

01069

5
2

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EL TEMA HISTORICO EN EL TEATRO MEXICANO,
DEL SIGLO XIX A LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XX

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE
MAESTRO EN LETRAS
(LITERATURA MEXICANA)

PRESENTA

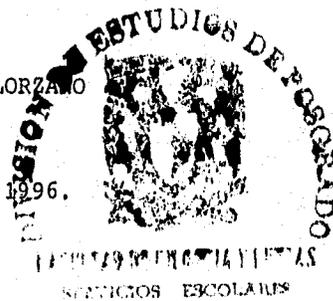
GALDINO MORAN LOPEZ

ASESOR

DR. CARLOS SOLORZANO

MEXICO, D.F. 1996.

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres.

A Verónica.

A Leticia y Ahuic.

Mi agradecimiento al
Dr. Carlos Solórzano,
por su apoyo invaluable.

Índice general

Introducción	6
Capítulo I. Relación entre la Historia y el teatro ...	9
Raíces históricas del teatro en Occidente	9
Orígenes del teatro en México	18
El teatro prehispánico	18
El teatro novohispano	27
El teatro durante el movimiento de Independencia	34
Capítulo II. El teatro de tema histórico	41
El tema histórico en la dramaturgia occidental	41
El tema histórico en la dramaturgia mexicana	53
Capítulo III. Análisis de obras mexicanas de tema histórico	59
La Conquista	62
Moctezuma II, Sergio Magaña	66
Malintzin, (Medea americana), Jesús Sotelo Inclán	80
La Malinche, Celestino Gorostiza	92
El Virreinato	104
Muñoz, <i>visitador de México</i> , Ignacio Rodríguez Galván	108
El <i>privado del virrey</i> , Ignacio Rodríguez Galván	119
La <i>hija del Rey</i> , José Peón Contreras	133

La Independencia	144
<i>Hidalgo, Federico S. Inclán</i>	150
<i>El Unipersonal de don Agustín de Iturbide,</i> José Joaquín Fernández de Lizardi	166
<i>La tragedia del padre Arenas,</i> José Joaquín Fernández de Lizardi	171
La Reforma	178
<i>La Politicomanía,</i> Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos	182
<i>La hija del cantero,</i> Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos	192
La Intervención Francesa y el Imperio de Maximiliano	200
<i>Carlota de México, Miguel N. Lira</i>	209
<i>Corona de sombra, Rodolfo Usigli</i>	220
El Porfiriato	235
<i>La venganza de la gleba, Federico Gamboa</i>	244
<i>Así pasan..., Marcelino Dávalos</i>	255
La Revolución Mexicana	269
<i>Emiliano Zapata, Mauricio Magdaleno</i>	288
<i>San Miguel de las Espinas, Juan Bustillo Oro</i>	296
<i>Los de abajo, Mariano Azuela</i>	309
<i>Felipe Angeles, Elena Garro</i>	319
<i>El gesticulador, Rodolfo Usigli</i>	329
Conclusiones	341
Notas bibliográficas	364
Bibliohemerografía	380

Introducción

El teatro es la expresión viva de la Historia. En él se recrean todos los asuntos de la existencia humana. A lo largo del desarrollo del teatro pueden explorarse las preocupaciones del hombre, las diversas gradaciones de sus valores, las complejas veredas de su pensamiento, las insospechadas manifestaciones de su conducta. Asimismo, las obras de teatro recogen los hechos más significativos de la memoria colectiva, en el mismo momento de los acontecimientos o en la reflexión decantada por el tiempo.

La literatura, y en especial la dramaturgia, es pródiga en el tema histórico, entendido éste como una unidad compuesta por elementos significativos alusivos a hechos registrados en la Historia y que en el caso de las obras dramáticas, dichos componentes están dispuestos en un orden determinado para poder representarse en el escenario. En efecto, desde los griegos el teatro vuelve los ojos constantemente al suceder general de los hombres, abrevia los detalles, sigue el curso de las historias, pone en primer plano a los héroes, reconstruye ante los ojos atentos de los espectadores los fragmentos espacio-temporales, distantes o cercanos, donde se han dilucidado los escarpados cursos de los pueblos. Aristóteles en su *Poética* dice que las mejores fuentes de inspiración en el teatro son la Historia y la leyenda.

Pero, también los autores dramáticos ofrecen sus propias visiones de los hechos, cuestionan sus causas, buscan sus razones, muestran las facetas múltiples de los personajes; es decir, toman de la Historia las fuentes, mas no guardan vasallaje frente a ella; al contrario, la enriquecen con las categorías estéticas del género, mediante la consistencia de la trama, la profundidad de los caracteres, el contenido de los parlamentos, los diálogos y aun los coros, el lenguaje poético, los cantos, la escena en todos sus conceptos.

En México, la recreación de asuntos históricos en el teatro cobra vigencia plena a partir de la Independencia y se extiende a lo largo de los siglos XIX y XX. Durante estos periodos los dramaturgos han llevado a la escena los momentos culminantes de la historia del país. Este hecho ha motivado mi interés, y apoyándome en mis estudios de Historia y de Letras efectuados con anterioridad, para profundizar en el tópico y mostrar cómo el esfuerzo de las diversas generaciones de autores, independientemente de las tendencias estéticas o dramáticas, ha conseguido hilvanar las hebras del suceso colectivo con la expresión literaria, manifiestas en su vocación por indagar la esencia de la nación.

Antes de estudiar las obras mexicanas de tema histórico, creí conveniente abordar, en el capítulo I de la tesis, la *relación entre la Historia y el teatro* a través del repaso de las raíces históricas del teatro en Occidente y los orígenes del teatro en México. Más adelante, en el capítulo II, exa-

mino de manera sucinta *el teatro de tema histórico*, tanto en la dramaturgia occidental como en la mexicana.

Por lo que respecta al análisis de las obras dramáticas mexicanas --capítulo III--, seleccioné aquellas que mejor representan desde el punto de vista temático las principales épocas en la Historia de México: la Conquista, el Virreinato, la Independencia, la Reforma, la Intervención Francesa y el Imperio de Maximiliano, el Porfiriato y la Revolución y, por tanto, corresponden a diferentes tiempos histórico-literarios de sus autores.

El estudio de las obras desde esta perspectiva dio pauta a tratar con mayor detenimiento la trama y las acciones de los personajes en relación con el aspecto temático inherente al texto, más que a la revisión del espectáculo dramático. También, para poder relacionar la Historia con los asuntos citados en las piezas, consideré oportuno hacer breves síntesis de cada uno de los periodos históricos que se abordan.

La tesis tiene la doble intención de mostrar la inclinación constante de nuestros autores por los temas históricos, que aun cuando aluden épocas distintas o distantes conservan elementos de interés para la vida contemporánea. Asimismo, busca resaltar el valor estético de las obras, que en conjunto constituyen una indudable aportación en el desarrollo de la dramaturgia nacional. Espero que el presente trabajo cumpla cabalmente con tales propósitos.

Capítulo I. Relación entre la Historia y el teatro

Raíces históricas del teatro en Occidente

Desde siempre, los hombres han tenido la necesidad de representar en forma objetiva su realidad subjetiva. El teatro responde a este requerimiento al doblar la vida humana en un espectáculo de la vida misma.¹ Así, el arte dramático se convierte en una metáfora visible donde el escenario y el actor se transfiguran para representar un mundo imaginario, irreal y fantasmagórico.²

La diferencia entre un texto teatral y un poema, una novela o un ensayo, es precisamente su naturaleza para poder convertirse en un espectáculo, a partir de las anotaciones del autor referentes a los recursos de la escenografía, el vestuario, la máscara, la mímica, el gesto y la declamación, asumidas por los actores que "se esfuerzan por parecer otros, y representan una acción en un espacio determinado ante unos espectadores".³

La representación o espectáculo es la esencia del teatro; la palabra cumple una función constitutiva, pero muy determinada, en un segundo plano. "El teatro, por consiguiente, antes que un género literario es un género visionario o espectacular... El teatro no acontece dentro de nosotros, como pasa con otros géneros literarios..., sino

que pasa fuera de nosotros; tenemos que *salir de nosotros* y de nuestra casa e *ir a verlo*".⁴

Las representaciones dramáticas son una de las primeras manifestaciones literarias de los pueblos. Las danzas mímicas, acompañadas de música y coros, constituyeron el preludio de la aparición de la tragedia y la comedia.⁵ Esta afirmación es válida tanto para el Occidente como para las culturas prehispánicas.

El teatro como tal nace en la cultura griega. Antes de ella quizá existieron algunos esbozos en Egipto, donde se sabe que desde el segundo o tercer milenio antes de Cristo había una *Representación de la Pasión de Abydos*, que celebraba la muerte de Osiris y contaba cómo fueron despedazados sus miembros para ser reunidos de nuevo por Isis, su hermana y esposa; pero no sobrevive ningún texto y sólo existe un testimonio de Ikhernofret, quien refundió materiales anteriores para una exhibición ante el rey Sesotris III (1887-1849 a.C.).⁶

También el estudio de una estela encontrada en 1922 por el Instituto Francés de Arqueología Oriental revela que ésta fue erigida en honor de un personaje llamado Emheb, el cual formaba parte de una compañía ambulante de actores a principios del siglo XVI a.C., y es, hasta ahora, el indicio más antiguo de un comediante.⁷

Ambas referencias permiten afirmar que las antiguas representaciones rituales egipcias apuntaban ya a una especie de ejercicio dramático con una finalidad eminentemente religiosa; pero sería hasta la época de los griegos cuando el teatro surgiría como una manifestación artística. "Los griegos transformaron los mitos en historias y al llevarlos a escena adquirieron su alcance más profundo, su forma más expresiva".⁸

El teatro griego, como el de otros pueblos, nació de un rito religioso. En este caso, provino del culto a Dionisos, dios de la fertilidad, del vino, de las musas y de las artes.

En su origen, los cortejos, danzas y canciones representaban sólo el mito de Dionisos. Un individuo del coro aparecía vestido como el dios, recitaba el ditirambo o himno coral y exhortaba a los danzantes a iniciar el canto.⁹

Al parecer, el cambio del ditirambo al drama tuvo lugar a mediados del siglo VI a.C. con las obras del primer autor lírico, Tespis de Icaria, quien introdujo un actor, el corifeo (distinto del director del coro), que le hablaba al coro, proporcionaba la narración y hasta representaba episodios dramáticos.¹⁰

También se atribuye a Tespis la aportación de otros elementos al espectáculo, como la indumentaria y las máscaras de los artistas y el corifeo. De sus obras sólo se tienen alusiones a *Los jóvenes*, *Los sacerdotes*, *Forbas*, *Alcestes* y

Pentea.¹¹ En el año 534 a.C., cuando Pisístrato estableció el primer concurso dramático, Tespis ganó el premio con una de sus tragedias. Después de Tespis otros dramaturgos siguieron su impulso: Querilos de Atenas, quien mejoró las máscaras; Pratinas de Fliunte, que se especializó en el drama "satírico", y Frínicos, inventor de las máscaras de mujeres. Por desgracia, sólo se conservan algunos fragmentos de sus piezas; pero, sin duda, su trabajo permitió la llegada del primer maestro de la dramaturgia: Esquilo.¹²

Como se sabe, los grandes trágicos griegos fueron Esquilo, Sófocles y Eurípides. "A Esquilo le cupo la gloria de presentar la tragedia 'en su perfección helénica', transformando el coro ditirambo primitivo --que exigía un personal numeroso-- en el coro trágico, que no contó con más de quince coristas".¹³

Esquilo nació en Eleusis hacia el año 525 a.C. y murió en Gela en 456. Escribió noventa obras, de las cuales se conservan únicamente siete: *Las suplicantes*, *Los persas*, *Los siete contra Tebas*, *Prometeo encadenado*, *Trilogía de la Orestíada*: *Agamenón*, *Las Coléforas* y *Las Euménides*.

Esquilo reflejó un momento decisivo en la historia de Grecia. Sus dramas se enlazan con la poesía homérica en el tratamiento de las fábulas heroicas.¹⁴ De ahí que el tema principal de sus composiciones sea el de la justicia y presente a sus héroes siempre con mayor estatura a la humana, en una atmósfera de irremediable fatalidad.

En general, parece que el objeto de Esquilo fue crear, mediante el empleo del majestuoso vestuario teatral, el *kóthornos*, y las grandes máscaras con *onkos* (antiguo peinado con largas trenzas en lo alto de la cabeza), de los que es responsable, una impresión de nobleza idealizada, de magnificencia y de grandeza.¹⁵

El punto más alto de la tragedia griega se sitúa en la obra de Sófocles, quien, al añadir un tercer actor en escena, transforma la oda dialogada en una verdadera acción dramática. Al igual que Esquilo, toma sus argumentos de las narraciones heroicas que el público de su tiempo conoce, pero a diferencia de aquél explica las historias legendarias en términos plenamente humanos.

Sófocles nació en Colono hacia el año 496 a.C. y murió en el 406. Escribió ciento veinte obras, pero sólo siete han llegado a nosotros: *Antígona*, *Edipo Rey*, *Electra*, *Filoctetes*, *Edipo en Colono*, *Ajax* y *Las Traquinias*, así como los fragmentos del drama satírico *Los sabuesos*, atribuido a él, encontrados en Egipto en 1912.¹⁶

Documentos contemporáneos testifican sus invenciones en el campo de las pinturas escénicas, y hay razones para creer que fue el primero en proporcionar a los personajes de sus tragedias un fondo definido. Dio un paso todavía más significativo

cuando desechó la trilogía esquiliana y la substituyó por dramas separados, cada uno de ellos con su principio, medio y fin, obras cerradas y completas en sí mismas. Al dar ese paso hizo avanzar enormemente el teatro primitivo hacia una forma dramática muy cercana a la de la posterior escena de Occidente.¹⁷

El último gran trágico griego, Eurípides, nació en el año 480 a.C. y murió en el 405. De las noventa y dos obras que se le atribuyen, nos han quedado las siguientes: *Los heráclidas* o *Los hijos de Heracles*, *Alceste* o *Alcesta*, *Medea*, *Hípólito*, *Andrómaca*, *Ión*, *Las troyanas*, *Electra*, *Helena*, *Orestes*, *Las fenicias* o *Las mujeres de Tiro*, *Heracles furioso* o *La locura de Heracles*, *Ifigenia en Aulide*, *Las bacantes*, *Hécuba*, *Ifigenia en Táuride* y *Las suplicantes*.¹⁸

Según la opinión de Sófocles, admitida por los letrados griegos desde finales del siglo V: "Esquilo pinta más grandes a los hombres de los que pueden ser, yo los pinto como deberían ser y Eurípides los pinta como son".¹⁹ La anterior definición explica en gran medida las características de la dramaturgia de Eurípides, quien enfrentó la incompreensión de sus contemporáneos al humanizar los temas tradicionales y discutir la influencia de los dioses sobre el destino de los hombres, el fuero de las mujeres y la legitimidad de la esclavitud.

La actitud crítica de Eurípides lo llevó a hacer cambios en la estructura dramática: redujo la participación del coro y lo relegó a la presentación de cantos formados por brillantes y bellos poemas líricos que sólo tenían una ligera relación con el tema principal; introdujo al comienzo de sus obras un trozo explicativo o prólogo destinado a dar al auditorio la información esencial para la comprensión de sus ideas; empleó frecuentemente el artificio del *deus ex machina*, la máquina para encubrir el final, ilógico o complicado, de sus dramas.²⁰

Con Eurípides termina el ciclo magnífico de la tragedia griega. Después de este dramaturgo, el teatro languidece en la aparatosa espectacularidad y la producción artificiosa de autores de menor valía. Siglos después, los dramas griegos emigran al Imperio Romano, donde son traducidos y empiezan a representarse, a partir del año 240 a.C.²¹

De ahí en adelante, el teatro arraigó en las costumbres populares romanas. Ennio y Pacuvio, Cicerón y César y los poetas Plauto, Terencio y otros adaptaron los modelos griegos a las circunstancias de la vida romana. La figura más importante del teatro latino es Séneca, quien recreó temas de las tragedias griegas, pero convirtió a sus personajes en razonadores que se ceñían a un código de conducta, olvidando totalmente el carácter religioso del teatro griego.

(Siglos más tarde) el colapso del Imperio Romano arrastró consigo a un teatro que había caído, casi por igual, en decadencia. El teatro de Dionisos murió como su dios, asesinado y mutilado y esparcido sus miembros por los enemigos de su espíritu eterno. Debía renacer, como el propio Dionisos, en la primavera del Renacimiento.²²

A la par del desarrollo de la tragedia en Grecia, se desarrolló la comedia, la cual fue admitida por primera vez en las fiestas dionisiacas en el año 486 a.C. Nació también de un ritual religioso, el *komos*, que consistía en procesiones, farsas y danzas licenciosas, en las que se cantaban canciones obscenas en honor a Dionisos. Con frecuencia los participantes utilizaban máscaras o se disfrazaban de animales.

Con el tiempo, la comedia adquirió una estructura precisa y definió sus características en la *Comedia antigua* con elementos grotescos, lascivos, vulgares, agudos y líricos, donde se entremezclaban propósitos políticos y filosóficos con asuntos mundanos y bufones.

La ejecución de la comedia apuntaba a crear un estado de gozo y alegría, de ahí que los actores principales usaran una indumentaria exagerada en el vestido y las máscaras y ostentaran de modo prominente el *phallós* o emblema de la fertilidad.²³

El autor más sobresaliente de la comedia antigua fue Aristófanes, a quien se atribuyen cuarenta obras, de las cuales sólo once han llegado a nosotros: *Los Acarnienses*, *Los Caballeros*, *Las Nubes*, *Las Avispas*, *La Paz*, *Las Aves*, *Las Tesmoforias*, *Lisístrata*, *Las Ranas*, *La Asamblea de las mujeres* y *Pluto*.

Con el paso del tiempo el género evolucionó a la *Comedia media* (del siglo IV hasta el 330 a.C.), de la cual sólo se conservan algunos fragmentos. De ésta pasó a la *Comedia nueva*, establecida durante la época de Alejandro Magno, en la que destacan Menandro, Filemón, Dífilo, Posidipo y Apolodoro. Años más tarde llega a Roma, donde renace con Tito Maccio Plauto (254-184 a.C.) y Publio Terencio Afer (195-159 a.C.). Con la caída del Imperio Romano de Occidente, la comedia corre igual suerte que la tragedia: tuvo que esperar hasta el Renacimiento para brillar de nuevo.

Como se puede ver, tanto en la tragedia como en la comedia, el teatro no se ha separado nunca de la Historia, de donde ha obtenido sus mejores temas. Los autores dramáticos en las distintas épocas han compartido con los historiadores el interés por abordar los sucesos cardinales en la marcha de los pueblos. Así pues, la Historia ha sido la fuente común donde han abrevado los historiadores y los poetas, y de la que han brotado obras acerca de un mismo tema, pero con diferencias en el tratamiento de los sucesos. Como bien

dijo Aristóteles en la *Poética*: el historiador dice las cosas tal como sucedieron y el poeta cual ojalá hubieran pasado,²⁴ pero ambos se refieren a la vida de los hombres en la Historia.

Orígenes del teatro en México

El teatro prehispánico

Igual que en Occidente, el origen del teatro en México se encuentra en sus raíces más antiguas, a partir de las prácticas religiosas.

En Mesoamérica, el fortalecimiento de la teocracia durante el periodo clásico permitió convertir a las ceremonias religiosas en los ejes rectores de la vida del pueblo, tal como podemos apreciarlo en los restos arqueológicos de las principales ciudades clásicas o en los murales de Teotihuacan, Cacaxtla y Bonampak.

Las representaciones se hacían en lugares específicos para esos fines, ya sea en las plazas o en explanadas frente a los templos, situados a cierta altura, desde donde los actores podían ser vistos por todo el pueblo.²⁵ El que había en la plaza de Tlatelolco era, según la descripción de Cortés:

de cal y canto, cuadrado, de altura de dos estados y medio, y de esquina a esquina habrá treinta pasos; el cual tenían ellos para cuando hacían algunas fiestas y juegos, que los representantes de ellos se ponían allí porque toda gente del mercado y los que estaban en bajo y encima de los portales pudiesen ver lo que se hacía.²⁶

Los cronistas y misioneros dejaron una abundante documentación que prueba la existencia de formas teatrales en la literatura náhuatl y en la maya-quiché, y la realización de grandes espectáculos en los principales centros mesoamericanos como: Texcoco, Tenochtitlan, Tlaxcala, Cholula y Chichén Itzá.

El calendario ritual motivó la práctica, conservación y creación de himnos sagrados, los cuales eran ejercitados bajo la dirección de personas especializadas en las casas llamadas *cucacalli*.²⁷ Los cantos eran acompañados por danzas y música y los participantes lucían trajes de diferentes colores con adornos simbólicos.

Según fray Diego Durán, en celebraciones especiales como la del dios Quetzalcóatl, en Cholula, se representaban piezas festivas. Por ejemplo, un personaje fingía estar muy lastimado de bubas, y al mismo tiempo que se quejaba de los dolores de su mal mezclaba graciosas palabras y dichos. También aparecía una divertida contienda entre dos ciegos y dos

lagañosos, así como una pieza de un personaje que fingía un gran catarro, haciendo ademanes jocosos y la presentación de personajes con figuras de animales de un moscón y un escarabajo.²⁸

Como fray Diego Durán, el padre Acosta describe con entusiasmo las representaciones o entremeses --así denominados por los dos autores-- en honor de Quetzalcóatl, descripción que a Clavijero le hace pensar en la similitud con los orígenes del teatro griego y se atreve a proponer que "si hubiera durado algún siglo más el imperio mexicano, hubiera reducido a mejor forma su teatro, del mismo modo que se perfeccionó el de los griegos".²⁹

Acerca de las fiestas consagradas a los dioses, que eran ya verdaderos cuadros teatrales por su magnificencia visual y la ejecución de himnos y pequeños poemas para resaltar el simbolismo ceremonial,³⁰ han llegado hasta nosotros sólo los testimonios de fray Bernardino de Sahagún, del padre Durán y del padre Acosta, principalmente, quienes describieron en forma minuciosa las fiestas del calendario ritual; por ejemplo, la festividad a Quetzalcóatl, citada en líneas anteriores, o la de Xochiquetzalli, en la cual honraban a la diosa "de los pintores y las labranderas, tejedoras de labores, de los plateros, entalladores, etc.... (mediante) diversos bailes, y regocijos y fiestas y entremeses de mucho contento..."³¹

Dentro de las celebraciones religiosas se presentaban farsas con elementos bufos a la manera de esbozos de piezas cómicas. Algunas de estas farsas se describen en los textos conservados en la tercera parte del manuscrito de la Biblioteca Nacional, llamado *Cantares mexicanos*.

En relación a las escenificaciones de los grandes mitos y leyendas, los principales testimonios se encuentran en la obra de Sahagún y en los *Cantares mexicanos*. Los fragmentos dramáticos de este último manuscrito constituyen la mejor prueba documental de la existencia del teatro prehispánico.

De acuerdo con Angel Ma. Garibay K., los textos de los *Cantares mexicanos* comprenden: la partida de Quetzalcóatl; el diálogo entre un embajador de Huexotzinco y el rey Moctezuma y un monólogo de aquél; la muerte de Nezahualcōyotl; un lamento de Axayácatl; el poema de Totoquihuatzin; un canto a la Madre de los dioses; varios poemas dedicados a la muerte de Tlacahuepan; un fragmento en que se rememora la llegada de los tenochcas a Chapultepec; un poema de Tececepouhqui; un diálogo entre Nezahualcōyotl y Moctezuma Ilhuicamina; el "Canto de guerra huasteco"; una recolección de cantos breves, donde varios poetas dan su pensamiento a la manera de un concurso de cantores; el "Canto chichimeca", atribuido al poeta Teoxinmac; el canto de los viejos, en recordación de la guerra de Axayácatl contra los michoacanos; el "Canto de tórtolas"; y un texto mutilado análogo al anterior, pero influido por ideas cristianas.³²

A pesar de que estos textos no tienen una trama bien definida con un principio, un nudo y un desenlace, conforme a la dramática griega, no hay una definición exacta de los personajes ni aparecen acotaciones acerca del escenario, los movimientos de los personajes, etc.,³³ sin duda, ofrecen en los diálogos y monólogos, en la profundidad del pensamiento, en el manejo del lenguaje, los suficientes elementos para tomarlos en cuenta como textos dramáticos. Aún más, si consideramos que los poemas, junto con el baile y la música, formaban parte de una unidad representativa, estamos ante la presencia de un espectáculo verdaderamente dramático.

También en los *Cantares mexicanos* aparecen cuadros que tratan problemas y temas de carácter familiar y social, denominados *Xochicuicatl cuecuechtli*, o sea, "cantos floridos de ligerezas", como el "Canto de las mujerzuelas", en el cual se esbozan posibles conflictos amorosos.³⁴

Un caso aparte lo constituye la representación dramática de los mayas, quienes al igual que los nahuas tenían un calendario ritual, durante el cual hacían fiestas y escenificaciones para honrar a sus dioses y antepasados. Desafortunadamente no contamos con textos de la época y sólo han llegado a nosotros los testimonios de los cronistas. Así, fray Diego de Landa apunta:

los indios tienen recreaciones muy donosas y principalmente farsantes que representan con mucho donaire; tanto, que de estos alquilan los españoles para que viendo los chistes de los españoles que pasan con sus mozas, maridos o ellos propios, sobre el buen o mal servir, lo representan después con tanto artificio como curiosidad. Tienen atabales pequeños que tañen con la mano, y otro atabal de palo hueco, de sonido pesado y triste, que tañen con un palo larguillo con leche de un árbol puesta al cabo; y tienen trompetas largas y delgadas, de palos huecos, y al cabo unas largas y tuertas calabazas; y tienen otro instrumento (que hacen) de la tortuga entera con sus conchas, y sacada la carne tañenlo con la palma de la mano y es su sonido lúgubre y triste.³⁵

El espectáculo teatral de los mayas también se realizaba en lugares destinados para ese fin. En Chichén Itzá, por ejemplo, Landa encontró "dos teatros de cantería, pequeños, de cuatro escaleras, enlosados por arriba, en que dicen representaban las farsas y comedias para solaz del pueblo".³⁶

El celo evangelizador de los misioneros provocó la pérdida de la mayoría de los códices que guardaban la ciencia, la literatura y la religión de los mayas y sólo conservaron los elementos de su cultura a través de las diversas formas de resistencia, manifestadas principalmente en la lengua, la tradición oral, el sincretismo religioso, las festividades, los usos y costumbres de su organización social.

Después de la Conquista, las representaciones indígenas fueron prohibidas y perseguidas hasta casi su total extinción. Sin embargo, hubo una que logró sobrevivir a los tres siglos de la Colonia: el *Rabinal Achí*, ballet-drama, que según su descubridor, el abate Charles Etienne Brasseur de Bourbourg, narra un episodio de la lucha de los quichés de Gumarcaaj con los de Rabinal, por el predominio en la zona de Zamaheb, durante el siglo XII. En 1850, Bartolo Ziz, indio del pueblo de San Pablo de Rabinal, en el departamento de Baja Verapaz, Guatemala, la puso por escrito. En 1855 se la dictó al abate Brasseur, quien la vertió a la escritura latina, ayudado por el propio Ziz y otros dos indígenas: Colásh López y Tecu, y en seguida la tradujo al francés. El 25 de enero de 1856, los indios de Rabinal representaron la pieza ante el abad. Para estar seguro de no perder nada de su originalidad, Brasseur hizo anotar la música en forma simultánea a la escenificación por el maestro de capilla de la iglesia y por su sirviente Colásh López. En 1862, Brasseur publicó su traducción francesa del *Rabinal Achí*, con el texto quiché a la par, precedido de un ensayo sobre la poesía y la música.³⁷

En 1928, el profesor Georges Raynaud "inconforme con la versión de Brasseur, realizó otra, a la cual puso notas donde señala aquellos puntos en que discrepa de las interpretaciones de Brasseur".³⁸ En ese mismo año, Luis Cardoza y Aragón

hizo la primera traducción al español de la versión francesa, inédita, del profesor Raynaud.³⁹ Existen otras versiones y adaptaciones con diversas variantes respecto a las interpretaciones, etimologías, cronologías, etc., pero todas traslucen, como dijo el profesor Raynaud, en el fondo y en la forma, un asunto histórico situado en un ambiente y expresión auténticos de los tiempos prehispánicos.⁴⁰

La acción del drama se desarrolla en Cakyug-Zilic-Cako-caonic-Tepanic, lugar ubicado probablemente en las ruinas de la vieja ciudad al norte del actual pueblo de San Pablo de Rabinal.

Pedro Henríquez Ureña que estudió la versión francesa del abate Brasseur juzga que hay en *Rabinal Achí* cierta similitud con la tragedia griega, antes de Esquilo: el desenlace está previsto y los espectadores lo conocen de antemano; existe el diálogo perfectamente desarrollado, y en ocasiones interviene un coreuta para añadir algún comentario. Su asunto se concreta a la captura, el interrogatorio y el sacrificio de un guerrero, cuyos hechos se van conociendo conforme avanza el diálogo... El drama se completaba con la danza ritual.⁴¹

Los personajes principales del drama son: el prisionero, el Varón de los Quichés, que es el verdadero protagonista, y el guerrero victorioso, el Varón de Rabinal --Rabinal Achí--. Aparecen otros personajes secundarios como: el jefe Hobtoh o

"Cinco Lluvia", Señor de Rabinal; su esposa, la Madre de las Plumas Verdes; el servidor principal del Varón de Rabinal, Ixoc-Mum; así como numerosos esclavos, esclavas, guerreros y gente del pueblo.

Las descripciones de los cronistas y el texto de *Rabinal Achí* confirman la existencia de similitudes en el desarrollo del teatro prehispánico: nace en las fiestas religiosas y conserva su hábito sagrado en la mayoría de las piezas; la danza, la música y la palabra forman una unidad representativa; el espectáculo dramático incluye cuadros graciosos; recrea temas mitológicos, legendarios y de la vida cotidiana; los diálogos, monólogos e himnos poseen un lenguaje poético; utiliza grandes escenografías y vestuarios vistosos; las representaciones se llevan a cabo en grandes escenarios, contruidos ex profeso para el mejor aprecio y concurso del pueblo, pues éste no se conformaba con ser un público pasivo, sino adoptaba un papel activo en el espectáculo dramático.⁴²

Las relaciones de los cronistas, los textos recopilados y los trabajos de los investigadores han reafirmado la idea acerca de la existencia del teatro en las culturas prehispánicas, el cual debe estudiarse de acuerdo con el contexto histórico de sus creadores.

En ese tenor, las representaciones dramáticas prehispánicas pueden considerarse como parte de un teatro primitivo, dependiente aun del espíritu religioso; pero, como

señaló en su momento Clavijero y lo reafirmó un siglo y medio después Henríquez Ureña, tenía la fuerza y vocación para aspirar a un estadio superior --como el alcanzado por los griegos--, mas nunca sabremos si se habría logrado, pues la Conquista truncó para siempre su desarrollo autónomo.

De cualquier forma, los espectáculos dramáticos prehispánicos son el más antiguo antecedente del teatro en México y, en particular para el asunto de mi tesis, ahí aparecen por primera vez, hermanados con el culto, la mitología y la leyenda, los temas de carácter histórico.

El teatro novohispano

Durante la época colonial se desarrolla un teatro que muestra los cambios sucedidos en la Nueva España hasta alcanzar su independencia en el siglo XIX. Por tanto, en las líneas de este apartado no pretendo agotar el tema, sino sólo apuntar las ricas expresiones y aportaciones dramáticas de este importante periodo histórico.

Pocos años después de la caída de Tenochtitlan, la primera orden religiosa llegada a la Nueva España encuentra en el teatro el mejor recurso para superar la frontera de la lengua que dificultaba la conquista espiritual.

Los franciscanos pronto descubrieron que sus palabras eran mejor recibidas con música, danza y farsas. El germen de la representación evangelizadora aparece con las canciones en náhuatl, compuestas por Pedro de Gante, para ser interpretadas con bailes y pantomimas en las fiestas de navidad, lo cual dio lugar al nacimiento del sincretismo entre el *mitote* prehispánico y el canto litúrgico cristiano.⁴³

Las primeras representaciones se hicieron en lengua náhuatl. Así, en 1533 se puso en escena en Tlatelolco el auto *Ejemplo del Juicio Final*, pieza que muestra a los indígenas los castigos del infierno si no abandonaban las prácticas idolátricas.

Dos años más tarde, vuelve a montarse una obra con el mismo título, ante el recién llegado virrey, don Antonio de Mendoza, y el arzobispo fray Juan de Zumárraga, en la capilla de San José de los Naturales, en la ciudad de México, y cuyo autor fue el misionero fray Andrés de Olmos.

En 1539, también en la ciudad de México, se monta la pieza *La Conquista de Rodas* y una tercera representación conocida como *Ejemplo llamado Juicio Final*, de la cual tenemos noticia por el padre Bartolomé De las Casas.⁴⁴

El éxito obtenido por las dos primeras representaciones del *Ejemplo del Juicio Final* motivó la puesta en escena, en Tlaxcala en el año de 1538, de obras religiosas como: el *Auto*

de la Anunciación de Nuestra Señora, la Visitación de Nuestra Señora a Santa Isabel y la Natividad de San Juan Bautista.

Al año siguiente, también en Tlaxcala, se representaron el Auto de Adán y Eva, La Conquista de Jerusalén, La tentación del Señor, La predicación de San Francisco y El sacrificio de Abraham; de éstas, vale destacar la segunda, por su complicada escenografía, su construcción dramática y por haber sido el primer auto sacramental americano.⁴⁵

Por esos años también se representa el Auto de la Destrucción de Jerusalén --"que no hay que confundir con La Conquista de Jerusalén"--,⁴⁶ pieza de autor anónimo cuyo asunto trata "la curación del emperador Vespasiano y el castigo que éste inflige a los judíos que, además de haber sacrificado a Jesús, cometen un pecado de orden menos espiritual: el de no pagar el tributo que todo pueblo sometido debía pagar al gran Imperio Romano".⁴⁷

El objetivo principal del teatro de evangelización es el de la conversión de los indígenas a la fe cristiana. Por esta razón, sus temas giran siempre alrededor del mensaje bíblico, destinados a grandes núcleos de población, los cuales participaban en los espectáculos con danzas y simulacros. Esta peculiaridad posiblemente influyó en la arquitectura mexicana de las "capillas abiertas", que posibilitaba la realización de una especie de teatro al aire libre en las calles aledañas al atrio de la iglesia.⁴⁸

Después de 1539, el teatro de evangelización comienza a sufrir los embates de la Iglesia, pues ésta no aceptaba la pervivencia de prácticas prehispánicas en los espectáculos teatrales y tampoco veía con buenos ojos algunos métodos de los franciscanos, como el del bautismo por *aspersión*, con el que culminaban a menudo las representaciones.

La presión de la Iglesia, el crecimiento de las ciudades, la modificación de las costumbres y la aparición de gustos humanistas motivaron el languidecimiento del teatro evangelizador. Sin embargo, los ecos de su influencia se escuchan a lo largo del siglo XVI, desde Sinaloa a Yucatán, ya sea en las representaciones de piezas escritas durante la primera mitad del siglo, como *La Adoración de los Reyes*, que todavía se monta con espectacularidad en un pueblo del estado de Jalisco, Tlaxomulco, en 1587; en formas menores como los *Nexcuitiles* (ejemplos), que sirven para complementar las palabras del sermón dominical; o en las creaciones dramáticas de los discípulos de los misioneros, como Juan Bautista, Lorenzo, Agustín de la Fuente y Antonio Valeriano.⁴⁹

La extinción del teatro evangelizador abrió el camino para la aparición de un teatro de corte europeo con dos formas principales: el escolar, que se hacía en los colegios ante un auditorio reducido, mediante diálogos alegóricos sobre temas sagrados, coloquios, comedias y tragedias en latín o parcialmente en latín; y un teatro más profano, el cual

se representaba en las ceremonias religiosas, procesiones, festejos, recepciones de virreyes, fiestas de nobles, bailes, entremeses, loas, autos, comedias y tragedias con temas bíblicos o alegóricos.⁵⁰

Muchas de las obras escenificadas en los colegios eran importadas de España, pero pronto aparecieron piezas hechas en México como *El triunfo de los Santos*, atribuida al padre Pedro de Morales.⁵¹ El teatro escolar o humanístico no logró trascender las aulas de los colegios y al poco tiempo decayó en simples ejercicios escolares de declamación.

El teatro profano o criollo dio a la luz nuevas obras que anunciaron el advenimiento de una dramática propia de la Nueva España; por ejemplo: *El diablo predicador*, de Luis de Belmonte Bermúdez; la *Tragicomedia de Lisandro y Roselia*, de Sancho Sánchez de Muñón; y, sobre todo, los *Coloquios espirituales y sacramentales*, del célebre Fernán González Eslava, y la comedia pastoril-alegórica, *Desposorio espiritual entre el Pastor Pedro y la iglesia mexicana*, del primer autor dramático nacido en México, Juan Pérez Ramírez.⁵²

En el siglo XVII, mientras en España el teatro era el más popular de los géneros literarios, en la Nueva España aún guardaba una marcada dependencia de los temas religiosos,⁵³ pero se afanaba por desprenderse de ellos. De este periodo caben mencionar las obras de Francisco Bramón: *Auto del triunfo de la Virgen y gozo mexicano*; Matías de Boca-

negra: *Comedia de San Francisco de Borja*; Agustín de Salazar y Torres: *Tetis y Peleo*, *También se ama en el abismo*, *La mejor flor de Sicilia*, *Céfalo y Procris*; Alonso Ramírez de Vargas: *El auto virginal*, *El mayor triunfo de Diana*; y Francisco de Acevedo: *El pregonero de Dios y Patriarca de los pobres*.⁵⁴

Un capítulo aparte merece el estudio de las obras de Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz, pues sus textos han soportado la criba del tiempo, ganando un lugar en el universo dramático.

Juan Ruiz de Alarcón (1580-1639) es el más importante autor dramático de la Nueva España. Su obra está construida de acuerdo con los moldes del teatro español de la época, pero refleja en ella la originalidad de la sociedad novohispana donde fue formado el autor.

Los personajes de Alarcón poseen una plena definición en su carácter y sentimientos, razón por la cual se le considera como el creador de la comedia de caracteres. Sus piezas más conocidas son: *Las paredes oyen*, *Ganar amigos*, *La verdad sospechosa*, *La prueba de las promesas* y *No hay mal que por bien no venga*.

Sor Juana Inés de la Cruz es la pluma que emprende la más singular aventura intelectual de la literatura novohispana. Además de su obra en prosa y en verso, escribe para teatro: dieciocho loas; dos sainetes; un sarao o fin de

fiesta; tres autos sacramentales: *El divino Narciso*, *El mártir del sacramento* y *El cetro de José*; y dos comedias: *Los empeños de una casa* (1683), de capa y espada, y *Amor es más laberinto* (1689), mitológico-galante, cuyo segundo acto es de Juan de Guevara. También se le reconoce la autoría de *La Segunda Celestina*, anteriormente atribuida a Agustín de Salazar y Torres.

La producción dramática de sor Juana se distingue por la originalidad en el tratamiento de los temas, el lirismo poético, el rigor en la construcción intelectual y la variedad en los recursos formales.

Asimismo, lleva a escena elementos propios de la sociedad novohispana, como la figura del criado Castaño, en *Los empeños de una casa* y los caracteres de españoles, negros, italianos y mexicanos en el *Sarao de las Cuatro Naciones*, inserto al final de esa misma pieza. También retoma con acierto los símbolos, mitos y costumbres indígenas, como en el caso del rito azteca en honor a Huitzilopochtli, aludido en la loa que antecede al auto *El divino Narciso*.⁵⁵

Con Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz el teatro novohispano alcanza su punto más alto. Después de ellos, durante el siglo XVIII, no vuelve a aparecer en el firmamento un autor de su talla. Sin embargo, había teatro para todos los gustos: aristocrático en palacios; popular en corrales; como pasatiempo sin distinción de clases en la

"Casa de comedias", y teatro religioso en los conventos.⁵⁶ Se presentaban obras de autores, preferentemente españoles, así como algunos franceses o italianos.⁵⁷ En este periodo escriben obras de teatro: José Mariano Abarca, Pedro José Rodríguez de Ledezma y Cornejo, José Antonio Rodríguez Manzo, Manuel Urrutia de Vergara, Manuel Zumaya, José Agustín de Castro y el toledano vecindado en la Nueva España, Eusebio Vela.

El teatro novohispano estuvo marcado por la influencia religiosa y los moldes dramáticos españoles. Sin embargo, desde las primeras representaciones del teatro de evangelización hasta las últimas obras del siglo XVIII, los elementos de la sociedad formada en los tres siglos de la Colonia ganaron paulatinamente espacios en la escena a través del lenguaje, los personajes, los símbolos, los temas, y entre ellos los históricos, para trazar en las piezas dramáticas los rasgos y el carácter de una nueva nación.

El teatro durante el movimiento de Independencia

El país que nació a la vida independiente en 1810, afloró con el gesto libertario del cura Miguel Hidalgo y Costilla, pero hacía ya mucho tiempo que varios factores, como el de la desigualdad social, la confrontación entre criollos y peninsulares y los cambios políticos en el mundo habían germinado el estallido.

La vida misma del libertador de México es una muestra de cómo las ataduras coloniales se enfrentaban a una realidad cambiante en las relaciones sociales y en los ideales de la clase criolla ilustrada.

Durante diecinueve años Hidalgo ejerció la docencia en el Colegio de San Nicolás, impartiendo las cátedras de latín, lógica, física, metafísica, moral, filosofía y teología. Asimismo, ocupó los cargos de secretario, tesorero, vicerrector y rector del colegio. Su brillante y, al mismo tiempo, crítico magisterio, le valió el encono de la cúpula clerical, celosa servidora de los intereses de la Corona, la cual lo obligó a abandonar las aulas y lo confinó a Colima (de marzo a octubre de 1791) y luego lo trasladó a San Felipe Torres Mochas, Guanajuato, donde el humanista crea su propio ámbito cultural con la prosecución de sus lecturas de corte teológico, histórico y filosófico; sus traducciones de Racine y Molière; sus animadas tertulias en las que se comenta a los enciclopedistas, se habla de la obra de Washington, Franklin y Miranda;⁵⁸ se escucha música interpretada por el grupo organizado por él; o en las funciones teatrales montadas con sus recursos y así, por ejemplo, lleva a escena, en ese pueblo pequeño, alejado de la capital, una obra tan singular como *Tartufo*,⁵⁹ la comedia de la hipocresía, que su autor, Molière, dedicara a la sociedad de Luis XIV, y no es casual que a Hidalgo le haya parecido el *Tartufo* como el mejor ejemplo para criticar a la sociedad colonial.

Once años después se establece en Dolores, donde funda una escuela granja de artes y oficios, en la que hace participar al pueblo en los talleres, en los experimentos agrícolas, en el estudio de la música y la poesía y en las representaciones dramáticas.⁶⁰

El espíritu inquieto de Hidalgo y su prestigio de maestro, sabio de mucha extensión, teólogo competente y párroco lleno de caridad,⁶¹ le ganaron el afecto del pueblo y de los criollos inconformes con la postración de la colonia. En los años siguientes entra en relación con Ignacio Allende, Aldama, Abasolo, Josefa Ortiz de Domínguez y los demás conspiradores de Querétaro, con quienes se lanzaría a la lucha por la libertad.

Mientras tanto, la vida en el resto de la Nueva España continuaba en aparente letargo; sin embargo, la inquietud crecía: los intelectuales desobedían las instrucciones reales para leer libros prohibidos; por todas partes surgían voces inconformes y se formaban grupos conspiradores. En este ambiente, el teatro, con la excepción de Hidalgo que lo utiliza para crear conciencia entre los ciudadanos, no muestra ningún cambio respecto de la centuria anterior, pues se siguen representando obras de autores españoles de los siglos XVII y XVIII, algunas traducciones de la dramaturgia francesa o la inglesa, pero que en términos generales no dejaron una huella importante en la historia literaria mexicana.⁶²

Entre el cúmulo de obras representadas en la primera década del siglo XIX en la ciudad de México, a manera de ejemplo citamos: la ópera mexicana *El extranjero*, de Manuel Arenzana, estrenada el 25 de noviembre de 1804 y que fue el acontecimiento teatral más interesante de ese año; las comedias: *La holandesa*; *Amar después de la muerte*; *Los áspides de Cleopatra*; *Catalina II, Emperatriz de Rusia*; *El aguador de París*, estrenadas en 1805. *La reconciliación o los dos hermanos*; *El café*, de Moratín; *Bonaparte en Egipto*; *El convidado de Piedra*, de Tirso de Molina; *La Conquista de México*; *Mentir y mudarse a un tiempo*, representadas en 1806. Durante las temporadas de 1807 y 1808 se repitió casi en su totalidad el repertorio de 1806, suspendiéndose algunas funciones por los acontecimientos políticos, como el asalto al palacio virreinal. El año de 1809 abrió con la pieza *Sancho Ortiz de las Rosas*. El éxito de la temporada lo constituyó el estreno del drama *Los patriotas de Aragón*, en el que se insultaba a Napoleón y a sus tropas invasoras a la península ibérica.⁶³

A principios de 1810 se seguían presentando las mismas comedias y sainetes de años anteriores; el público sabía de memoria los argumentos y asistía al teatro sólo por costumbre o para divertirse.

El 29 de mayo de ese año, para celebrar el cumpleaños de Fernando VII se puso en escena *La fineza de Inglaterra y embarque en el norte de las tropas españolas al mando del*

excelentísimo señor marqués de la Romana, y terminó la función con una canción titulada *Los sentimientos de los leales habitantes de América por su rey cautivo*. Dos días antes del grito de Independencia, la ciudad de México vivió una de las últimas fiestas de espíritu colonial. Recibió en triunfo al nuevo virrey Francisco Javier Venegas.⁶⁴

Para finales de 1810, la prensa y los habitantes de la ciudad de México empezaron a interesarse más por los conflictos internos provocados por los levantamientos insurgentes que por el asunto de la invasión napoleónica a España. Por esta razón y dadas las dificultades para importar obras españolas, el teatro Coliseo --llamado después teatro Principal-- y que era el único que funcionaba en México,⁶⁵ permaneció cerrado en algunas ocasiones.

Durante los once años de guerra insurgente, el teatro en la capital se sostuvo con variable fortuna. Así, en 1812, se hicieron suntuosas representaciones para honrar al general español Félix María Calleja del Rey, vencedor de las batallas de Aculco y Calderón. Un año más tarde se montó una función en beneficio de la actriz Inés García, la *Inesilla*, con la comedia *La mexicana en Inglaterra*. De 1812 a 1816 no aconteció ningún suceso notable. Fue hasta 1817, con motivo de la aprehensión y fusilamiento de Francisco Javier Mina, que se dio una función en el Coliseo, dedicada al virrey Juan Ruiz de Apodaca, en la cual los actores cantaron unas estrofas ofensivas a la memoria del combatiente español.⁶⁶

En los últimos años de la guerra de Independencia el teatro fue descuidado por las autoridades realistas, pues éstas sólo estaban interesadas en sostener al gobierno colonial. Con el triunfo de los insurgentes en 1821, se abre una nueva época en el teatro mexicano. En ese mismo año se estrena *Hamlet*, de Shakespeare. Para festejar la entrada del Ejército Trigarante a la ciudad de México, el teatro Coliseo presenta durante tres noches --del 27 al 29 de septiembre-- la comedia *Las cuatro sultanas*. Un mes después --el 27 de octubre-- se celebra una función de gran gala para festejar la Proclamación y Jura de la Independencia con el melodrama *México libre*, de Francisco Ortega, donde curiosamente, los personajes eran Marte, Palas, Atenea y Mercurio, luchando junto con la Libertad en contra del Despotismo, la Discordia, el Fanatismo y la Ignorancia.⁶⁷

Durante los dos años siguientes, las funciones teatrales se tornaron inconstantes debido a las fricciones entre los diversos grupos políticos: federalistas, centralistas, iturbidistas o realistas. A pesar de la tormenta política continúan las representaciones. Un mes después de la abdicación de Iturbide, José Joaquín Fernández de Lizardi publica el 18 de abril de 1823, el monólogo *Unipersonal de don Agustín de Iturbide*. El 23 de abril de 1823 se monta la tragedia *Roma Libre*. En mayo de ese mismo año se estrenan dos comedias de autor anónimo: *El liberal entre cadenas* y *El despotismo abatido*.

En los últimos meses de 1823 se llevan a escena la Ópera *El barbero de Sevilla*, el sainete *El burro afeitado*, la tragedia *Otelo* y la comedia *El duque de Pentiebre o El buen gobernador*. En 1824, el actor español Diego María Garay presenta dos obras: *La virtud perseguida por la superstición y el vicio* y *La Inquisición por dentro*; la primera recibió fuertes críticas por parte de la sociedad y la segunda fue prohibida por el gobierno. En este mismo año se monta por primera vez una función teatral para celebrar el grito de Independencia con la pieza *Exceder en heroísmo o La Emilia*.⁶⁸ El 10 de octubre de 1824, México inicia su época republicana con la ascensión del primer presidente: don Guadalupe Victoria.

La emancipación política de México fue, sin duda, un movimiento de profundas repercusiones en las relaciones sociales y la cultura del país. Así por ejemplo, a partir de la Independencia el grupo criollo consolidó su poder económico y hegemonizó el político, dejando a los indios, mestizos y castas en la periferia del bienestar, frontera que será evadida en alguno de sus tramos con nuevas luchas durante los siglos XIX y XX.

En el teatro se acentuó el propósito de los autores mexicanos por construir una dramaturgia que, si bien no tocó el fondo de los moldes españoles; a cambio encontró en su propia historia, y en sus conflictos, los temas y caracteres que, andando el tiempo, le darían un sello plenamente nacional.

Capítulo II. El teatro de tema histórico

El tema histórico en la dramaturgia occidental

La representación de temas históricos o legendarios comienza con el primer drama de Esquilo, en la antigua Grecia, aproximadamente en el año 490 a.C. En *Las suplicantes*, Esquilo lleva a escena la leyenda de las Danaides, según la cual las cincuenta hijas de Dánao, para escapar de la violencia de los hijos de Egipto --hermano de Dánao; ambos descendientes del dios Zeus y la atormentada Io--, toman un barco rumbo a la tierra natal de Io --Argos--, donde suplican la protección de su rey, Pelasgo, quien después de muchas vacilaciones, decide junto con el voto de su pueblo dar protección a las mujeres, aun a costa del riesgo de enfrentar una guerra con los perseguidores de las suplicantes.¹

A partir de la tragedia griega el tema histórico se mantiene como un elemento constante en la producción dramática. Los autores trágicos hacen representar piezas cuyos asuntos proceden de los poemas homéricos, envueltos en el halo legendario e histórico. Esquilo, por ejemplo, compone, además, *Los persas*, *Los siete contra Tebas* (la guerra de Polinice y sus aliados contra su hermano Eteocles, monarca tebano) y la trilogía de *La Orestíada* (que en *Agamenón*, *Las Coéforas* y *Las Euménides* cuenta la leyenda de la casa de Atreo).

Sófocles, por su parte, trata en *Ajax*, *Filoctetes* y *Electra* asuntos provenientes de las leyendas de Troya y de los atridas; en *Las Traquinias* refiere la leyenda de Hércules, y en *Edipo Rey*, *Edipo en Colono* y *Antígona* expone la leyenda de Edipo. Eurípides continúa la tradición de recrear los hechos de los tiempos heroicos en *Alceste*, *Medea*, *Hipólito*, *Las troyanas*, *Helena* y *Orestes*; en *Ifigenia en Aulide*, *Las bacantes*, *Andrómaca*, *Hécuba* y *Electra* muestra la leyenda de la casa de Atreo; en *Los Heráclidas*, *Heracles furioso*, *Las suplicantes*, *Ifigenia en Táuride*, *Ión* y *Las fenicias* retoma el tópico de la guerra de Tebas y sus consecuencias entre los hermanos Polinice y Eteocles.

El trasplante de la tragedia griega al campo de Roma no corrió con la misma suerte que el de la comedia y dependió casi siempre de traducciones y adaptaciones de las piezas de Esquilo, Sófocles y Eurípides. "La posteridad ha conservado los nombres, pero no las obras, de tres dramaturgos trágicos, todos ellos influidos por Eurípides: Ennio, Pacuvio y Accio".² Por encima de ellos destaca la figura del filósofo Séneca, quien escribió tragedias sobre temas griegos tradicionales: *Medea*, *Las Troyanas*, *Edipo*, *Hércules furioso*, *Hipólito*, *Tiestes*, *Hécuba*, *Fedra* y *Agamenón*.

Durante la Edad Media el teatro de tema histórico se confina a un segundo plano, detrás de los pasajes bíblicos y de la vida de santos, recreados en los dramas religiosos en

forma de *misterios*, *milagros* o *autos*, los cuales eran promovidos por el clero para asegurar su influencia en la sociedad medieval.

Los ecos de los asuntos históricos en el teatro apenas si se escuchan en un puñado de obras como: *Dulcitius*, que narra el martirio de las doncellas cristianas Agape, Quionia e Irene, por orden del emperador Diocleciano; *El juego de San Nicolás*, de Jean Bodel, cuyo fondo está tejido en la época de las Cruzadas, y *La hija del rey de Hungría*, que describe las desventuras de una mujer honrada; primero, a manos de su padre, quien desea mancillarla; después, por las intrigas de su suegra; finalmente, es salvada por la Virgen María.

El movimiento literario del Renacimiento "dio cabida a un tipo de teatro muy particular, pues, por una parte, pretendía emular a los clásicos, pero a la vez crear algo distinto, adecuado a su tiempo".³ Fue así como emergió de nuevo el teatro de tema histórico.

En Italia, Albertino Mussato representa *Ecerinis*, en la que cuenta la vida de Ezzelino III, tirano de Padua; un siglo después Antonio Commelli produce la primera tragedia escrita en italiano: *Filostrato y Pánfila*, donde presenta un episodio de la guerra de Troya; Gian Giorgio Trissino compone *La Sofonisba*, en la cual trata la vida de la célebre reina de Numidia, nacida en Cartago, quien fue envenenada por su esposo el rey Masinisa para evitar que formara parte del botín del general romano Escipión.

En Francia, Etienne Jodelle representa *Cleopatra cautiva*; La Pérusse (Jean Bastier), la Medea; Jacques Grévin, *Julio César*; Robert Garnier, *Hipólito y Cornelio*. En Alemania, Hans Sachs escribe juegos dramáticos de temas inspirados en la biblia, como *Tobías*, *Judith*, *Juan Bautista*, etc., e incluso de la historia clásica, como el de *Alejandro Magno*.⁴

En España, Juan de la Cueva "introduce en escena los temas nacionales que el romancero había ido perpetuando (*Los siete infantes de Lara*, *La muerte del rey don Sancho*, *La libertad de España por Bernardo del Carpio*),⁵ pero fue Lope de Vega quien crea el teatro nacional español con comedias de asunto histórico o legendario como: *El mejor alcalde, el rey*; *El castigo sin venganza*, *Peribañez y el Comendador de Ocaña*, *Fuenteovejuna* y *El caballero de Olmedo*; con comedias heroicas de asunto nacional como: *El bastardo de Mudarra*, *El último godo* y *Los Tello de Meneses*, y comedias costumbristas de capa y espada, comedias de tema religioso y autos religiosos. También en España, Cervantes escribe la pieza *El cerco de Numancia*, de fondo histórico, y Guillén de Castro los dramas: *Las mocedades del Cid* y *El conde Alarcos*.

En Inglaterra, Christopher Marlowe escenifica la vida del conquistador mongol en *Tamerlán el Grande*; un episodio de la historia de Inglaterra en *La tragedia de Eduardo II*; y la noche de San Bartolomé, de agosto de 1572, en *La matanza de París*.

El renacimiento inglés dio a la luz uno de los máximos genios de la dramaturgia: William Shakespeare, de cuya pluma surgieron los dramas históricos: *La vida y muerte del rey Juan*; *La vida y muerte de Ricardo II*; las dos partes de *Enrique IV*; *Enrique V*; las tres partes de *Enrique VI*; *La vida y muerte de Ricardo III*; y *La vida del rey Enrique VIII*, así como las tragedias de: *Julio César*; *Hamlet, príncipe de Dinamarca*; *Troilo y Cressida*; *Otelo*; *Macbeth*; *El rey Lear*; *Timón de Atenas*; *Pericles, príncipe de Tiro*; *Antonio y Cleopatra*; *Coriolano*; y *Cimbelino, rey de Bretaña*.

Los contemporáneos de Shakespeare y sus sucesores cultivaron también el teatro de asuntos históricos. Así, Ben Jonson representa *La conjuración de Catilina*, situada en la historia de Roma, y George Chapman, *La conspiración de Carlos de Biron*, inspirada en la historia de Francia. En 1642, por orden del Parlamento, que estaba en poder de los puritanos, los teatros fueron clausurados, finalizando de esta manera la edad de oro del teatro isabelino.⁶

Mientras en España el barroco alcanza su máximo esplendor durante el siglo XVII, en Francia comienza a definirse el estilo neoclásico, y es el género dramático donde mejor se aprecia la tendencia por cultivar el gusto por los asuntos clásicos y seguir normas establecidas para la creación literaria.

El clasicismo francés representó un periodo altamente rico en la confección de piezas de tema histórico. Pierre Corneille toma sus argumentos de la historia de Roma, Grecia, España o Alemania, pero les da un tratamiento especial, según los cánones sociales de su época. De las treinta y dos piezas que escribe destacan para nuestro tema: *Medea*; *El Cid*; *Horacio*; *Cinna, o la Clemencia de Augusto*; *Polieucto*; *Pompeyo*; *Rodoguna, princesa de los partos*; *Heracleio*; *Andrómeda*; *Don Sancho de Aragón*; *Nicomedes*; *Edipo*; *Sertorio*; *Sofonisba*; *Otón*; *Agesilao*; *Tito*; y *Berenice*.⁷

Jean Baptiste Poquellin, Molière, fue principalmente autor de comedias, en las cuales describió magistralmente las costumbres y los caracteres de sus contemporáneos. Sus agudas observaciones acerca de los defectos y vicios del hombre han trascendido su época y le han dado a su obra un enorme relieve en la historia del teatro, por lo que su nombre es ineludible, aun cuando no haya escrito piezas de corte histórico, pero sus tipos han quedado como modelos de las mujeres pretenciosas y falsamente eruditas en *Las preciosas ridículas*; los perfiles de la avaricia en *El avaro*; la hipocresía de *Tartufo*; la arrogancia ridícula de los nuevos ricos en *El burgués gentilhomme*; el ejercicio pedante de la medicina en *El enfermo imaginario*, etcétera.

Jean Racine lleva a la tragedia francesa a su máxima perfección. En sus obras se aprecia el conocimiento vasto de

los clásicos griegos y latinos, el manejo del lenguaje poético y la capacidad escénica para simplificar las acciones.⁸

Escribió once tragedias: *La Tebaida*, *Alejandro*, *Andrómaca*, *Británico*, *Berenice*, *Bayaceto*, *Mitrídates*, *Ifigenia*, *Fedra*, *Ester* y *Atalia*.

El influjo del teatro clásico francés se extendió a todos los escenarios europeos. En España, por ejemplo, se montaron con éxito las traducciones de las piezas de Corneille, Molière y Racine y se escribieron tragedias neoclásicas como *La Raquel*, de Vicente García de la Huerta, donde describe los amores de Alfonso VIII de Castilla con una judía de Toledo; además de las comedias de Moratín que buscaban plegarse totalmente a la regla de tres unidades: de lugar, tiempo y acción, y por tener una finalidad moralizadora.

La imitación de los modelos de la tragedia clasicista francesa agotó su fuerza dramática en los autores posteriores a Racine, con las excepciones de Voltaire, y sus piezas: *La muerte de César*, *Zaire*, *Alzire*, *Zulima*, *El fanatismo o Mahoma el profeta*, *La huérfana de China* y *Tancrède*; Francesco Scipione di Maffei: *Merope*; y el conde Vittorio Alfieri: *Cleopatra*, *Filippo*, *Antígona* y *Orestes*.⁹

Durante la transición entre el clasicismo y el romanticismo, el teatro de tema histórico comienza de nueva cuenta a ganar un lugar en los escenarios; interés que alcanzaría su plenitud con el triunfo del romanticismo, durante el cual,

para evitar la coincidencia con la temática de la tragedia neoclásica, se abordan con insistencia asuntos de la historia reciente europea, donde abundan los anacronismos con la intención de dramatizar los problemas actuales desde las circunstancias del pasado; asimismo, se pone énfasis en no respetar las tres famosas unidades de lugar, tiempo y acción.¹⁰

En ese tenor, Johann Wolfgang Goethe escribe, en 1773, *Goetz von Berlichingen*, sobre un asunto revolucionario de su época; entre 1779 y 1787, compone una pieza de tema griego: *Ifigenia en Tauris*. En ese último año trata el tema de la Inquisición en el drama *Egmont*. El amigo de Goethe, Johann Cristoph Friedrich von Schiller, lleva a la escena un drama de ambiente revolucionario: *Los bandidos* y una pieza histórico-trágica, situada en la dominación española de Los Países Bajos: *Don Carlos*, así como la trilogía *Wallenstein*, inspirada en la historia alemana; *María Estuardo*, *La doncella de Orleans* y *Guillermo Tell*.

Los sucesores de Schiller en Alemania pretendieron, sin mucho éxito, explotar los recursos del drama romántico. De este periodo citamos las obras de tema histórico de: Heinrich von Kleist: *la batalla de Arminio* y *El príncipe Federico de Hamburgo*; Christian Dietrich Grabbe: *Napoleón, o los cien días*; y Mario y Sila; August Friedrich von Kotzebue: *Pizarro*.¹¹

El teatro romántico italiano produjo las obras de Manzoni: *El conde de Carmañola*, acerca de la historia de la península itálica en el siglo XV, y *Adelchi*, en la cual trata el fin de la dominación de los longobardos.

En Francia, Víctor Hugo escribe las piezas de fondo histórico: *Cromwell*; *El rey se divierte*; *Lucrecia Borgia*; *María Tudor*; *Angelo, tirano de Padua*; y *Los Burgraves*. Alejandro Dumas, padre, lleva a la escena los dramas: *Enrique III y su corte*, *Cristina y Carlos VII*. Casimiro Delavigne estrena: *Luis XI y Los hijos de Eduardo*. Alfred de Vigny escenifica *La mariscalca de Ancre*. Alfred de Musset monta *Lorenzaccio*, historia del asesinato de Lorenzo de Médicis por su sobrino.

En el periodo del teatro romántico español aparecen las obras de fondo histórico de Francisco Martínez de la Rosa: *La conjuración de Venecia* y *Aben Humeya*; Angel de Saavedra, Duque de Rivas representa las leyendas: *El paso honroso*, y *El moro expósito o Córdoba y Burgos en el siglo XI*; los romances históricos: *Un castellano leal*, *Una antigualla de Sevilla*, *El alcázar de Sevilla*, *El fratricidio*, *Don Alvaro de Luna*, y *El conde de Villamediana*, así como el drama *Don Alvaro o la fuerza del sino*. Antonio García Gutiérrez escenifica: *El trovador*, *Simón Bocanegra*, *Venganza catalana*, *Juan Lorenzo*, *El rey monje*, *El encubierto de Valencia*, *Las bodas de doña Sancha y Doña Urraca de Castilla*. Juan Eugenio Hartzenbusch representa: la leyenda de los amores de Diego Mar-

silla e Isabel de Segura en *Los amantes de Teruel*; Alfonso el Casto y *La jura de Santa Gadea*. José Zorrilla estrena: *El zapatero y el rey*; *Traidor, inconfeso y mártir*; *Sancho García*; y *El puñal del godo*; así como la recreación de la leyenda de don Miguel de Mañara en el famoso *Don Juan Tenorio*.

