PRESENCIA INDÍGENA EN EL TEATRO DE MÉXICO Y CANADÁ:

Una aproximación desde las humanidades públicas

Lidoly Chávez Guerra

Department of Languages, Literatures, and Cultures
McGill University, Montreal
September 2019

A thesis submitted to McGill University in partial fulfilment of the requirements of the degree of Doctor of Philosophy

©Lidoly Chávez Guerra, 2019

CELO. ¿Pues no ves la impropiedad
de que en Méjico se escriba
y en Madrid se represente?

RELIGIÓN. ¿Pues es cosa nunca vista
que se haga una cosa en una
parte, porque en otra sirva?

SOR JUANA INÉS DE LA CRUZ, Loa a *El divino Narciso*

Presencia

Del lat. *praesentia.*

1. f. Asistencia personal, o estado de la persona que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas.

2. f. Asistencia o estado de una cosa que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas.

3. f. Talle, figura y disposición del cuerpo.

4. f. Representación, pompa, fausto.

5. f. Memoria de una imagen o idea, o representación de ella.

DICCIONARIO DE LA LENGUA ESPAÑOLA
Edición del Tricentenario
Real Academia Española

ÍNDICE

RESUMEN 5

ABSTRACT 7

RÉSUMÉ 9

Aclaración preliminar 11

Agradecimientos 12

INTRODUCCIÓN. Se abre el telón: la reivindicación de la presencia 13

PRIMER ACTO. Presencia y acción indígena en México 43

1.1 El cuerpo es el mensaje: presencia y mediación en el teatro misionero franciscano en la Nueva España 50

1.2 Presencia, tiempo y espacio: localización física y dramática del sujeto indígena 76

1.2.1 Espacio social y teatral del indígena y el indigenismo mexicano en el siglo XX 99

1.2.2 Localización comunitaria del teatro rural: la intervención en espacios e identidades 103

1.2.3 Presencias indígenas en el teatro urbano del siglo XX 113

1.2.4 La redención azteca de la nación mestiza 123

1.3 Presencia, copresencia y agentes sociales en el teatro indígena: del espacio a la esfera pública 150

1.3.1 El ascenso de un intelectual público: hacia una autonomía institucional 155

1.3.2 Presencias indígenas en la esfera pública teatral 167

1.3.3 Presencias femeninas e identidades subrepresentadas a partir de 1990 196

SEGUNDO ACTO. Presencias indígenas en el teatro de Canadá..... 204

2.1 Piel blanca, máscaras rojas: apropiación cultural de la presencia indígena..... 210

2.2 Canadá y la búsqueda de la identidad nacional a través del teatro 238

2.2.1 La emergencia del teatro indígena en Canadá: construcción de la presencia 278

2.3 De coros a ausencias: poéticas de la presencia en el drama indígena canadiense 296

TELÓN (Y CONCLUSIÓN)..... 333

BIBLIOGRAFÍA..... 346

RESUMEN

Esta tesis propone una lectura histórica y estética de la práctica teatral de México y Canadá. Para ello, se adscribe a una noción de presencia indígena que se interpreta como aparición física y visibilización de los habitantes originarios de cada país. Desde tradiciones preeuropeas hasta la contemporaneidad, nuestro objeto de estudio incluye textos dramáticos, actos escénicos, así como el contexto sociocultural que antecede y propicia la dramaturgia aborigen actual en cada país. Conectar los universos artísticos y extraartísticos resalta tanto la naturaleza pública de las artes escénicas, como el potencial de las humanidades para redibujar comunidades hemisféricas y extender el alcance civil del conocimiento académico.

La presencia indígena se ha instrumentalizado teatralmente como ejercicio de dominación colonial y de reafirmación nacionalista en detrimento de las identidades autóctonas; sin embargo, el análisis de la presencia también revela el papel contrahegemónico del teatro como práctica continuadora de tradiciones y genealogías étnicas ancestrales. Centrado en el poder de acción del cuerpo, el discurso de la presencia evidencia la supervivencia aborigen ante el mito de la desaparición racial y la invisibilidad de los pueblos originarios dentro de las sociedades dominantes en cada país. Al mismo tiempo, actualiza el patrimonio inmaterial autóctono dentro de la tradición occidental. Con este valor de memoria y archivo, la presencia teatral y pública del sujeto indígena legitima no solo su permanencia histórica en las Américas, sino también sus derechos territoriales y sociales en México y Canadá.

La aproximación multidisciplinaria a las obras, instituciones y creadores en los que esta investigación se centra, involucra nociones teóricas como cuerpo y encarnación fenomenológica, espacialidad y temporalidad, esfera y agentes públicos, apropiación cultural y comunidad. Así, estas páginas llenan un vacío de enfoques contemporáneos en el análisis de la producción

cultural indígena, al tiempo que promueven un diálogo hemisférico de Norte a Sur poco explorado en el terreno cultural.

ABSTRACT

This thesis is a comprehensive approach to the theatrical traditions of Mexico and Canada. Through a multidisciplinary analysis of plays, institutions and creators, this study involves theoretical notions such as phenomenological body, embodiment, spatiality and temporality, public sphere, agency, cultural appropriation, and resistance. Implementing a wide-ranging category of analyses like presence —defined as physical appearance and visibility of aboriginal peoples in the Americas— this work represents a novel interpretation of indigenous cultural production. At the same time, my research promotes a hemispheric dialogue between the Global North and South that has been seldomly and insufficiently explored in cultural terms.

Focused on the human element and the physical body, theatre in the Americas has historically been legitimized as a synthesis between European traditions and millenary performing practices of the peoples that already inhabited the land upon the arrival of conquerors. Discursive confluences and performative potentialities define the impact of theatre as a mechanism of colonial domination, but also as a testament to the ethnic survival of indigenous populations in Mexico and Canada. During five centuries of documented practice, on the one hand, theatre reduces and supplants subaltern identities in an unbalanced economy of power; on the other, the stage becomes a counter-hegemonic place of enunciation that highlights the continuity of ancestral genealogies to the present day. Through body agency and physical features, indigenous presence in performance makes patent the aboriginal survival against the myth of racial evanescence and forced invisibilization of oppressed minorities under dominant codes. With this value of memory and archive, native theatre and presence not only certify an ancestral human existence in the Americas, but also aboriginal territorial and social rights. On top of that, the public nature of performing arts favours community mobilization at local and

hemispheric levels, and involve consensuses on ideals of modernity, tradition and national imaginaries.

RÉSUMÉ

Cette thèse propose une interprétation historique et esthétique de la pratique théâtrale au Mexique et au Canada. Basée sur une notion de présence autochtone entendue ici en tant qu'apparence physique et visibilité des premiers habitants de chaque pays, cette étude englobe des exercices théâtraux précolombiens jusqu'à actuels. Notre objet d'étude comprend les œuvres et les processus institutionnels liés au théâtre et à la sphère publique dans laquelle il s'inscrit ; ainsi, la présente étude aborde non seulement les textes dramatiques et la performance, mais également le contexte socioculturel qui précède la dramaturgie autochtone contemporaine au Mexique et au Canada. En connectant les univers artistique et extra-artistique, nous visons à mettre en évidence à la fois la nature publique des arts du spectacle et le potentiel des sciences humaines à redessiner les communautés hémisphériques et à étendre la portée publique des connaissances académiques.

La présence autochtone a été exploitée théâtralement comme un exercice de domination coloniale et de réaffirmation nationaliste au détriment des identités autochtones ; cependant, l'analyse de la présence théâtrale autochtone révèle également le rôle contre-hégémonique du théâtre en tant qu'extension des traditions ethniques et des généalogies ancestrales. Axé sur le pouvoir d'action du corps, le discours de présence devient un témoignage de la survie autochtone contre le mythe de l'évanescence raciale et de l'invisibilité des peuples autochtones au sein des sociétés dominantes de chaque pays. En même temps, le théâtre harmonise un patrimoine autochtone immatériel avec une tradition occidentale. Avec cette valeur de mémoire et d'archives, le théâtre autochtone et la présence publique légitiment non seulement une existence humaine ancestrale dans les Amériques, mais également les droits territoriaux et sociaux des premiers peuples au Mexique et au Canada.

À travers une approche multidisciplinaire des pièces de théâtre, des institutions et des créateurs, cette recherche implique des notions théoriques telles que corps et incarnation phénoménologiques, spatialité et temporalité, sphère publique et agence, appropriation culturelle et communauté. Cette étude cherche à combler un vide dans les approches contemporaines de la production culturelle autochtone, tout en promouvant un dialogue hémisphérique entre le Nord et le Sud qui a été peu exploré en termes culturels.

Aclaración preliminar

Esta tesis es un producto imperfecto de relaciones de poder que atraviesan la academia, del mismo modo —ni más ni menos— en que atraviesan nuestras sociedades.

Aprovecho este primer espacio para aclarar que yo, la autora de esta tesis, no me identifico como persona autóctona ni tengo noticias de ascendencia autóctona en mi familia. Mi compromiso con los pueblos originarios de las Américas es ético e intelectual.

A pesar de no estar conforme con el sexismo lingüístico, reconozco que por cuestiones de legibilidad, y para facilitar las búsquedas en el interior del documento, en esta tesis se usa el masculino genérico hispano, aunque se prefiere el plural por encima del singular.

Igualmente, aunque priorizo la denominación de “pueblos originarios” en el caso de México y Primeras Naciones en Canadá, en esta tesis se emplean genéricamente los términos “aborigen”, “nativa,o”, “indígena” y “autóctona,o”.

Agradecimientos

Esta tesis contó con el apoyo de una beca de investigación doctoral del Social Sciences and Humanities Research Council (SSHRC) de Canadá. Agradezco infinitamente las posibilidades de indagación, acceso al conocimiento y movilidad que sus fondos me concedieron durante los últimos tres años.

La lista de personas que han hecho posibles las siguientes páginas es interminable y la mayor parte de ellas —autores, actores, realizadores— jamás sabrán cuánta inspiración les debo. Baste mencionar a quienes estuvieron más cerca: al profesor José Ramón Jouve-Martín, mi director, por su enorme conocimiento, guía, confianza y paciencia con mi trabajo; y a los profesores que me enseñaron y apoyaron durante mis estudios doctorales en McGill: Jesús Pérez-Magallón, David Boruchoff, Kate Sibbald, Michael Cowan, Luis Fernando Alonso-Ovalle y Lucia Chamanadjian.

Asimismo, agradezco de todo corazón a Claudia Lucotti, de la UNAM, a Nair Anaya, y a Yves Siouï-Durand, fundador de la compañía Ondinnok, de Montreal.

Gracias a Lynda Bastien, *Antlers!*

A Gabo, por la supervivencia.

A Patricia Díaz del Castillo y The Writers' Group, ¿qué habría sido sin ustedes?

Al personal de la biblioteca McLennan, de McGill, con particular mención a los custodios que cada medianoche me echan a casa (salvo en escasos y felices períodos de acceso 24 horas, hay que aclarar). Gracias por acompañar a la comunidad estudiantil y académica en la angustiosa e interminable búsqueda de una verdad... inexistente.

A mis estudiantes, amigas, colegas.

A A., por la esperanza.

INTRODUCCIÓN. Se abre el telón: la reivindicación de la presencia

El "hombre más solitario del mundo", como lo han bautizado los medios, es el último sobreviviente tras el exterminio de una comunidad amazónica aislada por parte de granjeros del estado de Rondonia, en Brasil (Baker, Phillips). La Fundación Nacional del Indio (Funai) lo monitorea desde hace dos décadas con furtivos videos para probar que aún está vivo. Dado que la constitución brasileña reconoce los derechos originarios de los pueblos indígenas sobre sus tierras, visibilizar la presencia de este hombre es el principal recurso para proteger las 4,000 hectáreas selváticas donde él habita de la invasión de agricultores, ganaderos y madereros.

El incidente en la Amazonia no es un hecho aislado. Como ilustra Alan Barker en Canadá, la legitimación de la presencia indígena como garante de derechos territoriales o, por el contrario, su omisión, se han dado frecuentemente de un extremo a otro del continente a lo largo de su historia colonial: "In order for settler colonizers to establish claims of absolute sovereignty over the lands …, it became increasingly necessary to discredit the argument that prior Indigenous occupancy of the land gave rise to legitimate claims to the land" (155).

El acto de presencia adquiere un peso particular ante relaciones asimétricas de poder que problematizan la documentación como un fenómeno *a priori* parcializado. Para cuerpos marcados étnicamente, oprimidos e históricamente subrepresentados en la esfera pública, el reconocimiento de la presencia conlleva un valor adicional. Su corporalidad en tanto estar-en-el-mundo fenomenológico, funciona como derecho a la existencia física y supervivencia cultural. En especial, la presencia se erige como alternativa al registro textual en una economía grafocéntrica que deja en desventaja a culturas ágrafas y sectores sociales sin acceso a la educación formal occidental. La presencia, a veces filtrada desde el testimonio, puede llegar a compensar la evanescencia de identidades subalternas que han entrado a la historia de Occidente

a través del relato europeo.[2] Algunos de los protagonistas autóctonos de la historia del Nuevo Mundo, como Moctezuma, Cuauhtémoc y la Malinche, ejemplifican este desbalance discursivo. Sobre el último personaje, quizás el ícono por antonomasia de la mexicanidad, afirma Sandra Cypess: "Although her voice may have been silenced, her *presence* and functions are documented in the chronicles" (énfasis mío, Cypess, *Malinche* 1-2). Otorgarle crédito presencial a una figura textual siempre es un reto, pero este sencillo ejemplo ilustra hasta qué punto las culturas aborígenes de las Américas exigen legitimar el poder de la presencia, al menos, en diálogo con otros tipos de documentación textual.

En las artes visuales, desde una perspectiva mimético-representacional, se ha solido interpretar la presencia como extensión del prototipo en el objeto artístico. El original reproducido estéticamente en la obra de arte está "presente", de cierto modo, en su copia (A. Harrison 161). Con la emergencia de entornos virtuales, los nuevos medios tecnológicos han estimulado, por su parte, una profusa atención a la "presencia", vinculada con la experiencia inmersiva, la encarnación virtual y la materialidad ilusoria (Slater, McMahan 69-73, Ryan 67-68, Schwartz y Steptoe 113-115).[3] Sin embargo, el arte y la crítica teatrales cuentan entre las áreas que han explotado con mayor interés la dimensión física de la presencia, principalmente a partir

[2] Voces como Bernardino de Sahagún y Miguel León Portilla, ejemplifican cómo desde la cultura letrada se ha intentado contrarrestar este desequilibrio narrativo por medio de informantes indígenas. Aun así, no es necesario ahondar en la dimensión de la disparidad de fuentes.

[3] Un ejemplo de la revalorización de la noción de presencia desde los nuevos lenguajes tecnológicos se vislumbra desde el título de una de las publicaciones más antiguas del Instituto de Tecnología de Massachusetts. La revista *PRESENCE: Virtual and Augmented Reality* (The MIT Press) circula desde 1992.

del auge de los llamados estudios de la *performance* (*Performance Studies*) en la segunda mitad del siglo XX.[4]

Por girar en torno al cuerpo, tanto desde la práctica como desde su análisis académico, las artes escénicas dan cuenta de vías alternativas de acceso a la autoridad y legitimación factual de la presencia. A través de la materialidad del cuerpo y su localización espaciotemporal, el teatro, en concreto, involucra nociones de presencia y performatividad inalcanzables desde la escritura convencional.[5] Asimismo, el teatro promueve confluencias transdisciplinarias y transculturales que, como el concepto mismo de presencia, interconectan perspectivas literarias, visuales, filosóficas y políticas. De ese modo se explican las numerosas teorías, poéticas y manifiestos dramáticos occidentales que desde el siglo XX se han erigido sobre nociones de presencia escénica, aura, energía, transitoriedad y coexistencia espaciotemporal de los individuos; entre

[4] El precedente en este campo de estudios puede localizarse en la antropología, concretamente en autores como Víctor Turner, pero el consenso crítico es que los estudios de la performance en Occidente comienzan a delimitarse como un área del conocimiento desde la década de 1960. La publicación del artículo "Approaches" (1964), de Richard Schechner, en la *Tulane Drama Review*, y la creación del International Center for Theater Research por parte del director británico Peter Brook, cuentan como momentos fundacionales de la disciplina.

[5] La definición de "performatividad" en tanto interpretación del discurso como acción parte de J. L. Austin: "The uttering of the sentence is, or is a part of, the doing of an action, which again would not normally be described as, or as 'just,' saying something" (5). Su reinterpretación en términos políticos y legales no limita la performatividad al plano discursivo. Por ejemplo, Judith Butler, una de las principales intérpretes y promotoras del término lo extiende a diversos mecanismos —a veces, la presencia misma de cuerpos en silencio— que inciden en la construcción de categorías culturales como género, nación, economía...: "performativity starts to describe a set of processes that produce ontological effects, that is, that work to bring into being certain kinds of realities" (Butler, "Performative" 147).

ellos, la práctica experimental de los años sesenta y setenta (Artaud, Grotowsky, Beckett), que asocia la presencia con la conexión psicofísica entre actores y audiencias (Auslander, *Presence* 37).

Partiendo de las consideraciones antes mencionadas, esta tesis, como su título indica, se centra en la presencia y visibilización del tema y el sujeto indígena en el teatro de México y Canadá a largo de cinco siglos. La presencia, en tanto (re)presentación escénica de cuerpos e identidades indígenas, sirve de hilo conductor para cumplir los principales objetivos de este estudio: examinar, por una parte, el papel del medio teatral como instrumento colonial de opresión y apropiación cultural y política, y, por otra, su potencial contrahegemónico para vindicar el elemento humano y las tradiciones autóctonas en cada país.

Ante el imperio tecnológico y la masificación de la industria del entretenimiento, el teatro y, en especial, el teatro indígena, convoca a reflexionar sobre el lugar del cuerpo, la congregación humana y la interpretación sociopolítica de los espacios. Las siguientes páginas no solo indagan en el lugar de las tradiciones dramáticas dentro del debate académico contemporáneo, sino también del arte y el pensamiento ante nuevos desafíos sociales que exigen repensar estrategias de inclusión y movilización física e intelectual. En tanto objeto de estudio, las prácticas teatrales de México y Canadá se vislumbran aquí como laboratorios de negociación de imaginarios, relaciones sociales y políticas, estructuras espaciotemporales y juicios de valor —no solo estéticos, sino también éticos y cívicos.

En un sentido mucho más amplio, esta tesis analiza qué tipo de afirmación comporta una presencia, entendida como aparición física en el espacio público a través de actos corporales (Butler, *Notes* 174) en tiempos de crecientes interacciones, comunidades virtuales y militancias

de bajo riesgo como el "slacktivismo".[6] La adscripción de este estudio a las humanidades públicas parte, pues, de su contribución a la visibilidad discursiva y social de las comunidades originarias americanas, el incentivo de nuevos diálogos y comunidades hemisféricas desde la investigación humanística, así como de la conexión de perspectivas académicas con desafíos mucho más generales de la sociedad (Sommer 8).

Presencia teatral: "estar ahí", "estar entonces"

En esta tesis seguimos una noción de presencia que se apega a su sencilla definición semántica, más que a las acepciones particulares que suelen priorizar las teorías del arte y los medios antes mencionadas. La simple voz "presencia" es ya suficientemente polifacética como categoría de análisis, y su etimología latina, *praesentia*, comporta elementos fenomenológicos, científicos, políticos y estéticos que dan cuenta, simultáneamente, de un acto físico, una cualidad perceptual y un evento testimonial.[7]

[6] El término en inglés *slacktivism* está reconocido por el *Diccionario de Oxford* como: "The practice of supporting a political or social cause by means such as social media or online petitions, characterized as involving very little effort or commitment". *Oxford Dictionaries*, en.oxforddictionaries.com/definition/slacktivism.

[7] Como se expresa en el epígrafe de esta tesis, el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia define "presencia" como: 1. f. Asistencia personal, o estado de la persona que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas./ 2. f. Asistencia o estado de una cosa que se halla delante de otra u otras o en el mismo sitio que ellas./ 3. f. Talle, figura y disposición del cuerpo./ 4. f. Representación, pompa, fausto./ 5. f. Memoria de una imagen o idea, o representación de ella. *Diccionario de la Lengua Española*, dle.rae.es/?id=U5mG8IL. La cualidad física comprende aquí una proyección simbólica de lo físico, como ocurre especialmente en el texto teatral cuando evoca verbalmente una potencial materialidad escénica.

Debido a la volatilidad mediática del teatro, la evidencia de la presencia no solo depende del testimonio material o verbal sobre la permanencia de un grupo humano y su patrimonio en un territorio. En tanto la "presencia" es en realidad una "copresencia" entre sujetos que se actualizan y reafirman mutuamente, se trata, por lo general, de un acto colectivo que exige continuas estrategias de consenso. No basta que el individuo "esté", sino debe haber testigos y testimonios que verifiquen su "estar ahí" y su "estar entonces". Por su parte, al mismo tiempo que registra, el testigo verifica su propia presencia en un recíproco fluir de presencias y representaciones. La presencia, entonces, comprende la materialidad del cuerpo humano, la encarnación y la mediación teatral, pero también la aparición circunscrita a un espacio y un tiempo determinados (¿en qué momento y lugar aparecemos?), ante ciertos testigos (¿ante quién aparecemos?) y, finalmente, se reafirma a sí misma en oposición a una ausencia.

