 2004, pp. 441-430.
- Fuentes, Carlos. *Todos los gatos son pardos*. México: Siglo XXI, 1970.
- . *Ceremonias del alba*, México: Siglo XXI, 1991.
- Gorostiza, Celestino. *Teatro completo (1904-1967)*. México: Conaculta/UNAM/UTAJ/Juan Pablos, 2004.
- Greimas, A. J. *Semántica estructural. Investigación metodológica*. Madrid: Gredos, 1976.
- Guzmán, Eulalia. *Relaciones de Hernán Cortés a Carlos V sobre la invasión de Anahuac Tomo 1 en que contienen las relaciones I y II*. México: Libros Anahuac, 1958.
- Guzmán Zárate, Eduardo Ari, "Dramaturgia y teatralidad en Cortés y la Malinche de Sergio Magaña". Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- Harmony, Olga. "Juan Tovar: la revisión del drama". *Ires y venires del teatro en México*. Olga Harmony. México: Conaculta, 1996.
- Hernández, Luisa Josefina. *Popol Vuh. Quetzalcóatl. La fiesta del mulato. La paz ficticia*. Colección Escenología. México: Gaceta, 1994.
- Horcasitas, Fernando. *Teatro náhuatl I. Épocas novohispana y moderna*. 2ª. ed., pról. Miguel León Portilla. México: UNAM, 2004.
- Kowzan, Tadeusz. "El signo en el teatro. Introducción a la semiología del arte del espectáculo". *El teatro y su crisis actual*. AA. VV. Venezuela: Monte Ávila, 1979, pp. 25-60.

- Lafaye, Jacques. *Los conquistadores*. Trad. Elsa Cecilia Frost. México: Siglo XXI, 1970.
- . *Quetzalcóatl y Guadalupe. La formación de la conciencia nacional en México*. Prefacio de Octavio Paz. México: FCE, 1977.
- Leñero, Vicente. *La noche de Hernán Cortés*. México: El Milagro, 1994.
- . "Introducción". *La nueva dramaturgia mexicana*. México: El Milagro/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1996.
- López, Willebaldo. "Malinche Show". *Contribuciones Coatepec* 2002:120-156.
- Los géneros dramáticos, su trayectoria y su especificidad*. Norma Román Calvo (coord.). México: FFYL-UNAM-DGAPA, 2007.
- Lukács, Georg. *La novela histórica*. 3ª. ed. Trad. Jasmin Reuter. México: Era, 1997.
- Magaña, Sergio. *Moctezuma II. Cortés y la Malinche*. México: Editores Mexicanos Unidos, 1985.
- Margules, Ludwik. *Memorias. Conversaciones con Rodolfo Obregón*. México: El Milagro, 2004.
- . "Un corrido para Pancho Villa". *Teatro mexicano contemporáneo*. Fernando de Ita (coord.). España: FCE/Centro de Documentación Teatral, 1991, pp. 1039-1050.
- Menton, Seymour. *La nueva novela histórica de América Latina, 1979-1992*. México: FCE, 1992.
- Meyran, Daniel. *Teatro e Historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*. Francia: Université de Perpignan, 1999.
- Moliner, María. *Diccionario del uso del español Vol. 1*. Madrid: Gredos, 2007.

