

DESCUBRIMIENTO Y CONQUISTA: ALGUNAS FIGURAS CUESTIONADAS EN EL TEATRO HISPANOAMERICANO DEL SIGLO XX

GIUSEPPE BELLINI

Como bien sabemos, la Historia ha sido siempre oficializada según las intenciones del poder constituido y ha cambiado su interpretación según los intereses de la clase dominante, construyendo no pocas veces mitos que han logrado superar los siglos, a pesar de críticas y documentaciones de índole distinta, producidas por la oposición o mejor todavía por la investigación más seria y serena. En el ámbito de la creación literaria el teatro ha contribuido a afirmar tales versiones y mitos, pero no pocas veces ha protagonizado una verdadera batalla en contra, mirando a restablecer la verdad.

En la época final del siglo XX han vuelto a ser cuestionadas por los dramaturgos algunas figuras consideradas fundamentales en la historia oficial de América, como Colón, Cortés, la Malinche, Cuauhtémoc, Moctezuma, Atahualpa, lo que 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.

Mi atención va, por el momento, a algunas piezas de autores que se llaman Guillermo Schmidhuber, Enrique Buenaventura, Homero Aridjis, Celestino Gorostiza, Salvador Novo, Bernardo Roca Rey, cuyas obras examino siguiendo la cronología de la actuación histórica de las figuras mencionadas.

1) CRISTÓBAL COLÓN

La primera de estas figuras es la de Cristóbal Colón. Inútil me parece insistir sobre cómo su aventura ha pasado a la historia, el mérito, o demérito, que se le ha reconocido como descubridor, voluntario o involuntario, del Nuevo Mundo.

Como italiano, porque al fin y al cabo por italiano se le ha aceptado, o si queremos genovés, puesto que en la época Italia era sólo una entidad geográfica, me parece oportuno recordar lo que escribía a su propósito, en 1571, Giuseppe Moletto, presentando la edición veneciana de las *Historie del S. D. Fernando Colombo, nelle quali s'ha particolare et vera relatione della vita e de' fatti dell'Ammiraglio D. Christophoro Colombo, suo padre...*^{1, 2}: él denunciaba la indiferencia del Rey Católico, frente a «un uomo così chiaro, degno veramente di vivere nella memoria degli uomini, finché duri il mondo»³. Y el mundo no ha olvidado nunca a Colón: lo ha ensalzado y discutido continuamente a través de los siglos, hasta llegar, por lo que se refiere a la expresión literaria, al Carpentier de *El arpa y la sombra*.

La vacilante preferencia actual por el término «encuentro» o «choque» de dos mundos, confirma la *vis* polémica que la empresa del Almirante en sí contiene.

En el teatro la presencia de Colón cuenta con una larga historia, que comienza con *El*

Catedrático Emérito de la Universidad de Milán. Director del Centro di Studi sull'Europa mediterranea en la Unidad de Milán. Doctor Honoris Causa por varias Universidades europeas y americanas. Autor de numerosos libros y artículos, traducciones (entre las que destacan las de Neruda y Miguel Ángel Asturias), ha publicado además una difundidísima *Historia de la literatura hispanoamericana* con varias ediciones. Director de revistas (entre ellas *Quaderni iberoamericani*) y colecciones editoriales de amplia tradición y presencia en el mundo europeo y latinoamericano.

¹ Giuseppe Moletto, *Historie del S. D. Fernando Colombo, nelle quali s'ha particolare et vera relatione della vita e de' fatti dell'Ammiraglio D. Christophoro Colombo, suo padre...*, Venecia, 1571.

² Editó el libro en Venecia Francesco de' Franceschi, Senese, en la traducción italiana de Alfonso de Ulloa. Una edición facsimilar, con estudio introductorio mio, ha sido realizada con la ocasión del Vº Centenario del Descubrimiento (Roma, C.N.R.-Bulzoni Editore, 1992).

³ *Ibid.*, p. 3 (s.n.).



Guillermo Schmidhuber.

4 Véase sobre el tema: Francisco Ruiz Ramón, *América en el teatro clásico español*, Pamplona, Ediciones Universidad de Navarra, 1993; Giuseppe Bellini, «Scoperta americana e conquista nel teatro di Lope de Vega», en *Re cavalieri, rustici, santi e delinquenti. Studi sul teatro spagnolo e americano del Secolo Aureo*, Roma, C.N.R.-Bulzoni Editore, 2001.

5 Guillermo Schmidhuber, «Palabras ociosas II», en Olga Doria Peña, *Los entes teatrales. Obra dramática de Guillermo Schmidhuber*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1994, p. 53.

6 Guillermo Schmidhuber, «Prólogo. Palabras ociosas para *Los entes teatrales*», *ibid.*, p. 8. A propósito del adjetivo ocioso, el dramaturgo explica, *ibidem*, que hay que entenderlo como «referencia al ocio griego, contrario al negocio moderno, es decir, a las labores del entendimiento y la creación», y añade: «Acaso sean [estas *Palabras ociosas*] una bitácora de mi pluma».

7 *Ibid.*, p. 88.

Nuevo Mundo de Lope de Vega⁴, obra que da inicio a toda una serie de dramas donde el personaje es protagonista. Pero, en este ámbito temático, ha llamado mi atención la insistencia con que se ha dedicado al personaje el dramaturgo mexicano Guillermo Schmidhuber, y especialmente de éste el «festejo fársico» titulado *El quinto viaje de Colón*. La pieza constituye la segunda parte de una trilogía que llamaría libre, cuyas piezas están unidas solamente por el nombre de Colón, o mejor, por el espíritu de Colón.