El teatro se ha utilizado como metáfora de conceptos indispensables del pensamiento occidental. Ejemplifica los vicios que provocan la caída de la democracia ateniense para Platón; lo engañoso de las apariencias en el Barroco; la encarnación de la hipocresía para Rousseau; el enmascaramiento social para Nietzsche. Adam Smith elabora la imagen del ciudadano libre como espectador del mundo; Habermas se apoya en la noción de público teatral para explicar su esfera pública, y el comunitarismo toma el teatro como la ejemplar colectividad que se opone al individualismo liberal. Es así como, también, desde los años sesenta, en el marco de un renacer indigenista que dialoga en Norteamérica con el multiculturalismo y los movimientos por los derechos civiles de las minorías sociales, la práctica teatral se consuma como depositaria de la presencia física y simbólica de los pueblos autóctonos de las Américas. Por medio del teatro, las comunidades indígenas y sus descendientes reclaman su visibilidad desde una presencia somática que, en figurada analogía con el sobreviviente del Amazonas, los afirma como entidades activas e influyentes en el paisaje social del continente. La presencia indígena en el

teatro resalta, pues, mecanismos de visibilización, negociación y represión simbólica y política, de control cultural colonial y de reciclaje mediático decolonial.

A través de los años, el teatro de tema y autoría autóctonos propicia el diálogo, la contraposición y la superposición de imágenes del indígena como símbolo, como personaje, como cuerpo racializado en escena[8] y como autoridad creadora. Todos estos fenómenos, en una u otra medida, devienen expresiones teatrales de la presencia indígena y en tal variado espectro, los presenta esta tesis.

Las presencias teatrales han sido intencionales o contingentes y, en muchos casos, de ambos modos al mismo tiempo. Como evidencia la práctica conducida por autoridades externas —dígase una orden religiosa o un órgano gubernamental— la implicación de actores y creadores indígenas a veces depende de una pragmática disponibilidad de recursos. Por ejemplo, en el México colonial se tiene acceso, ante todo, a sujetos indígenas como agentes escénicos a inicios del dominio español. En lo adelante, particularmente en el teatro comunitario mexicano, la participación indígena en la obra es esencial para favorecer la recepción en un público que se proyecta e identifica con los personajes, actores y creadores. La presencia escénica facilita entonces la función persuasiva de la obra de arte o propaganda. El caso de la Nueva Francia fue, no obstante, bastante diferente bajo el temprano dominio europeo. El ejercicio teatral reproduce,

[8] En este trabajo me apego al concepto de "racialización" como el conjunto de procesos y estructuras que producen y asocian características raciales con valores sociales, políticos y económicos. Según Robert Miles, se trata de "those instances where social relations between people have been structured by the signification of human biological characteristics in such a way as to define and construct differentiated social collectivities. The concept therefore refers to a process of categorization, a representational process of defining an Other (usually, but not exclusively) somatically" (Torres 7).

incluso en términos físicos, la apropiación material y cultural de las identidades autóctonas a través de la anulación y reemplazo histriónico de su presencia física.

Por otra parte, la presencia teatral puede incluir, pero va más allá de, la representación indígena en el teatro. Digamos que no es exclusiva, ni primordialmente, representacional. De hecho, como plantean Robert Maniura y Rupert Shepherd ya desde las artes visuales, la noción de "presencia" problematiza una clara distinción entre signo y referente en un modelo semiótico de representación (20). En vez de construir al sujeto indígena en el discurso dramático en términos estéticos, la presencia consiste en visibilizar (o, en su defecto, invisibilizar) la existencia física, el origen o la permanencia del indígena en el paisaje sociocultural de la nación. Digamos que si nos atenemos a la clásica noción de "mímesis" artística, descartaríamos una representación literal de lo indígena en una historia bíblica que reproduce personajes, tramas y escenografías de las sagradas escrituras judeocristianas. Sin embargo, en la medida en que son los actores nativos quienes encarnan estos cuadros orientalistas, la puesta en escena conlleva una evidencia corpórea de la presencia indígena que resignifica el discurso original misionero con un elenco de carne y hueso.

No es fácil simplificar el espectro de interpretaciones que comporta la presencia teatral indígena en la historia americana. Por ejemplo, evocando tradiciones escénicas anteriores a la llegada de los europeos, la presencia teatral a menudo demuestra la supervivencia de un colectivo social ignorado o, según la opinión pública, condenado a sucumbir. Como plantea Kathryn Magee Labelle, muchos pueblos indígenas han tenido que desmentir el mito de la desaparición y el declive étnico que la propia academia también propagó indiscriminadamente, a menudo sin suficiente respaldo factual (4). Para contrarrestar la imagen de su extinción, los sobrevivientes de estas minorías reivindican las prácticas teatrales contemporáneas como continuadoras y garantes de una herencia preeuropea. Por lo tanto, la expresión estética de la

presencia, en muchos contextos, también legitima el derecho ancestral sobre la tierra. La presencia absorbe, pues, nociones de memoria y archivo, de prueba legal de continuidad racial y cultural.

En el teatro indígena o de tema indígena, el cuerpo de los actores ofrece una vía de legitimidad étnica. Las presencias escénicas dan cuenta de genealogías ancestrales a través de rasgos fenotípicos que expresan la "fuerza de la sangre" en la imagen corporal. Así, en la esfera teatral, los cuerpos racializados indígenas evocan en ocasiones una aboriginalidad continental que estimula nuevos vínculos de solidaridad étnica entre sujetos excluidos físicamente del canon blanco europeo. La presencia escénica del indígena puede leerse así a la luz del concepto de encarnación (*embodiment*) de contenidos culturales, sociales y políticos a través de actores racializados. Paralelamente, desde los años setenta, la supervivencia indígena deviene argumento de visibilización identitaria de los pueblos originarios a escala hemisférica, de ahí que también este trabajo considere la historia institucional, y los modos en que la presencia indígena condiciona políticas y prácticas culturales que propician nuevos diálogos entre México y Canadá. Centrado en el poder de acción del cuerpo como biofacto,[10] el discurso de la presencia se convierte entonces, a un tiempo, en prueba de la existencia física aborigen, de sus antiguas tradiciones escénicas y de pertenencia territorial.

Aunque comúnmente la crítica discrimina su objeto de estudio de acuerdo con la identidad de sus creadores, nuestra selección comprende a autores indígenas y no indígenas de

[10] Derivado de "*bios*" y "artefacto", el término arqueológico *biofacto* (elemento natural originado o manipulado por voluntad humana) se ajusta bien a la característica simultáneamente natural y objetual del cuerpo del actor como agente de interpretación. Ver Reinhardt, Kaminski, *et al.*, pp. 145-146.

ambos países. La autoría y la acción intencional (*agency*)[12] de esta "autoridad", constituyen, de hecho, algunos de los temas tratados en esta tesis, sobre todo en relación con la emergencia de una dramaturgia indígena dentro de la red de instituciones convencionales en México y Canadá desde la segunda mitad del siglo XX. Dado que nos interesa explorar las relaciones de poder que han atravesado históricamente las representaciones de lo nativo, así como las tensiones entre interpretaciones coloniales y discursos autoetnográficos, ha sido relevante rastrear diversas lecturas y expresiones de la presencia indígena entendida como propia y ajena. Excluir una de las dos visiones (desde el discurso nativo y no nativo) limitaría la justa apreciación del ajuste de la presencia indígena a diversas agendas históricas y su evolución dentro y fuera de cada una de las fronteras nacionales.

[12] Con "acción intencional" me refiero al concepto de *agency*, en inglés, que también suele tratarse en español como "agenciamiento". Este último término, sin embargo, aún no aparece reconocido ni en el *Diccionario de la Lengua Española*, de la RAE, ni en el Diccionario del Español de México, del COLMEX. Prefiero entonces presentar la "acción intencional" como acto llevado a cabo por un "agente" responsable conscientemente de la misma, y opuesto a "paciente". En este sentido, me adscribo a Donald Davidson: "a man is the agent of an act if what he does can be described under an aspect that makes it intentional" (46). Alfred Gell, otra de mis fuentes conceptuales, trabaja la noción de acción intencional en el contexto de las artes, y la define como: "Agency is attributable to those persons (and things, see below) who/which are seen as initiating causal sequences of a particular type, that is, events caused by acts of mind or will or intention, rather than mere concatenation of physical events. An agent is one who 'causes events to happen' in their vicinity. As a result of this exercise of agency, certain events transpire… Whenever an event is believed to happen because of an 'intention' lodged in the person or thing which initiates the causal sequence that is an instance of 'agency' (Gell 16-17).

México y Canadá en los confines de una comunidad regional

Las tendencias contestatarias del teatro del siglo XX en las Américas, justo cuando la mayoría de las tradiciones escénicas nacionales se distancia tardíamente del canon europeo, han recibido una atención considerable. No obstante, aun cuando en las últimas décadas las ciencias sociales se han acercado insistentemente al cuerpo —no solo en relación con el teatro, sino con las identidades étnicas y sexuales—, pocas voces académicas han analizado, contrastado y sistematizado en paralelo las tradiciones teatrales indígenas e indigenistas de México y Canadá. En realidad, es una carencia predecible. Dado que pocas veces México y Canadá se yuxtaponen en otras esferas del conocimiento, incluyendo la literatura comparada, sorprendería hallar la excepción en las artes escénicas. ¿En qué sentido, entonces, resulta productivo el diálogo entre ambos países?

A primera vista, la distancia geográfica entre las dos naciones —física y climática—, así como la brecha étnico-lingüística de herencia colonial, desestimularon las confrontaciones académicas de sus experiencias y realidades. Sin embargo, cuando ya nadie sucumbe a la fe ingenua en relaciones internacionales "naturales", ni se cuestiona que las comunidades, historias, identidades, conflictos y alianzas de cualquier tipo deben tanto al poder de los cañones como al de los discursos, la extrañeza mutua entre México y Canadá podría explicarse por la excesiva atención que, sobre todo desde el siglo XIX, recibieron los Estados Unidos como principal referente de sus dos vecinos en casi todos los ámbitos.

Pese a su extendida indiferencia histórica, los ejercicios contemporáneos que, como esta tesis, propician un diálogo histórico-cultural entre México y Canadá, no pueden ignorar el precedente de las narrativas públicas que en las últimas tres décadas se han planteado un potencial acercamiento, al menos en términos de negociaciones, entre los dos países. En el fervor

comercial de los años noventa, cuando florecen asociaciones económicas de estados a escala global,[14] México y Canadá fueron también ubicados y medidos bajo una comunidad norteamericana que incluía, desde luego, a su vecino común. Pero el escrutinio neoliberal de estos países dejó grandes lagunas en un complejo escenario hemisférico medido en parámetros económicos y desde una aparente neutralidad política. Al firmar el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) con Estados Unidos en 1994,[15] México y Canadá se encasillaron casi siempre en diferentes bandos establecidos de acuerdo con los índices de desarrollo e industrialización de cada país. Un prontuario informativo como *The Canadian Encyclopedia,* ilustra cómo se popularizó la jerarquía desarrollista en la narrativa de la comunidad norteamericana: "[NAFTA] created the world's largest free trade area. It brought together two wealthy, developed countries (Canada and the United States) with a less developed state (Mexico)" (Macdonald).

El discurso económico del TLCAN no solo minimizó *a priori* variables culturales, sino, en un inicio, obvió incluso consideraciones políticas inherentes a un acuerdo multilateral de su envergadura. El ejercicio de una comunidad "apolítica" distanció en este sentido a Norteamérica de la Unión Europea que se había formalizado solo unos meses antes del otro lado del Atlántico (Du Boff 57). En el caso norteamericano, la institucionalización del lenguaje financiero sesgó incluso la breve literatura que explicaba la brecha Norte-Sur como una suerte sellada por las

[14] Algunos ejemplos de acuerdos regionales formalizados o renovados en el primer quinquenio de los noventa incluyen el Mercosur (1991), el Área de Libre Comercio de la Asociación de Naciones del Sureste Asiático (1992), la Comunidad de Desarrollo de África Austral (1992) y la Unión Europea (1993) (Duina).

[15] Conocido por las siglas TLCAN en español, NAFTA (North American Free Trade Agreement) en inglés y ALÉNA (Accord de libre-échange nord-américain), en francés.

historias y culturas coloniales de la región. A las puertas del siglo XXI, la inestabilidad de una comunidad desbalanceada seguía achacándose a las dispares tradiciones religiosas y valores sociales entre las excolonias españolas y las anglo-francesas. Tras el TLCAN, Lawrence E. Harrison, académico y director de varias misiones de la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (USAID) en Latinoamérica planteaba, a tono con Carlos Rangel (*The Latin Americans. Their Love-Hate Relationship with the United States*, 1977) y Claudio Véliz (*The New World of the Gothic Fox. Culture and Economy in English and Spanish America*, 1994) que:

> Latin America's chronically poor policies and weak institutions —and what may appear as persistent poor judgement— are principally a cultural phenomenon flowing from the traditional Ibero-Catholic system of values and attitudes… It is that culture that chiefly explains why, as we approach the end of the twentieth century, Latin America lags so far behind the United States and Canada. And it is the very different Anglo-Protestant system of values, attitudes, and institutions that chiefly explains the success of those two countries (24).

También en alusión a la comunidad regional, Guy Poitras rehabilita semejantes argumentos en *Inventing North America. Canada, Mexico, and the United States* (2001):

> The United States, Canada, and Mexico have broad cultural affinities, yet from inside the region the differences may stand out more than the similarities. If culture and values had been the criteria, Mexico would not have been incorporated into North America in the

> 1990s… The United States and Canada —with the important exception of Quebec— have Anglo-Protestant cultures, whereas Mexico is Ibero-Catholic (24).

En realidad, tales fuentes ilustran la arbitraria parcialidad con la que a fines del siglo XX y principios del XXI se continúan generando inexactas tipologías sociales a partir de prejuicios económicos demasiado arraigados. Para defender las erradas intuiciones de (in)compatibilidad internacional, se silencian hechos fundamentales como que Canadá (sin limitarse a Quebec) es, al igual que México, un país mayoritariamente católico.[16] Por otra parte, la ecuación de Tocqueville entre protestantismo, democracia y republicanismo aplicable a Estados Unidos (L. Harrison 24) se desmorona ante la realidad de las dos naciones colindantes: Canadá, situada por estos autores en el lado democrático, abraza históricamente el modelo monárquico; mientras México, propenso según Harrison al autoritarismo crónico, adopta la república desde 1823. Que casi el 15% del territorio estadounidense fuera parte de México y de su cosmovisión católica hasta mediados del siglo XIX, y que en términos demográficos, solo la población hispana de Estados Unidos (también, en su mayoría católica) equivalga hoy a 1.64 veces la población total de Canadá, son hechos que ilustran también cómo la retórica finisecular reedita en Norteamérica añejos prejuicios del seno europeo.[17]

---

[16] Ver, sobre este tema, los datos estadísticos oficiales de Canadá ("Two-thirds of the population declare Christian as their religion"); las entradas a "Religion" (Coward, *et al.*) y "Christianity" (Faulkner) en *The Canadian Encyclopedia*, y el informe "Canada's Changing Religious Landscape" del Pew Research Center.

[17] A pesar de las contadas excepciones de Australia y Nueva Zelanda (L. Harrison 23), el paradigma de desarrollo británico aplicado a Canadá no tiene fundamento en el resto de modelos plantacionistas y de economía de servicios de los territorios coloniales ingleses, daneses, belgas

Junto a factores abstractos y difícilmente medibles a corto plazo, el TLCAN provocó tensiones mucho más concretas en el ámbito de las industrias culturales. Canadá, por ejemplo, protagonizó una de las batallas legales más conocidas en un contexto de libre intercambio que favorecía la circulación de productos artísticos desde los centros hegemónicos —léase, de Estados Unidos— en detrimento de la creación local. Estos retos del mundo artístico y mediático, que sin dudas afectaron igualmente a México, provocaron limitantes proteccionistas y un llamado al "deber" estatal de financiar las industrias artísticas locales. En este sentido, también el TLCAN reactivó viejas guerras culturales de más de un siglo de existencia en la región.[18]

La agitación neoliberal de variables culturales y sociales no se restringió a los años noventa. De hecho, la propia evolución institucional de la comunidad que incluye a México y Canadá poco a poco probó, en sus propios términos, que un debilitamiento de la jurisdicción estatal no se traducía tan fácilmente en una relación trinacional despolitizada. Con el cambio de siglo, las realidades sociales y los ataques de septiembre de 2001 transformaron, bajo dictado estadounidense, las prioridades comerciales y arancelarias de la década anterior hacia una nueva agenda de seguridad nacional, inmigración y control fronterizo. La lucha contra el terrorismo, el narcotráfico y la inmigración ilegal ha colocado últimamente los reflectores en temas socioculturales también documentados ampliamente por el teatro, como el origen étnico y la identidad racial de los individuos, la lengua, la inclusión, el patrimonio, la religión, la memoria,

---

u holandeses en el Caribe, Asia, África o el Pacífico. Según los términos de la retórica jerárquica religiosa, la descalificación del catolicismo frente al protestantismo reproduce los mismos argumentos y tensiones atribuibles a otras religiones no occidentales históricamente objetadas desde Occidente como cosmovisiones inferiores al cristianismo.

[18] Ver, por ejemplo, Dias, y Tunney.

la familia, la comunidad y la nación. En coyunturas que han presenciado nuevas oleadas de racismo y nacionalismos extremos en Norteamérica, la cultura y los valores —mecanismos colectivos que el mismo Tocqueville considera determinantes de un "carácter" social— evidenciaron su peso real para las comunidades locales y regionales.

Ante el actual escenario de agitada polarización, donde el proyecto original de libre circulación de bienes e ideas —que nunca contempló explícitamente a las personas, por cierto— se ha topado con el complejo de plaza sitiada y nuevas retóricas proteccionistas, la comunidad nominal entre México, Estados Unidos y Canadá ha debido reinventarse a la sombra de muros materiales y simbólicos. Es por eso que, en este espíritu, la presente tesis conecta y contrasta los extremos menos predecibles de esta tríada de naciones para evaluar cómo la práctica artística y su interpretación académica iluminan la historia cultural de la región de manera más abarcadora.

En varios siglos, y no solo en los últimos treinta años, las experiencias de México y Canadá suscitan productivas comparaciones que la crítica convencional ha ignorado sistemáticamente. Este trabajo, pues, desde la presencia indígena y la práctica teatral, remite a uno de los terrenos expresivos donde las historias culturales de ambos países dialogan tanto desde perspectivas transtemporales, como multidisciplinarias y multiculturales. En la esfera pública teatral de México y Canadá se instrumentalizan las identidades de los primeros pueblos de las Américas en nombre de un ideal volátil de nación entre las hegemonías europea y estadounidense. Al mismo tiempo, en ambos países, los creadores y agentes culturales indígenas redimen el teatro como continuador de tradiciones ancestrales en una suerte de contraapropiación calibanesca.

Al interconectar el pasado precolombino con la tradición occidental, el ejercicio teatral promueve una mirada panorámica a la herencia colonial de México y Canadá en sus propios términos, pero también a las relaciones de poder que circundan la propia imagen de sus pueblos

originarios. Así, en tanto arte público y arte del cuerpo, el teatro como objeto de análisis no solo contribuye a valorar mecanismos de racialización, subordinación y cohesión comunitaria comunes o distintivos de México y Canadá, sino ilumina la interpretación de cada país de su propia historia pública y artísticamente.

El teatro de tema indígena en México y Canadá vincula el universo estético con problemáticas tangibles que en un inicio se ignoraron en las abstractas negociaciones gubernamentales de la "comunidad imaginada" de Norteamérica. A fin de cuentas, como esta tesis demuestra, los parámetros económicos y culturales no están tan desconectados. Por ejemplo, pese a la tan publicitada —y ampliamente objetada— prosperidad que el TLCAN aportó a México, Estados Unidos y Canadá,[19] su apertura comercial afectó con especial rudeza a campesinos mexicanos, quienes, como los productores de maíz, se vieron imposibilitados de competir con su contraparte estadounidense bajo las nuevas reglas. Si como demuestra la obra teatral *El origen del maíz*, del dramaturgo maya Feliciano Sánchez Chan, estamos ante un cultivo que no solo define la dieta ancestral de los habitantes de la región, sino gran parte de su mitología, celebraciones y dinámicas comunitarias, ¿cómo se deslindan las repercusiones socioeconómicas y culturales de un detonante comercial? Si, por otra parte, a causa de la depauperación rural, se disparan los índices migratorios de grupos predominantemente indígenas hacia las ciudades y al norte de la frontera nacional, ¿cuántas variables culturales y sociopolíticas participan simultáneamente en la desintegración y dislocación de comunidades originarias y sus

[19] Ver, en este sentido, el discurso oficial canadiense del Ministerio de Asuntos Exteriores: "Since 1994, NAFTA has generated economic growth and rising standards of living for the people of *all three member countries*" (énfasis mío), https://international.gc.ca/trade-commerce/trade-agreements-accords-commerciaux/agr-acc/nafta-alena/fta-ale/facts.aspx?lang=eng.

formas tradicionales de vida? En el campo mexicano, el teatro comunitario ha devenido, pues, unos de los principales espacios de debate público sobre políticas domésticas e internacionales en tiempo real.