- Montemayor, Carlos (coord.). *Diccionario del náhuatl en al español de México*. México: UNAM, 2008.
- Novo, Salvador. *In ticitzezcatl o El espejo encantado. Cuauhtémoc. El sofá. Diálogos ilustres*. México: Universidad Veracruzana, 1966.
- Partida Tayzan, Armando. "Juan Tovar". *Dramaturgos mexicanos 1970-1990*. México: Conaculta/UNAM/Ítaca, 1998, pp. 186-191.
- . *Modelo de acción dramática aristotélicos y no aristotélicos*. México: UNAM, 2004.
- . *Escena mexicana de los noventa*. México: Conaculta/CITRU, 2003.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Trad. Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1980.
- Perus, Françoise (comp.). *Historia y Literatura*. México: Instituto Mora, 2001.
- Poesía Náhuatl II. Cantares mexicanos*. Paleografía, versión, introd. y apéndices de Ángel María Garibay. México: UNAM, 2000.
- Polti, Georges. *Las treinta y seis situaciones dramáticas*. Trad. Félix Soloni. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.
- Proceso inquisitorial del cacique de Tetzoco*. Paleografía y notas Luis González Obregón. México: Gobierno del Distrito Federal/Secretaría de Cultura, 2009.
- Rabell, Malkah. "Las adoraciones o un Hamlet mexicano". *Decenio de teatro 1975-1985*. México: El Día, pp. 177-178.
- Raffi-Bérout, Catherine. "El teatro mexicano actual considera la historia". *La memoria histórica en las letras hispánicas contemporáneas. Simposio Internacional*. Amberes: Libraire Droz, 1997, pp. 147-157.

- Ramírez Triana, Camilo Andrés. *Vigencia del teatro histórico. Investigación-creación basada en: la traición: tres estudios dramáticos sobre Mosquera*. Colombia: Universidad Distrital Francisco José de Caldas/Centro de investigaciones y Desarrollo Científico CIDC, 2013.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *La Malinche*. Colección Son de teatro. México: Plaza y Janés, 2000.
- Ricard, Robert. *La conquista espiritual de México*. 13ª. ed. Trad. Miguel Ángel Garibay. México: FCE, 2013.
- Rings, Guido. *La conquista desbaratada. Identidad y alteridad en la novela, el cine y el teatro hispánicos contemporáneos*. Colección Nuevos Hispánicos. Madrid: Iberoamericana/Vervuet, 2010.
- Román Calvo, Norma. *El modelo actancial y su aplicación*. México: Praxis/UNAM, 2007.
- "El modelo actancial: su aplicación a cinco textos de teatro mexicano del siglo XX". Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2000.
- *Para leer un texto dramático. Del texto a la puesta de escena*. México: UNAM-Praxis, 2005.
- Romera Castillo, José y Francisco Gutiérrez Carbajo (eds.). *Teatro histórico, 1975-1998: Textos y representaciones: actas del 8 Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Madrid: Visor, 1999.
- Rozat, Guy (coord.). *Repensar la Conquista. Tomo 1. Reflexión epistemológica sobre el momento fundador*. México: Universidad Veracruzana, 2013.

- Selden, Roman, (ed.). *Historia de la crítica literaria del siglo XX. Del formalismo al postestructuralismo*. Trad. Juan Antonio Muños Santamaría y Alberto López Cuenca. Madrid: Akal, 2010.
- Serna, Mercedes (ed.). *La Conquista del Nuevo Mundo. Textos y documentación de la aventura americana*. Colección Documentos Siglo XVI. Madrid: Castalia, 2012.
- Solórzano, Carlos y Gabriel Weisz et al. *Métodos y técnicas de investigación teatral*. México: Escenología, /UNAM, 1997.
- Spang, Kurt (ed.). *El drama histórico. Teoría y comentarios*. Pamplona: EUNSA, 1998.
- Teatro histórico, 1975-1998: Textos y representaciones: actas del 8 Seminario Internacional del Instituto de Semiótica Literaria, Teatral y Nuevas Tecnologías de la UNED*. Eds. José Romera Castillo y Francisco Gutiérrez Carbajo. Madrid: Visor, 1999.
- Teatro mexicano del siglo XX 1900-1986. Catálogo de obras teatrales*. México: Instituto Mexicano del Seguro Social, 1987.
- Teatro mexicano. Historia y dramaturgia VII. Sor Juana Inés de la Cruz. Antología [1992]*. 1ª. reimpr., introd. y notas de Dolores Bravo. México: Conaculta, 2003,
- Teatro para la escena*. Selecc., introd., José Ramón Enríquez. México El Milagro, 1996.
- Todorov, Tzvetan. *La conquista de América*. Trad. Flora Button Burlá. México: Siglo XXI, 1987.