En efecto, el primer drama de esta trilogía, *Por las tierras de Colón* (1987), se centra sobre el tristemente conocido «bogatazo», o sea el momento trágico que acompaña en Bogotá el asesinato de Jorge Eliécer Gaitán, no una violencia que engendra violencia, según se expresa el dramaturgo, sino «ira popular nacida de la esperanza latinoamericana, cuando ésta se cansa de esperar», paradigma «de cuando el pueblo decide por sí solo hacer la historia»⁵.

Desconozco el tercer drama de la trilogía, en inglés, titulado *Adios to Columbus* (1992) pero, según informa el dramaturgo, «es una comedia realista sobre la pérdida de la lengua y de las tradiciones entre los exiliados hispanos», y:

Lleva a la escena la aventura de una muchacha norteamericana que descubre ser nieta de un viejo de origen mexicano. La enfermedad de *Alzheimer* que sufre el abuelo actúa como metáfora de su ocaso, ya que el viejo va olvidando su presente y sólo se comunica en castellano, mientras que la nieta va descubriendo el significado de la hispanidad a pesar de ser únicamente angloparlante⁶.

La segunda obra dramática de la trilogía, titulada *El quinto viaje de Colón*, es la que propiamente tiene al Descubridor como protagonista. Schmidhuber afirma que se trata de «una farsa desenfrenada que relata la historia de un pueblo a quien se le perdieron los huesos de su fundador»⁷. Con ello subraya una orfandad dramática: la búsqueda infinita del padre, para que el hijo adquiera historia. La aventura se prolonga por los siglos y es propia de las naciones hispanoamericanas, de modo que la farsa es en realidad un drama.

El autor considera a Colón una «estatua» simbólica, heredando la imagen de Chelero-de, y acepta la sugestión profética de Séneca, palabras que el Genovés anotó en su *Libro de Profecías* y que figuran ahora como epígrafe en el drama de Schmidhuber, acompañadas

por las del Capitán de navío Joaquín M. La-zaga, pronunciadas en 1898:

La grandeza de Colón aumenta con la prosecución de los siglos, al contrario, por desgracia, de la madre España, que dio calor y vida a su gloriosa aventura.

Estas expresiones explican la orientación del dramaturgo, claramente evidente en la parte final del drama, donde se documenta la decadencia de la nación ibérica conquistadora, que en Cuba es atacada por la flota de los Estados Unidos, a la que sólo puede oponer el resto de una armada ya poderosa y gloriosa, ahora destartada y fácilmente derrotada por los *yankee*.

La *Jornada Tercera* pone en escena a la regente María Cristina y al «rey niño», el futuro Alfonso XIII; todo está en contra de España; Francia le es enemiga y favorece la agresión estadounidense. El «Sarao de las Veinte naciones» consagra, sin embargo, un hecho positivo: la independencia de los pueblos de Hispanoamérica.

La infelicidad del continente es la misma de Colón, destinado «a ser un alma en pena, / mientras el Nuevo Mundo sea infeliz». En realidad el dramaturgo rescata el significado del Descubrimiento y de su autor, puesto que Colón sembró la fe en una felicidad que algún día está destinada a triunfar, como ya lo defendía obstinadamente, casi hasta sus últimos días, Neruda, al cual, sin embargo, no se le escapaba el significado del descubrimiento colombino. Cerrando el drama de Schmidhuber el capitán Bustamante dice:

Por eso Colón siempre nos vigila desde el mástil de la esperanza.

Y un día exclamará de nuevo:
«¡Alegria... alegría!...»

La escena, indica Schmidhuber, se oscurece paulatinamente y el Sarao «alcanza grandes sonoridades».

El dramaturgo mexicano se ha servido de la historia para reconstruir desde adentro la aventura inacabada de América a través de los siglos, desde su descubrimiento hasta nuestros días, y ha transformado a Colón en ente protector de un continente que se opone al materialismo estadounidense, en línea perfecta con la mejor tradición del pensamiento hispanoamericano. Afirma en una entrevista:

¿Cómo es posible que los hispanos hayamos perdido los huesos de nuestro primer descubridor? Fíjate, hay

tanta estulticia en nuestra historia hispanoamericana que no puedo dejar de encontrar muchos contenidos fársicos, porque nos hemos acercado al devenir de los tiempos con grandes errores y con fuerzas incontenibles dentro de nosotros mismos que nos han obligado a ir muchas veces por caminos equivocados. La hispanidad no es sólo una etnia, sino también una forma de pensar, un espíritu que tenemos clavado, algo que España tuvo y que Europa tuvo, pero que ya no tienen. Somos mesiánicos y tenemos siempre el deseo de llevar al mundo a su plenitud, aún creemos en la utopía. Esa era la forma de pensar de Colón⁸.

La inseguridad perdurante en torno a los huesos del Descubridor confirmaría la pérdida de rumbo de España. Colón es, pues, por Schmidhuber, pretexto para proyectar en tiempos actuales la irresuelta problemática de la identidad americana y de su plena afirmación. La historia del Descubrimiento, no ha encontrado todavía su éxito definitivo, pero Colón queda para el dramaturgo mexicano figura señera que indica un camino a todo el mundo hispanoamericano. Schmidhuber no pone en cuestión la historia de Colón, sino que denuncia el mal uso que se ha hecho de su empresa, a la que otorga el significado de la puesta en marcha de un definitivo rescate del mundo hispanoamericano, rescate que se realizará a partir de la Independencia, debido a países en los que, según teorías que, sobre todo al finalizar la segunda guerra mundial, denunciaban la decadencia de Europa, y por consiguiente de España, hacían de América la depositaria activa de todo lo que estas entidades habían perdido en cuanto a valores positivos.