Con el advenimiento del realismo, los autores centran su atención en la comedia que recrea la vida burguesa o la crítica hacia la situación de los trabajadores. No obstante, aparecen algunos dramas históricos como: *Robespierre y La Patria*, de Victorien Sardou; *Richelieu*, de Lord Lytton; *Inés Bernauer*, *Genoveva de Bravante* y la trilogía de *Los Nibelungos*, de Friedrich Hebbel; *El auto de Gil Vicente*, de Juan Bautista Almeida Garret; *Lucrecia y El león enamorado*, de Francisco Ponsard; *La hija de Rolando*, de Enrique Bornier; *Por la corona*, de Francisco Coppée; *Nana-Sahib*, de Juan Richepin; *La muerte de Iván el terrible*, de Alexei Tolstoi; *Mazapa y El padre Marcos*, de Julio Slowacki.

Mención especial merecen las obras del noruego Henrik Ibsen, quien "pasa por ser el padre del drama moderno; sus mejores obras fueron escritas entre los años de 1860 y 1905; sus trabajos incluyen dramas sociales como *Casa de muñecas*, *Espectros* y *Hedda Gabler*",¹² donde trata los cambios en las actitudes del hombre respecto a los prejuicios y prácticas sociales. Además de sus célebres obras realistas, Ibsen escribió importantes dramas históricos: *Catilina* y *Emperador y*

Galileo (su última obra histórica) y las piezas de temas escandinavos: *La tumba del guerrero*, *Dama Inger de Ostraat*, *Los guerreros de Helgoland*, *Madera de reyes*, *Brand* y *Peer Gynt*.

Otros autores escandinavos que acompañaron a Ibsen en su tarea renovadora, crearon también dramas históricos como: *En medio de las batallas*, *El rey Sverre*, *Sigurd el bastardo* y *María Estuardo en Escocia*, de Björnstjerne Bjornson; *Maese Olof*, *Gustav Vasa*, *Erik XIV* y *La saga de los folkungos*, *Carl II*, *Gustav III* y *Kristina*, de August Strindberg.

El siglo XX trae consigo un profundo sentido de búsqueda y de experimentación constante en la vida del teatro. Este afán se reflejó en las obras de autores de gran valía como: Yeats, Synge, Benavente, Martínez Sierra, Gorki, Andreiev, Lenormand, George Bernard Shaw, Eugene O'Neill, Luigi Pirandello, Gabrielle D'Annunzio, Jean Cocteau, Jules Romains, Bertolt Brecht, Sean O'Casey, Romain Rolland y Giraudoux.

En medio del desenvolvimiento de la nueva fuerza teatral del siglo XX, durante la primera mitad de la centuria se escriben también obras que continúan la tradición de llevar a escena los asuntos históricos. Entre las más importantes citamos: *Enrique IV*, de Luigi Pirandello, que es un estudio de la locura con un fondo histórico; *Bruto*, de Federico Valerio Ratti; *Ellák*, de Kálman Harsány, acerca de la leyenda de Attila; *Cabeza de cobre*, de Augustus Thomas, referente a la guerra civil norteamericana; *Los caballeros de la Tabla Redonda*,

de Jean Cocteau; *El ejército en la ciudad*, de Jules Romains; *Tambores en la noche*, de Bertolt Brecht; *Milagro en Verdún*, de Hans Chlumberg (Hans Bardach von Chlumberg); *¡Salud, España!*, de Alexander Nikolaievich Afinogenov; *El tren blindado*, de Alexei Mijailovich Faiko; *Los prisioneros de guerra*, de H. B. Trevelyan; *Nuestro poder y la derrota*, de Nordahl Grieg; *La rebelión de Pugachov*, de Trenev; *El hundimiento de la escuadra*, de Gibel Eskadri; *Los Borgias, esa extraña familia*, de André Josset; *Napoleón único*, de Paul Raynal, *Danton*, de Romain Rolland; *Bolívar*, de Jules Supervielle; *Dalilah y la tragedia de Alejandro*, de Paul Demasy; *Amphitryon 38*, *Electra* y *La guerra de Troya no tendrá lugar*, de Giraudoux; *Juárez y Maximiliano*, de Franz Werfel; *Bismarck*, de Emil Ludwig (Emil Cohn); *Isabel de Inglaterra*, de Ferdinand Bruckner; *Rómulo y Lucrecia*, de Giovanni Cavicchioli; *Danton*, de Giovacchino Forzano; *Abraham Lincoln*, de John Drinkwater; *Saint Joan*, de Bernard Shaw; *Ricardo de Burdeos*, de Gordon Daviot (Elizabeth Mackintosh); *La rosa sin espinas* y *El águila de oro*, de Clifford Bax; *Los patriotas*, de E. P. Conkle; *Isabel la reina y María de Escocia*, de Maxwell Anderson.

La alusión somera a las etapas de la historia del teatro en Occidente, muestra cómo desde los primeros trágicos hasta los autores contemporáneos ha existido el interés por llevar al escenario los asuntos históricos.

En cada etapa literaria, la relevancia de este tipo de teatro se ha circunscrito a los movimientos, los cánones estilísticos o los alcances de los autores; pero por encima de las tendencias en boga, ha constituido un original género literario para recrear el devenir de los pueblos, sus tradiciones, sus epopeyas y sus figuras históricas más representativas.

El tema histórico en la dramaturgia mexicana

En 1821, México rompe sus vínculos de dependencia política con el imperio español y se incorpora al concierto de los países americanos independientes; pero, desde el principio del proceso de reconocimiento, se enfrenta al asedio económico y político de los países neocoloniales como Inglaterra y Estados Unidos.

La nueva nación empezó a dar sus primeros pasos con la desventaja de una colonia saqueada por la metrópoli: huérfana de capitales, sin una red de caminos para el desarrollo del comercio interno y con un frágil comercio exterior, presionada por la competencia de los artículos manufacturados en los principales centros capitalistas, inmersa en una desigualdad social extrema, con un ejército desorganizado y con la pugna de los bandos políticos influidos por las logias masónicas, yorquina y escocesa.

En el convulso panorama del siglo XIX, México se desangró en la lucha entre liberales y conservadores y enfrentó varias guerras extranjeras que marcaron para siempre el sino del país. Las nuevas instituciones creadas por la República, como la Constitución y la Federación, se enfrentaron radicalmente contra el poder tradicional del clero y de la oligarquía terrateniente. Los golpes de Estado, las rebeliones, los pronunciamientos separatistas, la oposición tenaz al invasor, se anudan en eslabones dolorosos que definieron la configuración territorial, el perfil de las clases, la subordinación de los grupos sociales en la vida pública, la formación de la conciencia de patria y, desde luego, la gestación de una cultura propia.

Desde el nacimiento de la República hasta nuestros días, las inquietudes individuales y los movimientos sociales han sido recogidos con intensa pasión en todos los géneros literarios. Los autores, independientemente de su formación, estilo, vocación o visión, han mantenido la constante de indagar en los sucesos y en los personajes las raíces y los símbolos del ser nacional.

A lo largo del siglo XIX surge el primer nacionalismo cultural que intenta delinear los orígenes y la conciencia de patria, mediante el cincel de expresiones propias para configurar una fisonomía espiritual y una identidad intransferible, lo suficientemente auténticas para alcanzar el reconocimiento universal.¹³

Es en este periodo cuando surge propiamente el teatro de tema histórico con la alusión y tratamiento de sucesos que, a juicio de los autores, han trascendido en el devenir del país. Así, aparecen: *México libre*, y *Camatzin*, de Francisco Luis Ortega, el monólogo *Unipersonal de Don Agustín de Iturbide* y *La tragedia del padre Arenas*, de José Joaquín Fernández de Lizardi; *Muñoz, visitador de México* y *El privado del virrey*, de Ignacio Rodríguez Galván; *Patria y honra* y *Alonso de Avila*, de Guillermo Prieto; *Tres patriotas*, de Fernando Orozco y Berra; *La conjuración de México* y *La toma de Oaxaca por Morelos*, de Pantaleón Tovar.

También se escriben las piezas: *Apotheosis de Iturbide*, *Iturbide en Padilla* y *El conde de Revillagigedo*, de Francisco Granados Maldonado; *Entrada triunfal de don Agustín de Iturbide*, de Severo María Sariñana; *Deberes y sacrificios*, de José Tomás de Cuéllar; *Diego el mulato*, de José Antonio Cisneros; *Los alcaldes de Valladolid* y *El secreto del ahorcado*, del español Antonio García Gutiérrez; *Los martirios del pueblo* y *Patriotismo y deber*, de Alberto G. Bianchi; *La hija del rey*, *Gil González de Avila* y *Un amor de Hernán Cortés*, de José Peón Contreras; *Sor Juana Inés de la Cruz* y *Netzahualcóyotl*, bardo de Acolhuacán, de José Rosas Moreno; *La hermana de los Avilas*, *Xóchitl* y *Quetzalcóatl*, de Alfredo Chavero, *Churubusco*, de José Monroy; *La conjuración de México*, de Gustavo Baz; *La venganza de un mexicano*, de Jesús

Echaiz; *La hija del Insurgente e Ixtlixóchitl*, de Francisco Ortiz; *Patria y honra*, de Vicente Morales; *El abrazo de Acatempan*, *La politicomanía* y *La hija del cantero*, de Juan Antonio Mateos y Vicente Riva Palacio; *El precio de un secreto*, de Ramón Manterola, *El capitán Miguel*, de Juan de Dios Peza; y *Cuauhtémoc*, de Tomás Domínguez Illanes.¹⁴

En la transición de los siglos XIX y XX se llevan a escena varias piezas que, influidas por el realismo, esbozan ideas de crítica social, anticipadoras del movimiento revolucionario. Entre ellas destacan: *La venganza de la gleba*, de Federico Gamboa, *Así pasan...* y *La sirena roja*, de Marcelino Dávalos.¹⁵

Como apunta Carlos Monsiváis, el siglo XX en nuestro país nace en 1910 con la Revolución Mexicana, y a partir de ella se gestará el segundo nacionalismo cultural, el cual, más allá de sus limitaciones y errores, abrirá paso a la revelación de personajes, tendencias y formas populares,¹⁶ que buscan en la tradición y el cambio, la definición de la identidad nacional.

En 1911, Marcelino Dávalos presenta *Lo viejo*, primera obra que aborda el tema de la Revolución. A ésta le siguen piezas de asunto similar como: *¡Maldita sea la guerra!*, de Santiago J. Sierra; *La patria*, de Alberto Michel; *Desplerta, patria*, de Carlos Ortega; *Apóstoles y Judas*, de Gustavo Solano; *Después de la revuelta*, de Vicente A. Galicia; *Huerta*,

de Salvador Quevedo y Zubieta; *Un gesto*, de Rafael Pérez Taylor; *Tierra y libertad y Verdugos y víctimas*, de Ricardo Flores Magón; *La Revolución Mexicana*, de Ladislao López Negrete; *El águila que cae*, de Efrén Rebolledo.¹⁷

El impulso nacionalista de la Revolución ahondó la tendencia de recrear asuntos de carácter histórico. Entre las piezas más representativas citamos: *Entre hermanos*, de Federico Gamboa; *Los Revillagigedo*, de José Joaquín Gamboa; *La ola y La flecha del sol*, de Antonio Mediz Bolio; *Oro negro*, de Francisco Monterde; *Miramar*, de Julio Jiménez Rueda; *La cruz*, de Rafael M. Saavedra; *Cumbres de nieve*, de Catalina D'Erzell; *Corrido de Juan Saavedra*, de María Luisa Ocampo; *Las tres carabelas*, de Carlos Barrera; *El idealista* de Arturo Manzanos; *El vértigo de las pasiones*, de Miguel Bravo Reyes; *Pancho Malo o Pancho Pistolas*, de Enrique Uhthoff; *Luz de estrellas y Aquiles Serdán*, de Agustín Haro y Tamariz.

Asimismo, aparecen: la versión teatral de *Los de abajo*, de Mariano Azuela; *Pánuco 137*, *Emiliano Zapata* y *Trópico*, de Mauricio Magdaleno; *Los que vuelven y San Miguel de las Espinas*, de Juan Bustillo Oro; *El color de nuestra piel*, *Columna social* y *La Malinche*, de Celestino Gorostiza; *Corona de sombra*, *Corona de fuego*, *Corona de luz* y *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli; *Linda y Carlota de México*, de Miguel N. Lira; *La guerra de las gordas* y *El espejo encantado*, de Salvador Novo; *La huella*, *Segundo Imperio* y *El caso de don Juan Manuel*,

de Agustín Lazo; *Confesiones de sor Juana Inés de la Cruz*, de Margarita Urueta; *Espaldas mojadas*, *Hoy invita la gloria* e *Hidalgo*, de Federico Schroeder Inclán; *Moctezuma II y Los ar-
gonautas*, de Sergio Magaña; *A medio camino* y *El jugo de la
tierra*, de Carlos Prieto; *Antonia y La paz contigo*, de Rafael
Bernal; *El Plan de Iguala*, de Rafael Solana; *Los desarraigados*, de Humberto Robles Arenas; *Malintzín (Medea Americana)*,
de Jesús Sotelo Inclán; *Felipe Angeles*, de Elena Garro; *Todos
los gatos son pardos*, de Carlos Fuentes y Hernán Cortés, de
Vicente Leñero.¹⁸

Capítulo III. Análisis de obras mexicanas de tema histórico

Los esbozos del teatro de tema histórico en México aparecen en la época prehispánica con las representaciones de mitos y leyendas. La Conquista canceló el desarrollo autónomo del teatro indígena, pero, a cambio, introdujo las formas dramáticas europeas, las que durante los siglos de la Colonia terminaron por trasplantarse mediante la incorporación de elementos novohispanos, provenientes de la sociedad, el lenguaje y la naturaleza; sin embargo, será a partir de la Independencia cuando los autores llevaron al escenario los ambientes, personajes, voces, expresiones y asuntos mexicanos, entre los que destacaban los de carácter histórico.

En el transcurso del siglo XIX y la primera mitad del XX, los hechos históricos han sido retomados en el campo de la creación dramática. Este periodo es, sin duda, el más representativo en la gestación de piezas de tema histórico, no sólo por la calidad de las mismas, sino porque en conjunto abordan las épocas fundamentales de la Historia de México. He ahí las razones por las que decidí circunscribir el estudio del tema histórico en algunas obras escritas o montadas durante la centuria decimonónica y la primera mitad del siglo XX (con excepción de *Felipe Angeles*, de Elena Garro, escrita en los años cincuenta y representada en los setenta, pero por su relación temática con la Revolución y su importancia en la dramaturgia nacional, se analiza en este trabajo).

La ubicación de las obras en cada una de las etapas, responde únicamente a su afinidad temática y no al periodo histórico-literario vivido por sus autores, ya que éstos pertenecen a cánones estéticos o dramáticos distintos. Así, para la época de la Conquista se analizan tres obras del realismo crítico: *Moctezuma II*, de Sergio Magaña; *Malintzin* (*Medea Americana*), de Jesús Sotelo Inclán y *La Malinche*, de Celestino Gorostiza. Para el Virreinato se describen tres piezas del romanticismo del siglo XIX: *Muñoz, visitador de México* y *El privado del virrey*, de Ignacio Rodríguez Galván, y *La hija del rey*, de José Peón Contreras. Para la Independencia se presenta una pieza del realismo crítico: *Hidalgo*, de Federico S. Inclán y dos del costumbrismo decimonónico: *El Unipersonal de don Agustín de Iturbide* y *La tragedia del padre Arenas*, de José Joaquín Fernández de Lizardi. Para la Reforma se abordan dos comedias románticas: *La Politicomanía* y *La hija del cantero*, de Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos. Para la Intervención Francesa y el Imperio de Maximiliano se analiza una obra del "Teatro de Ahora": *Carlota de México*, de Miguel N. Lira y otra de ensayo psicológico: *Corona de Sombra*, de Rodolfo Usigli. Para el Porfiriato se estudian dos piezas realistas de principios del siglo XX: *La venganza de la gleba*, de Federico Gamboa y *Así pasan...*, de Marcelino Dávalos. Para la época de la Revolución Mexicana se analizan dos obras del "Teatro de Ahora", de claras intenciones

políticas: *Emiliano Zapata*, de Mauricio Magdaleno y *San Miguel de las Espinas*, de Juan Bustillo Oro; dos piezas del realismo crítico: *Los de abajo*, de Mariano Azuela y *Felipe Angeles*, de Elena Garro, y una de crítica social: *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli.

El estudio de las obras vistas en diferentes periodos históricos ofrece, además de la correspondencia temática, una perspectiva más amplia donde caben las similitudes y las diferencias entre los rasgos estilísticos de los diversos autores, de acuerdo con las intenciones de los movimientos o escuelas en las que ejercieron su creación dramática.

Por último, para ubicar mejor el contexto histórico sobre el cual se tején las obras dramáticas, creí necesario apuntar al principio de cada etapa algunas líneas generales acerca de sus características e importancia en el devenir de la Historia de México.

La Conquista

Durante los siglos XV y XVI ocurrieron en Europa grandes cambios socioeconómicos. El avance de la ciencia y la técnica aplicadas a la producción de manufacturas, el desarrollo de la navegación y el incremento del comercio hicieron posible los grandes viajes de descubrimientos geográficos.

En 1492, Cristóbal Colón llega a las tierras de América. A partir de esa fecha, el mundo hasta entonces conocido se expandió con el encuentro de un nuevo continente. Más adelante, en 1513, Vasco Núñez de Balboa cruzó el Istmo de Panamá y descubrió el océano Pacífico, con lo cual se ensancharon todavía más los derroteros marítimos. Las naves de España y Portugal recorren las rutas recién abiertas en busca de riquezas y la conquista de territorios.

Como se sabe, de 1492 a 1510, los españoles dominan la mayor parte de las antillas, como la Isla Española (hoy Haití y República Dominicana), Trinidad, Jamaica, Puerto Rico y Cuba.

Entre 1517 y 1519, el gobernador de Cuba, Diego Velázquez, organiza tres expediciones que llegan a diversos puntos del actual territorio de México. Francisco Hernández de Córdoba descubre Isla Mujeres, Cabo Catoche, Champotón y las costas de Campeche. Juan de Grijalva explora Cozumel; Champotón; la laguna de Términos; Tabasco; los ríos Grijalva, Coatzacoalcos, Papaloapan y Jamapa; Tlacotalpan y la Isla de Sacri-

ficios. La tercera expedición, capitaneada por Hernán Cortés, resulta ser la más importante. En 1521 derrota al imperio azteca y somete a los demás pueblos indígenas.

La Conquista de México termina de un tajo con el desarrollo autónomo de los pueblos mesoamericanos. Los españoles imponen la esclavitud con el sistema de la encomienda, destruyen a la nobleza indígena y se apropian de la conciencia colectiva mediante la evangelización y los ritos católicos.

El encuentro de dos civilizaciones dispares en su adelanto tecnológico originó el dominio de la más avanzada sobre la otra. Como toda guerra de conquista, la de México fue un hecho violento y dramático en sus resultados. El ejército invasor, mejor dotado en estrategias y armas, se impuso al defensor, numeroso, pero inferior en recursos militares. El criterio con el que combatían era diferente: el español destruía al oponente; el indígena buscaba aprehender al enemigo para sacrificarlo a sus dioses.

La Conquista es un hecho capital en la Historia de México. A partir de ella, la formación de la nación toma un nuevo giro en todos los aspectos: cultural, social, artístico, económico y étnico. Este proceso no terminó con la caída de Tenochtitlan ni con la guerra contra los chichimecas a finales del siglo XVI ni con la campaña contra los yaquis en los siglos XIX y XX.

Aun en la actualidad resuenan en los viejos y los nuevos escritos, en los monumentos, en las aulas, en las bibliotecas, en las plazas públicas y en las tradiciones, las voces de los protagonistas para defender sus argumentos y sus visiones de la milenaria cultura mexicana, que hoy sufre el embate de otros factores de conquista: la globalización económica y cultural, con la que las naciones más avanzadas tratan de imponer sus valores. De ahí la importancia de volver la mirada a la recuperación de la memoria colectiva inscrita en la historia y la literatura.

Según Aristóteles, el teatro es la imitación de la vida en acciones. En este sentido, la Conquista es acción y recreación. El hecho guerrero nos muestra a los protagonistas participar en una gesta histórica, sobre la cual se han hecho estudios o inventado leyendas, porque sus personajes pueden ser vistos tanto en el ámbito histórico como en el legendario.

Los hechos memorables de la Conquista tienen esa doble dimensión. Basta remitirnos a la idea que Moctezuma II tenía de los conquistadores, a quienes relacionó al principio con el retorno de Quetzalcóatl; o a la impresión de Cortés ante la naturaleza y la cultura de los pueblos indígenas, plasmada en las *Cartas de relación*. Incluso, al paso del tiempo, las figuras de Moctezuma y Cortés se han difuminado en los campos histórico y legendario.

Los sucesos de la Conquista han llegado a nosotros a través de los testimonios de los cronistas, de los misioneros y de los actores indígenas, o han sido tratados por los historiadores y los escritores contemporáneos. Algunas de esas obras tienen especial significación por diversos conceptos:

- * Por relatar diversos aspectos de la Conquista.
- * Por describir la transformación de la vida en México.
- * Por abordar aspectos legendarios con la idealización del carácter español, narrados en prosa por Bernal Díaz del Castillo o, en contraste, con la idealización del ser indígena, según la visión de fray Bartolomé de las Casas.
- * Por tocar aspectos legendarios acerca del carácter indígena, descritos en la investigación de la literatura prehispánica recogida en *La visión de los vencidos* de Miguel León Portilla, y en los estudios de poesía y prosa náhuatl de Angel Ma. Garibay K.

En el ámbito del teatro, el tema de la Conquista ha merecido la atención de los autores de los dos últimos siglos, pero es el siglo XX donde se ha tratado el tema con mayor profundidad, buscando no sólo describir los hechos, sino indagar sus causas y consecuencias, así como el de presentar a sus protagonistas en el contexto de su época. Una muestra de ello lo constituyen las tres obras que a continuación se estudian.

Moctezuma II, de Sergio Magaña

En los albores de la década de los años cincuenta, entre 1950 y 1953, Sergio Magaña escribe la tragedia *Moctezuma II*.¹ Debido a la calidad de la pieza, el "Taller del Nuevo Teatro" encabezado por Dagoberto Guillaumín la estrena en la ciudad de Xalapa, Estado de Veracruz, durante el mes de marzo de 1953.² Un año más tarde, --el 25 de febrero de 1954-- es puesta en escena por un grupo profesional en la sala del Seguro Social (en la actualidad Teatro Reforma), dirigida por André Moreau.³

A través de un prólogo y tres actos *Moctezuma II* atisba el ocaso de un hombre y, con él, la declinación de una de las culturas más deslumbrantes del Nuevo Mundo. La acción de la obra se ubica en las vísperas de la llegada de Cortés a Tenochtitlan, y se desarrolla en el término de veinticuatro horas.

La pieza comienza con la visita de Moctezuma Xocoyotzin a la cueva de Cicalco. Un mancebo, ataviado con las insignias de Quetzalcóatl, evita al emperador llevar a cabo su sacrificio. Un coro de tres mujeres ancianas premoniza la destrucción del imperio y la muerte de su soberano.

Mientras tanto, Tecuixpo, la hija de Moctezuma, reprende a una esclava por haber golpeado a su hermano menor, Axayácatl. Su madre, Teizalco, la interrumpe y le ordena cubrirse los pies.

El Cihuacóatl Tlilpontongui --Mujer Serpiente-- o Tla-caéletl, ministro y consejero, ofrece a Axayácatl enseñarle todo lo referente a su condición de príncipe.

Un esclavo informa al ministro de la llegada de los jefes y soldados mexicas. El funcionario registra el hecho en un papel vegetal. Teizalco externa al ministro sus preocupaciones por el destino de Tecuixpo, pretendida por Cuitláhuac y Cuauhtémoc, y la actitud de Moctezuma ante el devenir del imperio.

Llega un mensajero y pide pinturas de tristeza para decorar su rostro. Al percatarse de la presencia de Teizalco cambia de parecer. A un gesto del viejo, Teizalco se retira. Las noticias son amargas: las tropas mexicanas han sido derrotadas por Cortés. Al mismo tiempo, el emisario entrega un águila muerta. El ministro le ordena difundir la noticia de que ésta ha caído en la casa de Moctezuma. A cambio le ofrece una recompensa.

Por la escalinata del jardín sube Ixtlixóchitl. Exige hablar con el emperador. En forma áspera reclama sus derechos. Se acercan Cacama y Cuauhtémoc; éste le sugiere la reconciliación, pero Ixtlixóchitl la desecha. De manera abrupta abandona el recinto. En el pórtico se encuentra con Cuitláhuac y los señores de Coyoacan y de Culhuacan, quienes fingen no verlo.

Ante la ausencia de Moctezuma, los señores comentan los últimos sucesos y critican las acciones del emperador. Cuauhtémoc, indignado por las noticias, se marcha para preparar sus armas. El Cihuacóatl muestra el águila muerta. Los nobles quedan terriblemente impresionados.

Llega Moctezuma. Su buen humor contrasta con el aspecto adusto de los señores. Conforme recibe los informes su rostro se va poniendo sombrío. Por el lado izquierdo entra Tetzlepanquéztal, el joven rey de Tacuba. Se detiene y escucha la conversación: Moctezuma pide al Cihuacóatl que despida a los señores. Se acerca el señor de Tacuba. El ministro lo obliga a partir.

El ministro critica a Moctezuma por su actitud con los tlatoanis. Moctezuma contradice cada uno de los argumentos de su interlocutor. Concluye en forma terminante que los augurios, indicios, rumores y hechos extraños acaecidos últimamente, forman parte de una cadena de mentiras urdidas por sus enemigos.

El ministro ataja los cuestionamientos con ironías y amenazas. Llega un esclavo. Tras él vienen las tres viejas del Coro. El siervo, arrodillado, testifica la desaparición del adivino, condenado por Moctezuma un día anterior.

Las ancianas turban el ánimo del emperador y lo inducen a cumplir con sus deberes religiosos. El grito lejano de la Llorona y las insidias del ministro aumentan su desasosiego.

Entra Teizalco, atemorizada por la actitud de las viejas, le exige también que salga a encabezar la ceremonia. Moctezuma se levanta. El Cihuacóatl pone en sus manos el cuchillo de sacrificios.

Tecuixpo y Tetelepanquétzal se reúnen para disfrutar del canto y la poesía. Se acerca Cuauhtémoc y los amonesta por su frivolidad. Asimismo, lanza sus dardos mordaces contra Moctezuma. Los dos señores intercambian insultos. Tecuixpo exige a Cuauhtémoc que se retire. Este sale furioso. Momentos después los amantes también se marchan.

Llegan Moctezuma y el ministro. Un esclavo se arrodilla ante el soberano para cambiarle las sandalias. Al descubrir unas manchas de sangre exclama su admiración. Moctezuma, fuera de sí, flagela al infeliz hasta quedar exhausto. El ministro aprovecha el momento para censurarlo por haberse negado a llevar a cabo la penitencia pública.

Entran dos esclavas llevando agua perfumada, un espejo y adornos. Lavan las manos de Moctezuma. Una de ellas levanta su rostro un momento. El monarca elogia su belleza que le recuerda a su favorita, la Mixteca, enviada a Cortés como un presente regio.

Moctezuma decide recibir a un embajador maya. Recrimina al ministro por haber gestionado esa entrevista. El ministro argumenta que bien vale la pena recibir a Chan, acreditado como importante amigo de los de Tabasco. Además, los mayas

son astrónomos competentes. Saben leer los signos de las estrellas. El puede informar de algún vaticinio.

Las esclavas se van. El Cihuacóatl y Moctezuma discuten agriamente las disposiciones del gobierno de éste, así como sus actitudes con el pueblo y los nobles.

Llega Tecuixpo, tras ella aparecen Cuitláhuac y dos esclavas llevando mantas preciosas, regalos y una hoja de papel vegetal. Dejan las cosas y se retiran. Tecuixpo solicita a su padre presenciar el encuentro con el embajador maya. Moctezuma no accede, pero le promete hacer una fiesta donde recibirá el homenaje de los embajadores de todos los pueblos. El ministro le pide a la princesa ir con Teizalco para ordenar frutas y refrescos.

Llega un guerrero para comunicar la sublevación de Ixtlixóchitl. Moctezuma ordena a Cuitláhuac investigar el asunto. Asimismo, le encarga indagar los comentarios de Cortés al recibir el último presente y cuál fue el resultado de la emboscada dispuesta en su contra en el camino de Cholula a Chalco.

Cuitláhuac se dispone a salir cuando llegan dos esclavos y se arrodillan. Pasa entre ellos Chan; en seguida se postra ante el emperador. Cuitláhuac y el guerrero se retiran. Moctezuma y Chan intercambian regalos y expresiones diplomáticas. Sigilosamente emerge el tema de la presencia de los hombres blancos, con todas sus implicaciones: ¿Son dioses? ¿Ha llegado el tiempo del regreso de Quetzalcóatl?

Cacama aparece de súbito y queda desconcertado al ver a Chan. Inmediatamente irrumpe Ixtlixóchitl y tras él Cuitláhuac. Moctezuma, fuera de un primer momento de sorpresa, aparenta serenidad y vigila las reacciones de Chan. Ixtlixóchitl exige la corona de Texcoco y provoca a Cacama. Los contendientes son detenidos por Cuitláhuac y el ministro.

Más adelante, Moctezuma reprende al Cihuacóatl por sus vaticinios adversos. Ordena a Cacama citar al consejo de Tlatlanis y preparar a sus guerreros de Texcoco. Encarga a Cuitláhuac vigilar a Ixtlixóchitl para descubrir a sus cómplices y le pide también que envíe correos al camino de Chalco. Cacama y Cuitláhuac obedecen. Moctezuma declara que ha llegado la hora de conocer su destino.

Las viejas del Coro profieren acertijos amargos y presagios funestos. Al observar la felicidad de Tecuixpo y Tetelepanquétzal, se conduelen de su suerte futura. Al escuchar pasos los amantes se separan. Tetelepanquétzal se oculta detrás de un gran monolito. Tecuixpo escapa por el camino de los jardines.

Aparecen el señor de Culhuacan y un mazehual con un objeto auestas envuelto en una manta. El noble ordena al siervo aguardar sus órdenes en el callejón. Luego lleva el fardo a otro lugar. Llegan los señores de Xochimilco y Coyocacan. El de Culhuacan les participa que ha traído tres pruebas decisivas en el destino de los mexicanos.

Vienen Cuauhtémoc y el jefe de Tlatelolco. Se hacen dos grupos. Parece una verdadera conspiración. Cuauhtémoc los observa con inocencia.

Los señores de Coyoacan, Culhuacan, Xochimilco y el jefe militar de Tlatelolco intentan convencer a Cuauhtémoc de la inutilidad de defender al emperador. Cuauhtémoc argumenta que no se trata de Moctezuma, sino de preservar el imperio. Pero no consigue nada. Sólo el señor de Tacuba sale de su escondite y se pone a su lado. Juntos abandonan el aposento. Los señores se quedan, mofándose de los jóvenes.

Entra Moctezuma seguido por el Cihuacóatl. Ninguno de los presentes se postra. El emperador los reprende por su tardanza y expresa su extrañeza por la ausencia de los demás jefes.

El señor de Culhuacan informa a Moctezuma la decisión de los tlatoanis de no cooperar en la defensa de la ciudad. A cambio ofrece presentar tres pruebas que muestran la inevitable sumisión del imperio a la espada de los extranjeros. Exhibe el espejo de Quetzalcóatl, pero Moctezuma no encuentra nada de extraordinario en el símbolo de la muerte. Deja con desprecio el espejo en manos del otro.

El señor de Culhuacan muestra un crucifijo. Todos quedan desconcertados. El expositor explica que se trata del dios de los extranjeros. Moctezuma le exige retirar el icono, pues le ha causado una impresión desagradable.

El ministro conmina al señor de Culhuacan a presentar la última prueba. Entra el mazelual cargando a una mujer, cuyo rostro lleva cubierto con una manta, y envueltos en vendas los pies y las manos: ¡Es la Mixteca! Moctezuma cae de rodillas. El mazelual se retira con la mujer y el Cristo. El Cihuacóatl pide a los presentes salir a reverenciar a los dioses. Triunfante, el de Culhuacan obliga al emperador a aceptar el poder divino de Cortés.

Moctezuma queda solo. Lamenta la historia de traiciones y venganzas de su pueblo. Expresa su impotencia ante el poder de los dioses y la fugacidad de la vida. Surgen de la sombra dos enanos que intentan apagar su turbación. Inmerso en el delirio, Moctezuma reconoce sus errores e invoca la ayuda de Huémac.

Aparecen las ancianas del Coro. Moctezuma se dirige al nicho de piedra y saca un cuchillo. Tiende el arma a las viejas, pero éstas lo desairan. Cae postrado con una rodilla en tierra; entonces aparece en el pórtico el rey de Tacuba. El emperador se pincha ligeramente el muslo. Cuando lleva el arma contra su pecho, Tetzepanquétzal lo detiene con amargos reproches. Moctezuma se levanta y lo despide acremente. Deja caer el cuchillo. Luego, estalla en sollozos.

Tetzepanquétzal le recuerda la cercana presencia de Cortés. Lo exhorta a no abandonar a sus vasallos fieles. Aparece Tecuixpo; tras ella Teizalco y Axayácatl. Se quejan con él.

Algo pasa y no pueden entenderlo. Entra de prisa el ministro. Moctezuma encarga a su mujer cuidar a sus hijos. Solicita al ministro su apoyo para ellos. Su familia, acongojada, sale del recinto. El ministro le informa el fracaso de la emboscada de Chalco. Los extranjeros se encuentran ya en el camino de Ixtapalapa.

El emperador manda llamar a los señores. Investido por él mismo con la corona, obliga al ministro a colocarle el manto. El Coro profiere sus lamentaciones. Llegan los señores de Coyoacan, Culhuacan y Xochimilco; también el jefe militar de Tlatelolco. Al ver coronado a Moctezuma, se humillan reverentes. Se retira el ministro. El emperador exige unidad. Llega el rey de Tacuba con un guerrero. Este informa que Cortés se ha puesto de acuerdo con Ixtlixóchitl asegurándole la corona de Texcoco. Cortés viene escoltado por un hermano del traidor, quien le ha prometido la alianza con Mixquic y Xochimilco. Y todavía más: los señores presentes de Culhuacan y Coyoacan, han negociado por su cuenta y pactado con él, asegurándole la adhesión de todos los pueblos del valle.

El señor de Coyoacan acepta su participación en la conjura, pero aclara que también Cuitláhuac y Cacama han salido a recibir a Cortés. Obligado por las circunstancias, Moctezuma decide dar la bienvenida a Cortés. Sin ninguna consideración expulsa de su palacio a los señores. Estos salen en tropel. Contagiado por el frenesí, el guerrero los sigue.

Quedan solos Moctezuma y Tacuba. El Coro eleva sus lamentos anunciando el fin. Moctezuma acepta su derrota. Antes de salir, en compañía de Tettlepanquétzal, lanza un último desafío: su nombre traspasará el tiempo y las querellas de los bárbaros.

He querido describir en forma puntual todos los acontecimientos registrados en esta obra, porque me parece que están íntimamente relacionados con la crónica histórica; en efecto, la pieza no está hecha con las cualidades de la síntesis, sino más bien con los propósitos del análisis de un personaje y sus circunstancias. Sin embargo, aun cuando *Moctezuma II* no es totalmente una tragedia, como lo pretende su autor, "abre perspectivas trágicas. Vence todos los peligros de un fácil sentimentalismo patriótico o de reducirse a una sencilla lección de historia y se erige, innegablemente, como una magnífica obra de teatro, de evidente grandeza".⁴

Moctezuma II lleva a la escena los momentos decisivos en la vida de un ser predestinado: Moctezuma Xocoyotzin, quien es, sin duda, el protagonista de la historia, pues los demás participantes sólo complementan sus acciones.

Sus actitudes contradictorias entre la firmeza y la condescendencia, entre la reflexión y la exacerbación religiosa, manifestadas ante los acontecimientos suscitados por la llegada de los españoles y las maquinaciones de su ministro y las traiciones de sus aliados, lo hacen caer en una crisis insondable marcada por un fatalismo incomprensible para nosotros.

Moctezuma no es, por consiguiente, la encarnación de lo heroico y ni siquiera del terror, sino de la fatalidad. No lucha contra sus accidentes. Acepta la fatalidad de su destino. Asoma, esto sí, el conflicto entre los dioses y él, porque considera que hay demasiados dioses en este mundo.⁵

Es un hombre que está convencido de vivir en un tiempo distinto al suyo, tal como lo expresa en una escena del acto tercero: "Sí, no era mi tiempo todavía... y cuando un hombre está fuera de su tiempo los Dioses lo destruyen".⁶

Toda su habilidad política que había mantenido a raya a la casta militar se resquebraja ante "las telas de araña de los intereses creados, los rumores, las falsas evidencias que no se les puede dar batalla",⁷ promovidos por sus enemigos emboscados en las frágiles alianzas del imperio, así como por la acción de Cortés, quien con la palabra de Malinche, ahonda el distanciamiento de los resentidos y promete la libertad de los sojuzgados.

Emperador y supremo sacerdote ve con angustia cómo sus divinidades no le pueden dar ninguna respuesta a sus presentimientos y dudas y, sin embargo, conserva la suficiente fortaleza para rechazar la imagen del dios crucificado de los extranjeros.

Diluidas todas las alternativas para defender su imperio, debido a la ineficacia de sus armas y a la mezquindad de sus

mejores brazos, abre las puertas de Tenochtitlan a su futuro verdugo con la esperanza de que el tiempo será el mejor juez para la reivindicación de su nombre.

Detrás del trono se mueve intermitentemente la figura del ministro, el Cihuacóatl o Mujer Serpiente, quien detenta los canales de la información, mueve los hilos de las relaciones cortesanas y dirige las intrigas para manipular el poder. En todo momento quiere aparecer como la conciencia del emperador, pero sólo consigue acentuar la discordancia entre dos formas de pensar. Su celo lo lleva a ser el primero en reconocer a los extranjeros como dioses y a utilizar todos los medios para imponer sus ideas en el gobierno y el pueblo.

La familia de Moctezuma posee la delicadeza imbuida por su ejemplo. Aflora serenidad y ternura en Teizalco, derrama cariño y entusiasmo juvenil en Tecuixpo, emite inocencia en Axayácatl. De estos tres personajes se distingue la princesa Tecuixpo, por su amor sencillo hacia Tettlepanquétzal, el joven rey de Tacuba, y su admiración sincera hacia su padre.

Otros personajes que destacan en la obra son los principales señores del Anáhuac, divididos en dos grupos: en uno sobresale el encendido heroísmo de Cuauhtémoc y el leal afecto del rey de Tacuba; en otro se agrupan los conspiradores: el ambicioso Ixtlixóchitl, el resentido señor de Coyoacan, el temeroso señor de Culhuacan, el indeciso príncipe Cuitláhuac,

el insignificante señor de Xochimilco, el avieso jefe militar de Tlatelolco, pero ninguno está estudiado psicológicamente con profundidad.

Resalta también la presencia del embajador maya, Chan. Se le describe como un personaje simbólico de su pueblo: sagaz, prudente y sabio.

Un caso especial es la participación del Coro formado por tres ancianas, que presagian todos los desastres y permanecen junto a Moctezuma en sus instantes de mayor delirio. Representan, según Dionicio Morales, "el inconsciente de Moctezuma II".⁸

La obra de Sergio Magaña hace una interpretación profunda y abierta de la tragedia de Moctezuma Xocoyotzin y su pueblo. Conserva los nombres de los personajes, pero se aparta de los manuscritos históricos para indagar en la creación literaria los pensamientos y los sentimientos de los principales actores.

Cada uno de los personajes es un ser vivo, no un polvo en el remolino de la historia: ni siquiera Cuauhtémoc es el fácil bronce de las estatuas, sino una persona, con amores y apetencias, cuyo verdadero heroísmo es saber sobreponerse a ellas... nadie produce frases que pudieran parecer célebres ni asume actitudes *históricas*; todos se mueven dentro de lo cotidiano aunque emplean un lenguaje florido con el que Magaña intenta revivir la tradición de la poesía náhuatl.⁹

Moctezuma II intenta ofrecer una versión humana y universal de un hecho histórico decisivo en la formación de México y de todos los pueblos conquistados, mediante la descripción pormenorizada de las actitudes y las acciones del protagonista y de los hombres cercanos a él, en su contexto espacio-temporal.

La obra "tiene una construcción impecable. Aleja a Moctezuma del folclorismo y coloca dentro de su realidad histórica y narra una supuesta secuencia de sucesos que marcaron el fin cultural de la raza"¹⁰ con una inmensa emotividad, enmarcada por la ambientación dramática de la música, las luces, los objetos, los símbolos, los atuendos de los personajes y los esbozos de la arquitectura prehispánica.

En el transcurso del prólogo y de los tres actos, las acciones se expresan en forma vertiginosa con frases cortas, parlamentos sucintos y un lenguaje sencillo, mas no descuidado, que a menudo desemboca en bellas metáforas. La obra alcanza exquisita proporción entre la fuerza del contenido, la riqueza verbal del texto, el ritmo de las acciones y la ambientación escenográfica.

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

Malintzin (Medea americana), de Jesús Sotelo Inclán

El 5 de diciembre de 1957, fue estrenada, en el teatro Jorge Negrete de la ciudad de México, *Malintzin (Medea americana)*, de Jesús Sotelo Inclán.¹¹ La obra trata las vicisitudes de uno de los personajes más controvertidos de la Historia de México: la Malinche.

La acción transcurre en los primeros días de noviembre de 1524, en un lugar llamado Ojeda el Tuerto, cerca de Orizaba, Veracruz. Los acontecimientos suceden en un lapso de veinticuatro horas. El primer acto se inicia en la tarde y concluye en el crepúsculo. El segundo empieza con el alba y avanza con la mañana. El último se desarrolla en pleno día.

En el camino a las Hibueras, Hernán Cortés, acompañado por sus capitanes, trescientos soldados españoles, cinco mil indígenas, un clérigo, dos frailes franciscanos y un grupo de mujeres, conduce cautivo a Cuauhtémoc y a otros señores vencidos. Al llegar a Ojeda el Tuerto, bajo el marco del Citlaltépetl, hace un alto para descansar.

Debido a su próximo matrimonio gestionado en España, Cortés planea deshacerse de Malintzin, para lo cual toma varias medidas; una de ellas es la de ordenar al alférez real, Juan Jaramillo, que mantenga alejada a la intérprete y la llame sólo para atender las embajadas de los indios.

La Malinche intenta recobrar su puesto de favorita. Sigue llevando a cabo sus tareas con celo; entrega a Cortés los tributos de los indios; incluso, a una joven doncella; sin embargo, todos sus trabajos resultan infructuosos. En esas circunstancias, reaparece su nodriza.

La posición desfavorable de Marina es advertida por todos. Aprovechando esta situación; el Alférez la corteja abiertamente. En tanto, la Nodriza, luego de haber fracasado en sus intenciones de hacer que Malintzin abandonara a Cortés, planea raptarla y sacrificar a su hijo. Su conjura es descubierta y sólo alcanza a atar y amordazar a Marina.

Cortés, enterado por Marina de las pretensiones de Jaramillo, manda prender a éste. La Malinche reclama a Cortés su actitud esquiva; le reprocha cuán útil ha sido para la consecución de su empresa. El conquistador la escucha atento, pero inflexible. Derrotada, se reúne con las demás mujeres y les confiesa su desamor.

Aconsejado por un español --el Titiritero-- y con la aprobación del Clérigo, Cortés decide entregar a Marina con Jaramillo. La Nodriza presiona a Malintzin para vengar la afrenta, dando muerte a Cortés. La induce a borrar sus traiciones --como la matanza de Cholula, donde reveló a los españoles los planes de los indios-- con un acto que la reivindique. Para evitar una indecisión final, le pide como prenda la custodia de su hijo.

Mientras Rodrigo, un soldado reincorporado a las tropas de Cortés, el Titiritero y Juan Jaramillo, recién liberado, festejan el enlace de este último con Marina, la vieja se retira, llevando en brazos al pequeño. Llegan las demás mujeres y encuentran a Malintzin abatida. Tratan de reconfortarla, pero sólo consiguen ahondar más su pena, al grado que profiere una terrible amenaza: si su hijo es recuperado por los españoles, ella misma le dará muerte.

Alonso, el amante de Xóchitl, la india protegida por Malintzin, encuentra al niño. Cortés, agradecido, le promete darle todo lo que pida. El soldado declina la recompensa. Se aparta de allí para reunirse con Xóchitl y sus dos hijos.

Cortés le comunica a Marina su decisión de apartarla de su hijo. La Malinche se humilla ante él para evitar el despojo, mas no logra quebrar su ánimo.

Las mujeres se rebelan en contra de sus dueños; cuando éstos intentan castigarlas, son detenidos por el Clérigo. Salen los soldados, Rodrigo y el Clérigo. Por opuesta dirección entran las mujeres. Entre ellas viene la doncella bautizada como Estrella. Luego se unen al Coro, Malintzin y su Nodriza. La Malinche incita a las mujeres a acabar con los blancos y a sacrificar a sus hijos.

La Nodriza organiza el rito. Frente a la Malinche coloca a su hijo sobre la piedra, junto a un espejo de obsidiana. Malintzin mira el espejo; aterrada ve una visión donde sus

descendientes reclaman su derecho a la vida. Rompe el espejo y cae sobre el niño protegiéndolo. Las demás mujeres la imitan y desatienden los llamados de la Nodriza, hasta que deciden arrojarla del lugar.

Cortés ordena hacer los preparativos para la boda. Dirime un asunto doméstico, acerca de la posesión de Xóchitl, reclamada por Rodrigo y defendida por Alonso. Falla a favor de este último. En ese instante, Estrella se acerca, levanta un cuchillo para descargarlo sobre la espalda de Cortés; Marina, que se ha dado cuenta, la detiene. Estrella hunde el puñal en su propio vientre y cae a los pies del capitán, quien acusa a Marina de ser la autora del atentado.

Entra el ayo. Cortés, ajeno a las súplicas de Marina, ordena a los guardias quitarle a su hijo. Ella lo defiende inútilmente. En medio de sollozos se arrodilla frente a Cortés, pero éste pasa junto a ella, soberbio e inmutable. La Malinche se incorpora violentamente, con gritos y amenazas profetiza la formación de un nuevo pueblo a partir de sus descendientes, el cual se sublevará en el futuro y reclamará su derecho sobre las tierras de Nueva España. Hasta aquí la relación de la fábula.

La obra *Malintzin (Medea americana)* presenta a un personaje de una personalidad contradictoria. Malintzin aparece como una mujer obsesionada por el amor de Cortés y orgullosa del fruto de su simiente, como lo manifiesta cuando contradice a su nodriza para negarse a regresar con los suyos:

¿Volver? ¡Ah no! ¡Ni pensar!
si a Cortés mi dueño adoro,
y tengo en su hijo un tesoro
¿por qué lo habría de dejar?¹²

Con frecuencia padece cambios de actitud: ora reclama su condición de favorita, luego desea vengar los desdenes de su amante; a veces es una madre amorosa, después se convierte en una matricida frustrada; en ocasiones se considera la orgullosa creadora de una nueva estirpe, pero más tarde ambiciona destruirla.

Como la Medea griega, se entrega al extranjero y lo ayuda a vencer a sus coterráneos, pero a diferencia de ésta, entra en la vida de Cortés como esclava y, sólo cuando el conquistador se da cuenta de su utilidad como intérprete y consejera, la retiene para sí, quitándosela a Portocarrero, su subalterno, a quien se la había regalado. Asimismo, quizá metafóricamente, represente el papel de Medea, al participar como cómplice en la muerte de sus hermanos indios, pero no puede existir un símil puntual con el personaje trágico griego, quien al ser abandonada por Jasón, decide en venganza matar a sus hijos, pues Malintzin jamás poseyó para ella sola el corazón de Cortés y, aunque la obra plantea que en momentos de arrebató dispuso la muerte de su hijo, al final se arrepiente de ello.

Durante cerca de un lustro Marina sirve a la causa española. En todos esos años permanece cerca del nuevo poder y también conoce sus debilidades. Todavía en nuestro tiempo no sabemos con seguridad cuáles fueron sus sentimientos respecto de la destrucción de su mundo, aunque tal vez estuvo acosada por una lucha interior entre sus raíces y su condición de aliada de los conquistadores. Pero de ahí a que se concibiera a sí misma como la formadora de un nuevo pueblo como lo declara enfática en las últimas líneas de la pieza: "alentaré el advenimiento de unos hombres nuevos en la tierra",¹³ dista mucho de la verdad histórica, aunque puede ser un buen recurso literario para acentuar su categoría de mujer excepcional.

Enfrente de Marina se alza la figura de Cortés, quien convierte la empresa de la Conquista en una iniciativa individual, donde todos los medios son permisibles para alcanzar sus fines. Se apropia de Marina cuando le conviene y, de la misma manera, se desprende de ella cuando representa un obstáculo para formalizar un matrimonio por interés, el cual le permitiría ingresar a la corte imperial.

No hay en sus relaciones con Malintzin una recóndita pasión o un amor sereno. Su condescendencia se circunscribe a la distinción de su ayuda personal. En cambio, no duda en reconocer en su hijo el signo de su linaje y busca apartarlo de su madre para moldearlo conforme al carácter español y no

al de los pueblos sometidos. Le aterra la idea de correr la misma suerte de Gonzalo Guerrero, de ser un renegado del imperio español y, de conquistador, pasar a ser conquistado por la tierra, la cultura y el amor de una mujer.

Horror me causa pensar
que así pudiera llegar,
lo mesmo que aquel Guerrero,
a renegar traicionero
de mi nación; y, en lugar
de ser el conquistador
desta tierra, ser vencido
por su raza, estar perdido
entre el caos y el fúror
de los indios... ¡Sin honor!¹⁴

En el grupo de personajes cercanos a Cortés, desempeñan roles importantes los soldados Juan Jaramillo, Alonso y Rodrigo; el Titiritero y el Clérigo. El primero se convierte en el instrumento que utiliza Cortés para deshacerse de Marina. A pesar de saberse manipulado, el alférez acepta casarse con ella, por dos razones: porque así queda bien con su jefe y puede aspirar a mayores canonjías; porque satisface un añejo deseo personal.

Alonso, por su parte, asume en su carácter algunos rasgos de la figura histórica del conquistador conquistado: Gonzalo Guerrero, el primer español que se integra a la cultura

indígena; sin embargo, al contrario de éste, su asimilación no es tan radical, pues su conciencia se debate entre la lealtad a la corona española y sus lazos afectivos con su familia americana.

Rodrigo es un desertor reincorporado al ejército de Cortés. Como Alonso descubre su propio camino en el fragor de las batallas. Más rudo que éste, desprecia a los indios y se ensaña con sus mujeres; no obstante, la fertilidad de la tierra veracruzana lo deslumbra y decide quedarse en ella, renunciando a la gloria de nuevas aventuras.

El Titiritero es el personaje que, escudado en su condición de bufón, se atreve a cuestionar la vida personal de Cortés. Se distingue en la obra porque es él quien introduce las acciones, da cuenta de los personajes, expone la fábula de Medea y resume en su carácter la frustración y desesperanza de los conquistadores sin fortuna.

En un tono menor aparece el Clérigo. Un hombre débil de carácter y sin convicciones, cuya figura moral exacerbada por el fanatismo es utilizada por el capitán general para avalar sus decisiones y reforzar los vínculos de dominio sobre los pueblos conquistados.

Al lado de Malintzin aparece su vieja nodriza. A diferencia de aquélla y de las concubinas de los conquistadores, detesta a los españoles y lucha contra ellos. Es, de alguna manera, la conciencia indígena que se opone al sometimiento;

no obstante, todos sus esfuerzos resultan estériles y termina siendo expulsada por su propia gente.

En el mismo estamento de la resistencia indígena se sitúa la participación de Estrella, quien a pesar de su breve aparición, su figura denota un gran simbolismo, pues en su acción de autosacrificio resume la de todos aquellos que prefirieron la muerte antes que verse sometidos.

Sobresale en toda la obra el Coro de mujeres indias. Protegidas por la Malinche, sostienen un doble papel en sus relaciones con los conquistadores: son al mismo tiempo esclavas y amantes. Cuando fenece la influencia de la favorita de Cortés, se unen a ella y la siguen hasta los umbrales del autosacrificio; pero, repuesta "La Lengua" de su confusión, retoman su condición de concubinas forzadas, con el sueño incubado por Marina de ser las artífices de una nueva estirpe de hombres, que en el futuro moldearán su propio destino.

Malintzin (Medea americana) presenta en escena uno de los temas más controvertidos de las letras mexicanas: el de los orígenes. El autor concibe una obra donde la protagonista asume conscientemente su papel. De modo que su cooperación en la destrucción del mundo indígena resulta inferior a su papel de madre de los mexicanos.

La caracterización de la Malinche representa un intento del autor por reivindicar a este personaje en la memoria colectiva, pues por lo general, el pueblo sólo ve en ella a la

cómplice de los conquistadores; tangencialmente, al considerarla como la raíz indígena de los mestizos, reconoce a Hernán Cortés como el elemento complementario de la formación de la nacionalidad; de esta manera, si Malintzin es la madre, por consecuencia, Hernán Cortés viene a ser el padre; pero éste es sólo un ángulo del problema, puesto que, a diferencia del caso de Gonzalo Guerrero --citado en la obra--, quien descubrió en su mujer, en sus hijos y en el ambiente americano a su nuevo hogar, la relación entre Cortés y la Malinche está fincada en el dominio de un pueblo sobre otro, en el cual el vencedor impone al derrotado sus leyes, su lengua y su cultura, mediante las armas y la persuasión religiosa.

La obra está compuesta en tres actos, precedidos por un prólogo. Tiene una extensión exagerada por los constantes diálogos que el autor deja a la consideración del director para ser utilizados o suprimidos. Esta flexibilidad del texto se extiende a toda la estructura de la pieza, con la expresa intención del dramaturgo de conjugar ciertos elementos de la tragedia clásica con los del drama español y de la tradición literaria indígena.

Por otra parte, en la obra se emplean algunos arcaísmos de lenguaje; por ejemplo, el uso de enclíticos como *decillo*, *querella*, *dalles*, etc., "sin más objeto que darle un colorido de época (y aunque el autor sugiere que) pueden cambiarse a su forma moderna cuando sólo afecten la pronunciación",¹⁵ dan al texto una impresión de temporalidad forzada.

El texto está compuesto en verso y prosa; sin embargo, el autor muestra una clara inclinación por el verso, y de esta forma sobresale el romance (en veinticinco escenas, de un total de cuarenta, y el prólogo), seguido por los versos endecasílabos, hexasílabos y heptasílabos asonantes y consonantes, no siempre afortunados, aunque a veces logran crear imágenes sugestivas y descripciones amenas de los acontecimientos. La prosa aparece sólo en los diálogos de Malintzin con las demás mujeres y su nodriza, probablemente con el propósito, no muy claro, de diferenciar a este grupo de personajes por su carácter subordinado, respecto a los hablantes naturales de la lengua castellana.

Las acciones transcurren sobre un escenario con un mismo decorado para el prólogo y los tres actos: un antiguo palacio indígena con un amplio pórtico que permite ver al fondo el paisaje de exuberante vegetación tropical, dominado por la silueta del Citlaltépetl.

La uniformidad del escenario se rompe con los cambios de luces para describir el paso de las horas; los objetos que denotan a los pueblos conquistados: ídolos semidestruidos, una piedra de sacrificios y una viñeta con el jeroglífico de Orizaba; el símbolo por antonomasia de los conquistadores: la cruz cristiana; y otros utensilios, como los títeres y el espejo de obsidiana, para referir las reflexiones de los personajes.

El conjunto de elementos escenográficos, de utilería e iluminación acotados por el autor dotan a la pieza de un ambiente sobrio, en el cual discurren los extensos diálogos y monólogos de los personajes.

El tema del papel de la Malinche en la Conquista y en la formación de una nueva nación está planteado en *Malintzin (Medea americana)* en términos ideológicos didácticos, con el objetivo de resarcir a un personaje histórico, por lo cual, el elemento literario apenas si consigue difuminar su expresión y emotividad a través de la fuerza del contenido. A pesar de esta limitante, la presentación de un personaje central de la Conquista mediante el manejo decoroso de los recursos dramáticos hacen de esta obra digna de ser citada en el presente estudio.

La Malinche, de Celestino Gorostiza

El 30 de octubre de 1958, en el marco del Primer Festival Panamericano de Teatro, organizado por el Instituto Nacional de Bellas Artes en el Teatro del Bosque de la ciudad de México, Celestino Gorostiza estrena el drama histórico *La Malinche* con el título original de *La leña está verde*, pieza de construcción clásica, donde presenta "un conflicto histórico lleno de alusiones a la realidad contemporánea, haciendo que el interés dramático conviva con la belleza tanto del lenguaje como de las situaciones".¹⁶ La obra fue bien recibida por la crítica, y aplaudida por el escaso público que acudió a sus representaciones.

Las acciones transcurren en tres actos: el primero se sitúa en la mañana del 28 de marzo de 1519, en las playas de la Villa Rica de la Veracruz. El segundo, en el pórtico de un palacio indígena en Cholula, al atardecer de un día de octubre de 1519. El último, frente a la residencia de Hernán Cortés, en Coyoacan, una tarde de septiembre de 1521.

Luego de fundar la Villa Rica de la Veracruz, Hernán Cortés llama a los indios de Cempoala a acatar su mando y a destruir sus ídolos. La oportuna participación de Malinali Tenépal como intérprete marca su ingreso en el círculo dirigente de los conquistadores. Sus aptitudes lingüísticas, su intuición política, su natural gracia, llaman la atención del jefe de los expedicionarios.

la horca a dos soldados, quienes por instrucciones de Francisco de Montejo y Diego de Ordaz andaban recogiendo firmas en su contra.

Quedan solos Cortés y la Malinche. La narración de sus confidencias acerca sus corazones. Empieza a tomar forma una extraña correspondencia entre dos seres unidos por las circunstancias pero, paradójicamente, separados por dos tiempos, dos culturas, que se atraen y se excluyen al unísono. En este momento se oscurece el cielo para cobijar un eclipse. Cortés ordena a Pedro de Alvarado quemar las naves, excepto en las que partirán Montejo y Portocarrero para llevar el quinto real al emperador español.

En Cholula, la Malinche revela a Cortés un plan de los mexicanos para exterminar a los españoles. Asimismo, le salva la vida al informarle los pormenores de un atentado. En efecto, un soldado, fingiendo llegar de la Villa Rica de la Veracruz con un mensaje de Escalante, se presenta a Cortés. Ante el azoro de sus capitanes, Cortés lo manda prender.

Alvarado concibe una estrategia para derrotar a los Cholutecas: con el pretexto de levantar el campo, mandarán traer a los Principales, los encerrarán en el juego de pelota y desde las murallas acabarán con ellos. Al mismo tiempo darán aviso al ejército tlaxcalteca para que entre por sorpresa. Después se retirarán a Tlaxcala. Cortés aprueba el plan. Animados por el regreso de Ordaz, quien trae azufre extraído del Popocatepetl, los españoles salen a combatir a los indios.

Los españoles intercambian con los aborígenes oro por cuentas de vidrio. La llegada de los embajadores de Moctezuma Xocoyotzin, encabezados por Tlilancalqui, aleja a los de Cempoala. Los emisarios entregan a los españoles un regio presente y el mensaje de Moctezuma pidiéndoles que regresen a su tierra. Cortés corresponde con algunos regalos e insiste en ser recibido por el monarca mexicano. Mientras los demás embajadores pasan al aposento de Cortés para tomar una copa de vino, Cuauhtémoc se queda con Malintzin y le pide su intercesión ante Cortés para hacerlo desistir de querer llegar al corazón del imperio. La Malinche replica, con un dejo de fatalismo, que ella no puede torcer el curso del destino.

Sale Cortés seguido de Tlilancalqui, los demás emisarios y los capitanes. Trae en las manos un códice. Cortés y Cuauhtémoc quedan frente a frente. Ambos se ven y se miden como presintiendo la lucha postrera que habrán de sostener. Cortés despide a la comitiva. Abraza a cada uno de los embajadores menos a Cuauhtémoc, quien, antes de recibir el afecto, hace media venia y se retira.

Por consejo de Marina, Cortés descubre una conspiración encabezada por los capitanes partidarios del gobernador de Cuba, Diego Velázquez. Rápidamente maniobra para apagar la rebelión: obliga a los conjurados a firmar un acta donde lo reconocen como capitán general y justicia mayor. Ordena a Portocarrero a repartir los obsequios de Moctezuma. Manda a

La Malinche se entristece por la aniquilación inminente del pueblo cholulteca. Cuando está a punto de retirarse a sus aposentos, le sale al paso Cuauhtémoc. El joven guerrero se dirige a ella con dureza. La llama traidora y la acusa de ser la responsable de la masacre; le pide que rectifique su actitud, pues su ayuda a los españoles significa la pérdida del imperio azteca. La Malinche argumenta que la situación actual es consecuencia de la política de los mexicanos: los pueblos sojuzgados se han unido a Cortés para pedirle su protección. A pesar de todo, ella no desea la muerte de ningún mexicano.

En medio de los gritos y el ruido de la batalla, la Malinche exhorta a Cuauhtémoc a resguardar su vida. Este todavía hace un último intento para convencerla de enmendar su actitud. La mujer se mantiene inflexible. Aún más, le comunica su próximo alumbramiento de un hijo de Cortés. Finalmente, la Malinche es presa de los remordimientos y rompe en llanto, dejándose caer en los escalones. Antes de salir, Cuauhtémoc la maldice.

Dos años después, consumada la conquista de México-Tenochtitlan, comienza a declinar la estrella de Cortés: enfrenta el descontento de sus capitanes y soldados y su autoridad es desafiada con el arribo de Cristóbal de Tapia, quien trae poderes especiales para gobernar, acompañado del licenciado Luis Ponce de León, encargado de llevar a cabo el juicio de residencia. Por si fuera poco, la llegada inesperada de su esposa, Catalina Juárez, enturbia sus relaciones con la Malinche.

Debido a las presiones de sus capitanes, Cortés manda atormentar a Cuauhtémoc, para obligarlo a entregar los supuestos tesoros del imperio mexicana. Al mismo tiempo, muere en extrañas circunstancias Catalina Juárez. Cortés trata de culpar a la Malinche, pero ésta insinúa la responsabilidad del capitán general en el oscuro acontecimiento. Le sugiere preparar su defensa para enfrentar a sus probables acusadores. Ante el vuelco de la fortuna, Cortés se lamenta al ver que sus sueños de grandeza se desmoronan; en cambio, Marina conserva su entereza, anima a Cortés a defender su posición y concibe la esperanza de que algún día sus descendientes y, su hijo el primero, honrarán y engrandecerán la memoria de sus padres.

Conforme a la opinión de Miguel Guardia, debo decir, primero, que esta pieza histórica es una de las más importantes aportaciones del teatro mexicano de los últimos tiempos, al abordar el tema de la Conquista mediante la indagación psicológica y la interpretación equilibrada de algunos de sus principales personajes.¹⁷

En esta obra la Malinche aparece como un personaje despojado de los prejuicios difundidos por el nacionalismo extremo: su gracia cautiva a Hernán Cortés; su diligencia despierta recelo entre los capitanes españoles; su actitud con los invasores desconcierta a sus hermanos. Pero no sólo estos rasgos de su personalidad resaltan en la pieza. Posee,

además, una notoria capacidad política que pone al servicio de los extranjeros para conquistar voluntades, dirimir roces, descubrir celadas, replicar argumentos, explicar sucesos; en síntesis, aprovechar, como se diría ahora, cualquier coyuntura para salir adelante.

Su relación con Cortés oscila entre la alucinación de la conquista personal de lo desconocido y el de saberse utilizada; entre la veneración a un dios y el amor a un hombre; entre la ilusión de sentirse amada y el resentimiento del abandono; entre la bonanza como favorita y el desamparo cuando cede su lugar a la legítima esposa.