- Tovar, Juan. *La madrugada. El destierro. Las adoraciones*. Colección Molinos de viento México: UAM, 1981.
- *Las adoraciones*. Colección Lecturas mexicanas. Segunda serie 80. México: Joaquín Mortiz/SEP, 1987.
- *Las adoraciones*. Colección La Centena. México: El Milagro, 2001.
- *Doble vista*. Colección El apuntador. México: El Milagro, 2006.
- *Espinazo*. México: Paso de gato, 2009.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Colección Signo e imagen. Trad. Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.
- *Diccionario de términos claves del análisis teatral*. Trad. Armida María Córdoba. Buenos Aires: Galerna, 2002.
- Usigli, Rodolfo. *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*. México: Porrúa, 1994.
- *Teatro completo II*. México: FCE, 1966.
- *Teatro completo III*. México: FCE, 2001,
- Valdés San Martín, Mario J. "Historia de las culturas literarias: Alternativa a la historia literaria". *Teorías de la historia literaria*. Introd., comp. Luis Beltrán Almería y José Antonio Escrig. Madrid: Arco/Libros, 2005, p. 126.
- Zavala, Silvio. *Filosofía de la Conquista*. Colección Tierra firme. México: FCE, 1972.

## Hemerografía directa

Floek, Wilfried. “*¡¡¡Tiera aaaa laa vista!!!*: Manuel Martínez Mediero y la deconstrucción paródica del discurso de la Conquista”. *Gestos Revista de teoría y práctica del teatro hispánico* abril 2002: 71-88.

Gutiérrez, Ramón A. “El drama de la conquista de Nuevo México”. *Gestos. Teoría y práctica del teatro hispánico* noviembre 1989: 73-86.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. “Modelización y representación de la historia en el teatro”. *Tema y variaciones de literatura* 2002: 50-70.

“Teatro e Historia”. *Paso de gato. Revista Mexicana de Teatro* abril, mayo junio 2010.

## Recursos electrónicos

Aracil Varón, Beatriz. “Teatro evangelizador y poder colonial en México”. *Destiempos.com* 14 (2008): 220-234. 23 de marzo de 2013 <[http://www.destiempos.com/n14/beatrizaracil1\\_14.htm](http://www.destiempos.com/n14/beatrizaracil1_14.htm)>.

Bellini, Guisepe. “Descubrimiento y conquista: algunas figuras cuestionadas en el teatro hispanoamericano del siglo XX”. *América sin Nombre. En torno al personaje histórico* 9-10 (2007): pp. 49-57. 8 de junio de 2013 <<http://rua.ua.es/dspace/handle/10045/5604>>.

Bobes Naves, María del Carmen. “Teatro y Semiología”. *Arbor* CLXXVII, 699-700 (2004): 497-508.24 de noviembre de 2015 <<http://arbor.revistas.csic.es/index.php/arbor/article/viewFile/591/593>>.

De Toro, Alfonso. "Los caminos del teatro actual: hacia la plurimedialidad postmoderna o el fin del teatro aristotélico". *Revistes Catalanes amb Accés Obert* (2005): 17-31. 31 de marzo de 2015 <[www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146130/249248](http://www.raco.cat/index.php/assaigteatre/article/viewFile/146130/249248)>.

Fernández, Teodosio. "La conquista de América en la novela hispanoamericana del siglo XIX. El caso de México". *Repositorio Institucional de la Universidad de Alicante* (2005): 68-78. 27 de febrero del 2016 <[rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5946/1/ASN\\_05-06-10.pdf](http://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/5946/1/ASN_05-06-10.pdf)>.

Fuentes Ibarra, Guillermina. "Norma Elena Román Calvo Dramaturga, docente, investigadora y amiga generosa". *Investigation teatral* (2015): 166-168. 19 de noviembre de 2015 <[revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/download/.../3243](http://revistas.uv.mx/index.php/investigacionteatral/article/download/.../3243)>.

