


5-2014

## La pervivencia de la tragedia y sus ecos en el teatro mexicano: Las adoraciones de Juan Tovar

Claudia Gidi

*Universidad Veracruzana*

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

Gidi, Claudia. (2014) "La pervivencia de la tragedia y sus ecos en el teatro mexicano: Las adoraciones de Juan Tovar," Teatro: Revista de Estudios Culturales / A Journal of Cultural Studies: Número 28, pp. 93-115.

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](mailto:bpancier@conncoll.edu).

The views expressed in this paper are solely those of the author.

**LA PERVIVENCIA DE LA tragedia y sus ecos en el teatro MEXICANO**

***LAS ADORACIONES DE JUAN TOVAR***

**Claudia Gidi**

**Universidad Veracruzana**

**Resumen**

En este ensayo se retoma el debate en torno de la pervivencia del género trágico. Se revisan algunos de los rasgos esenciales de la tragedia en la tradición clásica, y se propone entenderla como un fenómeno artístico que se transforma a lo largo de la historia. Se cierra la reflexión con el estudio de algunas de las características más importantes del género en *Las adoraciones*, del mexicano Juan Tovar.

**PALABRAS CLAVE:** Tragedia, tradición clásica, teatro mexicano.

A la memoria  
de Ludwik Margules

Ya es casi un lugar común hablar de la muerte de la tragedia. Todavía resuenan y nos estremecen las vehementes palabras de Nietzsche, el primero en declarar el fin de la tragedia ática: “¡La tragedia ha muerto! ¡Con ella se ha perdido también la poesía! ¡Fuera, fuera vosotros, epígonos atrofiados, enflaquecidos! ¡Fuera, al Hades, para que allí podáis saciaros con las migajas de los maestros de otro tiempo!” (101-102). Para el filósofo alemán, la tragedia —el género más sublime de la Antigüedad— suponía la compleja unión de los principios apolíneo y dionisiaco; es decir, del instinto de orden, medida, dominio de sí, belleza, claridad y transparencia, con el instinto

CLAUDIA GIDI

caótico de embriaguez y exaltación, en el que nos perdemos a nosotros mismos, fundiéndonos con la unidad indiferenciada de la naturaleza. Ambos principios, o instintos, están presentes en el hombre y provocan un conflicto sin solución. Y son ellos, conjuntamente activos, los que propiciarían el nacimiento de la tragedia. En palabras del propio Nietzsche:

...esos dos instintos tan diferentes marchan uno al lado de otro, casi siempre en abierta discordia entre sí y excitándose mutuamente a dar a luz frutos nuevos y cada vez más vigorosos, para perpetuar en ellos la lucha de aquella antítesis, sobre la cual sólo en apariencia tiende un puente la común palabra «arte»: hasta que, finalmente, por un milagroso acto metafísico de la «voluntad» helénica, se muestran apareados entre sí, y en ese apareamiento acaban engendrando la obra de arte a la vez dionisiaca y apolínea de la tragedia ática (40-41).

Según Nietzsche, la tragedia ática llegó a su fin al ser despojada de su componente dionisiaco e irracional, por un optimismo racionalista, personificado por Sócrates en el ámbito filosófico, y por Eurípides en el teatral. Sócrates simboliza al hombre que se rebela contra las injusticias; que cree posible no sólo comprender la existencia humana sino modificar la realidad, mediante el uso de la razón, en beneficio del género humano; que considera que las catástrofes pueden y deben ser evitadas. Mientras que la tragedia muestra que la vida es insensata y absurda, que no hay relación directa entre virtud y felicidad, y que no está en nuestras manos modificar el destino trágico. El influjo de Sócrates se extiende en la posteridad, por lo que, desde este punto de vista, la época del filósofo alemán (y la nuestra, por extensión) estaría incapacitada para la creación de tragedias.

Sin embargo, al día de hoy, no creo que resultara difícil aceptar que la tragedia ha vivido momentos de plenitud y grandeza a lo largo de los siglos, no sólo con los dramas de Esquilo, Sófocles y Eurípides, sino con Shakespeare, Racine y Calderón —a pesar de que las obras de estos

## LA PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA

tres grandes dramaturgos nacionales difieran en tantos aspectos<sup>1</sup>. Podríamos mencionar también las interesantes aproximaciones al género trágico de la Alemania de fines del siglo XVIII y principios del XIX, periodo en el que crearon Goethe, Schiller, Kleist y Büchner.

A pesar de estos luminosos ejemplos de autores trágicos, se antoja un hecho irrecusable que no en todas las épocas ni en todas las latitudes ha florecido la tragedia, en tanto que forma artística. No parece haber ejemplos de este género dramático durante la Edad Media, o en el teatro oriental<sup>2</sup>, por ejemplo. De modo que resulta no sólo válido sino necesario preguntarse qué ha ocurrido en el mundo contemporáneo: ¿sigue siendo posible la tragedia?, ¿se escriben tragedias en la actualidad? Las posiciones al respecto son encontradas y problemáticas. A pesar de ello, considero pertinente revisar algunos de los argumentos más significativos tanto a favor como en contra de la posibilidad de la tragedia en nuestro tiempo. Para ello, me remito a algunas de las ideas fundamentales del pensador George Steiner, autor del prodigioso ensayo *La muerte de la tragedia*.

A mediados del siglo XX, Steiner elabora una reflexión profunda y erudita sobre la vida de la tragedia, y advierte las condiciones que dificultan o acotan su existencia en el mundo contemporáneo. Considera que la tragedia es ajena al sentido judeocristiano del mundo, ya que la idea de la redención elimina el conflicto sin salida que supone la tragedia. Sostiene, en términos generales, que la metafísica del cristianismo es esencialmente antitrágica y que en ese universo – con un Dios justo, e incluso racional– no puede existir la tragedia. Puede, por supuesto, haber

---

<sup>1</sup> Aunque no necesariamente haya acuerdo sobre cuáles de sus obras son verdaderas tragedias. De Shakespeare, por ejemplo –señala Walter Kufmann–, se discute cuál es el número de sus tragedias, pero en términos generales suele aceptarse que las siguientes nueve sí lo son: *Romeo y Julieta*, *Julio César*, *Hamlet*, *Otelo*, *El rey Lear*, *Macbeth*, *Antonio y Cleopatra*, *Coriolano* y *Timón de Atenas*. Sin embargo, es posible incluir dos obras más, que suelen ser identificadas como dramas históricos: *Ricardo III* y *Ricardo II* (406-407).

<sup>2</sup> Steiner afirma que “El arte oriental conoce la violencia, el pesar y los embates de los desastres naturales o provocados; el teatro japonés está repleto de ferocidad y muertes rituales. Pero esa representación del sufrimiento y el heroísmo personales a la que damos el nombre de teatro trágico es privativa de la tradición occidental” (9).

CLAUDIA GIDI

reveses y angustias, pero alienta en él un optimismo esencial que contradice la desesperación trágica.

