Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies

Volume 6 Article 20

6-1995

Teatro de revisión histórica: Descubrimiento y conquista de América último teatro español

Virtudes Serrano
Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia

Follow this and additional works at: http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro

Part of the Spanish and Portuguese Language and Literature Commons, and the Theatre and Performance Studies Commons

Recommended Citation
Serrano, Virtudes. (1995) "Teatro de revisión histórica: Descubrimiento y conquista de América último teatro español," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 6-7, pp. 127-138.

This Article is brought to you for free and open access by Digital Commons @ Connecticut College. It has been accepted for inclusion in Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies by an authorized administrator of Digital Commons @ Connecticut College. For more information, please contact bpancier@conncoll.edu.
The views expressed in this paper are solely those of the author.

9

TEATRO DE REVISIÓN HISTÓRICA: DESCUBRIMIENTO Y CONQUISTA DE AMÉRICA EN EL ÚLTIMO TEATRO ESPAÑOL

Virtudes SERRANO
(Escuela Superior de Arte Dramático de Murcia)

No son muchas las obras que se ocupan de los temas del descubrimiento y la conquista de América en nuestra dramaturgia contemporánea. Sin embargo, 1992 activó el dispositivo de difusión de algunos textos que ya existían y el de la composición de otros que los afrontan. Se imbrica esta temática en el teatro histórico de revisión del pasado, considerado como iluminador del presente, según aparece en la segunda mitad de nuestro siglo en el teatro español, desde el estreno en 1958 de *Un soñador para un pueblo,* de Antonio Buero Vallejo[1].

A partir de ese momento el teatro que propone desde el escenario el compromiso con los acontecimientos pretéritos y la reflexión, a partir de ellos, del tiempo actual se convierte en marca caracterizadora de una buena parte de los dramaturgos españoles que se enfrentan con mirada crítica al momento en que viven y a la tradición de la que proceden, por considerar la historia como "el

[1] Desde un punto de vista teórico, Buero ha manifestado sus ideas sobre el sentido de este tipo de teatro en "Acerca del drama histórico", *Primer Acto*, 187, diciembre 1980-enero 1981, p. 19. Vid., al respecto, Mariano de Paco, "Teatro histórico y sociedad española de posguerra", *Homenaje al profesor Antonio de Hoyos,* Murcia, Academia Alfonso X el Sabio, 1995, pp. 407-414.

recuerdo de las injusticias de antes que son, en esencia, las de ahora, de las opresiones de antes que son también las de hoy"[2].

Sin embargo, no todas las piezas que tratan el tema que nos ocupa participan del punto de vista que comentamos; en algunos autores aún pervive una tendencia casi remitificadora de los hechos, heredera quizás del nostálgico teatro modernista, representada por obras como *Cristóbal Colón*[3], de Antonio Gala (letra para una ópera que se estrenó en el Liceo de Barcelona en 1989). La pieza ofrece una estampa tradicional e idealista de la situación y de los personajes. El autor indica en sus "Palabras previas" que Colón fue arrastrado por una fe ciega "y es la falta de fe de los demás lo que a nuestros ojos lo enaltece". La caracterización del personaje se ajusta a un modelo prefijado por la historia más conservadora, que no cuestiona ni sus actos ni sus motivos. "Yo cumplo mi destino, ignorante de todo", dice en un momento el personaje. Los Reyes Católicos también están dibujados desde idéntica perspectiva; unidos por el afán de engrandecer a España, hacen frente a la empresa colombina, y es Fernando el que anima a Isabel a llevarla a cabo, cuando ella se muestra indecisa.

Las numerosas intervenciones corales de marineros, vecinas, hombres, mujeres, niños, judíos, versan sobre los tópicos de la riqueza que aguarda, la soledad de la espera, el deseo de la vuelta o la búsqueda de la tierra prometida. La pieza se acerca más a la actitud celebrativa de nuestro teatro áureo que al purificador sentimiento de culpa por la acción destructora que sólo se advierte en las voces de los indios, quienes, tras el grito triunfal de "tierra" lanzado por los descubridores, salmodian : "Sobre mares de sangre"; aunque sus voces pronto son acalladas por la declaración de esperanza en el hombre que hace el coro en respuesta a la evangélica afirmación de Colón: "Tan sólo los pacíficos podrán llamarse hijos de lo alto".