A pesar de los cambios de rumbo de su suerte, Malintzin conserva la fortaleza de su carácter, sólo asaltado de vez en vez por los remordimientos de haber colaborado en la destrucción de su gente, como cuando rechaza el ofrecimiento de Cortés para que le sean restituidos sus derechos sobre la provincia de Coatzacoalcos, a lo cual se opone terminantemente con estas palabras: "Jamás me enfrentaré a mi madre. ¿No te parece que ya he hecho bastante en contra de los míos?"¹⁸

Al final de la pieza, cuando ya no es útil a Cortés ni a nadie, encuentra en su condición de madre de una nueva raza la razón para sobreponerse a la adversidad y apostar al juicio del tiempo la redención de su nombre --y el de Cortés, también-- por sus descendientes:

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 son los padres los que engendran a los hijos, pero son los hijos los que, a la medida de su propia estatura, honran y engrandecen a sus padres... Algún día ellos nos harán grandes a nosotros.¹⁹

Hernán Cortés, por su parte, es tratado en la pieza con una imparcialidad ajena a sus detractores y apologistas. Aquí no se escatiman sus méritos ni se soslayan sus errores; no se exalta su talento militar y político ni se critican sus excesos; no, de ninguna manera, sólo se muestra a un personaje capaz él mismo de construir su gloria y su propia caída.

Don Hernando, como le llaman sus subalternos, en pocas ocasiones exterioriza sus emociones, pero únicamente con Marina consiente la réplica a su autoritarismo y el esbozo de sus sentimientos. Mas él es un hombre de su tiempo. Su ambición por alcanzar la fama, el honor, la celebridad, el renombre, lo empuja a la aventura. Al empezar a declinar su poder --tras la fulgurante victoria--, animado por Malinche, recobra el ánimo para volver a atizar el fuego de la lucha inmediata porque, a diferencia de la india, no espera una recompensa del futuro.

En el grupo de capitanes españoles, todos exhiben una inclinación irrefrenable por el enriquecimiento. Los más saga-

ces, como Pedro de Alvarado y Alonso Hernández Portocarrero, se mantienen al lado de Cortés, al acecho de la menor oportunidad para encumbrarse. Los otros prefieren una respuesta inmediata a sus apetencias. Francisco de Montejo y Diego de Ordaz encabezan la conjura de la Villa Rica de la Vera Cruz y, al ser descubiertos, diluyen su responsabilidad, al admitir la muerte de los dos soldados instruidos por ellos para recabar las firmas de los capitanes que estuvieran dispuestos a regresar a Cuba y dejar al rebelde Cortés a su suerte. La lista de los implicados contempla casi a todos los principales expedicionarios: Cristóbal de Olid, el alférez Villarroel, Escobar, el paje, el piloto Gonzalo de Umbría y Juan Velázquez de León.

Este último es quien manifiesta más su oposición a la jefatura de Cortés. Desde la Villa Rica de la Vera Cruz hasta Coyoacan, no cesa en su empeño de minar la autoridad del capitán general y de predisponer a los demás oficiales y soldados en su contra. No es un cobarde, sino un inconforme por la forma en que Cortés lleva a cabo la conquista; por ejemplo, califica de ilegal su nombramiento de capitán general y justicia mayor, pues previamente Diego Velázquez le había quitado el mando de la expedición y conminado a regresar a la isla; critica su actitud tolerante con la Malinche y por depender en demasía de sus consejos; lo acusa de haberse quedado con la mayor parte de los supuestos tesoros de Cuauhtémoc.

En un rango menor resulta la aparición de fray Bartolomé de Olmedo y Jerónimo de Aguilar. El primero, atento siempre a asistir al conquistador en las tareas de la expedición y en apoyar incondicionalmente todos sus caprichos. Jerónimo de Aguilar se distingue sólo por la ponderación de las virtudes de Malintzin ante los ojos de Cortés, en la inauguración del primer acto.

Sobresalen también en la pieza los personajes indios que se enfrentan a los españoles. En primer término, Cuauhtémoc, quien emplea todos sus recursos para expulsar a los invasores; desde la persuasión, a través de la Malinche, hasta las armas. Al final soporta con serenidad las humillaciones de sus verdugos y exige reiteradamente una muerte digna.

La participación de los demás personajes indios sirve para acentuar el desarrollo de las acciones. Así: Tehuítziti, el cacique de Cempoala, manifiesta el temor y descontento de los pueblos oprimidos por los mexicas; Tlilancalqui, el principal emisario de Moctezuma ante Cortés, representa el esfuerzo de los indígenas para comprender la situación extraordinaria que ponía en peligro la existencia de su mundo. Otomitl, el cacique de Cholula, simboliza la resistencia de los indígenas ante la fuerza militar de los conquistadores. Coscateotzin, la esposa de Otomitl, encarna el afán de las mujeres indígenas por defender la suerte de sus hombres.

El tema de la Conquista es el fondo sobre el cual se levanta la recreación de dos personajes ampliamente debatidos en la Historia de México: la Malinche y Hernán Cortés. El título definitivo de la pieza refleja la intención del autor por indagar la personalidad de Malintzin en los ilimitados ámbitos de la creación literaria, sin prejuicios ni filiaciones ideológicas, de modo que su figura pueda ser rescatada de los lugares comunes de la tradición para ponerla ante el público tal como merece ser conocida: como una mujer propia de su tiempo y de su cultura; marcada quizá, como todo personaje predestinado, a seguir una senda previamente trazada; desproporcionada en algunos de sus anhelos y actitudes, como el de saberse la creadora de una nueva raza; limitada en sus alcances por la desconfianza de los españoles y el odio de su pueblo. Toda ella, enigmática para los demás, pero plenamente fiel a sí misma.

El autor no se aparta mucho del curso de los sucesos aceptados como verdaderos; sin embargo, no los sigue puntualmente; porque más que indagar las causas y las consecuencias del enfrentamiento entre los hombres, magnifica los conflictos interiores de los principales protagonistas. De esta manera, con la licencia de la creación literaria, la Malinche tiene más importancia que el mismo Cortés, y se hace participar a Cuauhtémoc desde el mismo momento de la llegada de los españoles a las costas veracruzanas, para anunciar el inevi-

table choque entre el último emperador de los mexicanos y el instaurador de otra forma de gobierno, otra lengua, otra cultura.

El propósito de la obra, según explica el propio autor, no es el de presentar una versión de la Conquista de México, conforme a una tendencia ideológica, sino el de constatar que muchos de los problemas políticos, sociales y psicológicos del pasado, aún tienen vigencia plena en el presente,²⁰ y éstos pueden indagarse en las actitudes de dos de los principales protagonistas de la Conquista: la Malinche y Hernán Cortés.

La disposición de tres decorados para cada uno de los actos en diferentes ambientes: la playa en la Villa Rica de la Veracruz; el pórtico de un palacio indígena, en Cholula; la residencia de Cortés, en Coyoacan; así como las acotaciones acerca de la condición, el vestuario y los movimientos de los personajes; la utilería con objetos simbólicos como el pabellón de Castilla, la silla de "cadera" que usa el conquistador a manera de trono y las espadas de los españoles; los templos, adoratorios y utensilios indígenas, el empleo de sonidos del huéhuetl, el teponaztle, el caracol y la chirimía, el estruendo del cañón y las canciones en español y náhuatl; y el manejo de la iluminación con luces de antorchas, el humo de copal, etc.; revelan el oficio del dramaturgo para dotar a la pieza de un conjunto de elementos que

resaltan la teatralidad en el justo equilibrio de lo necesario del drama, sin recurrir al falso aparato y vistosidad.

La obra está escrita en una prosa profusa y delicada. Mantiene de principio a fin un estilo equilibrado entre la descripción armoniosa de las acciones y la "fluidez y justa proporción del diálogo".²¹ No obstante los detalles obvios que se ofrecen para explicar los acontecimientos, la construcción total de la pieza sostiene el avance de la trama y la dota de una gran fuerza emotiva, que hace de ella un magnífico drama histórico mexicano.

El Virreinato

Después de la caída de Tenochtitlan, Hernán Cortés pone las primeras bases de la organización política y administrativa de México. Establece el sistema de la *encomienda*, con el cual esclaviza a la población indígena, al mismo tiempo que organiza nuevas expediciones a otras regiones del país: sobre todo a Michoacán, el Valle de Oaxaca y Tehuantepec. Asimismo, ordena la construcción de la ciudad de México sobre las ruinas de la capital azteca. En 1522, consigue de Carlos I el título de gobernador, capitán general y justicia mayor de la Nueva España y prosigue la exploración y pacificación del territorio con nuevas expediciones a Tehuantepec, Guatemala y El Salvador; Colima, Jalisco y Nayarit; Veracruz y Chiapas.

Después de su regreso de Las Hibueras, envía armadas de reconocimiento a las costas del Pacífico. En 1528, viaja a Madrid para hacer valer sus derechos sobre la Nueva España, disminuidos con la llegada de la primera Audiencia. En 1530, regresa a México donde prosigue su labor descubridora, pero sin contar ya con la autoridad de los primeros años. Vuelve a España en 1540, donde fallece siete años después, desdénado por los poderosos y nostálgico por sus hazañas en América.

Para limitar los poderes de Hernán Cortés y organizar la vida política y judicial de la Nueva España, la Corona

creó, el 13 de diciembre de 1527, la Real Audiencia de México, presidida por Nuño de Guzmán; pero los excesos cometidos por ella originaron su destitución y nombramiento de una segunda Audiencia, donde participaron Sebastián Ramírez de Fuenleal, Juan de Salmerón, Francisco Ceynos, Vasco de Quiroga y Alonso Maldonado.

En 1535, la Corona instituyó el Virreinato de la Nueva España, designando a Don Antonio de Mendoza como primer virrey, a cuyo mando debían sujetarse todas las demás autoridades civiles y administrativas.

El virrey era el funcionario de mayor jerarquía. Además de presidir la Real Audiencia de Santo Domingo de la Isla Española, la Real Audiencia de Guadalajara en la Nueva Vizcaya, la Real Audiencia de Guatemala y la Real Audiencia de Manila en las Islas Filipinas.²²

Contra lo que se cree, el virrey no ejercía un gobierno unipersonal. Debía sujetarse a la legislación del Consejo de Indias,²³ así como compartir algunas funciones con la Audiencia, y estar siempre atento a la vigilancia de los oidores.²⁴

Además de cuidar sus relaciones políticas con la Audiencia, el virrey debía mantener a su gobierno en el justo medio de la discreción, y tener el ánimo bien puesto para entregar el mando en cualquier momento. El cargo no era vitalicio ni hereditario; asimismo, debía considerar el riesgo de enfrentar el juicio de Residencia²⁵ o, si no tenía bien asidos los hilos del poder, a la inspección de un visitador.²⁶

En el transcurso de tres siglos, la Nueva España estuvo sujeta al imperio español. Durante todo ese tiempo, a lo largo y ancho del territorio, se empezó a gestar la nación mexicana. En las minas, en los obrajes, en las fincas, en los pueblos, en las ciudades, en la corte, en los mercados, en los colegios, en los conventos y en los cuarteles, los diversos grupos sociales --españoles, criollos, mestizos, indios y castas-- construyeron con sus manos y su pensamiento la fisonomía de un nuevo país.

Como es ahora aceptado, los trescientos años de dominación española no fueron un periodo oscuro en la historia nacional, sino al contrario, contienen una gran riqueza en el cultivo de tradiciones y formas de pensar, que hasta hoy representan un importante vínculo entre los mexicanos.

La vida en la colonia transcurría por diferentes caminos, cada uno empedrado por las circunstancias del grupo social al que se perteneciera. Los españoles y los criollos ricos se dedicaban a administrar el poder y la riqueza; los mestizos, los indios y los castas, gastaban sus años en los trabajos del campo, las minas y los obrajes.

La sociedad en general se perturbaba con la llegada de un nuevo virrey, el motín o la insurrección de grupos inconformes, el ajusticiamiento de algún condenado por la Inquisición, las diferencias públicas entre el poder civil y el eclesiástico, las epidemias, las catástrofes naturales, los bailes de la corte y las fiestas populares.

En un mundo influido por el fanatismo religioso y las restricciones de la metrópoli sobre la colonia, los relatos sobre aparecidos y fantasmas, donjuanes y romances novelescos, de proezas militares y desafortunadas expediciones, de tesoros antiguos e intrigas cortesanas, corren de boca en boca por las calles, las plazas y los palacios. La historia y la leyenda son recogidas por los escritores y se asientan en sus creaciones literarias.

La Colonia constituye el periodo en que se trazaron las líneas generales del país. De ahí nace el ser nacional con dos raíces: indígena y española, formando una fisonomía propia.

Desde los primeros años del México independiente hasta nuestros días, los escritores han mostrado un verdadero interés por indagar la historia y la leyenda de la cultura novohispana. Especialmente en el siglo XIX, los dramaturgos recogieron temas y motivos coloniales para ponerlos en escena. Las siguientes obras de Ignacio Rodríguez Galván y José Peón Contreras son una muestra, decantada por el tiempo, de la visión decimonónica de la vida de la Nueva España.

Muñoz, visitador de México, de Ignacio Rodríguez Galván

El 27 de septiembre de 1838, fue estrenado "el primer drama histórico 'mexicano' escrito por un mexicano":²⁷ *Muñoz, visitador de México*, de Ignacio Rodríguez Galván, donde se trata el asunto de la represión colonial con la alusión a los hechos de la célebre conspiración de Martín Cortés, acaecida durante los primeros años del régimen novohispano.

Como es conocido, el 17 de enero de 1563, luego de veintitrés años de ausencia, volvió a la ciudad de México don Martín Cortés y Arellano, II marqués de Oaxaca, hijo del conquistador y de su segunda esposa, doña Juana de Zúñiga. En medio de grandes festejos fue recibido por el virrey don Luis de Velasco y tomó posesión de sus bienes.

A los pocos meses, Martín Cortés se convirtió en el caudillo de los conquistadores y de sus descendientes; empezó a tener fricciones con el virrey, debido principalmente a la implantación de las nuevas leyes protectoras de los indios. Más aún, haciendo a un lado a la autoridad, el 10 de octubre de 1563 solicitó a Felipe II su autorización para cobrar un mayor tributo a los indios.

Con el fin de evitar mayores dificultades con sus opositores, el virrey pidió a la Corona que le enviase un visitador. Pero éste, al llegar a la Nueva España, se inclinó por el partido de Cortés.

En 1564, muere Luis de Velasco. La Audiencia asume el mando virreinal. Ante la falta de autoridad, crece la influencia de Martín Cortés. En 1565, corre el rumor de que Felipe II había ordenado limitar el derecho de herencia de las encomiendas hasta la primera generación de los descendientes de los conquistadores. Al mismo tiempo, el Consejo de Indias ordenó a Martín Cortés aclarar en la Audiencia las denuncias del extinto virrey Velasco, acerca de un supuesto fraude en la recaudación de los tributos del Marquesado de Oaxaca.

Con el pasar de los días los seguidores del marqués lo alentaron a asumir el mando de la colonia. Para octubre de ese mismo año, existe ya un grupo de conspiradores. Los principales eran, según las denuncias: el marqués y sus dos hermanos --su homónimo don Martín, el hijo de la Malinche, y don Luis Cortés y Hermosilla--; los dos hermanos Avila --don Gil González de Avila y el menor don Alonso--; y los dos hermanos Quesada, don Baltasar y don Pedro.

A principios del año siguiente, el visitador Jerónimo de Valderrama marchó para España. Los oidores que quedaron a cargo de la Audiencia, Ceynos, Villalobos y Orozco, ante la insistencia de los rumores de subversión y los alardes de fuerza de Martín Cortés, decidieron aprehender al grupo inconforme, el 16 de julio de 1566. En apenas dos semanas fueron juzgados y decapitados los hermanos Avila, e igual suerte habrían corrido los demás acusados, de no haber sido

por la llegada del nuevo virrey, don Gastón de Peralta, marqués de Falces, quien no sólo interrumpió el proceso, sino, además, liberó a Martín Cortés y gestionó su traslado a España donde debería continuar el juicio. Los oidores acusaron al virrey de proteger a los conjurados y de minar la autoridad real. Interesado en la denuncia, Felipe II nombró una comisión especial, integrada por Gaspar de Járaba, Alonso Muñoz y Luis Carrillo, para investigar el asunto.

En noviembre de 1567, los visitantes Muñoz y Carrillo --Járaba había muerto en el transcurso del viaje-- iniciaron la represión. Aprehendieron y juzgaron a sesenta y cuatro personas, la mayoría de ellas inocentes. En los primeros días del año de 1568, dictaron las sentencias: mandaron a la horca a Cristóbal de Oñate y Gómez de Victoria, decapitaron a los hermanos Quesada; atormentaron y desterraron al hijo de la Malinche. A los demás reos los condenaron a deportaciones temporales y al pago de elevadas multas. Para rematar su acción, destituyeron al virrey marqués de Falces, acusándolo de haber actuado benévolamente con los sediciosos.

La extrema severidad de los visitantes motivó a Felipe II a poner un alto a sus excesos. El 13 de abril de 1568, los oidores Villanueva y Puga, que habían sido retirados de sus cargos por el anterior visitador, Jerónimo de Valderrama, fueron restituidos en sus funciones, y su primera acción fue la de despojar del mando a los visitantes Muñoz y Carrillo.

El 4 de noviembre de 1568, entró en la ciudad de México el nuevo virrey, don Martín Enríquez de Almansa. Muñoz y Carrillo, en compañía de don Gastón de Peralta, se embarcaron de regreso a España. Sólo llegaron ante Felipe II el ex virrey y Muñoz, pues Carrillo había muerto en la travesía. El rey recibió con muestras de cortesía a don Gastón y, en cambio, reprendió a Muñoz por su conducta destructiva.

Pocos días después, el 19 de diciembre de 1568, Alonso Muñoz murió sin pena ni gloria alejado de la corte. Seis años más tarde, Felipe II concedió el perdón a Luis Cortés y Hermosilla y a Martín Cortés y Arellano: al primero se le permitió regresar a la Nueva España y al segundo se le restituyeron sus bienes. El 13 de agosto de 1589, murió en Madrid el jefe de la primera conspiración de la Nueva España.²⁸ Hasta aquí los hechos históricos.

En el drama *Muñoz, visitador de México*, el autor toma de la Historia algunos elementos para construir la trama; por ejemplo, apunta el carácter veleidoso del visitador Muñoz; cita los nombres de algunos personajes reales como los del mismo Muñoz, Baltasar de Sotelo y Baltasar y Pedro de Quesada, y describe el ambiente novohispano del siglo XVI. Así, la obra principia con la acción de Muñoz --ayudado por sus criados Gonzalo Núñez y Tristán-- para seducir u obtener por la fuerza los favores de una mujer honrada, Celestina de Albornoz, esposa de Baltasar de Sotelo, uno de los principales implicados en la conjura.

El visitador se introduce en la casa de Celestina para declararle su amor. La dama trata de disuadirlo, pero ante la feroz insistencia de su atacante, lo desafía abiertamente: dice no tener miedo por las amenazas en contra de ella, de su esposo y de Berta, su hija adoptiva; mucho menos acepta las ironías de Muñoz acerca de la supuesta cobardía del pueblo de la Nueva España.

Ante la llegada de Baltasar de Sotelo, Muñoz huye por el balcón; ordena a su criado Tristán matar al esposo de Celestina, si ésta le revela la verdad. Sotelo exige a Celestina el nombre del intruso, ella calla. El hombre, arrebatado por la duda, intenta matarla, pero se arrepiente y sólo la maldice.

Muñoz rapta a Celestina y la recluye en el palacio. Celestina lamenta su desdicha. Implora clemencia, mas el visitador la acosa con amenazas y frases hirientes acerca de la confusión y el valor de Sotelo, y la debilidad del pueblo mexicano. Celestina trata de hacer desistir a Muñoz de la sinrazón de sus amores: invoca el poder celestial y el terrenal, pero todo es inútil. Entonces, esgrime un puñal, mas tampoco puede hacer nada, porque Muñoz está protegido por una cota de malla; como último recurso, amenaza al tirano con darse muerte ella misma antes de rendir su honor.

Muñoz pospone el ultraje. Mientras tanto, Berta llega junto a ella y trata de tranquilizarla. Aparece Sotelo, quien

luego de pedirle perdón por su desconfianza infundada, la libera del palacio, ayudado por el confundido Tristán. En la huida, Berta cubre la retirada de sus protectores y es herida de muerte por Muñoz.

Celestina, consternada por el sacrificio de Berta, pide a Gonzalo Núñez, quien estaba enamorado de Berta, que se olvide de vengar las afrentas del visitador; sería mejor, afirma, dejar el país. Manifiesta su impotencia por no poder defender a su esposo. Ruega a éste desistir de su empeño de hacerse justicia, pero don Baltasar sólo se limita a pedirle calma. Celestina empieza a aceptar la irremediable separación.

Baltasar de Sotelo pide a Núñez cuidar a Celestina y, en caso de caer en el combate, ampararla en compañía de su hermano Diego Sotelo. Celestina despide a Baltasar. Sabe que su esposo va directo a la muerte.

Por un momento pierde la razón; cuando la recobra, ruega a Núñez que vaya a proteger a Sotelo. Inquieta, se pregunta por qué los demás novohispanos, descendientes de Cuauhtémoc y del Cid, no imitan a los conjurados, aprestos ya a combatir a las fuerzas del tirano. La agitación desborda la hilaridad de sus ideas. Al oír el trueno de los arcabuces pasa, súbitamente, de la aflicción a la alegría. Sin embargo, cuando está más segura del triunfo de los suyos, aparece Muñoz. Celestina le reclama la muerte de Berta. Reafirma su condición de mujer honrada y le pide por última vez que la deje

de acosar, pues él no tiene ningún derecho sobre ella, ni a decidir el destino de los demás.

Muñoz defiende su actitud bajo el argumento de querer imitar al rey, quien, como se sabía, gozaba de los favores de la mujer de Mendoza, su ministro y consejero y, al mismo tiempo, sostenía una implacable lucha, al amparo de la Inquisición, contra sus enemigos. Por tanto, él también estaba en su derecho de castigar a los rebeldes y de matar al marido de la mujer deseada. Celestina ofrece su vida por la de su esposo, pero convencida de la inutilidad de su sacrificio, pierde momentáneamente la razón. Muñoz, por su parte, al no poder quebrantar el honor de Celestina, hace traer el cadáver de Sotelo. Celestina, fuertemente impresionada, muere a los pies de su cónyuge. Arrepentido, Muñoz pide a los soldados que se aparten de su persona, porque él mismo estaba horrorizado de su acción. Con esta escena termina la pieza.

Como hemos visto, la historia que se cuenta en el drama no tiene mucho que ver "con la historia del célebre visitador Alonso de Muñoz, llegado a México en agosto de 1567 para averiguar lo que había en el pretendido... levantamiento. El romántico adoptaba la historia a su imaginación e ignoraba, además, las crónicas de los sucesos que debían de servirle de fundamento para su obra".²⁹

Para Rodríguez Galván, "aquel personaje que vino a la Nueva España a juzgar a los primeros conquistadores que bus-

caban la independencia política, es encarnación viva de la tiranía, el arquetipo de malvado, con lo cual prueba... que como buen romántico no se atuvo estrictamente a la historia".³⁰

Así, en la pieza, el protagonista muestra un carácter violento, pero detrás de éste se esconde una figura medrosa, acosada por los fantasmas de sus víctimas, el desasosiego y el temor de ser asesinado, como lo manifiesta desde la escena I de la jornada primera:

Agitación y pesar,
y martirios furibundos,
me atormentan iracundos
sin dejarme respirar.
¡Que no pueda yo encontrar
el reposo que deseo!...
Triste estuve en el paseo
y en la actualidad lo estoy...
Por donde quiera que voy
fantasmas y espectros veo.
Temo que los mexicanos
se levanten contra mí,
y penetren hasta aquí
sus puñales inhumanos...³¹

Es una fiera acorralada que recela de sus confidentes, duerme rodeado de guardias, siempre anda protegido con una cota de malla y acompañado de guardaespaldas. Escudado en el terror de sus métodos coercitivos para dominar a la

sociedad novohispana, da rienda suelta a sus pasiones, que lo llevan, finalmente, a cometer los más inefables crímenes.

El visitador Muñoz resume en su carácter "el tipo teórico de tirano, fulminador de sentencias, mensajero de calamidades, que ponía su posición y su fuerza al servicio de sus pasiones. Enamorado, era capaz de enviar a la horca a todos los que se opusieran a ese amor".³² El desenfreno de sus caprichos lo empuja a agraviar a toda una nación, representada en la obra por la honestidad de Celestina; la rebelión de Baltasar de Sotelo, Pedro de Quesada, Baltasar de Quesada, Fernando de Bocanegra y los demás conspiradores; el sacrificio de Berta, la redención de Gonzalo Núñez y hasta un destello de agradecimiento del matarife Tristán.

En *Muñoz, visitador de México* se aprecia la intención del autor por criticar a través de la recreación dramática la validez del orden colonial. La defensa de Celestina para salvaguardar su honor representa en cierta forma, la resistencia de la Nueva España ante la autoridad de la metrópoli. La revuelta de Baltasar de Sotelo y sus amigos es un símil de la conspiración de Martín Cortés, que no cuestionaba la existencia del imperio ni se proponía desconocer la autoridad del rey, tan sólo buscaba ajustar los derechos de los criollos y españoles a los límites del sistema colonial.

Desde luego, como hemos venido afirmando, el cariz que el autor le da al asunto es de un sesgo romántico. Resalta

el influjo de las pasiones en el carácter de los personajes y en el acontecer de las acciones. Como dije al principio, el drama no se apega a los hechos históricos, sino sólo toma de ellos los elementos para dar mayor verosimilitud a la obra: la trama es una ficción dispuesta para resaltar el sentimiento de identidad nacional, que Rodríguez Galván cree ver en los sucesos de 1565-1567.

En la época en que se sitúa el drama, la idea de mexicanidad apenas empieza a diseminarse aquí y allá en la geografía, en la lengua y en el sincretismo de las tradiciones. Rodríguez Galván conforme al pensamiento histórico-social de las primeras décadas del siglo XIX, llama mexicanos a los criollos y españoles de la Nueva España y dota a sus personajes de una identidad colectiva probablemente aún en germinación; sin embargo, el tema de la represión a la primera conspiración novohispana resulta apropiado para indagar en el reciente pasado los antecedentes de la independencia, así como el de reavivar en sus contemporáneos el espíritu de unidad, diluido en querellas partidistas, mientras la República era cercada por nubarrones foráneos que amenazaban su existencia.

"El drama está escrito con una intuición muy clara de los recursos dramáticos, con un sentido de lo que es la acción, en versos fluidos y sonoros",³³ ordenados en una gama extensa de metros (décimas, romances, redondillas, quinti-

llas, octavas reales, sextinas, octavillas, silvas, cuartetas) y un lirismo exaltado sostenido por el ritmo de las escenas.

Las acotaciones señalan con puntualidad el vestuario, los movimientos, la dicción y las actitudes de los personajes, así como los cambios de decorado para cada una de las escenas: la cámara de Muñoz y la alcoba de Sotelo en la jornada primera; la plaza del Volador y un aposento del palacio colonial en la jornada segunda; una sala pobre en la jornada tercera; en las cuales se mantiene la constante de referir un ambiente novohispano, cubierto por el manto romántico decimonónico, mediante acciones melodramáticas que giran siempre en torno a la profundidad de las pasiones.

La caracterización elemental y apasionada de los personajes, la alusión a un asunto que en su época conmocionó a la sociedad y puso en tela de juicio la validez del sistema virreinal, y la exposición del mismo en un ambiente propicio recién conseguida la independencia, hacen de esta pieza un punto obligado de referencia en las obras que intentan despertar en el público el interés por conocer el pasado de su país.

El privado del virrey, de Ignacio Rodríguez Galván

Después del éxito alcanzado por *Muñoz, visitador de México*, Ignacio Rodríguez Galván escribe en 1841 su segundo drama, *El privado del virrey*, con el cual quiso superar al primero, tanto en la estructura como en la profundidad psicológica de los personajes. Al mismo tiempo, la obra contenía la intención del poeta de reflejar el dolor íntimo,³⁴ de su poca fortuna amorosa. La obra fue estrenada el 24 de abril de 1842, y aun cuando no alcanzó el total reconocimiento de la crítica, el público la acogió con beneplácito.

El drama recrea la leyenda de don Juan Manuel de Solórzano; privado del virrey, marqués de Cadereita; el cual, debido a las intrigas cortesanas y de su propia acción criminal, desciende de su alta posición a la de reo de la Inquisición, acusado de la muerte de su sobrino y de muchos inocentes que tuvieron la mala fortuna de encontrarlo en sus incursiones nocturnas.

La obra empieza con la participación de Pulgar y Espinel, criados de don Francisco Vélez de Pereira, alcalde del crimen de la Real Audiencia. Mientras hacen antesala en el palacio de gobierno, critican al virrey, a su privado, a la actitud inofensiva de los mexicanos y al indio Garcerán Tezozómoc, quien declara ser descendiente de Cuauhtémoc.

Llegan don Bermudo Sayavedra y don Francisco Vélez de Pereira. Intentan pasar a la antecámara virreinal, pero son detenidos por el alabardero. Garcerán se presenta con el alcalde. Este condesciende con el indio. Asimismo, instruye a Pulgar a organizar una serenata en honor de doña Mariana Laguna, esposa de don Juan Manuel de Solórzano.

Sayavedra advierte a Pereira el peligro de cortejar a la mujer de tan encumbrado personaje. El alcalde minimiza el riesgo, basado en la importancia de su puesto y en el apoyo tácito de la Audiencia que detesta al favorito de Cadereita; además, corren rumores de la inminente remoción del virrey.

Sale don Juan Manuel acompañado de algunos lacayos. Sayavedra se adelanta y lo saluda con respeto. Lo mismo hacen los demás, excepto Pereira. Se presenta don Lope Gil de Boscán, sobrino de don Juan Manuel. Hace pasar a Pereira y a Sayavedra con el marqués de Cadereita. Garcerán los sigue, pero al llegar a la puerta se la cierran de golpe. Humillado, se retira del palacio.

Aparece doña Mariana Laguna. Pereira la aborda en forma ordinaria e insinúa la desatención de su marido con ella, interesado más en agradar a doña Ana Pórcel, esposa del virrey. Mariana le dice que ese asunto no es de su incumbencia. Se acerca Boscán y ofrece a Mariana llevarla a casa, pero ésta no acepta. Pereira, que ha presenciado la escena, se burla de Boscán. El joven, irritado, lo reta a batirse en duelo. El alcalde acepta y fija para el día siguiente el combate.

Garcerán expone a Boscán su suerte aciaga. Luego de haber servido lealmente al rey en Europa, al regresar a su patria no obtiene ningún reconocimiento. Con desesperación busca una pensión, pero nadie se digna recibirlo. Boscán le sugiere presentarse en la casa de su tío. El indio, agradecido, al percatarse de la tristeza de su antiguo jefe, trata de reconfortarlo y le aconseja alejarse de la mujer que ama.

Sayavedra y Pereira comentan los pormenores de su encuentro con don Juan Manuel. El alcalde refiere a Sayavedra sus intenciones de librarse del privado del virrey. Garcerán, al escuchar accidentalmente la conversación, se ofrece para cumplir el encargo; a cambio exige al alcalde su seguridad. Pereira asiente sin dilación. Cuando Garcerán se marcha, Pereira aclara a Sayavedra que el indio debe morir también.

Por la noche, en casa de don Juan Manuel, Boscán y Mariana se cuentan sus desdichas. Ella está casada con un hombre a quien no ama; él trae a cuestas el fardo de su origen humilde y el recuerdo de múltiples batallas. La intimidad de las confesiones anima a Boscán a declarar su amor y, con febril emoción, descubre que es correspondido.

Mariana se aparta de Boscán. Entonces, aparece don Juan Manuel y aborda a su sobrino. Le revela su estado de ánimo donde priva la intranquilidad y la desconfianza hacia todos, menos hacia él. Ante las muestras de afecto de su tío, Lope se declara traidor. El privado del virrey vacila en castigar

o pasar por alto la falta. Boscán le ruega que lo deje marchar a Zacatecas, por un año o un poco más, para borrar sus remordimientos. Don Juan Manuel le promete pensar su petición; luego le pide que llame a su esposa.

Don Juan Manuel se dirige a Mariana con delicadas palabras para manifestarle sus sentimientos. En el mismo tono le reclama su actitud evasiva. Mariana se defiende, aduciendo la condición de su carácter. Aprovecha el momento para pedirle su permiso de ir a Zacatecas, el lugar de donde es originaria. Don Juan Manuel relaciona la solicitud de Boscán con la de Mariana y se estremece ante la idea de que su esposa lo engañe con su sobrino. Al notar la alteración de don Juan Manuel, Mariana trata de no darle mayor importancia al asunto y expresa el deseo de partir hasta dentro de un año. Por un momento, don Juan Manuel aparta sus sospechas. Mas pronto ata de nuevo los cabos de su deshonor. Sugiere a Boscán acompañar a Mariana en su viaje a Zacatecas. Boscán se excusa argumentando que eso daría pie a las maledicencias.

El diálogo se interrumpe con los acordes de música en el exterior. Ambos tratan de disimular su agitación. Don Juan Manuel impide a Boscán salir a la calle Nueva. En ese instante se escucha la voz de Garcerán, quien intenta entrar a la casa. Mientras don Juan Manuel se dirige a investigar ese incidente, Boscán salta por el balcón.

Garcerán reclama al privado su ingratitud por no haber recompensado su ayuda en un lance de armas en Burgos, donde quebrantó el honor de una mujer e hirió de muerte al esposo agraviado. Le recuerda que en ese tiempo le dio muestras de amistad, pero ahora ni siquiera lo ha reconocido. Don Juan Manuel amenaza a Garcerán con una pistola, pero no se decide a matarlo. En cambio, le ofrece dos pliegos: uno dispone su arresto; el otro, la gracia de una pensión. El indio deja los papeles en la mesa. La música continúa. Don Juan Manuel, exasperado, llama a su criado, Montalván, y le pide sus armas. Garcerán se ofrece a acompañarlo. Don Juan Manuel parte solo de la casa. Mariana llama discretamente a Montalván.

Pulgar transmite a Espinel las órdenes de Pereira: si el alcalde pierde terreno en el desafío, los criados deben entrar en acción. Asimismo, relata cómo Boscán se ha dislocado una mano al resbalar del tejado de la casa de don Prudencio de Armendia. Pereira se acerca a los criados y dispone que Espinel aguarde afuera de la casa de don Juan Manuel a Garcerán y lo lleve consigo a su casa por distinta dirección de donde se encuentra. De este modo evitarán la presencia de un testigo inoportuno.

Se acerca Boscán. Pereira procura disuadirlo, pero el joven lo apremia a terminar con la afrenta. Pereira lo hierde de gravedad. Aparece don Juan Manuel. Intenta en vano dar alcance al alcalde y sus cómplices. De regreso al lugar del

duelo, observa la escena de la despedida final entre Mariana y Boscán. Fuera de sí, trata de cobrarse con su propia mano la deslealtad de Mariana, mas no logra su propósito, porque en ese instante llegan el alcalde, Pulgar y la ronda. Pereira acusa a don Juan Manuel de haber asesinado a Boscán. El privado es conducido a prisión y el alcalde toma bajo su custodia a Mariana.

El tiempo pasa. Un nuevo virrey gobierna a la Nueva España, el duque de Escalona, marqués de Villena. Don Juan Manuel permanece preso. Pereira se ha adueñado de su casa y de su mujer. Montalván y Garcerán se han acogido a la sombra del alcalde. Un extraño suceso acontece todas las noches. En punto de las once un bulto negro aparece por la calle Nueva.

Para celebrar el primer aniversario de la prisión de don Juan Manuel, Garcerán reparte vino a los criados de Pereira. Llega éste a la casa. Mariana le reclama su felonía por haberla hecho suya bajo la promesa de liberar a don Juan Manuel. Le ruega que deje de atormentarla. Ella está dispuesta a entrar en un convento para purgar su traición. Lo conmina a retirarse de su casa; como él insiste en obtener sus favores, lo amenaza con destrozarse su propio rostro.

Pereira se despide de Mariana, de pronto entra don Juan Manuel por la ventana. El alcalde llama a los criados, pero éstos, perdidos en la embriaguez, no atienden sus órdenes. Aparece Garcerán, Pereira le exige desarmar a don Juan Manuel,

mas el indio se niega. Ante la cobardía exhibida por su enemigo, don Juan Manuel envaina la espada. Pero, al escuchar la canción que lo hace recordar el día aciago cuando perdió el honor y la libertad, cambia de parecer y arremete contra el alcalde. Al ruido de los aceros, los criados se acercan; incrédulos, contemplan el cuerpo yerto de su amo y, junto a él, a don Juan Manuel.

Tiempo después, Pulgar y Espinel comentan con el nuevo carcelero la forma en que don Juan Manuel salía por las noches de la prisión, gracias a la ayuda del anterior guardia, quien había sido sobornado por don Prudencio de Armendia, amigo del ex privado del virrey. Asimismo, relatan los últimos pormenores: don Bermudo Sayavedra ha sido nombrado alcalde del crimen. Todos los criados de Pereira, excepto Montalván, trabajan para él. Por su parte, Garcerán presta sus servicios a doña Mariana, quien a su vez, ha conseguido la promesa del virrey de devolverle la libertad a don Juan Manuel.

Pulgar y Espinel informan a Sayavedra las murmuraciones de la gente acerca de la forma como ha obtenido el cargo. También le cuentan la leyenda de los crímenes de don Juan Manuel:

Cual si lo hubiera visto, dice el vulgo
 que de celos don Juan se consumía...
 Al diablo
 don Juan evoca del abismo un día...
 puesto que el nombre
 de quien su honor manchaba no sabía.
 Satán le dijo que era su enemigo
 el que a las once por su calle misma
 encontrara...
 siendo privado del virrey y amigo,
 no sospechaba de él la policía;
 mas el alcalde Vélez de Pereira
 le sorprendió una vez --la noche misma
 en que el sobrino de don Juan, don Lope,
 fue el desdichado que morir debía.
 El alcalde del crimen don Francisco
 puso preso a don Juan; pero salía
 el pérfido de noche de esta cárcel
 para hacer sus maldades favoritas.
 En una de ellas le encontró Pereira
 al dar las once, y le tocó la china.
 Le asesinó don Juan con más contento,
 por ser quien descubrió sus fechorías.³⁵

Sayavedra, satisfecho con la versión popular, prepara
 una estratagema para matar a don Juan Manuel, antes de que sea
 perdonado por el virrey. Como parte de su penitencia, im-
 puesta por el padre Francisco, el reo debe presentarse ante
 la horca y rezar con fervor. Ya ha asistido dos veces. En la
 tercera noche será asesinado por los ángeles --así se le hará

creer al pueblo. Con este crimen se acallarán para siempre las irregularidades del proceso de don Juan Manuel, del cual salieron beneficiados el alcalde y la Audiencia.

Mientras tanto, Garcerán se introduce en la cárcel por el mismo pasaje secreto utilizado por don Juan Manuel para salir por las noches. Soborna al carcelero y ofrece la libertad a don Juan Manuel; asimismo, le comunica el interés del virrey para salvarle la vida. El multihomicida absorto en las meditaciones, exclama su desacuerdo, pues ya nada lo detiene en el mundo. Garcerán le pide que sea clemente con su mujer. Llama a Mariana y se retira discretamente. Mariana se arroja a los pies de su marido, pero éste, colérico, le echa en cara su adulterio y la maldice. Entonces, el condenado recuerda el crimen de Burgos; parece que va a cambiar de opinión, pero de súbito llama al carcelero, le arrebató la llave y pide a gritos la muerte. El carcelero huye. Don Juan abre la puerta. Entra el alcalde acompañado de cinco guardias. Aprehenden a Garcerán y se llevan a don Juan Manuel, quien, en el último momento, perdona a Mariana. Con esta escena termina la pieza.

Igual que en *Muñoz, visitador de México*, en *El privado del virrey*, Ignacio Rodríguez Galván acude al pasado de México, en este caso la leyenda del famoso don Juan Manuel, para proseguir su tarea de crear un teatro romántico con esencia nacional.

El protagonista de *El privado del virrey* se presenta como un ser "poseído por el diablo",³⁶ que resulta víctima de sus propias pasiones. Consumido por los celos se desliza lentamente por el crimen y el abismo de la desventura. Su caída se torna más dolorosa cuando tropieza con el risco del desamor de su mujer y estalla en medio de los abrojos de su deshonor.

Don Juan Manuel de Solórzano es en este drama una figura contradictoria. Ama a Mariana, pero no es capaz de crear una atmósfera íntima. Estima a Boscán, mas cuando descubre su rivalidad procura darle muerte. Dicta la justicia en la Nueva España y él mismo llega a ser el más grande infractor de ella. Halaga a los poderosos y desdeña a los humildes. Vigila con obsesión la virtud de su esposa, pero olvida su afición juvenil de asaltar nobles fortalezas. Hunde su acero en pechos inocentes y desprecia la libertad que le ofrecen sus amigos. Es inflexible con el alcalde del crimen, pero sólo se desprende del rencor cuando está en los umbrales de la muerte y perdona la infidelidad de su esposa.

La conjura que lo atrapa lo hace perder el poder, el honor y la fortuna, pero no es suficiente para evitar su venganza, porque en la oscuridad de las intrigas cortesanas, las velas de la amistad, el valor, el amor y la justicia iluminan la entereza de quien lo ha perdido todo y sólo ambiciona la muerte.

Mariana, igual que don Juan Manuel, no muestra una actitud uniforme. Hasta antes de enamorarse de Boscán es una esposa íntegra. Pero a partir de la muerte de éste, pierde la rienda de sus sentimientos. Expresa a los cuatro vientos su amor por el joven teniente y, más adelante, se deja someter por las falsas promesas del enemigo de su esposo.

Consciente de su traición, busca a toda costa enmendar su error. Así, guarda un encierro acusador en su casa, trata de alejar a su victimario, se condena a entrar en un convento, acude ante el nuevo virrey y solicita la ayuda de sus amigos para salvar la vida de don Juan Manuel. No obstante, todos sus esfuerzos se estrellarán ante la muralla inaccesible del resentimiento de su esposo y sólo conseguirá, al final, su perdón.

Don Lope Gil de Boscán es un carácter marcado por el infortunio. Rescatado del anonimato por don Juan Manuel, empieza en la Nueva España una carrera prometedora, mas la fortuna se opone a sus planes, pues se enamora de la mujer de su protector. Esta pasión lo lleva primero, a un conflicto de conciencia y después, a un duelo fatal. Paradójicamente su única gratificación es la de morir en los brazos de su amada.

Don Francisco Vélez de Pereira, amparado en su cargo y en sus influencias, desafía el honor del privado del virrey, enamorando a su mujer. Es un hombre violento, desaprensivo,

calculador, acostumbrado siempre a enfrentar a sus rivales con alevosía. Así vence a Boscán, hunde a don Juan Manuel y somete a Mariana. Pero cuando queda sin el resguardo de sus testaferros sucumbe sin honor ante la espada vengadora de don Juan Manuel.

El principal cómplice de Pereira, don Bermudo de Sayavedra, es el verdadero beneficiado de la desgracia del privado del virrey. Astuto, menos pretencioso que Pereira, su única pasión es el poder y por él apuesta las cartas del tiempo y la paciencia hasta conseguir sus fines, pues no sólo hereda el puesto de alcalde del crimen, sino también los bienes del multihomicida.

Mención aparte merece Garcerán Tezozómoc, quien en contraposición a los criados Pulgar, Espinel y Montalván, que sólo actúan bajo el signo de la conveniencia, encarna el valor de la amistad. Representa la figura del indio orgulloso de su pasado, valeroso en el combate, afecto a la justicia y dotado de un mimetismo desesperado para sobreponerse a las adversas condiciones. La ingratitud de don Juan Manuel lo motiva a desafiarlo, pero cuando éste cae en desgracia, trabaja afanoso para conseguir su libertad y sucumbe por ella.

El privado del virrey es un drama romántico, que expone a la luz del liberalismo los defectos del régimen colonial, el cual mantenía un gobierno importado, ajeno a la vida de la Nueva España, donde el virrey era la autoridad máxima,

pero éste, además de sus debilidades humanas, padecía muchas presiones de grupos poderosos: la Iglesia, la Inquisición, los comerciantes peninsulares, el ejército y los criollos. Para enfrentar los intereses de la Audiencia y de los visitantes reales, los virreyes, a veces, hacían crecer las figuras de sus privados o cortesanos predilectos, con el fin de desviar las miradas de sus críticos.

Precisamente en *El privado del virrey*, el autor trata la relevancia de este tipo de funcionario colonial, que al amparo del poder, ejercía una influencia significativa en la sociedad y sobre la cual se tejían historias acerca de su ascenso, el uso de su autoridad y la declinación de su estrella.

En el caso de don Juan Manuel de Solórzano, la confluencia de varios aspectos como: su pasado tormentoso, su soberbia y nepotismo, su amor mal correspondido, sus celos mortales, su deshonra, sus crímenes y su muerte trágica, dieron a su vida una aureola legendaria, que en la pieza se aborda como un suceso real, mediante la alusión de escenarios y personajes históricos --por ejemplo, los virreyes Lope Díez de Aux y Armendáriz, I marqués de Cadereita y Diego López Pacheco Cabrera y Bobadilla, VII marqués de Villena, duque de Escalona, conde de Xiquena, X conde de San Esteban de Gormaz--, aunque como en *Muñoz, visitador de México*, "los hechos están expuestos en función de las ideas personales del autor y de las necesidades de la obra, antes que de acuerdo con la verdad histórica".³⁷

Además de lo anterior, *El privado del virrey* es uno de los primeros dramas que reconoce la importancia del indio en la formación del país y resalta su lucha por sobrevivir a la destrucción total.

El drama está compuesto en cinco jornadas, escrito en versos de diversa métrica: coplas, redondillas, romances, quintillas, silvas, décimas, octavas, cuartetos y sextinas. El lenguaje tiene un propósito diferenciador: castizo en don Juan Manuel, Mariana, Boscán, Pereira, Sayavedra y Garcerán; vulgar en los criados y el carcelero. Los diálogos son justos y las escenas no muy densas, pero las jornadas son largas, por lo que el texto se prolonga innecesariamente. Además, la dimensión psicológica de los personajes, sus acciones y sus móviles no tienen una realización contundente.

Aun con estos desajustes, la obra se salva por el oficio del autor para mantener el interés del espectador, mediante los cambios de escenarios en las jornadas: un salón de palacio (primera), una pieza de tránsito con balcones en casa de don Juan Manuel (segunda y cuarta); una calle colonial (tercera), una cárcel (quinta); el movimiento de los personajes; el empleo de la música en las cuatro primeras jornadas; el manejo de los cambios de luz; la descripción de vestidos, muebles, adornos y objetos de la época y la consistencia de la trama, que dotan a la pieza de una estructura dramática, digna para recrear una leyenda de indudable ambiente novohispano.

La hija del Rey, de José Peón Contreras

La hija del Rey, de José Peón Contreras, fue representada por primera vez en el Teatro Nacional de México el 27 de abril de 1876. Este drama de capa y espada trata la historia de una joven noble, supuestamente la hija del rey Felipe II, la cual es enviada a un convento mexicano, donde pierde la razón debido a la muerte de su amante.

En la vida real, el autor declara --en la edición de Victoriano Agüeros (1896)-- haber elaborado la trama basándose en una crónica de Carlos Sigüenza y Góngora, que describe los infortunios de doña Micaela de los Angeles, quien llega a la Nueva España, en 1572, acompañada por su tío don Pedro Moya de Contreras, arzobispo e inquisidor apostólico.³⁸

La probable hija de Felipe II pasa su infancia en el monasterio de la Limpia Concepción, en la ciudad de México y posteriormente ingresa a la nueva fundación de Jesús María, en compañía de su aya, la madre abadesa Isabel Bautista. Por motivos desconocidos, Micaela de los Angeles pierde la razón a los trece años y, según Sigüenza y Góngora, "así vivió el resto de sus días en su cuarto decentísimo, que se le fabricó en dicho Real Convento, servida con la mayor abundancia, magnificencia, y acompañada siempre de dos religiosas graves, habiéndole asignado el señor arzobispo cuantiosas rentas para su subsistencia".³⁹

La obra comienza frente al convento de Jesús María, donde un hombre espera impaciente. La puerta del claustro se abre y por ella aparece Iñigo de Peralta, quien se dirige al caballero. Le explica en forma detallada que, a pesar de sus presiones, su pretendida, Angélica, se niega a aceptar la disposición de su tío, el arzobispo Pedro Moya, de contraer matrimonio con un hombre de edad y posición respetable. Ante la inquietud del galán, Peralta le promete emplear toda su influencia como tutor de la jovencita, para obligarla a casarse con él.

Mientras tanto, don Lope de Mendoza y su escudero rondan el recinto en espera del regreso del criado de Angélica, Pedro Santoyo, quien acostumbraba asistir todas las noches a los servicios religiosos de la iglesia contigua. Cuando el anciano se acerca a la puerta, Lope lo aborda y trata de vencerlo para que le franquee la entrada.

Para socavar la resistencia de Santoyo, Lope le cuenta los detalles del romance de la hija de aquél, Beatriz, con su criado Ortiz, y el apresurado matrimonio de éstos. También le menciona el hecho de haber quedado prendado de la belleza de su ama, cuando ésta descansaba en su casa campestre. Le promete entregarle a Beatriz a cambio de su ayuda para ver a Angélica. Santoyo, luego de oponerse débilmente, acepta el trato.

Unos minutos después se ilumina la ventana de la habitación de Angélica. Lope se arrima a la reja. Los jóvenes festejan el encuentro. Sin embargo, la nube de la infelicidad ronda sobre ellos. Angélica le confiesa a Lope la disposición de su tío el arzobispo, para obligarla a comprometerse con don Gaspar de Mendoza. El joven no da crédito a la noticia de saberse rival de su padre. De pronto es atacado por un desconocido, a quien identifica por la voz, y se deja herir por él. La muchacha, al ver caer a su amante, se desmaya. Cuando don Gaspar de Mendoza se retira, Lope se levanta y confía a Ortiz la identidad de su agresor.

Sor Isabel, abadesa del convento, conmina a los criados de Angélica, Santoyo y Guiomar, a obtener de ésta una resolución final acerca de su estado: o acepta casarse con don Gaspar o profesa los votos monásticos. Los criados dilucidan la alternativa de no coaccionar a la jovencita, quien en ese instante entra despavorida y les pide salir a ayudar a su amado. Los viejos se rehúsan delicadamente.

Don Gaspar confía en su empeño de obligar a Angélica a casarse con él; no obstante, todos sus argumentos se estrellan ante la coraza de una negativa infranqueable. Iñigo de Peralta, contrariado con la tajante respuesta, emplaza a la muchacha a determinar, en el plazo máximo de una hora, ser esposa de don Gaspar o tomar los hábitos de Jesús María. El desdeñado pretendiente, aprovechando el momento, amenaza a

Angélica de acusarla con su tutor de cierto incidente acaecido frente a su reja.

En tanto, Lope, que había sido mandado llamar por su padre, es conducido por un guía al interior del convento. Don Gaspar intenta explicar a su hijo el por qué de su actitud. Le narra un pasaje amargo de su vida, cuando hace muchos años, en Madrid, tuvo la desgracia de enamorarse de una bella mujer, de nombre Elvira. Un mal día se enteró de la infidelidad de ésta. Inflamado por el deseo de venganza, esperó paciente la oportunidad de resarcir con su brazo el dolor de su traición. Por fin, una noche acometió a su rival, pero al descubrir quién era, cayó de rodillas y se alejó de ella para siempre. Mas ahora, por extraña coincidencia, al visitar el convento de Jesús María, vio el retrato de su amada y encontró otra mujer igual a ella: ¡Angélica!

Lope intenta disuadir a su padre, haciéndole notar estar al tanto de sus aficiones amorosas, así como también del reciente combate con un amigo suyo; trata de hacerle ver que Angélica jamás lo amará y, aún mas, le revela entre líneas la identidad de su rival. Don Gaspar, ensimismado en su delirio, se desentiende de los razonamientos de su hijo y sólo expresa el deseo de conseguir a cualquier precio la mano de Angélica. En forma abrupta se aleja de Lope, quien queda consternado.

Angélica encuentra a Lope. Poseída de una exaltada emoción, lo colma de palabras cariñosas. El, en cambio, dispuesto al sacrificio, la hiere con fingido desdén y la orilla al rompimiento. Angélica, confundida por el súbito cambio de su enamorado, exige a sus criados le expliquen la verdad de su origen; Guiomar y Santoyo le cuentan cómo su madre fue seducida por el rey Felipe II.

Ante la sorpresa de todos, Angélica acepta casarse con don Gaspar; sin embargo, al ver la firma de don Lope de Mendoza, comprende la verdad. Se arroja sobre el pliego y lo hace pedazos. Exaltada, reclama a Iñigo de Peralta y a don Gaspar la infamia que estaban cometiendo en su contra, declara su amor por otro hombre y exige respeto a su condición de hija del rey Felipe II. "Caen todos de rodillas y Angélica se retira majestuosamente, dejando a Lope una inmensa mirada de cariñoso amor".⁴⁰

Don Gaspar reprende a Santoyo por haber revelado a Angélica su linaje. Al mismo tiempo trata de obtener el nombre de su rival. Como sus amenazas no logran minar el hermetismo del criado, acepta la sugerencia de Peralta de arrancar la confesión por medio del Santo Oficio.

Angélica intenta convencer a don Gaspar para reconsiderar su petición, pero éste se mantiene inflexible. Entonces, adopta una resolución desesperada: acepta huir con Lope. Manda a Guiomar al templo, donde su amante aguarda la respuesta.

Don Gaspar descubre a la emisaria y obtiene los pormenores del plan: la hora, el lugar y los implicados. Ordena a Peralta dejar entrar al joven por el pasadizo secreto y, en caso de no poder herirlo o matarlo él mismo, cerrarle el paso y terminar su obra. El tutor se resiste un poco, mas pronto termina por aceptar, al enterarse de que don Gaspar es un visitador secreto del monarca y al recibir de manos de aquél un papel con la consigna de su misión como: ¡Servicio del Rey! Asimismo, lleva a cabo la orden de poner en libertad a Santoyo.

A las diez de la noche, Lope acude puntual a la cita. Cuando los enamorados están a punto de huir, aparece el pretendiente burlado. Angélica le pide a Lope esperarla en la escalera. Santoyo se presenta y declara haber estado preso. Se oye ruido de espadas en el pasillo. Don Gaspar se dirige en busca de su enemigo. Le pide a Peralta mantenerse firme y expresa su deseo de matar a su rival. Angélica confiesa la identidad de Lope. Entran algunos pajes, educandas y servidumbre. Sale don Gaspar del pasillo en el instante en que Lope aparece con el pecho atravesado. Detrás de él llega Peralta, con un papel en la mano, y grita: ¡Servicio del Rey! Don Gaspar, amoroso, se arroja sobre Lope.

Angélica manifiesta los primeros síntomas de extravío. Lope cumple su palabra de entregar a Beatriz con Santoyo. Le pide a Angélica que perdone a su padre como él ya lo ha hecho;

enseguida expira en sus brazos. La hija del rey, trastornada por completo, acusa a don Gaspar de haber dado muerte a su hijo, ordena a todos a salir de la estancia y se queda sola con el cadáver de Lope, hablándole con tiernas palabras, como si aún viviera.

"La hija del rey quizá sea el drama que mejor y con mayor precisión prueba la disposición dramática de Peón Contreras de utilizar fuentes históricas de innegable autenticidad";⁴¹ pero que en la pieza adquiere un relieve esencialmente teatral.

Así, en la obra, la protagonista es descrita con un carácter inestable, delicado, acosado por la inquietud de su origen:

¡Ay, madre, madre del alma!
 ¿En dónde estás?... Dime. ¿Dónde
 tu santo amor se me esconde
 que no viene a darme calma?
 Mil veces os pregunté:
 ¿Quién soy yo?... ¡Huérfana triste!
 ¡Ya mi pecho no resiste,
 y quiero saber qué fue
 de mi madre!... ¡Ay Dios! ¡Mi anhelo...⁴²

Tal vez por esa causa, cuando descubre el sentimiento amoroso, se deja arrastrar por las olas de los halagos, las correspondencias, los arrebatos, desafiando todos los peli-

gros que se ciernen sobre la frágil morada de sus ilusiones. La revelación de la identidad de sus padres le da mayor confianza y la motiva a reclamar el reconocimiento de su estirpe y a tomar las decisiones convenientes para poner a buen resguardo su solar emocional; sin embargo, la infortunada muerte de su amante estremece todo su ser hasta dejarla inerte en la penumbra de la inconsciencia.

El personaje más cercano a la protagonista, don Lope, muestra dos actitudes encontradas, pero muy humanas. Con sentida emoción se propone renunciar a su amor, a fin de procurar el bienestar de su padre, aun cuando su sacrificio significara, tangencialmente, la inmolación de su amada; mas cuando observa la fe inquebrantable de Angélica por mantener a flote la barca de sus sentimientos, deja el puerto de conformidad, iza la vela de su amor y empieza a remar contracorriente, hasta que es detenido por el acero de Iñigo de Peralta. A pesar de todo, su corazón generoso le permite perdonar a su padre por el error cometido.

Don Gaspar de Mendoza manifiesta un carácter obtuso marcado por el recuerdo de un hecho desafortunado. Cuando reconoce en Angélica la imagen de la mujer amada en su juventud, renace en él la fuerza abrazadora del amor. Poco a poco su pasión se torna en una obsesión peligrosa: quiere hacer suya a Angélica, sabiendo que ella ama a otro hombre; desea la muerte de su rival, aun cuando está enterado del desinterés

de éste por hacerle algún daño; desoye las razones de su hijo para desistir en sus propósitos. Su frenesí provoca en forma indirecta la muerte de Lope y la locura de Angélica.

Iñigo de Peralta es el instrumento que materializa la tragedia de los enamorados. En su carácter denota sólo la ambición de quedar bien con los poderosos y conseguir así una encomienda. Cuando don Gaspar de Mendoza lo inviste con una orden oficial, hace a un lado los débiles llamados de su conciencia, su brazo adquiere mayor brío y consuma la orden homicida sin remordimientos.

Pedro Santoyo representa al criado fiel, atento no sólo a cumplir las órdenes de su ama, sino también a tomar sus propias decisiones para enfrentar el odio de don Gaspar de Mendoza y de Iñigo de Peralta. Asimismo, encarna la concepción del honor de la época al no consentir las relaciones amorosas de su hija Beatriz con el escudero de don Lope, fuera de las leyes eclesiásticas; pero, al enterarse del matrimonio de éstos, hace a un lado su resentimiento.

Contraria a la actitud de Santoyo, Guiomar, quien estima sinceramente a Angélica, muestra un carácter endeble y un ingenio limitado, a tal grado que delata sin querer los planes de los enamorados.

Por su parte, Ortiz, como Santoyo, es una sombra leal que acompaña a su amo en todos los peligros. Sin embargo, su originalidad reside en el hecho de ser el único personaje del

drama que consigue la felicidad al consumir sus relaciones con Beatriz.

Sor Isabel es un personaje circunscrito al ámbito de sus funciones de abadesa del convento de Jesús María. Con un criterio restringido por los estatutos morales de la orden religiosa, jamás se atreve a cuestionar los requerimientos del tutor y de don Gaspar; es, de alguna manera, una cómplice silenciosa de la desdicha de Angélica y Lope.

La hija del Rey contiene, además, una crítica a los preceptos rígidos de la sociedad colonial, violados constantemente por sus principales promulgadores. El autor contrapone a propósito el amor casto de Angélica y Lope con el origen de la protagonista. Al mismo tiempo, cita de paso el considerable papel de los visitantes reales, cuyas acciones --algunas veces desatinadas o injustas-- marcaron el devenir de los gobernantes y los gobernados de la Nueva España.

La construcción del drama, como ya se dijo, se basa en una crónica histórica. Lo notable de su elaboración radica en el hecho de que el autor utiliza todos los recursos dramáticos a su alcance, incluyendo el de las licencias literarias, para llevar a la escena una historia por demás atractiva para el romanticismo tardío de finales del siglo XIX.

La división del drama en tres actos perfectamente marcados por límites temporales, sigue una secuencia lineal en cada una de las escenas, escritas en versos cadenciosos que

le dan a los romances una plástica resonancia. El lenguaje refleja el esfuerzo del poeta por pulir las expresiones y presentar los diálogos con matices apropiados para delinear la profundidad psicológica de los personajes.

Al principio de cada acto, el autor apunta los detalles de una decoración circunscrita al espacio interior (actos segundo y tercero) y los alrededores del edificio conventual (acto primero), con los cuales trata de crear, junto con el vestuario y algunos objetos (rejas, farolillos, imágenes religiosas, muebles sobrios) un ambiente del pasado colonial, según lo imaginaban los escritores de finales del siglo XIX.

Aparte de las descripciones introductorias a cada uno de los actos, el autor es muy parco en las acotaciones para los movimientos y las actitudes de los personajes, dejando a las palabras el peso dramático de las acciones, por lo que en general la obra se sostiene por la marcha ascendente de la trama "conducida hábilmente hasta su desenlace",⁴³ el cuidado de la proporción de sus partes, la exaltación de las pasiones, la alusión a personajes y situaciones históricos y al intento de recrear en el escenario la vida cotidiana en los tiempos de la Nueva España.

La Independencia

La Independencia de México es el hecho histórico que abre una nueva etapa en la organización del país. Sus causas se remiten en primer término, a las contradicciones económicas, sociales, políticas y culturales de la sociedad colonial, y en segundo, a la influencia de factores externos, como la difusión del pensamiento de la Ilustración en América, la Revolución Francesa y el derrocamiento de la monarquía, la Independencia de Estados Unidos de América y la invasión napoleónica a España.

La usurpación del trono español hecha por Napoleón y la resistencia del pueblo hispano a las fuerzas de ocupación francesas crearon un vacío de poder en la metrópoli, el cual acrecentó en las colonias americanas la inquietud de los sectores sociales comprometidos con la obtención de mayores libertades políticas y económicas, y que veían en este hecho la oportunidad para cortar los lazos de dependencia. Así en la ciudad de México, el Ayuntamiento acordó presentar al virrey Iturrigaray un documento para demandar el derecho de la Nueva España a ejercer su soberanía.

Los españoles partidarios del *statu quo* reaccionaron con violencia: aprehendieron a la mayoría de los miembros del Ayuntamiento así como al virrey, a quien remitieron a Madrid bajo el cargo de haber simpatizado con la causa de

los funcionarios inconformes. Tales medidas sólo constituyeron un frágil rompeolas que no pudo contener la propagación de las ideas de independencia.

En septiembre de 1809, el teniente Mariano Michelena organizó una junta conspiradora en Valladolid, hoy Morelia, pero fue descubierta en el mes de diciembre y sus integrantes aprehendidos y juzgados.

Durante los primeros meses de 1810, el cura de Dolores, Guanajuato, Don Miguel Hidalgo y Costilla, los capitanes Ignacio Allende y Juan Aldama y doña Josefa Ortiz de Domínguez, esposa del corregidor de Querétaro, organizaron en esa ciudad "La Academia Literaria" que, bajo el pretexto de reuniones literario-musicales, realizaba juntas conspiradoras. Descubierta la rebelión por el intendente Riaño, éste ordenó la detención de los conjurados, la cual no se realizó del todo por el oportuno mensaje que pudo hacer llegar doña Josefa Ortiz a Hidalgo y Allende.

En la madrugada del 16 de septiembre de 1810, el cura Hidalgo, seguido de una muchedumbre entusiasta, inició la guerra de Independencia. En poco menos de un año sus tropas tomaron las principales ciudades del centro y el norte del país. Mas la mejor organización y capacidad militar del ejército realista dieron un duro golpe a la insurrección con la aprehensión y fusilamiento de Allende, Jiménez, Aldama (el 26 de junio de 1811) e Hidalgo (el 30 de julio de ese mismo año).