Recordemos que en la religión judeocristiana, la desarmonía del hombre parte del pecado original y la caída de Adán, mientras que la salvación surge de la muerte de Cristo, quien asume sobre sus hombros la culpa. El ser humano es culpable por el pecado original pero es redimido por obra de la Gracia. En este contexto no existe ya, en rigor, ninguna tragedia; por el contrario, lo que hay es la bienaventuranza y la salvación mediante la Gracia. El cristianismo le ofrece al hombre la certeza final del reposo en Dios; de la justicia y la resurrección.

Algo similar ocurriría –también desde la perspectiva de Steiner– con la filosofía marxista. El marxismo estaba convencido de que era posible dominar la naturaleza y hacer que la vida humana fuera digna y justa; que con el fin del capitalismo se acabaría también la explotación del hombre por el hombre, y la humanidad marcharía hacia una sociedad igualitaria, sin clases. De tal suerte, el marxismo sería no sólo un grito de batalla sino un canto jubiloso, en el que tampoco habría cabida para la tragedia. Así pues, para este erudito francés, en el cristianismo y el marxismo puede haber tanto derrotas temporales como sufrimiento, pero subyace en ambas un optimismo esencial que contradice el espíritu de la tragedia. En ella, en cambio, las puertas del infierno están abiertas; el personaje no puede eludir su responsabilidad y no hay remedios seculares o materiales para su desgracia. El teatro trágico nos demuestra que la razón, el orden y la justicia son limitados, por más progreso que se logre; que siempre hay una fuerza destructora (dios, destino, tentaciones infernales, nuestros instintos más salvajes) que se encuentra agazapada, pero pronta a destruirnos.

Sin embargo, el punto de quiebre para la existencia de la tragedia pareciera ser el triunfo del racionalismo y la ausencia de un mundo trascendente, y con ello la ausencia misma de Dios.

## LA PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA

Cuando las acciones del ser humano dejan de estar rodeadas por fuerzas superiores que lo sobrepasan. Steiner los expresa en los siguientes términos:

En el siglo XIX Laplace anunció que Dios era una hipótesis que en adelante le resultaría innecesaria al espíritu racional; Dios le tomó la palabra al gran astrónomo. Mas la tragedia es la forma de arte que exige la intolerable carga de la presencia de Dios. Ahora está muerta porque su sombra ya no cae sobre nosotros como caía sobre Agamenón, Macbeth o Atalía (290).

A pesar de este panorama en apariencia sin futuro para el género trágico, el propio Steiner cierra su impresionante estudio con una especie de coda, una brevísima nota personal en la que deja abierta tres posibilidades para el destino de la tragedia: que haya muerto sin remedio; que su tradición se prolongue pese a sufrir diversos cambios; o que el teatro trágico resucite.

Por mi parte, me adhiero a la postura que considera que la tragedia se transforma a lo largo de la historia y adopta los rasgos característicos de su tiempo y que no existe un único modo de tragedia. La griega e isabelina, por hablar de dos ejemplos clásicos, difieren en varios aspectos, sin que por ello pongamos en duda la existencia de ambas. Una de las más evidentes diferencias es el hecho de que los isabelinos incorporaban a la tragedia rasgos de comedia, en tanto que los griegos mantuvieron los dos modos mucho más separados. Sin embargo, en ambos casos parecen estar en juego visiones comparables de la vida.

Variaciones importantísimas se introducen en el género trágico a partir de la breve obra de George Büchner (1813-1837), dramaturgo posromántico precursor de la vanguardia teatral europea del siglo XX. *Woyzeck*, por ejemplo, es quizá la primera obra de la edad contemporánea en la que personajes de estamento humilde son protagonistas de una experiencia trágica de tintes existenciales, sin ser los causantes de las circunstancias adversas en que viven. Sufren más bien

CLAUDIA GIDI

las consecuencias de la pobreza y la humildad. Se trata de un texto dramático en el que la condición humana es vista desde una doble perspectiva: filosófico-existencial e histórico-social<sup>3</sup>.

Si la tragedia renace de forma recurrente es quizá porque lo trágico es connatural al ser humano. Existe –y desde luego se manifiesta en muy distintas formas artísticas, no sólo como tragedias– a pesar de los intentos tranquilizantes de los sistemas políticos o religiosos; o a pesar de la fuerte tendencia de la cultura actual a evadir el dolor. Tal como lo explica Jaspers, existe, pero se expresa de diversas maneras, adaptándose a los tiempos:

Los grandes fenómenos del saber trágico se presentan bajo forma histórica. En el estilo, en la sustancia de sus contenidos, en el material de sus tendencias, poseen los rasgos de su época. Ningún saber es en su forma concreta universalmente intemporal. El hombre tiene que conquistarlo siempre de nuevo para su verdad. En sus diferencias, los fenómenos de este saber son, para nosotros, los elementos dados de la historia.

Estas diferencias y los contrastes de las formas históricas iluminanse recíprocamente. Crean para nosotros el fundamento de nuestras propias posibilidades de saber y el espejo en el cual nos reconocemos (16).

En resumen, la tragedia no es intemporal, por lo que no es posible reducirla a una fórmula única ni a un sentido único. Es probable que después del siglo V no se haya vuelto a escribir una obra como *Edipo rey*. ¡Pero ni el mismo Sófocles escribió otra como ella! Por el contrario, creó tragedias con características muy diferentes: *Edipo en Colona* y *Filoctetes*, por ejemplo, no tienen un final trágico, y en *Ajax* el protagonista se suicida en el verso 805, quinientos versos antes de que se acabe la obra. Recordemos también que siguiendo criterios nada flexibles, en 1765 se llegó a discutir si en verdad Shakespeare había escrito tragedias<sup>4</sup>. Así pues, parece bastante claro que se trata de un género multiforme, que ha cambiado no sólo a lo largo del

---

<sup>3</sup> Véase el ensayo de Jesús G. Maestro “La poética de lo trágico de Miguel de Cervantes y de George Büchner”.

<sup>4</sup> Samuel Johnson, en el prefacio a las obras de Shakespeare publicadas en 1765, señala que en casi todas se desarrollan tramas que comunican tristeza y gravedad así como risa y ligereza, y que en ellas conviven personajes joviales y circunspectos. Sostiene que “en un sentido estricto y crítico, las obras dramáticas de Shakespeare no son ni tragedias ni comedias, sino composiciones de otro tipo” (16).

## LA PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA

tiempo, sino en una misma etapa histórica<sup>5</sup>, lo que no impide que pueda rastrearse desde Esquilo hasta los tiempos que corren.