---

[2] Domingo Miras, "Los dramaturgos ante la interpretación tradicional de la historia", *Primer Acto*, 187, diciembre 1980-enero 1981, p. 22.

[3] Antonio Gala, *Cristóbal Colón*, prólogo de José Romera Castillo, Madrid, Espasa Calpe, Austral, 1990. Sobre el tema de América y la figura dramática de Colón, es de gran interés el número de la revista *Estreno* (XVIII, 2, otoño 1992) en el que se incluyen el texto de Antonio Gala, *Cristóbal Colón*, de la serie *Paisaje con figuras*, artículos y comentarios acerca de obras que tratan el descubrimiento y a los descubridores de Phyllis Zatlin, Asela Rodríguez de Laguna, Robert L. Sheehan, Hazel Cazorla, Arie Vicente, Dennis A. Klein, José Ortega y Peter L. Podol.

Una segunda actitud es la desmitificadora de matices hiperbólicos y tratamiento farsesco desde la que compuso Alberto Millares *CataroColón*[4] estrenado en 1968 y que ese mismo año obtuvo el Premio Guipúzcoa. En la "Nota del autor" que precede al texto en la edición de *Primer Acto* indica Miralles: "Colón deja de ser utilizador [...] para convertirse en instrumento"; ello provoca, a lo largo de la segunda parte, la pérdida de la personalidad de "pillocreyente" que tenía en la anterior. En el primer acto, el personaje, aconsejado por el espíritu de su admirado Marco Polo, actúa como un pícaro embaucador, enamorando damas, halagando a los caballeros y engañando por doquier, con tal de conseguir su propósito; en el segundo, toma conciencia del papel de peón que, en realidad, le están haciendo jugar. A partir de este momento se establece la doble vertiente temática de la pieza: por una parte, la que se centra en Colón, personaje histórico y ser individual, marcada por la intervención del coro, que repite:

> El error de quien triunfa
> es quererse mantener
> y cuando se está en la cumbre
> sólo se puede caer.

Por otra, la que hace reflexionar sobre la actuación del poder, que no permitirá un atentado contra su estabilidad, y que se encuentra en las palabras del rey:

> Subiendo a ese hombre a la cumbre difícilmente verá con detalle lo que sucede abajo, y, en caso preciso, siempre nos será fácil hacerle caer con la seguridad de que no habrá de levantarse si cayó desde tan alto.

Tampoco falta la crítica ante el hecho mismo del descubrimiento y la actuación de los conquistadores, que se percibe con claridad en la afortunada escena entre la nativa que sólo ha aprendido a decir "Creo en Dios Padre" y Colón, que la hace testigo sordo y mudo de su confesión: "Tu pueblo nos ha considerado dioses y habéis elegido muy mal la divinidad".

La estética de la pieza está impregnada de esperpentismo y farsa. El proceso de desmitificación se encuentra contenido, sobre todo, en las indicaciones gestuales que ofrecen los textos secundarios y en las constantes rupturas lingüísticas, mediante la actualización de las expresiones que jalonan el discurso de los

---

[4] Alberto Miralles, *CataroColón*, *Primer Acto*, 104, enero 1969, pp. 43-67. Posteriormente, el texto fue reelaborado (*Colón. "Versos de arte menor por un varón ilustre"*, Madrid, Fundamentos, 1981); vid. Magda Ruggeri Marchetti, *Il teatro di Alberto Miralles*, Bolonia, Pitagora, 1995, pp. 17-32.

personajes. Todo ello, sin embargo, no impide advertir la tragedia que gravita sobre las víctimas (Colón y los indios), el cambio de papel histórico, de verdugo a víctima, del conquistador y la supremacía del poder por encima de los individuos.

Luis Riaza da una nueva muestra de su pericia dramatúrgica en el complicado juego escénico y la múltiple expresión verbal que presenta su *Retrato de gran almirante con perros*; la pieza está escrita en verso y prosa, y desde distintas perspectivas: la histórica, que el Comentador extrae del libro que se encuentra en escena sobre un facistol, y el relato popular que figura en el cartelón del ciego de los romances. El tono farsesco que caracteriza la primera parte deja paso, en la segunda, a matices de extrema crueldad, mediante los que el autor muestra los desmanes de los conquistadores y el holocausto del indio, lo que enlaza esta obra con las de una tercera actitud -revisión seria y crítica del pasado- a la que pertenecen piezas que, unidas por esta intención, llegan a conclusiones diferentes.