Ruiz Bañuls, Mónica. "Cortés y otros héroes de la conquista en el teatro mexicano del siglo XIX". *América sin nombre* 5-6 (2004): 208-215. 8 de enero de 2014 <<http://www.cervantesvirtual.com/obra/corts-y-otros-hroes-de-la-conquista-en-el-teatro-mexicano-del-siglo-xix-0>>.

Swansey, Bruce. "Las adoraciones de Juan Tovar". *Revista Proceso* (1983). 15 de marzo de 2014 <<http://www.proceso.com.mx/137382/las-adoraciones-de-juan-tovar>>.

## Videos

*Ludwik Margules. La poesía de la dirección.* Verónica Quezada Granados y Alberto Figueroa Carmona. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

*En batalla. El teatro de Ludwik Margules.* Verónica Quezada Granados. Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Teatral Rodolfo Usigli.

## Bibliografía indirecta

Adame, Domingo. *Para comprender la teatralidad. Conceptos fundamentales.* México: Universidad Veracruzana, 2006.

-----, *Elogio del oxímoron. Introducción a las teorías de la teatralidad.* México: Universidad Veracruzana, 2005.

Alonso de Santos, José Luis. *Manual de teoría y práctica teatral.* Madrid: Castalia, 2012.

Beristáin, Helena. *Diccionario de retórica y poética.* México: Porrúa, 2000.

Bousoño, Carlos. *Teoría de la expresión poética.* 7ª. ed., Madrid: Gredos, 1985

Ceballos, Edgar (coord.). *Diccionario enciclopédico básico de teatro mexicano.* México: Escenología, 1996.

*Diccionario de la literatura mexicana siglo XX.* Comp. Armando Pereira. México: UNAM/IIF, 2004.

- Escenarios de dos mundos. Inventario teatral de Iberoamericana*. 3 Vols. Madrid: Centro de Documentación Teatral, 1998.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*, Trad. Elisa Briega Villarrubia. Madrid: Arco/Libros, 1983.
- Fokkema, D. W. y Elrud Ibsch. *Teorías de las literaturas del siglo XX*. Trad. Gustavo Domínguez. Madrid: Cátedra, 1992.
- La Historia de la Literatura y la Crítica*. Colección Biblioteca filológica 9. España: Colegio de España, 1999.
- Lobato, Imelda y Leslie Zelaya. *Abstracts de teatro: resúmenes y bibliografía especializada*. México: Instituto Nacional de Bellas Artes, 1995.
- Magaña-Esquivel, Antonio. *Imagen y realidad del teatro en México (1533-1960)*. Edgar Ceballos (comp.). México: CONACULTA-INBA-Escenología, 2000.
- . *Teatro mexicano 1970*. México: Aguilar, 1973.
- . *Medio siglo de teatro mexicano 1900-1961*. México: INBA, 1964.
- Ocampo, Aurora. *Diccionario de escritores mexicanos. De las generaciones del Ateneo y Novelistas de la revolución hasta nuestros días*. México: UNAM-IFLL, 2007.
- Partida Tayzan, Armando. *La vanguardia teatral en México*. México: ISSSTE, 2000.
- . "1950-1987: De la posguerra a nuestros días". *Escenarios de dos Mundos. Inventario teatral de Iberoamérica*. 3 Vols. Madrid: Centro de documentación teatral, 1998, pp.101-111.

-----. "La nueva dramaturgia". *Escenarios de dos Mundos. Inventario teatral de Iberoamérica. 3 Vols.* Madrid: Centro de documentación teatral, 1998, pp. 124-131.

Sten, María. *Cuando Orestes muere en Veracruz.* México: FCE/UNAM, 2003.

-----. *Vida y muerte del teatro náhuatl. El Olimpo sin Prometeo.* Colección SepSetentas. México: SEP, 1973.

*Teatro mexicano del siglo XX.* Selecc., pról. y notas Antonio Magaña Esquivel. México: FCE, 1970.

Usigli, Rodolfo. *Escritos sobre la historia del teatro en México.* Pról. y notas Luis de Tavira. México: FCE, 2005.

-----. *México en el teatro.* México: Imprenta mundial, 1932.