Leídas cara a cara, las trayectorias culturales de México y Canadá expresan disímiles experiencias coloniales y poscoloniales que se complejizan ante la brecha entre Norte y Sur globales. Sin embargo, tanto las variadas historias teatrales como sociopolíticas a las que esta tesis se acerca muestran los puntos de contacto de ambas naciones en cuanto a la impronta del elemento indígena en el tejido social, que ha tenido histórica relevancia en México y va adquiriendo una creciente pertinencia hoy en Canadá. No menos relevante es la contraposición de experiencias históricas y estrategias con las que México y Canadá han definido un ideal de identidad propia por semejanza o contraste con lo estadounidense. Esta tesis, entonces, demuestra que la esfera pública teatral y, en un segundo momento, también aquella promovida por las humanidades, no solo erigen o desestabilizan imaginarios comunitarios a nivel nacional, sino propician igualmente espacios transnacionales de negociación simbólica. A través de canales alternativos de diplomacia cultural, los colectivos oprimidos y subrepresentados en los discursos dominantes de México y Canadá, también optan a veces por conectarse desde una agenda panindígena.

Un asomo biblio-metodológico a una práctica inasible

La aproximación de esta tesis a las experiencias teatrales de México y Canadá, analizadas individualmente, integra la historia cultural y la lectura interpretativa de las obras que componen nuestro *corpus* de análisis. Este acercamiento crítico no sólo sitúa las obras en sus contextos de producción y circulación, sino equilibra referentes materiales y factuales tomados en cuenta por

la historiografía —totalmente relevantes al hablar de presencia y existencia misma de los pueblos originarios— con las respuestas simbólico-discursivas de las artes escénicas.[20]

Como marco teórico de esta investigación partimos de, y ampliamos, las nociones de presencia de Gabriella Giannachi y Nick Kaye (*Archaeologies of Presence. Art, Performance and the Persistence of Being*, 2012) y de Erika Fischer-Lichte (*The Transformative Power of Performance*, 2008). De acuerdo con la perspectiva de Giannachi, que adopta una base fenomenológica, la presencia no es solo la aparición material, sino el medio a través del cual el sujeto se involucra con su entorno (Giannachi, "Environmental" 52). *Stage Presence: The Actor as Mesmerist* (2008), de Jane Goodall y *Presence in Play. A Critique of Theories of Presence in the Theatre* (2008), de Cormac Power, son, junto a Fischer-Lichte, textos de cabecera en el examen cronológico de la noción de presencia y performatividad en las artes escénicas. Y para explorar la relación entre presencia, encarnación (*embodiment*) y copresencia, seguimos aquí a Fisher-Lichte en su artículo "Appearing as Embodied Mind—Defining a Weak, a Strong and Radical Concept of Presence" (2012), así como a sus principales fuentes en el terreno fenomenológico y antropológico, respectivamente: *Phénoménologie de la perception* (1945) y *Le visible et l'invisible* (1988), de Maurice Merleau-Ponty, así como "Embodiment as a Paradigm for Anthropology" (1988) y *Embodiment and Experience: The Existential Ground of Culture and Self* (1994), de Thomas J. Csordas. En lo que respecta al valor político de la presencia,

[20] Aunque las secciones de análisis interpretativo de esta tesis se enfocan en obras dramáticas, considerar otros productos culturales en los pasajes dedicados a la historia cultural e institucional nos ayuda a entender el contexto de creación y circulación de nuestro objeto de estudio. Así, nos parece relevante mencionar en qué términos, fechas y lugares aparecen el tema y la autoría indígenas en manifestaciones que conviven con las artes escénicas, tales como óperas, obras literarias, medios audiovisuales, artes plásticas y de la *performance*.

especialmente de la presencia escénica, actos corporales y reunión pública, trabajo con los conceptos de análisis de Judith Butler: "Performative Acts and Gender Constitution: An Essay in Phenomenology and Feminist Theory" (1988), *Notes Toward a Performative Theory of Assembly* (2015) y "Performative Agency" (2010). Para Butler, los actos corporales no solo son portadores de significado, sino comprenden una acción, especialmente en el contexto público. En esta tesis exploramos precisamente cómo el hecho de estar, aparecer, e intervenir en la esfera pública comprende facetas pertinentes para evaluar el alcance político y de transformación social del acto teatral.

Las ventajas del teatro como medio son a menudo limitantes para su aprehensión en tanto objeto de estudio. La particular intangibilidad del acto teatral se debe casi siempre a la pérdida o simple inexistencia de manuscritos. El teatro comunitario o aficionado, que se apoya en gran medida en la improvisación, suele concebir el texto dramático como un elemento secundario a la representación.

El *corpus* que aquí nos ocupa, compuesto por textos, pero también por puestas escénicas inasibles, conlleva a una reflexión crítica sobre el fenómeno de registro. La aproximación académica a un medio efímero evoca nuestros nexos con los remanentes de eventos a los que asistimos o que investigamos. En ese sentido, la reconstrucción de la representación a través de guiones dramáticos, materiales promocionales u otras huellas de su recepción remiten a una relación entre arqueología y *performance*, un campo que la teoría y práctica teatrales han venido explorando recientemente (Giannachi, *et al.*; Pearson y Shanks). En cuanto al valor arqueológico de la presencia a través de los remanentes de actos escénicos o histriónicos y el papel de la memoria, seguimos a Rebecca Schneider ("Performance Remains Again", 2012). El teatro indígena no solo reconstruye en muchos casos una genealogía étnica, sino que reedita a través de la existencia de estos residuos la experiencia de la copresencia humana de una puesta en escena.

Los testigos —actores, creadores, críticos o espectadores que coinciden espaciotemporalmente en una representación— son de tanta relevancia como los restos materiales en la reconstrucción teatral. También ellos dan cuenta de la crucial importancia del acto de presencia en las artes escénicas más que en cualquier otra manifestación cultural.

En tanto continuación de una tradición ancestral, el teatro se reconoce como depositario de prácticas orales, movimientos corporales y recursos expresivos no verbales como el vestuario, el maquillaje o las máscaras. Cuando el texto se produce en lenguas autóctonas, de mucho menos acceso al registro escrito ni al circuito comercial de las casas editoriales, documentar las puestas es mucho más problemático. Esta limitada justicia "arqueológica" ha sido, indudablemente, una de las dificultades que enfrentamos a lo largo de esta investigación.

En definitiva, el accidentado acceso a las fuentes teatrales que nos ocupan no debe verse del todo como un contratiempo, sino como una de las particularidades de los propios códigos mediáticos del teatro. Si la fugacidad escénica nos dificulta acceder a un recuento extensivo, también debemos reconocer que esa misma volatilidad le ha servido históricamente al teatro para estimular lecturas polisémicas, burlar la censura, hallar conexiones con antiguas prácticas no escriturales y, sobre todo, enaltecer el valor de la presencia y el cuerpo.

La bibliografía sobre teatro indígena contemporáneo en la región no solo es escasa, sino dispersa. No existen estudios comparativos de profundidad teórica que agrupen la producción mexicana y canadiense en el ámbito teatral, salvo el volumen historiográfico de Felicia Hardison Londré y Daniel J. Watermeier, *The History of North American Theater. The United States, Canada, and Mexico: From Pre-Columbian Times to the Present* (Continuum, 2000). Este texto se concentra en las tradiciones hegemónicas, y su mención a la producción autóctona de la región se limita a los breves indicios escénicos preeuropeos y puntuales menciones a las producciones contemporáneas. Quizás el recurso más abarcador es hasta ahora el archivo digital del

Hemispheric Institute of Performance and Politics of the Americas de New York que, a pesar de no consagrarse exclusivamente a la práctica indígena, incluye algunos proyectos bajo estas identidades. Canadá, sin embargo, está subrepresentada en esta plataforma. Sobre el teatro indígena norteamericano desde una perspectiva internacional solo existe la investigación doctoral de Birgit Däwes, *Native North American Theater in a Global Age: Sites of Identity Construction and Transdifference* (Heidelberg, 2007) así como la compilación de ensayos, también de esta autora, *Indigenous North American Drama: A Multivocal History* (SUNY Press, 2013). No obstante, en ambos casos, Norteamérica se limita a Estados Unidos y el Canadá anglófono. México y Quebec se excluyen.

Para acceder a fuentes primarias, existen pocas publicaciones regionales además de la antología trilingüe *Palabras de los Seres Verdaderos*. *Antología de escritores actuales en lenguas indígenas de México* (University of Texas Press, 2014), cuyo tercer tomo, a cargo de Donald Frischmann, está dedicado al teatro. La ausencia de estudios integrales sobre el teatro autóctono contemporáneo publicados en México es desconcertante. Como fuente secundaria, poco más podrá hallarse que el reciente trabajo *El arte de actuar identidades y rituales: hacia una antropología del teatro indígena en México* (El Colegio de Michoacán, 2016), de Elizabeth Araiza Hernández. En inglés, la obra de referencia es *Contemporary Theatre in Mayan Mexico: Death-Defying Acts* (University of Texas Press, 2004), de Tamara L. Underiner, y se centra en la práctica maya que es, indudablemente, la más documentada. Los estudios críticos y entrevistas sobre la experiencia teatral de los pueblos originarios mexicanos circulan esparcidos en volúmenes académicos estadounidenses sobre temáticas generales como la cultura popular. Es el caso de *Latin American Popular Theatre. The First Five Centuries* (University of New Mexico Press. 1993), dirigido por Judith Weiss, Leslie Damasceno *et al.* y *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico* (SR Books, 1994), editado por

William H. Beezley, Cheryl English Martin y William E. French. Otros escasos trabajos aparecen dentro de compendios sobre teatro latinoamericano como *Negotiating Performance: Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America* (Duke University Press, 1994), editado por Diana Taylor y Juan Villegas Morales y, asimismo, sobre teatro y racialidad tenemos *The Color of Theater: Race, Culture, and Contemporary Performance* (Continuum, 2002), editado por Roberta Uno y Lucy Mae San Pablo Burns. De esta lista sobresale la falta de una sistematización sostenida y, especialmente, de una mirada global que reflexione sobre el teatro indígena más allá de experiencias puntuales.

Dentro de Canadá, aunque la bibliografía sobre temas autóctonos ha crecido exponencialmente en la última década, sobre todo al abrigo del proyecto de reconciliación nacional, las obras dedicadas a la historia del teatro ignoran o minimizan las creaciones de autores autóctonos, y los textos dedicados a la literatura o el arte autóctonos, ignoran o minimizan el teatro.

Desde la década de 1990 circulan algunos ensayos de Drew Hayden Taylor e Yvette Nolan en publicaciones académicas, pero los volúmenes de bibliografía secundaria sobre el teatro autóctono se hacen notar especialmente después de 2005. Aun así, la cantidad de obras críticas publicadas es bastante discreta y se divide por lenguas, con ventaja para la producción anglófona del país. Los estudios en inglés incluyen la antología *Aboriginal Drama and Theatre* (Playwrights Canada Press, 2005), compilada por Robert Appleford con ensayos de autores nativos del país; el pequeño tomo *Medicine Shows: Indigenous Performance Culture*, de Yvette Nolan (Playwrights Canada Press, 2015) y, más recientemente, la selección, también de críticos autóctonos, *Performing Indigeneity* (Playwrights Canada Press, 2016), compilada por Nolan y Richard Paul Knowles. En francés, por otra parte, existe el escueto volumen *Les arts performatifs et spectaculaires des Premières Nations de l'est du Canada* (Harmattan, Paris

2014), de Dalie Giroux y Jérôme Dubois, que se concentra en Quebec y Ontario. El reciente estudio *La Renaissance du théâtre autochtone* (Presses de l'Université Laval, 2017), de Jean-François Côté, tiene el mérito de reunir ensayos críticos sobre creadores autóctonos canadienses de habla inglesa y francesa: Monique Mojica, Drew Hayden Taylor y la compañía hurona-wendat Ondinnok, fundada en Montreal por Yves Siouï-Durand y Catherine Joncas. Este, sin embargo, es un ejercicio excepcional.

La estructura de esta tesis

Partiendo de los determinantes bibliográficos antes mencionados, he dividido la presente tesis en dos partes, una dedicada a México y otra a Canadá. Cada una recorre las tradiciones teatrales registradas en cada país que comprenden motivos y participantes indígenas, o se dedican centralmente a la cuestión indígena. En cada caso analizamos cómo diferentes nociones filosóficas, performativas y políticas de presencia se han manifestado diacrónicamente en la práctica, la historia institucional y el contexto sociopolítico de las representaciones. Al final de cada sección, proponemos lecturas detenidas de algunas de las obras teatrales más representativas de la categoría en cuestión para enfocar bajo qué propuestas estéticas o conceptuales se manifiesta en ellas la presencia indígena.

El **primer acto** de esta tesis está dedicado a las experiencias teatrales mexicanas. Para comenzar, hemos considerado el alcance especial de la práctica misionera novohispana de la orden franciscana en el siglo XVI. En este primer caso exploramos las nociones de mediación corporal y presencia física a partir del concepto de encarnación (*embodiment*) desde el enfoque fenomenológico que Thomas Csordas traslada al terreno antropológico:

> The phrase "cultural phenomenology of embodiment" denotes an attempt to gain purchase on the understanding of culture and self from the starting point of our bodies as being-in-the-world, and requires recognition that our bodies are at once the wellspring of existence and the site of experience. In effect, embodiment is our fundamental existential condition, our corporeality or bodiliness in relation to the world and other people (Embodiment 137).

En tanto el cuerpo como agente está semánticamente cargado, resignifica los referentes religiosos de obras como *El juicio final*, *La conquista de Rodas* y el *Auto de Adán y Eva* (o *La caída de nuestros primeros padres*) del siglo XVI, en especial ante receptores étnicamente semejantes a los actores indígenas. Durante los primeros años coloniales en México, además, el público indígena es aún suficientemente competente en cuanto a referentes culturales preeuropeos que sobreescriben la narrativa oficial de conversión al cristianismo. El teatro franciscano, a diferencia del jesuita llevado a cabo posteriormente, se produce por lo general en espacios públicos que también establecen una continuidad entre la ficción dramática y el paisaje mexicano. Se dirige asimismo a una audiencia masiva que demanda reforzar la comunicación paraverbal en recursos como la propia presencia corporal de los actores.

A continuación, me detengo en la localización espaciotemporal de la presencia y en la significación de los espacios de existencia y presencia indígenas a través de una variedad de prácticas teatrales que van desde las alegorías continentales de la loa al *El divino Narciso,* de Sor Juana Inés de la Cruz, hasta las reapropiaciones posrevolucionarias de la vida palaciega prehispánica y la interpretación trágica de la conquista de Tenochtitlan por grandes autores de la escena convencional como Salvador Novo, Rodolfo Usigli y Carlos Fuentes. Si la alegorización de América a través de personajes indígenas funciona para exportar un texto novohispano como

el de Sor Juana a la escena madrileña en el siglo XVII, la mitificación trágica de la conquista de México devendrá el referente de mexicanidad más absorbido por la escena dramática internacional en los siglos que le siguen, especialmente en el ámbito operístico. Manejando estratégicamente las variables de espacio y tiempo físicos, así como la espacialidad y la temporalidad que se materializan con las puestas escénicas, el teatro mexicano manipula la representación indígena en función de agendas nacionalistas, la promoción de su marca-país, la intervención política en los contextos rurales y la localización comunitaria de prácticas locales como la obra prehispánica *Rabinal Achi*.

Finalmente, la representación teatral indígena de México adquiere una nueva dimensión en las misiones revolucionarias ya entrado el siglo XX, en particular a través de proyectos como Conasupo y la Asociación Nacional de Teatro Comunidad (TECOM). Por propios imperativos del indigenismo en un primer momento y luego con colaboración extranjera, especialmente de proyectos antropológicos estadounidenses, estos organismos favorecen la formación de una intelectualidad aborigen que protagoniza la dramaturgia comunitaria indígena desde la década de 1980. Visto como continuidad de prácticas prehispánicas y, al mismo tiempo, como mecanismo histórico de persuasión de colectivos aislados, la práctica teatral desarrollada por los promotores bilingües formados en el sistema de educación oficial, devendrá comodín creativo con varios fines. Por una parte, promueve la conservación de la cultura local a través del rescate de mitos prehispánicos (*El origen del maíz*, de Feliciano Sánchez Chan), así como historias de la conquista y la colonización (*El auto de fe o Choque de dos culturas*, de Carlos Alberto Dzul Ek); por la otra, inculca la necesidad de modernización económica que demanda la agenda oficial (*Las abejas*, de Feliciano Sánchez Chan y *Entre menos burros, más elotes*, del grupo Sna Jtz'ibajom). La afirmación de los autores como agentes sociales para tocar temas de interés comunitario desde el interior del colectivo étnico, abre también el camino a la visibilización de

presencias indígenas subrepresentadas como las mujeres, los inmigrantes mexicanos de origen autóctono en Estados Unidos y las identidades sexuales no binarias.

El **segundo acto** de la tesis se acerca a la tradición teatral canadiense, que registra en el siglo XVII representaciones como *Le Theâtre de Neptune en la Nouvelle-France,* de Marc Lescarbot, así como otras piezas menores de carácter laudatorio o celebrativo. A diferencia de la práctica colonial española, y también en fecha más tardía, las primeras obras en el contexto francocanadiense tienen carácter profano, se celebran a propósito de celebraciones laicas o palaciegas y recurren a la tradición grecolatina como paradigma estético. Aunque *Le Theâtre de Neptune en la Nouvelle-France,* como su título indica, enraíza su trama al contexto de representación en suelo americano de manera más directa que los espacios orientalizados o mítico-bíblicos novohispanos, la presencia indígena en estas primeras obras es únicamente simbólica y no física como en México. Así, en tanto el papel de los indígenas es interpretado por francocanadienses ataviados a la manera nativa, la presencia indígena novofrancesa puede interpretarse bajo un lente conceptual y, de cierto modo, incorpóreo.[24] El tema de la apropiación

[24] Entre las historias teatrales, la canadiense no es la excepción. Sometida a las contingencias del registro, la censura y las expresiones culturales minoritarias, está llena de lagunas de documentación. El análisis de la presencia indígena —pero también de la propia práctica teatral canadiense— predomina dentro de la tradición francófona hasta el fin del siglo XVII. A partir de este momento, el mayor número de referencias al tema autóctono se da o, al menos, se registra, en la producción anglófona. Si se considera que el simbolismo indígena en el siglo XIX apuntala una agenda probritánica contra el intervencionismo estadounidense, tiene sentido el mayor uso del inglés. Lo mismo ocurre si se considera la amplitud del territorio y la población aborigen de habla inglesa frente a las áreas de habla francesa. Sin embargo, Jerôme Dubois explica que la preeminencia de la producción teatral nativa en Ontario responde fundamentalmente al presupuesto público provincial y los fondos destinados al financiamiento

cultural e identitaria de las Primeras Naciones será un fenómeno clave a lo largo de la historia dramática canadiense en la relación de los intérpretes con audiencias predominantemente no nativas. En el siglo XIX y primeros años del XX, la poetisa y declamadora de origen mohawk Pauline Johnson deviene un caso de especial relevancia por su proyección escénica con disfraces "genéricos" que responden a las expectativas sobre lo indígena del público de su época. Asimismo, como parte de nacionalismo programático de la Confederación, se rescatan de las arcas de la historia a históricos aliados indígenas de la Corona británica para enfrentarlos del lado al expansionismo estadounidense en dramas como *Tecumseh*, de Charles Mair, y *Thayendanegea*, de J. B. Mackenzie.