Tomando como hilo argumental la biografía de Fray Bartolomé de las Casas, Jaime Salom compone *Las Casas, una hoguera en el amanecer*[5], interesante propuesta espectacular y notable muestra de una tendencia de revisión histórica, que el propio autor califica de "retablo histórico", y de la que afirma:

> Se trata [...] de una visión global, de una interpretación dada por un artista, [...] de unos hechos que a él le han impresionado y que necesita transmitir, comunicar, como una confidencia exigente a cuantos contemplan su obra.

Sin embargo, al final de sus palabras confiesa su deseo de que el dominico sea considerado "padre de los americanos".

Entre estos dos polos fluctúa la pieza: el genérico, histórico, comprometido, que enfrenta al hombre actual con los abusos de la conquista, y el de la explícita apología personal del protagonista que minimiza al final el alcance de la obra. Quedan patentes, sin embargo, el rechazo de la violencia y la ilegitimidad de las acciones que allí se llevaron a cabo, en voces como la de fray Antón, quien confiesa tras la muerte del indígena Señor: "Me remueve las entrañas que queramos venderles nuestra fe al precio de arranclarles hasta la última gota de su vida"; y en otro momento:

> Virtud es enterrar a los que matamos de agotamiento, ayudar a parir a la mujer violada o darle un puñado de maíz a quien se le ha hurtado toda su riqueza... ¡pero es injusto! [...] ¡Por los sagrados clavos de

---

[5] Jaime Salom, *Las Casas, una hoguera en el amanecer*, Madrid, Instituto de Cooperación Iberoamericana, 1986.

> Cristo! ¿No veis que en el nombre de Dios estamos crucificando a un pueblo? Aunque algunos seamos tan virtuosos que les estemos acercando a los labios una esponja empapada de hiel y vinagre.

Los dramaturgos españoles que encuadramos en esta tercera corriente participan, en general, de la actitud catártica que lleva consigo el reconocimiento y denuncia de la culpa[6], extraída, en buena parte, de las ideas de fray Bartolomé de las Casas.

Seguramente, junto con Colón, es Lope de Aguirre la figura más evocada por el actual teatro español sobre América. Ignacio Amestoy recrea al mítico conquistador vasco en *Doña Elvira, imagínate Euskadi*[7], y establece con su aventura un puente de unión entre el pasado y el presente. Esta pieza es una muestra evidente de cómo el teatro histórico, cómo los hechos del pasado pueden ofrecer la reflexión sobre el presente en ese tiempo de la mediación que se construye en el encuentro del ayer con el hoy en la mente del receptor.

La acción se desarrolla el 27 de octubre de 1561, cuando Lope de Aguirre mató a su hija y él murió a manos castellanas. Amestoy apunta que doña Elvira "tal vez creyera que la locura, que la utopía de Lope, pudiese conseguirse sin el ahogo de sangre. ¿Por qué un camino de amor era un camino de odio? ¿De qué patria hablaba su padre?". Pero el sentido de la pieza no reside únicamente en la consideración general sobre la violencia; lo que está proponiendo el autor es la reflexión sobre la trágica situación actual en el país vasco, por eso Lope es el vasco que añora la casa de su padre, pero también es el vasco armado que quiere imponerse por la fuerza. A través del diálogo, Amestoy, también vasco, remite continuamente a la conflictiva cotidianidad del hoy en Euskadi.

Dentro de esta línea, José Sanchis Sinisterra es el dramaturgo actual que más se ha ocupado del tema americano, al que ha dedicado *El retablo de Eldorado, Lope de Aguirre, traidor* y *Naufragios de Alvar Núñez*, recientemente publicadas

---

[6] Francisco Ruiz Ramón, autor de un *Retablo de Indias* (Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena, 1992) en el que dramatiza textos de autores del Siglo de Oro, señaló la presencia de dos actitudes contrapuestas, la *celebrativa* y la *catártico-conjuradora*, en las piezas que en nuestro teatro aurisecular trataron el tema ("El Nuevo Mundo en el teatro clásico", *Celebración y catarsis (Leer el teatro español)*, Murcia, Universidad, 1988, pp. 69-137. Vid. ahora su *América en el teatro clásico español. Estudio y Antología*, Pamplona, Eunsa, 1993).