Zelaya, Leslie, Imelda Lobato y Julio César López. *Una mirada a la vida y obra de Sergio Magaña.* México: Secretaria de Cultura de Michoacán-CITRU-CONCAULTA, 2006.

### **Hemerografía indirecta**

Ogando González, Iolanda. "¿Por qué la historia en el teatro?" *Anuario de Estudios Filológicos* 2002: 345-362.

Ortiz Bullé Goyri, Alejandro. "Los años cincuenta y el surgimiento de la Generación de Medio Siglo en el teatro mexicano". *Tema y Variaciones de Literatura* 2008: 39-56.

## ANEXO



“Tragedia de  
Don Carlos,  
cacique de Tezcoco”

# Las adoraciones

De Juan Tovar

**CNT**  
Compañía Nacional  
de Teatro del INBA



Teatro del Bosque  
Unidad Artística y Cultural del Bosque  
Estreno: 3 de noviembre / 21:00 hrs.  
México, D. F., 1983  
Martes a sábado 20:30 hrs.  
Domingos 18:00 hrs.

## Las adoraciones

### “Tragedia de Don Carlos, cacique de Tezcoco”

La historia de Don Carlos Mendoza, por nombre indio Ometochtzin, consta en actas: fue publicada en 1910, y reimpresa en 1968, con el título *Proceso inquisitorial del cacique de Tezcoco: México, 1539*. Caso de excepción —único en que la Inquisición de la Nueva España condenó a muerte a un natural—, el de Don Carlos es, a la vez, ejemplar en más de un sentido, y sus implicaciones trascienden la circunstancia específica para calar en lo vivo, lo presente. De allí su sustancia dramática o, al menos, la que esta obra y esta escenificación han querido poner de manifiesto. “Todo pasó hace mucho; todo tiene lugar ahora”: el antiguo destino de ese nieto de Nezahualcoyotl, ahijado de Hernán Cortés, refleja aún, como un negro espejo, nuestra manera de ser.

Juan Tovar

Recordemos cómo la fascinación ante la muerte no es tanto un rasgo de madurez o de vejez como de juventud. Mediodía y medianoche son horas de suicidio ritual. Al mediodía, durante un instante, todo se detiene y vacila; la vida, como el sol, se pregunta a sí misma si vale la pena seguir. En ese momento de inmovilidad, que es también de vértigo, a la mitad de su carrera, el pueblo azteca alza la cara: los signos celestes le son adversos. Y siente la atracción de la muerte.

Octavio Paz  
*El laberinto de la soledad*



Compañía Nacional de Teatro del INBA

## Las adoraciones

Reperto por orden de aparición:

Yoyontzin, indio	Mario García González
Don Carlos Mendoza (Ometochtzin), cacique	Antonio Medellín
María, su mujer	Luisa Huertas
Maldonado, español, cuñado de Don Carlos	Jorge Fink
Un macehual	Eduardo Ocaña
Fray Juan de Zumárraga, inquisidor	Miguel Córcega
Fray Alonso de Molina	Carlos Guízar
Fray Bernardino de Sahagún	Marco Zetina
Francisco, seminarista, hijo de Maldonado	Oscar Narváz
Pedro	Pablo Arturo Torres
Pablo	Angel Casarín
Inés, hermana de Francisco	Silvia Mariscal
Sacerdote diestro	Erando González
Sacerdote siniestro	Agustín Herrera
Titlacahuacan	Odiseo Bichir
Don Lorenzo de Luna, gobernador	Rubén Velarde
Doña María, cuñada de don Carlos	Rocío Cházaro
Don Alonso, cacique	Heriberto del Castillo
Melchor Aculahuacatl	Tomás Bárcenas
Zacanpatl	Luis de León
Caciques	Polcarpo Carrillo
Soldados	Ignacio Gómez
	Agustín Herrera
	Rubén Oviedo
	Luis Vázquez
	Blanca Torres
Marina	Silvia Osorio
Criadas	Dora Montero
	Ofelia Núñez
Hernando Cortés,	Miguel Córcega
Sol (danzante)	Carlos Hugo Pérez Murphy
	o José Luis Angeles
Luna (danzante)	Irma Montero
Músicos	Enriqueta Aragón
	Fernando Guajardo
	Alejandra Hernández
	Antonio Martín
	Erika Mues
	Leopoldo Novoa
	Omar Ortiz
	Ina Velasco