Bajo una censura radical y, más tarde, la intervención comercial del teatro de las colonias del sur, no será hasta entrado el siglo XX que Canadá desarrolla su propia expresión escénica y convierte las tablas en un frente impetuoso de búsqueda de una personalidad propia. Curiosamente, *The Ecstasy of Rita Joe*, de George Ryga, ocupa un puesto privilegiado en la historia teatral del país tanto como emergencia de la dramaturgia nacional como de la presentación y visibilización de las poblaciones indígenas a partir de la herencia colonial y los efectos de la asimilación. A través de la dicotomía presencia-ausencia, la protagonista de Ryga, bautizada como una poeta micmac, representa a una mujer aborigen asesinada en la vida real que inspiró al dramaturgo. Desde este momento, la teatralidad indígena o de tema indígena en Canadá establece numerosos temas comunes con la tradición mexicana que reaparecerán una y

---

artístico (73-93). La información disponible sobre teatro autóctono de habla francesa en áreas de Nuevo Brunswick y el norte de Ontario es sumamente escasa. La excepción es Quebec, donde en los años ochenta despuntan las compañías profesionales Ondinnok, dirigida por Yves Siouï-Durand, y Aataentsic Masques et Theâtre, por Sylvie-Anne Siouï Trudel. Ver Chávez Guerra, Siouï Trudel, y Ondinnok.

otra vez, como el feminicidio o la migración nefasta a la ciudad. A continuación, analizamos la que en la década de los años ochenta marca el renacimiento del teatro indígena de la mano de creadores de las Primeras Naciones. *The Rez Sisters*, de Tomson Highway, concede gran relevancia a la presencia femenina en escena, pero esta vez añade un nuevo elemento a la reflexión sobre la presencia: su dimensión colectiva. Tanto *The Rez Sisters* como *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing*, del mismo autor, reeditan la noción de coro clásico con historias multivocales que desplazan al héroe o la heroína individual por una percepción colectiva de la presencia. Este elemento plural, de cierto modo, puede percibirse asimismo en *Toronto at Dreamer's Rock*, de Drew Hayden Taylor, ahora con un énfasis en la presencia transtemporal. Si bien el teatro indígena canadiense suele incorporar elementos sobrenaturales de la espiritualidad aborigen, estos son, en muchos casos, puestos en función de nociones de una presencia física particularmente relevante en la historia de las comunidades aborígenes canadienses. La muerte y la desaparición, en especial de mujeres, y la invisibilización social de los autóctonos, sobre todo en contextos urbanos donde las poblaciones autóctonas no tienen cabida, cuestionan la etiqueta nacional de la apertura multicultural canadiense. Algunos ejemplos que aquí tratamos son *Annie Mae's Movement* y *Job's Wife, or The Delivery of Grace*, de Yvette Nolan y *The Unnatural and Accidental Women*, de Marie Clements. Además, *Coyote City* y *Big Buck City*, de la tetralogía de la ciudad de Daniel David Moses, forman una serie de piezas donde la introducción del tema de los fantasmas rebasa el mito para llamar la atención sobre un sector social que reclama ser visto y escuchado.

Un breve aporte

La práctica teatral contemporánea, especialmente urbana, escenificada en auditorios estructurados y concebidos para la representación, y accesible a cambio de un billete de acceso (por lo general, pagado), se ha convertido en nuestros tiempos en un evento restrictivo y se ha desplazado cada vez más, como plantea Christopher Balme, del ámbito público al privado: "The very artistic achievements of the past century that have successfully transformed the theatre from a rowdy, potentially explosive gathering into a place of concentrated aesthetic absorption have been obtained at the cost of theatre's very publicness. The darkened auditorium has become to all intents and purposes a private space" (3).

Frente a ello, nota el autor, el interés de las ciencias sociales y humanidades por devolver el teatro a la esfera pública ha dado lugar, a escala internacional, a numerosos proyectos teatrales subsidiados (Balme 4). Pero en nuestras manos científicas y humanistas también está, como académicos, sacar al teatro de la sala oscura y de los debates pura y estrictamente teatrales para considerarlo, en su justo valor, parte de una comunidad mucho más amplia del conocimiento. Este trabajo se suma como esfuerzo de abrir la noción de lo teatral y de representación, y en lugar de analizarlos aisladamente, considerar el impacto y valor históricos del teatro como nicho de experimentación. Poner a dialogar al teatro con otras disciplinas nos permite calibrar mejor su papel en el espacio y la esfera públicas, y apreciarlo como eslabón activo en la red de relaciones humanas e institucionales, así como en el contexto sociopolítico de producción de las obras al que también dedico gran parte de estas reflexiones.

PRIMER ACTO. Presencia y acción indígena en México

La civilización mesoamericana murió de muerte violenta, pero México es México gracias a la presencia india.

OCTAVIO PAZ, "México y Estados Unidos: Posiciones y contraposiciones".

¡Cómo deben de reír de nuestros desplantes y vanidades latinas estos fuertes constructores de imperios! Ellos no tienen en la mente el lastre ciceroniano de la fraseología, ni en la sangre los instintos contradictorios de la mezcla de razas disímiles; pero cometieron el pecado de destruir esas razas, en tanto que nosotros las asimilamos, y esto nos da derechos nuevos y esperanzas de una misión sin precedente en la Historia.

JOSÉ VASCONCELOS, *La raza cósmica*.

Para interponerse en el camino del colonizador, sugiere Deborah Bird Rose, el colonizado solo ha tenido que quedarse en casa (46). No hay que reducir este quietismo a la inocencia original de los nativos, ni asumir que la ocupación territorial y la sustitución cultural por parte de los conquistadores es un acto inevitable. Más que en términos de la simple oposición "movimiento/estatismo" y de su correspondiente "actividad/pasividad", es productivo reconfigurar la perspectiva del encuentro colonial en tanto colisión de presencias entre varios grupos en una relación desigual de poder. La coincidencia espaciotemporal en el escenario devenido con posterioridad las Américas ha tenido a lo largo de los siglos gran peso en el debate ético y jurídico en torno al derecho de los indígenas, no ya a la tierra donde vivieron sus ancestros desde hace 20,000 años (Sample), sino a su propia existencia como culturas.

Una lectura detenida de la conquista y su aparataje justificativo puede arrojar luz sobre el peso de la presencia y del reconocimiento del Otro cuando se instaura un dominio territorial.[26] Por ejemplo, las autoridades católicas se rigen, desde la bula papal emitida por Alejandro VI en 1493, así como en documentos reales españoles, portugueses y franceses del siglo XVI, por un derecho a gobernar el Nuevo Mundo que es indisoluble de la misión divina de evangelizar a los nativos. Considerando que, solo en el caso de los aztecas, se trataba de un imperio que controlaba a varios millones de habitantes[27] y que Tenochtitlan, con aproximadamente 200,000 pobladores, era mayor que cualquier ciudad europea de su momento (Maltby 76), los españoles tienen que reconocer y manejar la imponente presencia de este sujeto originario en su territorio, como explica J. H. Elliot:

> The British and Hispanic communities that bridged the Atlantic were at least as much cultural communities as political and commercial. Spanish colonization, however, was driven, far more strongly than British colonization, by the urge to raise the indigenous inhabitants of America to the levels of civility which Europeans claimed as unique to themselves. From the start, this gave Spain's colonial enterprise a strong religious and cultural dimension that did much to shape the development of its transatlantic possessions (245).

[26] Ver, por ejemplo, Seed.

[27] Se han estimado cifras entre 25 millones (Borah y Cook), hasta números más conservadores como 1.5 millones de aztecas y aproximadamente 5 millones de otros pueblos bajo su control (Maltby 76).

Tras la experiencia colonial de aniquilación física y despojo patrimonial, gran parte de la narrativa de legitimación existencial y cultural indígena en las Américas puede entenderse también desde nociones de presencia. La evidencia física del indígena respalda, pues, el reclamo del territorio y el vínculo emotivo, espiritual y económico con este. Probar la presencia sustenta el derecho a la autonomía y reconocimiento cívico en nombre de una personalidad no extinta, así como la encarnación de identidades raciales y culturales.

En México, poco después de la llegada de Cortés y la caída de Tenochtitlan, los descubrimientos humanos y culturales adquirieron una dimensión performativa en diferentes expediciones que probaron los hallazgos del Nuevo Mundo ante la autoridad monárquica. Al consumarse la conquista, una de las evidencias más fehacientes del alcance jurisdiccional logrado para la Corona española consistió en la manifestación física —y no únicamente discursiva— de la presencia indígena en España. Llevar y mostrar sujetos y artefactos a las Cortes no solo probaba la existencia, sino la evangelización de los nativos, puesto que muchos de ellos ya viajaban con nombres y conocimientos cristianos, y dominaban el castellano.

Así pues, desde 1519 Hernán Cortés envía a España códices, objetos valiosos y varios indígenas como regalo a Carlos V. Al tiempo que consuma el ritual presencial del vasallaje entre el emperador y los nobles indígenas, los aborígenes americanos constituyen una evidencia en cuerpo presente de los logros del conquistador en el Nuevo Mundo (Bataillon).[28] En viajes

[28] Podemos asumir cómo los viajeros y su encarnación de la otredad constituyeron ya en sí mismos un espectáculo para monarcas y cortesanos. En esta fascinación, Durero y Christoph Weiditz registran objetos, rasgos y trajes exóticos. Sin embargo, la expedición de 1528 también previó el entretenimiento cortesano, propiamente escénico, con un grupo malabaristas, jugadores tlaxcaltecas de patolli y pelota, y “rarezas” como enanos, individuos malformados y albinos de ambos sexos. Sobre este tema, ver Bataillon, y Hill.

posteriores, algunos miembros de la nobleza indígena mexicana se presentaron a pedir prebendas, y especialmente encomiendas, al emperador español. En poco tiempo, entre los autóctonos quedó claro que era más efectivo presentarle al rey las solicitudes de privilegios en persona que por escrito (Clive 81). Este poder persuasivo de la presencia también puede explicar la comitiva indígena, encabezada por hijos de Moctezuma y del líder tlaxcalteca Maxixcatzin, que acompañó a Cortés al palacio real en 1529.

En las crónicas de la conquista, la prueba de la presencia respalda asimismo la legitimidad del discurso. La permanencia espaciotemporal de los cronistas en el escenario narrado, da ventajas al cuerpo del testigo presencial por encima del texto abstracto que no está mediado por la experiencia. Basten recordar los "fingidos colores" justificativos de la conquista que denuncia Fray Bartolomé de las Casas al príncipe Felipe (*Brevísima* 11), o cómo Bernal Díaz justifica su recuento de la conquista mexicana en tanto participante presencial, mientras desacredita la inflada retórica de ciertos historiadores que no vivieron ni conocen con exactitud los hechos que exponen (13-15).

Texto y cuerpo no solo deben verse en una relación dinámica en la escritura colonial. Es en el teatro donde mejor se aprecia cómo estos elementos se oponen y complementan. En las décadas que siguen a la conquista, el teatro misionero deviene un terreno ideal para medir el alcance de las nociones de presencia indígena y localización espaciotemporal de la representación en el marco de los discursos de poder de la colonización de América.

En el primer acto de esta tesis se analiza el alcance de la presencia indígena en algunos ejemplos escénicos mexicanos desde el siglo XVI, así como las condiciones sociopolíticas que visibilizan a una intelectualidad teatral autóctona, particularmente desde el siglo XX. Aunque la tradición de mascaradas festivas y rituales existe en expresiones culturales anteriores a la llegada de los europeos, la falta de registro en soporte escritural, junto a la censura y destrucción de

códices y artefactos preeuropeos han limitado considerablemente las noticias de tales prácticas. Nuestro estudio comienza entonces por el primer ejercicio formalizado desde la tradición europea en la Nueva España: el teatro religioso franciscano del siglo XVI.[30] Los testimonios de sacerdotes como Motolinía, Torquemada y Landa son fuentes de información dramática desde dos frentes: por una parte, dan cuenta de las prácticas de conversión colonial, pero por otra, también informan sobre hábitos, gustos y talentos escénicos que las poblaciones originarias habían cultivado durante siglos (Londré, y Watermeier 15-38).

[30] Por la falta de datos sobre las tradiciones prehispánicas y porque en este trabajo nos enfocamos, primariamente, en el valor la presencia indígena dentro del entramado de relaciones coloniales de poder, preferimos centrarnos en los registros de la actividad escénica a partir del siglo XVI. Sobre la práctica precolombina, no contamos con suficientes herramientas metodológicas ni fuentes de información que nos permitan examinar rigurosamente los remanentes de tradiciones ancestrales. La escasa literatura sobre las prácticas escénicas preeuropeas en las Américas suele interpretarlas, bajo un lente primitivista, como representaciones rituales, así como atribuirles un carácter predominantemente religioso. Se trata de la misma evolución epistemológica con la que se explica el origen universal del teatro y, dentro de este, la propia tradición dramática occidental. Sin embargo, aquí hay que tomar con cautela todo tipo de generalizaciones. Si bien muchas de las danzas y mascaradas descritas, por ejemplo, por Diego de Landa, se enmarcan en rituales sacrificiales, hay otras referencias donde este y otros autores destacan el carácter lúdico y de divertimento de las representaciones (Londré, y Watermaier 17-18). Lo mismo puede decirse sobre la clara delimitación entre actores y espectadores con la que suele distinguirse la práctica occidental de su antecedente ritual. Cuando Landa describe gestos y movimientos indígenas que causan risa entre los presentes, ¿no hay aquí una implícita división comunicativa entre ejecutantes y observadores? Por otra parte, al integrar a su público en la acción dramática con el bautismo por aspersión, ¿era la práctica franciscana totalmente teatral, o anidaba en ella una fase ritual? Ver, sobre este tema, a Díaz Balsera.

La vocación didáctica de los misioneros incorpora a actores indígenas como medio material disponible en la conversión de los habitantes nativos, y responde tanto al gusto local por las representaciones, como al poder persuasivo del cuerpo y la semejanza étnica entre ejecutantes y audiencias. La intervención del sujeto colonial en el espacio público, y su incorporación de nuevos significados en el mensaje de autoridad religiosa, son efectos inseparables de su presencia corporal. En especial, los recuentos franciscanos sobre escenificaciones que culminan con bautizos masivos revelan el impacto cívico del teatro en la reconfiguración y cohesión de la naciente sociedad colonial.[31] En esta peculiaridad demográfica y cultural donde se gesta un sentido de nacionalidad mexicana en oposición a lo europeo, el teatro moviliza a las masas con excepcional eficacia y promueve la negociación identitaria en la esfera pública.

Un aspecto esencial que la nación imaginada discute en escena tiene que ver con la localización espaciotemporal, tanto de los referentes —lo mexicano se distancia histórica y geográficamente de la metrópoli— como de las coordenadas de representación. En este sentido, la presencia simbólica de lo indígena como pilar distintivo de la identidad mexicana se expresa a través de recursos estéticos y escénicos diversos, desde la alegorización de una América aborigen hasta la sistematización de prácticas comunitarias inseparables de su contexto de representación. En este primer apartado se examina asimismo cómo el teatro indigenista y experimental del siglo XX divide espaciotemporalmente la presencia indígena, en términos físicos y referenciales. Por una parte, se teatraliza la nobleza originaria del pasado y las grandes ciudades prehispánicas; por la otra, está el remanente humano desplazado a la periferia rural en el momento de enunciación. Esta distancia referencial no impide que el teatro mantenga y explote su alcance político de

[31] En este sentido, como se verá en la correspondiente sección, los textos de Motolinía, Torquemada y Bernal Díaz son especialmente significativos.

acuerdo con cada contexto. El teatro ilustrado utiliza la universalidad del indígena mítico para criticar la corrupción, la violencia o la injerencia estadounidense desde el discurso intelectual. La práctica comunitaria, por su lado, promueve una agenda reformadora y de saneamiento rural que incorpora a los colectivos autóctonos a la utopía del progreso.

El último momento de este primer acto busca demostrar la pertinencia de la noción de presencia —especialmente en su dimensión de acción intencionada por parte de un agente y de su reconocimiento por parte de la audiencia— al analizar el ascenso de una inteligencia indígena dentro de la institucionalidad hegemónica. El contexto extradiegético que reivindica al sujeto originario como entidad política trae, en paralelo, su acceso a la voz autoral en la arena pública del teatro. El asidero comunitario y la responsabilidad cívica del fenómeno escénico resaltan asimismo el peso de la colectividad y del acto testimonial en la comunicación teatral. La presencia es necesariamente una copresencia que se expresa a través del espacio, la materialidad de los cuerpos, la lengua, la colaboración y la tensión entre actores y espectadores. En las páginas que siguen, pues, usamos la presencia indígena para examinar tanto datos discursivos como circunstancias históricas y políticas. De ese modo, la categoría de presencia clama su idoneidad como herramienta polifacética de análisis de la obra de arte en relación con sus contextos de producción y circulación y, en particular, con los agentes culturales que intervienen en ellos.

1.1 El cuerpo es el mensaje: presencia y mediación en el teatro misionero franciscano en la Nueva España

Solo tres años tras la caída de Tenochtitlan, en 1524, por expresa petición de Hernán Cortés, llegan a la Nueva España los primeros sacerdotes franciscanos con la misión de cristianizar a los "infieles" nativos. Ante la brecha que suponía la conversión del Otro, los sacerdotes pronto complementarían los escuetos y a veces inexpresivos recursos de la liturgia tradicional con prácticas escénicas que irán articulando un teatro de evangelización efímero, pero de poderoso alcance en la temprana esfera pública colonial de México. El primer gesto casi teatral de esta aventura fundacional franciscana fue la elección de doce misioneros que, con este número simbólico, emulan a los doce apóstoles cristianos. Como aquellos discípulos bíblicos, los franciscanos que llegaron al Nuevo Mundo se enfrentaban a la proeza de "salvar" el alma de todo un nuevo sector de la humanidad.

Aunque la tradición de espectáculos no siempre formó parte de la rutina ceremonial franciscana en Europa, la evangelización a través del teatro en América buscaba persuadir a quienes "les era gran fastidio oír la palabra de Dios y no querían entender en otra cosa sino en darse a vicios y pecados, dándose a sacrificios y fiestas, comiendo y bebiendo y empeodándose en ellas" (Benavente, 2001, 77). El sacerdote Pedro de Gante le reporta a Felipe II la animadversión inicial de los nativos ante el proselitismo religioso: "no los podíamos traer ni a la doctrina, ni al sermón… sino que huían como salvajes de los frailes, y mucho más de los españoles" (Citado en Arróniz 31). Los frailes, entonces, comienzan a sofisticar sus recursos a partir de su observación de las comunidades originarias del Nuevo Mundo:

> Mas por la gracia de Dios empecelos a conocer y entender sus condiciones y quilates… y es que toda su adoracion dellos a sus dioses era cantar y bailar delante de… diles libreas para pintar en sus mantas para bailar con ellas, porque ansi se usaba entre ellos, conforme a los bailes y a los cantares que ellos cantaban así se vestían de alegría o de luto o de victoria (*Idem*).

La exploración psicológica y cultural de los pueblos originarios de la Nueva España da mayor sustento al uso del teatro como un medio efectivo de propaganda católica.[32] Así pues, la adaptación de las presentaciones dramáticas tanto a la agenda franciscana como a las condiciones materiales locales, incluyendo la presencia física indígena, constituye un terreno inagotable de cuestionamientos y análisis. La práctica escénica se desarrolló paralelamente con otras experiencias escriturales promovidas por los franciscanos en tempranas instituciones educativas como el Colegio de Tlatelolco. Sin embargo, más allá de su transitoriedad factual, varios elementos marcaban la excepcionalidad del teatro misionero: su naturaleza pública y la encarnación de la materia simbólica en el cuerpo mismo de los vencidos. El proceso de adaptación de material bíblico y de la tradición medieval europea en las nuevas tierras tuvo que pasar, ineludiblemente, por estos factores.

Las primeras referencias a fiestas religiosas auspiciadas por los franciscanos, que incluyen música, danza, atavíos e "invenciones" (probablemente también alguna representación histriónica) aluden a las celebraciones por la instalación del Santísimo Sacramento en la Iglesia

[32] José María Kobayashi lo explica de la siguiente manera: "El recurrir a dichos medios era un gran acierto psicopedagógico de los misioneros, buenos conocedores del carácter y genio de sus discípulos" (145).

de San Francisco de México. Se conserva un documento de 1678 que sitúa este suceso nueve años tras la llegada a México de los primeros doce franciscanos.

En un espacio que había presenciado violentos y complejos encuentros militares y culturales, la dramatización de contenidos espirituales y políticos añade rasgos lúdicos y estéticos al ejercicio de poder ideológico. La espectacularidad ofrece una vía gratificante para movilizar las respuestas emotivas en la audiencia de futuros conversos y, al mismo tiempo, explota la dimensión física de la presencia indígena en la producción y control del acto comunicativo. Sin embargo, es arriesgado decir que el teatro de evangelización simplemente fue una vía de escape para aliviar el trauma de la conquista o, como sostiene Argudín, "una manera culta de superar la violencia y la frustración" de tal choque de fuerzas (24). La adopción de la escena con fin evangelizador respondió, a todas luces, a condiciones más complejas.

En realidad, estimular el elemento emotivo en las audiencias se ajustaba a la propia vocación de los seguidores de Francisco de Asís, que promovían el espíritu de la antigua Iglesia. El característico "estilo franciscano" que marca la relación de la orden con la fe, según Franco Mormando, transforma el catolicismo europeo de la Baja Edad Media con una oratoria popular inclinada hacia lo emocional y teatral: "From Francis onward, Franciscan piety was, above all, affective. Accordingly, the Friars Minor were intent on moving people to repentance and conversion as much (if not more) by a 'deliberate and skillful appeal to crude emotion' than by any of the more subtle tools and techniques of rational persuasion" (67).