A raíz de la muerte de los primeros caudillos, José María Morelos y Pavón asume el mando de la rebelión y la organiza en dos frentes: en el militar, integra un ejército poco numeroso pero disciplinado, con el cual emprende tres brillantes campañas por los estados de Guerrero, Michoacán, Morelos, Estado de México, Veracruz y Oaxaca; en el aspecto político, convoca a un Congreso Nacional de Representantes en Chilpancingo y promulga en Apatzingán el Decreto Constitucional para la Libertad de la América Mexicana (mejor conocida como *Constitución de Apatzingán*). En los años 1814 y 1815 Morelos organiza la cuarta y última campaña militar en la que finalmente es vencido por los realistas. El 22 de diciembre de 1815 es fusilado en el pueblo de Ecatepec, Estado de México.

Después de la muerte del generalísimo Morelos, el movimiento insurgente perdió fuerza. Sólo algunos grupos insurgentes continúan en las montañas del sur, guiados por Vicente Guerrero y Juan Alvarez; en Veracruz, por Guadalupe Victoria, y en los estados de Michoacán, Guerrero y Guanajuato por algunos otros jefes. A principios de 1817 la rebelión se reanimó con la fulgurante campaña del oficial español Francisco Javier Mina, quien obtuvo resonantes victorias hasta que fue derrotado y pasado por las armas.

La consumación de la Independencia se llevó a cabo en un contexto desfavorable para las fuerzas insurgentes, las cuales resistían el asedio del ejército realista, pero care-

cían de los elementos suficientes para pasar a la ofensiva y conseguir la victoria. Entonces acaeció un hecho que cambió la situación de la guerra. El triunfo de la revolución liberal en España, encabezada por el general Riego, indujo al grupo español a inclinarse por la separación de la colonia para mantener a salvo sus intereses. De este modo, organizaron las "Juntas de la Profesa" y prepararon un plan --encomendado en su ejecución a Agustín de Iturbide-- para aniquilar a las huestes de Guerrero y, posteriormente, proclamar la Independencia.

La campaña de Iturbide en contra de Guerrero no tuvo el éxito esperado, por lo que el antiguo realista llamó al caudillo insurgente a unir sus fuerzas para combatir al ejército colonial. El 24 de febrero de 1821 ambos jefes dieron a conocer el *Plan de Iguala*, con el cual se comprometían a conseguir la emancipación, manteniendo la unidad religiosa y las garantías para la convivencia entre españoles y mexicanos, así como el establecimiento de la monarquía constitucional. Un poco después, Iturbide y don Juan O'Donojú, representante legítimo del gobierno español, firmaron los *Tratados de Córdoba*, con los cuales se reconocía la Independencia de México.

El 27 de septiembre de 1821, Iturbide entró a la ciudad de México al frente del ejército de las Tres Garantías. Comenzaba ahora una nueva época en la que habría de reconstruirse

la economía del país, buscar la reconciliación de los contendientes y establecer un Estado soberano, reconocido y respetado por las demás naciones del mundo. Muy pronto, la escena política se cubriría de negros presagios con la rivalidad de los grupos políticos, que en los años subsecuentes abriría nuevas heridas en la sociedad.

En el transcurso de los años de la guerra (1810-1821), las condiciones en los bandos fueron inestables, tanto por las situaciones cambiantes de la contienda, como por la destacada participación de sus protagonistas. En cada una de sus etapas: iniciación, organización, resistencia y consumación, las gestas de los caudillos fueron registradas en la historia, la literatura y la tradición.

La historia y la leyenda se cruzan en las líneas indefinidas que han llegado hasta nosotros acerca de las figuras de Hidalgo, Allende, Josefa Ortiz de Domínguez, José María Morelos y Pavón, los hermanos Bravo, los hermanos Galeana, Mariano Matamoros, Guadalupe Victoria, Juan Alvarez, Francisco Javier Mina, Pedro Moreno, Gertrudis Bocanegra, Vicente Guerrero, Agustín de Iturbide y muchos otros personajes.

El tema de la Independencia de México ha sido tratado con bastante fortuna en los géneros épico y lírico, no así en el dramático, donde aparece excepcionalmente recogido por algunos dramaturgos, tales como Federico S. Inclán, quien escribió *Hidalgo*, en el siglo XX, y dos piezas de José

Joaquín Fernández de Lizardi: *El Unipersonal de don Agustín de Iturbide y La tragedia del padre Arenas*, cercanos a los sucesos, en el siglo XIX, mismas obras que presentamos en este trabajo.

Hidalgo, de Federico S. Inclán

Esta obra fue estrenada en el teatro de las Bellas Artes el 28 de agosto de 1953, bajo la dirección de Celestino Gorostiza, a quien el autor hizo el más amplio reconocimiento por sus consejos en la elaboración de la misma.

El título (*Hidalgo*) y el subtítulo (*drama histórico en tres actos y un epílogo*) refieren desde el principio el carácter histórico de la pieza, con la enunciación del personaje que en sí mismo denota el símbolo de la Independencia de México: Miguel Hidalgo y Costilla.

Los sucesos que se representan en los tres actos y el epílogo corresponden a un periodo real de diez meses: el inicio del levantamiento en el pueblo de Dolores, el 16 de septiembre de 1810; la batalla de Puente de Calderón, Jalisco, el 16 de enero de 1811; el proceso militar y eclesiástico seguidos a don Miguel Hidalgo y Costilla, junio-julio de 1811, y el fusilamiento de Hidalgo, en Chihuahua, el 10 de julio de ese mismo año.

La obra comienza en el cuarto de estudio del Cura Hidalgo, en su casa de Dolores, en el momento en que junto con su hermano Mariano, Ignacio Allende, el Padre Baeza y Santos Villa, discuten la conveniencia de citar el nombre de Fernando VII --prisionero de Napoleón Bonaparte-- en la próxima proclama. Debido a la insistencia de Allende, Hidalgo acepta incluir la frase: "Viva el rey don Fernando".

Mientras comentan otros asuntos como la falta de noticias de Querétaro; la orden de aprehensión en contra de Allende; el compromiso de varias personas con el pronunciamiento, entre ellos Miguel Domínguez, el corregidor de Querétaro, Aldama y los hermanos González; y los riesgos de un probable viaje de Allende a Querétaro para indagar la suerte del cargamento de armas prometido por los hermanos González, se acerca el sereno Vicente Lobo para prevenir a Hidalgo por la visita inesperada del Padre Bustamante y don Fermín.

Salen Allende y Santos, al tiempo que se oye tocar a la puerta de la casa. El cura Hidalgo, Mariano y el padre Baeza simulan estar jugando a las cartas. El padre Bustamante y don Fermín toman asiento también.

El padre Bustamante reclama a Hidalgo la afrenta sufrida por don Fermín a manos de los trabajadores de la obradora. El cura minimiza el asunto, ocasión que aprovecha Bustamante para expresar los verdaderos motivos de su entrevista: indagar el paradero de Allende y obligar a Hidalgo a calmar los ánimos exaltados del pueblo, así como admitir públicamente sus errores por su actitud crítica hacia el clero y el gobierno.

La discusión sube de tono. El padre Baeza sale sin despedirse de nadie y Mariano intenta suavizar la discusión. De la amonestación Bustamante pasa a la amenaza, pero no logra doblegar las convicciones de Hidalgo; entonces decide retirarse de la casa, seguido de don Fermín y Mariano.

El cura Hidalgo se queda solo unos instantes. Entran Allende, Santos Villa y Mariano. Santos reprocha a Hidalgo su vehemencia. Allende, en cambio, toma con naturalidad el hecho y dispone la defensa de la casa ante un probable cateo. Ordena a Santos organizar a los hombres de la obradora. El teniente, antes de salir del cuarto, entrega a Hidalgo una pistola.

El cura y su hermano hacen la primera guardia. Hidalgo le confía a Mariano la lucha interior que padece desde hace tiempo, entre su condición de sacerdote y su conciencia de hombre libre, así como el de sentirse "elegido" para encabezar la rebelión.

Llega de nuevo el sereno Vicente Lobo para informar a Hidalgo que se acercan dos jinetes por el camino de San Miguel. El cura ordena a Mariano despertar a Allende y mandar recado al Padre Baeza. Al mismo tiempo pide a Lobo avisar a Santos Villa para que traiga a su gente. Hidalgo toma la pistola y se la coloca en la cintura. Se oyen voces fuera de la escena y fuertes golpes en la puerta. Segundos después, entra Aldama sosteniendo al alcalde Pérez.

Mientras Hidalgo sirve agua a los dos hombres, entran Mariano y Allende; ayudan a Pérez a sentarse y le dan de beber. El alcalde narra cómo el día anterior doña Josefa Ortiz de Domínguez, a pesar de haber sido encerrada por su marido, pudo llamarlo para pedirle que alertara a sus amigos,

pues la conjura había sido descubierta y aprehendidos varios de los implicados, entre ellos los hermanos González.

Los conspiradores discuten varias opciones para enfrentar la situación. Al final aceptan la opinión de Hidalgo de iniciar la guerra. Por unanimidad eligen a Hidalgo como jefe de la revuelta. Este de inmediato da sus primeras instrucciones: ordena al Cojo Galván tocar la campana de la iglesia; pide a los demás acompañarlo a la parroquia donde llamará a la gente para unirse a la causa; manda a Santos a pasar lista de presentes a los trabajadores, que se han apostado enfrente de la casa. Luego, seguido de Allende, Aldama y los demás, sale a la calle. En tanto, el repique de la campana llega a su máximo, ahogando la voz de Santos, quien sigue nombrando a los primeros combatientes.

Cuatro meses después los insurgentes se enfrentan a los realistas en los llanos de Calderón, cerca de Guadalajara. El cura comenta con Marroquín, su mozo de estribo, los pormenores de la batalla: el general Torres ha rechazado por tercera vez el ataque del conde de la Cadena; el realista Emperán ha caído en el ala izquierda; el regimiento español de San Carlos, comandado por Ramón Ceballos, se repliega hasta su campamento en la Joya. Calleja avanza con sus reservas para auxiliar al general Jalón en el Puente de Calderón.

Hidalgo ordena a Marroquín y a Juan prevenir a las reservas y al escuadrón de caballería para ingresar al combate,

en cuanto lo disponga el general Allende. En el instante en que Juan va a salir, se acerca un Ordenanza. El caudillo detiene a Marroquín. Toma el pliego ofrecido por el soldado. Lee y comenta el mensaje enviado por Allende acerca de la retirada de Calleja. En ese momento se escucha una tremenda explosión. Después de reponerse de la sorpresa, sale corriendo acompañado por Juan. Transcurren angustiosamente unos segundos y comienza a verse entre el humo a los primeros fugitivos insurgentes.

Llega un soldado. Ordena a las mujeres que cuidaban las reservas de agua darla sólo a los heridos. Les anuncia el desastre: la batalla está perdida; la explosión del polvorín en medio de los cañones insurgentes y el fuego empujado por el viento provocaron la desbandada. Otro soldado entra en ese momento y corrobora lo dicho por su compañero; comenta, además, la posibilidad de un motín en contra de Hidalgo, promovido por un padre capuchino. Sale este soldado a buscar a un capitán y el primero se queda a cuidar el agua.

Llega Mateo, el jefe indio. Se acerca a las mujeres, pero es detenido por el guardia. Entran el Cura Hidalgo, Marroquín y el capitán Juan. Mateo comunica a Hidalgo la decisión del consejo indio de abandonar el ejército insurgente y regresar a sembrar sus tierras. Hidalgo lo convence para seguir en la lucha bajo los pendones de la Virgen de Guadalupe.

Narroquín y el capitán Juan exponen a Hidalgo la situación: el desastre militar; la intención de Allende para celebrar un consejo de guerra; la actividad contrarrevolucionaria del monje capuchino. En ese momento aparece un guerrillero herido, quien da cuenta de la caída del frente del acantilado. Hidalgo decide ir a ese lugar. Sale de prisa, seguido de Narroquín y de Juan. Mientras el herido es atendido por las mujeres, entran Allende, sus dos ayudantes de campo, dos soldados, un Sargento y un Tambor.

Allende, al enterarse por el guardia que el cura Hidalgo se dirige a la llanura para atacar a la caballería realista, ordena a uno de sus ayudantes y al Tambor a salir inmediatamente para llamar a Hidalgo y a su gente y hacerlos subir por el desfiladero.

Se aproxima corriendo un Mensajero. Entrega a Allende un papel. Luego de leerlo pide a su ayudante de campo a salir con el Mensajero para recoger el resto del parque del coronel Asencio y llevarlo a la posición del cerro, la cual debe sostenerse a toda costa.

Salen el oficial y el Mensajero, al tiempo que al fondo se ve desfilar por detrás del montículo a un grupo disciplinado de guerrilleros del Bajío. Allende ordena al Sargento llevarlos al punto de resistencia del cerro.

Transcurren unos segundos, y entran Rayón, Aldama, Abasolo y otros dos oficiales insurgentes. Allende se reúne con

ellos, luego de describir la situación, les pide su parecer. La discusión se torna violenta en cuanto se apartan del tema militar para entrar en el terreno de las ideas políticas; sin embargo, al final, se imponen los argumentos de Allende para organizar la retirada rumbo a Guadalajara y, desde ahí, emprender la marcha hacia la frontera norte.

Entra Marroquín conduciendo a empujones a un fraile capuchino y, detrás de él, un grupo de guerrilleros. Casi al mismo tiempo se aproxima Mateo y los demás jefes indios. El religioso profiere maldiciones en contra de Marroquín, de Hidalgo y de todos los alzados. En ese instante entra Juan y pretende callar al religioso, pero se contiene ante la actitud hostil de los guerrilleros y los indios, y la aparición súbita de Hidalgo, quien amonesta al fraile y ordena a Juan recluirlo en la cárcel.

Mientras Juan conduce al fraile, Hidalgo se enfrenta a sus generales. Defiende el carácter popular de la insurrección y trata de cambiar infructuosamente las decisiones del consejo. Ante la proximidad de los disparos de la artillería de Calleja, Allende organiza la retirada de los restos del ejército insurgente, así como el licenciamiento de los guerrilleros y sus seguidores.

Hidalgo pretende hacer valer su autoridad, pero Allende le responde que a partir de ese momento él asume el mando. El cura lo amenaza con su pistola, pero la tira casi de

inmediato para atender a un herido, quien antes de expirar rechaza sus oficios, acusándolo de excomulgado.

Allende se apodera de la pistola y sale acompañado por los demás jefes. Abasolo ordena al Sargento formar a la gente. Los soldados inician la marcha en medio del nutrido fuego de artillería. El cura Hidalgo permanece en la casa ensimismado en sus pensamientos. Entra Juan y lo llama varias veces. Hidalgo se encamina a la salida. Al pasar frente al guerrillero muerto, se detiene. Luego, se quita la capa y cubre con ella el cadáver.

Tiempo después, don Fermín y sus amigos, don José Alarista de Villaseñor y don Manuel de Buenaventura, llegan a Chihuahua con la intención de observar el juicio en contra de los caudillos, aprehendidos en Acatita de Baján por el general Salcedo, quien les informa que sólo podrán presenciar el proceso de Hidalgo, pues Allende, Jiménez y Aldama ya han sido fusilados.

El general Salcedo invita a don Fermín y a sus amigos a entrar al Hospital Militar de la ciudad, donde, después de siete días está a punto de concluir el sumario de Hidalgo. La corte militar declara culpable al reo por los delitos de traición a la nación y actos criminales, dejando pendiente el cargo de hereje, el cual, a instancias del observador eclesiástico, deberá ser tratado por el Santo Tribunal. Hidalgo, convencido de que su suerte está sellada, refuta las

acusaciones del fiscal y los jueces, con el propósito de dejar asentada para la posteridad la defensa legítima de su acción libertadora.

La corte militar condena a Hidalgo a ser fusilado. Ese mismo día se inicia el proceso del Santo Oficio. El escenario se cambia por uno religioso. Los dignatarios eclesiásticos toman el lugar de los jueces, el Fiscal y el Escribano.

Bajo los acordes del coro de monjes que cantan el *Miserere*, aparece Hidalgo con una soga en el cuello. Lleva en las manos, además de los grillos, un cirio verde apagado. El verdugo lo conduce, sosteniéndolo de un brazo, al banquillo de los acusados. Comienza el juicio de la Inquisición, con el fondo de los cantos y las expresiones del Coro.

Un monje presenta al reo ante el tribunal. El Acusador enumera los cargos. Hidalgo se defiende con entereza, pero, agotado por los interrogatorios, acepta las condiciones del Acusador para concluir el juicio. Así, abjura de su acción libertadora y se compromete a exhortar a sus partidarios para deponer las armas y reconocer la autoridad del rey.

El Acusador obliga a Hidalgo a firmar el pliego de su retractación y solicita al Tribunal que le sea levantada la excomunión. El Juez Mayor acepta la petición, pero agrega una nueva afrenta: el caudillo debe ser degradado de su condición de sacerdote. La ceremonia se realiza de inmediato, bajo la mirada atenta de los presentes y el canto monótono y triste

del Coro. Al terminar, el Juez Mayor se dirige al Fiscal para entregarle al reo, desprendido ya de su investidura religiosa, y le recomienda revisar la sentencia de muerte. El Fiscal se compromete a hacer llegar a las autoridades su petición. Luego, ordena a los carceleros conducir a Hidalgo a su celda. El Coro vuelve a entonar el *Miserere*.

Un poco después, mientras Hidalgo dormita en su celda, entran el carcelero Miguel Ortega y el mozo de la prisión, un viejo ladino, que por quedar bien con el gobierno o por maldad, ha inventado un nuevo cargo al reo: asegura haberlo escuchado dialogar con el diablo. En ese momento, llega Melchor Guasp, el alcalde. Al ser informado por Miguel que fue el mozo quien lo mandó traer para corroborar la supuesta herejía de Hidalgo, amonesta al viejo: éste, ofendido, sale de la celda.

El alcalde y el carcelero se quedan un rato más. Al observar el sueño intranquilo de Hidalgo, expresan su admiración por el caudillo y, al mismo tiempo, reprueban los actos de las autoridades por condenar a un hombre justo. Momentos después, apagan las luces y salen de puntillas del cuarto.

Transcurren unos segundos. El cura se levanta del camastro. Se sienta sobre una de las sillas frente a la mesa. Ante la cercanía de la muerte, sufre una crisis de conciencia. Alza la vista y cree ver a sus compañeros. Se dirige a ellos y los llama a cumplir la cita con el destino. Pide que toquen

la campana y repite el discurso pronunciado en la parroquia de Dolores.

En ese momento llega Melchor y se queda parado junto a la puerta. Hidalgo continúa su arenga hasta que la luz del amanecer lo devuelve a la realidad. Descubre la presencia de Melchor. Le pregunta si ha llegado la hora. El alcalde evade la respuesta y le entrega un papel. Después de leer el escrito, el cura muestra un gran entusiasmo, al enterarse de que Rayón en el norte y Morelos en el sur, continúan la lucha por la Independencia.

Es tanta su alegría que cuando entra su confesor, el padre Baca, éste cree que ha conseguido el indulto, mas Hidalgo le aclara su verdad última: está convencido de no ofrendar su vida en vano. El padre Baca le ofrece su consuelo. Hidalgo, sonriendo, se lo agradece.

Se escucha el lejano redoblar de tambores. Llega Ortega a la celda, Hidalgo lo abraza. Después se despide del padre Baca y de Melchor, a quien obliga a aceptar como regalo su cajita de rapé. Entran un Oficial y varios soldados. Hidalgo le pregunta al Oficial si ha llegado la hora, éste asiente desencantado. Luego, se dirige al padre Baca para cederle el paso. Sale flanqueado por los soldados y en seguida por el Oficial. Ortega y Melchor quedan solos en la celda, tristes y callados. Se escucha el toque de tambores y la voz de mando. Se oye el disparo de las armas de fuego. Ortega y Melchor

permanecen en silencio en medio del fuerte redoblar de tambores.

Hasta aquí la pormenorizada relación de la trama, que he querido describir en todos sus detalles, pues como hemos visto, excede en puntualizaciones acerca de los hechos históricos, con el fin expreso de resaltar la figura del protagonista, cuyas acciones constituyen el núcleo de la obra, aunque de acuerdo con las leyes de la dramática la trama resulta demasiado acumulativa para la tensión del espectador.

Miguel Hidalgo y Costilla aparece como un personaje elegido para encabezar el movimiento de Independencia. Su transformación de sacerdote a caudillo se presenta como una predestinación y no como la consecuencia de su formación intelectual y compromiso social. Así lo manifiesta desde el principio cuando revela a su hermano la razón por la que se compromete con el movimiento de emancipación:

[Yo soy un elegido!... (e) intuitivamente sé cuál es mi misión en esta tierra... Yo soy un pecador: un gusano, pero una voluntad superior me arrastra... Yo soy su instrumento... No hago más que obedecer la voluntad que me guía. ¿De qué otra manera puedo cumplir con mi tarea?⁴⁴

Todos sus actos están avalados por su condición de dirigente natural de la rebelión, donde destacan su decisión,

entereza y fe en la causa, y apenas se esbozan las manifestaciones de su condición humana en las crisis de conciencia que sufre durante los momentos críticos, al principio y al final de la pieza:

Dos fuerzas opuestas, dos obligaciones que se excluyen, luchan por mi conciencia. El sacerdote en mí se indigna ante la sola idea de secundar una guerra; y el hombre, consciente de la infamia que se comete con el pueblo, me llama, y con razón, culpable... ¡Qué lentas pasan las horas! ¡Qué lentas! Sólo la duda crece en esta noche, y parece incrustarse en mi conciencia... Estoy tan solo con mi duda. ¿Quién puede aligerar el peso que mi alma siente?... ¿Por qué he de ser yo, Dios mío, el que todo esto vea? ¿Por qué me has señalado a mí para que beba la copa eterna del dolor de un pueblo?...⁴⁵

Pero, en general, el autor nos deja en el desconocimiento del personaje y de sus motivaciones psicológicas, por lo que podría reprochársele "que se haya conformado con hacer una pieza de *retrato* y que no se haya aventurado a la *interpretación del hecho histórico*".⁴⁶

En descargo de lo anterior podría argumentarse que, la narración de las acciones de Hidalgo, circunscritas sólo a su participación en los hechos de la insurrección, quizá forzó al autor a dejar en el tintero otras facetas de la vida del caudillo, como su trabajo magisterial o sus relaciones

personales y, por esa misma razón, en la obra la imagen del héroe sobrepasa a la del hombre extraordinario.

Detrás de la figura del protagonista hay otros personajes que tienen una participación relevante porque manifiestan actitudes o caracteres definidos. En el campo insurgente destacan: la objetividad militar de Allende, la fraternidad de Mariano Hidalgo, la lealtad de Santos Villa, la mesura del padre Baeza, la fidelidad de Vicente Lobo, la entereza del general Aldama, el sacrificio del Alcalde Pérez, el ánimo de Marroquín, la energía del capitán Juan, la sencillez del indio Mateo, la indecisión de Abasolo, la convicción libertaria de Rayón, el sacrificio del general Torres, la disposición del Sargento, el desencanto del Herido, la fortaleza de las mujeres y la disciplina de los guerrilleros.

En el terreno "realista" sobresalen: el celo inquisidor del padre Bustamante, el espíritu vengativo de don Fermín, la mezquindad del fraile capuchino, la soberbia del general Salcedo, el morbo de don José Alatraste de Villaseñor y don Manuel de Buenaventura, el ejercicio represivo del Fiscal y los jueces militares y eclesiásticos, la hipocresía del Prelado, el fanatismo del Mozo de la prisión, la obediencia del padre Baca y la tristeza del carcelero Ortega y el alcalde Melchor Guasp.

Un caso aparte representa la participación del Coro de monjes que aparece en el acto tercero y el epílogo. Sus can-

tos y exclamaciones acentúan el efecto dramático del juicio eclesiástico y constituyen, en cierto modo, la fuerza persuasiva de la Iglesia para acicatear la conciencia de Hidalgo.

El tema da pauta al empleo profuso de elementos históricos mediante las citas de sucesos, fechas, lugares y personajes. El autor, en su afán de apegarse a los hechos históricos, hace de la trama un camino tortuoso, donde las acciones siempre están justificadas por las circunstancias, dejando el aspecto lírico a unos cuantos pasajes, que son, a la postre, junto con la música y el canto los que le dan valor al conflicto dramático.

"Hay en la obra algunas virtudes específicamente técnicas como es el diálogo: directo, ágil, eminentemente teatral".⁴⁷ Este atiende a la importancia de los personajes. El uso del monólogo es exclusivo del protagonista. La prosa fluye en expresiones claras y sencillas, pero a menudo pierde su consistencia y se torna pesada, debido a la intromisión de amonestaciones, sentencias y explicaciones.

La puesta en escena del drama, tal como fue concebida por su autor, es más un espectáculo teatral que la exposición profunda del tema y la naturaleza del carácter del protagonista. Los cambios de escenario con el uso del mobiliario específico para un cuarto de estudio de la época, un campamento militar, una sala de tribunal militar, un recinto del Santo Oficio y una celda, así como los cantos del Coro,

los redobles de tambores, los disparos de rifles, pistolas y cañones, los cambios de luces y la intervención de decenas de personajes incidentales (trabajadores, soldados, guerrilleros, indios, mujeres, monjes), avasallan la atención del espectador y dejan en segundo término el valor expresivo de los parlamentos; sin embargo, la conjunción de todos los elementos teatrales da como resultado la confección de una pieza, que sin llegar a la excelsitud aborda decorosamente los avatares de uno de los personajes más apreciados por el pueblo mexicano y protagonista indiscutible en el *ámbito* de su Historia. La obra es como un oratorio donde se exalta la vida del héroe de la libertad.

El unipersonal de don Agustín de Iturbide,
de José Joaquín Fernández de Lizardi

El monólogo o *Unipersonal de don Agustín de Iturbide* fue publicado con fecha 18 de abril de 1823, un mes después de la abdicación del emperador Iturbide I, el 20 de marzo de ese mismo año.⁴⁸

Los pormenores de este hecho político dieron a José Joaquín Fernández de Lizardi un material original para "hacer una serie de reflexiones sobre lo ficticio de la fama y los honores",⁴⁹ relacionados con la suerte particular de Iturbide y comentar en general las dificultades del México independiente, dividido por los intereses partidistas de los monárquicos borbonistas e iturbidistas y los liberales.

El monólogo se desarrolla en una sala decorosa, en un ambiente melancólico. El protagonista, Agustín de Iturbide, triste y aturdido, repasa los acontecimientos inexcusables de su ascenso y caída:

¿Conque ya no soy rey? ¿Ya no soy nada?
¿En un momento se acabó mi imperio?⁵⁰

Describe el insospechado abandono de sus partidarios. Se recrimina por su inexperiencia, que lo instaló en la bruma de las alabanzas, desde la cual no quiso escuchar el consejo

de sus verdaderos amigos. Contrasta con amargura los siete meses de gloria entre la proclamación del *Plan de Iguala* y la entrada del Ejército Trigarante a la ciudad de México, cuando era vitoreado por el pueblo, y su actual degradación:

¡Oh, corazón de joven inexperto!
tú te dejaste guiar de aduladores,
sin oír de tus amigos los consejos.
Tú que concluiste la obra majestuosa
de los grandes Hídalgo y Morelos
en siete meses con fortuna rauda,
y fuiste de tu patria el embeleso,
hoy yaces abismado en el olvido,
lleno de execración y hecho el objeto
de la ira, la venganza y el encono
de tu misma nación...⁵¹

Cita la formación de la Junta Provisional Gubernativa que decretó el *Acta de Independencia* y también nombró a una Regencia, la cual le otorgó poderes extraordinarios. Apunta las lisonjas de los escritores, el clero, las autoridades provisionales y sus colaboradores cercanos que lo incitaron a aprovecharse de la división entre los monárquicos borbónicos, los liberales y su propio grupo, para obtener el título de emperador:

Todo era confusión y desconfianza;
todo temores, sustos y recelos.
Eran estos instantes muy preciosos
para que se lograran mis intentos...
y en una feliz noche... ¡ah, buen Pío Marcha!...
tú sabes que esa noche, convocando
con tu sagacidad y tu talento
unos cuantos soldados y unos barrios,
me proclamásteis *Agustín Primero*...
Con esa fuerza, en el siguiente día
emperador me proclamó el Congreso.⁵²

Relata cómo, obnubilado por el poder, acepta la fastuosa y ridícula coronación, aprehende a sus opositores y, finalmente, disuelve el Congreso para poder gobernar en forma unipersonal y absoluta.

Describe la vertiginosa caída motivada por sus desaciertos, los engaños de sus incondicionales, el levantamiento de Santa Anna en febrero de 1823, la presión de la opinión pública y la traición de sus oficiales.

Descubre con resignación el fin de su sueño imperial y vislumbra el camino del destierro. Se recrimina por todos sus errores, inducido por sus cortesanos, quienes lo alejaron de la realidad y, ahora, recuperado el juicio, se da cuenta de su verdadera situación: ha perdido el imperio, la patria, los amigos, la familia:

Todo fue un sueño.
 Sí, no hay duda. Soñé, ya he despertado
 y en mí no miro más que un prisionero...
 sin recurso ninguno y a un destierro...
 ¿Cómo yo
 sin precaución, sin juicio, sin talento
 pude aspirar a un trono que no supe
 adquirir con razón ni sostenerlo
 con prudencia y valor?... Terrible pena.
 Ya todo se ha perdido sin remedio.
 El imperio, la patria, mis amigos.⁵³

Se lamenta por su falta de fortaleza para emular el espíritu patriótico de San Martín, Bolívar y Washington, y así vivir tranquilo sus últimos días. De nuevo se reprocha por haber confiado en los consejos de sus amigos necios, que lo convirtieron en enemigo del pueblo.

Abrumado por los remordimientos se obsesiona con la idea del destierro. Exaltado, arroja al suelo la corona, el manto y el cetro imperial, y se declara culpable por haber ultrajado a la nación en la escena de un imperio efímero. Pide perdón por sus errores y solicita a los mexicanos la restitución de su afecto para hacer más soportable el exilio en Italia. Con las notas de la *Generala* se despide de su patria y jura decir a Europa: "con la sacra elocuencia del silencio",⁵⁴ que ha nacido en México un hombre libre.

En esta pieza, Iturbide se presenta como un héroe caído en desgracia, víctima del conflicto de intereses de los grupos políticos, y aun cuando "lamenta sus propios errores",⁵⁵ reclama para sí la gloria de haber consumado la Independencia y el derecho a perpetuar su memoria en la Historia de México. Dada la discutible personalidad de Iturbide, el tema del monólogo es materia de polémica, pero puesto en una balanza, pesa más la autodefensa del protagonista que la auto-crítica a su vida política.

El unipersonal de don Agustín de Iturbide carece de una verdadera acción dramática. El planteamiento, conflicto y desenlace están manifiestos pero de una manera muy elemental, para resaltar el carácter patético de un personaje histórico en la hora cero de su destino. Es más una obra para ser declamada que para representarse en un escenario, aunque es digno de notarse la construcción poética del texto, mediante endecasílabos bien puestos y flexibles, en los cuales el concepto no está marcado siempre por la cesura del verso, sino por la intención irónica o crítica del autor. En suma: el estudio de la pieza está justificado por el tratamiento del tema que anuncia la creación de nuevas obras en el siglo XIX por autores dramáticos mejor dotados, quienes, al igual que Lizardi, tendrán un especial interés por los sucesos de la historia nacional.

La tragedia del padre Arenas,
de José Joaquín Fernández de Lizardi

El 25 de marzo de 1827, dos meses antes de la ejecución del fraile dieguino Joaquín Arenas, el escritor José Joaquín Fernández de Lizardi publicó el drama *La tragedia del padre Arenas*, "una especie de farsa alegórica en la que aprovecha un suceso contemporáneo para ilustrar el ambiente de corrupción en los medios políticos".⁵⁶

El asunto de la pieza está tomado de la conspiración encabezada por el padre Joaquín Arenas, a principios de 1827, que buscaba terminar con la Independencia de México para reintegrar el país al imperio español.

La historia nos dice que la conjura se fundó en las diligencias del padre Arenas para atraer la simpatía de los principales jefes del gobierno, entre ellos el comandante militar de la plaza de México, general Ignacio Mora, y el supuesto apoyo, nunca confirmado, de Fernando VII, mediante el envío de un comisionado para organizar la revuelta.⁵⁷

El general Mora fingió aceptar los planes de Arenas y, llegado el momento descubrió y aprehendió a los jefes sediciosos, quienes fueron condenados a muerte. La sentencia dividió a la opinión pública. Los opositores al gobierno lo acusaron de utilizar la conspiración como un pretexto para ajustar cuentas a sus enemigos y encubrir la lucha cerrada

entre las logias masónicas que se disputaban el poder. El defensor de Joaquín Arenas, el teniente Manuel Andonegui, alegó parcialidad en el juicio, pues nunca se demostró la total responsabilidad del padre Arenas en la conspiración.

A pesar de las presiones, el gobierno se mantuvo firme. El 21 de febrero de 1827, el padre Arenas fue declarado culpable de traición a la patria y sentenciado a morir frente a un pelotón de fusilamiento. Antes de llevar a cabo la ejecución --el 2 de junio de ese mismo año--, se publicó la ley del 14 de mayo con la cual se buscó terminar para siempre con las insidias de los monárquicos borbonistas: a partir de esa fecha los españoles quedaron excluidos de todos los cargos públicos.

En la pieza teatral de Fernández de Lizardi, la historia principia con el encuentro del Comisionado imperial y los conjurados. Un fraile le da la bienvenida y lo pone al tanto de la situación: en seis años de independencia los mexicanos han sido incapaces de lograr la concordia y de formar un gobierno fuerte, para contener a los sectores inconformes de los españoles, criollos y el clero. El Comisionado arenga a los presentes a vencer o morir en el levantamiento que se propone devolver al rey español la tierra mexicana.

El Comisionado expone los puntos del plan: el reconocimiento del catolicismo como la única religión del país, la subordinación de la nación al imperio español, la elección

de una regencia provisional, la expulsión de los extranjeros reacios a reconocer la autoridad de Fernando VII, la restitución de sus empleos, bienes y grados a los oficiales realistas que capitularon ante el Ejército Trigarante, la promesa de honores y recompensas a los oficiales del gobierno que se adhieran a la rebelión. Los partidarios de Arenas juran cumplir con el plan y brindan por el éxito de la conjura.

El supuesto enviado de Fernando VII axhorta a los presentes a elegir las funciones de cada uno en la rebelión. Varias figuras alegóricas intervienen en la acción: la Intriga se compromete a enconar las rivalidades entre los ministros y el ejército, para dispersar las tropas en todo el territorio y nulificar su ayuda en caso de emergencia, y a ahondar la división entre el Estado Mayor y el Presidente.

La Traición promete azuzar a los resentidos y ambiciosos para que empuñen las armas contra sus hermanos. La Hipocresía hace votos para propagar la inquietud con sus rezos, salmos y letanías. El Interés empeña su palabra para inquietar la lealtad de los soldados y civiles republicanos con miles de onzas de oro. El Fanatismo se compromete a emprender una nueva cruzada para encadenar al pueblo a los dogmas religiosos y a las armas españolas.

Cuando el Comisionado solicita elegir al jefe de la revuelta, el Fraile propone al padre Joaquín Arenas, quien

acepta de inmediato. Declara conocer a fondo el carácter débil de los americanos. Ofrece conseguir el apoyo de los oficiales, comerciantes, empleados y generales, y aun de los mismos insurgentes Vicente Guerrero y Guadalupe Victoria. El Comisionado le pide prudencia y le entrega las copias del plan. Los conjurados vuelven a lanzar vivas a España, a la religión católica, a Fernando VII y mueras a la República.

Tiempo después, un criado informa al Comisionado del arresto del padre Arenas por el general Ignacio Mora Villamil, a quien, ingenuamente, había invitado a participar en la conspiración. Llegan los demás sediciosos. El Comisionado se entera que ha sido denunciado por el padre Arenas. Entra azorado un hombre. Describe el fusilamiento de Arenas y la aprehensión de muchos de sus seguidores.

El Comisionado pide conservar la calma. No todo se ha perdido. Desde ahora es necesario propagar la intriga y el fanatismo para preparar la rebelión definitiva. El Fraile comenta que la ejecución de Arenas es sólo un recurso del gobierno para calmar a la opinión pública. El Comisionado se extraña por la noticia. El Fraile aclara el error del criado, quien confundió un tiroteo con el fusilamiento del padre Arenas y contó tal mentira, pues en realidad, el padre Arenas aún no ha sido fusilado. El Fanatismo y el Comisionado critican el temor del gobierno para ejecutar al padre Arenas sin antes haberlo degradado. La obra concluye con la

promesa del Fanatismo, el Fraile y el Comisionado de continuar sigilosamente los trabajos de la nueva conjura hasta conseguir la victoria.

El protagonista de la historia, que da pie al título de la obra, tiene una fugaz participación en el acto tercero, donde despliega algunos rasgos de su carácter que lo muestran como una persona fanática, pero sin calcular los riesgos de sus acciones. Cuando el Comisionado le pide ser cauto para ganar adeptos a su causa, él responde con imprudencia y lo apresura para que le entregue los planes de la conjura:

Son para mí lecciones olvidadas
 las que vucencia se ha servido darme.
 Yo sé bien conducirme y sé portarme.
 A los americanos
 los conozco, señor, como a mis manos.
 Son débiles, cobardes, ignorantes...
 A ver, señor, los planes, que ya es tarde
 y quiero hacer de mi valor alarde...
 y duerma sin cuidado
 que el tiempo le dirá de quién se ha fiado. 58

Su ingenuidad política lo hace cometer un error grave al entregar al gobierno los planes de la conspiración. Imprudencia que le cuesta la vida. Aun cuando no aparece en los actos primero, segundo y cuarto, el fracaso de su misión influye en las demás acciones.

El Comisionado es el personaje que actúa como el promotor de la conspiración. Organiza a los inconformes y empuja a Joaquín Arenas a encabezar la revuelta. En sus acciones manifiesta un carácter exaltado con delirios de grandeza; pero, al contrario del padre Arenas, tiene la suficiente sagacidad para evitar el castigo de la justicia.

Otro personaje importante en las acciones es el fraile que actúa como el enlace entre el Comisionado y los alzados. Es uno de los opositores al gobierno de la República más convencidos del fracaso de los mexicanos para construir un país libre y, por lo tanto, plantea la necesidad de volver al regazo del imperio español. En su empresa lo acompañan algunos clérigos y civiles ansiosos por reconquistar sus antiguos privilegios.

Destacan también en la pieza las figuras alegóricas de la Intriga, la Traición, la Hipocresía, el Interés y el Fanatismo, que representan los agentes simbólicos de la conspiración y significan "el propósito de Fernández de Lizardi de derivar francamente hacia la farsa alegórica",⁵⁹ mediante la cual trataba de poner en evidencia la situación caótica de la nación que se debatía en las intrigas de la lucha por el poder.

La estructura de la obra no es muy consistente. "En rigor no hay verdadero clímax, y el desenlace, en el acto cuarto, es francamente grotesco, apresurado, atropellado y

confuso".⁶⁰ También adolece la pieza de un uso reducido de recursos escénicos; por ejemplo, todas las acciones de los cuatro actos suceden en el mismo escenario --un salón--; las acotaciones acerca del decorado, las actitudes y el vestuario de los personajes son escasas y breves. A pesar de estas limitaciones de la técnica teatral, el autor logra dar al texto un ritmo cadencioso, sostenido por versos octosílabos, heptasílabos y silvas, producto de su experiencia literaria, y una vez más mostraba, con la recreación de este tema, su inclinación por los asuntos y el ser de la nación, aunque sus facultades de autor dramático no hayan quedado plenamente plasmados en el tratamiento de las obras aquí analizadas.

La Reforma

Al día siguiente de la entrada del Ejército Trigarante a la capital, México enfrentó la tarea de constituir un Estado con bases jurídicas, políticas y económicas para garantizar su unidad y salvaguardar su soberanía. En esta empresa participaron todos los grupos, cada cual con su proyecto a cuestas, que a la postre los llevaron al enfrentamiento.

Liberales y conservadores se disputaron el poder hasta hacer irreconciliables sus posiciones. Al Imperio de Iturbide le sucedieron los gobiernos de Guadalupe Victoria, Vicente Guerrero, Anastasio Bustamante, Manuel Gómez Pedraza y Antonio López de Santa Anna. Mientras tanto, el país empezó a sufrir el desmembramiento de su territorio con la separación de las Provincias Unidas de Centroamérica (1823) y encaró el primer conflicto internacional, al rechazar la invasión del brigadier español Isidro Barradas (1829).

En el curso de los años 1833 y 1834, el gobierno liberal del vicepresidente Valentín Gómez Farías --el presidente Santa Anna se había retirado a Veracruz-- expidió decretos, leyes y disposiciones encaminados a construir un Estado moderno. De inmediato, el clero y los terratenientes se opusieron a estas medidas y promovieron un levantamiento, el cual derogó las reformas y promulgó una nueva constitución, que estableció, en 1835, la República Central.

A partir de entonces la lucha se tornó más cruenta y los antagonistas dirimieron sus ideas en el terreno de las armas, pero ninguno pudo establecer un gobierno fuerte. Fue durante esta época cuando la nación padeció nuevas agresiones como: la guerra de Texas (1836) --y su posterior anexión a la Unión Americana en 1845--; la primera guerra con Francia, llamada también "Guerra de los Pasteles", en 1838; la guerra con Estados Unidos (1845-1847), en la que México perdió más de la mitad de su territorio, y la venta de la Mesilla (1853), negociada por el gobierno de Santa Anna a Estados Unidos.

Durante este periodo un personaje domina la escena política: Antonio López de Santa Anna, quien asume intermitentemente la presidencia de la República, hasta que es depuesto de manera definitiva, por la Revolución de Ayutla, en 1854.

En los años de 1855 a 1857, el gobierno del general Ignacio Comonfort pone en práctica una política reformista que alcanza su punto máximo con la promulgación de la Constitución Política de 1857, por la cual México se constituía en una República Representativa, Popular y Federal. La reacción opositora de los conservadores originó la Guerra de Tres Años. Durante este lapso Benito Juárez sustituye a Comonfort en la presidencia.

Entre 1858 y 1860 Juárez expide las "Leyes de Reforma", entre cuyos puntos principales se establecía la separación entre el poder civil y el eclesiástico. Al final, la guerra fue

ganada por los liberales. En los primeros días de 1861 Juárez estableció su gobierno en la ciudad de México, pero el panorama político y económico le era adverso: la paz social se sostenía con muchos trabajos, amenazada por conspiraciones, y la economía se encontraba en condiciones tan precarias, que el Congreso se vio obligado a expedir, el 17 de julio de 1861, un decreto por el cual se suspendía por dos años el pago de la deuda externa. Posteriormente, esta disposición habría de ser empleada como pretexto, por parte de las naciones acreedoras, para promover un conflicto internacional con México.

En cuatro décadas de disputas internas y resistencia al exterior, el país delineó no sólo su fisonomía geográfica, sino también apuntó los rasgos de su cultura. En medio de la guerra civil y las invasiones, los creadores, más allá de su filiación política, abonaron con sus obras los campos de la historia, la filosofía, la ciencia, la crítica literaria, la poesía, la novela y el teatro.

Es también sorprendente que en esta época se construyeran nuevos teatros, como el Teatro de Nuevo México, inaugurado el 30 de mayo de 1841, con *El Torneo* de Fernando Calderón; el Gran Teatro Nacional, abierto el 10 de febrero de 1844, llamado posteriormente Teatro de Santa Anna y, durante el Imperio, Gran Teatro Imperial; el Teatro Iturbide o Arbeu, inaugurado el 3 de febrero de 1856. En estas salas y en el

remosado Coliseo Nuevo, rebautizado con el nombre de Teatro Principal o Teatro de Santa Paula, se ofrecían las temporadas de teatro y de ópera con las mejores compañías mexicanas y extranjeras.⁶¹

Destacaron en este periodo las obras de los dramaturgos: Manuel Eduardo de Gorostiza, Fernando Calderón, Ignacio Rodríguez Galván, Fernando Orozco y Berra, Pantaleón Tovar, José María Vigil, José Tomás de Cuéllar, José Peón Contreras, Juan Antonio Mateos y Vicente Riva Palacio.

En el umbral de una nueva confrontación civil y la segunda guerra con Francia, sobresale la creación de obras de carácter costumbrista o de tema de crítica social escritos por Juan A. Mateos y Vicente Riva Palacio, piezas en las que aparecen personajes representativos de la sociedad mexicana, agobiada por la inestabilidad política y la amenaza foránea. A manera de ejemplo, analizamos en seguida dos obras de estos autores.

La politicomanía,
de Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos

En 1862, Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos, "los mejores comediógrafos nacionales de aquellos años"⁶² de la Reforma, llevaron a la escena la pieza *La politicomanía*, donde describen las costumbres políticas y sociales de la época.

La fábula da cuenta de las intrigas y maquinaciones de don Silverio, un empleado de gobierno, que encuentra en todos los actos cotidianos una implicación política. Don Silverio compromete la mano de su hija, Clara, con don Ramón, un coronel retirado, de quien la muchacha no estaba enamorada, y por ello acepta las pretensiones de don Juan Montes de Oca, joven recién llegado de París.

Don Silverio contagia su entusiasmo político a su esposa, doña Canuta. Cuando ésta descubre la carta que Juan le manda a Clara, se la entrega a su marido y entre los dos trazan un plan para descubrir al autor de la misiva. Juan, acompañado de su amigo Pepito Manzanar, se presenta en la casa de Clara; mientras conversa con la muchacha, Pepito confía a don Silverio y a doña Canuta los pormenores de la última conspiración. En tanto don Silverio invita a Pepito a hablar más del asunto en otra ocasión, doña Canuta envía una carta a don Ramón para ponerlo al tanto de los acontecimientos. Al mismo tiempo, Clara acepta ver de nuevo a Juan. Las tres entrevistas se convienen para el día siguiente, a las doce horas.

Don Ramón y Pepito llegan a la casa de don Silverio antes de la hora acordada. Pepito cuenta sus aventuras de conspirador: su conversión de oficinista a revolucionario y los detalles del último pronunciamiento fallido, por el cual fue recluido en la cárcel. Con el pretexto de que ya es muy tarde, don Ramón y Pepito salen de la casa. Don Silverio simula tener prisa para irse a la oficina; doña Canuta se impacienta por no poder platicar a solas con el coronel.

Juan se presenta en la casa y cuando apremia a Clara a aceptar sus requerimientos amorosos aparece don Silverio. Instruido por Clara, se esconde en un cuarto. Mientras tanto, Pepito regresa a la casa. Don Silverio le confiesa su intención de hacer una revolución. Entonces sale doña Canuta. Sin importar las protestas de Pepito, don Silverio lo esconde en su cuarto. Un poco después llega don Ramón y le devuelve la carta a doña Canuta, quien la pone sobre la mesa. La señora solicita a don Ramón que la ayude a conseguir dinero para comprar armas y mandárselas a los rebeldes de Chihuahua; en prenda le entrega una caja con sus alhajas. Al oír los pasos de don Silverio, doña Canuta oculta al coronel en el balcón.

Don Silverio pide ayuda a Jacinta, la criada. Esta saca de su escondite a Juan. Don Silverio, sin mirar de quién se trata, le refiere el plan del pronunciamiento. Al descubrir que no es Pepito, sino Juan, se considera perdido. Juan, sin

entender la confusión de don Silverio, piensa que éste le ha dado su consentimiento para pretender a Clara.

Clara abre la puerta de donde sale Pepito. Doña Canuta reclama a éste su responsabilidad por haber fraguado un plan para hacer perder el honor de su casa. Pepito niega los cargos. Don Silverio sorprende a Pepito arrodillado delante de su mujer y acusa a ésta de traicionarlo con aquél. Entonces sale el coronel, tratando de ocultar la caja y le enseña a don Silverio la carta remitida a su nombre, enviada por doña Canuta. Don Silverio infiere que su esposa lo engaña con los dos hombres. Doña Canuta se desmaya. (Aquí termina el segundo acto y se supone que los personajes salen de escena).

Jacinta se inculpa de haber encerrado a Pepito. Don Silverio cree ver en esta acción una razón de compromiso entre la criada y el subversivo. Llegan Juan y Pepito a la casa. Don Silverio los recibe efusivamente. Pepito piensa que los esposos lo consideran a él como el enamorado de Clara. Juan le reclama a don Silverio la falta de cumplimiento de su palabra para entregarle la mano de Clara. Don Silverio enreda más la situación al hablar de Jacinta, cuando Juan se refiere a Clara. Por esa razón, afirma no ser el padre de la novia.

Juan exige a Pepito deshacer su aparente compromiso con Clara. Este se niega. Don Ramón escucha la discusión entre los amigos y reclama para sí el derecho de casarse con la

muchacha, pues con antelación le fue concedida su mano por don Silverio. Juan le explica que, al parecer, Clara no es hija de don Silverio. Ramón declara no importarle la condición ilegítima de su prometida. Salen Pepito y Juan. Mientras tanto, don Ramón le pide a Jacinta interceder ante Clara para reiterar su compromiso de matrimonio. Agradecido, la abraza con cariño. Entra don Silverio y, al observar la escena, conmina a Ramón a explicar la situación. Este le recuerda que su presencia obedece sólo al cumplimiento de su deber con Clara, pues está seguro de ser correspondido y, desde luego, no concede a su rival, Pepito, ninguna oportunidad con ella. Don Silverio imagina que don Ramón se refiere a Jacinta; por tanto, le ofrece un arreglo justo: será la novia quien decida a cuál de sus pretendientes prefiere.

Don Silverio se dirige a Jacinta. Ella duda; por fin, apremiada por Clara, elige a Pepito. Entre tanto, doña Canuta cuenta a su esposo el motivo de haber llamado al coronel: conseguir dinero para la revolución. Don Silverio le pide perdón por haber dudado de ella. Asimismo, refiere la supuesta petición de la mano de Jacinta, por parte de don Ramón y Pepito. Más adelante, doña Canuta recibe al coronel. Le informa la imposibilidad de consumar el matrimonio con su prometida, pues ésta ha preferido a Pepito. Don Ramón exige a Clara una explicación convincente de los hechos, pero ella finge estar resentida con él, por haberla herido en su orgullo.

En la última escena se aclara el enredo. Ninguno de los tres pretendientes acepta a Jacinta como novia. La criada ofendida, se va. Otro tanto hace el coronel. Pepito refiere a don Silverio la verdad: Juan es el único pretendiente de Clara. Don Silverio acepta su responsabilidad en la perturbación de la paz conyugal y la tranquilidad de sus amigos, debido a su desmedida afición por la política. Clara acepta casarse con Juan. Hasta aquí la relación de la trama.

El protagonista representa a un personaje obsesionado con las intrigas políticas, cuyo fin último es el de estar cerca o dentro de los círculos del poder. Vive de y para la política:

En política soy ducho...
 Yo con la pluma en la mano
 soy asombro del tirano...
 Si yo fuera diputado...
 ¡Puede que lo llegue a ser!
 Si logrado llego a ver
 el golpe que he meditado...⁶³

Siempre está pendiente de los rumores, de las declaraciones, de las opiniones de los demás. Encuentra en su afición la verdadera causa de su existencia. Está seguro de que sus relaciones, sus confidencias y su sagacidad para prever los acontecimientos lo llevarán a la cima del mando:

¡Qué trama! sólo yo puedo
 concebirla en mi magin:
 como logre verle el fin,
 de ministro al fin me quedo.⁶⁴

Su afición desmedida motiva a su esposa a imitarlo e, incluso, a conspirar por su cuenta; sin embargo, su mundo de enredos entra en conflicto con sus familiares y amigos.

Ofuscado por la próxima revuelta, interpreta las acciones y las declaraciones de los demás personajes en el ámbito de sus intereses. No acepta más realidad que la suya; todo gira alrededor de la sedición. Apoyado por su esposa, no parará en darle vuelo a su manía por hallar en todas las acciones un motivo político, en pasar las noches en vela, en esperar el momento preciso para dar el golpe. No obstante, al final de la comedia, cuando su "mal" está a punto de perderlo, recapacita y aconseja a los demás a no seguir su ejemplo. La política, al fin de cuentas, sólo es una fantasía, concluye:

Señores, un solo instante,
 voy a daros un consejo.
 Por político, a mi ver,
 turbé la paz conyugal;
 iba a perder por mi mal
 a mi hija y a mi mujer.
 Fugóse la costurera,

el coronel va trinando,
y don Juan queda penando
sólo por una quimera.⁶⁵

A la sombra de don Silverio crece la afición de doña Canuta por los negocios públicos: lee proclamas; indaga opiniones; critica al gobierno por los bajos salarios; comparte con su marido juicios, ideas y actitudes. Es su confidente y su cómplice. Impedida por los prejuicios de la época para ejercer la política ("Yo sería diputado/si no fuera por mi sexo"),⁶⁶ se esmera en la difusión de rumores y proclamas. Si bien su inclinación no es tan honda como la de don Silverio, es suficiente para hacerla perder de vista la realidad de sus relaciones familiares.

Clara, por su parte, representa la voz discordante del mundo sedicioso. A diferencia de sus padres, ella se interesa sólo por su bienestar personal. Inconforme con la actitud de su madre, empeñada en correrle a los novios, sean buenos o malos, y por la displicencia de su padre, que la compromete con un hombre a quien ella aborrece, se convierte en la mejor crítica de sus progenitores. Para ella la política no es sino el enredo permanente de las cosas; una maraña donde los valores son pisoteados por la ambición personal; el desasosiego, la hipocresía, el fingimiento. Relegada por sus padres a un segundo lugar --después de la política--, busca la colaboración de Jacinta para conseguir su felicidad.

Alrededor de Clara se mueven don Ramón y Juan Montes de Oca. La muchacha es para éstos el motivo de sus visitas a la casa de don Silverio. El coronel retirado quiere ante todo casarse con Clara. Aunque le molestan las actitudes de sus presuntos suegros, es condescendiente con ellos, y hasta se presta al juego de la conjuración de doña Canuta, con tal de conseguir la mano de la joven; pero al final, es vencido por las maquinaciones de don Silverio y desiste de su propósito.

Por su parte, Juan Montes de Oca tiene también la intención de conseguir el amor de Clara. No le interesa la política ni las conspiraciones. El es un hombre de mundo que atiende únicamente al llamado de sus pasiones. Si acaso le incomoda un poco el atraso de las costumbres, las infundadas pretensiones de su amigo Pepito y las confusiones de don Silverio, pero se sobrepone a todas las situaciones hasta conseguir su más caro anhelo.

Pepito Manzanar complementa las acciones de don Silverio. Es un profesional de la intriga; un "corre, ve y dile" de los políticos; un empedernido embaucador de conciencias, que aguijonea la pasión de don Silverio para retozar en el juego de la politiquería. Como un parásito social alimenta la anarquía con rumores y confabulaciones precedentes a los constantes golpes de Estado.

El drama recrea estupendamente las costumbres de la clase política, que ha demostrado a lo largo de la historia su capacidad de adaptación para medrar con el poder. Este tipo de personas, mediante una actitud melosa o autoritaria y con un lenguaje patriotero, cercan las instituciones, aclaman pronunciamientos, apoyan veleidades, combaten en forma extrema a sus opositores y hacen de la República un gran negocio privado. Su ambición por el poder les hace olvidar la naturaleza de su individualidad y la importancia de los lazos familiares en relación con el desarrollo de la sociedad.

En el transcurso de los tres actos, la trama se desarrolla en una serie de cuadros sucesivos, que salen bien librados de los enredos, hasta llegar a la última escena. Los versos octosílabos, las descripciones humorísticas, las frases irónicas, la sátira de los personajes, dan a la pieza un aliento festivo que contrasta con otras obras analizadas en este trabajo.

Aquí lo más importante es la crítica hacia una práctica nociva para el país, como bien lo expresa Clara en la primera escena del acto tercero: "política es un enredo.../En que todo mundo engaña/y ninguno se está quedo",⁶⁷ pues la decoración unívoca --una sala de una casa decimonónica-- y las escasas y breves anotaciones al principio de cada acto o para señalar la entrada y salida de los personajes o hacia quién se dirigen en sus parlamentos, son sólo accesorios para el

lucimiento de las palabras y las frases ingeniosas que son, a la postre, las que sostienen la realización del conflicto dramático en el curso de la trama.

A más de cien años de haberse llevado al escenario por primera vez, *La politicomanía* conserva la frescura de sus críticas y descripciones. Muchos de sus señalamientos acerca de los personajes de la clase política, aún pueden --guardando las distancias de las épocas-- aplicarse hoy a las actividades y desplantes de los nuevos aficionados y profesionales de la politicomanía.

La hija del cantero,
de Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos

En 1862, Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos estrenaron entre otras obras *La hija del cantero*, comedia de crítica social, donde cuestionan los convencionalismos de las diferencias de clase, enjuician la frivolidad de los ricos e intentan revalorar la aportación de los trabajadores en el quehacer nacional.

Angela, hija de un humilde cantero, recogida desde pequeña por la madre de Matilde, vive en casa de ésta y de su esposo, don Genaro Santillana. La simpatía y la belleza de la jovencita ganan el afecto de sus protectores. La vida de Angela transcurre sin grandes incidentes hasta que Luis, hermano de don Genaro, decide conquistarla.

Una noche cuando don Genaro y Luis salen de la casa, Matilde solicita a Enrique, su antiguo enamorado, la devolución de unas cartas y un retrato. Este accede y se presenta en la casa una hora después, pero es sorprendido por Luis. Para proteger la reputación de Matilde, Enrique urde una mentira: está ahí porque ha sido citado por Angela.

Cuando don Genaro vuelve del baile, encuentra a Matilde charlando con Enrique; la hora, el lugar y las circunstancias hacen dudar a don Genaro acerca de la honorabilidad de su esposa. Luis trata de sacar partido de la situación y ofrece

a Angela guardar el secreto de sus supuestas relaciones con Enrique, a cambio de sus favores como amante. Angela, indignada, rechaza este trato.

Luis acusa a Angela de haber quebrantado el honor de la casa. Por ese motivo, don Genaro decide regresar a la muchacha con sus padres. Matilde procura en vano convencer a su marido de la inocencia de su protegida, pero calla la verdad. Don Genaro, inquieto por el presentimiento de la infidelidad de su mujer, pregunta a Angela, si la noche anterior habló a solas con Enrique. Angela, sin saber la intriga de Luis en su contra, afirma no haber vuelto a ver a Enrique después de que éste se despidió de ella, delante de todos.

Ante la disyuntiva de salvar el honor de Angela o de resguardar el propio, Matilde se inclina por la segunda opción. Don Genaro, cada vez más acongojado por los celos, se empeña en aclarar el cambio de actitud de su esposa, quien primero defendía a Angela y luego cambia de parecer y acepta sin más la culpabilidad de su hermana adoptiva.

Matilde pretende librar a Angela del peligro del deshonor mediante la ayuda de Enrique, a quien pide deshacer la calumnia de Luis, casándose con la muchacha. Enrique piensa que se trata de un ardid para atraparle en las redes de un matrimonio forzado.

Mientras tanto, don Genaro manda traer a José, el padre de Angela, y él mismo se encarga de comunicarle la pretendida

falta de la jovencita, al utilizar su casa como el lugar de las citas nocturnas con su amante. En ese momento, Angela comprende la situación y resuelve ayudar a Matilde. Se confiesa culpable. Don Genaro exhorta a Enrique a reparar su falta, mas éste declara la imposibilidad de unir su destino al de la hija del cantero. José, consternado, se lanza sobre Angela; le destroza las ropas y le recrimina su comportamiento.

Angela llega a la casa de sus padres para demandar su perdón; sin embargo, José, herido en su honor, se niega a escucharla. Petra, su madre, en cambio, la perdona. En ese momento aparece Luis, se disculpa con Angela y le explica que no puede resarcir el daño casándose con ella, debido a las diferencias de clase; en cambio, si ella quiere, puede ayudarla de otra manera. Angela, ofendida, le expresa su desprecio. En ese instante sale José, reclama a Luis su alevosía y lo conmina a salir de su hogar.

Matilde llega a la casa de Angela. Le agradece su sacrificio y trata de justificar su actitud. Entonces se presenta Enrique y revela los pormenores de su cita con Matilde. Al escuchar la relación de Enrique, Petra y José se reconcilian con su hija.

Angela le pide a su padre guardar el secreto de Matilde y le propone huir muy lejos. Enrique le ofrece a José una recompensa. El cantero la rechaza. De nuevo, Angela confiesa a Matilde su amor por Enrique, quien, emocionado por los

sentimientos de la muchacha, solicita su mano. Angela acepta de inmediato. José da su consentimiento y sólo le pide a Enrique tener presente siempre la ascendencia modesta de su futura esposa. Con esta escena finaliza la comedia.

Angela resume en sus acciones la nobleza, el esfuerzo y el valor del pueblo mexicano de mediados del siglo XIX. Su procedencia humilde no impide su superación personal. Tampoco reniega de su origen. Aunque vive en el seno de una familia rica, quiere y respeta a sus padres. El cultivo de su ingenio complementa sus virtudes innatas. Es sensible para el arte y la ciencia y, al mismo tiempo, guarda con celo su honra. Pero por encima de estas prendas, destaca el agradecimiento hacia sus protectores, el cual la lleva al sacrificio de su honestidad y la renuncia a un amor casto. A pesar de las insidias de Luis que comprometen su dignidad, en ningún momento se atreve a mostrar su inocencia, con tal de proteger a Matilde. Al final de la comedia, sus esfuerzos se verán recompensados con el reconocimiento de sus atributos morales y la propuesta de matrimonio de Enrique.

En torno a la protagonista se mueven en escena los demás personajes. Por un lado, sus padres, José y Petra, quienes renuncian a su potestad con el fin de procurarle un mejor porvenir. Angela es su única joya y como tal, la ceden a quien puede darle lustre y exhibirla en un mejor aparador. Por eso, cuando caen en la red de la infamia de Luis, su ingenuidad no

les permite ver el fondo de los prejuicios sociales, que pone en entredicho la probidad de Angela.

En otro tenor discurren las figuras de Matilde, don Genaro Santillana, Luis y Enrique. Matilde es una mujer de clase acomodada; a causa de su imprudencia para borrar su pasado, se presta a la farsa de inculpar injustamente a su hermana adoptiva. Los acontecimientos la obligan a poner en la balanza dos sentimientos encontrados: el afecto por Angela y el cuidado de su honor personal. Aunque su conciencia le reclama la fidelidad a la amiga, le falta valor para enfrentar los condicionamientos sociales y deja a la jovencita a merced de sus acusadores.

Don Genaro Santillana es un hombre satisfecho de su familia y de su posición social. Alejado de las preocupaciones económicas, sólo está atento al progreso de su profesión. Su vida apacible, engalanada con la presencia alegre de Angela, sufre una fisura con la incertidumbre provocada por la visita inexplicable de Enrique a su casa. Aunque no está seguro de la culpa de Angela, falla en contra de ella y se queda con el resentimiento de la probable falta de su esposa.

Luis Santillana es un parásito social, un individuo sin oficio ni beneficio, quien a la sombra de su hermano atropella los derechos de los demás. Así, cuando descubre la belleza de Angela, se propone seducirla sin atender los sentimientos de la muchacha, a quien considera de poco valor debido

a su origen humilde. De principio a fin de la comedia, Luis conserva los matices de su carácter ligero, incorregible e inalterable, incluso ante la integridad de la hija del cantero.

Enrique representa el personaje que logra una conversión a través del sacrificio de Angela. Al final de la comedia hace a un lado sus aprensiones para aceptar la integridad del pueblo, representado por Angela y sus padres. Sin embargo, esta toma de conciencia no es muy honda, atiende sólo a la superficialidad de las manifestaciones más visibles, envueltas en el manto de las diferencias sociales. Esta identificación entre las clases no deja de tener un atisbo de asombro y de anhelo individual, más que de una afirmación categórica, de tipo colectivo. Por esta razón, Enrique inquiere y se responde a sí mismo:

¿Con que la virtud también
así se encuentra tan pura
entre el pueblo?... mi locura
siempre le vio con desdén.
Entre la ruda torpeza
del infeliz artesano,
se alza un eco soberano
de sufrimiento y nobleza... 68

Hay un claro reconocimiento a la honorabilidad de los artesanos y campesinos, pero no deja de señalarse su condición

inferior, motivada por la esclavitud del trabajo que les impide acceder a la educación y la cultura.