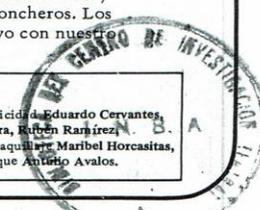
Dirección: José Caballero

Escenografía y vestuario	José Cuervo
Música	Erando González*
Arreglos y dirección musical	Fernando Guajardo
Estructuras coreográficas	Tulio de la Rosa
Asistente de dirección	Francisco Athié
Apoyo técnico y producción teatral	Alejandro Camarena
	Humberto Figueroa
	Teresa Cardona

\*El tema que se entereva con el canto en la primera escena y la danza que la cierra (*Llamada de ánimas y Danza del Sol*) pertenecen al acervo músico-ritual de Los concheros. Los recogemos con respeto como el lazo más vivo con nuestro origen y nuestra emoción.

#### Personal técnico

Tramoya Efrén Solares, Utería Severiano Olivares, Electricidad Eduardo Cervantes, Sonido Luis Pérez Mendoza, Traspuntes Marte Mora, Rubén Ramírez, Sastrera Francisca Sánchez, Teresa Sánchez, Peluquería y maquillaje Maribel Horcasitas, Ivonne Martínez, Coordinador del Teatro del Bosque Antonio Avalos.



0-36-71  
BERTA GONZALEZ  
67-107736  
51.2  
4319

# "Las Adoraciones"

de Juan Tovar

Tragedia de Don Carlos, cacique de Tezcoco  
(segunda versión)



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

**DR. GUSTAVO CHAPELA CASTAÑARES**  
RECTOR GENERAL

**DR. ENRIQUE FERNÁNDEZ FASSNACHT**  
SECRETARIO GENERAL

**LIC. CESARINA PÉREZ PRÍA**  
DIRECTORA DE DIFUSIÓN CULTURAL

**LAURA OROZCO MORÓN**  
JEFE DEL DEPARTAMENTO DE ACTIVIDADES CULTURALES

**JORGE RODRIGUEZ**  
JEFE CASA DE LA PAZ



Dirección: Ludwik Margules



## Actos de fe

Juan Tovar

**D**iez años después de consumada la conquista material de México, la conquista espiritual obtiene un triunfo decisivo al aparecerse la Virgen, en el Tepeyac, a un indio que pasaba por ahí y le gustó para recadero: "le dijo que en

nombre suyo se presentase a Su Ilustrísima el obispo don Francisco Juan de Zumárraga y le dijese que ella deseaba que acudiese a este sitio y que allí la venerase".

Como se recordará, el obispo resulta ser el incrédulo de la historia, que trae al indio a las vueltas y sólo se convence ante el milagro palpable. Dramáticamente hablando, tal actitud no es incompatible con la imagen pre-vaeciente de Zumárraga, el Protector de los Indios, ni con la versión que le atribuye la invención de las apariciones mismas. En su *Corona de luz* (1963), Rodolfo Usigli trenza todos estos cabos en un personaje complejo y vigoroso, que salva sus contradicciones a base de entereza.

Recordemos, porque viene a cuento, su diálogo de presentación, sostenido con el gracioso de la obra:

MARTINCILLO:—...¿Qué os atormenta, Fray Juan? ¿El recuerdo del indio que hicisteis quemar?

FRAY JUAN:—...No me atormenta el recuerdo de ese indio, hermano. Lo que sufrió su cuerpo lo





goza su alma. Se ha salvado, estoy seguro, y fue el camino de la salvación para mí porque nunca volveré a permitir que se quemé a otro indio, y no descansaré hasta lograr que se les considere a todos seres humanos.