2) HERNÁN CORTÉS

La segunda figura que domina la historia de América es la de Hernán Cortés. El dramaturgo colombiano Enrique Buenaventura le ha dedicado una de sus obras teatrales breves, titulada *Crónica*, no una pieza extraordinaria, a pesar de los méritos que le reconoce al autor el maestro Emilio Carballido, por su actividad en la formación de un teatro nacional y el conjunto de su obra⁹.

En *Crónica*, el autor vuelve al momento inicial del encuentro de Cortés, en Cozumel, con el continente americano. En esta ocasión el futuro conquistador de México dio, como sabemos, con dos españoles que, naufragos, no fueron ni matados ni devorados por los indígenas, sino que vivían con ellos, uno, Jerónimo de Aguilar, en condición de esclavo,

otro, Gonzalo Guerrero, más libre, por haberse casado con la hija de un jefe tribal, con la que, cuando llega Cortés, ya había tenido algunos hijos.

La pieza del dramaturgo colombiano lleva un subtítulo que anuncia claramente su actitud revisionista: *La enrevesada historia de Gonzalo Guerrero y Jerónimo de Aguilar*. «Enrevesada» la historia en sí y porque el autor sospecha a Cortés de haberlo inventado todo, en la primera de sus *Cartas de relación*, la que firma el Cabildo de la apenas fundada Villa de la Vera Cruz, y lo mismo a los cronistas que volvieron más tarde sobre el argumento: Francisco López de Gómara, en su *Historia de la conquista de México*, y Bernal Díaz del Castillo en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

En su *Relación* el Cabildo de La Vera Cruz trataba de las dos tentativas de Cortés para rescatar a los españoles que, según corría voz, debido al naufragio de la carabela que «dio al través en los bajos de Jamaica»¹⁰, se encontraban entre los indígenas. La segunda vez, la empresa de rescate la capitanea directamente el conquistador y da felizmente con algunos españoles, entre ellos con Jerónimo de Aguilar, ya perfectamente dueño del idioma maya, que se embarcará más tarde con Cortés y será auxilio fundamental, junto con doña Marina, para la comunicación con los indígenas durante la campaña de conquista.

El encuentro con Aguilar, hecho posible por el levantarse de un viento furioso que impide irse a los barcos de Cortés, es interpretado como milagroso:

Y túvose entre nosotros aquella contrariedad de tiempo que sucedió de improviso, como es verdad, por muy gran misterio y milagro de Dios, por donde se cree que ninguna cosa se comienza que en servicio de vuestras majestades sea que pueda suceder sino en bien¹¹.

El clima de la narración cortesiana es casi sagrado. Las empresas son ya «altas», encajinadas bajo la protección de la divinidad y al servicio de la corona. Gómara pondrá de relieve la bestialidad de la gente con la que Cortés entra en contacto, pero también la facilidad con que se convierte y se alegra con la destrucción de sus ídolos¹², e insistirá sobre



Carátula del programa de mano de *Crónica*, de Enrique Buenaventura.

8 Schmidhuber en Lady Rojas-Trempe, «Entrevista a Guillermo Schmidhuber: 'Veinticinco años de producción dramática de Guillermo Schmidhuber'», en Olga Martha, Peña Doria (ed.), *Los entes teatrales*, op. cit., pp. 171-76.

9 Emilio Carballido, «Presentación», en Enrique Buenaventura, *Los papeles del infierno y otros textos*, México, Siglo XXI Editores, 1990.

10 Hernán Cortés, «Carta Primera», en *Cartas de relación*, ed. de Mario Hernández, Madrid, Historia 16, 1985, p. 52.

11 *Ibid.*, p. 54.

12 Francisco López de Gómara, *Historia de la conquista de México*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, 1979, p. 27, Cap. XIII.



José Clemente Orozco, "Cortés y la Malinche" (1926). Colegio de San Ildefonso.

13
Ibid., p. 26, Cap. XII.

14
Ibid.

15
Ibid.

16
Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, México, Editorial Porrúa, 1968, I, p. 104, Cap. XXIX.

17
Buenaventura, *Crónica*, op. cit., p. 275.

el papel evangelizador de Aguilar, individuo que ya había recibido las órdenes menores. También subraya el hecho, estimado por milagroso, que había detenido los barcos de Cortés en ese lugar, permitiendo la llegada del que sería «la lengua y medio para hablar, entender y tener cierta noticia de la tierra por do entró y fue Fernando Cortés»¹³.

Es Gómara quien refiere la relación que hace Aguilar de su naufragio y vicisitudes entre los indígenas y las noticias que proporciona en torno a otros naufragos, entre ellos «un Gonzalo Guerrero, marinero», que se casó en Nachancán «con una rica señora de aquella tierra, en quien tiene hijos, y es capitán de Nachancán»¹⁴.

Éste se negó a ir con los españoles y Jerónimo de Aguilar supone que fue «de vergüenza, por tener horadadas las narices, picadas las orejas, pintado el rostro y manos a fuer de aquella tierra y gente, o por vicio de la mujer y amor de los hijos»¹⁵. Suposiciones, las últimas, que mezclan lo legítimo con lo pecaminoso.

No hará tal Bernal Díaz del Castillo. En su *Historia* el viejo soldado presenta a Guerrero, a través de la relación de Aguilar, amén de con cara desfigurada y orejas horadadas, como hombre estimado por esforzado y capitán peligroso de indios contra los españoles. Con lo que provoca la reacción de Cortés: «En verdad que le querría haber a las manos, porque jamás será bueno»¹⁶.