Ahora bien, si no hay una sola forma de tragedia, contrastar sus diferencias históricas nos permitirá iluminar el fenómeno: sopesar los grados de conciencia trágica, identificar los contenidos en los que se halla asentado lo trágico, y explorar las posibilidades de interpretación del hecho artístico. Y un buen punto de partida para observar y valorar los cambios que ha sufrido en sus diversas concreciones históricas es, sin duda, la identificación de sus rasgos más conspicuos dentro de la antigüedad clásica. No es casual que Albin Lesky, un especialista en la materia, afirme que “toda la problemática de lo trágico, por muy vasto que sea el espacio que abarque, arranca del fenómeno de la tragedia ática y vuelve a él” (31-32).

A pesar de que no parece haber una definición lo suficientemente abarcadora de la tragedia y de lo trágico, quisiera partir de la propuesta de Jaspers para comenzar la exploración e ir desgranando sus elementos<sup>6</sup>:

Lo trágico se muestra en la lucha, en el triunfo y en el sucumbir, en la culpa. Es la grandeza del hombre en el fracaso. Se revela en la voluntad no condicionada hacia la verdad como la más profunda desarmonía del ente (39).

La acción se encuentra en la base de esta definición de lo trágico. No se trata de un sufrimiento pasivo, de algo que le acontezca al hombre, sino de una intensa lucha, que puede dar como resultado el triunfo o el fracaso. A pesar de que en la tragedia ática la voluntad de los dioses y el destino tengan un papel preponderante, siempre es la acción del héroe lo que determina su

---

<sup>5</sup> “Sófocles abandonó la trilogía encadenada de Esquilo cuando éste vivía aún, y después de *Edipo rey*, Sófocles ya no volvió a escribir una tragedia de este tipo. Eurípides fue un gran innovador y el viejo Sófocles, bajo su influencia, buscó nuevas formas” (Kaufmann 475). Para Walter Kaufmann, suponer que todas las tragedias tienen que acomodarse a un solo modelo ha contribuido a oscurecer las cosas. Y considera legítimo distinguir varios tipos de tragedia. En su opinión, las tipologías más fructíferas son las que están asociadas con nombres de poetas, como “trilogías esquilianas” o “tragedia shakespereana” (406).

<sup>6</sup> Debo aclarar que para realizar la tarea de ir identificando las características de lo trágico me apoyo, además, en los trabajos de Albin Lesky, Díaz Tejera, Suances y Villar, y Rodríguez Adrados.



CLAUDIA GIDI

drama. La desgracia no le viene de fuera sino que es producto de su acción. Por tanto, el sujeto inmerso en la acción no es una víctima sino una persona envuelta en un conflicto ineludible, aceptado a conciencia, sufrido a conciencia. “Allí donde una víctima sin voluntad es conducida sorda y muda al matadero, el hecho trágico se halla ausente” (Lesky 46).

Una característica importante de la acción trágica es que frecuentemente trae aparejado un dilema. Y aunque podría decirse que en la vida toda acción humana entraña una elección, los héroes se enfrentan con dignidad y fortaleza a la disyuntiva, por la que se corren graves peligros. Se trata de una elección para la que no hay certezas, ya que se debe tomar en un universo donde nada es estable ni unívoco. Los dioses son incomprensibles; e incluso cuando se los consulta antes de actuar, la respuesta suele ser tan ambigua y equívoca como la situación que se debe enfrentar. En la dimensión trágica, además, la elección es definitiva porque los riesgos que supone tienen consecuencias de orden cósmico; es decir, que afectan además de la vida del individuo a la humanidad entera. Representa al hombre en toda su grandeza y fragilidad: con sus más grandes anhelos y sus más terribles errores y fracasos.

“Doquiera que me vuelva he de hallar infortunio y no quedar exento de dolores” (13), afirma el rey Pelasgo en *Las Suplicantes* de Esquilo. Y, en efecto, el sufrimiento del héroe es consustancial al género trágico. Es, además, su rasgo más general, ya que es el único que ha quedado definitivamente asociado al concepto de lo trágico a lo largo de los siglos. Dicho sufrimiento se revierte en el público en forma de terror y compasión, elementos que Aristóteles consideraba distintivos de la tragedia. Sin embargo, su simple presencia no constituye una tragedia. Es necesario un proceso dinámico, un acontecer: la caída desde un mundo de ilusoria seguridad a las profundidades oscuras de la desgracia. Es además un suceso que nos atañe, en la medida en que alude a la inseguridad esencial de la existencia humana, y porque nos devela algo

## LA PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA

fundamental de la naturaleza del hombre. Así pues, la tragedia produce conocimiento –de nosotros mismos y el mundo– pero lo que se aprende con ella no tiene nada que ver con la moraleja. Se trata más bien de una experiencia que nos transforma y de la que, sin embargo, es difícil dar cuenta cabal<sup>7</sup>.

Para terminar esta brevísima recapitulación sobre lo trágico en la tradición clásica, es necesario reflexionar un poco en la idea de culpa o error trágicos. ¿De qué clase son? En el capítulo 13 de la *Poética*, Aristóteles explica que el personaje cae en la desdicha no por maldad sino por una grave falta. Este yerro, explica García Yebra, supone ignorancia, y tiene consecuencias graves, “extraordinariamente nocivas” (ver nota 182). Se trata, pues, no de una falta moral sino de una falla intelectual de lo que es correcto. Es un error sin culpa, subjetivamente hablando, “pero que objetivamente existe con toda su gravedad, es una abominación para los dioses y los hombres y puede infectar a un país entero” (Lesky: 60).

Acerquémonos ahora al contexto nacional. En México, sobre todo en la segunda mitad del siglo XX, hay notables aproximaciones al género trágico; aproximaciones que, desde mi punto de vista, merecerían una mirada abarcadora que intentara desentrañar el sentido que ha ido adquiriendo en nuestro país en las últimas décadas. Algunas de las más sobresalientes que valdría la pena considerar son *El gesticulador* de Rodolfo Usigli, *Moctezuma II* de Sergio Magaña, *Felipe Ángeles* de Elena Garro, *El martirio de Morelos* de Vicente Leñero, *El viaje de los cantores* de Hugo Salcedo, *Las adoraciones. Tragedia de Don Carlos, cacique de Tezcoco* de Juan Tovar y *Clipperton* de David Olguín.

---

<sup>7</sup> No resisto la tentación de citar las palabras de Goethe y Hoffman quienes, a despecho de lo que se ha afirmado en múltiples ocasiones sobre el fin moralizante y educativo del teatro en general y de la tragedia en particular, se deslindan claramente de esta postura. Goethe afirma que “El teatro no es ningún correccional para galopines ni ninguna escuela para menores de edad”, mientras que Hoffman sostiene que la decadencia del teatro “proviene de la época en que se indicó como fin supremo, incluso como el único fin de la escena, el mejoramiento moral de las personas queriendo hacer del teatro un correccional” (*apud* Lesky: 63).