Optando por estremecer a un público de futuros conversos, los primeros franciscanos en México, asimismo, se adecuan especialmente a su contexto de recepción en términos culturales y pragmáticos. Aunque beben de un precedente dramático español de raíz medieval, en México conceden especiales libertades a organizadores y actores en respuesta al gusto y la tradición de la comunidad receptora desde la temprana colonización. La materialización de discursos simbólicos

a través de cuerpos indígenas, y el ajuste escénico a las realidades materiales locales, ejemplifican así cómo los misioneros adaptan estratégicamente el mensaje espiritual a sus circunstancias y expectativas de recepción.

Con este ajuste personalizado a sus audiencias, la producción teatral de los franciscanos fue más flexible que la de otras órdenes religiosas, como jesuitas y dominicos, que se suman más tarde a la empresa evangelizadora y educativa en suelo mexicano. No solo difiere la vocación de los diferentes sectores eclesiales, sino las circunstancias con las que cada uno lidia. En tanto pioneros de la misión religiosa, los franciscanos zanjaron una brecha absoluta de alteridad cultural a pocos años de la conquista.[33] Los demás religiosos, décadas después, hallaron ya una población nativa relativamente familiarizada con el cristianismo. La Compañía de Jesús, por ejemplo, que fundó colegios para españoles, criollos y mestizos en la Nueva España, desarrolló una tradición teatral escolástica más elitista a partir del antecedente de mascaradas y juegos de escarnio universitarios. Mientras los códigos franciscanos se apegan al teatro medieval de aliento popular, abierto a gustos plebeyos y cortesanos, el teatro jesuita, como norma general, se inspira, pues, en la práctica renacentista italiana de sabor grecolatino. La elaborada retórica latina del teatro jesuita prioriza, por otra parte, el esplendor escenográfico sobre la acción actoral, se dirige a un público educado, y se escenifica usualmente en el contexto didáctico formal (Argudín 24, Parodi 103-104). La orden de San Francisco de Asís, en cambio, adapta su teatro al espacio público novohispano para llegar a las muchedumbres que los sacerdotes bautizarían en masa al final de las representaciones. Por ello, en general operan en espacios abiertos de gran capacidad de reunión. Sobre tales bases, el bautismo por aspersión franciscano no sustentaba la salvación

[33] El teatro jesuita novohispano se desarrolló principalmente entre 1575 y 1600, es decir, comenzó cuatro décadas más tarde que el franciscano (Quiñones 11).

del alma en un conocimiento de las bases teológicas de la fe por parte de los conversos.[34]La conversión era, para ellos, ante todo un acto performativo.[35] El teatro, pues, recurría así a sus raíces rituales para garantizar la salvación espiritual inmediata a unos espectadores que, al final de las representaciones, dejaban de serlo y entraban a participar activamente de la trama.

¿En qué sentido la presencia física en escena de los nativos afecta las jerarquías discursivas en las primeras conversiones teatrales novohispanas? Si bien la práctica misionera de conversión por vía teatral constituyó uno de los principales sostenes semióticos de las relaciones imperiales (Tiffin y Lawson 3), el protagonismo indígena en las primeras escenificaciones occidentalizadas potencia el alcance de la mediación corporal en la persuasión intelectual y la subversión de la autoridad colonial. Por ejemplo, la integración del bautismo en la escenificación a la usanza franciscana moviliza necesariamente las relaciones de poder inherentes a la empresa de conversión. Abrir la participación activa a los otrora espectadores niega la pasividad atribuible, en diferentes ecuaciones, tanto al sujeto colonizado como al público teatral de la tradición canónica occidental. En la medida en que la inmersión multitudinaria requiere el consentimiento de los implicados y que en el México del siglo XVI, de cierta forma, se traza un puente explícito con prácticas rituales prehispánicas, la actividad franciscana desarticula una noción monolítica y unidireccional del ejercicio de poder y enunciación. La teatralidad religiosa

[34] El estilo de conversión franciscano devendría blanco de censuras de las autoridades y críticas de otras órdenes religiosas. Antes de la suspensión oficial de la práctica bautismal por aspersión, una de las polémicas intelectuales más conocidas sobre el tema involucra a los frailes Motolinía, franciscano, y Bartolomé de las Casas, dominico. En 1541, la Escuela de Teología de Salamanca declara que el sacramento bautismal solo puede otorgarse a cristianos convencidos (Rivera 232).

[35] Con el protocolo ceremonial del bautizo, los franciscanos certifican el acto de conversión, sin comprobar la transformación espiritual por otras vías.

de esta orden, pues, comporta cierto consentimiento colectivo y la negociación pública de las subjetividades coloniales. El protagonismo histriónico de los indígenas en el teatro de evangelización conlleva una suerte de activa negociación colonial en la que el sujeto nativo participa a través de su propia mediación corporal (Díaz Balsera 63). Al mismo tiempo, con la ocupación del espacio público, la acción intencional de los habitantes originarios propone y codifica nuevos sentidos de la representación.

Por su necesidad de producción local, el teatro franciscano expresó la transculturación colonial tanto en términos conceptuales como materiales. De acuerdo con parámetros temáticos, algunas de las piezas representadas incorporaban personajes zoomórficos y el humor prehispánico en contraste con la típica solemnidad eurocristiana de aproximación litúrgica al ser divino. Por imperativos pragmáticos, la práctica teatral franciscana también adapta el espacio de representación reciclando locaciones escénicas prehispánicas, como los "teatros de cantería" que refiere Diego de Landa (86) y el *momoxtli* que Cortés compara con el corral europeo (Montemayor 84-85). Asimismo, en términos escénicos se actualiza el discurso católico a las condiciones materiales y espaciotemporales de su representación. En el quehacer franciscano, pues, no es raro que el patrimonio europeo se "criollice" a través de representaciones edénicas que incorporan la realidad física del paisaje, el clima, la alimentación, así como materiales constructivos y textiles mexicanos.[36]

[36] Algunos ejemplos de adaptación dramática a lo local incluyen el uso del náhuat, la referencia explícita al territorio y, en el contenido de las obras, la tentación de Cristo con las bonanzas de la Nueva España en el *Corpus Christi* de 1538; la repartición de tamales en vez de roscas europeas en la fiesta de los cofrades de Nuestra Señora de la Encarnación; y la adaptación del ritual de la circuncisión judía por el bautizo cristiano en la Natividad de San Juan (Benavente, 2001, 134, 148).

En sintonía con su flexibilidad adaptativa, los misioneros franciscanos, por lo general, defienden la preservación del náhuatl y su uso en el proceso de evangelización. En las primeras décadas de la práctica, incluso, también la Corona española les ordena a los emisarios espirituales que aprendan las lenguas indígenas por medio de instrucciones al virrey Antonio de Mendoza (Citado en Benavente, 2014, 285). El uso del náhuatl como recurso básico para la "indianización" del teatro europeo en la Nueva España (Parodi) no constituye una estrategia exclusiva de los franciscanos, pero son ellos quienes inauguran la incorporación de los traductores indígenas en la coautoría de las obras. En lugar de empeñarse inútilmente en importar un contenido cultural ajeno al público local, en un código ininteligible en época tan temprana, los artífices religiosos de la escena aprovechan el poder que ya había adquirido el náhuatl como idioma imperial bajo dominio mexica. Por su impronta oral y su alcance sobre extensas masas, el teatro de evangelización, de hecho, llegó a convertirse en uno de los mecanismos de difusión y legitimación del náhuatl entre comunidades que hablaban otras lenguas y, de esta forma, allanaba el camino lingüístico en un ejercicio del poder que había pasado ahora a manos europeas.[38]

El clero secular, sin embargo, generalmente rechazaba el entusiasmo de los religiosos por las lenguas y culturas indígenas.[39] Serna y Castany, partiendo de Duverger (190) exponen en qué argumentos se basaba la oposición de algunos círculos ante la conversión en lenguas indígenas, y que terminaron por imponerse en la política oficial: "no se equivocaban al considerar peligrosa la

[38] Esta estrategia de adaptación lingüística será retomada en numerosas ocasiones por la práctica teatral en la era colonial y las traducciones al náhuatl de grandes autores barrocos como Calderón de la Barca, Lope de Vega y Mira de Amezcua, a cargo de Bartolomé de Alva Ixtlixóchitl, descendiente de la nobleza de Texcoco, en el siglo XVII.

[39] Una excepción entre quienes desaprobaban el uso de lenguas indígena fue Francisco Marroquín, obispo de Guatemala.

predicación en lengua indígena, ya que la catequización en lenguas indígenas supuso una importante mediatización indígena de la religión católica, lo que podía dar lugar a todo tipo de malentendidos, sincretismos o herejías" (Benavente, 2014, 285).

Si, en términos de mediación y autoridad, ya la intervención de la lengua local en la transmisión del mensaje era objeto de desconfianza, ¿qué podría esperarse entonces del potencial subversivo del cuerpo indígena en la mediación del mensaje religioso? Aunque representara contenidos bíblicos autorizados, la presencia indígena a través del cuerpo de los actores revela el alcance conceptual y social de la mediación somática que se da en el teatro, especialmente en la escala masiva que alcanzó la práctica franciscana. Detengámonos por un momento en algunas de las implicaciones teóricas que se desprenden de la presencia corporal nativa en la mediación teatral religiosa del siglo XVI.

Justamente, el poder persuasivo del teatro que había seducido a los misioneros franciscanos —e, históricamente, a practicantes y críticos hasta el día de hoy— se relaciona con la ocurrencia en vivo y en directo del hecho teatral, y con la comunidad dinámica entre actores y espectadores que el teatro fomenta (Bogosian xii). Sin embargo, en esta economía comunicativa no puede despreciarse el protagonismo inalienable del cuerpo. Es también por este alcance somático tan arraigado en el cristianismo que los misioneros perciben el teatro como un eficiente atajo de acceso sensorial[40] a referencias culturales ajenas a los pueblos originarios. Al mismo tiempo, la comunicación corporal del medio escénico invisibiliza el acto de mediación al reducir los filtros materiales del esquema comunicativo, así como la distancia espaciotemporal entre

[40] La esencia visual del teatro se evidencia, también, en su etimología: "del lat. *theātrum*, y este del gr. θέατρον *théatron*, de θεᾶσθαι *theâsthai* 'mirar'". *Diccionario de la lengua española*. RAE. http://dle.rae.es/?id=ZHuBJMR. Consultado el 25 de junio de 2018.

emisores y receptores. En el caso del teatro franciscano, dada la movilidad de roles entre actores y público que promueven sus bautismos masivos e histriónicos, el esquema se compacta aun más. Si lo pensamos dos veces, el acto de mediación racializada[42] que caracteriza el universo dramático mexicano del siglo XVI, muestra claramente cómo el cuerpo indígena se carga de contenido o, en otras palabras, llega a ser su propio mensaje.

En una síntesis entre Jacobson y McLuhan, la presencia física en las dramatizaciones misioneras no solo involucra una transformación lingüística, sino que la materialización de contenidos bíblicos en cuerpos de actores indígenas, inevitablemente, resignifica el mensaje

[42] Aunque se trata de una formulación teórica contemporánea, en este trabajo aludo a "racialización" y "cuerpo racializado" de los habitantes originarios del Nuevo Mundo partiendo de los rasgos somáticos con los que se describe la otredad indígena desde las primeras crónicas europeas. Como demuestra el recuento del primer viaje de Colón citado por Bartolomé de las Casas, los nativos entran a la narrativa occidental desde marcadores de diferencia que no se limitan a costumbres, vestimentas, lenguas y condiciones socioeconómicas. Los rasgos fenotípicos y descriptores corporales también contribuyen a la brecha diferenciadora entre lo autóctono y lo europeo: "Ellos andan todos desnudos como su madre los parió, y también las mujeres, aunque no vide más de una farto moza. Y todos los que yo vi eran todos mancebos, que ninguno vide de edad de más de treinta años: muy bien hechos, de muy fermosos cuerpos y muy buenas caras: los cabellos gruesos cuasi como sedas de cola de caballos, e cortos: los cabellos traen por encima de las cejas, salvo unos pocos de tras que traen largos, que jamás cortan. Dellos se pintan de prieto, y ellos son de la color de los canarios, ni negros ni blancos, y dellos se pintan de blanco, y dellos de colorado, y dellos de lo que fallan, y dellos se pintan las caras, y dellos todo el cuerpo, y dellos solos los ojos, y dellos sólo el nariz… Ellos todos a una mano son de buena estatura de grandeza y buenos gestos, bien hechos. Yo vide algunos que tenían señales de feridas en sus cuerpos, y les hice señas qué era aquello, y ellos me amostraron cómo allí venían gente de otras islas que estaban acerca y les querían tomar y se defendían" (Colón).

original. La representación de personajes sedimentados en la identidad visual europea[43] por parte actores indígenas problematiza la cuestión de la encarnación como variable relevante de la presencia teatral. Los conceptos, ideas o personajes del mundo eurocristiano en el soporte material de actores locales anulan de cierto modo las dualidades entre personaje y actor, y entre cristiano y gentil. En esta negación de la duplicidad del signo, la presencia somática del indígena en escena puede entenderse en una unidad que ha ocupado históricamente tanto a la reflexión teatral como antropológica. Por una parte, la capacidad del cuerpo del actor como agente, que Jerzy Grotowski entiende, en el marco teórico teatral, como unidad indivisible entre "impulso interior", intelectual, y "reacción exterior", corporal (16), puede resumirse en los siguientes términos: "the actor no longer lends his body to an exclusively mental process but makes the mind appear through the body, thus granting the body agency" (Fisher-Lichte, *Transformative* 84). En el terreno antropológico, por otra parte, Thomas Csordas desarrolla el concepto de encarnación a partir de los postulados fenomenológicos de Maurice Merleau-Ponty. Para Csordas, el cuerpo no debe verse únicamente como *objeto* de estudio cultural, sino como *sujeto* y base existencial de la cultura si se toma en cuenta la capacidad del cuerpo como agente (Csordas, "Paradigm" 5).[44] La acción hasta cierto punto negociada y consciente de los mexicanos

[43] Aun si sabemos que la mayor parte de los personajes bíblicos involucrados en las representaciones tienen origen oriental en las Sagradas Escrituras, el imaginario europeo ha establecido una iconografía a su imagen y semejanza.

[44] En "Embodiment as a Paradigm for Anthropology", Thomas Csordas explica: "This approach to embodiment begins from the methodological postulate that the body is not an *object* to be studied in relation to culture, but is to be considered as the *subject* of culture, or in other words as the existential ground of culture" (5).

originarios en su conversión performativa ejemplifica, pues, esta síntesis de contrarios desde la que puede leerse tanto la semiosis teatral como la asimilación colonial.

El teatro misionero, por otra parte, capitaliza los códigos que comparte con manifestaciones rituales, festivas y dramáticas que los habitantes originarios sentían ya como elementos genuinos de su tradición. Junto a ello, es igualmente relevante para el proceso de injerto dramático la identificación corporal entre actores y espectadores que potencia el impacto afectivo de las obras en su audiencia. Es decir, ante el imperativo didáctico de la conversión, el teatro religioso se ofrece como medio ideal de transformación moral y existencial no solo, ni primordialmente, por la recreación de una acción dramática conmovedora. La presencia somática de actores indígenas, en tanto mediación material, alcanza un efecto persuasivo de comparable relevancia sobre la audiencia. El padre Las Casas, por ejemplo, es uno de los historiadores que dan cuenta del valor comunicativo inherente a la materialidad escénica y, en particular, al cuerpo sensorial fenomenológico en el teatro religioso colonial. A propósito del papel persuasivo y sugestionador de las representaciones, en su *Apologética historia sumaria*, describe la festividad por el día de Nuestra Señora de la Asunción en la que participa en Tlaxcala, en 1538:

> Fueron los apóstoles, a los que los representaban, indios, como en todos los actos que arriba se han recitado (y esto se ha siempre de suponer que ningún español entiende ni se mezcla en los actos que hacen con ellos), y el que representaba a Nuestra Señora, indio, y todos los que en ello entendían, indios. Decían en su lengua lo que hablaban, y todos los actos y movimientos que hacían con harta cordura y devoción, y de manera que la causaban a los oyentes (333-334).

El recuento lascasiano ilustra cómo el cuerpo en tanto medio reescribe el discurso cultural y político de autoridad religiosa. Por una parte, es a través del cuerpo que los actores acortan la distancia cultural entre abstractas referencias bíblicas, el contexto material de recepción y la propia identidad física de sus receptores. Por la otra, las múltiples capas de significado de cuerpos racializados promueven la negociación colonial de sentidos a diversos niveles, al tiempo que legitiman la presencia indígena en una práctica pública. La mediación del cuerpo indígena resignifica inevitablemente el mensaje bíblico. Imaginemos, por ejemplo, la reinterpretación del discurso religioso que promueve la recreación de atributos (gestos, vestuario, maquillaje) asociados con divinidades paganas a la hora de interpretar a un santo católico en un espectáculo. Se trata, por un lado, de concesiones que unifican a actores y personajes en una misma entidad significante que corresponde a la encarnación antropológica de Csordas en tanto fusión de cuerpo e intelecto. Al mismo tiempo, la imbricación de contenido y forma desplaza el énfasis original de la obra religiosa escenificada al momento de representación en en un acto que potencia el alcance del mensaje. En estas cualidades subversivas y polifónicas del cuerpo y la encarnación, las perspectivas de Csordas y McLuhan ayudan a iluminar el papel de la presencia material en tanto medio que instaura nuevas lecturas del texto dramático.

La actuación de los indígenas en las representaciones, al parecer, se consideraba un privilegio exclusivo para miembros de la nobleza nativa y jóvenes educados en los colegios franciscanos. La posición de sujetos mediadores que dominan el imaginario judeocristiano y el pasado de sus comunidades concede a tales actores un ejercicio estratégico de autoridad sobre la información, no solo ante su público, sino incluso ante sus instructores europeos (Kobayashi). La persuasión generada en el paso del concepto a la acción escénica repercute en la conversión espiritual, pero también en otras respuestas sociales deseables, como que los caciques enviaran a sus hijos a escuelas cristianas y que accedieran a cristianizar sus nombres (Arróniz 33).

Dentro de la empresa de adoctrinamiento, por ejemplo, la espectacularidad de la tramoya medieval, destinada sobre todo a impresionar al público, desde el inicio se pone en función del escarmiento carnal, que implica, en otras palabras, resaltar la dimensión corporal del ser humano. La primera obra de la que se rinde cuenta en la Nueva España, *El juicio final*, se representa en Tlatelolco entre 1531 y 1533,[45] e ilustra detalladamente a través de su protagonista, Lucía, los castigos físicos que el infierno reservaba a fornicadores y polígamos. La versión mexicana, probablemente derivada de una obra provenzal, se ajusta a las condiciones y disciplina locales, pero enfatiza especialmente atributos somáticos y sensibles con la dramatización de gritos de condenados y pecadores flagelados. El inventario escénico de castigos corporales incluye torturas y azotes con cuerdas, espinas y varas "de metal ardiente". Al final de la representación, un sacerdote se dirige a la audiencia real de lugareños, mientras enfatiza el alcance sensorial, observable, de la obra:

> SACERDOTE. ¡Oh amados hijos míos, oh cristianos, oh criaturas de Dios! Y habéis visto esta cosa terrible, espantosa. Y todo es verdad, pues está escrito en los libros sagrados. ¡Sabed, despertad, mirad en vuestro propio espejo! Para que lo que sucedió [en la comedia] no os vaya a pasar (Horcasitas 591).

El juicio final, escrita presuntamente por fray Andrés de Olmos, quien había llegado a México en 1528, ilustra con claridad el valor del cuerpo como mediador en el mensaje religioso. El cuerpo de los actores se manipula para conseguir la reacción moral del público, pero también la física. Con tal de impresionar a quienes observaban la puesta, la tramoya desafía las leyes físicas y

[45] Ángel María Garibay es partidario de que se representó en 1531 (Horcasitas 562).

eleva a un actor con contrapeso hasta la altura de cuarenta pies, como es el caso del personaje del arcángel San Miguel (Arróniz 17). Sobre esta exacerbación del asombro, Francisco San Antón Chimalpahín alude a la pieza como una "representación sobre la destrucción del mundo, de la que gran maravilla y asombro tuvieron los mexicanos" (253).

Los suplicios infernales ejemplifican cómo la presencia física indígena, a través del cuerpo intervenido en escena, convierte la crueldad somática en una estrategia para conmover y aterrar, que es coherente, como ya vimos, con la emocionalidad teatral franciscana. Así pues, recursos escénicos como el fuego, la pólvora y la quema de azufre propician entre la audiencia, compuesta en su gran mayoría por indígenas de Tlatelolco, una experiencia inmersiva del infierno.