Esta es la historia, digamos oficial. El dramaturgo Enrique Buenaventura la toma como pretexto para desarrollar en su drama una crítica de fondo a la versión establecida por los cronistas.

En principio, hay que aclarar que el dramaturgo colombiano presenta su pieza como actitud polémica con relación al «día de la raza», celebrado por los españoles: la de *Crónica* es una celebración que no corresponde a la ritualidad política, la de los vencedores, que celebra los lazos de España con todos los pueblos que de ella se han originado, sino a la evocación de un día de la raza vencida, la indígena. Sobre todo es denuncia de la conducta de Cortés, al comienzo de su empresa en Yucatán, que aparece guiado por una fe religiosa algo pegadiza y una decisión inquebrantable de conquista, de territorios, bienes y personas. A través de la denuncia de esta intención de violencia se realiza la condena del hecho histórico que con los conquista-

dores ha dado vida a lo que es actualmente Hispanoamérica.

El drama de Enrique Buenaventura es una búsqueda de la identidad indígena desde adentro, frente a quien viene de fuera e impone con la fuerza su cultura, pero, acaso sin darse cuenta, el dramaturgo autoriza un egoísmo negativo del grupo indígena y es cuando Guerrero, después de haberse enfrentado con Cortés, piensa en una posibilidad de apaciguarse con él. En efecto, a su antiguo compañero Aguilar, que le recomienda ocultarse con los suyos en bosques lejanos, para evitar más tragedias, le declara:

Ésta es nuestra tierra y viviremos y moriremos aquí. Trataré de buscar una paz digna y honorable con Hernán Cortés. Le hemos mostrado de qué somos capaces. Le exigiré que respete nuestra neutralidad. Que siga su guerra de conquista como quiera y donde quiera. Que derribe, si puede, a Moctezuma, pero que a nosotros nos deje tranquilos¹⁷.

Palabras que sí representan la plena integración de un europeo en el mundo indígena, del que ya Guerrero se siente íntimamente parte, son también una patente manifestación egoísta, lejana de la solidaridad que se esperaría entre americanos ante el enemigo. Sabemos que en realidad eso fue y que Cortés pudo contar con los odios de los pueblos indígenas entre sí, y sobre todo contra el dominio azteca, para alistar en su empresa a aliados locales.

Por escaso que sea el valor de este breve drama del autor colombiano, destacan posiciones interesantes con relación a Cortés, figura mítica de la conquista, aquí reducida a dimensiones mínimas, desacralizada, diríamos, como no podía ser de otra manera puesto el punto de partida ideológico de Buenaventura. El efecto destructivo de la imagen del conquistador, sin embargo, no lo alcanza el drama. Muy al contrario, mueve al lector con conocimientos de las crónicas de la conquista, que el título mismo de la pieza evoca, a recordar el retrato que de Cortés ha dejado Gómara, como de un caballero del Renacimiento, coronado por la gloria de sus gestas, espléndido en su generosidad y hasta algo «putaño», lo que, al fin y al cabo, acrecentaba, entre los varones, su prestigio. Escribe, en efecto, el cronista que no era un «nuevo rico», sino que:

Vestía más polido que rico, y así era hombre limpiísimo. Deleitábase de tener mucha casa e familia, mucha

plata de servicio y de respeto. Tratábase muy de señor, y con tanta gravedad y cordura, que no daba pesadumbre ni parecía nuevo, [...]. Era muy celoso en su casa, siendo atrevido en las ajenas, condición de putaños. Era devoto rezador, y sabía muchas oraciones y salmos de coro; grandísimo limosnero; [...]. Daba cada año mil ducados por Dios, de ordinario, y algunas veces tomó a cambio dinero para limosna, diciendo que con aquel interés rescataba sus pecados. [...] Tal fue, como habéis oído, Cortés, conquistador de la Nueva España¹⁸.

Operación frustrada, por consiguiente, la de Enrique Buenaventura en *Crónica*, frente al imaginario del lector.

3) LA MALINCHE

Personaje misterioso e inquietante el de la Malinche, ampliamente tratado y cuestionado por mexicanos y no. Octavio Paz define a la mujer que acompañó a Cortés en la conquista de México, y fue su autorizada intérprete y amante, símbolo de la violación, mujer que «encarna lo abierto, lo chingado», frente a los indios, «estoicos, impassibles y cerrados»¹⁹; para el poeta y ensayista mexicano, Cuauhtémoc y doña Marina son «dos símbolos antagónicos», y el primero «único héroe a la altura del arte»²⁰.

Ya Bernal Díaz del Castillo informaba elogiosamente y con respeto, en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, acerca del personaje, a quien hace «desde su niñez [...] señora de pueblos y vasallos», y «excelente mujer y buena lengua» en todas las campañas de Nueva España, Tlascala y México²¹. También nos informa que la mujer consideraba que Dios «le había hecho mucha merced», no solamente con haberla sacado de su idolatría, sino con haberle dado la oportunidad de tener un hijo de «su amo y señor Cortés, y ser casada con un caballero como era su marido Juan Jaramillo», y que «en más tenía servir a su marido e a Cortés que cuanto en el mundo hay»²². ¡A su manera un espejo de virtud, como se puede ver!

De la colaboradora y amante del conquistador de la Nueva España se ha ocupado el dramaturgo mexicano Celestino Gorostiza, en la pieza en tres actos titulada *La Maliche*, drama que define como «interpretación histórica»²³, pero más bien historia novelada, como era inevitable en una obra de teatro.