CLAUDIA GIDI

Llama la atención el hecho de que muchas de ellas tengan un sustrato histórico; es decir, que sean la reelaboración artística de algún episodio de nuestra historia. Lo que parece abonar la idea repetida en varias ocasiones de que mucho de lo mejor de nuestro teatro se inscribe precisamente en esa línea del drama. Aunque desde luego no todo el teatro histórico que se ha escrito en nuestro país utiliza los tonos graves de expresión ni aspira a la tragedia. Hay una importante vertiente que reelabora la historia nacional empleando estrategias artísticas lúdicas e incluso fársicas. Menciono sólo dos ejemplos conspicuos: *El atentado* de Jorge Ibargüengoitia y *1822* de Favio González Mello.

Pero volvamos al teatro mexicano de rasgos trágicos. Ya mencionaba líneas arriba que sería necesaria una exploración abarcadora del fenómeno en nuestra dramaturgia, sin embargo, en esta ocasión me detendré sólo en *Las adoraciones*, de Juan Tovar<sup>8</sup>, porque la considero un ejemplo sobresaliente dentro de la dramaturgia mexicana. Las circunstancias que dieron lugar a esta obra parecen ser bastante contingentes. José Caballero, entonces al frente de un grupo del Centro Universitario de Teatro, deseaba dirigir *Hamlet*, pero se le pedía que montara una obra mexicana. A partir de esta situación, el director teatral pensó que “el infortunado Ometochtzin: hijo de Netzahualpilli, ahijado de Hernán Cortés, criado en una cultura y educado en otra, se prestaba de manera natural al papel de príncipe de la indecisión, o más bien de la mestiza vacilación. Ser o no ser indio, he ahí el dilema” (Tovar 2006, 185). Fue así como el director y el dramaturgo urdieron la trama, buscando acercarse, en la medida de lo posible, a los personajes y

---

<sup>8</sup> Juan Tovar (Puebla, 1941) tiene una importante producción literaria como narrador, dramaturgo y traductor. Por su obra dramática ha recibido numerosos reconocimientos, entre los que destaca el Premio Nacional de Dramaturgia Juan Ruiz de Alarcón. Algunos de sus textos dramáticos son *La madrugada* (1979), *El destierro* (1982 y 2001), *Las adoraciones* (1983 y 1993), *Manga de Clavo* (1985), *Los Encuentros* (1992), *Cura y locura* (1992), *Fort Bliss* (1994) y *El nido* (2004). Su obra narrativa incluye *Los misterios del reino* (Premio de Cuento La Palabra y el Hombre, 1966), *La muchacha en el balcón* (Premio de Novela en el Concurso Cultural de la Juventud, 1970), *El lugar del corazón* (1974), *Criatura de un día* (1984 y 1992) y *Lo que tengas de mí* (1995). Ha sido profesor de teoría dramática en la Escuela de Arte Teatral del INBA y en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM; profesor de guión cinematográfico en el Centro de Capacitación Cinematográfica y en la Escuela Internacional de Cine de San Antonio de los Baños, Cuba.

## LA PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA

las situaciones de la obra del Bardo de Avon. En 1980 Juan Tovar terminó la primera versión de *Las adoraciones*, pero no fue hasta 1983 cuando después de varias vicisitudes José Caballero la pudo montar, con la Compañía Nacional de Teatro.

La versión definitiva de la obra –con la que trabajo en este ensayo– surge de la colaboración de Tovar con el director de escena Ludwik Margules<sup>9</sup>. Para conmemorar el quinto centenario del descubrimiento de América se creyó oportuno que el director de origen polaco montara una versión de cámara de la obra de Tovar, por lo que el dramaturgo se dio a la tarea de hacer la reducción de su texto original; sin embargo, el resultado fue en buena medida una tragedia diferente, ya sin pretensiones estrictamente hamletianas, aunque conserve rasgos de clara inspiración shakespeariana<sup>10</sup>.

La fuente documental más importante de este texto de Tovar es sin duda las actas del *Proceso Inquisitorial del cacique de Tetzaco*. Tal como aparece consignado en la nota preliminar, a cargo de Luis González Obregón, de la edición de 1910, “El proceso fue iniciado e instruido siendo Inquisidor Apostólico contra la herética pravedad y apostasía en la ciudad de México y en todo el obispado, Don Fray Juan de Zumárraga”, en el año de 1539.

<sup>9</sup> Para darse una idea de la fuerza y actualidad de esta obra de Tovar, vale la pena anotar que en 1981 Ludwik Margules intentó montar en Varsovia una versión titulada *Los vencidos* (*Zwycięzeni*). El proceso de montaje llegó hasta el ensayo general pero fue prohibido su estreno por cuestiones políticas, y, a poco, incluso la vuelta a México del director. En una entrevista realizada por David Olgún, Margules declaró: “El texto de Tovar es un texto rebelde; protesta contra la aniquilación de una cultura por otra. [...] Mi montaje [en Polonia] también era una forma de protesta. [...] Con el texto de Tovar sucede algo inverosímil. Tanto en mi primera puesta como en la segunda y en dos latitudes geográficas distintas, el texto es capaz de cuestionar acontecimientos históricos, unos alejados quinientos años en el tiempo y otros presentes. Pero en ambos casos corresponden a una reflexión histórica. En el caso de Polonia, la obra valía por su capacidad de metáfora y sólo hablaba del avasallamiento de su cultura. En el caso de México también habla del avasallamiento, pero también de la búsqueda de raíces, del mestizaje, de esa dolorosa historia del México antiguo y del México del presente” (“La casa del hombre: Una entrevista a Ludwig Margules”. Revista *Nexos* en línea, publicada el 1º de abril de 1993).

<sup>10</sup> Hay dos ediciones de la segunda versión de *Las adoraciones*: la primera de 1997 que incluye las escenas que Margules le pidió a Tovar que escribiera (dos interrogatorios de testigos realizados por la Inquisición, con Zumárraga al frente) pero que en el libro aparecen en forma de Apéndice, con una nota explicatoria: “Estas dos escenas de tribunal se escribieron, a petición del director Ludwik Margules, para iniciar la representación y para reiniciarla después del intermedio. La primera, pues, debería leerse como prólogo; la segunda, entre la escena VI y la VII” (1997: 145). Sin embargo, en la edición de 2001 –la definitiva– ya no se separan dichas escenas del resto del texto, sino que se encuentran integradas, sin ninguna nota aclaratoria, en el sitio que tuvieron en la puesta en escena.

CLAUDIA GIDI

Durante las primeras décadas de vida de la Nueva España, el rápido proceso evangelizador dio la impresión de que la conversión de los naturales iba por muy buen camino. La catequización se extendió hasta lugares remotos y miles de indios fueron bautizados. Sin embargo, buena parte de las conversiones fueron superficiales, aparentes. “Los indios, unos no habían olvidado el antiguo culto y otros volvían después de bautizados, a abrazar de nuevo las creencias de sus mayores” (González Obregón). Así pues, era preciso para los españoles detener la idolatría.