El juicio final, a fin de cuentas, demuestra cómo el impacto persuasivo de la obra no descansa tanto en la identificación de los espectadores con la historia representada (tomada de un imaginario ajeno) como con actores que la encarnan en cuerpos semejantes a los de la audiencia. El personaje de Lucía no es necesariamente indígena desde el punto de vista dramático, pero sí lo es en la materialidad física del actorque lo interpreta.[47] Esta condición material del arte dramático presupone de antemano la multiplicidad de niveles en los que la obra funciona. Un ejemplo concreto es que, aunque en el desenlace de la pieza se condene dramáticamente la práctica antropofágica de los demonios desde los códigos cristianos, esta escena legitima en realidad una costumbre ritual enraizada entre los nahuas. En consecuencia, es posible que la mediación de los intérpretes nativos haya propiciado más simpatía que repudio en la conciencia secreta de los espectadores. Asimismo, el triunfo dramático del mal es, de cierto modo, un

[47] Aunque se trata de un personaje femenino fue probablemente interpretado por un hombre, pues las mujeres tenían nulo o limitado acceso a la representación histriónica.

espaldarazo a la mitología prehispánica. El hecho de que los seres diabólicos devoren a Lucía a causa de su vida impía, representa, al mismo tiempo, la victoria de las entidades paganas que el imaginario teológico dominante asocia sistemáticamente con los demonios y el mal en el contexto de la conversión. Tal apertura a la sospecha demuestra cómo en *El juicio final* la evidencia corporal entra en conflicto con la doctrina propagada en la particular economía discursiva del teatro. Las artes escénicas generan con la presencia somática una tensión difícilmente hallable en otras manifestaciones de la cultura colonial en la misma época.

En ocasiones, la mediación corporal de los habitantes nativos no se limita a transformar el mensaje original de las obras; a veces, de hecho, plantea justamente su opuesto. La mayor parte de los recuentos apologéticos de las puestas en escena por parte de cronistas y religiosos, silencian, sin embargo, esta implícita subversión. Como la hibridez se genera dentro del propio ejercicio de poder, es posible que la autoridad colonial no haya percibido inicialmente el favor inconsciente que una obra como *El juicio final* le hacía a la cosmovisión pagana. La reinterpretación subversiva del texto pasa probablemente como comunicación cifrada entre actores y espectadores: "The colonialist power to crush 'malevolent' difference and alterity turns around against itself, for it ends up supporting that which, according to itself, opposes and negates it" (Díaz Balsera 77). No obstante, la posterior censura generada a partir de esta y otras obras franciscanas, demostró que las inteligencias cristianas ni sucumbieron todo el tiempo a la ingenuidad ni, a la larga, perdieron de vista cómo estas mismas piezas socavaban el ejercicio de control.

En el caso de la presencia física del cuerpo indígena en la esfera pública, tampoco debe descartarse el peso que el sincretismo visual promovido por el teatro adquiere en la configuración de una espiritualidad mestiza en la Nueva España. No es casual que por la misma fecha de la primera representación de *El juicio final* en México, se reporte, en 1531, la aparición

mariana a Juan Diego que cimienta el mito guadalupano. La presencia indígena en el drama misionero patentiza cómo la racialización de la imagen religiosa —un cuerpo de rasgos autóctonos ataviados con vestimentas bíblicas— tiene estrechos puntos de contacto con la encarnación teatral de símbolos europeos en carne y hueso americanos.

En 1538 se producen al menos seis representaciones misioneras a gran escala entre México y Tlaxcala. Estos eventos multitudinarios ilustran, por una parte, el alcance público del teatro franciscano y, por otra, la activa participación de actores y productores indígenas como agentes culturales en el siglo XVI. En la obra de Motolinía, por ejemplo, se mencionan la puesta escénica de *La conquista de Rodas*, en México, y en Tlaxcala, del *Auto de Adán y Eva* (o *La caída de nuestros primeros padres*), *La conquista de Jerusalén, La tentación del señor, La predicación de San Francisco* y *El sacrificio de Abraham*. Se presume que entre los autores dramáticos de tales piezas podrían figurar, además de Olmos, los frailes Juan de Ribas y Juan de Torquemada.

Si *El juicio final* recreaba el apocalipsis como escenario persuasivo, será en *La caída de nuestros padres*[48] donde los franciscanos presentan la idea de un pecado original en el contexto del mito fundacional judeocristiano. La obra debuta en la fiesta de los cofrades de Nuestra Señora de la Encarnación en 1539, día miércoles de ochavas tras la cuaresma. Su escenificación fue tan expresiva que Motolinía asegura: “Este auto fue representado por los indios en su propia lengua, y así muchos tuvieron lágrimas y mucho sentimiento, en especial cuando Adán fue desterrado y puesto en el mundo” (Benavente, 2001, 138). Con la intención de localizar el acto

[48] “Nuestros primeros padres”, una frase históricamente acuñada en alusión a Adán y Eva fue justo la que se utilizó posteriormente para reivindicar la genealogía americana a través de los primeros habitantes del continente. Ver, por ejemplo, Galich.

en el contexto mexicano, la escenografía recrea el paraíso terrenal con la flora y la fauna locales, aprovechando la bonanza primaveral de la región. De ese modo, el teatro actualiza escénicamente la asociación mítica de América con el jardín del Edén que aparece desde los primeros textos de Colón (Pastor 86).

El hecho de presentar un texto sobre el paraíso terrenal en un espacio que había sido históricamente interpretado como tal, resignifica la presencia indígena sobre ese mismo espacio. Motolinía, por ejemplo, reconoce la maestría artística de los participantes originarios para comprender y manipular los atributos de su territorio:

> Creo que si en ella se hallara el papa y emperador con sus cortes, holgaran mucho de verla; y puesto que no había ricas joyas ni brocados, había otros aderezos tan de ver, en especial de flores y rosas que Dios cría en los árboles y en el campo, que había bien en qué poner los ojos y notar cómo una gente que hasta ahora era tenida por bestial supiesen hacer tal cosa (Benavente, 2001, 131).

De modo semejante, a través de la mediación de actores racializados, la obra reinterpreta la historia misma de la conquista. Para Arróniz, la lectura es obvia: “Los indios, como Adán, también habían sido arrojados de su propio universo a un mundo de esclavitud e ignominia. El teatro no era ficción; era su propia vida” (61).

La caída de nuestros padres, del mismo modo que *El juicio final*, tiende a la síntesis entre forma y contenido —actor y personaje— a través de una presencia teatral indígena que difumina los límites entre lo físico y lo simbólico. A pesar de la resignificación de los escenarios y la continuación creada entre los espacios real y ficticio, son los mismos sujetos de la

representación los que realmente condensan esta pluralidad semiótica en la mediación: el cuerpo humano vuelve a erigirse así en el más vivo testimonio de la otredad.

En el mismo año de 1539, la representación de *La conquista de Rodas* por iniciativa del virrey Antonio de Mendoza y Hernán Cortés en la capital mexicana, celebraba la reciente reconciliación del emperador Carlos I y el rey Francisco de Francia (Díaz del Castillo 398). Las referencias al evento por parte de Las Casas (*Apologética historia sumaria*), Bernal Díaz (*Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*), Motolinía (*Historia de los indios de la Nueva España*), así como su mención en el códice Aubin (folio 47), dan idea de la magnitud de esta puesta escénica de carácter público. Bernal Díaz, de hecho, compara la representación mexicana con la práctica escénica en la antigua Roma y admite que fue mayor a todas las celebraciones castellanas (399). Todo parece indicar que, para la ocasión, Hernán Cortés desempeña el papel de capitán general y gran maestro de Rodas.

En Tlaxcala, poco después, se celebra una dramatización semejante con propósitos laudatorios bajo el nombre de *La conquista de Jerusalén.* El hecho de que se colocara el Santísimo Sacramento en la plaza y que la representación pública lo incorporara en su contenido convertía la obra en uno de los primeros autos sacramentales americanos.

La conquista de Jerusalén se basa en la toma de la ciudad por los cruzados al mando de Godofredo de Bouillón en 1099; sin embargo, aunque el motivo de las Cruzadas antecede a la representación mexicana en más de cuatro siglos, las tensiones con los territorios islámicos mantienen su vigencia en el siglo XVI. Solo un quinquenio antes de la obra teatral, por ejemplo, había tenido lugar la conquista de Túnez, y en un intercambio epistolar entre el virrey Antonio de Mendoza y el emperador Carlos I, este último anuncia que va a incorporarse personalmente en la conquista militar de Jerusalén. Ahora bien, también hay que aclarar que esta cruzada renacentista nunca llegó a ocurrir.

Sin renunciar al tema religioso, la obra mexicana llena desde el drama una página que la historia había dejado en blanco, pero que representaba el anhelado sueño peninsular de liderar un planeta cristianizado. De ese modo, la materialidad generada en escena responde simultáneamente a un ejercicio performativo-aspiracional de expansión imperial que trasciende la conversión de los indígenas del Nuevo Mundo. El deseo ritual evoca aquí, simultáneamente, la evangelización de viejos y nuevos infieles: "los misioneros dieron forma articulada a sus esperanzas en los simulacros de México (Rodas) y Tlaxcala (Jerusalén). Unidos europeos e indígenas bajo el Papa, el Emperador y el Virrey, y derrotado el enemigo, comenzaría para todos una nueva y utópica era" (Horcasitas 500). Desde esta performatividad teatral, la representación de *La conquista de Jerusalén,* de hecho, sitúa a algunos aborígenes en la alteridad religiosa, pero incorpora a muchos otros del lado de los cruzados cristianos.

A medida que avanzan en sus descripciones, Bernal Díaz y, en especial, Motolinía, reproducen literariamente la ambigüedad de la economía escénica. En primer lugar, ambos narradores difuminan los límites entre espacio de representación y representado, de modo que las historias pueden leerse desde la síntesis entre actor y personaje que asociamos con la "encarnación" vista por Csordas.[49] Por solo citar algunos ejemplos, Motolinía menciona, sin marcar ninguna distinción, al emperador Carlos I, al virrey Antonio de Mendoza, a Cortés y al Conde de Benavente como participantes en las representaciones, cuando en realidad se refiere a los actores que interpretan sus personajes. En el caso de Cortés, es posible que haya actuado en la obra de México, pero difícilmente estuvo en la de Tlaxcala. De lo que no queda duda es que ni

[49] Ver Csordas "Paradigm".

el emperador ni el Conde de Benavente viajaron jamás a México. Probablemente solo el virrey, desde un balcón estratégico, se vio a sí mismo representado por un actor indígena.[50]

Cabe preguntarse qué valores evoca, en términos de mediación, la materialización de moros y cristianos en cuerpos indígenas. Ciertamente, la ficción dramática remite a un expansionismo español que unifica diversas comunidades bajo un cristianismo ecuménico. Los cruzados indígenas, de hecho, engloban una muestra representativa de todo el dominio español en el Nuevo Mundo, sin limitarse a la Nueva España: "huaxtecas, zempoaltecas, mixtecas, culiuaques y una capitanía que se decían los del Perú e islas de Santo Domingo y Cuba. En la retaguardia iban los tarascos y cuahtemaltecas" (Benavente, 2001, 140). Para Arturo Warman no solo se trata de una declaración de unidad ante una hostilidad ajena, sino de una continuidad entre las conquistas contemporáneas y las Cruzadas de la Edad Media. En esta reedición épica, los españoles se reinventan a sí mismos como el pueblo elegido, digno heredero de sus antepasados medievales (Warman 71). La presencia escénica de cuerpos racializados es pertinente aquí en la oposición de cristianos y no cristianos. En su pacto de ficción dramática, los franciscanos aprovechan la rendición diegética de Rodas para bautizar masivamente a personajes "moros" en cuerpos indígenas. La homologación racial entre moros e indígenas en oposición a los europeos se refuerza también en elementos dramáticos accesorios como el color de los caballos de los santos: el caballo de San Hipólito es descrito como "morcillo" en contraste con el caballo "blanco como la nieve" de Santiago, desde el cual "esforzó y animó a los naturales" (Benavente, 2001, 144-145).

[50] Como veremos en el segundo acto de esta tesis, en el caso de Canadá sucede a la inversa: bajo esta performatividad teatral de deseo colonial, los actores europeos y sus descendientes instauran una tradición de representar a los indígenas.

El paralelo de la alteridad americana con la oriental no es a estas alturas novedad, si consideramos la confusión fundacional de las Américas con las Indias. En el contexto del siglo XVI, Motolinía, de hecho, relaciona a ambos colectivos humanos a partir de sus tradiciones rituales y escénicas:

> Algunos españoles, considerados ciertos ritos, costumbres y cerimonias [sic] de estos naturales, los juzgan por ser generación de moros. Otros, por algunas causas y condiciones que en ellos ven, dicen que son de generación de judíos; más la más común opinión es que todos ellos son gentiles, pues vemos que lo usan y tienen por bueno (Benavente, 2001, 15).

Las adaptaciones teatrales reeditan entonces una analogía que persiste en el imaginario franciscano. Junto al componente étnico, el énfasis en la presencia corporal potencia también en esta obra la capacidad sensorial y sufriente del cuerpo por medio de sus recursos de tramoya. Como habíamos visto en *El juicio final*, Motolinía describe en el caso de Jerusalén el fingido dolor con el que los actores conmocionan al público:

> De dentro y de fuera andaba el combate muy recio, tirándose unas pelotas grandes hechas de espadañas y alcancías de barro secas al sol llenas de almagre mojado, que al que acertaban parecía que quedaba mal herido y lleno de sangre, y lo mesmo hacían con unas tunas coloradas. Los frecheros tenían en las cabezas de las viras unas bolsillas llenas de almagre, que doquiera que daban parecía que sacaban sangre; tirábanse también cañas gruesas de maíz. Estando en el mayor hervor de la batería, apareció en el homenaje el

> arcángel San Miguel, de cuya voz y visión así los moros como los cristianos, espantados, dejaron el combate y hicieron silencio [sic] (Benavente, 2001, 101).

La mediación corporal en una obra como *La conquista de Jerusalén* cobra especial relevancia en la culminación, cuando el sultán vencido, interpretado por Cortés (o por un falso Cortés, lo que duplicaría los niveles de ficcionalización), convoca a sus siervos a bautizarse. Acto seguido, la multitud de "moros" en cuerpos indígenas procede a tomar el bautismo por aspersión franciscano.

La presencia indígena en escena quiebra el pacto ficcional cuando los tlaxcaltecas, en su papel de cruzados, propician el bautizo de sus hermanos de raza en el papel de moros. En una ejemplar negociación colonial de la alteridad, *La conquista de Jerusalén* demuestra cómo la encarnación que propone Csordas resignifica de modo considerable el contenido original de las obras franciscanas. La capacidad de acción intencional por medio del cuerpo tiene en este primer teatro de amplio alcance una especial repercusión en lo que Díaz Balsera, siguiendo a James C. Scott,[51] cataloga como "transcripciones ocultas de resistencia":

> The spectacular performances of the narratives of the European colonizer also opened up the possibility for the Nahuas to reactivate, if not reaffirm, their collective memory and to embody many of their cultural categories and values. The theater of evangelization had an ambivalent effect in that it both helped to suppress the pre-Hispanic past as well as to establish continuities with it in the colonial present (63).

[51] Ver Scott.

La compleja codificación del medio teatral y su movilización de innumerables recursos conceptuales y sensoriales impide el control absoluto del acto comunicativo. Nos llega el texto, pero ¿qué hay del gesto y de la efímera presencia que "reescribe" dicho texto en la puesta en escena? La contigüidad entre teatro y ritual apela a la infinita polisemia de códigos de vestuario, canciones, historias y significados que los ejecutantes pueden hacer accesibles para un segmento de sus espectadores y dejar opaco para otro (Díaz Balsera 158).

Aunque haya contado con aisladas escenificaciones en vez de una tradición asidua de divertimento popular, las representaciones del primer teatro misionero en México constituyen un pilar significativo de la presencia indígena en la esfera pública y la construcción civil de la sociedad novohispana. La mediación del elemento humano deviene una de las herramientas definitorias en las negociaciones discursivas y performativas del poder imperial español en ultramar. Para Joachim Michael, la participación masiva de indígenas, el uso de lenguas locales y la síntesis entre elementos católicos y prehispánicos convierten el teatro en un marcador distintivo de la personalidad de las nuevas tierras, gracias a su poderosa economía expresiva:

> El teatro religioso en la Nueva España era necesariamente distinto: mientras en la metrópoli este se encaminaba a la modernidad, en la colonia, en el mejor de los casos iba a fundar una tradición y contribuir a edificar la nueva cultura amerindio-cristiana. Antes que pos-medieval, el drama misionero sería quizás pos-europeo (81-82).

Basándose en las *Actas del Cabildo de México*, Hugo Hernán Ramírez, paralelamente, destaca cómo el teatro trasciende su naturaleza religiosa desde su propio origen festivo-espectacular. Desde esta perspectiva, se entiende que aunque el objetivo explícito del teatro misionero fuera la conversión de los nativos del Nuevo Mundo, el poder de síntesis teatral potencia la función

cívica del espectáculo de celebración. El espacio dramático deviene, pues, un laboratorio de experimentación donde la personalidad novohispana prueba la negociación racial y el escamoteo de sentidos, pero también la necesaria conciliación de una diversidad social sin precedentes. Leídas como historias de la vida cotidiana, las representaciones festivas "solemnes" y "repentinas" en el contexto colonial constituyen proyectos colectivos de consolidación de las ciudades que integraron tanto a la población religiosa como a la secular.[52]

Como ejercicio de conversión, el teatro franciscano ni debe tomarse a la ligera ni evaluarse en términos maniqueos. Parte de la flexibilidad que se le reconoce a esta orden mendicante y que pronto sella la desconfianza de Roma en sus tácticas evangelizadoras, tiene que ver con el protagonismo conferido al indígena en su propia conversión y, por lo tanto, con la continua sospecha de que se relajara o distorsionara la doctrina de fe. Aun cuando la Iglesia condena el bautizo por aspersión, los frailes desoyen la prohibición en un primer momento hasta que la presión se vuelve insostenible. En el año en que los indígenas "conquistan" Jerusalén en la fantasía dramática, llega a México la Bula Papal *Altitudo Divini Consili*, emitida por Paulo III, que establece que el bautismo ha de cumplir con las formalidades completas del rito católico y llevarse a cabo en las celebraciones pascuales.

La censura del bautizo franciscano significa la condena del teatro religioso a una existencia accidentada a partir de 1540 y, con él, el declive presencial de los pueblos originarios en escena. En 1549, Juan de Zumárraga, primer obispo de la diócesis de México, ordena que se retiren los areítos de las iglesias, porque consideraba que mezclaban elementos religiosos con expresiones de "los ritos gentílicos que hacían y solían hacer estos naturales en tiempo de su infidelidad" (García 121). De acuerdo con el obispo, la actitud festiva del teatro era incompatible

[52] Ver Ramírez.

con el recogimiento pascual: "Y cosa de gran desacato y desvergüenza parece que ante el Santísimo Sacramento vayan los hombres con máscaras y en hábitos de mujeres, danzando y saltando con meneos deshonestos y lascivos" (*Ibid.* 261). Poco después, en 1555, el arzobispo de México Alonso de Montúfar prohíbe en las iglesias toda representación no autorizada, ya que cualquier práctica histriónica traía desórdenes y "escándalos en los corazones de algunas personas ignorantes o no bien instruidas" (Tejada 140). El protagonismo indígena se desplaza entonces a las festividades populares que evolucionan como manifestaciones sincréticas entre tradiciones prehispánicas y celebraciones católicas. Por otro lado, si el indígena como personaje penetra en la búsqueda de lo nacional en el terreno literario, su presencia física y alegórica en el mundo teatral apenas reaparece en algunas de las obras de Fernán González de Eslava y en escasas loas barrocas de fines del siglo XVII. Otros recursos no verbales, como el arco de triunfo diseñado por Carlos Sigüenza y Góngora en la ciudad de México para conmemorar la llegada del virrey Tomás Antonio de la Cerda, muestran el reconocimiento de la presencia indígena con la inclusión de los emperadores aztecas bajo la inscripción "Teatro de virtudes políticas que constituyen a un príncipe, advertidas en los monarcas antiguos del Mexicano Imperio" (Cypess, *Malinche* 39).

Desde mediados del siglo XVI hasta el siglo XIX, la escasez del tema indígena y de la conquista en la producción literaria tanto del Siglo de Oro peninsular como de México, aún inquieta a la crítica hispana y se considera una anomalía en su tradición letrada (Sánchez 14). Entre un puñado de creaciones menores, solo se reportan, en el siglo XVI, un poema épico incompleto de Francisco Terrazas sobre Hernán Cortés, y algunas obras de Lope de Vega como la mal apreciada comedia *El Nuevo Mundo descubierto por Cristobal Colón* (creada entre 1598 y 1603) y el libreto hoy perdido de *La conquista de Cortés*, escrito entre 1597 y 1599. En el siglo siguiente, el dramaturgo judeoconverso Antonio Enríquez Gómez (Fernando de Zárate) produce

La conquista de México (1668) que fue censurada por el origen de su autor y, en lo adelante, José Cañizares, Agustín Cordero y Fermín del Rey gestan piezas menores en el siglo XVIII. La falta de obras maestras en español sobre este tema lleva a Sandra Cypess a concluir: "Because little attention was paid to the conquest in dramatic literature, the Spaniards left an open space in which others might create the standard interpretation, and the Black Legend persisted in the form given it by non-Hispanics" (*Ibid.* 39).