En el primer acto se nos presenta el encuentro entre Cortés y la Malinche, ya regalo de los indígenas al conquistador, y el pro-

gresivo enamoramiento de ambos. Más que el texto, que no produce mucho entusiasmo en sí, valen las sugerencias escenográficas: los dos que «se miran largamente con admiración y simpatía», con el añadido comentario: «No es solamente el flechazo de un hombre y una mujer, sino el impacto de dos mundos predeterminados el uno para el otro, que se encuentran por primera vez»²⁴. Es ésta la tesis romántica del dramaturgo: un encuentro feliz, que da lugar al primer mestizaje. Todo lo contrario, naturalmente, de lo que expresa Paz en *El laberinto de la soledad*.

La figura de la Malinche se presenta ya en el primer acto como convencida y hábil colaboradora de los invasores de las tierras mexicanas, pero con un halo tierno, el del amor, que en el último acto se transformará en drama, cuando, ya acabadas sus empresas, rico y cubierto de gloria Cortés, llega su legítima esposa, que la misma noche muere, dejando insoluble la sospecha de un asesinato, voz que los enemigos del conquistador no dejaron de difundir.

Y es cuando, egoística e injustamente acusada por su amante, doña Marina se le rebela, defiende su inocencia y recupera la dignidad perdida, bien consciente de que ha empezado para los dos el tiempo del castigo, pero también de lo que representa el hijo que han tenido:

De todas nuestras quimeras, de todas nuestras ilusiones, sólo queda una realidad. Este hijo nuestro en el que estamos fundidos, que es un hombre nuevo y con el que empieza una raza nueva en un mundo nuevo²⁵.

Años después Miguel Ángel Asturias afirmará, en *Maladrón*, lo mismo, es decir, considerará el nacimiento del hijo de la india Titil-Ic y el español Blas Zenteno un evento extraordinariamente positivo: «dos razas ya fundidas para siempre como dos Océanos de sangre»²⁶.

Sin embargo, en el drama de Celestino Gorostiza, cuando por fin los personajes se hacen reales en el dolor y la preocupación, se abre paso también la perspectiva de un repudio futuro, del odio de la nueva raza hacia sus progenitores. Y es siempre la Malinche que vence el desaliento:

No importa. Quizá algún día, dentro de muchos años, esta raza llegue a ser suficientemente grande para darse cuenta de la pequeñez de nuestras flaquezas. Tal vez entonces, comprenderán que ciertamente

18 Francisco López de Gómara, *Historia General de las Indias*, en AA.VV., *Historiadores primitivos de Indias*, Madrid, Atlas (BAE), 1946, I, cap.XXIII, p. 375.

19 Octavio Paz, *El laberinto de la soledad*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994, pp. 94.

20 *Ibid.*, pp. 94-95.

21 Bernal Díaz del Castillo, *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Madrid, Historia 16, 1984, p. 158 (cap. XXXVII).

22 *Ibid.*, p. 159.

23 Celestino Gorostiza, *La Malinche*, en Antonio Magaña Esquivel (ed.), *Teatro mexicano del siglo XX*, México, Fondo de Cultura Económica, 1970, IV.

24 *Ibid.*, p. 447.

25 *Ibid.*, p. 511.

26 Miguel Ángel Asturias, *Maladrón*, Buenos Aires, Losada, 1969, p. 184.



David Alfaro Siqueiros. "El tormento de Cuauhtémoc" (1950). Palacio de Bellas Artes.

27
Gorostiza, *op. cit.*, p. 511.

28
Ibid., p. 505.

29
Salvador Novo, *Cuauhtémoc*, en *Teatro mexicano del siglo XX*, *op. cit.*, IV.

30
Cortés, *op. cit.*, pp. 360-361.

31
Díaz del Castillo, *op. cit.*, p. 277-278.

32
Ibid., p. 278.

son los padres los que engendran a los hijos, pero que son los hijos los que, a la medida de su propia estatura, honran y engrandecen a sus padres. Algún día ellos nos harán grandes a nosotros²⁷.

Estas palabras revelan una íntima adhesión a la filosofía de la «raza cósmica» de Vasconcelos.

Otros personajes, además de la Malinche, deambulan por el drama de Gorostiza: un Cortés en todo dependiente de la astucia de doña Marina en su actuación, desalentado, enamorado y romántico; capitanes poco fiables y arteros; un violento Alvarado, dispuesto a medidas fuertes, como las actuará tiempo después en México y Guatemala. En fin un héroe positivo, el ficticio emperador Cuauhtémoc, de quien los capitanes de Cortés sospechan, y acepta ser sometido al tormento con la dignidad propia de las grandes figuras de la historia, despojándose —un poco teatralmente, hay que decirlo, pero en teatro estamos— de manto, corona y cetro para consignar su desnudez de hombre común, esclavo de los nuevos dueños:

¡Pero no! ¡No será al emperador de los mexicanos a quien inflijas esa humillación! ¡Se acabó la farsa! ¡Tú eres el que manda! ¡Ya no hay emperador de los mexicanos! ¡A quien vas a atormentar es a un esclavo! ¡Un pobre tameme sin patria y sin nombre! Vamos, señores²⁸.