La Inquisición llegó a la Nueva España junto con los frailes que acompañaron a los conquistadores, sin embargo, durante los primeros años hubo en realidad pocos procesos inquisitoriales<sup>11</sup>. El primero que se realizó contra un indígena data de 1522. Unos años más tarde, en 1535, llegó a la Nueva España Fray Juan de Zumárraga y fue nombrado “Inquisidor apostólico contra la herética pravedad y apostasía”.<sup>12</sup> Y aunque la acusación más frecuente que atendía el Santo Tribunal era la de poligamia, el crimen más grave, y contra el que luchó Zumárraga con todas sus energías, era el de herejía y apostasía. El proceso más importante de ese periodo, con el que se cerró el primer ciclo de la Inquisición novohispana, fue el que se siguió

---

<sup>11</sup> “La jurisdicción inquisitorial se introduce en América cuando, por orden de Carlos V, el inquisidor cardenal Adriano nombró a don Alfonso Manso, obispo de Puerto Rico, y a fray Pedro de Córdoba, viceprovincial de los dominicos, como inquisidores de las Indias e Islas del Mar Océano, el 7 de enero de 1519” (Moreno de los Arcos: 1478).

<sup>12</sup> “El Señor Zumárraga – afirma González Obregón– tenía facultad y poder para inquirir contra todas o cualesquier personas, así hombres como mujeres, vivos o difuntos, ausentes o presentes, de cualquier estado y condición, prerrogativa y preeminencia y dignidad que fuesen, exentos o no exentos, vecinos o moradores que fueren o hubiesen sido en toda la diócesis de México, y que se hallasen culpados, sospechosos e infamados de herejía y apostasía, y contra todos los fautores, defensores y receptadores de ellos.

Podía hacer procesos en debida forma de derecho, ciñéndose a lo que disponían los Cánones; así como encarcelar, penitenciar y castigar, y aun relajar al brazo seglar a los reos, es decir, entregarlos a la autoridad del orden común para que ejecutase en ellos la pena de muerte, ya quemándolos vivos o después de haberles dado garrote en sus propias personas o en sus efigies.

Había también facultad para nombrar los oficiales que hubiere menester en sus inquisiciones, señalarles salarios o sueldos que demandaren sus servicios, y removerlos de sus empleos cuando lo juzgare oportuno!”

## LA PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA

contra Carlos Ometochtzin, nieto de Netzahualcóyotl. Proceso que concluyó, en 1539, con la condenación y muerte en la hoguera del procesado<sup>13</sup>.

La acción de la obra de Tovar (dividida en dos Jornadas o Actos) sucede precisamente en 1539, en Tezcoco y México, y recrea el proceso seguido contra Carlos Ometochtzin. Los sucesos que mueven la acción durante la primera Jornada son básicamente dos: el primero, que tiene lugar poco antes de que comience propiamente la obra, es la muerte de don Pedro, el cacique de Tezcoco; y el segundo la “plaga de adoraciones” que se padece en la región y que da lugar a una investigación emprendida por el inquisidor Fray Juan de Zumárraga, para descubrir y castigar a quienes practican la antigua religión y adoran a los ídolos.

Ambos sucesos guardan una relación clara. Según la tradición, a la muerte de don Pedro es su hermano don Carlos Ometochtzin quien debería sucederlo en el cacicazgo; sin embargo, esta sucesión depende del respaldo que le otorgue Zumárraga. En la escena IV, en la que Maldonado notifica a Don Carlos la muerte de su hermano y le avisa de la llegada de Zumárraga para los funerales, se explicita el vínculo que hay entre ambos acontecimientos:

MALDONADO: Esto te ataño, Carlos. Indudablemente su reverendísima está ya al tanto de la plaga de adoraciones que padecemos en Tezcoco, y es lógico que el asunto de tu sucesión le interese por ese lado. Si logras convencerlo de que tiene en ti a un aliado contra la idolatría, puedes dar tu nombramiento por ratificado (21).

La situación supone para Carlos un conflicto de dimensiones ontológicas y éticas: ¿quién es él mismo? Hijo de Nezahualpilli y nieto de Netzahualcoyotl, no puede olvidar su pasado, su identidad indígena. Pero debe conciliar su nombre, su ser mismo, con la imposición y el poderío

---

<sup>13</sup> Al conocer el rey de España la muerte de don Carlos, “fulminó una cédula en que reprobaba lo actuado por Zumárraga, y mandaba que, ya que la vida no se le podía devolver, se devolvieran los bienes a sus deudos, y prohibía la pena máxima a los indios por ser ‘plantas verdes’ en la fe. Esta cédula salvó para lo sucesivo a los indios de la muerte por cuestiones de religión cristiana” (Moreno de los Arcos: 1481-1482).

CLAUDIA GIDI

del extranjero: se le exige ser un indio bueno, catequizado, dócil, humilde, agradecido, “redimido por completo del error de sus ancestros” (16).

La primera escena de la obra recrea el bautizo de don Carlos. Los textos del rito católico están en latín, como corresponde a la época, y es Hernán Cortés, padrino del indígena, quien en nombre de su ahijado acepta el sacramento y renuncia al demonio. “No olvides nunca este día, muchacho, que es el de tu salvación” (15), demanda el conquistador a don Carlos. La siguiente escena, que se ubica ya en el presente de la acción, es un monólogo del héroe, quien, como si despertara de un sueño, se dirige directamente al público. En él, se plantea como problema central la memoria; la memoria de un pasado, que de tan presente casi no lo es:

CARLOS: Olvidar: como si fuera posible. [...] pero como diría mi hermano don Pedro, cacique de Tezcoco, ya entrado en copas: siendo [Dios] todopoderoso, qué le costaba, de pilón, hacernos olvidar, borrarnos de la mente todo lo que era aquí antes de él. Porque fíjate, Carlos, me decía: nuestro padre Nezahualpilli, nuestro abuelo Nezahualcōyotl fueron grandes hombres, poetas, gobernantes ejemplares. ¿Cómo voy a creer que en resumidas cuentas valieron para pura chingada? ¿Cómo voy a convencerme de que sus almas se perdieron, si las miro resplandecer en la memoria? Cuando ocupes mi lugar, Carlos, me decía, vas a ver que no está fácil guardar la ley española y a la vez la costumbre de la gente. Y no, qué fácil va a estar. Lo fácil es hacerse bolas y perder la proporción, como yo que sólo ahora vengo a recobrar me, como quien dice, aquí frente a ustedes que han venido a presenciar mi destrucción; y sólo ahora, aquí entre nos, como quien dice a la vuelta del tiempo, voy viendo todo lo que tuvo que pasar para que llegáramos a esto (16-17).