En 1862 aún estaba fresca en la sociedad mexicana las sucesivas rebeliones internas, las contiendas con ejércitos extranjeros, como la Guerra de los Pasteles, la guerra de Texas, la invasión norteamericana y la incursión de los filibusteros estadounidenses en Baja California y Sonora; hechos de armas donde se destaca la participación del pueblo, reconocida sólo en la retórica oficial o en el canto de los poetas, pero que no se traducía en beneficios materiales para los trabajadores.

El mayor acierto de la pieza reside en llevar a la escena una historia romántica, a partir de la cual se emiten juicios y se desdoblan ejemplos para poner de relieve las virtudes del pueblo en su empeño por conservar la integración nacional, ante la cercanía de una nueva guerra de intervención.

Igual que *La politicomanía*, en *La hija del cantero* lo más importante es la profundidad de la expresión verbal. El escenario --un salón elegante para los actos primero y segundo, y una pieza pobremente amueblada para el tercero--, las escasas indicaciones acerca de los movimientos o actitudes de los personajes, se subordinan a la emotividad de los parlamentos, compuestos por estrofas de ocho versos octosilábicos aconsonantados.

En el transcurso de los tres actos todos los personajes utilizan un lenguaje coloquial. Las acciones acontecen con amenidad, sostenidas por diálogos breves. No hay complejidad en la trama ni en los caracteres, pero la estructura de la obra denota el interés de los autores por presentar en la escena un asunto de contenido social con un mensaje directo, desprendido de consignas y proclamas; pero, al mismo tiempo, dotado de dardos certeros para cuestionar los prejuicios que obstaculizaban la unidad de los mexicanos en los momentos cuando se requería, precisamente, la cohesión nacional, para enfrentar la segunda Guerra de Intervención Francesa.

La Intervención Francesa y el Imperio de Maximiliano

La entrada triunfal de Juárez a la ciudad de México el 11 de enero de 1861, marcó el fin de la Guerra de Tres años. A partir de entonces, los liberales se empeñaron en llevar a la práctica los postulados de la Reforma, mas las condiciones económicas y políticas les eran adversas, a tal grado que el Congreso expidió, el 17 de julio de ese mismo año, la ley de suspensión de pagos de los adeudos extranjeros y nacionales durante dos años.

Tres meses después, el 31 de octubre, las naciones afectadas, España, Inglaterra y Francia, instigadas por esta última, celebraron una convención en Londres, donde acordaron formar una alianza para exigir el pago de sus créditos. El 8 de diciembre de 1861, la flota española, al mando del general Prim, se apoderó del puerto de Veracruz y esperó el arribo de las otras dos fuerzas intervencionistas: la inglesa, comandada por el comodoro Hughes Dunlop, la cual llegó el 6 de enero de 1862, y la francesa, dirigida por el contralmirante Jurien de la Gravière, que se presentó el 8 de enero.

Aun cuando el gobierno juarista ya había derogado el decreto del 17 de julio de 1861, la Alianza Tripartita le envió un ultimátum para resolver sus reclamaciones. En respuesta, Juárez invitó a los delegados de las potencias --el conde Alphonse Dubois de Saligny por Francia, sir Charles

Lennox Wyke por Inglaterra, y el general Juan Prim por España-- a resolver el conflicto mediante la negociación. Así, primero en el pueblo de La Soledad y después en Orizaba, los representantes mexicanos demostraron su disposición para cumplir con sus compromisos; no obstante, el ministro de Francia se opuso a la firma de cualquier acuerdo; actitud que movió a los delegados de Inglaterra y España a tratar por separado con las autoridades mexicanas los términos de un arreglo. El 9 de abril decidieron poner fin a su alianza con Francia y ordenaron el regreso de sus tropas.

Rotas las pláticas, el 16 de abril los franceses lanzaron en Córdoba una proclama para llamar a los mexicanos a apoyar su intervención. Asimismo, pasando por encima de los acuerdos de La Soledad, promovieron el establecimiento de un gobierno conservador, al frente del cual figuraba Juan N. Almonte, y se negaron a retroceder sus tropas hasta la costa. El general Carlos Fernando de la Trille, conde de Lorencez, que había llegado a Veracruz con refuerzos desde el 5 de marzo, ordenó el avance de sus tropas de Córdoba a Orizaba. El 19 de ese mes, en el Fortín, Veracruz, comenzó la segunda guerra entre Francia y México.

En una fulgurante campaña, el ejército francés llega hasta la ciudad de Puebla, a la cual pone sitio, pero es vencido por el ejército del general Ignacio Zaragoza el 5 de mayo de 1862. Molesto por el fracaso militar, Napoleón III

decide enviar más soldados y a un nuevo comandante, el general Frédéric Ellie Forey, quien desde su arribo a México, el 25 de septiembre de 1862, desconoce la jefatura de Almonte y asume el mando de las operaciones.

En febrero de 1863, Forey avanza rumbo a la ciudad de Puebla. Llega a sus puertas sin grandes dificultades y la pone sitio el día 16 de marzo. Durante sesenta y dos días, los hombres del general González Ortega --quien había sustituido a Zaragoza en el mando del Ejército de Oriente, por la muerte de éste el 8 de septiembre de 1862-- rechazaron a los invasores, hasta que agotados los víveres y sin la esperanza de recibir auxilio por parte del general Comonfort, pues éste había sido derrotado por los franceses los días 6 y 7 de mayo, se rindieron a discreción, el día 17 de ese mismo mes.

Al conocer la noticia de la caída de Puebla, el Presidente Juárez decide abandonar la capital, investido de poderes extraordinarios otorgados por el Congreso para organizar la defensa de la República. El 31 de mayo, sale de la ciudad de México con dirección a San Luis Potosí, donde instala su gobierno.

Una semana después, el 7 de junio, el general Bazaine entraba en la capital y el día 10 de ese mes hacía lo mismo el general Forey, quien lanzó una proclama el 16 de junio donde ordenaba la organización de una Junta Superior de

Gobierno, compuesta por treinta y cinco personas, la cual se encargaría de nombrar a un Poder Ejecutivo, integrado por tres ciudadanos, y elegiría a una Junta; ambos órganos constituirían una Asamblea de Notables, ésta a su vez, fue finalmente la que acordó la forma de gobierno monárquico, transformó al Poder Ejecutivo en Regencia y designó a una comisión de diez personas, presidida por José María Gutiérrez de Estrada para ofrecer la corona del Imperio Mexicano al príncipe Fernando Maximiliano, archiduque de Austria, quien los recibió en el palacio de Miramar en el mes de octubre y aceptó la oferta, con la única condición de ser aprobada por el pueblo de México. Para tal efecto, la Regencia organizó un simulacro de plebiscito, enviando a Maximiliano las actas de adhesión de las poblaciones controladas por los conservadores. El 10 de abril de 1864, Maximiliano firmó los Tratados de Miramar, mediante los cuales asumía la corona del Imperio Mexicano bajo la protección de las bayonetas de Napoleón III, pero, al mismo tiempo, adquiría el compromiso de reembolsar los gastos originados por la intervención, así como todas las reclamaciones calculadas por Saligny y el pago de intereses sobre un futuro préstamo por 200 millones de francos que se conseguiría en Europa.

Mientras tanto, en el campo republicano el Presidente Juárez organizaba la resistencia. Acosado por las fuerzas franco-conservadoras comandadas por Bazaine --quien había

sustituido a Forey-- recorría los caminos del país para mantener viva la esperanza del triunfo de la República, y sus generales se batían en retirada o improvisaban pequeños destacamentos para hacer la guerra de guerrillas.

El 28 de mayo de 1864, Maximiliano pisó por primera vez la tierra mexicana. El 12 de junio, en medio de grandes festejos, entró con su esposa Carlota a la capital. A los pocos días integró su gabinete, principalmente con políticos moderados e intentó resolver los problemas más urgentes, pero desde el principio se enfrentó a la crítica de los propios conservadores relegados de su administración, a la oposición del clero que buscaba mantener sus privilegios y a la interferencia del general Bazaine en la conducción de los asuntos del gobierno.

A finales del año de 1864, el ejército imperial controlaba la mayor parte del territorio del país, con la excepción de algunas regiones en los estados de Sinaloa, Chihuahua, Michoacán y Oaxaca. Para el año de 1865, la situación de los liberales se tornó más crítica con la captura de las principales poblaciones y la defección de algunos militares como: López Uruga, Santiago Vidaurri y el general O'Harán; sin embargo, la entereza de Juárez, la acción de sus principales oficiales --Porfirio Díaz, Ramón Corona, José María Arteaga, Miguel Negrete, Nicolás Régules, Mariano Escobedo-- y las escaramuzas de los grupos guerrilleros, sostenían el

espíritu de la resistencia. Aun más, la promulgación de la ley del 3 de octubre de ese mismo año, hecha por Maximiliano, la cual ordenaba el fusilamiento inmediato de los combatientes republicanos, exacerbó el antagonismo, pues el pueblo tuvo que defenderse de los excesos de algunos jefes imperialistas.

Aun cuando para principios de 1866 el ejército de ocupación y sus aliados, los conservadores, controlaban las principales ciudades, estaban muy lejos de dominar todo el país, pues los guerrilleros los hostigaban constantemente, lo que hacía imposible una victoria a corto plazo. Debido a la incosteabilidad de la guerra en México y a la necesidad de concentrar el mayor número de efectivos para enfrentar los conflictos europeos, Napoleón III decidió evacuar a sus soldados de México.

La inminente partida del ejército francés y la insolencia económica del imperio hicieron pensar seriamente a Maximiliano en abdicar al trono, pero fue disuadido por su esposa, Carlota, quien se propuso viajar a Europa para pedir a Napoleón III el cumplimiento de los Tratados de Miramar, así como conseguir apoyo financiero y la intervención del Papa en la solución de los problemas con el clero mexicano. El 8 de julio de 1866, Carlota partió para siempre de la ciudad de México.

El retiro de los destacamentos franceses, efectuado del 18 de diciembre de 1866 al 11 de marzo de 1867, marcó el principio del fin del imperio. El viaje de Carlota resultó infructuoso y dramático. Napoleón III se negó a apoyar a Maximiliano. Durante su entrevista con el Papa Pío IX perdió la razón y fue recluida en el castillo de Bouchout, donde pasó el resto de sus días hasta su muerte, el 19 de enero de 1927.

Sin el amparo francés, Maximiliano vio en el partido conservador al único aliado para salvar el imperio. Al enterarse de la enfermedad de su esposa, pretendió salir del país para reunirse con ella, pero estando ya en Orizaba recibió una carta de su madre, la emperatriz Sofía, en la cual le pedía que se quedara en México, pues su hermano Francisco José había dispuesto no permitirle la entrada a Austria. Sin otra alternativa, regresó a la ciudad de México a organizar su ejército en tres divisiones, al mando de los generales: Miguel Miramón, Leonardo Márquez y Tomás Mejía.

En tanto, los republicanos, desde mediados de 1866, habían logrado rehacer sus fuerzas y de nuevo a obtener victorias en los estados de Tamaulipas, Sonora, Colima, Michoacán, Zacatecas y Oaxaca. En poco tiempo recuperaron la mayor parte del territorio y se acercaron a la capital, motivo por el cual Maximiliano trasladó la sede de su gobierno a Querétaro, donde se fortificó, bajo las armas de los generales Miramón, Mejía, Ramón Méndez y Márquez.

El 6 de marzo de 1867, los ejércitos republicanos de Mariano Escobedo y Ramón Corona pusieron sitio a Querétaro. Pocos días después partieron de la ciudad Leonardo Márquez y Vidaurri rumbo a la capital para conseguir refuerzos; sin embargo, Márquez, al enterarse de que Porfirio Díaz amenazaba la plaza de Puebla, salió en auxilio del general Noriega y regresó derrotado a la ciudad de México donde se atrincheró, pero ya no pudo ayudar a los sitiados de Querétaro, quienes después de sesenta y un días de defensa, fueron derrotados y aprehendidos sus principales jefes.

El presidente Juárez dispuso que Maximiliano y sus generales Miramón y Mejía fueran juzgados según la ley del 25 de enero de 1862, que sentenciaba a la pena capital a los traidores. El juicio duró escasos tres días, del 13 al 15 de junio. El Tribunal declaró culpables a los prisioneros y ordenó su fusilamiento el día 16. Los defensores, amigos, embajadores y la princesa Inés de Salm Salm, trataron de conseguir el indulto, pero Juárez se mantuvo inflexible, y lo más que concedió --al ministro de Prusia-- fue una prórroga por tres días para llevar a cabo la ejecución. Finalmente, Maximiliano, Miramón y Mejía fueron fusilados el 19 de junio de 1867 en el Cerro de las Campanas. Con la muerte del archiduque concluía la aventura del segundo Imperio Mexicano.

La segunda Intervención Francesa y el Imperio de Maximiliano constituyen uno de los temas más cultivados en las

letras mexicanas. En el teatro, por ejemplo, se escriben obras precursoras como: *Maximiliano*, del italiano Gualtieri; *Natural y figura*, de José Tomás de Cuéllar, y el monólogo *Ultimos momentos de Maximiliano*, de Juan C. Maya. En el siglo XX aparecen: *Juárez y Maximiliano*, del austriaco Franz Werfel; *Miramar*, de Julio Jiménez Rueda; *Carlota de México*, de Miguel N. Lira; *Corona de Sombra*, de Rodolfo Usigli; *Trilogía dramática*, de Agustín Granja Irigoyen; *Segundo Imperio*, de Agustín Lazo; *Adiós, mamá Carlota*, de Dagoberto de Cervantes y *Tan cerca del cielo*, de Wilberto Cantón.⁶⁹ Para este trabajo he seleccionado las piezas de Miguel N. Lira y Rodolfo Usigli, que tratan los sucesos y sus resonancias en la historia mexicana desde la perspectiva del drama de la emperatriz Carlota.

Carlota de México, de Miguel N. Lira

La noche del 11 de septiembre de 1943, en el Palacio de Bellas Artes, la Compañía de la Asociación Civil "Teatro de México" estrenó *Carlota de México*,⁷⁰ del escritor Miguel N. Lira. En cinco actos el drama da cuenta de los sucesos más importantes "en torno a la figura de la llamada emperatriz Carlota Amalia",⁷¹ la esposa de Maximiliano de Habsburgo, el fugaz emperador de México en el siglo XIX, desde los Tratados de Miramar en 1864, hasta su muerte en 1927.

En la antecámara de la princesa Carlota Amalia, en Miramar, sus damas de honor y compañía, Magda, Genoveva y Lucrecia, comentan los últimos incidentes en la vida de su señora: su viaje próximo a un país lejano, su obsesión por concebir un hijo, las infidelidades de Maximiliano.

Entra Carlota; la acompaña su camarista mayor, la señora Kuhachevich; charla animadamente con sus damas; ellas, solícitas, la peinan y la arreglan para asistir a la recepción de la diputación mexicana. El chambelán mayor, el capitán Von Dietmer, anuncia la llegada de Maximiliano. Carlota sale presurosa a su encuentro, en el camino deja caer un pañuelo de encaje. El capitán guarda dentro de su guerrera la prenda olvidada.

La señora Kuhachevich exige al capitán Von Dietmer que le entregue el pañuelo de la princesa, éste se resiste. En

la sala de audiencias del castillo de Miramar se celebra la reunión de los archiduques Maximiliano y Carlota con la delegación mexicana. Atestiguan el acto: el señor Herbert, delegado de Napoleón III; el conde O'Sullivan, ministro de Bélgica; el conde Hádik, contralmirante de la marina austriaca; y el conde Francisco Zichy, maestro de ceremonias. José María Gutiérrez de Estrada, a nombre de la representación mexicana integrada por Joaquín Velázquez de León, Ignacio Aguilar y Marocho, el general Woll, Escandón e Iglesias, ofrece el trono de México a Maximiliano de Austria. Luego de la aceptación formal, los mexicanos vitorean al emperador y a la emperatriz. Maximiliano y Carlota saludan uno tras uno a los delegados.

Al quedar solos, Maximiliano manifiesta sus dudas por el éxito de la aventura en México. Carlota trata de borrar sus temores. Maximiliano pide a su esposa que lo deje solo un instante. Carlota sale altivamente. Maximiliano se sienta frente a la mesa y se pone a escribir. Sufre una crisis. Así lo encuentra Carlota cuando vuelve a la sala. Toma el papel escrito por Maximiliano y lo lee. Conmovidamente, consuela a su esposo.

Dos años después, un atardecer de julio de 1866, en la terraza del castillo imperial de Chapultepec, la nueva nobleza disipa sus preocupaciones en fastuosas recepciones, donde lo mismo se comentan frivolidades como asuntos de Estado. Así, tres señoritas mexicanas intercambian confidencias acerca de

las aventuras galantes de Maximiliano y sostiene una charla mordaz con la señora Romero, quien a fuerza de plata ha conseguido como consorte al teniente Jacobo Dalí. Asimismo, el tesorero del imperio, Kuhachevich, explica a Von Dietmer la incómoda situación que ha provocado la indiscreción de su esposa --Lucrecia-- al haber mostrado el pañuelo de la emperatriz conservado por el capitán. Para cancelar de una vez por todas las murmuraciones le sugiere abandonar el país. Carlota pasea inquieta por la terraza, Von Dietmer la aborda y le solicita su permiso para regresar a Europa y el honor de conservar para siempre el pañuelo, ambas peticiones le son concedidas.

Maximiliano comenta con el tesorero Kuhachevich y el consejero Herzfeld la situación comprometida del imperio: los triunfos juaristas, la bancarrota hacendaria, las intrigas de los conservadores, el abandono del clero. Herzfeld y Kuhachevich insinúan al emperador la alternativa de abandonar el trono, pero éste les explica la imposibilidad de hacerlo, a causa de la ineludible oposición de Carlota.

El mariscal Bazaine informa a Maximiliano las exigencias de Napoleón III para seguir sosteniendo al imperio; si no cubre el presupuesto del ejército de ocupación, éste se retirará, a menos que esté dispuesto a ceder a Francia los territorios de Baja California y Sonora. Maximiliano se opone en forma tajante a las presiones. Bazaine, contrariado con la respuesta, sale del recinto.

Carlota pide al emperador conservar la calma para enfrentar la adversidad. Lo exhorta a hacer cualquier sacrificio con tal de salvaguardar el imperio. Por esta razón decide ir a Europa, para exigir el auxilio de sus aliados y amigos. Maximiliano intenta oponerse a los planes de su esposa, pero ésta impone su criterio.

Tiempo después el Papa Pío IX recibe a Carlota. Al salir de la entrevista, la emperatriz muestra los primeros síntomas de locura. Declara ante el cardenal Antonelli la injerencia de Napoleón III para presionar al pontífice a negarse a firmar el Concordato. El conde Zichy, Von Dietmer, la señora Kuhachevich y las damas, Magda y Lucrecia, pretenden en vano calmar a Carlota, pero ésta les ordena abandonar la antesala del Vaticano.

Carlota pasa los últimos años de su vida extraviada en la penumbra de la inconsciencia. Durante sesenta años vive con la mente atormentada hasta que, en un atardecer de enero de 1927, en el castillo de Bouchout, Bélgica, muere asistida por sus damas de compañía, Leonor y Matilde, y el doctor Van Hulle. Matilde cumple el último deseo de su padre, Von Dietmer, de colocar entre las manos de la emperatriz el viejo pañuelo de encaje, guardado por décadas en un cofrecito de oro. Hasta aquí la relación de la trama.

La obra nos muestra la vida de Carlota Amalia, marcada por la sombra de la tragedia; primero por su incapacidad para concebir:

Los demás viven en un mundo que no es el mío... En cambio, yo estoy destinada a ser cosa vacía, estéril siempre... Ese es mi sino y no debo rehuirlo. Pero me duele y sufro de veras.⁷²

Luego, cuando cree ver en el trono del Imperio Mexicano al hijo tan caramente deseado:

Max... ¡Oyeme, Maximiliano!... ¡Al fin tendremos un hijo!... ¡Un hijo como un sol!... ¿Te das cuenta, Maximiliano?... ¡Es el trono de México, el trono nuestro!...⁷³

Se niega a renunciar al trono, querido como un hijo, y declara su decisión de luchar a muerte por él:

No es sólo por ti (Maximiliano) por quien deseo vencer... ¡Es también por mi Imperio!... He querido ser Emperatriz y lo he logrado. Pues bien, no voy ahora a perder mi soberanía por las intransigencias de Bazaine o Bonaparte. ¡La muerte es preferible a la evidencia ridícula de un rey destronado!...⁷⁴

Al final, en el umbral de la muerte, ratifica sus frustraciones y obsesiones que la llevaron a padecer su atormentado mal por el resto de sus días, después de haber salido de México:

¡Yo también tuve un hijo!... Mío y de él... Mío y del 'Amo del Universo'... Mío y de mi amado Maximiliano... ¡Yo también tuve un hijo y un trono!... El trono era mi hijo... Mío y de él... Mío y del 'Soberano de la Tierra'... No tenemos noticias tuyas... Está bloqueado o muerto... Bien... bien... ¡Mi pobre tesoro bienamado!... Si murió, murió gloriosamente. ¡Un archiduque, casa de Habsburgo, no huye!...⁷⁵

En toda la pieza Carlota manifiesta un temperamento exaltado, con el cual anima a Maximiliano a defender el cetro imperial del acoso de sus enemigos y el recelo de sus aliados; entereza que logra mantener hasta el fracaso de sus gestiones en las cortes europeas y el Vaticano. Su contrariedad se convierte en una obsesión peligrosa que la sume poco a poco en la locura. De esa prisión fortificada con sus recuerdos y sus temores, sale de vez en cuando para comprobar la soledad de su vida, hasta que termina su sueño doloroso en el castillo de Bouchout, en Bélgica.

Al lado de Carlota aparece Maximiliano de Habsburgo, quien, al contrario de su esposa, muestra un carácter endeble:

Todo está contra nosotros; las partidas juaristas nos toman ventaja; las cajas del Imperio están vacías; los conservadores intrigan y el clero nos abandona... ¡Por todas partes se agitan odios y

ambiciones, traición y desorden!... Todo lo miro envuelto en brumas. ¡Todo!... Nada puede salvarnos ya. Estamos solos ante un pueblo que ve en nosotros al enemigo... Estamos deshechos... Más vale abandonarlo todo y abdicar.⁷⁶

Si bien por momentos manifiesta rasgos de fortaleza, como en su negativa para ceder una parte del territorio mexicano a cambio de conservar el apoyo de Francia, por lo general deja que otros decidan la suerte del imperio. Sus dudas y desaciertos políticos precipitan su caída, y ésta, al final, influye en la pérdida de la razón de Carlota.

Cerca de los emperadores participa un numeroso contingente de personajes que inciden en el transcurso de la historia. Se distinguen dos grupos principales: los sirvientes y los aliados. Ambos comparten la particularidad de supeditarse a las acciones de Carlota y Maximiliano.

En el primer conjunto aparecen la señora Kuhachevich, camarera mayor y confidente de Carlota; el capitán Von Dietmer, chambelán mayor y admirador de la emperatriz; el conde Zichy, maestro de ceremonias; el señor Kuhachevich, tesorero del imperio; Herzfeld, consejero del imperio; Carrara, ayudante de Maximiliano; Van Hulle, el médico de Carlota en sus últimos años, y las damas de honor y compañía en el esplendor y el ocaso de Carlota: Magda, Genoveva y Lucrecia, en el primer tiempo; Matilde y Leonor, en el segundo.

En el grupo de los aliados se muestran diversos tipos de los sectores partidarios del imperio: la delegación de diputados encargada de ofrecer la corona del Imperio mexicano a los archiduques: José María Gutiérrez de Estrada, Joaquín Velázquez de León, Ignacio Aguilar y Marocho, el general Woll, Escandón e Iglesias. Los diplomáticos europeos que fungen como testigos en la conferencia de Miramar: Herbert, delegado de Napoleón III; el conde Hádik, contralmirante austriaco, y O'Sullivan, embajador de Bélgica. Los ayudantes del Papa Pío IX: el cardenal Antonelli y otro monseñor. El mariscal Bazaine, responsable del ejército francés y de los negocios de Napoleón III en México. Los improvisados cortesanos: la señora Romero y su consorte el teniente Jacobo Dalí; las tres señoritas mexicanas que comentan con entusiasmo las veleidades palaciegas.

El tema de la Intervención Francesa en México y el Imperio de Maximiliano, son el marco en el cual Miguel N. Lira delinea la vida de dos de los personajes históricos que más han llamado la atención de los escritores mexicanos, Carlota y Maximiliano; sin embargo, desde el título, el autor da preferencia a uno de ellos.

La vida de Carlota se expone en un extenso periodo: de 1864 a 1927, dividido en dos etapas distintas: antes y después de perder la razón. El primero se plantea en los actos primero, segundo y tercero, desde la aceptación de la Corona.

por parte de los archiduques, en el palacio de Miramar, hasta la áspera entrevista con Bazaine, bajo las notas de los valses y rigodones de una recepción en el castillo de Chapultepec. El segundo, durante los actos cuarto y quinto, en la antesala del Vaticano y, sesenta años después, en el castillo de Bouchout, Bélgica.

Carlota de México fue, y así se juzgó por la crítica, un drama de gran vistosidad, donde lo más importante era crear una atmósfera atractiva para el público por la belleza del espectáculo en sí; lo demás, la hondura dramática o la fidelidad histórica, fue secundario.⁷⁷ Tal vez por ello, las figuras de Carlota y Maximiliano no alcanzan una plena definición en su hábito interno, pues incluso sus relaciones amorosas están tratadas con excesos románticos.⁷⁸

Asimismo, el autor recurre a los lugares comunes de la Historia y la tradición para describir los sucesos. No indaga las causas de la Intervención Francesa ni expone las razones de las partes en el conflicto --por ejemplo, no aparece ningún personaje del bando republicano y sólo se evoca con preocupación la figura de Juárez--, y sólo presenta en sucesivos cuadros el sino irreversible de Carlota y Maximiliano que los lleva a la muerte y a la locura.

La excelente prosa de Miguel N. Lira es el principal elemento en la arquitectura del texto, pues los parlamentos no siempre mantienen el interés de la trama, por la excesiva

explicación de los acontecimientos, más propios de la novela que de la representación teatral, aun cuando el autor se esfuerza por dotar a la pieza de una atmósfera dramática, mediante exactas indicaciones para los movimientos y actitudes de los personajes:

Carlota sale altivamente. Maximiliano queda un momento inmóvil. Luego se sienta frente a la mesa y se pone a escribir. En su cara se refleja la lucha interior que sostienen sus pensamientos.⁷⁹

Así como la descripción de sus atuendos y apariencia exterior:

Es entonces cuando aparece majestuoso, esbelto, Maximiliano de Habsburgo, 'cara de ensueño y melancolía', barba rubia, partida en el centro, y dulce, bondadosa mirada azul. Trae puesto el uniforme de almirante austriaco sobre el que lucen magníficos el Toisón de Oro y la Gran Cruz de San Esteban.⁸⁰

Aunado con las acotaciones para los decorados ostentosos en cada uno de los actos: la antecámara de Carlota Amalia, en Miramar; la sala de audiencia del castillo imperial de Chapultepec; la antesala del Vaticano y la alcoba de Carlota en el castillo de Bouchout, y el empleo de otros elementos teatrales como la música, la poesía y el juego de luces y sombras.

El lenguaje de los personajes se expresa en un solo nivel, sin distinción de estratos. Los poemas y las canciones que aparecen en los dos primeros actos le dan un tono poético a la pieza. En general, se observa una excesiva inclinación del autor por cuidar la forma de la expresión verbal, la explicación de las escenas, la exaltación del ambiente cortesano y la reiteración del proceder y justificación de las acciones de los caracteres, pero sin alcanzar plenamente la emoción dramática.

Corona de Sombra, de Rodolfo Usigli

En 1943, Rodolfo Usigli escribe *Corona de Sombra* y, años más tarde, el 11 de abril de 1947, la estrena y dirige en el Teatro Arbeu. Tiempo después, el 20 de octubre de 1951, la obra se vuelve a representar, bajo la dirección de Seki Sano, en el Palacio de Bellas Artes.⁸¹

El asunto de la pieza "se basa en la dramática historia de Maximiliano y Carlota, la imperial pareja, a cuyo destino, como fecunda proyección sobre el futuro, liga el poeta la suerte de México".⁸² Las acciones se presentan en ambientes y tiempos diversos. Cada una de las escenas se desarrolla en diferentes épocas y lugares.

En el acto I: la primera se sitúa en un castillo en Bruselas, el 19 de enero de 1927; la siguiente, en el castillo de Miramar, cerca de Trieste, Italia, el 9 de abril de 1864; la tercera, en el castillo de Chapultepec, el 12 de junio de 1864. En el acto II: la primera, en el salón de Consejo, en 1865; la segunda en Chapultepec, el 7 de julio de 1866; la tercera, en el salón del Palacio de Saint Cloud, agosto de 1866; la cuarta, en el despacho del Papa en el Vaticano, en 1866. En el acto III: la primera, en Miramar, en 1866; la segunda, en el castillo de Bruselas, en 1927; la tercera, en el Convento de Capuchinas, el 19 de junio de 1867; la última, en el castillo de Bruselas, en 1927.

La obra comienza con la aparición del profesor Erasmo Ramírez, historiador mexicano, de origen zapoteca, cuyos rasgos y aspecto son muy semejantes a Benito Juárez. El profesor soborna al portero del castillo en Bruselas, donde Carlota Amalia pasa sus últimos días. El reencuentro de la ex emperatriz con las imágenes de México sacude las débiles fibras de su razón extraviada. Sufre una crisis severa que la desliza al pasado, al grado de confundir al historiador mexicano con Benito Juárez.

Más adelante, en una escena retrospectiva, situada en el castillo de Miramar, Carlota disipa las dudas de Maximiliano para aceptar la corona imperial de México. Dos meses después, instalados en el trono, los emperadores se enfrentan a la realidad: no comprenden muy bien el entorno social; desconfían de sus aliados, quienes, contrario a sus informes, no cuentan con la simpatía de la mayoría del pueblo; la imagen legendaria del Presidente Juárez alienta el espíritu de los guerrilleros que acechan a las tropas invasoras por todos los caminos, pueblos y ciudades para expulsarlos del país.

Por presiones del mariscal Bazaine, Maximiliano firma un decreto que condena a la pena capital a los simpatizantes de la República, el cual le provoca un conflicto de conciencia, que Carlota apaga con premura.

Bazaine ofrece a Maximiliano permanecer en el país a cambio de la cesión de territorio a la corona francesa.⁸³

La respuesta de Maximiliano es terminante: jamás huirá como un cobarde, ni mucho menos regalará un milímetro de tierra mexicana.⁸⁴ Carlota convence a Maximiliano para defender el imperio hasta sus últimas consecuencias y de buscar en Europa el apoyo necesario.

En el palacio de Saint Cloud, en París, Napoleón III y su esposa, Eugenia de Montijo, reciben con frialdad a Carlota. Esta, exasperada por el sarcasmo de los emperadores franceses, responde con injurias y amenazas. Acude también al Vaticano. Le ofrece al Papa Pío IX el Concordato, pero tampoco consigue salvar el muro de intereses en el que se debaten los gobiernos europeos. Afectada por los resultados adversos de sus diligencias, su imaginación avanza, peligrosamente, por el campo de las ideas fijas hasta llegar al paroxismo.⁸⁵

Meses después, en el palacio de Miramar, Carlota cae en un abatimiento profundo; pierde el dominio de sus sensaciones; se niega a comer, aunque después busca a hurtadillas las provisiones y se esconde para ingerirlas; sumida en la penumbra de su locura, siempre pide luces; no siente dolor; su memoria la traiciona; prisionera del silencio, guarda el nombre de Maximiliano en las rejas de su pesar. Su médico de cabecera, aun cuando promete hacer todo cuanto pueda para

rescatar su razón extraviada, declara que ésta se encuentra en la etapa más incierta.

La acción se traslada al año de 1927, en el castillo de Bouchout. Carlota desgrana entre sus manos descarnadas un rosario de recuerdos: su nacimiento, en Laeken, Bélgica; su salida de México, en 1866; la muerte de Maximiliano; la carta que escribió a alguien para agradecer el pésame por el deceso de su esposo; la anexión del Congo a Francia, en 1885; la muerte de Leopoldo II, en 1909; la coronación de Alberto I, en ese mismo año; la primera Guerra Mundial.

El profesor Erasmo Ramírez corrige y agrega los datos extraviados durante sesenta años en la mente perturbada de Carlota: la fecha exacta de la muerte de Maximiliano, el 19 de junio de 1867. La invasión de Alemania a Francia, en 1870. La victoria de Francia, Inglaterra y Estados Unidos sobre Austria y Alemania en la primera Guerra Mundial. Los decesos de Benito Juárez, el 18 de julio de 1872; Napoleón III, en 1873; el Papa Pío IX, en 1878; el mariscal Bazaine, en 1888; el príncipe austriaco Rodolfo Francisco Carlos José, en 1889; Bismark, en 1898; la reina Victoria I, en 1901; la ex emperatriz Eugenia de Montijo, en 1920.

Carlota Amalia se descubre a sí misma como una mujer vieja y la única sobreviviente a todos sus contemporáneos. En el transcurso de seis décadas ha llevado auestas una pesada corona de sombra, sobrepuesta a la penumbra que la separa de la realidad.

La penúltima escena retoma el curso del infortunio del imperio. En el convento de Capuchinas, en Querétaro, Maximiliano se dispone a morir. Escribe a Carlota las últimas cartas, y una más, muy emotiva, a manera de testamento, a un hijo imaginario, la que después de leerla a Mejía y Miramón, la destruye. Agradece a Miramón y a Mejía su lealtad. En la mañana de un día claro, el emperador, a un lado del general Miramón, a quien cede el honor de ocupar el centro, es fusilado en el Cerro de las Campanas.

La acción regresa a 1927. Carlota Amalia recupera el juicio. Erasmo Ramírez le pide que, cuando se reúna con Maximiliano, le diga que gracias a él, México consumó su independencia en 1867, y su intervención sirvió para evitar la muerte de Juárez antes de tiempo, a manos de otro mexicano. Cuando el historiador sale del salón, la emperatriz cierra los ojos para siempre. Con la escena cuarta del acto tercero, concluye la obra.

La protagonista, Carlota Amalia, manifiesta en toda la pieza un carácter febril, lo mismo en el esplendor de las cortes europeas que en el fugaz Imperio de México. Su belleza seductora y su ambición de grandeza la motivaron a convencer a Maximiliano para decidirse a cruzar el Atlántico en busca de un lugar donde asentar su realeza:

En la tierra de Europa, no hay savia para nuestras raíces, Max; en México, la tierra es nueva y nos absorberá. En México conquistaríamos como en los siglos más valientes. ¡Comprende!... Conquistar, gobernar una tierra nueva, un imperio de oro y plata... (Los mexicanos) esperan amor y justicia, creen en el sol de la sangre y del rango... Es el país del sol y tú te pareces al sol... ¿Tú crees que pueden odiar el sol en parte alguna? Nos admirarán, los deslumbraremos, son una raza mixta, inferior...⁸⁶

El encuentro frontal con las circunstancias y otra forma de ser de un país desconocido, el desmoronamiento de sus ilusiones imperiales provocado por la resistencia de los juaristas, la incapacidad militar de los conservadores, el egoísmo de sus familiares y el desdén de los centros de poder europeos desgastaron su entereza y la empujaron a permanecer en la penumbra de una pesadilla durante seis dilatadas décadas, al término de las cuales, consumidas sus energías en el delirio, recobra la lucidez sólo para darse cuenta de que su época y los personajes cercanos a ella habían desaparecido desde mucho tiempo atrás:

Todos han muerto aquí, y yo sobrevivo. ¿Por qué? ¿Por qué?... Dios ha sido justo con todos. A cada uno le dio la muerte en la hora justa. ¿Por qué no a mí? ¿Por qué se ha olvidado de mí? ¿Por qué? Era mejor no saber nada, no sentir nada más que la

conciencia borrosa de haber muerto hace mucho tiempo, hace sesenta años, en otro siglo, en otro mundo diferente de éste de espectros que se levantan en torno a mí y que me esperan como él desde entonces.⁸⁷

Tanto en la cordura como en la alienación, Carlota Amalia inunda el ambiente con su arrogancia y gravedad. No retrocede ante nada ni ante nadie. Cuando, después de múltiples trabajos no consigue quebrar la voluntad de los poderosos para ayudar al archiduque, se refugia en la eterna noche del desvarío, donde arrastra su sombra por Miramar, Laeken y Bouchout. En la antesala de la muerte, llega a su mente perturbada una pequeña luz de razón; asida a ésta, recoge las palabras del profesor Erasmo respecto a la utilidad de la muerte de Maximiliano para consumar la independencia de México y, al mismo tiempo, evitar la muerte de Juárez a manos de otro mexicano:

Es extraño, señor. Siento en mí una paz profunda, la luz que me faltaba. Sin quererlo, vos, que me odiáis por México, me habréis traído mi último consuelo... Lo que quiero deciros es que Maximiliano volvería a morir por México, y que yo volvería a llevar esta corona de sombra sobre mi frente durante sesenta años para oír otra vez vuestras palabras. Para repetírselas al emperador.⁸⁸

A más de un siglo de distancia, la figura de Maximiliano conserva una aureola de melancolía, de grandeza soterrada, de lo que pudo ser y no fue, y que se propone instaurar en México una monarquía democrática, diferente a las formas de gobierno de Europa:

Todo puede hacerse allí... Un Imperio en el que cada quien haga lo que debe hacer... Lo que no he podido hacer en Europa: ni en Venecia, ni en Austria, sobre todo, quisiera hacerlo en México, y quizá solamente por eso voy, y por ti, mi mendiga, mi reina. Pero no será una corona de juego, Carlota. Habrá otras cosas --habrá lágrimas tal vez.⁸⁹

Los estudios históricos y los trabajos literarios giran alrededor de lugares comunes, sin atreverse a indagar al hombre, en lugar del político. Así:

Tan pronto Maximiliano es liberal, poético y valiente --repite las leyes de Reforma, firma la notificación de su sentencia de muerte 'sin vacilar'-- como es maquiavélicamente intrigante --diluye la responsabilidad del poder en numerosos consejos y hombres--. Tan pronto es humano como inhumano; leal a sus ideas y cobarde, puesto que arría la bandera blanca; y traidor puesto que se le atribuyen pactos con López para la acción más increíble: para venderse a sí mismo, con todas sus ideas, a cambio de la vida.⁹⁰

En *Corona de sombra*, Usigli pretende sobreponerse a la influencia de la Historia y presenta a un personaje más humano, con sus atributos y sus defectos; un ser marcado por el destino para ejercer su potestad en un mundo ajeno a su origen. Un personaje original cuyo mayor ejemplo de generosidad, fe en sus convicciones y valentía, lo muestra ante el pelotón de fusilamiento:

Soldados de México: muero sin rencor hacia vosotros, que vais a cumplir vuestro deber. Muero con la conciencia tranquila, porque no fue la simple ambición de poder la que me trajo aquí, ni pesa sobre mí la sombra de un solo crimen deliberado. En mis peores momentos respeté e hice respetar la integridad de México... No nos vendaremos los ojos. Morir por México no es traicionarlo. Permitid que me aparte la barba y apuntad bien al pecho, os lo ruego. Adiós, Miguel. Adiós Tomás.⁹¹

Los demás personajes históricos que participan al lado de los emperadores, manifiestan las características atribuidas por la tradición: el mariscal Bazaine es un hombre rudo y codicioso; sus ambiciones siempre tuvieron un precio; Maximiliano se negó a pagarlo y eso, de alguna manera, contribuyó a su caída.⁹²

Miguel Miramón es el político dogmático y vengativo. Lucha denodadamente contra sus enemigos, los juaristas, y todo lo que representan: el color y la pobreza de los indios,

las ideas liberales y el filoyanquismo de sus líderes. Artífice en la creación del segundo Imperio Mexicano, pone al servicio de éste su espada y su corazón, y no duda un solo instante en ofrecer su vida por el archiduque austriaco. A pesar de sus excesos en la guerra civil, siempre demostró valor en todas sus acciones, incluso en la muerte. Convencido de la justeza del proyecto de los conservadores, tuvo la desventura de apoyar la intervención extranjera a costa de la libertad de su patria. Su adhesión a Maximiliano de Habsburgo no se la perdonaron sus contemporáneos, ni tampoco las generaciones posteriores.

Tomás Mejía, militar de origen indígena, se distinguió por su ferocidad en el combate y la severidad con sus enemigos. Sus convicciones políticas encontraron una plena identificación con la causa de los conservadores y el imperio, bajo cuyas banderas desplegó su talento, el cual le valió el respeto y el temor de los liberales. La derrota de Maximiliano significó su propia tragedia. Al igual que Miramón, ha sido catalogado como un traidor y permanece en un lugar oscuro de nuestra historia; en la obra, sin embargo, no se le escatiman sus méritos.

El obispo Labastida apoya con entusiasmo al imperio, pero no se atreve arriesgar demasiado. En cambio, el padre Fisher colabora con Maximiliano sin condiciones e incluso se enfrenta a Bazaine para conseguir la moderación solicitada.

por el emperador en la aplicación del decreto represivo contra los juaristas, que recrudeció la contienda. En ese mismo nivel se presenta Lacunza, uno de los más entusiastas proimperialistas. En una aparición fugaz, Blasio, el secretario de Maximiliano esboza apenas un solo rasgo de su carácter: la eficiencia para asistir a su amo.

Otros personajes históricos que aparecen en la obra se distinguen de los anteriores porque no participan cerca de los hechos de guerra en las tierras mexicanas y, por tanto, sólo atienden al cuidado de sus intereses, sin involucrarse sentimentalmente con el derrumbe del Imperio de Maximiliano. Así, Napoleón III, envuelto en la frivolidad de la corte, desestima la petición de Carlota por considerarla de poco provecho para el Imperio Francés. Su esposa, Eugenia de Montijo, por su parte, revela sólo su inclinación por las fiestas palaciegas y las intrigas familiares. El duque francés, cercano a Napoleón III, representa el papel del ministro comprometido con el manejo de los asuntos de gobierno. El Papa Pío IX muestra la declinación del poder de la Iglesia en el siglo XIX, incapaz de oponerse, por comodidad o negligencia, al arbitrio de las casas reales europeas. Los colaboradores del Papa, un cardenal y un monseñor, ejemplifican la situación de los subordinados en la pirámide jerárquica de la Iglesia: actúan conforme a los dictados de sus superiores.

Aparte de los caracteres históricos, participa un grupo de personajes literarios plenamente definidos. El principal de ellos es, desde luego, el profesor Erasmo Ramírez, quien introduce y cierra la obra. El historiador mexicano es un personaje "que busca en el presente la razón del pasado; que conoce todas las fechas pero que sabe que todos los números son convertibles y no inmutables".⁹³

Asimismo, induce el desdoblamiento de los hechos en diversos estadios temporales y la toma de conciencia de Carlota. Es una figura alegórica --la conciencia de México-- que repasa un periodo de la Historia y emite su veredicto sobre los principales actores. Al final, su carácter adquiere tonos sublimes, al sobrepasar sus prejuicios por una dimensión más universal, donde las categorías particulares de época o nación, se repliegan ante la parcela extensa y fértil de la esencia humana.

Los personajes cercanos a Carlota Amalia en sus últimos años representan el papel de los sirvientes atentos y considerados con su ama. El portero, la dama de compañía, el médico y la doncella se conducen sinceramente de su desgracia y de su muerte.

Corona de sombra: pieza antihistórica en tres actos y once escenas no es, como apunta la segunda parte del título, una obra opuesta a lo histórico, pues de ahí toma el asunto, los personajes y las circunstancias de las épocas, por lo

que el calificativo de Usigli: *pieza antihistórica*, "es más fórmula retórica que verdad teatral".⁹⁴ El dramaturgo "así la define por la actitud que en ella adopta, con sus personajes."⁹⁵

Rodolfo Usigli expone los sucesos de tal manera que las imágenes de Carlota Amalia y de Maximiliano se aprecian desde diversas aristas. Sin negar el curso de los hechos históricos, se propone rescatar los valores humanos de los protagonistas mediante la inserción de personajes emotivos, que le dan otro cariz al frío repaso de los acontecimientos, logrando una textura dramática que revela en el escenario el conflicto de los personajes, sus aflicciones, sus exaltaciones, sus recelos y sus razones para embarcarse en una aventura marcada por la tragedia.

Una de las peculiaridades de esta obra es el manejo del tiempo y del espacio. El hilo dramático se desenvuelve en una espiral, cuyos puntos principales son tres: el primero corresponde a los últimos días de Carlota, en 1927, en el palacio de Bouchout, Bélgica; el segundo, a las acciones de Maximiliano y Carlota en Europa, entre 1884 y 1886; el tercero al Imperio de Maximiliano entre los años de 1864 a 1867.

Los sucesos del primer periodo refieren el encuentro del historiador mexicano, el profesor Erasmo Ramírez, con Carlota Amalia y la muerte de ésta, en el palacio de Bouchout, --escenas primera del acto primero y segunda y cuarta del acto tercero--.

Las acciones del segundo periodo se dividen en dos partes: la primera corresponde a la estancia de Maximiliano y Carlota en Miramar, en 1864, --escena segunda del acto primero--; la segunda presenta las diligencias de Carlota ante Napoleón III y el Papa Pío IX, y de nuevo en Miramar, cuando padece los primeros síntomas de locura, en 1866, --escenas tercera y cuarta del acto segundo y primera del acto tercero.

El tercer periodo se ubica en México, durante el establecimiento y la derrota del imperio --escenas tercera del primer acto; primera y segunda del segundo acto, y tercera del acto tercero.

El manejo espiral del tiempo y el espacio permite el cambio continuo de escenarios. Así, en el acto primero las acciones transcurren en el doble salón de un castillo en Bruselas (1927), la alcoba de Carlota en Miramar (1864), la alcoba de Maximiliano en Chapultepec (1864); en el acto segundo: el salón de Consejo en el castillo de Chapultepec (1865), el boudoir de Carlota en Chapultepec (1866), el salón en el Palacio de Saint Cloud (1866) y el despacho del Papa en el Vaticano (1866); en el acto tercero: el salón en el castillo de Miramar (1866), el salón en el castillo de Bruselas (1927). Al mismo tiempo, la pieza cuenta con una serie de acotaciones que precisan con justeza los cambios de luces, las actitudes y apariencias de los personajes y el uso de objetos propios de cada época.

Las acciones transcurren en un movimiento continuo; las escenas pasan de una época a otra con gran rapidez, creando una sensación de espacialidad y tiempo, de simultaneidad y retrospectión similar a la provocada por las imágenes cinematográficas.⁹⁶ El curso dramático de la obra da a cada personaje una justa dimensión, donde la Historia y la literatura se complementan para conformar una esfera plena de significado y emotividad. Sin duda, "su grandeza, su profundo y exacto dramatismo, sus raíces mexicanas, la poesía y la naturalidad de su diálogo hacen de ella la pieza clave de nuestro teatro".⁹⁷

El Porfiriato

A unas cuantas horas del fusilamiento de Maximiliano, Porfirio Díaz tomó la ciudad de México, el 21 de junio de 1867. Veinticinco días después, Benito Juárez entró a la capital, poniendo fin al régimen monárquico.

En el curso de diez años (1867-1877) advino una etapa de nuestra Historia, conocida como la *República Restaurada*, durante la cual se establecieron los gobiernos de Benito Juárez, Sebastián Lerdo de Tejada y el primer mandato presidencial de Porfirio Díaz.

Una de las primeras medidas dictadas por Juárez para dar validez legal a su autoridad fue la de convocar a elecciones generales. El 18 de agosto de 1867, se reeligió como Presidente para cubrir el cuatrenio de 1867-1871, quedando Sebastián Lerdo de Tejada como presidente de la Suprema Corte de Justicia.

Con el ánimo de pacificar el país, Juárez dictó una ley de amnistía general y combatió las rebeliones de los militares inconformes. Asimismo, dictó leyes y medidas tendientes a mejorar la administración, principalmente en las áreas militar (disminución del ejército y distribución en cuatro zonas), hacendaria (reducción de la deuda externa, recaudación de rentas y desamortización de los terrenos comunales), jurídica (elaboración del código civil y el de procedimientos,

reglamentación del juicio de amparo), de comunicaciones (concesión para la construcción del Ferrocarril Mexicano de Veracruz) y educativa (fundamentación de la educación elemental con las características de obligatoria, gratuita y laica, y organización de la enseñanza secundaria, preparatoria y superior).

En 1871, Juárez llama a nuevas elecciones y vence otra vez a sus contrincantes: Sebastián Lerdo de Tejada y Porfirio Díaz. La reelección provoca el descontento de los generales García de la Cadena, Treviño y Donato Guerra. Porfirio Díaz, por su parte, lanza el *Plan de la Noria*, seguido por algunos militares. Como en los años anteriores, las fuerzas leales al gobierno juarista sofocan la insurrección, pero Juárez no puede terminar su gestión, pues la muerte lo sorprende el 18 de julio de 1872.

Sebastián Lerdo de Tejada se hace cargo de la presidencia de la República y convoca a elecciones, en las cuales resulta electo para el ciclo 1872-1876. A mediados de 1875, los partidarios de Lerdo inician la campaña de su reelección, pero se enfrentan a la crítica de importantes sectores políticos y militares. Porfirio Díaz sale del país con rumbo a Brownsville, Texas, para preparar el derrocamiento del Presidente. El 1° de enero de 1876, el general Fidencio Hernández lanza el *Plan de Tuxtepec*, en el cual desconoce al ejecutivo. En marzo de ese año, Porfirio Díaz regresa a México

y en Palo Alto modifica el plan original de Tuxtepec y se pone a la cabeza del movimiento, que entre otros puntos establecía el desconocimiento del gobierno lerdistas, el principio de la no reelección, la convocatoria para nuevas elecciones y la entrega provisional del poder ejecutivo al presidente de la Suprema Corte de Justicia o en su caso, si no aceptara, al jefe de la rebelión.

El 26 de octubre de ese mismo año, Sebastián Lerdo de Tejada es declarado reelecto para el periodo del 1° de diciembre de 1876 al 30 de noviembre de 1880. El Congreso hizo otro tanto, hecho que motivó a José María Iglesias, presidente de la Suprema Corte de Justicia, a desconocer la autoridad de Lerdo y, al mismo tiempo, a autonombrarse Presidente interino.

Asediado por las tropas porfiristas y las iglesistas, Lerdo entrega la capital a los porfiristas el 20 de noviembre y parte a Acapulco con destino a Panamá, y de ahí al exilio en los Estados Unidos. Tres días después, Porfirio Díaz entra a la capital, donde proclama oficialmente el *Plan de Tuxtepec* y sus reformas hechas en Palo Alto. El 28 de ese mismo mes, Díaz se autonombra jefe del poder ejecutivo. Para terminar con la resistencia de Iglesias, que se había negado a aceptar las condiciones del *Plan de Tuxtepec*, sale a combatirlo personalmente y deja encargado el puesto al general Juan N. Méndez. En una rápida campaña derrota a los iglesistas y

expulsa del país a su líder. Después regresa a la capital, reasume la presidencia interina --15 de febrero de 1877-- y convoca a elecciones, presentándose como único candidato. El 5 de mayo de ese mismo año toma posesión como Presidente constitucional. La época de la República Restaurada tocaba a su fin y se inauguraba una nueva, en la que el país dependería de la voluntad de un solo hombre: Porfirio Díaz.

En efecto, por más de tres décadas (1877-1910), el general Porfirio Díaz asumió la presidencia en ocho ocasiones: la primera en 1877-1880; luego apoyó al gobierno de su amigo Manuel González (1880-1884), y de 1884 a 1910 se reeligió en seis ocasiones consecutivas. Todavía en ese último año se preparaba para iniciar el octavo periodo, pero fue expulsado por las armas de la Revolución Mexicana.

Durante su permanencia en el poder, Porfirio Díaz se valió del apoyo del clero, el ejército, los latifundistas, el grupo de los científicos y los inversionistas extranjeros para establecer una férrea dictadura.

La economía del Porfiriato se fincó en el manejo estricto de la hacienda pública, el fortalecimiento del latifundismo y la apertura a los capitales foráneos para la explotación de los recursos naturales y el usufructo del comercio, la banca, las comunicaciones y la incipiente industria.

Las medidas económicas impuestas por la dictadura condujeron a la mayoría de los trabajadores a un estado de postra-

ción. Asimismo, el gobierno porfirista prohibió las asociaciones gremiales, encarceló y asesinó a sus opositores y combatió casi hasta el exterminio a los indígenas inconformes. A pesar de la represión institucionalizada --que desmiente categóricamente la supuesta paz porfiriana-- a lo largo del periodo hubo muchos levantamientos, sofocados a sangre y fuego. Sin embargo, fue en los últimos años cuando la inconformidad se generalizó y estallaron huelgas importantes como la de Cananea, en 1906, y la de Río Blanco, en 1907, y se sucedieron las rebeliones como las de Benito Ibarra, Antonio P. Araujo, Enrique Flores Magón y Praxedis Guerrero, Miguel R. Ponce y Gabriel Leyva.

En 1899, Camilo Arriaga, Juan Sarabia y Soto y Gama, fundan en San Luis Potosí el Círculo Liberal Ponciano Arriaga. En los años 1901 y 1902 se celebran también en San Luis Potosí reuniones de círculos liberales, que son vigiladas o reprimidas por la policía. En 1903, el Círculo Liberal reorganiza sus filas con la incorporación de nuevos elementos como los hermanos Flores Magón y Alfonso Cravioto, quienes radicalizan las acciones del grupo. En 1906, los hermanos Flores Magón fundan el Partido Liberal Mexicano, el cual pronto se convirtió en el principal opositor al régimen, a través de la organización de los trabajadores, protestas colectivas y la difusión de sus ideas rebeldes en el periódico *Regeneración*.

En 1908, Porfirio Díaz concedió una entrevista al periodista norteamericano James Creelman, quien la publicó en el *Pearsons Magazine*. Al conocerse el contenido de las declaraciones del dictador, quien entre otras cosas afirmaba que había llegado la hora de la democracia en México y, por ende, vería con buenos ojos el surgimiento de partidos de oposición y estaría dispuesto a entregar el gobierno a la persona elegida por el pueblo, se acentúan las inquietudes políticas en la sociedad. Así, a fines de 1908, Francisco I. Madero publica el libro *La sucesión presidencial en 1910*, donde exhorta al pueblo a instaurar la democracia en México, bajo los principios fundamentales de: "Libertad de sufragio y no-reelección".

En enero de 1909 se funda el Partido Demócrata Mexicano, el cual propone la candidatura de Díaz como presidente y Benito Juárez Maza como vicepresidente. En abril de ese año se integra el Club de la Soberanía Popular, que sostiene la candidatura de Díaz, pero acompañado por Bernardo Reyes. A mediados de 1909, Francisco I. Madero, Francisco y Emilio Vázquez Gómez, Filomeno Mata, Luis Cabrera, Paulino Martínez, Francisco P. de Senties, Alfredo Robles y José Vasconcelos, entre otros, fundan el Partido Antirreeleccionista, el cual lanzó como candidatos a presidente y vicepresidente de la República a Francisco I. Madero y Francisco Vázquez Gómez, respectivamente, pero por dificultades con algunos miembros del partido se cambió la fórmula, sustituyendo a Vázquez Gómez

por José María Pino Suárez. Por ese tiempo, los partidarios cercanos de Díaz echaron a andar la maquinaria electoral de la dictadura, con la constitución del Partido Reeleccionista que apoyaba a Porfirio Díaz como presidente y a Ramón Corral como vicepresidente. Para finales del año de 1909 sólo quedaban en la escena política dos contendientes: El Partido Antirreeleccionista y el Reeleccionista.

En los siguientes meses Madero, acompañado por su esposa, recorrió los caminos del país para llamar al pueblo a votar en contra de la dictadura. Al principio Díaz no lo tomó en cuenta, pero cuando empezó a ascender su popularidad, decidió aprehenderlo en Monterrey para recluirlo en San Luis Potosí y así evitar que prosiguiera su campaña. El 26 de junio de 1910, se realizan las elecciones presidenciales y, una vez más, Porfirio Díaz es declarado vencedor de las mismas. El 4 de octubre, Madero se fuga de la cárcel y al día siguiente firma el manifiesto mediante el cual desconoce el resultado de las elecciones y llama a los mexicanos a tomar las armas en contra de la dictadura, para el 20 de noviembre, a las seis de la tarde. Comenzaba la cuenta regresiva del Porfiriato y se abría la brecha abrupta de la Revolución.

Tanto en el curso de la República Restaurada como en el Porfiriato, los intelectuales buscaron establecer nuevas formas de creación artística. En 1867, Ignacio Manuel Altamirano organiza veladas literarias y funda la revista *El Renacimiento*,

con el fin de dar forma a una cultura de carácter nacional. Le acompañan en esta empresa autores románticos y realistas: los novelistas José Tomás de Cuéllar, Hilarión Frías, Manuel Payno, Luis G. Inclán, Vicente Riva Palacio y José López Portillo; los poetas Manuel M. Flores, José Peón Contreras, Juan de Dios Peza y José María Bustillos; el polígrafo Justo Sierra; los investigadores Luis González Obregón y Antonio García Cubas; los pintores Salvador Murillo, Luis Coto y José María Velasco; el músico Aniceto Ortega.

Durante el Porfiriato surge una generación de autores que se empeña en renovar las ideas estéticas precedentes, entre ellos destacan: Luis G. Urbina, Jesús E. Valenzuela, Manuel Gutiérrez Nájera, Manuel Puga y Acal, Salvador Díaz Mirón, Federico Gamboa, Carlos Díaz Dufoo; Manuel José Othón, Amado Nervo, José Juan Tablada y Enrique González Martínez. En 1894, aparece la *Revista Azul*, que expresa la renovación formal y estética del modernismo. En 1898, se funda la *Revista Moderna*, la cual hasta su desaparición (1911), difunde las creaciones de los autores hispanoamericanos modernistas, así como otras corrientes artísticas, incluyendo las más recientes de la cultura universal.

En el extenso período de la República Restaurada y el Porfiriato, surge en el ámbito del teatro un importante grupo de autores como: José Peón Contreras, Manuel Acuña, José Rosas Moreno, Alfredo Chavero, Alberto G. Bianchi, Manuel

Peredo, Juan Antonio Mateos, Ramón Monterola, Rafael Delgado, Juan de Dios Peza, Federico Gamboa y Marcelino Dávalos, quienes escribieron piezas con temas locales y tendencia nacionalista. Precisamente, para este capítulo he elegido dos obras que llevan a escena asuntos vigentes en la República Restaurada y el Porfiriato: *la venganza de la gleba*, de Federico Gamboa y *Así pasan...*, de Marcelino Dávalos.

La venganza de la gleba, de Federico Gamboa

Escrita en 1904 y estrenada al año siguiente, el 14 de octubre de 1905, *la venganza de la gleba*, de Federico Gamboa es "acaso la primera denuncia en serio en el teatro mexicano del sufrimiento del peón; la obra es melodramática y efectista, pero marca hito".⁹⁸ A pesar de su orientación artística e ideológica, es, según Wilberto Cantón: "una obra fundamental de la que tiene que partir todo estudio del teatro mexicano en este siglo".⁹⁹

Se ha debatido muchas veces si *La venganza de la gleba* puede o no ser precursora de las piezas de tema de la Revolución Mexicana. Armando de María y Campos explica que si bien "se le anunció como 'drama social y revolucionario'..., no hubo tal socialismo ni menos intención revolucionaria";¹⁰⁰ Rodolfo Usigli piensa que "no involucra un conflicto social como no sea en su base romántica de la diferencia de castas";¹⁰¹ Antonio Magaña Esquivel considera que aun cuando "se ha querido ver un asomo de predicción de la Revolución de 1910..., en realidad el asunto de *la venganza de la gleba* no es nada novedoso, y su trama corresponde al orden de las tribulaciones sentimentales".¹⁰²

Como cité al principio, Frank N. Dauster y Wilberto Cantón destacan el papel precursor de la obra. Asimismo, Luis Reyes de la Maza asegura que si bien "no se trata de un inicio

de revolución campesina..., (la) obra no deja de ser valiente porque denuncia la miseria del 'peón' de las grandes haciendas y sus sufrimientos y vejaciones por el 'amo';¹⁰³

Fernando Carlos Vevia Romero cree que la grandeza de la obra reside en "la magnífica penetración en el alma campesina (y su) solidaridad con su situación de opresión".¹⁰⁴

Por mi parte, considero que *La venganza de la gleba*, a pesar de su orientación melodramática, describe sin subterfugios las condiciones miserables de los campesinos durante el Porfiriato. Si bien su exploración se queda en los márgenes de la exposición de hechos, anticipa la avenida turbulenta de la Revolución.

La acción se desarrolla en una hacienda distante seis horas de camino de hierro de la ciudad de México. El vaquero Marcos Funes acude a la tienda de la hacienda para disipar en el alcohol la turbación que le provoca la anunciada llegada de Javier, el hijo de los amos, quien dieciocho años atrás sedujera a Loreto, su actual esposa.

Don Francisco Rayo, el administrador, pide a Marcos presentarse al día siguiente a recibir a los patrones; el vaquero declina la invitación. Instantes después llega Damián, el hijo de Loreto y Javier; Don Francisco lo pone al tanto para encargarse de conducir el carruaje en el que viajarán los amos, de la estación del tren a la hacienda.

En la madrugada, Marcos se acerca a la tienda para conseguir más aguardiente. Loreto lo alcanza y le ruega desistir de sus intenciones. Los esposos comparten sus penas. Cuando se alejan del lugar, Damián toca el zaguán de la casa para despertar al administrador.

El amo, don Andrés Pedreguera, pide a don Francisco que obligue a Loreto y a Marcos a no revelar el origen verdadero de Damián. Llegan a la hacienda doña Guadalupe Orto de Pedreguera, Beatriz Lucena de Pedreguera, esposa de Javier, y Blanca de Pedreguera y Lucena, la hija de éstos; Javier no hace el viaje.

Blanca consigue de su abuelo permiso para dar un paseo a caballo acompañada por Damián. Doña Guadalupe exige a su esposo las pruebas de que Damián no es hijo de Javier. El hacendado le ofrece dos entrevistas: una con don Francisco y otra con Loreto y Marcos. El administrador, a pesar suyo, niega conocer la verdad. El matrimonio también declara lo mismo, aun cuando la señora los amenaza de quitarles a Damián.

Por el horizonte se distingue la figura de Damián. Llegan ante los amos y les avisa que la jovencita ha sufrido un pequeño percance. Don Andrés le ordena regresar por ella. La familia, acompañada por algunos peones, rodea consternada a la bella heredera.

Don Andrés sufre un ataque de hemiplejía. Su esposa se consume junto a él, dedicada a atenderlo permanentemente. Su

hijo Javier acude seguido a visitarlo. Al mismo tiempo, crece la amistad entre Blanca y Damián, motivando la suspicacia de Joaquín, el dependiente del despacho, y de don Francisco.

Las sospechas de Joaquín no son infundadas; en efecto, Blanca y Damián, ajenos a su parentesco, se aman. La muchacha le promete al peón conseguir el consentimiento de su abuelo para casarse con él. Sin embargo, cuando declara sus sentimientos, don Andrés muere de pena, y ella, al enterarse de la terrible verdad, pierde la razón. Con esta escena concluye la pieza.

Una de las aportaciones menos cuestionadas de *La venganza de la gleba* es la de presentar en el teatro a personajes del pueblo pobre del medio rural:

Por vez primera, el público veía en un escenario a campesinos mexicanos, y se enteraba de sus problemas. Hasta entonces los tipos del pueblo sólo aparecían como 'borrachitos' de pulquería en las zarzuelas, como personajes ridículos, hasta que Gamboa los presenta como seres humanos...¹⁰⁵

En la obra destacan las figuras de Blanca y Damián. La heredera representa la ligereza de las doncellas terratenientes, cuyas vidas transcurrían entre sedas y azahares, pero con una endeble fortaleza para enfrentar los escollos de la realidad, y que en el caso de Blanca se manifiesta al perder la razón, al enterarse de que Damián era su medio hermano.