Entre otros europeos, de hecho, el americanismo suscitó más interés teatral y literario, como prueban los dramas *The Indian Queen* (1664), donde los ingleses Sir Robert Howard y John Dryden mezclan las historias prehispánicas de Perú y México en extrema libertad creativa. A Dryden también se debe la exitosa secuela dramática *The Indian Emperour, or the Conquest of Mexico by the Spaniards* (1665), que reinó en los escenarios de Europa hasta 1720 (Visconsi 40). En la tradición francesa, Ferrier de la Martinière escribe *Montézume* en 1698 e, inspirado en Dryden, Voltaire crea el drama de tema americanista *Alzire* (1723). La pieza *Fernand Cortez ou Montezume* (1744), del poeta y dramaturgo Alexis Piron, solo se traduce al español más de tres décadas después, en 1776. El 6 de enero de 1755 se estrena en la Königliches Opernhaus de Berlín la ópera en tres actos *Montezuma*, del compositor alemán Carl Heinrich Graun. Su libreto original había sido escrito en francés por nada menos que Federico el Grande, rey de Prusia.

Entre 1781 y 1782 el pedagogo alemán Joachim Heinrich Campe publica la trilogía con fines educativos dirigida a niños y adolescentes *Die Entdekkung von Amerika - ein angenehmes und nützliches Lesebuch für Kinder und junge Leute* que trata sobre el descubrimiento y los viajes de exploración a las Américas. El primer tomo se enfoca en Cristóbal Colón, el segundo en Hernán Cortés y el tercero, en Francisco Pizarro. La obra de Campe fue pronto traducida al francés, inglés, holandés, español y sueco, entre otras lenguas. Al poeta irlandés Henry Brooke se debe la obra *Montezuma: A Tragedy*, impresa en Londres en 1778 y a John Brittonun, un

compendio de narraciones sobre los viajes de Colón, Cortés, Pizarro y otros exploradores, que se publica en Londres en 1799.[53]

1.2 Presencia, tiempo y espacio: localización física y dramática del sujeto indígena

La identidad indígena en América, incluso como construcción colonial, es una identidad espacial. Si América entra al universo occidental como consecuencia de una aventura geográfica, la primera otredad del ser americano es topológica. Desde el imaginario europeo, el argumento que unifica tal diversidad de culturas esparcidas sobre tan vasto territorio es el hecho de su presencia en dicho territorio en el momento del contacto. Para los pueblos originarios, la idea de una identidad autóctona homogénea suele ser problemática en tanto se trata de un paraguas unificador y reduccionista, nacido de la ignorancia y la violencia. Sin embargo, pocos negarán, sea cual fuere el propio reconocimiento como individuos, familias, clanes, comunidades, naciones, familias de naciones o etnias, que el espacio, su origen localizado en tierras americanas, es un elemento crucial en su identidad. Otra variable es asimismo vital en la ontología indoamericana: la temporalidad. Dado el contexto espacial del encuentro cultural, la fuerza moral de la presencia indígena en América no es solo haber estado *aquí*, sino haber estado

[53] El extenso nombre de la obra es *Sheridan and Kotzebue: the Enterprising Adventures of Pizarro, Preceded by a Brief Sketch of the Voyages and Discoveries of Columbus and Cortez: to Which Are Subjoined the Histories of Alonzo and Cora, on Which Kotzebüe Founded His Two Celebrated Plays of* The Virgin of the Sun *and* The Death of Rolla*: Also Varieties and Oppositions of Criticisms on the Play of Pizarro: With Biographical Sketches of Sheridan and Kotzebue: The Whole Forming a Comprehensive Account of Those Plays and the Grand Ballads of Cora,—and Rolla and Cora, at the Royal Circus and Royal Amphitheatre*.

antes. La concepción y la representación de la presencia indígena en América pasa, pues, por un marco espaciotemporal que la localiza física y estéticamente.

Tanto la temporalidad como la espacialidad son tan inherentes al acto de presencia como lo son al acto teatral. En la antigua idea del *theatrum mundo,* que devino central para el imaginario barroco,[54] subyace la no menos relevante cualidad espacial del espectáculo. Habitamos los espacios —el escenario o el mundo—, real o alegóricamente. Como plantean Giannachi, Kaye y Shanks, "occurring in relation to situated acts, 'presence' not only invites consideration of individual experience, perception and consciousness, but also directs attention outside the self into the social and the spatial, toward the enactment of 'co-presence' as well as perceptions and habitations of place" (Giannachi, *et al.* 1). No solo aparecemos ante alguien, sino aparecemos en algún lugar y momento específicos. Si algo aprendemos de las apariciones marianas como vehículos de expansión y enraizamiento local del imaginario católico, o de la relevancia de la localización de eventos históricos —guerras, victorias, muertes, monumentos— como catalizadores de nacionalismos y pertenencias, es que representación, tiempo y espacio están estrechamente vinculados. La presencia y, por consiguiente, sus representaciones dramáticas y sociales están inherentemente localizadas en la medida en que para Giannachi, "integral to presence… is what is before or in front of the subject, both spatially and temporally. Also integral is the performance the subject undergoes as part of this process" (Giannachi,

[54] La popularidad de este *topos* en el teatro barroco debe su poderosa efectividad alegórica a la dicotomía engaño y desengaño, así como a la visión del ser humano como títere sujeto a la voluntad del demiurgo divino heredado del misticismo medieval. En este texto, sin embargo, me interesa explotar la potencialidad topológica de la metáfora: el mundo y el teatro como espacios habitables en un momento dado; es decir, donde la presencia se localiza espacial y temporalmente.

"Environmental" 50). La presencia es el medio mismo a través del cual un sujeto se involucra con un entorno estableciendo redes y conexiones con el mundo externo (*Ibid.* 50-52).

Antes de avanzar, vale la pena detenernos en algunas precisiones conceptuales. *Espacio*, en relación con el hecho teatral, suele entenderse de diversas maneras. Erika Fischer-Lichte destaca dos categorías fundamentales: por una parte, tenemos el "espacio" identificado tal cual, donde ocurre la representación (*Transformative* 107). Este espacio-físico o espacio-continente se define como la locación, básicamente geométrico-arquitectónica, cuya existencia precede al acto teatral y perdura después del fin de este: por lo general se trata de un edificio, auditorio o anfiteatro, que puede llevar marcas sociales (por ejemplo, de jerarquías en la ubicación de los asientos), pero también comprende el espacio escénico (Habermas 38-39).

En cambio, la *espacialidad*, para Fischer-Lichte, depende del espacio de representación y se vincula con la relación entre actores y espectadores, así como con el movimiento y la percepción particulares de cada puesta en escena (*Transformative* 107). La espacialidad es transitoria, se crea y culmina con el acto teatral y es uno de los legados materiales de este. La generación de espacialidad para Fischer-Lichte equivale a la creación del *tiempo teatral* para Jon Erickson.[55] La localización espacial del acto teatral es igualmente específica desde el punto de vista cronológico, pero siempre conlleva una superposición de temporalidades que incluye el tiempo de la historia, el tiempo de la representación, así como la escenificación en tanto mecanismo mnemotécnico que siempre comporta una lectura del pasado desde el presente. En este sentido, Erickson, Giannachi, Kaye y Shanks proponen que:

[55] Según Erickson: "It occurred to me that to refer to theatre as a 'time-based' art seems a misnomer, simply because it is not the case that performance is somehow based or grounded 'in' time: rather performance actually produces time (or, if you will, a sense of time—but what's the difference?) for the audience through the principle of tension and release" (89).

> Acts of performance engage in constructing and in constructed ecologies of time; in the production, layering, and negotiation of interconnected temporal experiences, which might be captures as acts of "presencing"—as acts that modulate and engage with experiences of "being (in the) present" in the performance of temporal rhythms that engage with and shape the experience of memory, attention and expectation (Giannachi, *et al.* 15).

Regresando a la manifestación de la presencia tal como la exploramos en el capítulo anterior —desde nociones de encarnación y del cuerpo como agente— podemos conectar la localización espaciotemporal del acto teatral y la cualidad fenomenológica del individuo como entidad física localizada. Las premisas de Maurice Merleau-Ponty sobre el estar-en el-mundo del sujeto que inspiran a Csordas, ayudan a comprender cómo la presencia del indígena está localizada en la medida en que lo está su propia corporalidad:

> Il ne faut donc pas dire que notre corps est dans l'espace ni d'ailleurs qu'il est dans le temps. Il habite l'espace et le temps… L'espace où se meut l'imitation normale n'est pas par opposition à l'espace concret, avec ses emplacements absolus, un « espace objectif » ou un « espace de représentation » fondé sur un acte de pensée. Il est déjà dessiné dans la structure de mon corps, il en est le corrélatif inséparable… Même si, dans la suite, la pensée et la perception de l'espace se libèrent de la motricité et de l'être à l'espace, pour que nous puissions nous représenter l'espace il faut d'abord que nous y ayons été introduits par notre corps (Merleau-Ponty, *Phénoménologie* 164-166).

Si llevamos esta lectura fenomenológica de la estancia física en el espacio y en el tiempo a términos propiamente teatrales, damos con la interpretación de Marvin Carlson sobre la materialidad espaciotemporal que genera la experiencia sensorial e intelectual de la *performance* en sí: "the introduction of the audience into the illusory iconic space of the production emphasizes in a powerful way the tangible reality, the 'thingness' of the theatre" (*Theatre* 81). Los casos ya estudiados de teatro misionero acarrean variables espaciotemporales que no pueden ignorarse. El acto teatral crea espacios y tiempos especiales que están indisolublemente ligados a la puesta en escena y a la localización espaciotemporal de las presencias implicadas, tanto de actores como de espectadores, pero también tiene un impacto espaciotemporal en la comunidad física e histórica donde tiene lugar. Tanto la convergencia de tendencias locales e importadas, la transposición de una tradición medieval europea —desfasada hasta cierto punto en su lugar de origen— a un nuevo territorio, el ajuste de mitos europeos a un nuevo público, la actualización de las Cruzadas como aventura de conversión en el Nuevo Mundo, la emulación entre los ejercicios novohispanos y las referencias europeas de los cronistas, e incluso la exaltación de una rivalidad entre México y Tlaxcala en tanto polos urbanos e históricos, son todos fenómenos legibles desde la perspectiva espaciotemporal que enmarca la realización teatral. Cada una de las puestas en escena que antes mencionamos crea espacios y tiempos mientras dura la representación en su contexto limitado. Sin embargo, recordando a Hernán Ramírez, también tributan a una comunión social y política en sentido más amplio que contribuye en los siglos posteriores a una conciencia de lo "nacional" de gran arraigo espaciotemporal.[56] En este acápite

[56] Me refiero aquí a la dimensión geográfica, espacial, que constituye una de las bases de la idea de nación y de la percepción de la diferencia (demográfica económica, cultural) que se desprende de este precedente espacial. Como sabemos, en el caso de la Nueva España, la noción

nos acercamos a la localización espaciotemporal de la presencia autóctona en algunas prácticas teatrales indígenas e indigenistas mexicanas hasta la segunda mitad del siglo XX. Aunque nos centramos en el desarrollo teatral contemporáneo, acudiremos a antecedentes históricos y artísticos sin los cuales no pueden entenderse ni la localización física de las comunidades aborígenes, ni los códigos simbólicos que operan en las prácticas teatrales más recientes.

A diferencia de otras actividades creativas e intelectuales, la construcción del espacio en el teatro no transcurre en el terreno de la abstracción —al menos, no únicamente—. En esta generación de materialidad sobre la que reflexionan Fischer-Lichte y Carlson, las puestas en escena, la promoción de circuitos de presentación, así como las giras de obras y compañías por diversos escenarios, definen el tratamiento de los espacios por medio del teatro y cómo el discurso teatral carga de significado las locaciones. La espacialidad y temporalidad generadas por una obra no se limitan en absoluto a las coordenadas del escenario donde esta se materializa y a la particular relación generada entre actores y espectadores en una puesta específica. Para formular cómo el espacio y el tiempo producidos por el teatro se insertan y repercuten en el contexto extrateatral, vale la pena recurrir a la adaptación del concepto de heterotopía a la especificidad teatral, tal como lo hace Joanne Tomkins. Partiendo de la formulación original de Michel Foucault, y la interpretación del géografo cultural Kevin Hetherington, Tomkins aplica el

---

de diferencia y distancia física de la metrópoli sirven de justificación de los conflictos de intereses entre las élites criollas y la Corona española. Tiempo y espacio, según Maurice Halbwachs y Jan Assmann, son elementos clave de la memoria colectiva que sirve de base al sentido de nación que en el caso de México evoluciona hacia el reclamo y posterior obtención de la independencia política de España en el siglo XIX. Sobre la dimensión espaciotemporal de la memoria cultural y la idea de nación, ver: Anderson; Assmann y Czaplicka; Meusburger, *et al.*; y Halbwachs.

concepto a la dinámica escénica: "Heterotopia (related to utopia, the better known aspirational 'topos') is a location that, when apparent in a performance, reflects or comments on a site in the actual world, a relationship that may continue when audiences leave a theatre" (Tomkins 1). La práctica teatral y su manejo de jerarquías espaciotemporales —podemos agregar— confieren una dimensión mucho más abarcadora a su espacialidad y temporalidad a través de una relación dinámica y de retroalimentación entre la práctica teatral y su contexto sociopolítico. La puesta en escena pertenece a, ocurre en, y genera hasta cierta medida, una esfera pública[57] que involucra espacios y tiempos simbólicos y escénicos, el lugar y momento de actuación, el público concreto ante el que se exhibe una obra y las relaciones colectivas que se generan desde el espacio de representación. Así, la práctica teatral tiene la capacidad de intervenir en su comunidad y reordenar sistemas espaciotemporales de poder y conocimiento (Tomkins 6).

En más de cinco siglos de registro, el tratamiento del tema indígena en el teatro mexicano pasa invariablemente por los parámetros espaciotemporales que lo enmarcan en los contextos escénico y nacional, es decir, en su *theatrum mundi* particular. A través de la representación de la presencia de los pueblos originarios, las prácticas teatrales indígenas e indigenistas crean simbólica y físicamente una espacialidad y temporalidad atribuidas no solo a la identidad étnica de los pueblos originarios, sino a su peso en la identidad colectiva mexicana. En la original convergencia demográfica y cultural que da paso a las narrativas propias de búsqueda de un sentido nacional, el teatro, quizás más que cualquier otra manifestación artística, recibe y recicla los códigos de movilización de masas. Gracias a su alcance colectivo en directo, manifiesta discursos de poder de las tradiciones culturales europeas y americanas en la esfera pública. En él convergen la raíz ritual, la liturgia religiosa medieval del Viejo Mundo, el discurso cívico-

[57] Ver Balme.

político y la festividad vernácula. En ese proceso, con todo lo teatral de una celebración pascual, y toda la arenga política hallable en un acto escénico, el teatro cultiva un poder especial de síntesis con su necesaria carga de estereotipos y atajos culturales destinados a la comprensión colectiva e instantánea de la representación.

Analizar las implicaciones espaciotemporales del lenguaje teatral sin reconocer en qué medida dialogan con su contexto de producción (su espacio y su tiempo históricos, pero también sus marcos sociopolíticos, económicos y culturales) negaría la propia materialidad de las artes escénicas que hemos referido. Para aludir a la heterotopía teatral y evaluar cómo la *performance* asigna una espacialidad y una temporalidad dramáticas al indígena, debemos, primero, detenernos en el escenario histórico que rodea el discurso simbólico.

Unas décadas tras la conquista, el paisaje geográfico y humano de la Nueva España había cambiado radicalmente. La población nativa había disminuido de manera drástica a causa de conflictos violentos, enfermedades foráneas y dislocación de sus sistemas de vida. Primero, se delimitaron los pueblos y relocalizaron grupos indígenas asignados a españoles bajo el sistema de encomiendas. Más tarde, siguiendo una estrategia implementada en la colonización de Perú, se estableció el modelo de "congregaciones" para agrupar asentamientos indígenas dispersos y garantizar así un mejor control político y espiritual de los nativos. A la movilidad forzada de los indígenas también se sumaron sus desplazamientos en busca de trabajo en la minería o en asentamientos españoles. Aunque inicialmente la agricultura no era la prioridad de los colonos, la subsiguiente demanda de alimentos y la introducción de ganado los obligaron a enfocarse en un nivel de producción para el que las técnicas tradicionales indígenas no daban abasto. El sistema de tributos y servicios personales de los indígenas a los encomenderos estuvo inicialmente integrado a la encomienda, pero sobrevive al declive de esta y da lugar a la estructura de "repartimientos". Como apunta Allan Greer, apoyándose en información visual de

la época de documentos como el Códice Osuna (1565): “labor service was sometimes viewed as an integral element of tribute, sometimes treated separately, but always built in to what it meant to be an Indian in New Spain” (100).

La invención del indio, su localización en una jerarquía social que también se concibe en términos espaciales de verticalidad, pasa por la alimentación de un mito de inferioridad étnica de los aborígenes, así como un servilismo esencial asociado con su posición de tributarios agrícolas por excelencia. Mientras el proceso colonial apaga con los años las jerarquías prehispánicas que habían sobrevivido, la categoría racial indígena se mantiene subordinada a la de los españoles y criollos, aunque con la llegada de esclavos africanos el orden de los escalones bajos se complejiza. Bajo argumentos intelectuales, materiales, económicos, religiosos o genealógicos, la noción de “indio” está en continua construcción y moviliza variables diversas según el momento histórico, pero, sin dudas, el desplazamiento cultural y físico del habitante originario va avanzando en paralelo.

La tierra, en mano de los trabajadores agrícolas nativos, era garante del fruto de su labor y, por lo tanto, del tributo resultante. Este interés explica que, al menos en los primeros siglos coloniales, mientras existió la encomienda, en las posesiones españolas era más evidente el compromiso de proteger las tierras indígenas que en territorios continentales bajo el mando de otros imperios. España reprodujo en el Nuevo Mundo relaciones de poder y propiedad que ya tenía en práctica en el contexto de la Reconquista y que, en parte, se sustentaban en la noción de “diferencia” (A. Greer 101). El sistema impositivo, de propiedad y el estatus de “indio” se reforzó en un esquema diferenciador entre europeos y no europeos a través de las repúblicas de indios y españoles impulsadas por la Corona. Estas sectorializaciones espaciales y sociales, concebidas para restringir la acumulación de tierras, individuos y poder por parte de los terratenientes americanos, van reforzando los nexos entre identidades y espacios en el paisaje

sociopolítico de las colonias. Poco a poco, a medida que se extienden los asentamientos coloniales desde los grandes centros urbanos —fundamentalmente con la práctica ganadera—, aumentan las tensiones entre nativos y no nativos ligadas a las reparticiones territoriales. Aunque las hostilidades territoriales alcanzan niveles críticos tras la independencia, el lento desplazamiento de los pueblos indígenas, a veces causado por compraventas ilegales de tierras, había comenzado desde los primeros siglos de ocupación europea (A. Greer 139).

Ya vimos en la sección anterior la adaptación del imaginario judeocristiano a los escenarios concretos y, muchas veces, naturales, de la Nueva España. Ahora bien, un ejemplo revelador de cómo esta espacialidad histórica repercute en la creación de una espacialidad simbólica alrededor del indígena, puede hallarse en las respuestas estéticas a los conflictos ocasionados por la ocupación colonial de los territorios del norte mexicano desde mediados del siglo XVI. La presencia indígena sobre el territorio geográfico, su movilidad y dislocación, así como los efectos de su colisión con la expansión territorial de los colonos deja una viva huella en la representación escénica. Tres ejemplos teatrales entre los siglos XVI y XIX ilustran el origen de ciertas narrativas espaciotemporales que rodean al habitante originario mexicano a la entrada del siglo XX: la construcción de la otredad étnica a través de la otredad espacial, la estetización alegórica del pasado indígena de América, y la localización espaciotemporal de la práctica comunitaria.