4) CUAUHTÉMOC

La figura del último emperador mexicano la presenta Salvador Novo en su acto único de 1962, *Cuauhtémoc*²⁹. Se trata de una pieza que puede representarse, advierte, hasta con sólo dos actores, con máscaras, uno de los cuales, sin embargo, aparece de tanto en tanto, descubierta la cara, anunciando e ilustrando los hechos, haciendo referencia concreta a la historia de la conquista de la capital azteca, a la rebelión contra Alvarado durante la ausencia de Cortés, a la fuga de los españoles, parte de los cuales mueren ahogados en la laguna, a la reconquista de la ciudad, al sitio y la resistencia de los sitiados, ya regidos por Cuauhtémoc, después de muertos Moctezuma y su sucesor Cuitláhuac, cuyo mando dura sólo ochenta días, puesto que se lo lleva una enfermedad misteriosa.

El drama de Novo no es gran cosa: se reduce a ilustrar la actitud pasiva de Moctezuma, el cual, ante la llegada de los españoles cree encontrarse frente al regreso airado y vengativo de Quetzalcóatl. No lo cree así el joven Cuauhtémoc, que lo incita a oponérseles y sucesivamente intenta, sin éxito, obtener la solidaridad de los reyes tributarios de México. Naturalmente, en la pieza se pone de relieve la sed de oro de los conquistadores, el uso torcido de un presunto derecho divino, sostenido por un casi fantasmal Fray Bartolomé.

La conclusión es la muerte del joven emperador, relatada por el actor sin máscara, quien hace referencia a la relación de Cortés en la quinta de sus *Cartas*.

Puede decirse abiertamente que la figura del héroe infeliz no ha sido explotada con éxito por el dramaturgo mexicano. El drama es inadecuado a la posible grandeza trágica del personaje. Y aquí de nuevo es infinitamente más eficaz la relación, no tanto de Cortés, que subraya solamente el peligro que «Guatemucín» representaba y la justicia de darle muerte³⁰, sino la de Bernal Díaz del Castillo, que bien hubiera podido darle a Salvador Novo motivo de inspiración más eficaz. Escribe el cronista:

Y sin haber más probanzas, Cortés mandó ahorcar a Guatemuz y al señor de Tacuba, que era su primo. Y antes que los ahorcasen, los frailes franciscos les fueron esforzando y encomendando a Dios con la lengua doña Marina. Y cuando le ahorcaban, dijo Guatemuz: «¡Oh, Malinche: días había que yo tenía entendido que esta muerte me habías de dar y había conocido tus falsas palabras, porque me matas sin justicia! Dios te la demande, pues yo no me la di cuando te me entregaba en mi ciudad de México»³¹.

Con el relativo comentario personal, que al fin y al cabo, a pesar de elementos utilitarios, ahonda en la dimensión de la tragedia:

y verdaderamente yo tuve gran lástima de Guatemuz y de su primo, por haberles conocido tan grandes señores, y aun ellos me hacían honra en el camino en cosas que se me ofrecían, especial en darme algunos indios para traer yerba para mi caballo. Y fue esta muerte que les dieron muy injustamente, y pareció mal a todos los que íbamos³².

Donde se ve como el antiguo cronista tenía más sentido dramático que no el dramaturgo contemporáneo. Y es ésta de Bernal Díaz la visión permanente del triste destino

de Cuauhtémoc. Una vez más el teatro no alcanza la dimensión de la crónica.

5) MOCTEZUMA

Otra gran figura cuestionada en el teatro es, naturalmente, la del emperador Moctezuma, que inexplicablemente se rinde ante los creídos dioses que llegan del mar.

El caso ha ocupado, y preocupado, la Historia. En el teatro, en años todavía recientes (1980), de Moctezuma ha tratado el novelista, poeta y dramaturgo mexicano Homero Aridjis en la pieza homónima, ahora reunida con otro drama bajo el apocalíptico título calderoniano de *Gran teatro del fin del mundo*³³.

El autor mexicano es bien conocido por su poesía y su narrativa; de ambas yo también me he ocupado³⁴. Menos conocido es el teatro de Aridjis, y en éste, *Moctezuma* es un drama significativo.

La pieza no está dividida en actos, sino en seis momentos, que contemplan: 1- *Moctezuma en la Casa de lo negro*; 2- *El regreso del dios*; 3- *El teatro mágico de Moctezuma*; 4- *Moctezuma en la Casa de las aves*; 5- *La matanza en el Templo mayor*; 6- *Moctezuma en el Mictlán*.

¿Un drama representable? Creo que difícilmente, lleno como está de personajes fantásticos y simbólicos que se mezclan y se transforman incansablemente, animales, esqueletos, puras esencias, fantasmas, entes incorpóreos, sólo marco transparente, en un mundo de sombras y de colores, reflejados en superficies de espejos que permiten ver antes lo que va a ocurrir, reales e irreales al mismo tiempo, mudos y parleros, representaciones obsesivas y seres de identidad deforme, en constante mutación.

A través de todo este derroche de simbología indígena, de difícilísima comprensión, a lo menos para el europeo, desfila la historia del emperador azteca: un vivo-muerto o muerto que habla. En sustancia, un ser destinado a la destrucción, despreciado por los dioses creadores y por las divinidades de los ínfimos, sometido a singular tormento de construcción-aniquilación, de existencia-inexistencia, de voz sin voz, de poder sin poder, de aceptación y rechazo. Un universo por su excepcionalidad fascinante, que muda continuamente y representa un inframundo poblado por un sinnúmero de misteriosas e inquietantes presencias, hacia donde todo fluye, es juzgado y aniquilado.

Desde los temores que acompañan la percepción de la llegada de los extranjeros creídos dioses, hasta la prisión de Moctezuma, desde la destrucción de los ídolos realizada por Alvarado y su gente en ausencia de Cortés, hasta la muerte a pedradas del emperador —¿rebelión de su pueblo o asesinato de los españoles?—, toda la historia que le concierne desfila en estas páginas como en volutas de humo, hechos aludidos más que contados, evocados en la memoria de quien se acerca al texto por pulsiones más que por realidades.