Damián, por su parte, muestra un carácter forjado por siglos de ignominia; él mismo es producto de ésta como hijo natural del amo Javier; no obstante, en la profundidad de su ser laten algunos signos de rebeldía, como cuando recuerda las palabras de Marcos, a propósito de la pregunta de Blanca si no le dará gusto por la cara que pondrán todos, incluso Loreto y Marcos, el día que se casen:

¡No, no me da gusto, porque se mi hace imposible!... mi padre me lo ha dicho, hartas veces: 'los amos nos creen diferentes d'ellos y nos calculan pa todo peor que animales'... ¿Cómo habían de consentir en que nos casáramos yo y tú, niña Blanca?...¹⁰⁶

No sólo intuye las diferencias de clase, sino se niega a convalidarlas si éstas inciden en su relación personal con Blanca; por ejemplo, en el caso probable de que ésta deje la hacienda para irse a México con sus padres, declara no estar dispuesto a seguirla como sirviente: "¿Y de qué me voy?... ¿de criado tuyo, queriéndote?... ¡No, no, por nada del mundo!"¹⁰⁷ O expresa su desencanto por no poder vivir en unión libre con Blanca, a diferencia de los pájaros, las flores y de todos los animales que no necesitan de las aprobaciones de los demás ni dependen de la voluntad de otros y por ello son: "--¡más dichosos que nosotros los que tenemos amos siendo cristianos, ellos pueden querer libremente y nosotros no!..."¹⁰⁸

Pero la inconformidad verbal de Damián no pasa al terreno de los hechos. Deja en las manos de Blanca la responsabilidad para conseguir su felicidad y al develar ésta la imposibilidad de su relación que la orilla a la locura, él fracasa también, aunque desconocemos cuál habrá sido su reacción ante los adversos acontecimientos: ¿Habría renegado de su estirpe? ¿Abandonó la hacienda? ¿Siguió amando a Blanca?... No lo sabemos, pues la pieza termina con la revelación fatal, y con ella quedan abiertas todas las posibilidades.

La madre de Damián, Loreto, es también una víctima de la desigualdad social y aun cuando soporta en silencio la afrenta del amo Javier, el desdén de sus iguales, la vergüenza de sus padres y el sufrimiento de su marido; el recuerdo de su hijo muerto, su cariño materno por Damián y su amor por Marcos la hacen concebir la esperanza de ver algún día un poco de justicia para los pobres:

Cerca de nuestro pobre Damián que nada se imagina, pensando en nuestro otro hijo, nos juntaremos los tres, juntaremos nuestra miseria y nuestra desgracia, y ya verás, ya verás cómo alguna vez nos ama-
nece, Marcos, y salimos de las tinieblas, camino de la luz, cogidos de las manos; por delante, Damián, que es muchacho y es juerte, pa que nos aparte los abrojos de estos caminos de nuestras vidas que tanto han hecho sangrar a nuestros pobres pies descalzos; y pa que le sirva de apoyo a nuestros cuerpos viejos de trabajadores cansados... 109

Marcos Funes anticipa la figura del campesino rebelde. Aun no es un revolucionario, sólo es un hombre agraviado que no se explica por qué la justicia no es igual para todos, por qué deben seguir existiendo las diferencias entre los amos y los peones, por qué deben llorar siempre los pobres:

Pa todos hay justicia, Loreto, pero pa nosotros no, ¡te digo que no hay justicia!... nosotros... seguiremos siempre junto al surco... dándonos todos, de padres a hijos, a los padres de él (el amo Javier) y a los hijos de sus hijos, siempre, siempre, siempre, porque nacimos abajo y ellos arriba, porque naiden, juera de Dios, se opone a que así suceda, ni naiden nos de la mano, ni a naiden le debemos, ni naiden nos llora cuando nos morimos, ni hay justicia, en esta tierra pa los que somos desgraciados... llorando el llanto que no si acabará nunca, el llanto tuyo y mío, ¡el llanto de los pobres!...¹¹⁰

Marcos trata a toda costa de olvidar el pasado, pero no vive tranquilo. En su rencor encubierto por su actitud hosca y su desesperado alcoholismo, esboza el aliento de los hombres que pocos años después se harán justicia por sus propias manos.

Don Andrés de Pedreguera muestra el perfil autócrata de los hacendados porfiristas; según él, la sociedad se divide en dos estamentos: el superior, donde conviven los dueños de la riqueza; y el inferior, propio de los trabajadores. Acorde

con esta forma de pensar, se niega a reconocer a Damián como su nieto, por ser hijo de una campesina, hecho que provoca indirectamente la tragedia de su nieta y la suya propia, pues muere de la impresión, al saber que Blanca está enamorada de su medio hermano.

Su esposa Guadalupe Orto de Pedreguera no le va mucho a la zaga. El sentimiento de lástima que expresa hacia los pobres, se circunscribe sólo a los débiles llamados de su conciencia para resarcir el abuso de su hijo.

El administrador, don Francisco Rayo, a pesar de simpatizar con los peones por razones de origen, no duda en pasar por alto sus sentimientos propios, con tal de cumplir los requerimientos de los terratenientes.

Joaquín, el dependiente del despacho, oriundo de la capital y estudiante malgrado, manifiesta un profundo desprecio por los peones y una admiración sin límites por los amos. Intelectual formado en el positivismo, no alcanza a percibir en la vida cotidiana de la hacienda, la desigualdad vergonzosa que anticipaba el enfrentamiento entre los terratenientes y los campesinos.

Don Fructuoso, el arrendador de la tienda, es un gris empleado de los hacendados, atento siempre a cumplir sus órdenes.

En el fondo del foro, los peones proyectan la sombra de su infortunio. Con excepción de Damián, Loreto y Marcos que

ocupan un lugar destacado en las acciones, los demás se pierden en la masa anónima; no obstante, se percibe en el grupo una fuerza soterrada a punto de estallar.

La venganza de la gleba es el antecedente más cercano de las obras que abordan el problema del campo mexicano. Si bien sólo apunta de manera superficial la explotación de los campesinos y ocupa varias escenas para exponer el lado humano de los hacendados, la historia central acerca de la desgracia de Loreto y la tragedia de Blanca y Damián, sobreviene en el marco de la desigualdad social como condicionante en el sino de los protagonistas.

La pieza no reivindica la justicia para los campesinos, sino sólo señala los peligros de mantener el orden de las cosas con la sujeción inhumana de los trabajadores del campo. Esto es de suma importancia, porque como es sabido el dramaturgo, Federico Gamboa, era funcionario del régimen porfirista. Desde la dedicatoria --"Para los ricos de mi tierra"--, el autor se dirige a una sola clase, aquella que según su punto de vista era la única capaz de cambiar la situación.

En nuestros días, el tema de *La venganza de la gleba* nos parece aburrida por tan conocido, o sea la eterna historia de la muchacha campesina seducida por el hijo del amo y abandonada con un niño en los brazos; pero en 1905 era la primera vez que semejante argumento se trataba denunciando de paso el tristemente célebre 'derecho de pernada'.¹¹¹

Asimismo, como citamos en otra parte, la obra es importante en el desarrollo del teatro mexicano porque da voz propia a los campesinos y con ello anticipa su protagonismo posterior en la historia y la literatura.

El estilo de la pieza está construido con imágenes líricas cercanas al costumbrismo. "Las descripciones son morosas, lentas",¹¹² como se puede apreciar en el siguiente ejemplo:

El otoño; con su melancolía intensa, se ha apoderado de las sementeras muertas y de las hondonadas y riscos en que antes crecieron y temblaron los granos. La tierra, reposa de su rendimiento.¹¹³

Los diálogos abusan de puntualizaciones innecesarias, basadas en explicaciones acerca de los móviles de las acciones; sin embargo, los personajes están dotados de una fuerza propia que los hace adquirir un relieve singular; cada uno tiene un lugar en la pieza y se apega a él hasta el final. El lenguaje reproduce el estrato social de los personajes: culto en los de clase alta; vernáculo en los de abajo, que en palabras de su autor: "dígase lo que se quiera, no escasea en bellezas".¹¹⁴

Las acciones transcurren bajo el marco de la arquitectura de la hacienda decimonónica (patio de la misma para el primero y tercer acto y la sala para el segundo), decorada con objetos de la época. Las acotaciones de la pieza definen

con precisión los rasgos, edades, actitudes y vestimentas de los personajes. Todos estos elementos, junto con el canto y los cambios de luces, dotan a la pieza de una atmósfera cercana a la realidad, tal como el autor quería exponerla, pero sin molestar al público.

Más que una denuncia social, la obra despliega un presagio, inconcebible para muchos de los espectadores de principios de siglo, acerca de un torbellino que cambiaría al país para siempre. Este es quizá el mayor mérito de la pieza: anticipar los nuevos tiempos del México del siglo XX.

Así pasan..., de Marcelino Dávalos

Así pasan... fue estrenada en el Teatro Virginia Fábregas la noche del 16 de octubre de 1908. La comedia está compuesta en tres actos, cada uno de los cuales corresponde a tres momentos históricos y temáticos distintos: el primero, en 1864, en pleno dominio del Imperio de Maximiliano, en el que se ubica el ascenso de la fama de la actriz Victoria de Alba y su enamoramiento por Gabriel Alcorta; el segundo acto, en 1871, durante la Restauración de la República, en el esplendor de la carrera de la actriz y el conflicto de su tragedia personal; y el último acto, en 1908, en vísperas de la Revolución Mexicana, en los últimos destellos de la carrera de Victoria, sostenida sólo por el cariño de un amigo de juventud.

La trama comienza con la recepción que ofrece Victoria de Alba, actriz principal de la obra *El despertar del león*, donde se ridiculizan las figuras de Maximiliano y Carlota y se enaltece a la República. Asisten a la fiesta los amigos de la artista y algunas personalidades de la nueva nobleza, como doña Dolores de la Gargolla, doña Nepomucena Collantes y Gorozpe y el general Severo Ibarro y Arrillaga.

La puesta en escena de la farsa nació, en cierta forma, de manera fortuita, cuando en un entreacto de la ópera *I Puritani*, Angela Peralta cantó la romanza *El regreso de la Patria*, la cual motivó el entusiasmo de los republicanos y la

contrariedad del partido imperial. Victoria de Alba, quien se encontraba en el palco del general Ibarrondo, al percatarse del enfado de su amigo, le promete representar ella misma una comedia, en la cual, además de desafiar a la censura, se proponía aguijar el regocijo de los propios conservadores al vaivén de un rigodón.

Victoria, hija de un republicano fusilado por el imperio, comenta su proyecto con un autor prácticamente desconocido, Gabriel Alcorta, quien hace suya la idea y escribe una obra donde recoge sus impresiones personales acerca de los días amargos de la salida de Juárez del Palacio Nacional, el arreo de la bandera republicana y el izamiento del emblema imperial.

Momentos antes del arribo del invitado más importante al festejo --el general Severo Ibarrondo y Arrillaga--, la actriz recibe el reconocimiento de otros artistas como: los miembros de la Academia de Bellas Artes de San Carlos y Angela Peralta, y el abrazo de sus amigos: el señor Ormaechea, doña Josefa del Pino, Gabriel Alcorta y Máximo. Este último aprovecha la oportunidad de quedar a solas con Victoria para declararle su amor, pero la actriz le explica la imposibilidad de corresponderle, pues de llegar a amar a alguien, el afortunado sería el amigo de ambos, Gabriel Alcorta.

El general Ibarrondo desapruueba el contenido de la farsa, en cambio elogia la actuación de Victoria. Gabriel, al

intentar defender el mensaje de su obra, insinúa la traición del militar proimperialista. Este defiende su integridad y declara su convicción de haber actuado conforme a los dictados de su conciencia al depositar su confianza en Maximiliano, a quien define como un hombre singular y el único capaz de poner fin a las matanzas fratricidas.

Victoria se acerca al general. Este le comenta la instrucción de los emperadores --aconsejados por Elion-- de descubrir el nombre del autor de la comedia. Máximo interrumpe la plática y anuncia el baile. El militar continúa el relato y advierte del peligro. Victoria solicita a Máximo recoger el ejemplar de archivo de *El despertar del león*.

Ibarrondo reprende a la comediante por su falta de previsión. Sin embargo, le ofrece su ayuda, si ésta coopera con las pesquisas. Victoria rechaza el trato. Entonces, el milite describe todos los detalles de la virtual represión. La recepción ofrecida por Victoria ha sido muy mal vista por Maximiliano y Carlota al considerarla como escarnio a su dignidad. La casa se encuentra vigilada y antes de una hora se presentarán los guardias. Faltando a su deber, le ofrece salvarla. Victoria acepta con la condición de ser acompañada por el hombre que ama. El general vacila. En este instante aparece Máximo y corrobora la información: el Archivero ha sido arrestado y las autoridades han confiscado el original y las copias de la obra. Ibarrondo firma el salvoconducto, agregando lo necesario para proteger también a Gabriel Alcorta.

Victoria convence a Gabriel de huir juntos. Mientras tanto, el general baila el rigodón. Llegan los policías. Ibarro les ordena no dejar entrar ni salir a nadie. Victoria se despide de Ibarro. Enseguida, acompañada por Ana y Gabriel, aborda el coche del general, estacionado en la puerta del jardín, ante la alarma, confusión y protestas de los invitados que se arremolinan sin poder entrar al salón de baile.

En el segundo acto, seis años después y luego de una gira exitosa por Europa, Victoria de Alba reaparece en México en la obra *El torneo*, de Fernando Calderón. Enterado el Presidente Juárez de los incidentes en los que se vio envuelta la actriz a propósito del estreno de *El despertar del león*, de Gabriel Alcorta, durante la época del Imperio de Maximiliano, acude al teatro y es el primero en aplaudir a la más importante figura de la escena nacional.

El triunfo de la República y el suyo propio ennoblecen el espíritu de Victoria. Colabora con las casas de asistencia, apoya a los actores y actrices retirados, ayuda a sus amigos. Sin embargo, en la plenitud de la celebridad, sufre su mayor fracaso personal. Gabriel le propone matrimonio, siempre y cuando renuncie al escenario para siempre. A pesar de su pasión amorosa, ella no acepta esta condición impuesta por la madre de su amante y decide proseguir la tarea de inmortalizar el nombre de Gabriel a través de la representación de sus obras.

La señora Consuelo Aguilar y Marcho, esposa del general Ibarrondo, suplica a Victoria interceder ante el ejecutivo para revocar la orden de destierro del militar conservador. En tanto Victoria procura obtener el perdón del Presidente Juárez, Máximo trata de disuadir a Gabriel para que no abandone a Victoria; pero éste, empeinado en sus propias razones, se despide de su amigo y rival. Cuando Victoria regresa, todavía eufórica por el éxito de su gestión, se entera del adiós definitivo de su amante. Abatida, pide a Ana y a Máximo dejarla sola. Máximo le recuerda su deber de regresar a escena. Victoria entabla una lucha íntima. Finalmente, la artista vence a la mujer. Ordena a Ana levantar el telón cuando termine el número de la orquesta.

En el tercer acto, casi cuatro décadas después, durante los últimos años del Porfiriato, Victoria de Alba, en el caso de su carrera, soporta humillaciones y arrastra su fama en zarzuelas que ponen en primer plano las virtudes físicas de las bailarinas y coristas. Otros vientos soplan en el nuevo siglo. La nueva estrella del escenario se mofa de ella y la obliga a desocupar su cuarto. Los criados no le hacen caso. El empresario la obliga a representar papeles secundarios. El maestro de coros la presiona. La sombra de Gabriel perturba de vez en cuando sus recuerdos.

Su decadencia es tal que sólo hace falta un ligero roce para sepultarla en el olvido. La heredera de su lugar en el

firmamento del arte, Estrella, toma para sí esa oprobiosa misión. Con ese fin contrata a un gacetillero, quien en unas cuantas líneas de su artículo "Así pasan las glorias de este mundo", sentencia al ostracismo a la sexagenaria actriz. Estrella, insatisfecha con los términos ásperos del escrito, exige al periodista una detracción más evidente.

En el nuevo ambiente del quehacer teatral, el maestro de coros impone un método infalible para encauzar la vocación de las artistas. Las divide en cuatro grupos: las dotadas por su talento vocal, las atractivas por su buena figura, las cautivadoras por la exhibición de sus piernas, las seductoras por sus senos. Desde luego, en ninguna de esas categorías podía salir airosa Victoria de Alba.

Al verse obligada a cambiar de camerino para tomar otro más lúgubre, Victoria recibe la ayuda del apuntador. El periodista, inducido por Estrella, entrevista a Victoria. Sin saber cómo abordar la conversación, empieza entre burlón y agresivo; poco a poco cambia su actitud, hasta transformarse en admiración hacia la infortunada actriz. Avergonzado por su proceder, hace pedazos el artículo y lo arroja contra el suelo. Con emoción, estrecha la mano de Victoria. Antes de retirarse se detiene un momento y le suplica que, si Estrella pregunta por él, le informe que ha salido a buscar una prenda perdida: la vergüenza.

No obstante lo lamentable de su situación, Victoria todavía conserva algunos rasgos de su carácter. Lleva en su corazón atormentado el recuerdo cada vez más difuso de Gabriel Alcorta. Tolera las ligerezas de sus compañeras. Conserva la suficiente sensibilidad para entusiasmarse con la voluptuosidad de la danza. Confía en el valor intemporal del arte, pues expresa que las condiciones del presente darán paso a un arte nuevo.

Mientras tanto, hay un intento de rebelión de las coristas. El empresario reprende cordialmente al maestro de coros por incomodar con sus malos tratos a la principal atracción del teatro. Llama a Victoria y la amenaza con despedirla si no acepta los ínfimos papeles de comparsa. La actriz le recuerda que gracias a ella hizo su fortuna y, en nombre de las promesas hechas al calor de los triunfos pretéritos, le exige la concesión de trabajar sólo en obras decorosas. El empresario, sin inmutarse, sostiene su posición.

Estrella pregunta por el periodista. Despechada con la respuesta imprecisa de Victoria, observa los papeles esparcidos por el suelo; los recoge y al lograr unir unos pedazos, comprende todo. Molesta, decide hablar con el maestro de coros para echar por la borda los restos de la fortuna de la artista.

El maestro llama a Victoria para ensayar sus coplas. Esta busca en su baúl, entre varios pliegos de dramas, el papel

de la pieza final. Una bailarina se acerca y le manifiesta el cariño de todas sus compañeras. Cuando por fin encuentra la Bayadera, empieza la prueba. El maestro pide a Estrella que le enseñe cómo debe hacerlo. Estrella canta y baila la copla, graciosa y un poco canallesca. Victoria intenta imitar la actuación pero fracasa. Desalentada, se deja caer sobre el baúl, llorando como una niña. La bailarina la alienta a proseguir el ejercicio. En ese momento aparece Máximo, se encara con el maestro de coros y le dice que la señora de Alba ya no trabajará más. El maestro, Estrella y la bailarina dejan solos a los viejos actores.

En la escena última, Victoria inquiere a Máximo el por qué de su actitud. Este le informa su ingreso al Conservatorio como profesor. Para disipar la inquietud de su amada, le ofrece su protección. Victoria, como un náufrago prendido a un madero, expresa su deseo de seguir trabajando para poder morir con honor. Además, le recuerda: ella no puede entrar a su casa debido al recuerdo amargo de su juventud que se interpone entre los dos. Máximo acomoda en forma delicada sus razones hasta vencer la resistencia de Victoria, quien, finalmente, acepta abrir su corazón a la tenue llama del amor invernal y compartir sus últimos días con el amigo de toda su vida.

A pesar de los saltos temporales, *Así pasan...* mantiene un hilo conductor a través de la protagonista. Al respecto, José Rojas Garcidueñas opina:

En realidad, esta pieza ofrece en cada uno de sus actos una trama particular y la unidad de la obra se consigue por el enlace de esos temas, ligados entre sí en la misma personalidad del personaje principal.¹¹⁵

Desde el primer acto hasta el final, Victoria de Alba despliega los relieves de su carácter, moldeado por el recuerdo de su padre, fusilado por los imperialistas:

Murió por sus convicciones. Cuando el verdugo ordenaba '¡Fuego!', según me has dicho tú, atronó los aires su voz enérgica: '¡Viva la República!...' De ese grito nació yo.¹¹⁶

Así como por su pasión amorosa, la valentía para enfrentarse al Imperio de Maximiliano, su generosidad con los desvalidos y solidaridad con los amigos; su tenacidad para sobreponerse a la adversidad y su amor postrero.

Su vida toda es un paradigma de la perseverancia y vigilia de los seres identificados con el arte y comprometidos con las hondas raíces del pueblo. En todas las situaciones desfavorables mantiene un ánimo impetuoso, acostumbrado a tomar decisiones, y, cuando ese brío palidece por el peso de los años, su sensibilidad conserva resquicios por donde se filtran la lealtad, la devoción y el cariño de su viejo amigo, que remueven las fibras íntimas de su conciencia y la yerguen de nuevo.

Bajo la égida de un sentimiento amoroso contenido, Máximo cultiva una amistad suave, avezada en plantar setos alrededor de su amada. Tan noble como ella, pero dotado de un temperamento impasible, se convierte, a través de los años, en la resonancia transparente del ocaso de Victoria. Sin perder nunca la esperanza, en la postrera jornada, su diligencia consigue combinar en una sola armonía los sonidos graves e intensos con las notas agudas y penetrantes de dos voces con diferente tesitura pero el mismo acento.

Gabriel Alcorta, el autor de las obras de teatro interpretadas por Victoria de Alba, representa el polo opuesto al carácter de la actriz. Su grandeza artística es inversamente proporcional a su insignificancia de ánimo. Al verse obligado a poner en una balanza su pasión amorosa y el afecto materno, a pesar de las amonestaciones de su amigo y los ruegos de su amante, decide rendir culto a la tradición de su clase; con ello pierde la oportunidad de alcanzar la ventura, provocando de paso la desdicha de Victoria, quien durante toda su vida quedará marcada por su abandono.

Otro personaje importante en el curso de los acontecimientos es el general Ibarro y Arrillaga, quien muestra el lado humano de la tragedia de la guerra. Por encima de sus deberes militares, da paso a los llamados de su conciencia y ayuda a Victoria y a Gabriel a escapar de la represión. Su acción generosa será recompensada en la misma medida por la actriz.

Ana, la nodriza de Victoria, manifiesta junto con Maximo, aunque en un diferente plano, una estrecha lealtad por la actriz. En la medida de sus posibilidades trata de protegerla de los peligros presentes y futuros. Sus advertencias, amonestaciones y silencios llevan siempre el propósito de evitar que el dolor empañe la vida de su joven amiga.

El señor Ormaechea es un republicano convencido y un admirador sincero de Victoria de Alba. Así, contribuye con entusiasmo a celebrar la burla de la recepción y seis años después, pone sus mejores oficios --junto con los de Victoria-- para evitar el destierro del general Ibarrondo. Asimismo, es uno de los primeros en lamentar la infelicidad de su amiga.

Los demás personajes sólo aparecen en uno de los tres actos del drama. Sobresalen en el primero, Doña Dolores de la Gargolla, ilustre pelucona del bando imperial; doña Josefa del Pino, republicana amiga de Victoria. En el segundo, Consuelo Aguilar y Marocho, esposa del general Ibarrondo. En el último acto, Estrella, la engreída primera figura del teatro; la bailarina admiradora de Victoria; el periodista que al contacto de la vieja actriz recobra su dignidad; el venal maestro de coros; el señor Valdés, político del régimen porfirista; el empresario, arrogante mercader del arte; el apuntador, amigo de los viejos actores; Jenaro, el criado del teatro.

Así pasan... es un drama que recrea más de cuatro décadas de la Historia de México, donde transcurren el Imperio de Maximiliano, la Restauración de la República y el Porfiriato. En esos tres momentos históricos se desarrollan "los tres momentos claves de la vida y la carrera de"¹¹⁷ la protagonista.

De paso aborda también otros dos asuntos fundamentales: el de la represión política y el de la crítica teatral. Respecto del primero, destaca la actitud de los contendientes, que "en el ambiente y el carácter de la sociedad del Segundo Imperio"¹¹⁸ o en el exaltado nacionalismo de la República Restaurada, fueron capaces de hacer a un lado sus compromisos de partido para ayudar a sus amigos.

El otro asunto toca el ambiente teatral de los últimos años del Porfiriato, descrito como un reflejo de la decadencia social del régimen. Así, por ejemplo, se recuerda con nostalgia las obras de Muñoz, *visitador de México*, de Ignacio Rodríguez Galván; *Indulgencia para todos*, de Manuel Eduardo de Gorostiza; *La conjuración de México*, de Pantaleón Tovar; *El torneo*, de Fernando Calderón; *El pasado*, de Manuel Acuña; *El pan de cada día*, de José Rosas Moreno; *¡Sin esperanza!*, de Alfredo Chavero; *¡Los dioses se van!*, de Juan Antonio Mateos; *La hija del Rey*, de José Peón Contreras, etc., y, al mismo tiempo, se señala uno de los males del país, respecto a su ingratitud con los creadores del arte y la cultura.

La comedia está compuesta en tres actos, en una prosa inquieta, inclinada a abusar de la extensión de los parlamentos, como sucede en todo el teatro romántico, pero: ...

El ambiente es correcto y propio, más acentuado y mejor logrado en los dos últimos actos; es, como los personajes y en general la obra toda, de tipo realista, dentro de la gran corriente teatral española y francesa que predominó en los finales del siglo pasado y principios del actual.¹¹⁹

El suceder de la trama enfrenta el manejo de un haz temporal y temático, el cual se resuelve mediante la presencia de la protagonista, quien condensa en sus acciones el entorno histórico y su propio desenvolvimiento, de modo que cada acto posee un ritmo propio, pero sin romper con el curso dramático de la pieza.

Las acotaciones discretas y puntuales enfatizan las acciones y emociones de los personajes:

Desde que Máximo ha recordado a Victoria su deber de actriz, ésta, la vista clavada en el vacío, parece contemplar la tempestad de su alma, sin que un solo músculo denuncie quién de las dos, si la mujer o la artista vencerá.¹²⁰

El lenguaje, la música, las luces y los decorados (un salóncito, un camerino y un escenario a la hora de ensayar) buscan crear un clima adecuado para presentar dentro de la misma historia el mundo del teatro. Así, la conjugación de todos los elementos del espectáculo y la mixtura de la Historia con la ficción dan a la pieza una realización relevante que la convierte en un obligado punto de referencia en el estudio del teatro mexicano de tema histórico.

La Revolución Mexicana

Con la reseña de la Revolución Mexicana termino la serie de trabajos introductorios para cada una de las etapas históricas tratadas en la tesis. Como las anteriores, ésta sólo tiene el objetivo de presentar en líneas generales el contexto histórico aludido en las obras de teatro aquí analizadas.

La Revolución Mexicana es el hecho histórico más significativo de nuestro país en el siglo XX. Esta insurrección en contra de la dictadura de Porfirio Díaz --y todo lo que significaba: caciquismo, peonismo, fabriquismo, hacendismo, cientificismo y extranjerismo--, trascendió los marcos políticos de sus iniciadores para convertirse en un movimiento popular que cambió la faz y las entrañas de la República.

La mayoría de los historiadores está de acuerdo en señalar el 20 de noviembre de 1910 como la fecha de inicio de la rebelión, pero no hay consenso sobre cuándo dejó de tener carácter revolucionario, después de que callaron los fusiles. A manera de ejemplo, cito en seguida dos clasificaciones.

Según el maestro Agustín Cue Cánovas, la Revolución Mexicana puede dividirse en cuatro etapas: 1. *La prerrevolucionaria (1900-1910)*, cuando acaecen las primeras sublevaciones obreras y campesinas y prevalece la influencia ideológica del programa del Partido Liberal Mexicano. 2. *La de iniciación o de la Revolución Maderista (1910-1913)*, a partir del levanta-

miento armado del 20 de noviembre de 1910 y la consecuente caída de la dictadura porfirista, el interinato del Presidente León de la Barra, el gobierno de Francisco I. Madero y la usurpación de Victoriano Huerta. 3. *La de la Revolución Constitucionalista (1913-1917)*, dividida, a su vez, en tres periodos: a. *La Revolución Política (1913-1914)*; b. *La Revolución Agraria (1914-1915)*; c. *La Revolución Proletaria (1915-1917)*. Abarca el *Plan de Guadalupe*, los repartos agrarios de los caudillos y la participación de los batallones obreros en la Revolución. La fase culmina con el ordenamiento legal de los planes y disposiciones de la Revolución triunfante en la Constitución de 1917. 4. *La etapa Constitucional (1917-1958)*. Comprende los gobiernos de Venustiano Carranza (1917-1920), Alvaro Obregón (1920-1924), Plutarco Elías Calles (1924-1928), Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932), Abelardo Rodríguez (1932-1934), Lázaro Cárdenas (1934-1940), Manuel Avila Camacho (1940-1946), Miguel Alemán Valdés (1946-1952) y Adolfo Ruiz Cortinez (1952-1956).¹²¹

Por su parte, la maestra Gloria M. Delgado de Cantú divide a la Revolución Mexicana en dos grandes etapas: 1. *La lucha armada y constitucionalismo (1910-1920)*. Abarca la Revolución Maderista, la usurpación de Victoriano Huerta, el triunfo del carrancismo, la Constitución de 1917 y el gobierno de Venustiano Carranza. 2. *Los gobiernos de la Revolución (1920-1988)*. Comprende los hechos ocurridos durante

sesenta y ocho años, divididos a su vez en tres periodos: a. *Formación del Estado mexicano (1920-1940)*, con los gobiernos de Alvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y Lázaro Cárdenas. b. *Crecimiento hacia adentro (1940-1970)*, con la aplicación de un modelo económico y político. c. *El pasado reciente (1970-1988)*. Trata el agotamiento del modelo económico y político y la situación de crisis permanente.¹²²

Para efectos de este trabajo, sin entrar en polémica acerca del hecho o momento declinante de la Revolución, propongo como punto final de las acciones revolucionarias hasta el periodo presidencial del general Lázaro Cárdenas.

Tal como lo estableciera el *Plan de San Luis*, los maderistas prepararon el alzamiento en diferentes partes del país, pero muchos de ellos fueron descubiertos y reprimidos, como el caso de los hermanos Serdán en Puebla, el 18 de noviembre de 1910.

El 20 de noviembre se inició la Revolución con los numerosos levantamientos en el norte de la república, principalmente los organizados por Abraham González en Chihuahua, bajo cuyo mando participaron los grupos de Pascual Orozco, José de la Luz Blanco, Francisco Villa y Guillermo Baca.

Por su parte, Francisco I. Madero, acompañado de su hermano Gustavo y siete hombres más, cruzó la frontera por el punto de Eagle Pass, Texas, para encabezar la revuelta, pero al no recibir el apoyo ofrecido por uno de sus seguidores,

Catarino Benavides, se vio obligado a regresar a Estados Unidos y se dirigió a Nueva Orleans, pues en San Antonio había orden de aprehensión en su contra. A los pocos días, la Revolución se propagó por otros estados: Coahuila, Durango, Zacatecas y Veracruz.

Al enterarse de las victorias revolucionarias, Madero decide entrar a México el 14 de febrero de 1911. Un mes después, la insurrección se había extendido por todo el país. El 20 de abril de ese mismo año, representantes del gobierno porfirista intentaron negociar la paz, pero Madero exigió como condición la renuncia de Díaz. Para el mes de mayo, los rebeldes habían tomado las principales poblaciones, con excepción del Distrito Federal y las capitales de algunos estados. El día 7 de ese mismo mes, Porfirio Díaz renuncia a la presidencia de la República. A los tres días las tropas de Pascual Orozco, Francisco Villa y José de la Luz Blanco toman Ciudad Juárez. El 21 de mayo, se firman los *Convenios de Ciudad Juárez*, mediante los cuales se formalizaban las renunciaciones del Presidente Porfirio Díaz y del vicepresidente Ramón Corral, la designación como Presidente interino del porfirista Francisco León de la Barra, quien se encargaría de convocar a elecciones generales, así como el cese de las hostilidades y el licenciamiento de las tropas revolucionarias. El 25 de mayo, León de la Barra ocupó la presidencia. El día último de ese mes, Porfirio Díaz salió de Veracruz rumbo a Francia, donde moriría cuatro años después.

Durante el interinato de León de la Barra, Madero se esforzó por conciliar los intereses de los revolucionarios con los porfiristas, pero en lugar de conseguirlo, su figura se desgastó en el ataque permanente que padeció de parte de los científicos y la prensa reaccionaria, así como de la desconfianza creciente en el bando rebelde, principalmente de los zapatistas, quienes desde el mes de marzo de 1911 se habían alzado en armas en el estado de Morelos.

En medio de la efervescencia política se empezaron a organizar las elecciones. Madero formó el Partido Constitucional Progresista, el cual lo eligió como candidato a Presidente y a José María Pino Suárez como vicepresidente, desplazando al radical Francisco Vázquez Gómez.

El 6 de noviembre de 1911, Madero asumió el cargo de Presidente de la República en condiciones desfavorables, pues su política conciliatoria le había creado una imagen de debilidad con sus enemigos y de entreguismo con sus correligionarios. A pesar de haber sufrido un atentado durante el interinato de León de la Barra y de recibir los ataques de la oposición porfirista en la Cámara de Diputados y el Senado, así como los del poder judicial, integrado en su mayoría por magistrados contrarrevolucionarios, Madero mantuvo su actitud de restañar las heridas de la guerra mediante el diálogo y el consenso y pretendió solucionar los principales problemas del país, pero la mayoría de sus iniciativas no llegaron a hacerse realidad.

En el terreno político-militar, Madero tuvo que enfrentar numerosas rebeliones tanto del bando revolucionario como del porfirista. El 28 de noviembre de 1911, Zapata lanzó el *Plan de Ayala*, con el cual desconoció a Madero y exigió la restitución de tierras, montes y aguas a sus legítimos propietarios.

El 13 de diciembre de 1911, el general Bernardo Reyes regresa al país para conducir un movimiento contrarrevolucionario, pero por falta de apoyo se entrega a las autoridades el día 25 de ese mismo mes. El 25 de marzo de 1912, Pascual Orozco enarbola el *Plan de la Empacadora* y se subleva contra el gobierno maderista. El 16 de octubre de 1912, Félix Díaz se levanta en Veracruz, pero es vencido por el general Joaquín Beltrán.

Uno de los personajes que minaron la gestión de Madero y tuvieron una importancia decisiva en su derrocamiento, fue el embajador norteamericano Henry Lane Wilson, quien al no conseguir el consentimiento de Madero para favorecer los intereses de su gobierno, emprendió una campaña de desprestigio en contra de éste y dirigió la conjura para su eliminación del escenario político.

Así, entre el 9 y el 19 de febrero de 1913, sucedió el golpe de Estado conocido como la "Decena Trágica", durante la cual las tropas federales insurrectas liberaron a Bernardo Reyes y Félix Díaz, a fin de que encabezaran la revuelta.

El general Reyes pereció en el segundo intento de la toma del Palacio Nacional, y Félix Díaz se acuarteló en la Ciudadela. Al mismo tiempo, Madero fue traicionado por el general Victoriano Huerta, recién nombrado comandante general de la plaza, pues éste, de acuerdo con Félix Díaz y con el apoyo de Henry Lane Wilson, celebró el *Pacto de la Embajada*, mediante el cual se desconocía al Presidente Madero y se proponía a Huerta como Presidente provisional.

El 18 de febrero de ese mismo año, Gustavo A. Madero caía abatido en una celada preparada por Huerta. El 19 de febrero, Francisco I. Madero y Pino Suárez fueron obligados a renunciar a sus cargos. Para allanar el camino de Huerta a la presidencia, el Congreso confirió el cargo de presidente provisional a Pedro Lascuráin. Este a su vez nombró a Huerta como ministro de Gobernación. En menos de una hora Lascuráin renunció al puesto en favor de Huerta. El 22 de febrero, Madero y Pino Suárez fueron asesinados por los esbirros del usurpador en el trayecto del Palacio Nacional a la Penitenciaría, terminando así con la Revolución Maderista.

Desde el principio, Victoriano Huerta buscó fortalecer su poder mediante la represión y las maniobras políticas. Casi de inmediato desconoció el *Pacto de la Embajada* al hacer a un lado a su aliado Félix Díaz y presentarse como candidato único a las elecciones de octubre. Con sus opositores fue intolerante. El 7 de octubre de 1914, mandó asesinar a Belisa-

rio Domínguez, quien había manifestado por escrito su desacuerdo con las acciones del usurpador. El 10 de octubre, suprimió la Cámara de Diputados; obligó a la Cámara de Senadores a autodisolverse y convocó a elecciones extraordinarias de diputados y senadores para el 26 de octubre, fecha en que debían celebrarse las elecciones presidenciales. Combatió ferozmente a los zapatistas, los cuales, al contrario de los orozquistas, se negaron a apoyar al dictador. Asimismo, a pesar de sus esfuerzos, no pudo conseguir el reconocimiento del gobierno de Estados Unidos.

Mientras tanto, un día después del ascenso de Huerta a la presidencia, el gobernador de Coahuila, Venustiano Carranza, desconoció su gobierno. Más adelante, el 26 de marzo de 1913, dio a conocer el *Plan de Guadalupe*, en virtud del cual ratificaba su desconocimiento hacia la administración huertista, y asumía la jefatura del Ejército Constitucionalista con el propósito de restaurar el orden legal. También se comprometía a hacerse cargo de la presidencia interina y a convocar elecciones una vez que las fuerzas revolucionarias tomaran la ciudad de México y restablecieran la paz.

El *Plan de Guadalupe* fue secundado por los revolucionarios de todo el país. Incluso, Pancho Villa que residía en Estados Unidos, al tener noticia de los asesinatos de Abraham González en Chihuahua y de Madero en la capital, regresó a México para unirse a los rebeldes. Las campañas de los

revolucionarios, principalmente los ejércitos de Alvaro Obregón, Francisco Villa, Pablo González y Emiliano Zapata arrasaron con las posiciones del ejército federal.

Justo en el periodo de la ofensiva revolucionaria, surgió un conflicto entre México y Estados Unidos. Con el pretexto de la aprehensión de unos marinos norteamericanos en Tampico por el ejército federal y aun cuando fueron liberados de inmediato, el Presidente Woodrow Wilson interpretó el hecho como un agravio a su país y exigió un saludo a la bandera americana con salvas de honor. Como Huerta se negara a hacerlo, Wilson ordenó el desembarco de los *marines* en el puerto de Veracruz. Los cadetes de la Escuela Naval y el pueblo ofrecieron una resistencia heroica, pero fueron doblegados por la superioridad de los invasores, el 21 de abril de 1914.

Villa y Carranza protestaron la ocupación. El gobierno norteamericano, con la intermediación de Argentina, Brasil y Chile, organizó las conferencias de Niágara Falls, Canadá, pero sus tropas abandonaron el territorio mexicano hasta el día 13 de noviembre de 1914. Entretanto, las fuerzas revolucionarias, principalmente las de Villa y Obregón, cercaron a las tropas del usurpador hasta obligarlo a renunciar a la presidencia, el 8 de julio de 1914.

El sustituto de Huerta en la presidencia, Francisco F. Carvajal, pretendió negociar con los revolucionarios, pero

Carranza exigió la rendición incondicional del ejército federal. Ante el avance de las fuerzas de Obregón, Carvajal abandonó la presidencia. El 13 de agosto, Obregón y Gustavo Salas, comisionado por la Secretaría de Guerra y el señor Eduardo Iturbide, gobernador del Distrito Federal, firmaron los *Convenios de Teoloyucan*, donde se aseguraba el triunfo del movimiento constitucionalista. Dos días después, las fuerzas de Obregón hacían su entrada triunfal a la ciudad de México. El día 20 de ese mismo mes, Venustiano Carranza asumió la presidencia provisional de la República.

La primera gestión de Carranza se caracterizó por la escisión de la unidad revolucionaria, misma que se quiso resolver con una gran convención de jefes revolucionarios en la ciudad de México, el 1° de octubre, la cual se trasladó posteriormente a Aguascalientes el 10 de octubre.

Con el ánimo de limar las asperezas de los caudillos, la Convención acordó destituir a Carranza y a Villa de sus funciones como Presidente provisional y Jefe de la División del Norte, respectivamente. Asimismo, eligió a Eulalio Gutiérrez como Presidente provisional y trasladó los trabajos de nuevo a la capital. Por desgracia, los acuerdos no fueron acatados. Carranza salió de México el 2 de noviembre con rumbo a Veracruz, donde se propuso instalar su gobierno. Villa reasumió la conducción de la División del Norte y Zapata se mantuvo en pie de lucha. Al abandonar don Venustiano la

capital, penetraron en ella los ejércitos de Villa y Zapata y respaldaron de momento la autoridad de Eulalio Gutiérrez.

En los primeros días del mes de enero de 1915, Villa se retira a Chihuahua, hecho que aprovecha Eulalio Gutiérrez para formar su propio ejército. Al enterarse Villa de las intenciones de éste, regresa al centro del país y derrota a las tropas convencionistas en San Felipe, Guanajuato. Eulalio Gutiérrez huye y se entrega a Venustiano Carranza. Los convencionistas nombran a Roque González Garza como Presidente provisional.

En tanto, Carranza desde Veracruz emprende acciones tendientes a fortalecer su autoridad. En ese tenor expide, el 6 de enero de 1915, la Ley Agraria con la que pretendía arrebatar la bandera agrarista a los zapatistas y pacta con los trabajadores de la Casa del Obrero Mundial --17 de febrero-- la integración de éstos a la causa constitucionalista a cambio de reconocerles sus demandas. Al mismo tiempo, otorga a Obregón el control de las acciones militares para iniciar la contraofensiva.

El 5 de enero de ese mismo año, Obregón toma la ciudad de Puebla y el día 28 cae sobre la capital. A fines de marzo se apodera de Querétaro y el 4 de abril establece su cuartel general en Celaya, donde vence a los villistas en dos batallas memorables, la del 6 y 7 de abril y la de los días 13, 14 y 15 de ese mismo mes. En el mes de junio inflige otra

derrota a Villa en Silao, Guanajuato, y destroza a la División del Norte en la batalla de Aguascalientes, entre el 6 y el 10 de julio. Villa se refugia en Chihuahua acompañado de los restos de su ejército.

Para ese momento el gobierno de la Convención sólo se sostenía con el apoyo de los zapatistas. Roque González Garza es sustituido por Francisco Lago Cházaro, pero el movimiento estaba condenado a su extinción, por lo que los convencionistas abandonaron la capital y acordaron su disolución en Jojutla, Morelos, el 14 de junio de 1915.

Con la única oposición de Zapata en Morelos y de Villa en Chihuahua, los constitucionalistas lograron controlar la mayor parte del país. El 19 de octubre de 1915, Carranza recibió el reconocimiento de Estados Unidos. Villa intentó todavía contrarrestar dicha disposición con algunas acciones militares como el tan sonado ataque a la población de Columbus, en territorio norteamericano, el 9 de marzo de 1916, incidente que provocó una nueva invasión a México por parte del ejército estadounidense comandado por el general Pershing, bajo el pretexto de capturar a Villa. Luego de intensas negociaciones, los invasores se retiraron del país, en los primeros días de 1917.

Con el fin de reformar la Constitución de 1857, Carranza expidió dos decretos para convocar a un Congreso Constituyente. Este deliberó a lo largo de dos meses y el 5 de

febrero de 1917 promulgó una nueva constitución, que recogía los principios básicos de la organización de la República, así como los derechos de todos los mexicanos.

A partir de la promulgación de la Carta Magna de 1917 comenzó la etapa de los gobiernos constitucionales surgidos de la Revolución. Según las normas legales, Carranza convocó a elecciones y resultó electo para cubrir el periodo del 1° de mayo de 1917 al 30 de noviembre de 1920. Su gestión se distinguió por llevar a cabo una firme política nacionalista; por ejemplo, resistió las presiones para obligar a México a participar en la primera Guerra Mundial; y estableció en el decreto del 19 de febrero de 1918 un impuesto por la explotación del petróleo, medida que provocó la inconformidad de las compañías extranjeras. En la política interna, trató de conciliar los intereses del gran capital con los reclamos de los trabajadores y combatió duramente a sus opositores, principalmente a Villa y Zapata. Este último fue asesinado a traición por el coronel carrancista Jesús Guajardo, quien había fingido unirse a su causa. La muerte del apóstol del agrarismo, el 10 de abril de 1919, selló la suerte del movimiento campesino.

En los primeros meses de 1920, comenzaron las actividades de la campaña electoral. Carranza apoyó la candidatura de Ignacio Bonilla para enfrentarse a Alvaro Obregón, propuesto por los partidos Liberal Constitucionalista, Laborista

y Cooperativista. Debido a la persecución de los partidarios de Obregón por parte del gobierno carrancista, Plutarco Elías Calles, Adolfo de la Huerta y Pablo González, lanzaron el *Plan de Agua Prieta*, el 24 de abril de ese mismo año, en el que desconocían al ejecutivo y proponían en su lugar a Adolfo de la Huerta como Presidente provisional.

Ante el avance de las tropas obregonistas, Carranza sale de la ciudad de México, el 7 de mayo, con rumbo a Veracruz. En el trayecto, es asesinado en el poblado de Tlaxcalantongo, el 21 de mayo. Con la muerte de Carranza, los obregonistas tuvieron libre el camino para imponer en la presidencia a Adolfo de la Huerta, quien se hizo cargo del poder ejecutivo el 1° de junio de ese año. Durante su mandato, de la Huerta negoció el desarme de los principales jefes zapatistas, así como el retiro a la vida privada de Pancho Villa y sólo enfrentó el levantamiento del general Guajardo, quien fue vencido y fusilado por el ejército gubernamental. Asimismo, convenció al general Pablo González para que retirara su candidatura a la presidencia; de este modo, el general Obregón ganó las elecciones venciendo por un amplio margen al opositor Alfredo Robles Domínguez.

El 26 de octubre de 1920, el general Alvaro Obregón asumió la presidencia de la República. Durante su gestión (1920-1924) impulsó una política agraria en beneficio de los campesinos y al principio también en favor de los obreros, pero

al final intervino las organizaciones para controlarlas en favor del gobierno. Quizá su obra más importante fue la de impulsar la tarea educativa, coordinada por José Vasconcelos. Los problemas más serios que enfrentó fueron: en el ámbito externo, las presiones de Estados Unidos para imponerle un tratado de amistad y comercio; en el local, la confrontación con el clero, el asesinato de Pancho Villa, el 20 de julio de 1923, y la rebelión de Adolfo de la Huerta.

El sucesor de Alvaro Obregón en la presidencia de la República, Plutarco Elías Calles (1924-1928), continuó la obra de su antecesor en la consolidación del Estado mexicano. Para tal efecto, impulsó la reconstrucción nacional en todos los campos; por ejemplo: reorganizó el ejército, creó diversas instituciones bancarias, mandó construir obras de infraestructura hidroagrícola y de comunicaciones, continuó con el reparto agrario y promovió la organización de los trabajadores. Los principales problemas que encaró fueron la "guerra de los cristeros" --el levantamiento armado encabezado por el clero pero con una base campesina, en los años de 1926-1929--, las rebeliones de los generales Francisco Serrano y Arnulfo Gómez, el asesinato del Presidente electo Alvaro Obregón, el 17 de julio de 1928, así como las consabidas presiones de Estados Unidos para salvaguardar sus intereses, en este caso, los de las compañías petroleras.

El asesinato de Obregón provocó una profunda crisis en la política mexicana que se resolvió parcialmente con la elección de Emilio Portes Gil como Presidente interino, el 1° de diciembre de 1928. Durante su breve gobierno de dos años, Portes Gil padeció la creciente influencia de Calles en los asuntos públicos, pero aún así destacan los hechos de haber negociado la paz con los cristeros y de haber apoyado la creación del Partido Nacional Revolucionario, promovido por Calles.

El 5 de febrero de 1931, Pascual Ortiz Rubio tomó posesión de la presidencia, luego de haber vencido en unas reñidas elecciones al candidato opositor, José Vasconcelos. Durante su mandato continuó con la política de favorecer a ciertas organizaciones políticas y de reprimir a otras como el Partido Comunista, que había sido declarado ilegal desde el gobierno de Portes Gil. En materia agraria continuó con el reparto de tierras. En el campo exterior, consiguió la admisión de México en la Liga de las Naciones y dio a conocer la "Doctrina Estrada", respecto a la autodeterminación de los pueblos y el principio de no intervención. Debido a las presiones de Plutarco Elías Calles, considerado como el *Jefe Máximo* de la Revolución, Pascual Ortiz Rubio renunció el 2 de septiembre de 1932. En su lugar, el Congreso nombró al general Abelardo Rodríguez.

El interinato de Abelardo Rodríguez se caracterizó por el avasallamiento del maximato en la vida pública, así como por la recuperación económica del país, mediante la concesión de privilegios a los empresarios e industriales y la conclusión de obras materiales. Fue en este periodo cuando se reformó la Constitución para extender el mandato presidencial a seis años.

En diciembre de 1934, el general Lázaro Cárdenas del Río ganó la presidencia postulado por el Partido Nacional Revolucionario. Para poder implantar su política obrera y campesina, Cárdenas se vio en la necesidad de desarticular las redes del poder callista y expulsar del país al *Jefe Máximo*, en diciembre de 1935.

El periodo cardenista es considerado por la mayoría de los historiadores como la fase culminante en la realización de las reivindicaciones sociales de la Revolución Mexicana. Para llevar a cabo esta labor, Cárdenas combatió en forma decidida al callismo y al caciquismo de nuevo cuño, como el del general Saturnino Cedillo. Al mismo tiempo, su política nacionalizadora se enfrentó a los intereses de las compañías extranjeras que detentaban la riqueza nacional. Para apoyar el desarrollo de país, reorganizó el Sistema Educativo Nacional, creó la Comisión Nacional de Electricidad, decretó la nacionalización de los Ferrocarriles Nacionales de México, mexicanizó las Compañías de Seguros y ordenó la Expropiación

Petrolera, el 18 de marzo de 1936. En el campo político transformó al Partido Nacional Revolucionario en un nuevo partido que permitía una mayor participación de los diferentes sectores de la población: el Partido Revolucionario Mexicano. En el ámbito internacional, defendió el derecho de los pueblos para elegir su propio camino y brindó solidaridad a los republicanos españoles vencidos por el franquismo.

Los gobiernos posteriores al del general Cárdenas profundizaron los cambios en la estructura del país hasta conformar un modelo socioeconómico y político que hoy se pone en cuestionamiento por la seria dependencia que se ha creado respecto al exterior, el atraso político por falta de democracia, la permanencia en el poder del partido de Estado y el deterioro de los niveles de vida de la mayoría de la población.

Por otra parte, los cambios propiciados por la Revolución Mexicana tocaron fondo también en la creación artística; a partir de ella surge un movimiento con tendencias nacionalistas expresadas en todas las artes. En el campo de la literatura aparece la novela de la Revolución Mexicana, el posmodernismo, la poesía estridentista, la obra de los Contemporáneos, el ensayo filosófico y el teatro nacionalista y de contenido social.

Respecto al teatro de tema histórico, el asunto de la Revolución Mexicana es uno de los más cultivados por nuestros

dramaturgos. Basta citar, por ejemplo, la antología recogida por Wilberto Cantón (*Teatro de la Revolución Mexicana*), donde aparecen obras de Luisa Josefina Hernández, Víctor Valencia, Rodolfo Usigli, B. Traven, Carlos Prieto, Wilberto Cantón, Luis Octavio Madero, Miguel N. Lira, Mariano Azuela, Mauricio Magdaleno, Elena Garro, Carlos Barrera, Juan Tovar, Federico S. Inclán, Alejandro Galindo, Rafael Bernal, Vicente Leñero, Jorge Ibarquengoitia, Juan Bustillo Oro, Luis G. Basurto, Luis Spota y Emilio Carballido.

Para el presente trabajo he seleccionado cinco obras con el tema de la Revolución Mexicana, en las cuales se abordan diversos momentos, situaciones y personajes muy significativos de esos hechos históricos: *Emiliano Zapata*, de Mauricio Magdaleno; *San Miguel de las Espinas*, de Juan Bustillo Oro; *Los de abajo*, de Mariano Azuela; *Felipe Angeles*, de Elena Garro; y *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli.

los campesinos vislumbran la posibilidad de terminar la guerra, con la adhesión a su causa del coronel carrancista Jesús Guajardo.

Zapata y Guajardo se reúnen en la Estación Pastor. El pueblo celebra por anticipado la victoria. Guajardo termina por ganar la confianza de los revolucionarios al ordenar él mismo el arresto de los cincuenta "pintos" de Bárcenas incorporados a su tropa, identificados por los campesinos como el brazo represor del gobierno.

El 10 de abril de 1919, Emiliano Zapata, acompañado por su escolta personal, acude a la hacienda de Chinameca para entrevistarse por segunda ocasión con Guajardo. El clarín toca tres veces la llamada de honor. Una descarga de fusilería termina para siempre con el Caudillo del Sur. Con esta escena termina la pieza.

El personaje de Emiliano Zapata está trazado en la obra con una dimensión de héroe legendario. Su descripción física corresponde a los cuadros de Rivera o a las fotografías de Casasola:

El jefe del Ejército Libertador del Sur es un tipo cobrizo, alto y nervudo, enfundado en un traje charro oscuro. Se parece físicamente a su hermano, pero Emiliano tiene una fisonomía más rígida y adusta, y su mirada recelosa, mansa, tristonera. Usa largo bigote de guías puntiagudas, se echa el an-

Emiliano Zapata, de Mauricio Magdaleno

El 12 de febrero de 1932, fue estrenada en el Teatro Hidalgo de la ciudad de México, *Emiliano Zapata*,¹²³ obra en la cual Mauricio Magdaleno rinde homenaje al personaje más genuino de los ideales agrarios de la Revolución Mexicana.

Emiliano Zapata no es una relación histórica de los hechos, sino una construcción del conflicto dramático a través de tres actos o tiempos, como los llama el autor, tres momentos de la lucha zapatista. El primero expone la crudeza de la guerra civil reflejada en el fusilamiento de Otilio Montaño; el segundo describe los prolegómenos de la traición del coronel Guajardo; el tercero narra la muerte del Caudillo del Sur.¹²⁴

La acción comienza en el año de 1917 con el fusilamiento de uno de los compañeros más estimados del caudillo: Otilio Montaño, quien es acusado por Eufemio Zapata y Feliciano Palacios de haber traicionado al Ejército Libertador del Sur. Emiliano desoye las razones del profesor y ordena su ejecución, justo en el momento en que abandona el campamento, acusado por las tropas carrancistas de Bárcenas.

La resistencia campesina continúa en las montañas morelenses. Zapata expropia las haciendas, reparte tierras y aguas a los pueblos y enfrenta con decisión las incursiones del ejército carrancista. En medio de tantos sacrificios,

cho sombrero para atrás. Pistola al cinto, y carri-
lleras. Al verle aparecer se hace un silencio com-
pleto.¹²⁵

Zapata "es el verdadero redentor del pueblo mexicano"¹²⁶
y, como tal, le duele el sacrificio del pueblo y siente una
profunda tristeza y soledad por la muerte de su hermano y sus
amigos:

Nuestros muertos nos abrieron el camino. Desde el
último peón hasta Eufemio... Eufemio era mi brazo
derecho. Me mutilaron el día que le dejaron tendido.
Todavía lo echo de menos... Y extraño a los amigos
también. Uno por uno se me han ido yendo. ¡Cada uno
es un día terrible para mí! La muerte de cada uno
me recuerda un desastre. Me siento viejo, acabado,
achacoso, como si les hubiera sobrevivido veinte
años.¹²⁷

Su papel protagónico en la conducción de los campesinos
lo obliga a mantenerse siempre alerta y a tomar las decisio-
nes convenientes, --a veces dolorosas, como la ejecución de
Montaño--, para mantener encendida la llama de la rebelión:

Yo conozco a mi gente mucho más que tú, Otilio. An-
damos en la bola, y no peleamos más que lo justo:
nuestras tierras... Pero, lo que no tolero, Montaño,
es que entre mi gente se aparte nadie del camino...

Muy claro vi a dónde ibas, desde que noté que perdías la cabeza. Ahora, ya no podemos remediar esto. Ni tú, ni yo mismo, ni nadie.¹²⁸

En sus acciones y en sus ideas se condensan los anhelos y el valor de los verdaderos revolucionarios; que antes de pensar en sí mismos, dan prioridad a los intereses de la gente. En su último mensaje para los campesinos, en la antevíspera de su partida a la hacienda de Chinameca, reitera sus convicciones:

Díganles a los pueblos que ahora hay que prepararnos. Y que no tengan cuidado. Que mientras yo viva, serán tuyas las tierras, y cuando muera, no confíen sino en su propia fuerza, y que defiendan con las armas en la mano sus ejidos.¹²⁹

Las circunstancias de su muerte, producto de una traición, marcan el nacimiento del mito acrecentado a través del tiempo en la conciencia del pueblo.

El profesor Otilio Montaña, el revolucionario más viejo, como él mismo se consideraba, representa la figura del intelectual revolucionario; sin embargo, sus ideales puros chocan contra la crudeza de la guerra civil; motivado por un conflicto de conciencia pone en primer plano su individualidad y empieza a deslizarse en las concesiones y las entrevistas secretas con los enemigos, hasta que es descubierto por sus compañeros y termina sus días sin pena ni gloria

ante un pelotón de fusilamiento. Su pérdida fue un duro golpe para el zapatismo.

Eufemio Zapata ha pasado a la historia como la imagen dura del zapatismo. En la pieza aparece con las características que lo hicieron famoso: pendenciero, soberbio, egoísta, vengativo y cruel; pero por encima de sus defectos destaca su apego a la causa revolucionaria, su valentía y celo por la seguridad de su hermano.

Remedios, la mujer de Zapata, es un personaje inventado, porque no hay noticias del idilio entre ella y el caudillo,¹³⁰ pero su figura caracteriza a las soldaderas que siguieron a sus hombres en los peligrosos caminos de la "bola". Pendiente siempre de la suerte del caudillo, intuye la traición de Guajardo y trata de convencer a Zapata para que no acuda a la cita fatal, pero no consigue hacerlo cambiar de opinión.

El *Licenciado* --¿Don Antonio Díaz Soto y Gama?--¹³¹ es el intelectual que, al contrario de la actitud de Otilio Montaña, presta sus servicios a la Revolución sin cortapisas de ningún tipo. Deja a los militares los asuntos de la guerra, mientras él se ocupa de dar forma legal a las acciones revolucionarias.

El general Feliciano Palacios simboliza la fidelidad de los zapatistas hacia su jefe. Desde el principio del movimiento hasta las vísperas de la muerte del caudillo, com-

parte con éste las vicisitudes de la insurrección. En ese mismo contexto, aunque en un nivel menor, se manifiesta la figura del general Salomé Salgado.

La Vieja, el Pinto, el Palúdico y los dos jefes indios representan a la masa del pueblo pobre que con su sacrificio y esperanza dio forma y sustancia al Ejército Libertador del Sur. Las palabras de la Vieja, por ejemplo, describen la fe del pueblo en su caudillo y en el movimiento que encabeza para terminar con sus opresores y recuperar sus tierras:

Emiliano acabará con ellos... Y muy pronto. Lo verán mis ojos. Yo lo siento. Me lo da el corazón... Y así como nos quitaron las tierras, hace muchos años, así nos las devolverán: con las armas en la mano.¹³²

En contraposición a los revolucionarios, se trazan las efigies de los personajes oscuros del movimiento social: el coronel Guajardo y su acompañante, el Capitán anónimo; hombres sin convicciones, capaces de hacer el trabajo sucio de sus superiores para cercenar, mediante la traición, la resistencia de los zapatistas, la cual no habían podido obtener en los campos de batalla.

La pieza *Emiliano Zapata* presenta con sobriedad y sencillez las acciones reivindicadoras del dirigente campesino más representativo de la Revolución Mexicana. La fuerza

histórica del caudillo está tratada con cuidado, pero a veces raya en la apología; todas las acciones proyectan la imagen de un hombre profundamente comprometido con sus iguales, ajeno a las tentaciones personales del poder, con la única ambición de restituir al pueblo lo que desde siempre había sido suya: la tierra.

Es también digno de destacar el afán de Mauricio Magdaleno por compaginar la historia con el conflicto dramático; como decíamos al principio: el autor toma los hechos, los personajes, los lugares y las circunstancias reales y los utiliza cuando se ajustan al desarrollo de la trama; así:

Al no aceptar los recursos expresionistas que podrían haber facilitado el desarrollo de la narración, los últimos momentos de la vida de Zapata sufren algunas pequeñas modificaciones en cuanto a la verdad histórica, pero sin desvirtuarla en lo fundamental: un problema de tiempo escénico convierte en vecinas inmediatas la Estación Pastor, lugar del primer encuentro entre Zapata y Guajardo, y la Hacienda de Chinameca, donde éste asesinó a aquél.¹³³

Los personajes están trazados con las proporciones justas a su relevancia histórica y a su protagonismo dramático. Las acotaciones describen los escenarios rurales donde suceden las acciones (el casco de una hacienda para el primer

acto; un muro colonial abierto a la mitad en un gran arco, a través del cual se dilata el horizonte, para los actos segundo y tercero), así como los cambios de ambiente para cada uno de los actos: de sombra, de tarde soleada y un mediodía espléndido, y los acordes tristes de los sonos del sur.

La trama transcurre en sucesivas acciones con diálogos breves, en un lenguaje llano, pero pulcro en el estilo. A través de toda la pieza se observa el cuidado del autor por dotarla de una arquitectura sólida, capaz de mantener por sí misma el interés del espectador, que de antemano conoce la historia, pero encuentra en esta obra la conjunción histórica y legendaria del drama de un hombre, cuyos hechos aún resuenan en la memoria colectiva.

San Miguel de las Espinas, de Juan Bustillo Oro

El 23 de noviembre de 1933, la compañía Los Trabajadores del Teatro llevó a escena *San Miguel de las Espinas*, en el Teatro Hidalgo de la ciudad de México.¹³⁴ El drama plantea uno de los capítulos de la lucha por la tierra, situado en el periodo de la Revolución Mexicana, desde sus albores hasta los primeros laberintos de su institucionalización.

San Miguel de las Espinas es una trilogía dramática... que se realiza en un mismo lugar. El tema campesino, ligado al de la Revolución y al nacimiento de una nueva comunidad prestan pretexto para que Bustillo Oro realice una trama de características muy mexicanas y describa la tragedia común a muchos de nuestros poblados.¹³⁵

La obra se divide en tres actos, cada uno de los cuales tiene un título diferente: El constructor, Rifles y La presa "Bravo", con sus propios personajes y anécdota interna.

Primer acto

Durante muchos años los campesinos de San Miguel de las Espinas, olvidados por sus patronos, trabajaban las tierras de la hacienda y se quedaban con sus magros frutos. Un día aparece Emilio Duvivier, el hijo del amo, quien se propone darle

un giro capitalista a la explotación de la propiedad. Sin atender los reclamos de los indios, confisca el producto agrícola para financiar la construcción de una presa.

La represión empuja a los indios a la revuelta. Alentados por El Chale Gómez, el ex acaparador de las cosechas, y apoyados por los campesinos de San Antonio, se enfrentan a la gente de Duvivier y a los guardias rurales. La venganza es terrible: Emilio Duvivier, el ingeniero alemán Schmidt y el administrador José Gaona terminan sus días pendientes de una soga, en los postes del telégrafo. Los peones, encabezados por Clodomiro, Cleofas y Guadalupe huyen por el campo.

Segundo acto

Rueda la bola por todo el país dejando a su paso una estela de muerte. En medio de la destrucción, los jóvenes como Secundino --hijo de Clodomiro y María, la sirvienta de la hacienda--, Asunción Reyes y Agustín Reina, moldean su cuerpo y su espíritu a la luz de las balas.

Después de tomar juntos a sangre y fuego las haciendas, la discordia separa a los peones de San Antonio y de San Miguel, ante la angustia de sus mujeres y el beneplácito de El Chale, recién ascendido a general y enriquecido con el dinero destinado para ayudar a los campesinos.