Disuadido así de la violencia a la que otrora su fervor lo orillara, resuelto a conquistar por la buena, el obispo planea fingir un milagro; sus planes fallan, pero el milagro en verdad se produce, y viene a ser "que la fe corre ya por

todo México como un río sin riberas". La fábula es impecable y cala con sabiduría en la médula del fenómeno guadalupano; uno desearía que así hubieran sucedido en verdad las cosas.

Pero las fechas no mienten, y

es un hecho que el aludido exceso de fervor tuvo lugar, no antes de las apariciones, sino ocho años después, y que en 1540 el Inquisidor General de España despachaba una carta "reprendiendo al Ilustrísimo señor Zumárraga

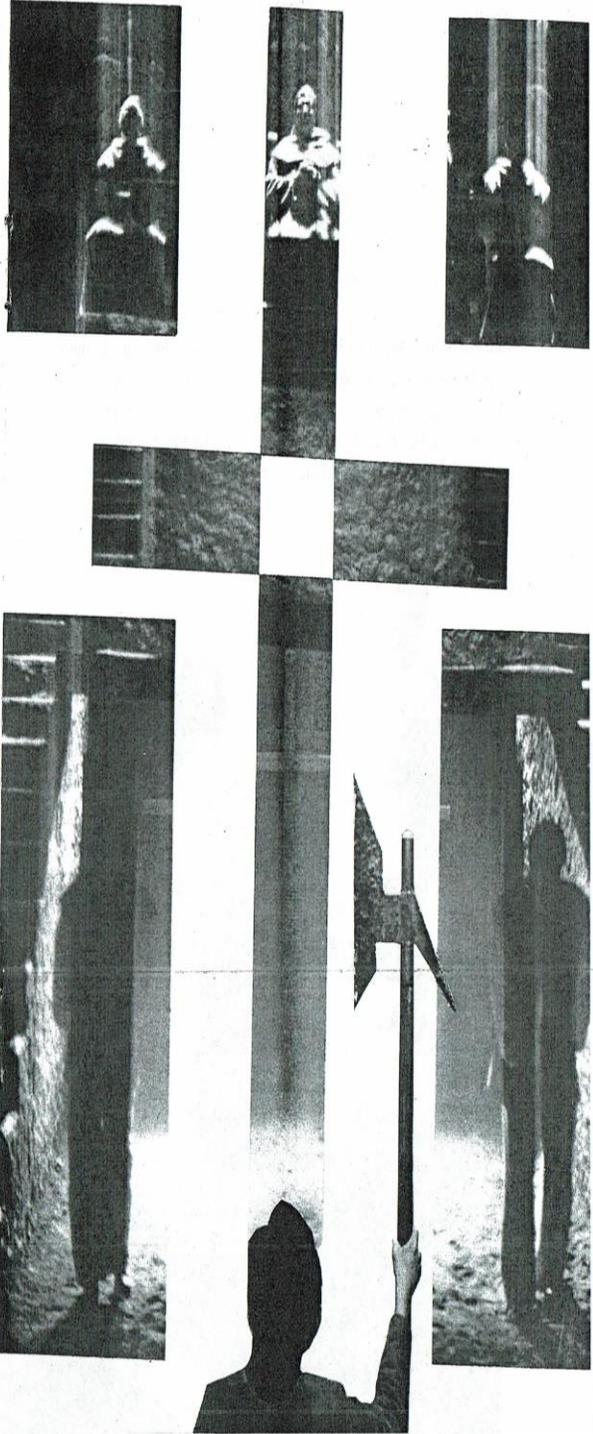


por haber hecho proceso contra un indio cacique por idólatra y haberlo sentenciado a muerte y quemádole". Desde luego, no le permitieron repetir la experiencia.

La incómoda historia de don Carlos Ometochtzin, sepultada en el olvido por conveniencias de la historia patria, ha tendido a resurgir en momentos oportunos. En 1910, la Comisión Reorganizadora de los Archivos de la Nación publicó el *Proceso inquisitorial del Cacique de*

*Tetzoco*; en 1968, un impresor de Guadalajara reprodujo esa edición. Volvió a hacerlo, doce años después, la Biblioteca Enciclopédica del Estado de México; y esto, para mí, es sincronicidad pura, porque fue ese mismo año de 1980 cuando *Las adoraciones* se leyó por vez primera.