Los datos de la historia se presentan como envueltos en una gasa de la que emergen de repente, y de inmediato desaparecen, los hechos como los personajes, y se deforman. El final representa el rechazo definitivo de Moctezuma, quien es para el mundo indígena un ser negativo, criminal, por no haberse opuesto a los invasores.

La pieza finaliza con la figura-sombra del culpable, consciente de que va hacia el «lugar de la extinción total»:

Moctezuma comienza a andar. Los dos Xólotls, en los extremos, al querer avanzar hacia él se tambalean y caen, uno en las fauces abiertas de una serpiente, el otro en la boca de un esqueleto, como en trampas disimuladas que dan a abismos. El perro descabezado guía. Moctezuma cruza el río Chiconahuapan, sobre el que pasan los difuntos nadando. Él lo cruza de pie, solemnemente, como en una ceremonia. Las mujeres, los sirvientes lo siguen. Los músicos negros tocan, el tecolote ríe y tose, la guacamaya dice cosas ininteligibles, como palabras en náhuatl dichas al revés, los gatos maúllan y los perros ladran. Cuando va a mitad del río, sus dos vasallos corren detrás de él, como si se hubieran quedado rezagados y quisieran alcanzarlo. Van de prisa, sobre el aire, sombras sopladas por el viento³⁵.

Nada queda ya de la grandeza de los personajes ilustres y desgraciados de la Historia. En la realización dramática de Homero Aridjis, Moctezuma es el responsable del desastre nacional y nada merece de la dignidad con que, a pesar de su debilidad, nos lo han presentado los protagonistas españoles de la conquista, Hernán Cortés y Díaz del Castillo, quienes lo conocieron en su pleno poder y majestad.



Homero Aridjis.

33 Homero Aridjis, *Moctezuma*, en *Gran teatro del fin del mundo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1994.

34 Cfr. Giuseppe Bellini, «De un mundo a otro: la obra de Homero Aridjis», en Rocío Oviedo, *México en la encrucijada. Octavio Paz y la cultura hispánica en el fin de siglo*, Madrid, Ediciones Gondo, 2000; *Idem*, «Más allá de las palabras: la poesía metafísica de Homero Aridjis», en Thomas Stauder, *La luz queda en el aire*, Frankfurt am Main, Vervuert Verlag, 2005.

35 Aridjis, *op. cit.*, pp. 113-114.



Muerte de Atahualpa en la Nueva Crónica y Buen Gobierno de Guamán Poma de Ayala.

36
Hernán Cortés, «Carta segunda», en *Cartas de relación*, op. cit., p. 115.

37
Díaz del Castillo, op. cit., p. 313.

38
Ibid., p. 314.

39
Cf. José Esse Murga, «El teatro en el Perú», prólogo a *Teatro peruano contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 19. Informa Murga que el drama se estrenó en 1957, bajo la dirección del autor, en un escenario al aire libre, el de las ruinas preincaicas de Puruchuca.

40
Bernardo Roca Rey, *La muerte de Atahualpa*, en José Hesse Murga, *Teatro peruano contemporáneo*, Madrid, Aguilar, 1959, p. 181.

41
Ibid., p. 185.

42
Ibid., p. 186.

Descubrimiento y conquista:
algunas figuras cuestionadas en
el teatro hispanoamericano del
siglo XX

GIUSEPPE BELLINI

Cuenta el primero que el «señor» Moctezuma salió a recibirlo «con hasta doscientos señores, todos descalzos», y él «venía por medio de la calle con dos señores, el uno a la mano derecha y el otro a la izquierda», y que cuando fue a abrazarlo esos dos señores le detuvieron con las manos «para que no le tocase»³⁶: un ser divino.

A distancia de muchos años Bernal Díaz del Castillo conservaba todavía la memoria del primer impacto con la figura imperial; en toda su crónica se refiere al personaje como al «gran Moctezuma», y añade detalles a la presentación de Cortés, significativos de su estupor y admiración:

e ya que llegábamos cerca de México, [...], se apeó el gran Moctezuma de las andas, y traíanle del brazo aquellos grandes caciques debajo de un palio muy riquísimo a maravilla, y la color de plumas verdes con grandes labores de oro, que colgaban de unas como colgaduras, que hubo mucho que mirar en ello; y el gran Moctezuma venía muy ricamente ataviado, según su usanza, y traía calzados unos como cotaras, que así se dice lo que se calzan, las suelas de oro, y muy preciada pedrería encima de ellas³⁷.

A continuación el cronista confirma que los que acompañaban al emperador le «detuvieron el brazo a Cortés que no le abrazase, porque lo tenían por menosprecio»³⁸.

El teatro de Aridjis desacraliza eficazmente el mito: ya no se trata de ensalzar al gran soberano, ni de compadecerlo en su desgracia, porque la desgracia no ha sido sólo suya, sino de todo un pueblo. La historia queda así revisada en sus consecuencias a través de los siglos, tiempo que va de la caída del imperio azteca al México de la edad presente.

6) ATAHUALPA

Bien distinta es la actitud del peruano Bernardo Roca Rey frente al soberano inca, en su tragedia en un acto, *La muerte de Atahualpa*, que escribe en 1950 y estrena varios años después³⁹. El infeliz personaje es representado por el dramaturgo, con participación, en los momentos finales de su existencia, cuando prisionero de Pizarro, después de haber pa-

gado el ingente rescate en oro que sabemos, acarreado por sus súbditos desde todos los rincones de su inmenso imperio, es condenado a muerte.