Derrotado el enemigo común, la nueva clase dirigente trata de desarmar a los alzados. Con el pretexto de resolver

las pugnas de los dos pueblos, los licenciados Arias y Brito y el diputado Joaquín Angeles prometen construir la presa que dotará de agua a la región. Mientras ofrecen la paz, preparan la requisita de las armas.

Al descubrir la celada, los campesinos se unen de nuevo. Cuelgan a los emisarios y después se enfrentan a los soldados traídos *ex profeso* para someterlos. La superioridad del número inclina la balanza. El capitán federal ordena fusilar y colgar a los cabecillas --Secundino, Encarnación Ruiz, el Chivo González y Amador López-- de los mismos postes donde pendían los cuerpos de los comisionados. Los soldados continúan la masacre ante la mirada impotente de las mujeres y de sus hijos.

Tercer acto

Sometidos los últimos focos de resistencia campesina, la Revolución se desangra en la lucha de facciones. Así, el general Pascual Bravo, el nuevo dueño de la hacienda de San Miguel, se refugia en ella para iniciar desde ahí una revuelta con el fin de alcanzar la presidencia de la República.

Mientras los caudillos se enfrentan entre sí por sus propios intereses, otros hombres se entregan a la reconstrucción del país. De esta manera, el ingeniero Rico, contratado por el general Pascual Bravo, pone todo su empeño para terminar la presa de San Miguel.

El administrador Natividad, el coronel García y el capitán Aguilar reciben con vítores al nuevo dueño de la hacienda y a su comitiva, en la cual destacan: el vate Landívar, el diputado Guevara, el licenciado Arce, Montaña y el senador Méndez. Tratan de contagiar su entusiasmo a los campesinos, pero éstos sólo intuyen en el militar la figura del nuevo amo. María --la ex sirvienta de la hacienda, que ha perdido la razón--, incluso, le preconiza su próximo fin. El ingeniero Rico intenta aprovechar la reunión para asegurar la conclusión de la obra; sin embargo, sólo consigue enfadar al general y enterarse por la propia relación de éste que la hacienda ha sido hipotecada a un norteamericano, mister Borrrows, para financiar su campaña política.

En el clímax de la fiesta, aparece el general Prieto en la puerta, escoltado por varios oficiales y soldados, seguido por los peones curiosos. La inquietud se apodera de los reunidos. Todos se vuelven al recién llegado y se llevan las manos instintivamente a las pistolas. Prieto, de mal humor, instruye a sus subalternos para desalojar a los peones. Luego, ante los insistentes reclamos del general Bravo y de sus amigos, ordena su aprehensión.

El general Pascual Bravo acepta su derrota. Entrega a su captor sus objetos personales. Le pide que se los haga llegar a su esposa y le recomienda a sus hijos. Prieto confiesa la traición del compadre de Bravo y admite su propia

responsabilidad. El prisionero sin decir más le vuelve la espalda.

El general Prieto llama a un oficial y da sus últimas instrucciones. Los peones, las mujeres y los chiquillos se agrupan dentro de la casa. Una serie de disparos desordenados, pero muy seguidos, mezclados con algunos gritos rompe el silencio de la tarde.

Momentos después, el ingeniero Rico se arrastra hasta llegar a María. La vieja se hinca junto a él. Trata de reanimarlo, pero es inútil, prendido a su vientre deja de existir. María recuesta al cadáver en el suelo, exclamando que el constructor se ha ido para siempre. Con esta escena, cae el telón.

San Miguel de las Espinas es un pueblo imaginario, que puede estar situado en el norte, en la región del Mezquital,¹³⁶ en la zona mixteca o en cualquier otro lugar desértico del país.

Como mencioné antes, en *San Miguel de las Espinas* intervienen distintos personajes en cada uno de los actos, y sólo el Coro y María están presentes en los tres. El Coro es el alma colectiva de los campesinos. Con él empieza y termina la historia; porque, precisamente, los campesinos son los verdaderos protagonistas del ancestral conflicto de la tierra:

(Principio del acto I:)

CORO DE HOMBRES.- San Miguel, señor de la tierra y de los hombres tristes... San Miguel, señor de los horizontes polvosos... Y de los caminos de espinas...

CORO DE MUJERES.- Por la sed de tu polvo... Y el hambre de tus hijos... Escúchanos...

(Final del acto III:)

CORO DE HOMBRES.- Tierra seca... Polvo ardiente... Recibe la nueva ofrenda... La ofrenda inesperada...

CORO DE MUJERES.- ...Abre tu boca y bebe. La sangre nueva...

CORO DE HOMBRES Y MUJERES.- ¡Devora a tus amos, San Miguel!

CORO TOTAL.- Es el polvo que da espinas. Porque no hubo agua para su sed... ¡Agua! ¡Agua para su sed!...

CORO TOTAL.- (Se fue ya) el constructor de San Miguel...¹³⁷

Asume en sus puntuaciones todos los sentimientos del pueblo: su religiosidad antigua, identificada en su ofrecimiento de sacrificios humanos a San Miguel, descrito con rasgos de ferocidad:¹³⁸

CORO DE HOMBRES.- Te ofrecemos el sacrificio anual. Sea en nosotros tu cólera... Acepta nuestra ofrenda.

CORO DE MUJERES.- Unos niños. Unos hombres. Y unas bestias... ¡Ahógalos con la furia de tu río imprevisto!...

HOMBRES Y MUJERES.- ... ¡Sea en nosotros tu cólera! Pero deja el limo fecundo... Y el pan... San Miguel...

CORO DE MUJERES.- ... Te ofrecemos el sacrificio anual... Y sangre... Sangre para tu sed, tierra seca... Para que la devuelvas en espinas... Espinas para los pechos de tus mujeres, San Miguel...

CORO DE MUJERES.- Molemos el maíz con sangre... Y la boca que muerde el pan besa la sangre...

CORO DE HOMBRES.- Por ti, tierra seca. Porque tu polvo se amase en pan.¹³⁹

Describe los bordes afilados de su miseria, desencanto, sufrimiento e ira contenida, en medio de una tierra yerma:

CORO DE HOMBRES.- ¡Sed!, ¡hambre y sed!

CORO DE MUJERES.- Te pedimos el agua que fecunda. Y el trigo. Y el maíz. El pan de cada día, señor San Miguel.

CORO DE HOMBRES.- Aguardamos el agua, San Miguel...

CORO DE MUJERES.- Y la muerte...

CORO DE HOMBRES.- El agua espera. La tierra espera. Los hombres y el hambre esperan también... Esperarán... Y esperarán... Las espinas y el polvo para después...¹⁴⁰

María, por su parte, es el símbolo de la tierra sedienta y la desesperanza del pueblo.¹⁴¹ Conforme avanza la historia, su aspecto indígena de edad indefinible adquiere rasgos enérgicos hasta que éstos adoptan el tono, el relieve y la pobreza de la tierra infecunda, y su razón se refugia en la locura para olvidar la desdicha del pueblo y la suya propia. Al final es:

Una vieja andrajosa y desgredada, de pelo gris y aspecto extraño... Una mujer digna de compasión (que) ha visto acabarse la gente de San Miguel a tiros y a inundaciones... Así se le murió el marido, y luego un hijo... Su único consuelo es la locura... Es como el alma misma de esta tierra hambrienta...¹⁴²

Al principio intuye la desgracia de los suyos; al final es ya una pitonisa que, con la mirada en el pasado, preconiza el futuro aciago del nuevo amo. Rotos sus afectos íntimos, con la pérdida de su esposo y de su hijo, vaga por la hacienda, recordándoles a todos con su enajenación y su magra figura el infortunio del pueblo sojuzgado.

En los tres intentos de levantar la presa aparece un personaje encargado de dirigir el trabajo. En el primer acto llega el ingeniero alemán Schmidt; en el segundo, el ingeniero Sánchez Coy; en el tercero, el ingeniero Rico. Los tres muestran ángulos distintos pero equidistantes de la figura del constructor. Schmidt quiere edificar la obra para aliviar las penurias de los indios, pero es incapaz de oponerse a los planes del dueño. Sánchez Coy es un instrumento del diputado Angeles para mediatizar a los campesinos. El ingeniero Rico desea poner fin a la miseria del pueblo, mas sus afanes se diluyen en la mezquindad del general Bravo. Coincidentemente, los tres sucumben en su propósito: Schmidt y Sánchez Coy son asesinados por los campesinos; el ingeniero Rico, por los enemigos del general Bravo.

En contraposición a los propósitos de los constructores, actúan los dos amos de la hacienda: Emilio Duvivier y el general Pascual Bravo. El primero muestra algunos rasgos del terrateniente porfirista, soberbio e indiferente con sus trabajadores. Su desprecio hacia ellos no le permite ver su inconformidad creciente, actitud que finalmente lo lleva a la muerte.

El personaje del general Pascual Bravo parece estar inspirado en la figura del general Francisco R. Serrano,¹⁴³ quien fue aprehendido junto con sus amigos en Cuernavaca, Morelos, y fusilado el 3 de octubre de 1927, en Huitzilac, cuando se

le traía a la ciudad de México, acusado de encabezar una rebelión en contra del gobierno de Plutarco Elías Calles.¹⁴⁴

En la pieza, el general Pascual Bravo aparece como uno de los hombres enriquecidos a la sombra de la convulsión social. Instalado en la nueva clase dirigente, se olvida de las banderas y de los hombres que hicieron posible su ascenso; pero al llegar el ajuste de cuentas entre los bandos tiene la mala suerte de caer en desgracia. Sin una base social de apoyo y traicionado por sus camaradas militares, muere en la intentona golpista, acompañado por un reducido grupo de incondicionales.

El enfrentamiento entre dos fuerzas contrarias despliega la participación de dos grupos de personajes: los campesinos y sus opresores. En el primero sobresalen Clodomiro, Cleofas, Guadalupe, Secundino, Agustín Reina, Asunción Reyes, Encarnación Ruiz, el Chivo González y Amador López, los cuales expresan en diversos tonos el carácter de la clase sojuzgada: la desesperante sumisión, la explosión violenta, la identidad colectiva, el anhelo redentor. Al lado de los hombres, siempre aparecen las mujeres, como una sombra inquieta, como un eco convertido en una fuerza milenaria que busca protegerlos y, al mismo tiempo, acentúa su desesperación y rabia. Dentro de este conjunto tiene un lugar especial Inés, la esposa de Secundino, quien se consume de dolor ante la tragedia.

En el otro campo aparece un conjunto heterogéneo de individuos afines entre sí por su ambición desmedida. Así, van de la mano en el primer acto: El Chale Gómez, explotador de los indígenas; José Gaona, el brazo represor del amo Duvivier; el ingeniero Otalora, sumiso colaborador de Duvivier; y el sargento de rurales, celoso guardián de la represión porfirista.

En el segundo acto se distinguen los licenciados Arias, Brito y el diputado Angeles, quienes mediante la manipulación, el engaño y el cinismo se afanan por levantar el nuevo sistema de opresión; y el Capitán de los soldados encargado de organizar la represión contra los campesinos.

En el tercer acto este tipo de personajes muestra una figura más refinada, propia de los gobiernos posrevolucionarios: el general Prieto, quien para salvarse de la confrontación mortal entre los jefes revolucionarios depone la amistad y consuma la traición en contra de su amigo desafortunado, así como los partidarios del general Pascual Bravo --el coronel García, el capitán Aguilar, el vate Landívar, el senador Méndez, Montaña, el diputado Guevara, el licenciado Arce y Natividad el administrador--, quienes, de haber conseguido el poder, habrían tratado a sus enemigos y a los campesinos con la misma crueldad.

La obra expone tres espacios temporales bien definidos: el principio de la Revolución, la desintegración de los

ejércitos campesinos y la colisión política de los caudillos. Cada uno de los actos describe una historia independiente enlazada con las demás a través de un tema central: la lucha por la tierra, y la promesa incumplida de hacerla más fértil y más productiva.

San Miguel de las Espinas es un pueblo sediento de agua y de justicia. Tierra árida e ingrata --como la mayor parte del territorio nacional--, ocasionalmente arroja una buena cosecha, fecundada por la sangre de sus habitantes, ahogados en las inundaciones del río. Los campesinos saben que el aprovechamiento y el control de ese cauce sólo será posible con la construcción de una presa. Por ello, cada vez que atisban la esperanza de poner en pie la obra, se prenden de ella con todas sus fuerzas; a pesar de la postergación interminable, siguen empeñados en el proyecto.

Pero la lucha de los campesinos no se circunscribe a esperar el consentimiento de los amos o a la aprobación de las autoridades. Cuando el gobierno o sus patrones no les dejan otro camino, se hacen justicia por su propia mano; pasada la avalancha revolucionaria, esconden los rifles y vuelven a su condición de parias, acumulando rencor para el próximo levantamiento.

Las tres historias del argumento convergen en el tema central a través de la participación del Coro y de María, quienes conducen el hilo dramático en un contexto de unidad.

Los diálogos muestran un sentido de movimiento continuo por su brevedad y la participación sucesiva de los personajes. El lenguaje muestra las diferencias entre los diversos estratos sociales: los campesinos utilizan palabras rudas y llanas; los opresores, altisonantes y grandilocuentes.

El tratamiento al tema de la reivindicación de la tierra alcanza en esta pieza un "trazo vigoroso, de muy profundo y doloroso realismo, en la que la vida, el hombre y aun la muerte están promoviendo su definición".¹⁴⁵ La permanencia de un mismo escenario --el casco de una hacienda y el panorama de cactus al fondo, con ligeros cambios en los tres actos--, representa en sí mismo una denuncia acerca de la injusticia en que viven los campesinos (jacales y aperos rústicos), así como el latente estado de rebelión (rifles y carrilleras), refrenado sólo por la esperanza de un mejor porvenir (utensilios de construcción para edificar una presa). Asimismo, las acotaciones describen con precisión a los personajes, sus atuendos y sus gestos; los efectos de los cambios de iluminación y las actitudes y graduaciones tonales del Coro, precisiones que en conjunto dan a la pieza un ambiente plenamente dramático.

Los de abajo, de Mariano Azuela

La adaptación teatral de la célebre novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*, que se analiza, corresponde a la realizada por el propio autor en colaboración con el director de escena, Víctor Moya, en el año de 1950, Antes de ésta existieron otras dos versiones: la de 1929, hecha por Ituarte y Antonieta Rivas Mercado,¹⁴⁶ y la de 1938, elaborada por Azuela,¹⁴⁷ que aparece en sus *Obras completas*.

En la última adaptación de 1950, recogida por Wilberto Cantón en *Teatro de la Revolución Mexicana*, el texto original de la narración adquiere una plena dimensión teatral tanto en el acontecer de la trama como en la realización de los caracteres, "y puesto que no desvirtúa en nada el valor testimonial ni la emoción ni la calidad literaria de la novela de que procede, no dudamos en calificarla como una de las mejores obras del teatro mexicano de la Revolución Mexicana".¹⁴⁸

La acción de la pieza comienza el 7 de mayo de 1914 en el rancho "Limón", en el cañón de Juchipila, donde vive Demetrio Macías, quien es perseguido por los rurales, debido a un incidente con don Mónico, el cacique de Moyahua. En la noche, mientras Demetrio charla con su mujer, llegan dos militares. Demetrio sale de la casa. Afuera se escucha un disparo, la mujer reclama airadamente a los soldados por haber

matado a su perro "Palomo". Al ver que falta el hombre de la casa, el Teniente quiere aprovecharse de la situación violentando a la mujer. De pronto aparece Demetrio. Los soldados cambian de actitud. La mujer pide a Demetrio dar muerte a sus agresores, pero éste los deja huir.

Más adelante, luego de haberse enfrentado con el ejército, Demetrio y sus amigos se refugian en un rancho de la sierra. Venancio, barbero de oficio, se afana, sin mucho éxito, en atender las heridas de su jefe. Pancracio aprehende a un intruso, Luis Cervantes, el Curro, quien pide hablar con el cabecilla para explicarle su situación. Sin comprender su discurso, Demetrio decide fusilarlo; sin embargo, influido por Camila, la muchacha que lo ha atendido en su convalecencia, le perdona la vida para que el estudiante de medicina le cure la pierna.

Conforme pasan los días, Luis Cervantes se gana la confianza de los revolucionarios. Les explica la conveniencia de unirse a las fuerzas de Pánfilo Natera. Demetrio Macías, recuperado de sus heridas, organiza un baile para despedirse de los campesinos. Camila, quien se ha enamorado del Curro, le declara su amor, pero éste, en lugar de escucharla, trata de inducirla hacia el jefe de los rebeldes.

Tres semanas después, los hombres de Demetrio Macías participan con gran valor en la batalla de Zacatecas. El general Pánfilo Natera otorga a Demetrio el grado de general. Luis

Cervantes es reconocido por un antiguo condiscípulo, Solís, quien expresa su sorpresa por la transformación del ex gacettillero huertista. Anastasio encuentra a un viejo amigo, el Güero Margarito; éste a su vez, presenta a la Pintada. El general Macías sale junto con su tropa a combatir a los orozquistas.

El general Demetrio Macías asiste a la Convención de Aguascalientes. Ahí se incorpora a su columna el Güero Margarito. El Curro convence con engaños a Camila para que huya con él, pero al llegar al cuartel general se la entrega a su jefe. La Pintada, contrariada con la presencia de la jovencita, intenta sin conseguirlo regresarla a su rancho. El general Pánfilo Natera informa a Demetrio acerca del conflicto surgido entre Carranza y los demás jefes de la Convención. Al preguntarle a Macías por cuál de los bandos tomará partido, éste declara, sin pensarlo mucho, en acatar la decisión de Natera, pues fue él quien le dio el grado de general.

Demetrio y su gente abordan un tren con rumbo a Jalisco. Una patrulla de villistas detiene el convoy. El comandante de la partida comunica a Macías que la guarnición de la estación, al enterarse de la derrota de la División del Norte, en Celaya, se pasó al bando carrancista, aprehendió y fusiló a los oficiales villistas y está a la espera del tren, emboscados sus miembros con cuatro ametralladoras. Los revolucionarios no dan crédito a la noticia. Cuando el oficial de Pánfilo

Natera amplía la información cunde el desánimo, la confusión y el coraje. Demetrio ordena abandonar el tren para detener a la columna volante enviada por Murguía para reforzar la guarnición de Cuquío. El Curro deserta de las filas.

Semanas después, el general Macías recibe órdenes superiores de tomar posiciones en el Cañón de Juchipila para cortar el avance de las fuerzas de Diéguez y Murguía. Al emprender la marcha decide deshacerse de la Pintada; la mujer, herida en su orgullo; se arroja sobre Camila y le clava una daga en el corazón. Demetrio perdona a la homicida, pero la expulsa definitivamente de la tropa.

Llegan a Juchipila y nadie sale a recibirlos. El general Macías se reúne con sus allegados en la fonda de la tía Nica --la Cortada--. María Antonia, la soldadera de Pancraccio, sale rumbo a Moyahua para llevar un mensaje a la mujer de Demetrio. Entra el capitán Solís y comenta con ellos los pormenores del desastre villista. Pregunta por el Curro y por respuesta Venancio lee una carta enviada por el desertor desde El Paso Texas.

Demetrio se reúne con su familia. Su mujer le pide que se quede. En ese momento llegan los carrancistas. El general Macías se pone al frente de sus hombres. La batalla desigual se prolonga por un rato. Finalmente la resistencia se apaga y el silencio envuelve el dolor de la mujer de Demetrio.

Adaptada para el teatro, la novela de Mariano Azuela, *Los de abajo*, si bien pierde episodios, no amigora en su intensidad e interés... La adaptación... resultó completa y bien lograda, no perdiéndose nada esencial y manteniendo 'vivo' el interés del espectador.¹⁴⁹

Igual que en la novela, el protagonista de la pieza teatral adopta en su personalidad las contradicciones de los héroes revolucionarios, que sin formación ideológica, se dejan arrastrar por la avalancha del levantamiento popular y ya no pueden detenerse, como lo ilustra la famosa metáfora de Demetrio, con la cual responde a su mujer por qué sigue en la Revolución:

MUJER.- ¿Pos por qué pelean ya, Demetrio? ¿No acabaron ya con la mentada Federación? ¿No quieres volver a tu vida de antes conmigo, con tu hijito?

Demetrio.- (*Toma una piedra y la arroja al barranco.*)

Mira esa piedra: una vez que empieza, ya no se para...¹⁵⁰

La figura de Demetrio Macías colinda con la leyenda de los caudillos revolucionarios. De humilde campesino se eleva a la condición de general. Sin conocimientos de estrategia gana batallas con el único mérito de su valor; reconocido, incluso, por Pánfilo Natera:

Ya sabía quién era usted y qué gente traía..., pero nunca pensé que pudieran ustedes pelear tan bien. ¡Qué bien se portaron ustedes, coronel Macías!...

Muy fea se nos puso, sí señor. ¡Ya nos habían barrido las ametralladoras! Entonces jue cuando usted gritó: ¡Arriba muchachos! Y, ¡qué bárbaros! el que perdía pisada rodaba al abismo, pero como de milagro acabaron todos al filo del barranco atacando las trincheras... Sí, es usted un bonito soldado, coronel Macías...¹⁵¹

Dirigente íntegro, no se deja atrapar por las redes de la corrupción, el dinero o la prepotencia. Pudo haber desertado o cambiado de bando para buscar su provecho personal, pero no lo hace porque él es un hombre auténtico, fiel a sus raíces. Hasta la derrota final se mantiene cerca de sus hombres y leal a la causa villista.

Todos los demás personajes están trazados desde un punto de vista psicológico en forma esquemática. Así, los amigos de Demetrio, se incorporan al grupo rebelde por diversos motivos y sin una idea clara de sus acciones. Su compadre Anastasio, que actúa como consejero y confidente; Pancracio, el asistente inflexible, siempre dispuesto a apretar el gatillo; Venancio, el improvisado doctor de la tropa, perseguido por la justicia por haber asesinado a su novia; el Codorniz, aficionado a las cosas ajenas y a ir siempre al frente;

el Manteca, ejecutor expedito de las órdenes del jefe. Todos ellos, a pesar de su ignorancia y brutalidades, comparten con Demetrio un irrefrenable deseo de hacerse justicia para vengar viejas afrentas.

Otro personaje importante en la obra es la mujer de Demetrio. Aun cuando aparece sólo en dos cuadros, su participación tiene un gran valor emblemático, como la personificación del pueblo, pues ella abre y cierra la historia. Personaje anónimo, su aportación es menos visible que el de las soldaderas, pero tan considerable como el de éstas. Ella se queda a cuidar la tierra y al pequeño hijo, heredero del sacrificio de su padre.

También ocupa un lugar destacado en la vida del protagonista, Camila, quien a pesar de haberse convertido con engaños en la amante de Demetrio, no le guarda rencor y conserva la suficiente integridad para oponerse a las atrocidades del Guerrero Margarito y la Pintada. Esta actitud y su condición de favorita del jefe, a la postre le cuesta la vida a manos de la Pintada.

En la pieza aparece un personaje histórico que en el desarrollo de la obra incide en la ubicación temporal y espacial del protagonista al comprometerlo con el bando villista: el general Pánfilo Natera, cuya fisonomía en el drama apenas deja entrever algunos rasgos de su carácter, como su compromiso con el villismo y su disposición a la lucha.

La aventura revolucionario atrajo a diversos actores ajenos a las causas reivindicatorias del pueblo. Individuos faltos de ética y de ideales, en busca sólo de la satisfacción de sus deseos o la consecución de sus negocios. En la obra se muestran algunos de ellos, como la Pintada, el Güero Margarito y el Curro.

La Pintada y el Güero Margarito son dos tipos delezna- bles que medran sobre el sacrificio de los campesinos. Su compromiso con el movimiento termina donde empieza el campo de sus instintos.

Luis Cervantes, el Curro, representa la figura del intelectual oportunista para conseguir en las agitadas crestas del movimiento popular el ascenso político o el enriqueci- miento personal. Mientras la estrella de Demetrio alumbra en el firmamento, permanece junto a él; cuando la situación empieza a tornarse adversa, abandona la lucha.

A diferencia de Luis Cervantes, el capitán Solís mues- tra la actitud comprometida del intelectual revolucionario. Aun cuando manifiesta una actitud crítica, es consecuente con sus ideas y muere por ellas.

El curso de la trama se complementa con la participa- ción de personajes que inauguran o terminan las acciones. Así: el Teniente y el Sargento que persiguen a Demetrio has- ta el rancho Limón y ya frente a él, se acobardan y huyen; Remigia, la mamá de Camila, quien atiende a Demetrio y a sus

hombres; la tía Nica, la Cortada, que simpatiza y se compadece de la suerte de los alzados; María Antonia, la amante de Pancracio, que acompaña a los revolucionarios hasta la última batalla.

La adaptación teatral de *Los de abajo* muestra, con los recursos propios de la escena, la epopeya del pueblo en el movimiento que se opuso al "retorno del porfirismo, que significó el régimen de Victoriano Huerta",¹⁵² y a la fatídica lucha de las facciones revolucionarias.

Asimismo, presenta el conflicto del jefe campesino carente de formación, que en la tormenta de las disputas, se alumbra con el instinto de la conciencia ancestral, por encima de las tendencias galopantes de los contendientes, unido siempre a los lazos de su grupo social.

También representa una crítica a las acciones de todos los bandos, a la poca convicción de los caudillos carentes de un programa, a las venalidades de los jefes, al sustrato turbio sobre el cual se levantaron los méritos de algunos próceres. Mas, por encima de la denuncia y el desencanto, deja en el ambiente una pequeña rendija por donde se trasluce el derecho irrenunciable del pueblo a tomar en sus manos el rumbo del país.

A diferencia de la novela, la cual está organizada en tres partes, segmentadas a su vez en veintiuno, catorce y siete apartados, respectivamente; la adaptación teatral se

divide en nueve cuadros, donde se expone la trama en forma consecuente. Las acciones se engarzan temporalmente sin saltos ni regresos, en escenarios distintos: un jacal, un rancho de la sierra, un restaurante de Zacatecas, una habitación de casa rica en Aguascalientes, un carro de ferrocarril, un mesón, un paisaje montaños --sólo se repiten los escenarios de los cuadros segundo y tercero, y de manera alusiva el primero y el último--, con fondos de música, algarabía y metralleta, bajo la luz y la sombra donde se mueven los personajes, cuyas descripciones físicas, actitudes resueltas y lenguaje llano, representan la diversidad y la fuerza de los caracteres que hicieron posible el movimiento social de mayor trascendencia en México durante el siglo XX. Ese es quizá el mayor mérito de la pieza, al fundir en la estructura dramática la expresión emotiva del tema de la Revolución Mexicana.

Felipe Angeles, de Elena Garro

El general Felipe Angeles fue el más brillante estratega de las fuerzas revolucionarias que derrotaron a Victoriano Huerta. Miembro distinguido del villismo, al triunfo del Ejército Constitucionalista sobre la División del Norte se expatrió a Estados Unidos en 1917. Dos años después volvió a México, pero fue arrestado y juzgado por un Consejo de Guerra. Murió fusilado en Chihuahua el 26 de noviembre de 1919.

La obra *El juicio de Felipe Angeles*, mejor conocida como *Felipe Angeles*, fue escrita por Elena Garro alrededor del año de 1956 y modificada posteriormente en los años 1958-1961, pero fue llevada al escenario de México hasta el 13 de octubre de 1978. Al año siguiente, la UNAM, a través de Difusión Cultural editó la pieza con prólogo de Hugo Gutiérrez Vega.¹⁵³

En la obra de Elena Garro, "el personaje trasciende sus límites históricos para convertirse... en el símbolo de los héroes revolucionarios destruidos por la propia revolución",¹⁵⁴ e intenta "aclarar intelectualmente los hechos que rodean la muerte del gran general revolucionario".¹⁵⁵ Así, el juicio se convierte en el reconocimiento a uno de los principales protagonistas de la Revolución Mexicana y, al mismo tiempo, en una crítica a la política de las facciones, empeñadas en satisfacer sus ambiciones por encima del interés nacional.

La obra comienza con los preparativos para llevar a cabo el juicio en contra del general Felipe Angeles, aprehendido por un destacamento encabezado por Gabino Sandoval, gracias a la delación de unos de sus ayudantes, Félix Salas. El general Manuel M. Diéguez transmite a los miembros del tribunal, compuesto por generales adictos al régimen carrancista la orden del ministro de guerra, el general Juan Barragán: el general Angeles debe ser declarado culpable del delito de rebelión y de inmediato, ser pasado por las armas.

A pesar de los esfuerzos de los amigos del general Angeles y de la opinión pública, que pedían clemencia por su vida, el Consejo de Guerra se instala en el teatro de la ciudad y da principio la farsa.

En el careo, uno de los testigos, Gabino Sandoval, impresionado por la personalidad del inculcado, se retracta de sus primeras declaraciones; Félix Salas, en cambio, sostiene sus falsas acusaciones. Los abogados López Hermosa y Gómez Luna defienden brillantemente la causa del general Angeles; obtienen un amparo, el cual es rechazado por el Agente del Ministerio Público; piden un receso de seis horas para conseguir más pruebas, pero también les es negado este recurso.

Al serle concedida la palabra, el general Angeles hace un breve repaso de su trayectoria político-militar: las causas por las que decidió unirse a la Revolución, así como las razones de su exilio y los fines de su regreso al país. Señala

con severidad el desangramiento inútil de la patria, inducido por las ambiciones personales de un "jefe". Rechaza las acusaciones del tribunal y demuestra con argumentos que es juzgado no por cuestiones militares, sino políticas, por haber pertenecido al partido derrotado por el constitucionalismo.

El jurado cumple al pie de la letra las instrucciones del Primer Jefe: condena a muerte a un inocente con el código en la mano. De inmediato, los integrantes del jurado --los generales Gavira, García, Acosta, Peraldo y Escobar; excepto este último-- abandonan la ciudad.

Antes de hacer lo mismo, el general Diéguez ordena llevar a cabo el fusilamiento en el patio interior del teatro, para lo cual encomienda al coronel Bautista utilizar balas expansivas. Con el fin de evitar la presencia de testigos molestos, informa a la población que la ejecución se realizará en el Cerro de Santa Rosa.

La noche anterior a su muerte, el general Angeles rechaza la libertad ofrecida por el coronel Bautista. Recibe la visita del general Escobar, quien trata de justificar su actitud; Angeles lo exime de cualquier cargo, pero le hace ver que su sangre no redimirá los principios de la Revolución anegados en el crimen, la corrupción y el egoísmo.

Escribe una carta a sus hijos y a su esposa, Clara. En paz consigo mismo hace un último balance de su vida. Con delicadeza rechaza los servicios del padre Valencia, traído a

propósito por la señora Revilla. Se despidió de sus amigas las señoras Revilla, Seijas y Galván. Como último deseo pide a Bautista le conceda la gracia de dar la orden de fuego. Sale de la escena y luego de un prolongado silencio, aparece el coronel Bautista y les informa a las señoras que el general Angeles ha sido fusilado. Cuando se disponen a ir a recoger el cuerpo; entra el abogado Gómez Luna, gritando a viva voz, la salvación del general Felipe Angeles. En la mano derecha agita un sobre que contiene el amparo concedido por la Suprema Corte de Justicia. Hasta aquí la relación de la trama.

La obra de Elena Garro mezcla hábilmente elementos históricos de reflexión sobre la Revolución Mexicana con los de la poesía lírica, que resuena con acordes tristes y suaves¹⁵⁶ para trazar los rasgos de la personalidad del héroe revolucionario. Felipe Angeles, a diferencia de la mayoría de sus compañeros de armas era militar de carrera con conocimientos de estrategia, que le hicieron ganar la admiración de sus correligionarios, principalmente de Villa; pero, al mismo tiempo, lo convirtieron en un rival peligroso para los demás revolucionarios, entre ellos, Venustiano Carranza.

En la obra de teatro sus méritos de soldado aún emocionan al pueblo e inquietan a sus enemigos:

BAUTISTA.- Después de tres años de destierro, Felipe Angeles les ha vuelto a la memoria.

DIEGUEZ.- Sí, y ahora vuelve seguido del rumor de sus batallas, escoltado por sus guerreros muertos y resucitados hoy, para entrar con él a Chihuahua. No se resignan a ver en el prisionero de hoy al héroe de ayer. ¡Y en México se empeñan en ignorar que este juego es peligroso!¹⁵⁷

Desde el principio hasta el final del juicio, se defiende ante sus acusadores con probidad. En su actitud final resume el carácter de toda su trayectoria como militar y como político:

Cada quien actúa de acuerdo con su conciencia y es responsable de sus actos... Mi espada nunca estuvo al servicio de nadie, sino al de unos principios, que cada día se fueron haciendo más claros, hasta que al final, ya no necesité de la espada, porque ellos se volvieron un arma más poderosa. Entonces, cambié la espada por la palabra... Ya sé que hablar aquí, es el mayor de los delitos... Pero yo... No renuncié a mi calidad de hombre... Hay que hablar aunque nos cueste la vida. No se pierde nada. Yo no jugué para perder, ni para ganar. Yo luché por unos principios.¹⁵⁸

La crítica situación de sus últimas horas reafirma su convicción humanista y eleva el tono de sus reclamos hacia quienes en nombre de la libertad han terminado por cercarla. En todo momento manifiesta una serenidad estoica e inalterable ante las falacias de sus detractores.

Consciente del desenlace de su destino, hace un breve recuento de sus acciones y queda conforme con el resultado. Unicamente lo entristece saber que su muerte no resolverá las contradicciones de la Revolución y, más bien, se agrega a la cadena de derrotas de la misma:

 Mi muerte es una derrota más de la Revolución, una derrota de ustedes, los que me matan... Si al menos mi muerte sirviera de algo... con un hombre que se viera en mi sangre, mi muerte no sería inútil... 159

La tragedia de Felipe Angeles aumenta en esta obra el fulgor de su figura. A su lado los demás personajes presentan un menor brillo. Así, el general Manuel M. Diéguez, atrapado en el círculo del mando carrancista, desoye los llamados de la razón para cumplir los dictados del poder, obsesionado por suprimir a un rival talentoso.

El general Escobar muestra una actitud contradictoria; en público condena a muerte a un enemigo del régimen; en privado trata de poner a salvo su conciencia al pedir perdón al amigo caído en desgracia. Por su parte, el general Peraldo, aun cuando reconoce los méritos del general Angeles y se opone al principio a dar un veredicto desfavorable en su contra, por no encontrar pruebas de su traición, no resiste las presiones del general Diéguez y convalida el dictamen oprobioso.

Los demás integrantes del Consejo de Guerra: los generales García, Gavira y Acosta, representan la condición de los militares subordinados a las decisiones de la nueva élite que utiliza todos los recursos, legales o ilegales, para afianzarse en el poder.

Por el contrario, el coronel Bautista manifiesta la situación de los soldados de rangos inferiores, que en la confusión de las intrigas no se alejan demasiado de sus raíces. Cumplen las reglas militares, pero están dispuestos a quebrantarlas por una causa justa.

Los soldados Gabino Sandoval y Félix Salas desempeñan papeles clave en el juicio de Felipe Angeles; sin embargo, ofrecen dos posiciones encontradas: el primero, impresionado por la recia personalidad del acusado y por un rasgo de honestidad propia, se retracta de sus mentiras; el segundo, en cambio, cumple hasta el final el despreciable papel de traidor.

Las señoras Revilla, Galván y Seijas, son los personajes más cercanos al alma del protagonista. Admiradoras de su obra, luchan por su vida con los mismos métodos esgrimidos por el prisionero: el derecho, la justicia y la paz.

Los abogados Gómez Luna y López Hermosa hacen una defensa inteligente que evidencia la ilegalidad del juicio; mas su capacidad profesional no es suficiente para vencer la presión política del gobierno.

Los personajes incidentales que aparecen en la pieza son: el Capitán encargado de conducir al reo ante el Consejo de Guerra. El Camarero ex combatiente de la División del Norte, admirador del general Felipe Angeles. El padre Valencia, quien se conmueve ante la determinación del condenado a muerte. El Fiscal, el Agente del Ministerio Público y el Presidente del Tribunal, los cuales representan el papel de comparsas en la instrucción de justicia.

Asimismo, vale la pena mencionar la acción del público asistente a la farsa del juicio. Es un grupo anónimo, una especie de Coro, que representa al pueblo simpatizante con la causa revolucionaria, relegado ahora a un papel de simple espectador, desde donde asiente las razones del protagonista y disiente los dichos y hechos de sus acusadores, pero sin la energía para cambiar el curso de los acontecimientos.

Felipe Angeles es uno de los personajes históricos que tienen un lugar especial en la Historia de México. La obra de Elena Garro coincide con los biógrafos del general revolucionario en resaltar sus aciertos, pero a diferencia de éstos, convierte al héroe en el "símbolo de todos aquellos inocentes, que son perseguidos, no por sus ideas, sino por rencores personales movidos en su contra".¹⁶⁰

La obra *Felipe Angeles* va más allá de las acciones que se ponen en escena. La aprehensión, juicio y fusilamiento del protagonista se remiten a varios pasajes históricos: el

inicio del movimiento armado, el asesinato de Francisco I. Madero, el triunfo sobre Victoriano Huerta y el enfrentamiento de los grupos después de la Convención de Aguascalientes. De esta manera, la obra adquiere una visión amplia y crítica de la Revolución Mexicana.

El acontecer de la trama transcurre en el periodo de veinticuatro horas, empieza a las siete de la mañana del día veintiséis de noviembre de mil novecientos diecinueve y termina al amanecer del día siguiente. En ese breve lapso, acaecen o se aluden los hechos, las circunstancias y las razones ideológicas del protagonista, y los demás personajes, sus partidarios y sus acusadores, "en un diálogo acertado, bien elaborado, bien escrito, sazonado por el dramatismo del transcurso del tiempo que aproxima la hora de la ejecución".¹⁶¹

Las acciones se presentan en un mismo escenario: el Teatro de los Héroes, en la ciudad de Chihuahua, con cambios mínimos para cada uno de los actos: fachada, escalinata, y vestíbulo para el primero; el foro durante el segundo; una celda improvisada en un camerino, escalinata y fachada para el tercero.

Los personajes, principalmente el protagonista, están bien delineados en los parlamentos y las acotaciones y poseen una fuerza propia que le dan a la pieza una vitalidad sostenida durante los tres actos. El lenguaje utilizado por los personajes en las diversas situaciones, contiene imágenes

sugestivas, mediante metáforas, comparaciones, antítesis, etc., las cuales se convierten en un recurso válido para apoyar los cambios de tono y mantener muy vivo el ritmo de la representación. El contenido y el estilo se funden en una sola arquitectura teatral que indaga y cuestiona acertadamente la confrontación de los hombres con su momento histórico.

El gesticulador, de Rodolfo Usigli

"Editada en 1944, siete años después de nacer, la pieza tuvo que marcar el paso hasta 1947 para ser presentada al público... En 1957 fue llevada al cine mexicano bajo el título de *El impostor*".¹⁶² *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, es una de las piezas que más hondo han calado en la dramaturgia mexicana, pues desde su estreno, la exposición del tema de "la política provinciana y... el fracaso de la hipocresía como heroísmo",¹⁶³ que ponía en entredicho el mito de la Revolución, incomodó a los sectores relacionados con el manejo de los asuntos públicos del país.

La opinión se dividió entonces (1947) en dos grupos igualmente militantes y agresivos: el uno la consideró una basura, un panfleto indignante contra la Revolución; el otro, la piedra fundamental del teatro mexicano y una defensa apasionada de nuestra Revolución...¹⁶⁴

En el primer acto, las acciones narran cómo César Rubio, profesor universitario, destituido en su puesto durante la última crisis, regresa a su pueblo, en el norte de la República, con la ilusión de buscar acomodo entre la clase política de la región. Decidido a superar su oscuro pasado, trata de convencer a su familia para empezar una nueva vida, y dejar atrás la amarga experiencia de la pobreza arrastrada en la capital.

De manera fortuita llega al pueblo de Allende el profesor estadounidense Oliver Bolton, catedrático de historia latinoamericana, quien al entablar relación con César Rubio, manifiesta su obsesión por descubrir la misteriosa desaparición, en 1914, del precursor y organizador de la Revolución Mexicana, curiosamente homónimo del profesor Rubio. A raíz de esta conversación y valido de su conocimiento de la Historia y la esperanza de desprenderse de su vida modesta, el profesor César Rubio concibe la idea de adoptar la identidad del legendario personaje.

Cuatro semanas más tarde --segundo acto--, Oliver Bolton publica en el *New York Times* una serie de artículos donde narra la biografía del general César Rubio y el descubrimiento de su identidad actual. La revelación provoca revuelo en los círculos políticos: la Secretaría de Guerra y el Partido Revolucionario de la Nación ordenan investigar el caso; para tal efecto, se presentan en la casa del profesor: Epigmenio Guzmán, presidente municipal de Allende; el licenciado Estrella, delegado del Partido en la región, y los diputados locales, Salinas, Garza y Treviño.

Después de una embarazosa diligencia para comprobar la autenticidad de la personalidad de César Rubio, la mayoría de los políticos acepta la reaparición providencial del general como un hecho incontrovertible. El licenciado Estrella, Epigmenio Guzmán y el diputado Garza, entusiasmados, le pro-

ponen a César contender contra el general Navarro por la gubernatura del estado. Mientras tanto, el no tan convencido diputado Salinas, instruye a Treviño para ir de inmediato al pueblo.

La esposa de César Rubio, Elena, le pide a éste no aceptar la oferta política y terminar así con la farsa. Cuando está a punto de revelar la verdad, aparece en la puerta el diputado Treviño, acompañado de Emeterio Rocha, quien reconoce al supuesto general. El testimonio del viejo soldado disipa las dudas de los legisladores Salinas y Treviño. Enterado el pueblo de la noticia, aclama a su héroe. César Rubio acepta la candidatura. Las reacciones de su familia son encontradas: Elena teme por el futuro de su esposo y de sus hijos; Julia se siente realizada; Miguel no entiende la actitud de su padre y manifiesta su disgusto.

Cuatro semanas después --tercer acto-- y media hora antes de realizarse el plebiscito, en el cual se elegirá al futuro gobernador del estado, el general Navarro llega a la casa del presunto general César Rubio, el "candidato del pueblo". Le exige desistir de sus aspiraciones o, de lo contrario, revelará la verdad. El enfrentamiento verbal entre los dos hombres deja ver la maraña de intereses, corrupción y fingimiento dominante en el ambiente de la política posrevolucionaria. La discusión es escuchada por Miguel, quien así se entera de la farsa de su padre.

Ninguno de los contendientes cede en sus posiciones. César Rubio decide seguir adelante con la simulación de hacerse pasar por el general revolucionario y desafía las amenazas de Navarro con otras no menos graves: si el militar denuncia al impostor; éste, a su vez, lo acusará de haber dado muerte al verdadero César Rubio.

El general Navarro, tal como lo había planeado si no conseguía convencer al profesor para abandonar su comedia, ordena a sus pistoleros, Salas y León, poner en práctica el plan para deshacerse de su rival. En efecto, cuando César Rubio acude al plebiscito, es asesinado por un supuesto fanático, quien a su vez es acribillado por los matones de Navarro.

Epigmenio Guzmán, acompañado de Miguel, a quien había recogido en el camino, se presenta en la casa de César Rubio. Consternado, comunica a Elena la muerte de su esposo. Poco después aparece el general Navarro. Con fingida pena da sus condolencias a la familia. Afuera, la multitud reclama justicia. Navarro se enfrenta a aquella y declara su indignación y, por supuesto, su inocencia. Guzmán arremete contra él y lo acusa de ser el autor intelectual del magnicidio. Navarro se defiende y luego de echarle la culpa del crimen a la reacción, aprovecha hábilmente el momento para ponderar las virtudes de César Rubio y ofrecer todo su apoyo, en caso de ser electo, para perpetuar su memoria en el estado.

Elena exige que le entreguen el cuerpo de su esposo, pero Salinas, Estrella y Guzmán se oponen y declaran a los restos y a la figura de César Rubio como propiedad del pueblo. La viuda y su hija, seguidas de los políticos, salen de la casa.

Miguel se encara con el general Navarro. Lo acusa de ser el asesino de su padre y del verdadero general César Rubio; manifiesta su desacuerdo con la perpetuación de la mentira; por tanto, declarará a todos la verdad de los hechos. Navarro se burla del joven y, con plena seguridad, le dice que nadie le creará su versión, porque César Rubio ha pasado a formar parte del acervo heroico del pueblo y ningún hombre podrá quitárselo jamás. La multitud aclama a Navarro; éste rectifica las consignas por vivas a César Rubio. Miguel abandona la casa, huyendo de la sombra de César Rubio, la cual lo perseguirá toda su vida. Con esta escena termina la pieza.

El gesticulador (es un) estudio siempre vigente cuyo protagonista es un mexicano que vive una fantasía que nada tiene que ver con la realidad y que continuamente choca con las circunstancias objetivas de su vida.¹⁶⁵

El protagonista de *El gesticulador* es un personaje que consigue a través de la farsa transformarse en otro hombre. Su conocimiento de la Historia le permite adoptar una per-

sonalidad envuelta en el mito y, dueño de él, emprende el viaje sin retorno de "llevar a cabo las reformas que el otro no pudo poner en marcha",¹⁶⁶ convencido de que con esta acción él también cumplía con su misión en la vida de hacer algo por su estado, por su país, tal como lo expresa en la entrevista con su enemigo el general Navarro:

No soy César Rubio... Pero sé que puedo serlo, hacer lo que él quería. Sé que puedo hacer bien a mi país impidiendo que lo gobiernen los ladrones y asesinos como tú... que tengo en un solo día más ideas de gobierno que tú en toda tu vida. Tú y los tuyos están probados y ya no sirven... están podridos; no sirven para nada más que para fomentar la vergüenza y la hipocresía de México. No creas que me das miedo. Empecé mintiendo, pero me he vuelto verdadero, sin saber cómo, y ahora soy cierto. Ahora conozco mi destino: sé que debo completar el destino de César Rubio.¹⁶⁷

La conversión de César Rubio lo desgarrá interiormente. Antes de asumir el papel del héroe revolucionario, mantuvo con decoro su integridad, sacudida de vez en vez por sus ingenuos engaños para encubrir su pobreza; pero, cuando la incisiva búsqueda del historiador estadounidense Oliver Bolton por develar el misterio de la desaparición del general César Rubio le despierta la inquietud de ocupar el lugar de aquél, deja atrás sus indecisiones y, paulatinamente, vive con in-

tensidad la representación del papel usurpado al legendario personaje y, a pesar de las reconvenciones de su esposa y el desenmascaramiento de su identidad, así como las amenazas del general Navarro para poner fin a su farsa, continúa con ella hasta que "muere heroicamente enfrentándose a su sino imaginario... muere con su sueño antes que renunciar a él".¹⁶⁸ Es decir, prefiere morir antes que destruir su propio mito.

Cerca de César Rubio aparece siempre su esposa, quien sobrelleva sin reclamos la estrechez económica de su hogar. Elena "es un tipo existente de mexicana a quien las privaciones y la limitación han disminuido, pero no ahogado..."¹⁶⁹ y como tal:

es la pareja ideal del soñador. La mujer práctica, sacrificada al extremo, humilde hasta la humillación, ignorante pero intuitiva de una fuerza abstracta que la subyuga y la conquista: la capacidad a la que ella se siente encadenada.¹⁷⁰

Pero, cuando el profesor decide hurtar la sombra del héroe muerto, su voz se convierte en la conciencia de la familia: alerta a sus hijos acerca de los peligros que enfrenta su padre; consume sus afanes para convencer a su marido de la locura de su comedia; agota todos sus recursos para salvarlo de las redes de la confrontación política. Hasta el último momento intenta recuperar al hombre verdadero, desha-

ciéndose del impostor; sin embargo, no puede ascender el acantilado de intereses que le quita para siempre la memoria de César Rubio.

Los hijos de César Rubio representan dos caracteres que se enfrentan y confluyen con él. Miguel es un asiduo crítico de su honestidad intelectual en sus tiempos de profesor, pero también lo rechaza en su papel de usurpador; sin embargo, hasta ese momento es incapaz de realizar un proyecto personal. Resentido con la conversión de su padre, decide forjar su propio destino con base en el ejercicio de la verdad y movido por ésta, se enfrenta a Navarro y abandona el hogar, acompañado por la sombra de César Rubio.

Julia, por su parte, amargada por su fealdad, es un aguijón lacerante en la probidad del profesor. Pero a diferencia de su hermano, apoya la transformación de éste y ella misma esculpe una belleza interior, a partir de la cual abandona sus antiguos resquemores y, junto con su madre, sufre un dolor inmenso al enterarse de la muerte de su padre.

El profesor estadounidense Oliver Bolton representa un importante papel en el tornaviaje del general César Rubio. Su entusiasmo mesiánico abre la posibilidad de la transmutación de la personalidad del oscuro intelectual. Su afición a la historia latinoamericana y, en especial, a la mexicana, tiene un fin eminentemente práctico para determinar el carácter de los pueblos, pero no para entender su forma de

ser y apreciar sus valores. Por esa razón, se apresura a publicar sus hallazgos buscando la notoriedad y adquiere como verdadera la mentira del profesor César Rubio,¹⁷¹ sin dejar que la criba del tiempo ejerza su frío veredicto.

Los males de la Revolución Mexicana son puestos en escena mediante la disposición de varios tipos. El más brutal de ellos es, sin duda, el contrincante de César Rubio en el camino al gobierno del estado, el general Navarro. Un hombre sin escrúpulos, a quien la reaparición del general César Rubio representa un serio obstáculo para coronar sus ambiciones políticas; por lo cual decide deshacerse de su rival; de esta manera, asesina dos veces al mismo nombre, pero con la muerte del último hombre, se convierte, demagógicamente, en el principal promotor del mito del héroe revolucionario.

Los demás personajes de este grupo simbolizan a la baja clase política, conocida vulgarmente como "la cargada", que siempre anda en busca de un líder y cuando lo encuentra despliega sus afanes al servicio de éste, con la esperanza de encumbrarse a la sombra de él. Así, Epigmenio Guzmán, el licenciado Estrella y los diputados Salinas, Garza y Treviño, pasan de la desconfianza hacia la fascinación por la personalidad de César Rubio.

En un relieve menor aparece el viejo Emeterio Rocha, quien confirma de buena fe la autenticidad de la personalidad de César Rubio; así como los matarifes del general Navarro,

León y Salas. Un caso especial en la pieza significa la presencia de la multitud anónima e invisible, que con sus manifestaciones estruendosas sigue puntualmente el movimiento de los hilos manejados por los demagogos.

El gesticulador pone en escena uno de los aspectos más delicados del proceso de descomposición de los gobiernos surgidos de la Revolución, los cuales hicieron de la demagogia uno de sus mejores recursos para encubrir sus deficiencias y desgastar sus energías en la recomposición de la clase política, interesada más por la acumulación de bienes y poder que en la satisfacción de las necesidades del pueblo.

En *El gesticulador* está implícita y evidente la lucha entre la verdad de la Revolución original y la mentira en que la han ensombrecido aquellos que, sin pureza ni capacidad creadora, se han valido de ella para fines personalistas y malvados, no reparando siquiera en el daño que causaban así al hombre y al espíritu de la Revolución.¹⁷²

La crítica a los excesos retóricos de la Revolución aparece desde el principio con el subtítulo: *Pieza para demagogos* y, a medida que avanza la conversión del protagonista, se extiende hacia la desmitificación de los héroes revolucionarios y alcanza su punto máximo cuando el profesor acepta ante su enemigo, el general Navarro, su condición de gesticulador y eleva el tono de su crítica hacia la camarilla revolucionaria:

Puede que yo no sea el gran César Rubio. Pero ¿quién eres tú? ¿Quién es cada uno en México? Dondequiera encuentras impostores, impersonadores, simuladores; asesinos disfrazados de héroes, burgueses disfrazados de líderes; ladrones disfrazados de diputados, ministros disfrazados de sabios, caciques disfrazados de demócratas, charlatanes disfrazados de licenciados, demagogos disfrazados de hombres. ¿Quién les pide cuentas? Todos son unos gesticuladores hipócritas.¹⁷³

La dimensión del tema requería de acotaciones precisas para presentar las diversas situaciones --un mismo escenario: una casa pobre del norte del país, con algunos cambios para cada uno de los actos--, y revelar la apariencia y la esencia de los personajes:

Entra César Rubio. En estas cuantas semanas se ha operado en él una transfiguración impresionante. Las agitaciones, los excesos de control nervioso, la fiebre de la ambición, la lucha contra el miedo, han dado a su rostro una nobleza serena y a su mirada una limpidez, una seguridad casi increíble. Está pálido, un poco afilado, pero revestido de esa dignidad peculiar en el mestizo de categoría.¹⁷⁴

Desde el punto de vista teatral la pieza expresa una interesante veracidad dramática interna, donde los personajes reaccionan como seres humanos ante las circunstancias de las diversas etapas de la Revolución Mexicana.¹⁷⁵

Así, el autor crea una atmósfera en la cual la crítica y la denuncia quedan domeñadas por el espectáculo teatral, mediante acciones marcadas por diálogos ágiles que enfrentan a los caracteres en sucesivos cuadros dramáticos, los que en su configuración total, describen en forma magnífica el quehacer demagógico de los políticos usufructuarios de la Revolución. A casi medio siglo de su estreno, *El gesticulador* es uno de las mejores sátiras de los entretelones y los actos públicos de la clase política mexicana dominante en el siglo XX y que en los umbrales de un nuevo siglo se niega a desaparecer.

Conclusiones

Como hemos visto, el teatro es la representación de los impulsos interiores de la existencia humana y, como tal, aparece desde las primeras prácticas de organización social, emparentado a los ritos religiosos, hasta que cobra forma como manifestación artística en la cultura griega, donde surgen las tragedias de Esquilo, Sófocles y Eurípides, quienes llevan al escenario las historias y leyendas transformadas en espectáculos dramáticos reveladores de las vicisitudes del hombre: sus hazañas y sus infortunios, sus sueños y sus ambiciones.

Paralelo al desarrollo de la tragedia griega, nace la comedia, pero a diferencia de aquélla, se aparta de los temas grandiosos para recrear asuntos políticos, filosóficos o burlescos, con el fin de crear un estado de gozo y alegría.

Los modelos griegos de la tragedia y la comedia fueron adaptados por los latinos a las circunstancias del Imperio Romano y ahí brillaron con luz propia, hasta que declinaron junto con éste, para volver al escenario siglos más tarde en el florecimiento cultural del Renacimiento.

Vimos que el origen del teatro en México se remonta a la época prehispánica, y como el griego, germina al lado de la religión. De acuerdo con las relaciones de los cronistas y misioneros, los textos recopilados y los trabajos de los investigadores, los espectáculos dramáticos prehispánicos

corresponden a un tipo de teatro primitivo, subordinado aún al espíritu religioso, pero dotado del ímpetu e inclinación para alcanzar un nivel superior, que la Conquista cortó de tajo su probable desarrollo.

También estudiamos que, a raíz de la Conquista, los misioneros encontraron en el teatro uno de los mejores medios para difundir las ideas cristianas. El llamado teatro de evangelización expuso temas bíblicos conforme a la preceptiva dramática de la época, pero matizado por una fuerte influencia del sustrato indígena expresado en las danzas, cantos y simulacros evocadores del pasado reciente de las grandes festividades prehispánicas, lo cual obligó a la Iglesia a socavar la realización de estas representaciones.

En su lugar se promovieron obras del teatro europeo con dos modalidades principales: el teatro escolar o humanístico, representado en los colegios sobre temas sagrados, escritos en latín o parcialmente en latín, y el profano o criollo que se escenificaba en las ceremonias religiosas y recepciones cortesanas sobre asuntos bíblicos o alegóricos. Este último tipo de teatro dio pauta al desarrollo de la dramática novohispana, cuyos máximos exponentes serían Juan Ruiz de Alarcón y sor Juana Inés de la Cruz. Aun cuando el teatro novohispano estuvo regido por los moldes españoles y el influjo religioso, dio muestras de originalidad a través del lenguaje, los temas, los caracteres y el entorno físico y social de la Nueva España.

Finalmente, hemos visto también que, a partir del México independiente se abre una nueva época en la dramaturgia local, en la cual los autores buscan darle al teatro un cariz nacional, mediante la recreación de temas, delineación de personajes, usos de giros idiomáticos, ambientes provenientes de la Historia y la tradición del nuevo país.

En un recorrido sintético vimos que el tema histórico en la dramaturgia occidental comienza con el nacimiento de la tragedia. A partir de Esquilo, este tipo de teatro se mantiene con una constante en la producción dramática. En Grecia, los autores trágicos representan los asuntos derivados de las leyendas antiguas y los poemas homéricos. En Roma los dramaturgos traducen y adaptan las piezas griegas conforme a la idiosincrasia del pueblo latino. En la Edad Media el tema histórico ocupa un lugar secundario en la producción teatral, detrás de los dramas religiosos en forma de misterios, milagros o autos, promovidos por la Iglesia. En el renacimiento, con la reivindicación de los modelos clásicos, vuelve al primer plano. A partir de este movimiento cultural los teatros nacionales de Italia, Francia, España, Inglaterra y Alemania, principalmente, llevan a la escena asuntos de carácter histórico y leyendas tradicionales.

En breve recorrido mereció una mención aparte la aportación del clasicismo francés con las tragedias de Pierre Corneille y Jean Racine, así como la alusión al teatro de

Molière, quien, si bien no escribió piezas históricas, sus tipos han quedado como modelos de ciertas actitudes humanas.

Hicimos énfasis en que durante el romanticismo el tema histórico ocupó el lugar principal en el teatro europeo, destacando las obras de Johann Wolfgang Goethe, Johann Christoph Friedrich von Schiller, Alessandro Manzoni, Víctor Hugo, Francisco Martínez de la Rosa, Angel de Saavedra, Duque de Rivas, y José Zorrilla, y con el surgimiento del realismo, el asunto histórico quedó relegado a un estamento inferior, pues los dramaturgos prefirieron recrear los asuntos de la vida burguesa y la crítica a las desigualdades sociales. En este movimiento sobresale la obra de Henrik Ibsen, no sólo por su intención de renovar las formas teatrales y su crítica a la sociedad de su época, sino por mantener vigente el teatro de tema histórico con la creación de dramas de este tipo.

Pero mi mayor interés se centró en el siglo XX, caracterizado por la constante búsqueda de los autores por dotar al teatro de un más profundo significado mediante la experimentación y la introducción de nuevos elementos formales y temáticos, pero no por ello se dejan de escribir obras de asuntos históricos como las de Luigi Pirandello, Federico Valerio Ratti, Kálmán Harsány, Augustus Thomas, Jean Cocteau, Jules Romains, Bertolt Brecht, Hans Chlumberg, Alexander Nikolaievich Afinogenov, Paul Raynal, Romain Rolland, Jean Gi-

raudoux, Emil Ludwig, Giovanni Cavicchioli, Clifford Bax y Maxwell Anderson.

El repaso somero a todas las etapas de la historia del teatro en Occidente demostró la pervivencia del tema histórico desde los albores de la tragedia griega hasta las piezas contemporáneas, y en eso reside su importancia, porque a lo largo del tiempo ha constituido una constante en la creación de los autores, que sobrepasa los límites de las tendencias estéticas o dramáticas.

Ahora bien, después de este resumen cabe hacer la pregunta: ¿qué es el drama histórico? La respuesta no es sencilla, pero está implícita en las obras citadas, en sus asuntos y los personajes aludidos. El drama histórico nace de la necesidad del hombre por narrar los hechos relevantes de su grupo, su clase o su nación. Como la tragedia, toma una anécdota conocida y la representa en acciones.

Desde luego, el drama histórico no contiene siempre los elementos de la tragedia, como la nobleza de los protagonistas, el destino trágico de éstos o la participación del Coro, porque sus fines no son los de despertar los sentimientos de compasión y terror, sino el de presentar el conflicto dramático en un ambiente, atmósfera o fondo histórico, donde los personajes y los hechos pueden corresponder a las descripciones de la tradición o de los estudios históricos, o ser interpretados conforme a las ideas del autor.

Pero mi verdadero interés fue el de indagar el desarrollo del tema histórico en la dramaturgia mexicana. Este, creo, se inicia en las representaciones prehispánicas, cuyos asuntos estuvieron enlazados al entramado religioso, mitológico y legendario del pensamiento indígena.

Con la Conquista el teatro indígena fue condenado a su extinción y se impuso la preceptiva española en la construcción dramática, pero a diferencia de la metrópoli donde el teatro era el más popular de los géneros literarios, en la Nueva España aún guardaba una marcada dependencia de los temas religiosos. No obstante que en este periodo no fueron creados dramas históricos, en las comedias, loas, autos y sainetes aparecen elementos de lenguaje, ambiente y caracteres locales, así como reminiscencias del pasado indígena, como el del rito azteca en honor a Huitzilopochtli, aludido en la loa que antecede al auto sacramental de *El divino Narciso*, de sor Juana Inés de la Cruz.

Sin pretender hacer una historia total del teatro histórico, mediante la ejemplificación pudimos comprobar que el teatro histórico mexicano cobró plena vigencia a partir del México independiente y se extendió a lo largo de los siglos XIX y XX. Durante este periodo, los dramaturgos han manifestado el interés por precisar la identidad de la nación mediante la representación de piezas con un fondo histórico.

En las obras aquí analizadas no siempre el autor perteneciente a una época histórica-literaria escribe sobre un asunto de la misma, sino aborda aquella que le parece más interesante por la trascendencia de los sucesos o la importancia de los personajes.

Así, para el periodo de la Conquista, elegí tres obras del siglo XX, influidas por el realismo, la indagación psicológica y la interpretación crítica: *Moctezuma II*, *Malintzin* (*Medea americana*) y *La Malinche*.

Moctezuma II, de Sergio Magaña, es quizá la pieza que trata con mayor profundidad la sustancia transhistórica de los personajes y los acontecimientos de la Conquista. Aquí los personajes aparecen como seres de carne y hueso con todas sus contradicciones humanas, y trata de ahondar en su carácter o incluso su estado de ánimo --principalmente del protagonista-- en los momentos decisivos de la llegada de Cortés al imperio azteca, que tendrían una amplia repercusión en su vida y en su mundo.

Dueño de su oficio, el autor despliega la trama en escenas emotivas, con una prosa vigorosa, diálogos directos, con fondo de música y escenografía espectacular, hasta conformar un ambiente histórico en el que el conflicto dramático encuentra una sugestiva y profunda realización.

Malintzin (*Medea americana*), de Jesús Sotelo Inclán, pone el acento en el papel de la Malinche en los orígenes

del ser mexicano; sin embargo, las innumerables referencias de la protagonista para justificar sus acciones, la alejan por momentos de su condición principal --que el autor a todas luces quiere demostrar-- como madre de una nueva raza, pues, no obstante, de haberse arrepentido para sacrificar a su hijo en despecho por el abandono de Cortés, es innegable que sus capacidades de comunicación la convirtieron en un instrumento inapreciable en los planes de Cortés para dominar a los pueblos indígenas; es ahí, precisamente, donde puede justificarse su apelativo como "Medea americana", por haber participado en forma activa en la destrucción de su mundo.

Quizá por esta razón, la intención expresa del autor para rehabilitar su nombre, se quede tan solo en una exposición de motivos que no sobrepasa los marcos de la reivindicación, aun cuando ésta se presente en una atmósfera histórica construida con recursos dignos de un espectáculo dramático.

La tercera y última pieza de este periodo, *La Malinche*, de Celestino Gorostiza, busca descifrar en la relación Malinche-Cortés los elementos formadores de la nación mexicana. Su acercamiento, confrontación y separación, simbolizan el violento proceso de la sojuzgación de un pueblo sobre otro. Tal vez por esta razón la tela histórica envuelve, pero no asfixia el relieve de sus figuras, dejando a la vista los rasgos más profundos de su condición humana con sus cualidades y sus defectos.

El atinado trazo de los personajes --en especial el de la Malinche-- se complementa con el manejo mesurado de las ideas, el ritmo de las acciones y el equilibrio técnico de los recursos. Su conjunción armónica da como resultado una diáfana representación dramática.