Carlos Ometochtzin, príncipe indígena, debe descubrir quién es en medio del choque de dos culturas, dos religiosidades antagónicas representadas plásticamente por los dos núcleos focales que se instauran en el escenario: la pila bautismal y el ídolo del Tláloc de las dos serpientes. El proceso de *recobrase* —en el sentido de reintegrarse lo perdido como de volver en sí de la enajenación del ánimo— lo llevará a la destrucción, y él lo sabe. Llama la atención la ruptura del plano de ficción que realiza el personaje al dirigirse explícitamente a los lectores/espectadores, y

## LA PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA

reconocerlos como testigos de su destrucción. Mediante este recurso no sólo se involucra emocionalmente a los espectadores, sino que se funde en un mismo espacio y en un mismo tiempo a espectador y protagonista, acentuando la idea de comunidad entre ambos, de un destino compartido. Así, cuando Carlos dice “voy viendo lo que tuvo que pasar para que llegáramos a esto”, el deíctico resulta ambiguo porque se puede referir a la destrucción del personaje en el siglo XVI, lo mismo que a nuestro presente.

Importa observar cómo es el lenguaje en este texto. En términos generales, tal como puede advertirse en la cita anterior, se construye una oralidad muy cercana al habla contemporánea, un estilo coloquial popular que acentúa la actualidad de la tragedia. Sin embargo, en otros momentos, la expresión llega a tener casi un aliento poético, sobre todo en boca de don Carlos, lo que busca afianzar la figura noble y digna del héroe, su altura trágica. Así pues, la obra construye un juego de tensión que tiene que ver, por un lado, con la actualidad del asunto y, por el otro, con la tradición clásica que pide un lenguaje elevado, con frecuencia majestuoso y arcaizante, para la tragedia. En dicha tensión se advierte la estabilidad y variación de ciertos rasgos poéticos. Vemos, tal como apuntaba Jaspers, que el fenómeno trágico posee los rasgos de su época.

El coro de la obra está compuesto por gente de la tribu y por Yoyontzin, personaje que funciona como una suerte de alter ego de Carlos<sup>14</sup>, como la conciencia del pasado indígena. Al comienzo de la primera intervención del coro se remarca esta especie de ambigüedad temporal de la obra, o, mejor dicho, de la vigencia del conflicto: “—Todo pasó hace mucho. —Todo tiene lugar ahora” (17). Trae a la memoria el origen del pueblo azteca, la fundación mítica de

---

<sup>14</sup> No es de ninguna manera casual que el nombre del personaje que representa la conciencia de don Carlos sea Yoyontzin, ya que, como lo señala González Obregón en su texto preliminar a la edición del proceso inquisitorial, “El procesado se llamaba Don Carlos Ometochtzin, aunque según otros se apellidaba Yoyontzin, en su lengua, y Mendoza en la castellana, pero él se designó con el dictado de Chichimecatecutli, que era más bien el título que se daban los señores de Tetzaco”.



CLAUDIA GIDI

Tenochtitlan y su relación esencial con los dioses. La escena culmina con el mandato imperativo de Yoyontzin: “¡No te olvides, Ometochtzin!”<sup>15</sup>, que evoca una orden similar, igualmente terrible. Me refiero a la que da al príncipe Hamlet el Espectro, exigiéndole venganza: “Acuérdate de mí”.

De manera similar, el macehual<sup>16</sup> Yoyontzin no sólo pide que no se pierda la memoria del pasado, propone morir peleando, si es necesario: “¿Por qué, entonces, no morimos peleando, para conocer la gloria y convertimos en pájaros? ¿Por qué transamos de ese modo y permitimos esta afrenta?” (25). En esta escena, que ocurre frente a un sepulcro abierto —clara reelaboración de la escena del cementerio de *Hamlet*—, Yoyontzin acusa al dios Quetzalcóatl de haber huido frente al enemigo y haber abierto la brecha por donde “se metieron los que nos avasallaron con su pólvora y su cruz” (26).

Unas líneas adelante Carlos entra y toma en sus manos la calavera de su abuelo, como Hamlet toma la de Yorick, en la famosa escena del cementerio. “¿Eres esto ahora, abuelo? [...] ¿No serás más bien tu nombre, que a tantos años suena aún en la boca de los ínfimos, y que vivirá mientras haya memoria?” (27). Nuevamente aparece la idea de la memoria, pero ahora ligada al nombre, a la identidad. ¿Quién es en verdad Carlos? En palabras de Yoyontzin: “Sé que ahora te llaman Carlos y que respondes de dientes para afuera, porque por dentro no eres eso para nada, y ya te vas dando cuenta” (27). Carlos Ometochtizin emprende un viaje hacia su propia identidad. No sólo debe encontrar su propio nombre, “un nombre que dure”, debe hacerse a su imagen. La escena se cierra con las palabras de Carlos:

<sup>15</sup> La orden de Yoyontzin se repite con mayor énfasis en la segunda jornada: “Acuérdate nomás, acuérdate. Aclárate. Hazte memoria. ¡A ti te hablo, Ometochtzin! (*Carlos, de pie, mira en torno.*) ¿Duermes, ingrato? ¿Demoras todavía? ¿No oyes que te llamo yo, Yoyontzin? ¿No sientes en tus sueños las voces de tus dioses, contando los días que faltan para su fiesta?” (43).

<sup>16</sup> Macehual era “el indio de condición más humilde, dedicado a los quehaceres más bajos, sirviente, peón de campo, etc. Fue denominación muy usada en la época de la dominación española; hoy apenas se oye en el campo” (Santamaría: 673).

## LA PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA

Mi nombre más mío, lo que soy, donde pervivo: ¿cuál es, quién lo sabe, dónde suena? Casi me parece oírlo, pero se lo lleva el aire, o yo me echo para atrás. Tengo que recordar este sueño. Acompáñame, abuelo, a ver si escarmiento en tu cabeza (29).

El conflicto central de don Carlos se expone con toda claridad en la última escena de la primera jornada: debe traicionar a su gente y sus creencias si quiere suceder a su hermano como cacique de Tezcoco. Carlos es puesto a prueba: el precio para lograr el nombramiento de Tlatoani<sup>17</sup> es colaborar con Zumárraga para erradicar las adoraciones, “la idolatría que infecta la región” (34). Así el indio daría “una prueba inequívoca” de su lealtad, de que está de su parte en “la guerra contra el Maligno” (36). Con una actitud amenazante, que busca enmascarar con supuestas muestras de amistad, el inquisidor le pide a Carlos que lo ayude a dar un escarmiento; necesita tener culpables convictos y confesos. El doble discurso de Zumárraga, en el que campea la coerción y el intento de doblegar al otro, aparentemente revestidos de piedad y afecto, se corporiza cuando hace que Carlos se hince a rezar junto a él.