La idea había sido de José Caballero, entonces al frente de un grupo en el Centro Universitario de Teatro. Deseoso de dirigir un *Hamlet*, conminado a poner





una obra mexicana, pensó que podía hacerse un Hamlet mexicano a partir de la figura del infortunado Ormetochtzin: hijo de Nezahualpilli, ahijado de Hernán Cortés, criado en una cultura y educado en otra, se prestaba de manera natural al papel de príncipe de la indecisión o, más bien, de la mestiza vacilación. "Ser o no ser indio, he ahí el dilema".

Sobre esta base armamos la

trama, calcando en lo posible los personajes y las situaciones de Shakespeare; sobre esa trama me puse a redactar el texto, agarrando vuelo con un prólogo donde los actores levantan su tinglado y pregonan su función. Esa idea había sido de Ludwik Margules, para un *Hamlet* que se le frustrara años atrás.

Con el tiempo, también *Las adoraciones* conoció la frustra-

ción, y no es remoto que la cercanía del Bardo tuviera que ver en ello. Cuando al cabo de diversas peripecias José la montó en 1983, con la Compañía Nacional de Teatro, pudo merecer el lapidario veredicto: "un bello texto, poco apto para la escena".

Entretanto, en 1981, Ludwik había requisado mi colaboración para armar, con escenas de la obra y con textos sobre la Con-





quista, un espectáculo para el Teatr Stu de Varsovia. *Los vencidos* tuvo por tema la sorda resistencia cultural del alma colonizada. Llegó a ensayo general, pero el estado de sitio decretado en Polonia ese diciembre impidió el estreno — y por poco también el retorno de Ludwik a ésta, su patria.



Las cosas no pasan en balde, y a la tercera va la vencida. Con esta mexicana fe me he puesto a reescribir *Las adoraciones*, no sólo en función de las necesidades prácticas de hacer viable la producción, sino de la necesidad interna o curiosidad incorregible de revisar todo el asunto, doce años después. Ahora, sin duda, se mira de otra manera.

Para empezar, Ometochtzin ya no juega a ser Hamlet. Sabe que es indio y quiere seguirlo siendo. Tiene que actuar con prudencia. Se embriaga y la pierde. Error táctico, error trágico, ¡y tan de la raza! Predicho, además, por el nombre indígena que se negó a abandonar, como eligiendo un destino de indio, trágico que fuera, antes que desvirarse en negar su raíz.

Lo cual me recuerda algo que decía Ricardo Vinós. "Con esto del progreso, sólo van quedando los autómatas y los indios, y los indios están en extinción". Estaremos, hermano, pero por lo pron-

to aquí seguimos haciendo valer lo que somos, representando lo que ha pasado, lo que pasa todavía. Ometochtzin somos todos.



◉◉◉◉◉◉◉◉◉◉ “Las Adoraciones” ◉◉◉◉◉◉◉◉◉◉

De Juan Tovar

Tragedia de don Carlos, cacique de Tezcoco

(segunda versión)

Obra en dos actos

**REPARTO**

**Yoyontzin**

Patricio Castillo

**Don Hernando Cortés**

Patricio Castillo

**Fray Juan de Zumárraga**

Guillermo Gil

**Don Carlos Mendoza**

(Ometochtzin)

Damián Alcázar

**Maldonado**

Blas Braidot (de Contigo

América)

**Fray Bernardino de Sahagún**

Gerardo Moscoso

**Doña María**

Claudia Gidi

**María**

Maira Sérbulo

**Fray Alonso de Molina**

Dardo Aguirre

**Don Alonso**

Uriel Bravo

**Don Melchor**

Dagoberto Gama

**Macehual**

Raúl Macías

**Francisco**

Alfredo Vargas

**Soldado español**

Juan de la Loza

**Soldado indígena y Heraldo**

Victor Ruiz Paco