[7] Ignacio Amestoy, *Doña Elvira, imagínate Euskadi, Primer acto*, 216, noviembre-diciembre 1986, pp. 80-97.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1995

con el título de *Trilogía Americana*[8]. Sanchis se enfrenta a la empresa de los españoles con una mirada crítica y procura poner ante el receptor actual el complejo entramado de intereses y motivos que entonces se dieron cita, así mismo, fiel a su idea de mantenerse en el difícil espacio del "teatro fronterizo", coloca en escena el complejo conflicto de hibridismo cultural que el hecho supuso, y la inexorable acción del poder y la ambición sobre los menos afortunados.

El retablo de Eldorado se estructura como homenaje al cervantino *Retablo de las maravillas*, mediante la aparición de sus dos personajes, los pícaros Chirinos y Chanfalla, que en esta ocasión llevan engañado a don Rodrigo, soldado que viene del Nuevo Mundo para reclutar hombres y volver en busca de la "fuente de la juventud eterna", cuyas aguas le han de devolver la vitalidad y el poder a los miembros que había perdido (de las campañas ha quedado ciego de un ojo, cojo e impotente). El personaje, de clara estirpe quijotesca, fluctúa entre el ideal que busca y el recuerdo de los terribles hechos que ha vivido, cuya descripción encierra la revisión del pasado que la pieza posee: "Pero esos malditos indios, así que los fuerzas un poco en las minas o en las haciendas, luego al punto se mueren".

Al describir cómo se llevó a cabo la conquista de México, ante el entusiasmo que muestra Chanfalla, responde airado:

> ¿Así te gozas tú, que a buen seguro nunca te has visto sino en peleas de mojicones y pellizcos, así te gozas con aquella extremada mortandad, donde tantos montones de cuerpos difuntos había que no se podía poner los pies sino en ellos? Y los miles de ahogados y los sacrificados y comidos por nuestros aliados los tlascaltecas, y los muertos de pestilencia, y aquellos a quien sacábamos el unto para embrear bergantines, a falta de aceite o sebo...

Como en las otras dos piezas de la trilogía, la visión de la conquista es negativa. Dramatúrgicamente, el texto obedece a la técnica de "teatro en el teatro", tan clásica y a la vez tan del gusto de Sanchis; espacio y tiempo están vagamente marcados mediante ciertas alusiones situacionales y de época, pero la constante referencia a un imaginario público que ocupa las tinieblas del patio de butacas y que es en realidad el público del teatro, atraen el mensaje al presente e implican al espectador en el conflicto del escenario, como el autor propone en la acotación inicial:

---

[8] José Sanchis Sinisterra, *Trilogía americana*, introducción de Moisés Pérez Coterillo, Madrid, El Público Teatro, 21, 1992. En la actualidad preparo una edición de la *Trilogía* que aparecerá en la colección Letras Hispánicas de la Editorial Cátedra.

> Algunos personajes creen existir en los últimos años del siglo XVI... Pero también hay quien sospecha que el único público real es el de "ahora" de la representación.

El lenguaje es una recreación de la lengua cervantina, y en boca de Chirinos y Chanfalla se mezclan con armonía y precisión las voces de germanía del siglo XVI con vocablos jergales de la actualidad. No faltan las quijotescas correcciones y aclaraciones lingüísticas del soldado que a veces no entiende lo que "chamullan" los farsantes. Algunos objetos se convierten en signos escénicos de llamada de atención para el receptor, rompiendo, mediante la intriga que suscitan, la morosidad del relato épico, también interrumpido por el constante juego teatral de los cambios que llevan a cabo los personajes. De entre los objetos, destacan la bolsita que los cómicos creen llena de perlas y lo está de semillas; la jarra de líquido que bebe don Rodrigo, tan celosamente guardada por Sombra, su compañera india, imagen viva de la tierra conquistada en su silencio y sus heridas; o el botecito de veneno, con el que finalmente Rodrigo buscará salida a su existencia.