ZUMÁRRAGA: Llamadme Juan, como siempre; seamos amigos. Yo os quiero bien, Carlos, y quiero contaros entre los míos. Venid, recemos juntos porque el Señor os ilumine. (Se arrodilla; Carlos, desconcertado, lo imita.) Padre nuestro que estás en los cielos, santificado sea tu nombre, venga tu reino...  
*Carlos se une al rezo [...]. Tras un rato, Zumárraga se retirará, dejando al otro rezar solo (36).*

Con esta imagen de intento de sometimiento se cierra la primera Jornada. En ella el protagonista ha sido puesto, como corresponde a un héroe trágico, en una situación terrible, de grave riesgo, que supone un dilema. Debe tomar decisiones, para las que no hay salida satisfactoria, en las que se juega no sólo su vida y la de otras personas, sino en buena medida el destino de un pueblo. Puede aceptar el sometimiento de su gente y el suyo propio: “ser poderoso entre los débiles” y “débil entre los poderosos” (28); hacerles el juego, vivir con desahogo y morir tranquilo. Y su

---

<sup>17</sup> Tlatoani es el príncipe o gobernante (Simèon: 674).

CLAUDIA GIDI

nombre será nadie, “pues ninguno te habrás hecho para bien ni para mal”, como afirma Yoyontzin. O puede luchar con uñas y dientes, y morir peleando y tener una “muerte florida”<sup>18</sup>.

Como en las tragedias griegas, la historia de don Carlos es conocida, y el público/lector competente sabe que la hoguera es su destino final. En todo caso, en varios momentos la obra misma se encarga de anticipar el desenlace. Las dos jornadas se abren con sendos interrogatorios –realizados por los frailes Sahagún y Molina, pero encabezados por el inquisidor Zumárraga– a propósito de la conducta de don Carlos. En ambos casos uno de los inquiridos –primero son los indios principales Alonso y Melchor; después María (esposa de Carlos) y Doña María (viuda del cacique de Tezcoco, hermano de don Carlos)–, de grado o por temor, hace saber al tribunal que Ometochtzin es culpable de idolatría. Durante el segundo interrogatorio, además, la actitud de Zumárraga es cada vez más amenazante: se hará lo necesario para que don Carlos entre en razón, con tormento o sin tormento. Al final de esa escena, la afirmación de doña María “Yo sé, de buena fuente, que están resueltos a hacer un escarmiento. Un auto de fe” (39) deja muy claro lo que ha de esperarse.

En la escena XI, hacia la mitad de la segunda jornada, don Carlos, incapaz de pactar con el orden colonial, termina de labrar su propia desgracia: se emborracha en público, y en el colmo de la imprudencia expresa sus ideas, discute, grita su dolor: “¿Hemos de arrancar nuestras raíces y esperar que el aire solo nos sustente?”. Denuncia la hipocresía de los españoles, es sarcástico: “¿Por ventura los blancos no tienen muchas mujeres y se emborrachan, sin que los curas se lo puedan impedir? Pues qué es esto que a nosotros nos hacen hacer. ¡Háganlo ellos y allá se lo

---

<sup>18</sup> Los mexicas suponían que había tres lugares a donde se dirigían los difuntos según el tipo de muerte que tenían. El *Mictlán*, lugar de los muertos descarnados o inframundo, era concebido como un lugar poco favorable donde se iban las almas no elegidas por los dioses, por lo que los españoles le dieron la traducción de infierno. Al *Tlalocan* o “paraíso de Tláloc” se dirigían los ahogados, hidrópicos y los ofrecidos al dios. Al tercer lugar, también conocido como cielo, iban los difuntos a donde se encuentra el sol. Acompañaban a *Huitzilopochtli* las mujeres muertas en parto y los guerreros caídos en la batalla o en la piedra del sacrificio. La muerte florida, la del guerrero, era la única que podía escogerse voluntariamente, y la que aseguraba la vida eterna al lado del sol.

## LA PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA

hayan con las mentiras que dicen!” (54). Finalmente comete un grave error de juicio, no una falta moral, y calcula mal sus posibilidades:

CARLOS: Y tú Francisco<sup>19</sup>, mira que recibas y obedezcas mis palabras para tu propio bien, que no creas que estoy solo en esto: allí están el señor de México, Yoanintzin, y mi sobrino Tezapilli, señor de Tacuba, y Tlacahuepantli, señor de Tula, y todos somos iguales y conformes, y no se ha de igualar nadie con nosotros, que ésta es nuestra tierra y nuestra alhaja y posesión, y el señorío es nuestro y a nosotros pertenece, y si alguno quiere hacer o decir alguna cosa, riámonos de ello, ¡oh hermanos, que estoy muy enojado y sentido! Y algunas veces nos hablamos yo y mis sobrinos, los señores: ¿quiénes son éstos que nos deshacen y perturban y viven sobre nosotros y los tenemos auestas y nos sojuzgan? ¿Quién viene aquí a mandarnos que no es nuestro pariente ni nuestra sangre? ¿Piensan que no hay corazón que lo sienta y lo sepa? Pues aquí estamos y no ha de haber quien haga burla de nosotros. ¡Oh, hermanos! Ninguno se nos iguale de los mentirosos, ni se junte de los que obedecen y siguen a nuestros enemigos. La guerra no termina todavía (55).

Tal como se ha observado en la tradición clásica, Carlos Ometochtzin, el héroe trágico, no es una víctima a la que le acontece algo terrible, ya que su desgracia es también producto de su acción. Sin duda, comete faltas graves en una situación oscura. No es un modelo de conducta y se encuentra en un mundo complejo que no permite soluciones simples a los conflictos. Pero en todo caso, el destino no halla frente a sí a un cobarde: a pesar de haber mostrado a lo largo de la obra todos sus defectos, sabrá morir con honor y dignidad. Así pues, el lector/espectador es testigo de su nobleza y su miseria. La lucha de Carlos, conscientemente aceptada, es su grandeza. En una escena de tintes oníricos Carlos se entrevista con un Hernando Cortés envejecido e irónico, “un fantasma patético”. Al final de esa escena, justo antes de que lo apresen, Ometochtzin da todos los signos de saber que será sacrificado muy pronto por los españoles: “Quieren un culpable. Como si tanto fuera. Como si fuera un sacrificio humano. Hay que hacérselos. Hay que hacer un cautivo” (59).

<sup>19</sup> Francisco, sobrino de don Carlos –hijo de su hermana Inés y del español Maldonado– es seminarista. Y es precisamente él quien lo denuncia ante el tribunal del santo oficio y quien lo señala en escena para que sea aprehendido por los soldados, lo que intensifica emotivamente la traición.