De la hoguera le salva su conversión forzosa a la religión cristiana, obtenida por el padre Vicente de Valverde, para concluir sin embargo con la muerte por garrote.

En el drama actúan solamente tres personajes: además de Atahualpa, cargado de cadenas, el fraile, con una cruz en las manos, y el traidor Felipillo, quien, como intérprete, según cuenta la historia, había formulado falsas acusaciones contra su rey y con ellas contribuyó fundamentalmente a su condena. Una condena, por otra parte, que ya había decidido de antemano Francisco Pizarro, para liberarse del incómodo personaje.

Durante toda la representación, según dispone el dramaturgo, «se escucha a lo lejos el redoble fúnebre de los tambores castellanos, mezclado con plañidos de mujeres y broncas voces de la soldadesca»⁴⁰. La escena va cargándose progresivamente de dramatismo. Elementos propios de la metafísica entran en discusión. Mientras el fraile le recuerda al condenado que la muerte lleva al conocimiento de Dios y constituye el fin último del hombre, Atahualpa le opone:

¡Principio o fin! ¿Qué más da?... ¿Sabes tú lo que eras antes de nacer? ¿En qué región de helados cristales o espesas tinieblas morabas?... Pues, la muerte, ¿no es acaso igual a ese «antes de nacer»? Volvemos al principio, a la Nada; eso es todo... Pavor deberíamos tener a la vida, al mundo cuando vamos a entrar en él. Felizmente la Naturaleza es tan sabia que nos priva de todo sentido cuando nacemos, porque, de tener conciencia, desgarraríamos las entrañas de nuestra madre para ahogarnos en ella y no conocer así, jamás, la codicia, la injusticia, la traición... Volvemos a la Nada, y eso es todo...⁴¹.

Con este discurso el Inca cobra dimensión; frente al fraile que le reprocha que habla como un herético, cuando acaba de recibir el bautismo, Atahualpa contesta que al contrario habla «como un hombre» que «ha visto cometer los mayores atropellos por codicia, que ha sido traicionado y a quien la injusticia lleva a la muerte...»⁴².

Ésta es la denuncia del dramaturgo: el Inca es un inocente injustamente condenado por la fuerza bruta de los vencedores, sedientos de riqueza, de oro, como les reprochaba también Guamán Poma de Ayala en su *Corónica y buen gobierno*.

Y de repente en el drama, sobre el lamento que se oye a lo lejos de las mujeres que lloran la muerte de su señor, plegaria que nos lleva al conocido lamento de la elegía quéchua *Apu Inca Atawalpaman* –tan estupidamente traducida por José María Arguedas–, se introduce la persona del traidor, Felipillo, que llega a tomar venganza de su odiado señor.

La discusión entre los dos se vuelve dramática; se trocan los papeles y el uno representa en el otro sus propios fantasmas, reprocha su propia conducta por interpuesta persona: la muerte de Huáscar, la traición del súbdito, la venganza vil, la dignidad perdida frente al invasor y a la muerte. Pero el trágico juego termina: el Inca recupera su dignidad en el momento de ir a morir y el traidor se le humilla «cayendo en tierra y casi arrastrándose tras él»⁴³.

El dramaturgo peruano logra en *La muerte de Atahualpa* una obra de gran hondura y dramatismo. Con ella se sitúa dentro de la tradición que ve en Atahualpa la víctima inocente de la conquista, como lo ha visto la comunidad de los vencidos. Se trata de una clara denuncia, que restituye dignidad al monarca incaico, en perfecto acuerdo, por otra parte, no con la versión de los vencedores del momento, sino con un cronista «moralista» como lo fue Cieza de León, quien en su *Descubrimiento y conquista del Perú* refiere con acentos de protesta los hechos.

Sin exitación alguna Cieza acusa a Felipillo de traidor y denuncia en Pizarro la decisión

previa de matar al Inca, decisión en la que, junto con otros, Almagro «fue parte para que Atabalipa muriese»⁴⁴. Al cronista le debemos la descripción dramática del dolor y desesperación de las mujeres de Atahualpa y de las sirvientas, «que parecían rasgar las nubes con alaridos», y «Quisieran muchas matarse y enterrarse con él en la sepultura» aunque «no les fue permitido»⁴⁵. Una verdadera tragedia, que Cieza de León condena y en la que ve el verificarse mas tarde la justicia divina: todos han muerto los que «tan malamente» mataron a Atahualpa, pero han muerto ellos mismos «malamente», de modo que, según el cronista,

podráse, por Atabalipa, decir el refrán de «matarás y matarte han»; y «matarán a los que te mataren». Y así los que tiene por culpantes, en su muerte, murieron muertes desastrosas: Pizarro, mataron a puñaladas; y Almagro, le dieron garrote; fray Vicente, mataron los indios en la Puná; Riquelme, murió súbitamente. Pero Sancho, que fue el escribano, le dieron en Chile muerte cruel de garrote y cordel⁴⁶.

La empresa de los dramaturgos hispano-americanos, dedicada a enjuiciar, ensalzar o disminuir a las figuras históricas del pasado, en sustancia a cuestionar la historia, ha tenido éxito vario desde el punto de vista artístico, como se ha visto, pero siempre atestigua la atracción que las figuras eminentes han ejercitado sobre quienes, con participación, investigan el pasado para llegar a una explicación convincente del presente.

43
Ibid., p. 201.

44
Pedro Cieza de León, *Descubrimiento y conquista del Perú*, Madrid, Historia 16, 1986, p. 187.

45
Ibid., p. 188.

46
Ibid., p. 189.