De *Lope de Aguirre, traidor* ha indicado Moisés Pérez Coterillo que es un texto que proporciona al espectador "el placer de escucharlo, como si se tratase de un concierto o un oratorio"[9]. Esta idea no debió de estar lejos de la intención del autor, que titula "Obertura" a la intervención del coro con la que se abre la pieza. La condición lírica que el texto posee se coloca por encima de los aspectos teatrales, tan logrados en general en la dramaturgia de Sanchis. Son evidentes, sin embargo, la profundidad de las ideas y la belleza del lenguaje.

El personaje protagonista está ausente de la escena, es un recuerdo. Son los que le rodearon y tomaron parte con él en la pesadilla de su hazaña los encargados de trazar los perfiles de su desviada personalidad, mediante nueve monólogos y los retazos de la carta que el propio Aguirre dirigió a Felipe II. La visión caleidoscópica que el dramaturgo ofrece al receptor actual pone a éste en disposición de juzgar con más perspectiva a la historia y a sus héroes.

Los monólogos están en boca de cuatro mujeres y cinco hombres. De cada uno de los dos grupos surgen actitudes generales que pueden ser matizadas: las mujeres enjuician los hechos; los hombres, los justifican. Las mujeres están ajenas a la gloria; cada una en su posición desempeña el papel de víctima; son, junto con el indio, "el otro", el que ha de soportar a los conquistadores. Así lo manifiestan Juana Torralba, criada de la casa de Aguirre, quien recibe órdenes de trabajar, obedecer y callar; Inés de Atienza, que por su condición de mestiza ha de aceptar a los que mataron a su amante; Ana de Rojas, que, desde el más allá, se queja de

---

[9] Moisés Pérez Coterillo, "Una pasión americana", introducción citada, p. 13.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1995

la ominosa muerte recibida; o la ingenua Elvira, cuyo constante miedo está ya calificando las acciones de su padre.

Los hombres son los triunfadores, si bien, en el camino de violencias que todos recorren, van dejando el papel de verdugos para adoptar el de víctimas. Sin embargo todos justificarán sus desmanes pasados después de la caída, o se enorgullecerán de ellos mientras están en la cumbre. Dos casos se apartan, en cierto modo, de esta actitud: el Marañón porque, en su condición de soldado sin nombre, es la voz del más débil entre los verdugos. No sabe bien si vive o le hacen vivir, es un peón sin voluntad de la Historia que, en su oscilación metateatral -personaje de esa historia-actor que la está representando- muestra la falta de lugar que tiene en el mundo. Hasta su registro lingüístico deriva hacia formas coloquiales y actuales en concordancia con su personalidad de inadaptado.

El otro caso especial es el del cronista Pedrarias. Cobarde ante Aguirre y ante los tribunales que lo procesaron por haber tomado parte en la rebelión, intenta "nadar y guardar la ropa", haciendo una descripción parcial de lo sucedido, aunque sus reflexiones sobre lo que no debe reflejar completan la historia omitida. Se convierte en un mediador temporal entre el pasado y la actualidad cuando llama la atención del público presente sobre los acontecimientos del pasado. Ofrece, además, la posibilidad de un juicio equilibrado para el receptor de hoy al colocarle ante los ojos, en clara igualdad histórica, la tiranía heterodoxa de Aguirre y la ortodoxa de Felipe II:

> Matar para convencer... ¡qué desatino! Y hacerlo burdamente, sin tapujos, como quien trincha un gallo o degüella una res o sangra un cerdo... La justicia del rey es más sensata: reviste sus matanzas con grave ceremonial, siempre que puede, y las limpia y sazona con gran despliegue de solemnidades.

En los *Naufragios de Alvar Núñez*, mediante la fusión del presente y el pasado y las rupturas provocadas por la conciencia metateatral de los personajes que, como el soldado marañón, se saben actores en el teatro, se pone en pie un nuevo retazo de la historia en el que se filtran la realidad y el fracaso que no figuran en la versión oficial.

Alvar Núñez contó sus aventuras, pero, según los personajes de nuestra fábula, la realidad no estaba completa. Omitió parte de la miseria y, sobre todo, su deseo de permanecer con aquellos que en su desgracia lo habían acogido. Castillo, Dorantes y Shila son los encargados de atraer ante el espectador actual esa otra visión. Además de este sentido de justicia histórica, en la pieza se advierte la intención del dramaturgo de tender un puente entre el ayer y el hoy mediante el enlace temático y dramatúrgico que representan las cuatro mujeres "vestidas con pobres ropas actuales, pero totalmente occidentales" que rebuscan entre los restos

de la batalla. Con ellas, el autor quiere "evocar la cotidiana imagen de la marginalidad urbana: ese 'tercer mundo' que nace en las entrañas del primero".