Para la época del Virreinato estudié las obras: *Muñoz, visitador de México, El privado del virrey y La hija del rey*. La primera de éstas representa uno de los mejores ejemplos del teatro romántico de México, pues además de recrear un tema histórico proveniente del pasado, contiene un lirismo apasionado, donde la imaginación forja caracteres ideales y acomoda los hechos conforme a una unidad dramática, dirigida a despertar la emoción en el espectador. Pero, probablemente, el mayor mérito de la pieza de Ignacio Rodríguez Galván no se refiere a sus alcances técnicos ni a su expresión romántica, sino al hecho de reivindicar en el escenario un asunto de ambiente mexicano.

El drama *El privado del virrey*, también de Rodríguez Galván, si bien presenta un mejor desarrollo de la trama que en *Muñoz visitador de México*, no alcanza la hondura dramática de éste, pues se detiene demasiado en la descripción y los razonamientos de los personajes, retardando innecesariamente las escenas. Aun con estas deficiencias, la conjugación de los elementos teatrales --diálogos, trazo de caracteres, alusiones escenográficas, música-- y los recursos poéticos --diversidad

de metros y figuras retóricas-- logran configurar un ambiente novohispano, según lo entendían los escritores románticos.

Es precisamente ese interés en la recreación de la vida en la época colonial en su ámbito legendario, lo que le da importancia a la pieza y le ganó un sitio en la dramaturgia del país.

La hija del rey, de José Peón Contreras, es, quizá, la pieza más representativa del romanticismo tardío en México. Como las obras precedentes de Ignacio Rodríguez Galván, el conflicto dramático está tomado de un asunto de la época virreinal con la descripción de las circunstancias o la cita de personajes históricos, principalmente españoles, dentro de un ambiente novohispano, entendido éste como el antecedente más cercano a la formación de la nación mexicana.

La obra está construida con esmero, sin descuidar ningún detalle técnico, pero por momentos, las profusiones de argumentos y la exaltación de los sentimientos de los personajes, anticipa el suceder de la trama y permea la vitalidad de la tensión dramática. A pesar de lo anterior, la obra cumple cabalmente con la intención del autor de afirmar el carácter mexicano en el teatro.

Para la etapa de la Independencia analicé tres obras: *Hidalgo*, *El unipersonal de don Agustín de Iturbide* y *La tragedia del padre Arenas*. Respecto a *Hidalgo*, de Federico S. Inclán, puedo decir que está hecha de acuerdo con las ideas

del realismo de mediados del siglo XX referentes a la verosimilitud de los hechos y a la crítica de los mismos; pero, ante todo, tiene el propósito de resaltar la figura del protagonista. Así, los acontecimientos, el enlace de las circunstancias y el resto de los personajes, se mueven en torno a las acciones de Hidalgo y logran revelar en la pieza un retrato, lo más fiel posible de éste, pero sin ahondar en su esencia humana.

Quizá en este punto se encuentra la explicación el por qué el espectáculo teatral constituido por todos los elementos técnicos de la pieza, se sobrepone al conflicto dramático, y la imagen legendaria del héroe se impone al espíritu del personaje histórico y literario.

El unipersonal de don Agustín de Iturbide, de José Joaquín Fernández de Lizardi, es una composición teatral escrita a la manera de un monólogo y, como tal, es una obra breve en la que un solo personaje expresa en voz alta sus pensamientos. Ante la ausencia de acción, el desarrollo de la narración se basa en la concatenación de los argumentos del protagonista para exponer sus razones; en este caso, sus expresiones y el ambiente melancólico creado por el fondo de música triste y los versos sentimentales, tienen la intención del autor por justificar, por lo menos en parte, el sino del personaje histórico de quien había sido un ferviente admirador; sin embargo, lo interesante de la pieza no son sus

alcances dramáticos, sino el de exponer en su momento un tema de actualidad cuyo protagonista fue el centro de encendidas polémicas que aún resuenan en nuestro tiempo.

La tragedia del padre Arenas trata como la otra obra de Fernández de Lizardi un acontecimiento actual de su época; aun cuando la pieza no alcanza una íntegra ejecución dramática, llama la atención por llevar al escenario las preocupaciones políticas y sociales del autor para debatir mediante personajes históricos y figuras alegóricas los asuntos de carácter nacional.

Para la fase de la Reforma consideré dos piezas que sin ser propiamente dramas históricos abordan asuntos interesantes en el acontecer de la sociedad mexicana. Por consiguiente, *La politicomanía* y *La hija del cantero* tratan en la escena dos problemas que no han perdido vigencia: las intrigas políticas y los prejuicios sociales, respectivamente.

Escrita en forma de comedia, *La politicomanía* de Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos, contiene una sátira al estilo de hacer política basado en los rumores, las intrigas y las componendas, que forman el caldo de cultivo de las asonadas. La pieza no tiene grandes pretensiones dramáticas. Su aportación al teatro nacional estriba, quizá, en exponer un asunto ríspido en forma festiva, en un estilo atractivo, con un trama bien expuesta y una aplicación técnica decorosa, producto del oficio de sus autores como narradores y no ajenos al conocimiento de las leyes dramáticas.

La hija del cantero, por su parte, tiene el merecimiento de reivindicar en el escenario a personajes del pueblo. Esta es, quizá, su mayor virtud y con ella suple las carencias en la estructura de la comedia, pues, finalmente, el diálogo breve, el lenguaje sencillo y el enlace de las escenas logran dar forma a la trama hasta llegar a un desenlace, que sin ser imprevisto, no por ello adolece de emotividad.

En relación a la Intervención Francesa y el Imperio de Maximiliano, escogí las piezas de *Carlota de México* y *Corona de sombra*. Ambas muestran dos visiones teatrales diferentes acerca de los hechos y los personajes centrales de ese tiempo histórico.

Carlota de México contiene todos los ingredientes para crear un buen drama histórico; sin embargo, el exceso melodramático, los exaltados parlamentos, el seguimiento lineal de la serie de infortunios de la protagonista, la simpleza en el paralelismo histórico-literario o la indefinición para eludir la carga histórica, no le permiten alcanzar un ritmo sostenido en el planteamiento, clímax y desenlace, ni ahondar en el conflicto dramático, aun cuando a los ojos del espectador logra conformar un gran espectáculo teatral.

Corona de sombra, en cambio, es, hasta ahora, la más importante obra sobre el tema, tanto por su contenido como por su forma. Respecto al primer punto, desde la segunda parte del título --"pieza antihistórica"--, el autor anuncia su

intención por apartarse de las formalidades históricas, y si bien lo consigue en el tratamiento de los personajes y la acomodación de los hechos verídicos al interés de la anécdota literaria, no por ello deja de utilizar las partes esenciales del drama histórico: el asunto tomado de un hecho real, la descripción de personajes y sus acciones registradas en la tradición o en los estudios, y la conjugación de estos con sucesos y caracteres de ficción.

Por lo que toca al segundo punto, Usigli construye la pieza con innovaciones de las técnicas del arte de mediados del siglo XX; por ejemplo, organiza las escenas en diferentes tiempos y espacios, en un acontecer rápido, simultáneo y retrospectivo a la vez, a la manera de los cuadros cinematográficos, con un vocabulario fluido, parlamentos ágiles, acotaciones que ponen énfasis tanto en los movimientos y actitudes de los personajes, como en aspectos visuales, de iluminación y de sonido; todos estos elementos están dispuestos para apuntalar las descripciones de los caracteres y sus acciones y crear una atmósfera dramática plena, donde importa más la esencia humana que las circunstancias, los símbolos y las ideologías.

Rodolfo Usigli pone su mayor interés en presentar sin apasionamientos las razones íntimas de los personajes que determinaron su participación en los hechos; pero su imparcialidad no resiste el atractivo de la originalidad de los per-

sonajes de Carlota y Maximiliano, y si bien se aleja de los estereotipos formados en torno a sus figuras políticas, nos presenta en la pieza a dos seres idealizados en su constitución heroica y romántica: Maximiliano es bueno y valeroso; pero no tiene carácter; Carlota es tierna e inteligente, pero su ambición la pierde y provoca en parte la muerte de su esposo, por la cual se llega a sentir culpable e influye en su locura.

El balance final, no obstante, es favorable a la pieza. Así ha quedado demostrado por la crítica y el público, que la ha visto representar en diferentes lenguas: *Corona de sombra* es uno de los dramas históricos escritos por un mexicano que ha traspasado las fronteras del país para convertirse en un drama de gusto universal.

Por lo que toca al Porfirismo analicé las piezas *La venganza de la gleba* y *Así pasan...* La primera es, quizá, la más representativa de esta época, pues detrás del conflicto amoroso entre los medios hermanos Blanca y Damián y las desdichas de Loreto y los deseos de venganza de Marcos en contra del amo Javier, expone en forma realista --el realismo que reproduce la apariencia, el lenguaje y la condición social de los personajes y describe con prolijidad las acciones-- las condiciones de los peones en las haciendas, en las propias voces de sus protagonistas. No plantea, en ningún momento, cambiar su situación, si no es por la acción generosa de

los dueños de la tierra, pero es, tal vez, el mejor ejemplo de las obras que antecedieron a las de tema revolucionario.

Así pasan... podría haber sido tratada en cualquiera de los tres momentos históricos aludidos en la pieza: El Imperio de Maximiliano, la República Restaurada o el Porfirismo, pero decidí ubicarla en este último por dos razones: primera: porque paralela a la historia de la protagonista, expone a grandes rasgos las secuencias históricas de tres etapas; de esta manera, el Porfiriato aparece como la fase última de un proceso; no surgió de la nada; y aun con su decadencia en el arte --y en todo lo demás--, es un periodo importante de nuestra historia, que en el caso de Marcelino Dávalos, era su época contemporánea. Segunda: porque el acto III tiene un profundo simbolismo, en el que la protagonista intuye el advenimiento de un nuevo ciclo para el arte --y para el país también--, donde tendrán cabida, como en los mejores tiempos pretéritos, los temas nacionales y el arte clásico. A pesar de sus limitaciones literarias, *Así pasan...* logra crear en el escenario un auténtico y profundo sentido dramático.

Con la época de la Revolución Mexicana concluyo el análisis de las piezas de tema histórico. Este es, sin duda, el periodo más rico en la creación de obras del género y el que ha recibido mayor atención de los críticos. Por estas razones creí conveniente estudiar un mayor número de piezas: *Emiliano Zapata*, *San Miguel de las Espinas*, *Los de abajo*, *Felipe Angeles* y *El gesticulador*.

Emiliano Zapata es una pieza que expresa en su forma y contenido los postulados del Teatro de Ahora, que abogaba por llevar a la escena temas nacionales, en un estilo realista y pleno de vitalidad dramática, aunque escaso de técnica literaria; donde los personajes del pueblo expusieran con su propia voz sus reclamos y sus esperanzas.

Conforme a lo anterior, *Emiliano Zapata*, de Mauricio Magdaleno, adquiere en el transcurso de la pieza los tintes del héroe de carne y hueso, pero, desde entonces, muy cercano a los linderos del mito. En cada acto o tiempo resume en su carácter los ideales y la fe del pueblo y todas las acciones --la muerte de Montaño, la primera entrevista con Guajardo y la traición de éste en Chinameca--, están organizadas para resaltar su carácter de líder indiscutible de los campesinos.

Así pues, la recreación del mito y el mensaje político del revolucionario íntegro sobrepasan quizá a la calidad de la prosa, la fuerza emotiva de los diálogos y la construcción de la pieza en cada uno de los actos delimitados perfectamente por su anécdota, circunstancias y empleo de otros elementos teatrales --como el del cambio de luz, de la obscuridad a la brillantez--, pero en su unidad interna, demuestran que el autor era un buen conocedor del oficio.

San Miguel de las Espinas, de Juan Bustillo Oro, es un mosaico donde intervienen todos los personajes implicados en la lucha agraria: campesinos, hacendados, ingenieros, admi-

nistradores, militares, rurales, políticos, diputados, abogados y poetas, en un ambiente esparcido de violencia, física y social, que ni la propia Revolución pudo resolver.

Más allá de la denuncia o de la interpretación política enarboladas por el realismo didáctico social del Teatro de Ahora, esta obra desarrolla un conflicto dramático compuesto en tres tiempos, tres momentos en la historia de un pueblo, donde los campesinos son los principales actores, ya sea como masa anónima en el Coro, como jefes de rebeliones o en las figuras estoicas de sus mujeres, y donde todavía tienen cabida los mitos del rebelde y del constructor, enfrentados en constante lucha con las fuerzas de la naturaleza, como el río omnipresente o contra el poder político y económico de sus opresores, para arrancar con el dolor y la sangre del pueblo el pan a la tierra estéril, como lo es, de veras, la mayor parte de la República.

La adaptación de la novela *Los de abajo* para el teatro, presenta como cualquier otro trabajo similar, las dificultades de amoldar las categorías de un género a otro, con la consecuente reelaboración del texto para suprimir, adicionar, acondicionar o trasladar los indicios y nudos temporales y espaciales; así como el justo empleo del diálogo, las acotaciones referentes a la música, la escenografía y los movimientos y actitudes de los personajes, que permiten crear el ambiente dramático donde acontecen las acciones.

Aun con esos inconvenientes, la pieza teatral *Los de abajo* tiene el mérito, quizá, de representar en el escenario los diversos tipos que participaron en el movimiento armado, desde el revolucionario íntegro, pero carente de instrucción como Demetrio Macías --quien es el que alcanza el mejor trazo dramático--, hasta el intelectual oportunista como el Curro Cervantes o las figuras del lumpenproletariado como el Güero Margarito o La Pintada; pero, además, consigue exponer en forma viva el drama de la Revolución cuando los grupos revolucionarios, después de haber vencido al enemigo común, vuelven sus armas contra ellos mismos; en este caso, los carrancistas contra los villistas. Así pues, la pieza no es una glorificación ni una detractación de la Revolución Mexicana; se sitúa en el punto medio: nos presenta su grandeza como movimiento popular y su miseria en el conflicto de intereses del que nunca pudo librarse.

Felipe Angeles es una pieza fundamental en el teatro de tema histórico mexicano. Su construcción toda muestra el conocimiento de su autora, Elena Garro, de las categorías del drama: la trama tiene una secuencia bien delineada y las alusiones a otros hechos le sirven también para apuntalarla mejor; el protagonista trasciende su hábito histórico o legendario y se presenta como un símbolo de la Revolución, ajeno a los monumentos y a los festejos; el símbolo de los héroes derrotados por las camarillas políticas, pero que permanecen vivos en la memoria del pueblo.

Los diálogos y el monólogo del protagonista denotan una gran fuerza emotiva en el estilo de la prosa, hecho con frases directas, matizadas por figuras retóricas bien pensadas y mejor escritas. El Coro, apenas esbozado en los espectadores del juicio, simboliza la fuerza del pueblo, contenida en las trampas legales de la Revolución institucionalizada.

Las acotaciones precisas para el manejo de los tonos de luz, el aspecto y actitudes de los personajes, crean un ambiente plenamente dramático donde la Historia y la Literatura confluyen en la realización de una de las mejores piezas del teatro histórico de México.

Con *El gesticulador*, de Rodolfo Usigli, termino el análisis de obras sobre el periodo de la Revolución y, en general, sobre el tema histórico en la dramaturgia mexicana. Esta pieza es, quizá, una de las más reconocidas aportaciones del teatro mexicano, tanto por su calidad técnica, como por su hondura dramática y su configuración de caracteres.

El protagonista de la pieza es un personaje de ficción que resume en su papel de farsante el mundo social y político del México posrevolucionario. En el proceso de la suplantación de un héroe legendario, adopta una actitud crítica donde, a manera de un bisturí, rasga los bordes y las hondondas del mito de la Revolución y, además, muestra al exterior sus procederres, el enmascaramiento de la realidad y la actitud hipócrita de sus políticos.

Consecuente con su nueva personalidad, el gesticulador sucumbe, igual que el verdadero revolucionario, ante el entramado pragmático y perverso del inefable partido de Estado, sostenido por los intereses de los caciques y su clientela política, y la pasividad o manipulación del resto de la población; sin embargo, el final trágico de su sueño, no puede considerarse del todo como el fracaso de los ideales de la Revolución o el natural castigo a su farsa; más bien, al contrario, refrenda la posibilidad de su regeneración mediante el reconocimiento de la imperiosa necesidad de rescatar los ideales y los valores del pasado para poder forjar de nuevo hombres íntegros y una sociedad basada en principios y categorías éticas.

Fue interesante comprobar que, además de la relación temática, las piezas elegidas ofrecen otras similitudes; por ejemplo: refieren la magnificencia o complejidad de personajes importantes en la historia nacional: Moctezuma II, la Malinche, Hernán Cortés, Miguel Hidalgo y Costilla, Agustín de Iturbide, Maximiliano de Austria y su esposa Carlota, Emilia Zapata, Felipe Angeles; la descripción de *tipos* que han quedado registrados en la memoria colectiva: el visitador colonial, el privado del virrey, la mujer casta, el indio, el criado fiel, el conspirador, el politimanfaco, el trabajador honesto, la artista de teatro, el peón y el hacendado, el campesino revolucionario, el caudillo, el constructor, el

político corrupto, el demagogo; o la recreación de las leyendas tradicionales, como la de don Juan Manuel y la hija del rey Felipe II; todas ellas forman un gran mural de la historia del país.

Asimismo, en seis de las veinte piezas analizadas aparece de manera definida la actuación de un Coro, que incide en el curso de las acciones con sus actitudes, expresiones y cantos para acentuar el fondo dramático de las obras, y en otras diez, se alude la participación de personajes colectivos; ambos casos significan la importancia que dan los autores a la presencia de grupos sociales en el acontecer histórico. También tratan con diversos matices la profundidad humana de los personajes y el significado de los hechos históricos en el ser nacional, o sea, la respuesta que el pueblo mexicano ha dado a los hechos de su historia.

El tema de este tipo de obras constituye el ambiente sobre el cual se desarrolla la construcción dramática. Por tanto, el devenir de la trama, las acciones y los perfiles de los personajes, el lenguaje y los diálogos apuntalan la visión de cada autor acerca del asunto histórico en cuestión.

En la mayoría de las piezas, la estructura está sostenida por una trama bien definida, con un planteamiento, un nudo y un desenlace. Asimismo, en los textos aparecen acotaciones para resaltar otros elementos de la teatralidad como: la ambientación del escenario, los movimientos y actitudes de los

personajes, los acompañamientos musicales, los coros, el vestuario, la utilería, la coreografía y la iluminación.

La calidad de las piezas es irregular, pero son ante todo, por su construcción artística, obras literarias que han merecido la atención de la crítica y la aceptación del público, debido a su intención por dar forma a una dramaturgia propia, mediante el tratamiento de temas de amplio significado histórico, cinceladas con el buril de la técnica dramática, piezas que han ganado un lugar en la historia del teatro mexicano, inserto en el contexto de la cultura universal.

Notas bibliográficas

Capítulo I

1. León Thoorens. *Historia universal de la literatura. De Súmer a la Grecia clásica*. Tr. por J. A. Fontanilla. México, Daimon, 1977, p. 244.
2. José Ortega y Gasset. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid, Alianza, 1982, pp. 80-81 y 83.
3. León Thoorens, *op. cit.*, p. 244.
4. José Ortega y Gasset, *op. cit.*, pp. 76 y 77.
5. Cristián Gaehde. *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*. Tr. por Ernesto Martínez Ferrando. 3a. ed. México, Editora Nacional, 1947, pp. 9-10.
6. Allardyce Nicoll. *Historia del teatro mundial, desde Esquilo a Anouilh*. Tr. por Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid, Aguilar, 1964, p. 3.
7. León Thoorens, *op. cit.*, p. 105.
8. Federico Nietzsche. *El origen de la tragedia*. Tr. por Eduardo Ovejero Mauri. 13a. ed. México, Espasa-Calpe Mexicana, 1992, p. 69.
9. Cristián Gaehde, *op. cit.*, p. 10.
10. Kenneth Macgowan y William Melnitz. *Las edades de oro del teatro*. Tr. por Carlos Villegas. México, FCE, 1987. pp. 15-16.
11. León Thoorens, *op. cit.*, p. 248.
12. Allardyce Nicoll, *op. cit.*, p. 4.
13. Federico Sáinz de Robles. *Diccionario de la Literatura*, vol. II. 4a. ed. Madrid, Aguilar, 1982, p. 1153.
14. Cristián Gaehde, *op. cit.*, p. 11.
15. Allardyce Nicoll, *op. cit.*, p. 10.
16. León Thoorens, *op. cit.*, pp. 165-266.
17. Allardyce Nicoll, *op. cit.*, p. 28.

18. La mayoría de los críticos acepta como válida esta lista de diecisiete obras; otros incluyen también el drama satírico *El Cíclope*, y algunos más, el *Reso*. Cfr. Federico Carlos Sáinz de Robles. *Diccionario...*, vol. I., *op. cit.*, p. 560; León Thoorens, *op. cit.*, p. 273; Alfonso Reyes. *Obras completas*, vol. XIII. México, FCE, 1983, pp. 34-285; Allardyce Nicoll, *op. cit.*, pp. 43-61 y 80, y Gilbert Murray. *Eurípides y su tiempo*. Tr. por Alfonso Reyes. México, FCE, 1978, pp. 47-154.
19. León Thoorens, *op. cit.*, p. 255.
20. Allardyce Nicoll, *op. cit.*, p. 44.
21. Kenneth Macgowan y William Melnitz, *op. cit.*, p. 19.
22. *Ibid.*, p. 47.
23. Allardyce Nicoll, *op. cit.*, pp. 62-63.
24. Aristóteles. *Poética*. Versión de Juan David García Bacca. 2a. ed. México, Editores Mexicanos Unidos, 1989, p. 144.
25. Francisco Javier Clavijero. *Historia antigua de México*. Prólogo de Mariano Cuevas. 5a. ed. México, Porrúa, 1976, p. 242.
26. Hernán Cortés. *Cartas de relación*. Nota preliminar de Manuel Alcalá. 13a. ed. México, Porrúa, 1983, p. 157.
27. Fray Bernardino de Sahagún. *Historia general de las cosas de Nueva España*, vol. I. Introducción, paleografía, glosario y notas de Josefina García Quintana y Alfredo López Austin. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes- Alianza Editorial Mexicana, 1989, pp. 83 y 87.
28. Fray Diego Durán. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, vol. I. Edición paleográfica, con introducciones, notas y vocabularios de Angel Ma. Garibay K. México, Porrúa, 1967, p. 66.
29. Francisco Javier Clavijero, *op. cit.*, p. 243.
30. Angel Ma. Garibay K. *Panorama literario de los pueblos nahuas*. 5a. ed. México, Porrúa, 1983, p. 91.
31. Fray Diego Durán, *op. cit.*, p. 151.
32. Angel Ma. Garibay K. *op. cit.*, pp. 96-101.
33. *Ibid.*, p. 101.

34. Miguel León Portilla. *Literaturas de Mesoamérica*. México, SEP, 1984, p. 194.
35. Fray Diego de Landa. *Relación de las cosas de Yucatán*. Introducción por Angel Ma. Garibay K. 11a. ed. México, Porrúa, 1978, pp. 38-39.
36. *Ibid.*, pp. 113-113.
37. Rabinal Achí. *El varón de Rabinal. Ballet-drama de los indios quichés de Guatemala*. Tr. y prólogo de Luis Cardoza y Aragón. 5a. ed. México, Porrúa, 1985, pp. XVI-XIX; 18-21.
38. Francisco Monterde. *Teatro indígena prehispánico*. (Rabinal Achí). México, UNAM, 1955, p. XV.
39. Rabinal Achí. *El varón de...* *op. cit.*, p. 3.
40. *Ibid.*, pp. 5 y 13.
41. Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb. *Breve historia del teatro mexicano*. México, De Andrea, 1958, p. 13.
42. María Sten. *Vida y muerte del teatro náhuatl. El Olimpo sin Prometeo*. México, SEP, 1974, p. 32.
43. Othón Arróniz. *Teatro de Evangelización en Nueva España*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1979, p. 183.
44. Fray Bartolomé de las Casas. *Apologética Historia Sumaria*, vol. I. Edición preparada por Edmundo O'Gorman, con un estudio preliminar, apéndice y un índice de materias. 3a. ed. México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1967, p. 334.
45. Othón Arróniz, *op. cit.*, p. 184.
46. Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, *op. cit.*, p. 17.
47. Carlos Solórzano, estudio introductorio de: *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, vol. III. Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, p. 14.
48. Enrique Anderson Imbert. *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. I. 2a. ed. México, FCE, 1982, p. 56.
49. Othón Arróniz, *op. cit.*, pp. 112, 184 y 185.
50. Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 81.

51. Acerca de la autoría de esta pieza, H. Leroy Johnson y José Rojas Garcidueñas sugieren que son el padre Vicencio Lanueci y el padre Juan Sánchez Baquero. *Cfr.* Othón Arróniz, *op. cit.*, pp. 161-166.
52. Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, *op. cit.*, p. 22.
53. Jean Franco. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tr. por Carlos Pujol. 2a. ed. Barcelona, Ariel, 1979, p. 19.
54. Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, *op. cit.*, pp. 28-30.
55. Sor Juana Inés de la Cruz. *Obras completas, vol. III. Autos y Loas*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, FCE-Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, pp. 3-5 y 503-504.
56. Enrique Anderson Imbert, *op. cit.*, p. 162.
57. Germán Viveros. "El teatro como instrumento educativo en el México del siglo XVIII", en *Estudios de historia novohispana*, vol. XII. México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1992, p. 172.
58. Pablo G. Macías. *Hidalgo, reformador y maestro*. México, UNAM, 1957, p. 64.
59. Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, *op. cit.*, p. 50.
60. Pablo G. Macías, *op. cit.*, p. 65.
61. Carlos Herrejón Peredo. *Hidalgo. Razones de la insurgencia y biografía documental*. México, SEP, 1987, p. 26.
62. Carlos González Peña. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. 15a. ed. México, Porrúa, 1984, p. 114.
63. Manuel Mañón. *Historia del Teatro Principal de México*. México, Cultura, 1932, pp. 45, 48-50.
64. Luis Reyes de la Maza. *El teatro en México durante la Independencia*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1969, p. 11.
65. Luis Reyes de la Maza. *Cien años de teatro en México. (1810-1910)*. México, SEP, 1972, p. 7.

66. Manuel Mañón, *op. cit.*, pp. 50-51.
67. Luis Reyes de la Maza. *Cien años de...*, *op. cit.*, p. 8.
68. Luis Reyes de la Maza. *El teatro en...*, *op. cit.*, p. 19.

Capítulo II

1. Allardyce Nicoll, *op. cit.*, pp. 3, 6 y 8.
2. *Ibid.*, p. 100.
3. Dámaso Chicharro. *Orígenes del teatro. La Celestina. El teatro preloquista*. Madrid, Cincel, 1989, p. 77.
4. León Thoorens. *Historia universal de la literatura. Italia y Alemania. De la Edad Media a la literatura contemporánea*. Tr. por J. A. Fontanilla y L. Rodríguez. México, Daimon, 1977, p. 194.
5. Angeles Cardona de Gibert y Xavier Fages Givonella. *La innovación teatral del Barroco*. Madrid, Cincel, 1989, p. 14.
6. León Thoorens. *Historia universal de la literatura. Inglaterra y América del Norte*. Tr. por L. Rodríguez. México, Daimon, 1977, p. 94.
7. León Thoorens. *Historia universal de la literatura. Francia. Del medioevo a la segunda Guerra Mundial*. Tr. por J. J. Llopis. México, Daimon, 1977, pp. 132-133.
8. Allardyce Nicoll, *op. cit.*, pp. 268-269.
9. *Ibid.*, pp. 319-323.
10. Dámaso Chicharro y Julio López. *Teatro y poesía en el Romanticismo*. Madrid, Cincel, 1989, p. 12.
11. Allardyce Nicoll, *op. cit.*, pp. 370-383.
12. Edward A. Wright. *Para comprender el teatro actual*. Tr. por Margo Glantz. México, FCE, 1962, p. 17.

13. Carlos Monsiváis. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, vol. II. 3a. ed. México, El Colegio de México, 1981, p. 1383.

14. Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, *op. cit.*, pp. 65-94 y 117.

15. Wilberto Cantón, selección, introducción general, situación histórica y estudios biobibliográficos de: *Teatro de la Revolución Mexicana*. México, Aguilar, 1982, pp. 12 y 16.

16. Carlos Monsiváis, *op. cit.*, pp. 1377-1380 y 1420-1421.

17. Wilberto Cantón, *op. cit.*, pp. 16-17.

18. Cfr. Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, *op. cit.*, pp. 99-165, y Wilberto Cantón, *op. cit.*, pp. 26-51.

Capítulo III

1. "Moctezuma visto según perspectiva", entrevista, en *Excelsior*, 19 abr., 1983, p. 2. Cult.

2. Sergio Magaña. *Moctezuma II. Cortés y La Malinche*. Entrevista a Sergio Magaña, por Olga Harmony. Sergio Magaña o la otra historia, por Dionicio Morales. México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, p. 30.

3. Margarita Mendoza López. "Moctezuma II y Sergio Magaña", en *Revista Mexicana de Cultura*, Supl. de *El Nacional*, núm. 10, 24 abr., 1983, p. 12.

4. Antonio Magaña Esquivel. "Moctezuma II, hombre fuera de su tiempo", en el Supl. Cultural de *El Nacional*, núm. 26, 15 sep., 1968, p. 11.

5. *Loc. cit.*

6. Sergio Magaña, *op. cit.*, p. 134.

7. Olga Harmony. "Moctezuma II", en *Unomásuno*, 1º nov., 1982, p. 25.

8. Sergio Magaña, *op. cit.*, p. 25.
9. Olga Harmony, *art. cit.*, p. 25.
10. Ricardo Castillo Mireles. "La obra de Sergio Magaña coloca al personaje en su realidad histórica", en *Excélsior*, 25 oct., 1982, p. 4 B.
11. Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, *op. cit.*, p. 165.
12. Jesús Sotelo Inclán. *Malintzin (Medea americana)*. México, Tira de Colores, 1957, p. 25.
13. *Ibid.*, p. 146.
14. *Ibid.*, p. 77.
15. *Ibid.*, p. 4.
16. Celestino Gorostiza. *La Malinche*, en *Teatro mexicano*, 1958. Selección y prólogo de Luis G. Basurto. México, Aguilar, 1959, p. 2.
17. Miguel Guardia. "Teatro Gorostiza: una nueva Malinche y una gran Isabela", en *México en la Cultura*, Supl. de *Novedades*, núm. 504, 9 nov., 1958, p. 9.
18. Celestino Gorostiza, *op. cit.*, p. 366.
19. *Ibid.*, p. 377.
20. *Ibid.*, p. 319.
21. Miguel Guardia, *art. cit.*, p. 9.
22. José Ignacio Rubio Mañé. *El Virreinato, vol. I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. 2a. ed. México, UNAM-FCE, 1983, pp. 22, 28 y 45.
23. El Consejo de Indias era la autoridad encargada de ordenar, sentenciar y llevar a cabo la ejecución en los negocios civiles y criminales, mas no en los eclesiásticos, militares y hacendarios, reservados a la Inquisición, a la Junta de Guerra de Indias y al Consejo de Hacienda, respectivamente. La legislación del Consejo de Indias fue recopilada en 1680 en la famosa *Recopilación de las Leyes de los reinos de las Indias*. Cfr. Ernesto de la Torre Villar. "Apuntamientos en torno de la

administración pública y gobierno civil y eclesiástico en el siglo XVII", en *Estudios de historia novohispana*, vol. VIII. México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1985, p. 249.

24. La Real Audiencia de México estaba formada por un presidente, que era el virrey mismo, ocho oidores --que tenían la facultad de corresponderse directamente con el monarca, sin intervención del virrey--, cuatro alcaldes del crimen, dos fiscales, uno de lo civil y otro de lo criminal, un alguacil mayor, un teniente de gran chanciller y de algunos oficiales menores, el escribano de la cámara y los relatores. Cf. José Ignacio Rubio Mañé, *op. cit.*, p. 51.

25 El Juicio de Residencia era una investigación oficial de la conducta de los virreyes y de los principales funcionarios. *Ibid.*, p. 86.

26. El visitador era un inspector que la Corona enviaba con instrucciones especiales sobre algún asunto. Tanto el virrey como la Audiencia temieron siempre el enfrentamiento con esta autoridad, por la inflexibilidad de sus procedimientos. *Ibid.*, p. 87.

27. Ignacio Rodríguez Galván. *Poesía y Teatro*. Selección, prólogo y notas de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1972, p. 56.

28. José Ignacio Rubio Mañé. *El Virreinato*, vol. II. *Expansión y defensa*. 2a. ed. México, UNAM-FCE, 1983, pp. 3-21.

29. Ignacio Rodríguez Galván. *Muñoz, visitador de México*. Prólogo de Julio Jiménez Rueda. México, UNAM, 1947, p. XX.

30. Antonio Magaña Esquivel. *Teatro mexicano del siglo XIX*, vol. I. México, FCE, 1982, p. 286.

31. *Ibid.*, p. 290.

32. Ignacio Rodríguez Galván. *Muñoz, visitador de México*, *op. cit.*, p. XIX.

33. *Ibid.*, p. XXI.

34. Ignacio Rodríguez Galván. *Poesía y Teatro, op. cit.*, p. 167.
35. *Ibid.*, pp. 304-306.
36. Willis Knapp Jones. *Breve historia del teatro latinoamericano*. México, De Andrea, 1956, p. 46.
37. Aurora M. Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez. *Diccionario de escritores mexicanos, con un Panorama de la Literatura Mexicana por María del Carmen Millán*. México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1967, p. 333.
38. José Peón Contreras. *La hija del rey*. Prólogo de Ermilo Abreu Gómez. México, UNAM, 1973, p. XIII.
39. *Ibid.*, pp. 184-185.
40. *Ibid.*, p. 126.
41. José Peón Contreras. *Teatro selecto*. Prólogo y notas de Antonio Magaña Esquivel. México, Porrúa, 1974, p. XVIII.
42. José Peón Contreras. *La hija del rey, op. cit.*, pp. 110-111.
43. Aurora M. Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez, *op. cit.*, p. 286.
44. Federico S. Inclán. *Hidalgo*. México, s. n. t. pp. 33 y 37-38.
45. *Ibid.*, pp. 33 y 110-111.
46. Marcela del Río. "Hidalgo y el teatro histórico", en *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*, año VIII, núm. 256, 1º oct., 1962, p. 18.
47. *Loc. cit.*
48. José Joaquín Fernández de Lizardi. *Obras, vol. II. Teatro*. Edición y notas de Jacobo Chencinsky. Prólogo de Ubaldo Vargas Martín. México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1965, p. 25.
49. *Loc. cit.*
50. *Ibid.*, p. 271.
51. *Ibid.*, pp. 271-272.

52. *Ibid.*, pp. 275-276.
53. *Ibid.*, pp. 278-279.
54. *Ibid.*, p. 283.
55. Aurora M. Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez, *op. cit.*, p. 113.
56. José Joaquín Fernández de Lizardi, *op. cit.*, pp. 17-18.
57. "Por 'comisionado' se tuvo al padre Francisco Martínez, 'que murió --dice el historiador Niceto de Zamacois-- sin haber querido descubrir quién fuese el verdadero comisionado regio en concepto suyo'. Después se supo que la presencia en Veracruz del aventurero español Eugenio Aviraneta dio pie a la infundada creencia de que había llegado un agente confidencial de Fernando VII". *Ibid.*, p. 28.
58. *Ibid.*, pp. 360-361.
59. *Ibid.*, p. 30.
60. *Loc. cit.*
61. José Luis Martínez. "México en busca de su expresión", en *Historia general de México*, *op. cit.*, pp. 1046-1047.
62. Luis Reyes de la Maza. *Cien años de...*, pp. 55-56.
63. Vicente Riva Palacio y Juan A. Mateos. *Las liras hermanas*. México, Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1871, pp. 87 y 120-121.
64. *Ibid.*, p. 103.
65. *Ibid.*, pp. 142-143.
66. *Ibid.*, p. 100.
67. *Ibid.*, p. 118.
68. *Ibid.*, p. 222.
69. Francisco Monterde. "Juárez, Maximiliano y Carlota, en las obras de los dramaturgos mexicanos", en *Cuadernos americanos*, vol. XXIII, núm. 5, sep.-oct., 1964, pp. 231-237.
70. Miguel N. Lira. *Carlota de México*. México, Fábula, 1944, p. 6.

71. Antonio Magaña Esquivel y Ruth S. Lamb, *op. cit.*, p. 138.

72. Miguel N. Lira, *op. cit.*, pp. 44 y 46.

73. *Ibid.*, pp. 56-57.

74. *Ibid.*, pp. 157-158.

75. *Ibid.*, pp. 207-208.

76. *Ibid.*, pp. 138, 152 y 155.

77. Francisco Monterde, *art. cit.*, pp. 233-234.

78. *Ibid.*, p. 233.

79. Miguel N. Lira, *op. cit.*, p. 84.

80. *Ibid.*, pp. 55-56.

81. Francisco Monterde, *art. cit.*, p. 234.

82. Antonio Espina. *Las mejores escenas del teatro español e hispanoamericano (desde sus orígenes hasta la época actual)*. Madrid, Aguilar, 1959, p. 1120.

83. Francisco Monterde considera que "al insistir en hacer dialogar a Bazaine y Maximiliano, que en realidad no tuvieron las dos entrevistas que Usigli da por efectuadas, en su obra", el autor buscaba con esta escena y otras similares, acomodar los hechos de la historia al interés emotivo del curso de la trama. Véase Francisco Monterde, *art. cit.*, p. 235.

84. Carlos Fuentes piensa que son risibles los caprichos independentistas de Maximiliano, pues sólo dejó de ser una marioneta de Napoleón III cuando las bayonetas francesas abandonaron México en 1867. Véase Carlos Fuentes. *El espejo enterrado*. México, FCE, 1992, p. 292.

85. En *El espejo enterrado*, Carlos Fuentes escribe acerca de la locura de la emperatriz: "Carlota había continuado su campaña en Europa. Durante una audiencia para defender la causa de su marido ante el Papa Pío IX, se enfermó seriamente y hubo de pasar la noche en el Vaticano --oficialmente, la primera mujer en hacerlo--. La joven emperatriz había enloquecido. A los 27 años, fue recluida en el castillo de Bouchout, en su Bélgica nativa". *Ibid.*, pp. 292-293.

86. Rodolfo Usigli. *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*. México, Porrúa, 1982, pp. 13-15.
87. *Ibid.*, p. 50.
88. *Ibid.*, pp. 55-56.
89. *Ibid.*, p. 14.
90. Rodolfo Usigli. *Teatro completo*, vol. III. México, FCE, 1979, p. 625.
91. Rodolfo Usigli. *Corona de sombra...*, *op. cit.*, pp. 54-55.
92. En el prólogo a *Corona de sombra*, Rodolfo Usigli explica la importancia de Bazaine en el Imperio de Maximiliano: "En realidad, Bazaine nunca cruzó palabras violentas con Maximiliano o con Carlota. Sin embargo, es culpable de muchos de los errores del Imperio, y, a la vez, es el jefe invasor que se piensa superior a los monarcas". Rodolfo Usigli. *Teatro completo*, *op. cit.*, p. 625, nota 3.
93. *Ibid.*, p. 623.
94. Miguel Guardia. "El teatro en México. *Corona de sombra*", en *México en la Cultura*. Supl. de Novedades, núm. 143, 28 oct., 1951, p. 1.
95. Francisco Monterde, *art. cit.*, p. 235.
96. Antonio Espina, *op. cit.*, p. 1120.
97. Miguel Guardia. "El teatro en...", *art. cit.*, p. 1.
98. Frank N. Dauster. *Historia del teatro hispanoamericano, siglos XIX y XX*. 2a. ed. México, De Andrea, 1973, p. 46.
99. Federico Gamboa. *La venganza de la gleba*, en Wilberto Cantón, *op. cit.*, p. 90.
100. Armando de María y Campos. *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*. México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957, p. 50.
101. Rodolfo Usigli, citado por Wilberto Cantón, *op. cit.*, p. 90.

102. Antonio Magaña Esquivel. "Federico Gamboa, dramaturgo", en *El Nacional*, 22 dic., 1964, p. 5.
103. Luis Reyes de la Maza, *Cien años de...*, *op. cit.*, p. 149.
104. Fernando Carlos Vevia Romero. *Teatro y Revolución Mexicana*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, p. 24.
105. Luis Reyes de la Maza. *Cien años de...*, *op. cit.*, p. 149.
106. Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 135.
107. *Ibid.*, p. 136.
108. *Ibid.*, p. 137.
109. *Ibid.*, p. 107.
110. *Ibid.*, pp. 107-108.
111. Luis Reyes de la Maza. *Cien años de...*, *op. cit.*, p. 149.
112. Fernando Carlos Vevia Romero, *op. cit.*, p. 18.
113. Federico Gamboa, *op. cit.*, p. 128.
114. Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 57.
115. Marcelino Dávalos. *Así pasan...* Prólogo de José Garduñas. México, UNAM, 1945, p. XXIII.
116. *Ibid.*, p. 21.
117. Frank N. Dauster, *op. cit.*, p. 46.
118. Carlos González Peña. "Nota necrológica", en *El Universal*, 20 sep., 1923, p. 1, 2a. sec.
119. Marcelino Dávalos, *op. cit.*, p. XXIV.
120. *Ibid.*, pp. 104-105.
121. Agustín Cue Cánovas. *Historia mexicana*, vol. I. 2a. ed. México, Trillas, 1995, pp. 273-279.
122. Gloria M. Delgado de Cantú. *Historia de México*, vol. II. *Estado moderno y crisis en el México del siglo XX*. 2a. ed. México, Alhambra Mexicana, 1995, pp. 3-4.
123. Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 235.

124. Fernando Carlos Vevia Romero, *op. cit.*, pp. 51-52.
125. Mauricio Magdaleno. *Emiliano Zapata*, en Wilberto Cantón, *op. cit.*, p. 652.
126. Aurora M. Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez, *op. cit.*, p. 207.
127. Mauricio Magdaleno, *op. cit.*, pp. 660 y 662.
128. *Ibid.*, pp. 654 y 656.
129. *Ibid.*, p. 680.
130. Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 239.
131. *Loc. cit.*
132. Mauricio Magdaleno, *op. cit.*, p. 647.
133. *Ibid.*, p. 644.
134. Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 252.
135. "San Miguel de las Espinas", en *México en la Cultura*, Supl. de *Novedades*. México, núm. 17, 29 mayo, 1949, p. 7.
136. Armando de María y Campos, *op. cit.*, p. 253.
137. Juan Bustillo Oro. *San Miguel de las Espinas*, en Antonio Magaña Esquivel. *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. II. México, FCE, 1986, pp. 27 y 94-95.
138. Fernando Carlos Vevia Romero, *op. cit.*, p. 48.
139. Juan Bustillo Oro, *op. cit.*, pp. 27, 38 y 49-50.
140. *Ibid.*, pp. 27, 38 y 89.
141. Fernando Carlos Vevia Romero, *op. cit.*, pp. 47-48.
142. Juan Bustillo Oro, *op. cit.*, pp. 80-81.
143. Armando de María y Campos, *op. cit.*, pp. 256-257.
144. Lorenzo Meyer. "El primer tramo del camino", en *Historia general de México*, *op. cit.*, p. 1192.
145. Antonio Magaña Esquivel. *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. II, México, FCE, 1981, p. 23.
146. Luis Leal. *Mariano Azuela. Vida y obra*. México, De Andrea, 1961, p. 81.
147. Frank N. Dauster, *op. cit.*, p. 65.
148. Mariano Azuela. *Los de abajo*, en Wilberto Cantón, *op. cit.*, p. 497.

149. Miguel Guardia. "El teatro en México. Antonia y Los de abajo", en *México en la Cultura*. Supl. de Novedades. México, núm. 66, 7 mayo, 1950, p. 4.
150. Mariano Azuela, *op. cit.*, p. 543.
151. *Ibid.*, pp. 514 y 516.
152. Antonio Castro Leal. *La novela de la Revolución Mexicana*, vol. I. México, Aguilar, 1978, p. 48.
153. Domingo Adame, *et. al.* Elena Garro. *Reflexiones en torno a su obra*. México, INBA-Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1992, p. 13.
154. Elena Garro. *Felipe Angeles*, en Wilberto Cantón, *op. cit.*, p. 686.
155. Frank N. Dauster, *op. cit.*, p. 105.
156. Fernando Carlos Vevia Romero, *op. cit.*, pp. 74-75.
157. Elena Garro, *op. cit.*, p. 688.
158. *Ibid.*, pp. 729-732.
159. *Ibid.*, pp. 732 y 737.
160. Fernando Carlos Vevia Romero, *op. cit.*, p. 75.
161. *Loc. cit.*
162. Rodolfo Usigli. *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 565 y 567-568.
163. Aurora M. Ocampo de Gómez y Ernesto Prado Velázquez, *op. cit.*, p. 394.
164. Rodolfo Usigli. *Teatro completo*, *op. cit.*, pp. 567-568.
165. Luisa Josefina Hernández. "El gesticulador en O'Neill y en Usigli", en *México en la Cultura*, Supl. de Novedades, núm. 639, 11 junio, 1961, p. 7.
166. Frank N. Dauster, *op. cit.*, p. 61.
167. Rodolfo Usigli. *El gesticulador*, en Antonio Magaña Esquivel. *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. II, *op. cit.*, p. 422.
168. Luisa Josefina Hernández, *art. cit.*, p. 7.

169. Rodolfo Usigli. *Teatro completo, op. cit.*, p. 464.
170. Luisa Josefina Hernández, *art. cit.*, p. 7.
171. Rodolfo Usigli. *Teatro completo, op. cit.*, p. 464.
172. *Ibid.*, pp. 532-533.
173. Rodolfo Usigli. *El gesticulador, op. cit.*, p. 421.
174. *Ibid.*, p. 412.
175. Fernando Carlos Vevia Romero, *op. cit.*, p. 104.

Bibliohemerografía

1. Obras directas

- AZUELA, Mariano. *Los de abajo*, en Wilberto Cantón, selección, introducción general, situación histórica y estudios biobibliográficos de: *Teatro de la Revolución Mexicana*. México, Aguilar, 1982, pp. 495-545.
- BUSTILLO Oro, Juan. *San Miguel de las Espinas*, en Antonio Magaña Esquivel. *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. II. México, FCE, 1986, pp. 23-95.
- DAVALOS, Marcelino. *Así pasan...* Prólogo de José Garcidueñas. México, UNAM, 1945, XXV-167 p. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 60).
- FERNANDEZ de Lizardi, José Joaquín. *Obras*, vol. II. *Teatro*. Edición y notas de Jacobo Chencinsky. Prólogo de Ubaldo Vargas Martín. México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1965, 374 p. (Nueva Biblioteca Mexicana, 8).
- GAMBOA, Federico. *La venganza de la gleba*, en Wilberto Cantón, selección, introducción general, situación histórica y estudios biobibliográficos de: *Teatro de la Revolución Mexicana*. México, Aguilar, 1982, pp. 86-150.
- GARRO, Elena. *Felipe Angeles*, en Wilberto Cantón, selección, introducción general, situación histórica y estudios biobibliográficos de: *Teatro de la Revolución Mexicana*. México, Aguilar, 1982, pp. 687-741.
- GOROSTIZA, Celestino. *La Malinche*, en *Teatro mexicano*, 1958. Selección y prólogo de Luis G. Basurto. México, Aguilar, 1959, pp. 315-377.

- INCLAN, Federico S. *Hidalgo*. México, s. n. t., 115 p. (Colección Teatro Mexicano).
- LIRA, Miguel N. *Carlota de México*. México, Fábula, 1944, 216 p.
- MAGAÑA, Sergio. *Moctezuma II. Cortés y La Malinche*. Entrevista a Sergio Magaña, por Olga Harmony. Sergio Magaña o la otra historia, por Dionicio Morales. México, Editores Mexicanos Unidos, 1985, 236 p. (Colección Teatro).
- MAGDALENO, Mauricio. *Emiliano Zapata*, en Wilberto Cantón, selección, introducción general, situación histórica y estudios biobibliográficos de: *Teatro de la Revolución Mexicana*. México, Aguilar, 1982, pp. 643-679.
- PEON Contreras, José. *La hija del Rey*. Prólogo de Ermilo Abreu Gómez. México, UNAM, 1973, 185 p. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 29).
- RIVA Palacio, Vicente, y Mateos, Juan A. *Las liras hermanas*. México, Imprenta de F. Díaz de León y Santiago White, 1871, 485 p.
- RODRIGUEZ Galván, Ignacio. *Muñoz, visitador de México*. Prólogo de Julio Jiménez Rueda. México, UNAM, 1947, XXII-190 p. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 67).
- *Poesía y Teatro*. Selección, prólogo y notas de Antonio Castro Leal. México, Porrúa, 1972, 326 p. (Colección de Escritores Mexicanos, 88).
- SOTELO Inclán, Jesús. *Malintzin (Medea americana)*. México, Tira de colores, 1957, 146 p.
- USIGLI, Rodolfo. *Corona de sombra. Corona de fuego. Corona de luz*. México, Porrúa, 1982, 279 p. (Sepan Cuantos, 237).

----- *El gesticulador*, en Antonio Magaña Esquivel. *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. II. México, FCE, 1981, pp. 384-441.

2. Obras de teatro y antologías

ARRONIZ, Othón. *Teatro de evangelización en Nueva España*. México, Instituto de Investigaciones Filológicas, UNAM, 1979, 255 p. (Letras Mexicanas del XVI al XVIII, Textos y Estudios).

CANTON, Wilberto, selección, introducción general, situación histórica y estudios biobibliográficos de: *Teatro de la Revolución Mexicana*. México, Aguilar, 1982, 1375 p.

CRUZ, Sor Juana Inés de la. *Obras completas*, vol. III. *Autos y Loas*. Edición, prólogo y notas de Alfonso Méndez Plancarte. México, FCE-Instituto Mexiquense de Cultura, 1994, XCIII-739 p. (Biblioteca Americana).

MAGAÑA Esquivel, Antonio. *Teatro mexicano del siglo XIX*, vol. I. México, FCE, 1982, 573 p. (Letras Mexicanas, 108).

----- *Teatro mexicano del siglo XX*, vol. II. México, FCE, 1981, XXXV-701. (Letras Mexicanas, 26).

MONTERDE, Francisco. *Teatro indígena prehispánico (Rabinal-Achí)*. México, UNAM, 1955, XXXIV-147 p. (Biblioteca del Estudiante Universitario, 71).

PEON Contreras, José. *Teatro selecto*. Prólogo y notas de Antonio Magaña Esquivel. México, Porrúa, 1974, XXXV-235 p. (Colección de Escritores Mexicanos, 91).

RABINAL-ACHI. *El varón de Rabinal. Ballet-drama de los indios quichés de Guatemala*. Tr. y prólogo de Luis Cardoza y Aragón. 5a. ed. México, Porrúa, 1985, XXI-89 p. (Sepan Cuentos, 219).

- SOLORZANO, Carlos, estudio introductorio de: *Teatro mexicano. Historia y dramaturgia*, vol. III. Autos, coloquios y entremeses del siglo XVI. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1993, 124 p.
- USIGLI, Rodolfo. *Teatro completo*, vol. III. México, FCE, 1979, 846 p. (Letras Mexicanas).

3. Historia y crítica de teatro

- ADAME, Domingo, et. al. *Elena Garro. Reflexiones en torno a su obra*. México, INBA-Centro Nacional de Investigación Teatral Rodolfo Usigli, 1992, 74 p. (Serie Investigación y Documentación de las Artes).
- ARISTOTELES. *Poética*. Versión de Juan David García Bacca. 2a. ed. México, Editores Mexicanos Unidos, 1989, 215 p.
- CARDONA de Gibert, Angeles y Fages Givonella, Xavier. *La innovación teatral del Barroco*. Madrid, Cincel, 1989, 95 p. (Cuadernos de Estudio. Serie Literatura, 10).
- CASTILLO Mireles, Ricardo. "La obra de Sergio Magaña coloca al personaje en su realidad histórica", en *Excelsior*, 25 oct., 1982, p. 4 B.
- CHICHARRO, Dámaso. *Orígenes del teatro. La Celestina. El teatro preloquista*. Madrid, Cincel, 1989, 95 p. (Cuadernos de Estudio. Serie Literatura, 4).
- CHICHARRO, Dámaso y López, Julio. *Teatro y poesía en el Romanticismo*. Madrid, Cincel, 1989, 88 p. (Cuadernos de Estudio. Serie Literatura, 14).
- DAUSTER, Frank N. *Historia del teatro hispanoamericano, siglos XIX y XX*. 2a. ed. México, De Andrea, 1973, 167 p. (Historia Literaria de Hispanoamérica, 4).

- ESPINA, Antonio. *Las mejores escenas del teatro español e hispanoamericano (desde sus orígenes hasta la época actual)*. Madrid, Aguilar 1959, 1172 p.
- GAEHDE, Cristián. *El teatro desde la antigüedad hasta el presente*. Tr. por Ernesto Martínez Ferrando. 3a. ed. México, Editora Nacional, 1947, 212-XVI p.
- GONZALEZ Peña, Carlos. "Nota necrológica", en *El Universal*, 20 sep., 1923, pp. 1-7, 2a. sec.
- GUARDIA, Miguel, "El teatro en México. Antonia y Los de abajo", en *México en la Cultura*. Supl. de Novedades. México, núm. 66, 7 mayo, 1950, p. 4.
- "El teatro en México. Corona de sombra", en *México en la Cultura*, Supl. de Novedades, núm. 143, 28 oct., 1951, pp. 1-2.
- "Teatro Gorostiza: Una nueva Malinche y una gran Isabela", en *México en la Cultura*, Supl. de Novedades, núm. 504, 9 nov., 1958, p. 9.
- HARMONY, Olga. "Moctezuma II", en *Unomásuno*, 1º nov., 1982, p. 25.
- HERNANDEZ, Luisa Josefina. "El gesticulador en O'Neill y en Usigli", en *México en la Cultura*, Supl. de Novedades, núm. 639, 11 junio, 1961, p. 7.
- JONES, Willis Knapp. *Breve historia del teatro latinoamericano*. México, De Andrea, 1956, 239 p. (Manuales Studium, 5).
- LEAL, Luis. *Mariano Azuela. Vida y obra*. México, De Andrea, 1961, 182 p. (Colección Studium, 30).
- MACGOWAN, Kenneth y Melnitz, William. *Las edades de oro del teatro*. Tr. por Carlos Villegas. México, FCE, 1987, 347 p. (Colección Popular, 54).
- MAGAÑA Esquivel, Antonio. "Federico Gamboa, dramaturgo", en *El Nacional*, 22 dic., 1964, p. 5.

- "Moctezuma II, hombre fuera de su tiempo", en el Supl. Cult. de *El Nacional*, núm. 26, 15 sep., 1968, p. 11.
- MAGANA Esquivel, Antonio, y Lamb, Ruth S. *Breve historia del teatro mexicano*. México, De Andrea, 1958, 176 p. (Manuales Studium, 8).
- MAÑON, Manuel. *Historia del Teatro Principal de México*. Prólogo de Juan Sánchez Azcona. México, Cultura, 1932, 464 p.
- MARIA y Campos, Armando de. *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana*. México, Biblioteca del Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957, 438 p.
- MENDOZA López, Margarita. "Moctezuma II y Sergio Magaña", en *Revista Mexicana de Cultura*, Supl. de *El Nacional*, núm. 10, 24 abr., 1983, p. 12.
- "MOCTEZUMA visto según perspectiva", entrevista, en *Excelsior*, 19 abr., 1983, p. 2. Cult.
- MONTERDE, Francisco. "Juárez, Maximiliano y Carlota, en las obras de los dramaturgos mexicanos", en *Cuadernos americanos*, vol. XXIII, núm. 5, sep.-oct., 1964, pp. 231-240.
- MURRAY, Gilbert. *Eurípides y su tiempo*. Tr. por Alfonso Reyes. México, FCE, 1978, 201 p. (Breviarios, 7).
- NICOLL, Allardyce. *Historia del teatro mundial, desde Esquilo a Anouilh*. Tr. por Juan Martín Ruiz-Werner. Madrid, Aguilar, 1964, 939 p.
- NIETZSCHE, Federico. *El origen de la tragedia*. Tr. por Eduardo Ovejero Mauri. 13a. ed. México, Espasa-Calpe Mexicana, 1992, 143 p. (Colección Austral, 356).
- ORTEGA y Gasset, José. *Ideas sobre el teatro y la novela*. Madrid, Alianza, 1982, 156 p. (Obras de José Ortega y Gasset, 19).

- REYES, Alfonso. *Obras completas*, vol. XIII. México, FCE, 1983, 587 p. (Letras Mexicanas).
- REYES de la Maza, Luis. *Cien años de teatro en México. (1810-1910)*. México, SEP, 1972, 161 p. (Sepsetentas, 61).
- *El teatro en México durante la Independencia*. México, Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, 1969, 429 p.
- RIO, Marcela del. "Hidalgo y el teatro histórico", en *Boletín Bibliográfico de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público*. México, año VIII, núm. 256, 1º oct., 1962, p. 18.
- "SAN Miguel de las Espinas", en *México en la Cultura*, Supl. de Novedades. México, núm. 17, 29 mayo, 1949, p. 7.
- STEN, María. *Vida y muerte del teatro náhuatl. El Olimpo sin Prometeo*. México, SEP, 1974, 156 p. (Sepsetentas, 120).
- VEVIA Romero, Fernando Carlos. *Teatro y Revolución Mexicana*. Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1991, 147 p.
- VIVEROS, Germán. "El teatro como instrumento educativo en el México del siglo XVIII", en *Estudios de historia novohispana*, vol. XII. México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1992, pp. 171-180.
- WRIGHT, Edward A. *Para comprender el teatro actual*. Tr. por Margo Glantz. México, FCE, 1962, 252 p. (Colección Popular, 28).

4. Obras de Historia

- CASAS, fray Bartolomé de las. *Apologética Historia Sumaria*, vol. I. Edición preparada por Edmundo O'Gorman, con un estudio preliminar, apéndice y un índice de materias. 3a. ed. México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1967, (Serie de Historiadores y Cronistas de Indias, 1).

- CLAVIJERO, Francisco Javier. *Historia antigua de México*. Prólogo de Mariano Cuevas. 5a. ed. México, Porrúa, 1976, 621 p. (Sepan Cuantos, 29).
- CORTES, Hernán. *Cartas de relación*. Nota preliminar de Manuel Alcalá. 13a. ed. México, Porrúa, 1983, XXIII-331 p. (Sepan Cuantos, 7).
- CUE Cánovas, Agustín. *Historia mexicana*, vol. I. 2a. ed. México, Trillas, 1995, 324 p.
- DELGADO De Cantú, Gloria M. *Historia de México*, vol. II. *Estado moderno y crisis en el México del siglo XX*. 2a. ed. México, Alhambra Mexicana, 1995, 479 p.
- DURAN, fray Diego. *Historia de las Indias de Nueva España e islas de la tierra firme*, vol. I. Edición paleográfica, con introducciones, notas y vocabularios de Angel Ma. Garibay K. México, Porrúa, 1967, 341 p. (Biblioteca Porrúa, 36).
- HERREJON Peredo, Carlos. *Hidalgo. Razones de la insurgencia y biografía documental*. México, SEP, 1987, 351 p. (Cien de México).
- LANDA, fray Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*. Introducción por Angel Ma. Garibay K. 11a. ed. México, Porrúa, 1978, 252 p. (Biblioteca Porrúa, 13).
- MACIAS, Pablo G. *Hidalgo, reformador y maestro*. México, UNAM, 1957, 167 p.
- MARTINEZ, José Luis. "México en busca de su expresión", en: *Historia general de México*, vol. II, 3a. ed. México, El Colegio de México, 1981, pp. 1017-1071.
- MEYER, Lorenzo. "El primer tramo del camino", en: *Historia general de México*, vol. II, 3a. ed. México, El Colegio de México, 1981, pp. 1183-1271.

- MONSIVAIS, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX", en *Historia general de México*, vol. II. 3a. ed. México, El Colegio de México, 1981, pp. 1375-1548.
- RUBIO Mañé, José Ignacio. *El Virreinato. I. Orígenes y jurisdicciones, y dinámica social de los virreyes*. 2a. ed. México, UNAM-FCE, 1983, 310 p.
- *El Virreinato II. Expansión y defensa*. 2a. ed. México, UNAM-FCE, 1983, 340 p.
- SAHAGUN, fray Bernardino de. *Historia general de las cosas de Nueva España*, vol. I. 2a. ed. Introducción, paleografía, glosario y notas de Josefina García Quintana y Alfredo López Austin. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Alianza Editorial Mexicana, 1989, 466 p. (Cien de México).
- TORRE Villar, Ernesto de la. "Apuntamientos en torno a la administración pública y gobierno civil y eclesiástico en el siglo XVII", en *Estudios de historia novohispana*, vol. VIII, México, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1985, pp. 243-264.

5. Obras de consulta general

- ANDERSON Imbert, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. I. 2a. ed. México, FCE, 1982, 519 p. (Breviarios, 89).
- CASTRO Leal, Antonio. *La novela de la Revolución Mexicana*, vol. I. México, Aguilar, 1978, 1052 p. (Colección Obras Eternas).
- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Tr. por Carlos Pujol. 2a. ed. Barcelona, 1979, 476 p. (Instrumenta, 7).

- FUENTES, Carlos. *El espejo enterrado*. México, FCE, 1992, 440 p. (Colección Tierra Firme).
- GARIBAY K., Angel Ma. *Panorama literario de los pueblos nahuas*. 5a. ed. México, Porrúa, 1983, 163 p. (Sepan Cuantos. 22).
- GONZALEZ Peña, Carlos. *Historia de la literatura mexicana. Desde los orígenes hasta nuestros días*. 15a. ed. México, Porrúa, 1984, 362 p. (Sepan Cuantos, 44).
- GUILLEN, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona, Crítica, 1985, 519 p. (Filología).
- LEON-Portilla, Miguel. *Literaturas de Mesoamérica*. México, SEP, 1984, 277 p. (Cien de México).
- THOORENS, León. *Historia universal de la literatura. De Súmer a la Grecia clásica*. Tr. por J. A. Fontanilla. México, Daimon, 1977, 315 p.
- *Historia universal de la literatura. Francia. Del Medioevo a la segunda Guerra Mundial*. Tr. por J. J. Llopis. México, Daimon, 1977, 416 p.
- *Historia universal de la literatura. Inglaterra y América del Norte*. Tr. por L. Rodríguez. México, Daimon, 1977, 384 p.
- *Historia universal de la literatura. Italia y Alemania. De la Edad Media a la literatura contemporánea*. Tr. por J. A. Fontanilla y L. Rodríguez. México, Daimon, 1977, 314 p.
- TOMACHEVSKI, Boris. "Temática", en *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. 7a. ed. Antología preparada y presentada por Tzvetan Todorov. Tr. por Ana María Nethol. México, Siglo XXI, 1995, pp. 199-232.

6. Diccionarios

- BERISTAIN, Helena. *Diccionario de Retórica y Poética*. 2a. ed. México, Porrúa, 1988, 508 p.
- DICCIONARIO Porrúa de *Historia, Biografía y Geografía de México*, 2 vols. 3a. ed. México, Porrúa, 1971, 2465 p.
- LOPEZ de Escalera, Juan. *Diccionario biográfico y de Historia de México*. México, Editorial del Magisterio, 1964, 1200 p.
- OCAMPO de Gómez, Aurora M. y Prado Velázquez, Ernesto. *Diccionario de escritores mexicanos, con un Panorama de la Literatura Mexicana* por María del Carmen Millán. México, Centro de Estudios Literarios, UNAM, 1967, LIV-422 p.
- SAINZ de Robles, Federico. *Diccionario de la Literatura*, 2 vols. 4a. ed. Madrid, Aguilar, 1982. (Colección Obras de Consulta).
- SANTAMARIA, Francisco Javier. *Diccionario de mejicanismos*. 2a. ed. México, Porrúa, 1974, 1207 p.