CLAUDIA GIDI

Desde luego, nadie en el juicio declara a favor de Ometochtzin. Y aunque es la herejía el motivo aparente por el que se le procesa, hay suficientes datos para leer un trasfondo económico y político: la disidencia política entre los dominados es imperdonable, de la misma manera en que la ambición campea entre los conquistadores. Una vez declarado culpable por el santo oficio, Zumárraga le pide que se arrepienta “para salvar su alma”. La respuesta de don Carlos es contundente: “No he hecho nada de lo que tenga que arrepentirme” [...] “Ya tenéis a quien cargarle el muerto y todo lo que se os ocurra. De mi alma me ocupo yo” (62-63). Ya puesto en la pira, en trance mismo de la muerte, Ometochtzin recupera su nombre: “Ahora, corazón, ahora: aparta escombros, ábrete paso con uñas y dientes, echa alas y vuela, corazón, bien alto [...]. Vuela, vuela ligera alma mía, nombre que soy...” (65). La obra termina con un epílogo coral en el que participa todo el reparto: la tribu. “*Como saliendo de entre las cenizas y los escombros de la ciudad destruida*” (65) enunciarán unos versos de la *Visión de los vencidos*, “gran poema épico de los orígenes de nuestra nacionalidad”, como lo ha denominado José Emilio Pacheco, que da cuenta del drama de la Conquista desde el punto de vista de los indígenas, y que supone una nueva forma de historiografía que da la voz a “los otros”. Tovar retoma los “cantos tristes”, en particular el que describe los últimos días del sitio de Tonochtitlán. Cito los primeros versos:

Y todo esto pasó con nosotros.  
Nosotros lo vimos,  
nosotros lo admiramos.  
Con esta lamentosa y triste suerte  
nos vimos angustiados.

En los caminos yacen dardos rotos,  
los cabellos están esparcidos.  
Destechadas están las casas,  
enrojecidos tienen sus muros.

Gusanos pululan por calles y plazas,  
y en las paredes están salpicados los sesos.  
Rojas están las aguas, están como teñidas,

## LA PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA

y cuando las bebimos,  
es como si bebiéramos agua de salitre.

Para Ludwik Margules, el texto de Tovar es un texto rebelde que protesta contra la aniquilación de una cultura por otra. Es también una exploración de la raíces de lo que ahora somos, una mirada a un pasado en el que la lucha entre dos visiones radicalmente diferentes dejó una huella ardiente en nosotros y dio como resultado más que una mezcla una contradicción viva. En él se explora la condición del héroe que, ubicado en el choque de dos mundos, tiene que decidir, y cualquier decisión que tome lo condena. Pero su sentido más actual reside en que al hundir sus raíces en el pasado se proyecta hacia un ámbito más vasto hasta adquirir una dimensión simbólica de la inestable condición humana, de la fragilidad del destino de los hombres y la falta de respuesta de los dioses.

Para cerrar estas reflexiones, quisiera retomar mi propuesta original: el conflicto trágico no sólo ha tenido su asiento en la antigüedad clásica, sino que se ha amoldado, por así decirlo, a las condiciones de diversas épocas. Coincido con Rodríguez Adrados cuando afirma que, aunque en la actualidad el trasfondo metafísico de la tragedia griega ha desaparecido, encontramos todavía al héroe trágico que se inserta en el devenir de la tradición helénica. Ese héroe que, en su sufrimiento, es hasta el final un ser humano lleno de poesía y verdad.

CLAUDIA GIDI

## Bibliografía

- Aristóteles. *Poética de Aristóteles*. Edición trilingüe de Valentín García Yebra. Madrid: Gredos, 2010.
- Díaz Tejera, Alberto. *Ayer y hoy de la tragedia. (Manifestaciones histórico-literarias de lo trágico)*. Prólogo de Francisco Rodríguez Adrados. Sevilla: Alfar, 1989.
- Esquilo. "Las suplicantes". *Las siete tragedias*. Traducción de Ángel Ma. Garibay. México: Porrúa, 1964.
- Jaspers, Karl. *Esencia y formas de lo trágico*. Traducción N. Silvetti Paz. Buenos Aires: Sur, 1960.
- Johnson, Samuel. *Prefacio a Shakespeare*. Traducción Carmen Toledano. Barcelona: Acantilado, 2003.
- Kaufmann, Walter. *Tragedia y filosofía*. Traducción Salvador Oliva. Barcelona: Seix Barral, 1978.
- Lesky, Albin. *La tragedia griega*. Traducción Juan Godó Costa, revisada por Montserrat Camps. Barcelona: Al Acantilado, 2001.
- Maestro, Jesús G. "La poética de lo trágico en el teatro de Miguel de Cervantes y de George Büchner". A. Bernat Vistarini (ed.). *Volver a Cervantes. Actas del IV Congreso Internacional de la Asociación de Cervantistas*. T. 2. Palmas: Universitat de les Illes Balears, 2001: 965-982.
- Moreno de los Arcos, Roberto. "La inquisición para indios en la Nueva España (siglos XVI a XIX)". *10 Simposio Internacional de Teología de la Universidad de Navarra*. T. 2. 1989. <<http://hdl.handle.net/10171/4862>>.
- Nietzsche, Friedrich. *El nacimiento de la tragedia: o Grecia y el pesimismo*. Introducción, traducción y notas de Andrés Sánchez Pascual. Barcelona: Alianza Editorial, 1973.
- Proceso Inquisitorial del cacique de Tetzaco*. Nota preliminar de Luis González Obregón. 2003. <<http://www.biblioteca.org.ar/libros/89582.pdf>>.
- Olguín, David. "La casa del hombre: Una entrevista a Ludwik Margules". *Nexos*. 1º de abril de 1993. <<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=447194>>
- Santamaría, Francisco J. *Diccionario de Mejanismos*. Razonado; comprobado con citas de autoridades; comparado con el de americanismos y con los vocabularios provinciales de los más distinguidos diccionaristas hispanoamericanos. México: Porrúa, 1983.
- Rodríguez Adrados, Francisco. "El héroe trágico". *Cuadernos de la Fundación Pastor* 6 (1962): 11-35. <[http://interclassica.um.es/investigacion/hemeroteca/c/cuadernos\\_de\\_la\\_fundacion\\_pastor/numero\\_6\\_1962/el\\_heroe\\_tragico](http://interclassica.um.es/investigacion/hemeroteca/c/cuadernos_de_la_fundacion_pastor/numero_6_1962/el_heroe_tragico)>
- Simèon, Rèmi. *Diccionario de la lengua náhuatl o mexicana*, redactado según los documentos impresos y manuscritos más auténticos y precedido por una introducción de Rèmi Simèon. Traducción Josefina Oliva de Coll. México: Siglo XXI, 1986.
- Steiner, George. *La muerte de la tragedia*. Traducción E. L. Revol. Caracas: Monte Ávila Editores, 1961.
- Suances Marcos, Manuel y Alicia Villar Ezcurra. *El irracionalismo*. Volumen I. Madrid: Síntesis, 2004.
- Tovar, Juan. *Huaxilán y Las adoraciones*. México: El Milagro / Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1997.

LA PERVIVENCIA DE LA TRAGEDIA

- \_\_\_\_\_. *Las adoraciones. Tragedia de don Carlos, cacique de Tezcoco*. [Versión definitiva.] México: El Milagro / CNCA, 2001.
- \_\_\_\_\_. *Doble vista. Teoría y práctica del drama*. Prólogo de Flavio González Mello. México: El Milagro / CNCA, 2006.