La conversación entre Shila, la india compañera de Alvar y madre de su hija; y Esteban, un negro árabe que lucha junto a los españoles, ambos mestizos, cada uno a su manera, da el toque de atención sobre la injusticia histórica:

> Yo no tendría que estar aquí. Ni tú tampoco. *(Señala al fondo).* Aquello es el final.

El "final" del que habla Esteban es la vuelta al hogar de Alvar que, en traje actual, está junto a Mariana. Pero él también es ya mestizo, ingrato con los que lo acogieron, tampoco se reconoce entre los que nació; y es a partir de este momento cuando se entienden las alteraciones que durante el drama se han venido produciendo. Como en las piezas anteriores, al hilo del argumento se van desgranando miserias, padecimientos, atropellos e injusticias.

Dos piezas vamos a considerar que toman como protagonista al conquistador de Méjico: *Hernán Cortés*, de Jorge Márquez[10], y *Yo, maldita india...*, de Jerónimo López Mozo[11]. Jorge Márquez ha enfocado su obra desde el punto de vista de la personalidad del conquistador a quien muestra ya en sus últimos momentos de vida luchando por mantener la dignidad que había ganado con sus empresas, ante una nobleza española intransigente con los advenedizos. La trama individual va surgiendo paralela al conflicto colectivo de la víctima y los verdugos.

Una obra sumamente sugestiva dentro del grupo al que nos estamos refiriendo es la de López Mozo. En ella se recoge el mito de Malinche, la india que acompañó a Hernán Cortés en sus empresas. Ricard Salvat ha afirmado que el de Malinche "es uno de los temas más bellos, más fascinantes y más huidizos que hay en nuestra historia". Ella, maldita para unos y admirada por otros, inició el mestizaje, posición cultural y racial ambigua, como ambiguo y contradictorio es el teatro.

Bernal Díaz del Castillo, ya anciano, va a escribir de nuevo la historia, de forma que no sea sólo Cortés el que aparezca, sino también él y los demás que participaron. Su recuerdo atrae a las sombras de todos los que tuvieron un papel en el suceso. Mediante el juego teatral se funden el plano de la realidad presente del anciano guerrero e historiador, y el de la evocación de los seres de su desparecido pasado. De entre ellos destaca Malinche, o doña Marina -tratamiento

---

[10] Jorge Márquez, *Hernán Cortés*, prólogo de Andrés Amorós, Madrid, Fundamentos, 1989.

[11] Jerónimo López Mozo, *Yo, maldita india...*, introducción de Ricard Salvat, Madrid, El Público Teatro, 8, 1990.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1995

que le da Cortés por su conocimiento de las lenguas indígenas-, que en su controvertida personalidad será la encargada de actuar como conciencia histórica de Bernal, recordando aquellos acontecimientos que, por terribles y desastrosos, él no se atreve a escribir; de esta forma, el escenario ofrece una visión diversa en la que tienen cabida las otras caras de la empresa.

Malinche, víctima de los suyos y de los españoles, representa al conquistado. Pero su unión con Cortés, frente a los tiranos aztecas, la coloca formando parte de los invasores. Cuando va a ser entregada como tributo al español, lo confunde con su antiguo dios Quetzalcoatl; después, sabiendo que es hombre, continúa a su lado, en parte porque espera de él la redención de su pueblo y en parte porque la atrae el español. El destino histórico que la ha ligado a los extranjeros lo hace explícito Moctezuma cuando afirma: "Si Malinche no está, no hay puente para nuestras voces". Pero ese mismo destino la hace despreciable para los suyos, como ponen de manifiesto las sombras:

> ¡Traidora! ¡Mujer maldita! Abriste la puerta a los ladrones. Te vendiste y nos vendiste a los padres de tu hijo, gran puta. ¿Por qué no naciste muda? ¿Por qué no te arrancaron la lengua?

La pieza plantea la dinámica de la violencia y la ambición, representadas en Cortés, Moctezuma y Cuahtemoc y, frente a ellos, el empeño de Malinche por conseguir la paz a través del hijo. Moctezuma, verdugo de los pueblos indígenas, es la víctima de los españoles, pero los redimidos por éstos del poder del tirano serán víctimas a su vez de los que los libertaron. Quienes parecieron dioses a su llegada pronto dejan al descubierto sus flaquezas. Moctezuma, hablando con Cortés, traza así la imagen de los recién llegados:

> Los que vienen [...] son tus hermanos. [...] Hablan tu lengua y se parecen a ti y a tus capitanes. Dijeron que son cristianos y vasallos y criados del mismo emperador. Llevan también como vosotros imágenes y cruces. [...] Pero en lo que más se nota que son tus hermanos es en que hacen y dicen cosas parecidas a las que hacéis y decís vosotros. Pelean los recién llegados con los soldados que dejaste allí y bien aprendido tengo que esa es muestra de amor y amistad.

Los españoles destruyeron los ídolos y pusieron fin a los acrificios humanos en nombre de Cristo. El cuchillo de obsidiana con el que los indios realizaban sus sacrificios y la cruz redentora de los españoles aparecen en el último momento de la representación como signos de idéntico valor:

> La luz se va centrando en el cuchillo de obsidiana y en el crucifijo, que han quedado sobre la mesa. Los cansados ojos de Bernal apenas distinguen, pero sus manos huesudas, surcadas de abultadas venas los acarician.

Las dos dimensiones de la pieza están perfectamente fundidas. La calidad de personajes en conflicto consigo mismo y con su tiempo de Cortés y Malinche y la visión de un pasado cargado de horror y grandeza que emana del relato épico de los sucesos convierten la obra, como afirma Ricard Salvat, en "un texto fundamental en los aspectos formales y narrativos, pero sobre todo es una referencia absolutamente necesaria en el campo histórico, en las zonas de revisión de un pasado colectivo que pesa incómodamente sobre todos nosotros"[12].

Algunas obras que no afrontan directamente el tema del descubrimiento y la conquista evocan, sin embargo, aspectos o personajes de la misma, como sucede en *Isabelita tiene ángel*, de José María Rodríguez Méndez[13], o en *La Monja Alférez*[14], de Domingo Miras. En ésta, los grandes y míticos territorios americanos sirven de marco a las aventuras de la protagonista y se erigen en símbolo de libertad para ella, a la vez víctima y verdugo, que relatará sus hazañas contra los indios en términos que dejan ver la actitud crítica del dramaturgo:

> Llegamos a un pueblo de indios que nos recibieron con las armas, pero al disparar los arcabuces huyeron todos, dejando algunos muertos. Entonces el jefe de la expedición, Bartolomé de Alba, se quitó la celada por limpiarse el sudor, y un demonio de muchacho como de doce años que estaba encaramado en un árbol, le disparó una flecha y se la entró por un ojo y lo derribó muerto. Hicimos al muchacho diez mil añicos. Volvieron a poco los indios en número de más de diez mil y los cargamos con tal coraje y tal estrago, que corría por la plaza abajo un arroyo de sangre como un río, y fuimos siguiéndolos y matándolos hasta pasar el río dorado.

---

[12] Ricard Salvat, "Malinche, un mito errante", introducción citada, p. 9.

[13] La pieza, escrita en 1976, ha sido publicada en *Estreno*, XX, 1, primavera 1994, pp. 10-28; la acompañan trabajos sobre el teatro de Rodríguez Méndez de Antonio Fernández Insuela y Bernardo Antonio González, así como una "Bibliografía selecta", elaborada por Marta T. Halsey.

[14] Domingo Miras, *La Monja Alférez*, edición de Virtudes Serrano, Murcia, Universidad, 1992.

Published by Digital Commons @ Connecticut College, 1995

Podríamos considerar también espectáculos como el realizado por Els Joglars, *Yo tengo un tío en América*[15], pero la falta del apoyo textual dificulta un análisis detallado. Lo que hemos expuesto aquí no es sino una muestra que pone de manifiesto distintos puntos de vista de nuestros dramaturgos ante esta parcela de la historia española. La conmemoración que en 1992 se celebró abre un camino para autores y críticos que obligará a analizar el tema con más amplias perspectivas.

[15] Con relación a este montaje, puede verse *El Público*, 89, marzo-abril 1992.