Tras el descubrimiento de yacimientos de plata en 1546 en lo que es hoy Zacatecas, y el desarrollo de la explotación minera alrededor de Nueva Vizcaya (hoy Chihuahua y Durango) y Nueva Galicia, se expandieron los asentamientos españoles sobre un territorio previamente habitado por diversas comunidades que, por lo general, tenían formas de vida nómadas y seminómadas. La actividad minera y la acumulación de grandes propiedades para la explotación ganadera, obviamente, condujeron a conflictos con habitantes originarios cuyo estilo de

subsistencia no sentaba bases fijas sobre un espacio. El conjunto de pueblos que incluía a pames, guamares, zacatecos, guachichiles, entre otros, quedó reducido al apelativo "chichimecas" (en náhuatl, el equivalente aproximado de "perro sucio"). Asimismo, estos grupos humanos fueron absorbidos en el imaginario colonial como salvajes y violentos, en parte como extensión de prejuicios y conflictos ya existentes desde tiempos prehispánicos con los pueblos sedentarios del valle de México, ahora bajo control europeo. La Guerra del Mixtón (1541-1542) y la larga, desgastante guerra del norte, conocida como "guerra de los chichimecas"[58] que se había recrudecido desde 1550, alimentaron la imagen del bárbaro feroz que llevó a la declaración del virrey Gastón de Peralta de una "guerra a fuego y sangre" en 1567 (M. Greer 83). Es decir, desde el siglo XVI, la representación de los indígenas mexicanos, incluso en el contexto rural, también parte de la relación de estos con el espacio que habitan. En este sentido, se establece un contraste entre grupos "irredentos" y los ya convertidos, cuyo estilo de vida sedentario los acerca al paradigma de modernización —o, al menos, de propensión a la cristianización— promovido por los europeos.[59]

La reconstrucción dramática del conflicto territorial no se hizo esperar, y Fernán González de Eslava, uno de los más reconocidos dramaturgos españoles en suelo mexicano en el siglo XVI, dedica su *Coloquio quinto*[60] a la guerra contra los chichimecas. En esta pieza,

[58] La llamada "guerra de los chichimecas" se desarrolló a partir de la reacción defensiva y ataques de los habitantes originarios a los nuevos ocupantes de su territorio.

[59] Ver Jackson.

[60] El nombre completo de la pieza, bastante ilustrativo, es Coloquio quinto de os siete fuertes que el virrey don Martín Enríquez mandó hacer con guarnición de soldados, en el camino que va de la ciudad de México a las minas de Zacatecas, para evitar los daños que los chichimecos hacían a los mercaderes y caminantes que por aquel camino pasaban (M. Greer 84).

consagrada al Corpus Christi, se elabora la metáfora espacial del camino de México a Zacatecas como el penoso paso existencial del personaje alegórico del Ser Humano. En su trayecto, se somete al riesgoso ataque de los demás personajes que encarnan los pecados: Demonio, Carne y Mundo. González de Eslava representa a estos tres enemigos diabólicos como chichimecos y los describe "con arcos y flechas" en los apuntes:

> ESTADO DE GRACIA. El Demonio, Carne y Mundo
>
> son chichimecos malditos
>
> que nos espantan con gritos,
>
> que nos llevan al profundo
>
> con gravísimos delitos (González, vol.1 153-154).

Atacado por las flechas de los chichimecas dramáticos, el Ser Humano recurre entonces a la piedad divina en busca de salvación. El hombre puede escapar de los demonios indigenizados en la medida en que se acoge a tiempo a los sacramentos, que también se representan a través de los fuertes arquitectónicos erigidos en el camino a Zacatecas como protección ante los ataques indígenas. La idea de la frontera norte como espacio temible por la presencia chichimeca es, en ese momento del siglo XVI, una asunción común para el público del teatro. El dramaturgo capitaliza este consenso perpetuando la imagen indomable y anticristiana de los poco hospitalarios vecinos septentrionales.

En su *Coloquio dieciséis,* González de Eslava retoma *El bosque divino, donde Dios tiene sus aves y animales*, de 1578, y representa la pugna de signo cristiano entre el bien y el mal como una lucha contra cazadores malignos. También en esta obra, que se inserta en el contexto de la guerra del norte, abundan alusiones peyorativas a los chichimecas. La localización

espaciotemporal de la presencia indígena se da en el plano simbólico del contenido dramático con referencias reconocibles sobre una problemática territorial, pero también en referentes concretos de la puesta en escena. El público de González de Eslava reconoce las tensiones relativas al espacio mexicano de su momento, pero también se reproduce dicho espacio geográfico a través de sus elementos topológicos: edificaciones, caminos, bosques y puentes. Además, los recursos efímeros de la representación, que incluyen movimientos y gestos cargados de significado, contribuyen a una espaciotemporalidad escénica que formula un ideal virreinal en su propio espacio físico. Al localizar dramáticamente a sus pecados/chichimecas, tanto el tratamiento conceptual del espacio como la escenografía material *in situ* de los coloquios propician la respuesta emotiva de los espectadores hacia, por una parte, el espacio físico mexicano y sus habitantes autóctonos y, por otra, el espacio metafórico de la salvación cristiana y los vicios que amenazan su alcance. Tenemos, pues, que la presencia del indígena chichimeca es en sí misma un acto localizado que cuenta con el conocimiento preexistente de su audiencia sobre su situación histórico-social como clave de decodificación. Estamos, en términos de Tompkins, ante un claro ejemplo de heterotopía teatral: "A staged heterotopia enables audiences to discern some hint or inkling of another world, even one that is otherwise invisible. Heterotopia provides the potential for spatializing in performance both visible locations and, paradoxically, invisible locations (those which we know and those which we imagine)" (6).

El contraste de contextos —el aquí de recepción y el allá representado— ejemplifican, al mismo tiempo, la capacidad del teatro para generar una espacialidad que Gabriella Giannachi atribuye a obras de arte ambientales que se conciben para un espacio particular:

> Environmental works are not merely a snapshot or representation of an existing site, as landscape painting might be, but rather constitute an engagement with, or itinerary

> through space (rather than place), often foregrounding the operation of presence that occurs within it with respect to another site (or place) within which the work was constructed. Arguably then, it is through the operation of presence that environments are generated, not vice versa ("Environmental" 54).

Otro de los antecedentes dramáticos más significativos de los imaginarios indigenistas mexicanos que circularán en el siglo XX se encuentra en el Barroco y su particular tratamiento espaciotemporal de la presencia indígena. A pesar de la escasez de alusiones directas al tema autóctono en el teatro virreinal novohispano más allá de la común inserción de tocotines y ornamentos prehispánicos en las representaciones, lo indígena aparece como alegoría geográfica en la *Loa para el auto sacramental de* El divino Narciso, de Sor Juana Inés de la Cruz. Como preámbulo a una pieza que deslegitima las pasiones mundanas (*El divino Narciso*), la loa proemial que se publica en 1690 representa alegóricamente al continente americano a través de dos personajes indígenas, de cierto modo contrapuestos. Por una parte está América, "india bizarra", vestida con mantas y huipil, y, por otra, aparece Occidente, "indio galán, con corona". El principal rasgo que comparten es que ambos aún adoran al Dios de las Semillas, el prehispánico Huitzilopochtli. En esta loa introductoria, la escritora mexicana traduce a los códigos barrocos las dos imágenes antinómicas que humanizan la abstracción continental con las duplas femenino-masculino, fasto-rudimento, orgullo-bestialidad. Pensar en la mínima dosis de realismo en la representación del indígena en esta obra es utópico, pero es relevante que la popular alegoría barroca de los continentes sintetice la presencia indígena fusionando el elemento humano con su espacio y tiempo. Simultáneamente, Sor Juana potencia la visualidad de la comunicación teatral como garante de la decodificación del mensaje estético por parte de un público masivo. En Europa, esta síntesis visual de las alegorías geográficas —más allá de lo

exclusivamente literario— tiene por especial objetivo llegar a amplios sectores sociales y, como demuestran Köstlbauer, Romberg y Schmale, busca mostrarse en espacios públicos o contextos ampliamente frecuentados.

> Contrary to other allegories, the iconography of the four continents permitted artists to toy with exotic and foreign artifacts, and therefore these representations —even though they were of undoubtedly stereotypical character— also transported learned knowledge about the flora and fauna, about people and regions of the world: knowledge that was separate from their genuine allegorical meanings (Köstlbauer, *et al.* 12).

Por su urgencia de inteligibilidad, y dentro de la tradición alegórica, Sor Juana sigue probablemente el precedente calderoniano de una de las últimas obras del dramaturgo español, *La aurora en Copacabana* (1664-1665), que también acude a elementos alegóricos en la representación del espacio geográfico de América. Sor Juana enfrenta estos dos personajes "americanos" a encarnaciones alegóricas de cualidades europeas: la Religión católica, representada como dama española, y el Celo, como capitán general. Con el entendimiento, y no con la fuerza, los conquistadores logran persuadir a los indígenas para que acepten la religión cristiana. La conversión se percibe, pues, como negociación racional, en lugar de abierta rendición. Sin embargo, a propósito de su exaltación del intelecto, uno de los rasgos más trascendentales de la obra novohispana rebasa su referente conceptual y abarca los espacios de su circuito de representación.

Al estar concebida para representarse en Madrid, la loa en realidad adecua la imagen de la América indígena para un público muy diferente del espectador teatral novohispano. La dramaturga aprovecha los recursos mediáticos del teatro para añadir música y danzas por parte

del coro. Asimismo, incorpora observaciones culturales —que hoy día interpretaríamos como etnográficas—, que son comprensibles si se tiene en cuenta que el público europeo no está tan familiarizado con el referente indígena: "con plumas y sonajas en las manos, como se hace de ordinario en esta danza [tocotín]" (Cruz "Loa" 40). Sor Juana no pierde, sin embargo, la oportunidad de resaltar su osadía de romper el ciclo "natural" de producción y consumo cultural de productos europeos en las Américas. Es uno de sus personajes españoles quien expone la "impropiedad" de invertir este canal, a tono con la retórica de humildad que acompaña siempre a la dramaturgia áurea:

> CELO. ¿Pues no ves la impropiedad
> de que en Méjico se escriba
> y en Madrid se represente? (443-445).

El mismo personaje añade más adelante:

> CELO. Pues dime, Religión, ya
> que a eso le diste salida,
> ¿cómo salvas la objeción
> de que introduces las Indias,
> y a Madrid quieres llevarlas? (vv. 457-461).

Con la producción física de representaciones teatrales de estilo o contenido primariamente del Viejo Continente, es el espacio americano —físico y simbólico— el que, según las expectativas, acoge al espacio europeo a través de sus motivos dramáticos y religiosos y no a la inversa. Dado

que el ejercicio de autoridad cultural se concibe por excelencia en una sola dirección, de Europa a América, Sor Juana justifica la presentación de una obra americana en España en nombre de una noción de inteligencia y sensibilidad universales que corresponde, claro está, a los estándares occidentales. El teatro misionero y sus herederos dramáticos desde su propia puesta en escena dan cuenta de una violencia espacial que manifiesta la propia modestia de Sor Juana ante la "impropia" exportación de factura indiana. Desde luego, su obra muestra hasta qué punto la regla admite excepciones, y ya hemos visto cómo el *locus* de recepción implica la criollización de los modelos, y cómo el desplazamiento unidireccional del contenido responde indudablemente al patrón de dominación simbólica. En la autorizada y difícilmente objetable voz de la Religión, la autora redime las afinidades, por encima de las diferencias, entre los intelectos de ambos lados del Atlántico. Junto a la naturaleza alegórica y, por lo tanto, abstracta y universal de sus personajes, afirma que "a especies intelectivas / ni habrá distancias que estorben / ni mares que les impidan" (vv. 470-472).

La loa de *El divino Narciso* no solo manifiesta la potestad del teatro en la construcción de espacialidad y temporalidad de las que hablan Fischer-Lichte y Erickson, sino demuestra la conversión del indígena americano en una abstracción cuasi épica: una síntesis dramática exportable geográficamente y a diversas esferas del pensamiento político y estético. Esta presencia de indígenas que encarnan a América, es decir, que no solo personifican un espacio, sino que espacializan los cuerpos, sobre todo en un viaje transatlántico, es otra de las manifestaciones heterotópicas de este teatro. La presencia indígena en Madrid constituye la materialización de un producto cultural —el propio texto de Sor Juana— que desafía los itinerarios culturales autorizados de circulación artística. Especialmente en su carácter noble, el indígena ricamente ataviado que se presenta, en la ficción, ante los personajes españoles del Celo y la Religión y, en la realidad escénica, ante el público peninsular, remite a aquellos

descendientes de la nobleza prehispánica que en el siglo XVI viajan a la Península a demandar prebendas reales.

La representación de personajes abstractos pertenecientes a la nobleza indígena del pasado, tal como lo hace Sor Juana, constituye uno de los antecedentes del teatro ilustrado del indianismo romántico y del indigenismo posrevolucionario que florecerá en México un siglo más tarde. Asimismo, esta elaboración simbólica del espacio americano sentará las bases del diseño exótico del México precolombino para consumo internacional, como evidenciarán diversas producciones artísticas europeas, especialmente operísticas, que florecen sobre todo en el siglo XIX. Como ejemplos, pueden citarse la ópera de Gaspare Spontini con libreto de Etienne de Jouy y Joseph-Alphonse Esménard titulada *Fernand Cortez ou La conquête du Mexique*, de 1809. Presentada por la Ópera de París en el Teatro Nacional, la obra se ha interpretado como una justificación de la invasión napoleónica a España en tanto intervención civilizadora, aun con la implícita contradicción de que en ella los españoles representan a los franceses, y los aztecas, a los españoles. En 1823 aparece en Londres el libretto de *Cortez or The Conquest of Mexico: An Historical Drama, in Three Acts* de J. R. Planché, con música del compositor Henry R. Bishop. Esta obra se inspira en la pieza de Dryden *The Indian Emperor* que mencionamos en el acápite anterior. En España, el periodista y escritor Carlos Jiménez-Placer publica *Hernán Cortés: cuadro dramático en un acto, original y en verso,* en 1867. La biblioteca Bancroft de la Universidad de California atesora el manuscrito *Montezuma, a Play in Five Acts,* de M.L. York, que data de 1890.

Plásticamente, el pincel del alemán Emmanuel Leutze retoma el tema de la nobleza indígena en la Conquista con su óleo de 1848 “Storming of the Teocalli by Cortes and his

Troops",[62] basado en el clásico de la historiografía *History of the Conquest of Mexico* (1843), de William H. Prescott. Entre muchos otros ejemplos de ficción y no ficción, al final del siglo se publica en Arizona la obra *Malinche: An Opera of Mexico* (1881), de Rufus Clement Hopkins.

En el siglo XIX, con el particular curso que toma el país desde la independencia y los turbulentos procesos políticos que le siguieron, el imaginario romántico rescata las culturas prehispánicas —especialmente en la narrativa y la poesía— como estrategia para establecer una continuidad mítica entre el México precolombino y la posindependencia. Sandra Cypess señala que el pensamiento liberal decimonónico produce literatura como una "empresa política" que tiene por función ideológica moldear la identidad nacional y proponer valores ajustados a la situación histórica: "Desestigmatization of the pre-Hispanic Indians was the necessary first step toward integrating into Mexican nationhood the Amerindian and mestizo figures who were appearing on the political scene" (Cypess, *Malinche* 42).

---

[62] El cuadro de Leutze también se interpreta desde el contexto político, al crearse en el año en que Estados Unidos vence a México. A propósito, dice Samuel Y. Edgerton en una carta publicada en *The New York Times*: "1848, the year of the United States triumph in the Mexican War and the simultaneous outbreak of democratic (but tragically aborted) revolution in Leutze's native Germany. Leutze was, as we know, an unabashed political liberal. In the ambiance of 19th-century liberalism, however, Leutze was a free-thinking Protestant and fanatic admirer of American-style democracy, which he believed was destined to spread throughout the world. For Leutze, the United States war against Mexico was a necessary step toward world liberation. His painting is filled with any number of symbols communicating this idea to like-minded contemporaries. Far from being painted like 'savages,' Leutze depicted the Aztecs as heroic victims, not garbed like 'primitives' but as regal Babylonians. The temple they defend would also remind his classically educated viewers of the last days of the Roman Empire. The true villain in Leutze's painting was not the pagan Indian, but the Catholic Spanish" (Edgerton).

En términos espaciotemporales abstractos, las heterotopías teatrales decimonónicas contribuyen a forjar el espacio simbólico de México como nación independiente. En este sentido, un caso especial de presencia indígena es el del personaje Vale Coyote con el que la compañía itinerante de los hermanos Aranda representa la mexicanidad posindependencia en su teatro de títeres. El pequeño muñeco viste manta y huarache a la usanza de campesinos indígenas y mestizos, pero es capaz de parodiar fuentes ilustradas como Rousseau, Víctor Hugo y los próceres mexicanos. Sintetizando tradiciones cultas y populares, y a través del humor y la crítica sociopolítica, sus arengas patrióticas y sarcásticas buscan llegar a grandes masas en puestas que van de pueblo en pueblo. Con su criollidad nativa, este icónico títere del siglo XIX deviene un signo nacional suficientemente inclusivo para ventilar cuestionamientos sociales e incentivar valores cívicos en la esfera pública.[63]

En paralelo, pero de modo diferente a la cultura literaria, en un clima de tensiones relativas a los contextos de representación y legitimación de las inteligencias letradas, las artes escénicas de raíz popular van consagrándose como productoras de espacialidad y temporalidad local en las periferias culturales. Sobre todo en materia de teatro vernáculo y fiestas populares, la naciente cultura criolla presenciará la sedimentación de ejercicios escénicos enraizados a las comunidades, es decir, profundamente localizados en el espacio y el tiempo. Por lo general, se trata de representaciones cíclicas que se reproducen en un lugar particular y en un momento específico del año, o con motivo de sucesos o celebraciones señaladas. Las experiencias teatrales localizadas espaciotemporalmente, que se dan con frecuencia en asentamientos con alta presencia indígena y mestiza, adquieren un poder especial de movilización civil en tanto estimulan la identificación de los individuos con sus comunidades y consolidan la esfera pública

[63] Ver Beezley, y Pilcher 11.

regional. Al mismo tiempo, convierten espacios concretos en epicentros de vida comunitaria que llegan a rebasar sus coordenadas al atraer espontáneamente a visitantes de espacios vecinos. La geolocalización de los espectáculos inserta, pues, los espacios y sus tiempos en la reconstrucción de la memoria que llevan a cabo las narrativas identitarias.

Habitando simultáneamente el teatro y el mundo (el *theatrum mundi*), el público que coincide en el espacio de representación también suele compartir el espacio de vida; es decir, por lo general los espectadores cohabitan en el cantón, pueblo o ciudad donde se desarrolla el espectáculo. En la experiencia comunitaria, la localización de la presencia indígena, como plantean Giannachi, Kaye y Shanks, apunta a lo social y lo espacial como entidades superpuestas y en estrecho diálogo (Giannachi, *et al.* 1).

El proceso de localización de actos escénicos basados en la comunidad es paulatino. De su propia naturaleza repetitiva se desprende que cada representación conlleve a un mayor carácter local y distintivo. Aunque muchas de las festividades mexicanas que enmarcan las representaciones se originan a partir de una tradición europea,[64] con el transcurso de los años esta invasión espacial se va diluyendo en el entramado de costumbres locales y el sincretismo cultural. La puesta en escena es adoptada, absorbida poco a poco, por su nuevo espacio físico y social de representación y consumo hasta borrar a veces los límites de su otredad original.

El caso más significativo de anclaje espaciotemporal de un espectáculo relativo a las culturas indígenas en las Américas es probablemente el del *Rabinal Achi*, y lo es, precisamente,

[64] Los casos más típicos son las celebraciones de origen católico relacionadas con las fiestas de santos.

porque se le considera la única obra de carácter dramático de total procedencia preeuropea.[65] Los defensores de esta hipótesis se basan en la distancia estética entre esta pieza de danza-teatro y los ejercicios de tradición europea. Sin embargo, los detractores de su autenticidad precolombina se basan en la proximidad entre la fecha atribuida a la obra y la llegada de los españoles a Mesoamérica, así como en la dificultad de sustraer este tipo de productos al mestizaje cultural resultante de la colonización novohispana.

Si bien la localización de esta obra es esencial para entender su impacto, también su ubicación tras el período colonial ha sido compleja. La pieza suele describirse como un drama dinástico de la etnia maya kekchi que narra la victoria de los rabinaleb y su escisión del dominio de los mayas quiché ante un conflicto territorial. La pieza fue continuamente representada y trasmitida oralmente en la comunidad hoy llamada San Pablo Rabinal, en el departamento de Baja Verapaz, hoy Guatemala, desde el siglo XV. El espacio de vida de los kekchis que protagonizan la obra formaba parte de la Nueva España tras la conquista, y en el siglo XIX, después de la independencia, perteneció brevemente al primer imperio mexicano. En 1823 pasó a formar parte de la República de Centroamérica y más tarde al actual estado de Guatemala. La etnia kekchi está hoy distribuida entre Guatemala y Belice, pero el *Rabinal Achi* es relevante para el estudio del teatro prehispánico mexicano en tanto en el momento en que se crea no hay una frontera administrativa definida ni entre los espacios, ni entre los pueblos que representa y que conservaron esta tradición dramática por siglos.

---

[65] Otro caso insigne de conservación escénica de imaginarios prehispánicos en Mesoamérica es el del Baile de los Gigantes, relacionado con el trasfondo mitológico del *Popol Wuj*. Danzas como la del Venado, la Culebra y el Palo Volador, también incorporan elementos dramáticos en personajes enmascarados, ejercicios miméticos y una división entre participantes y espectadores (García Escobar).

Justamente, lo que conocemos como *Rabinal Achi* —traducible como *El varón de Rabinal* y cuyo nombre original, *Xajoj Tun*, equivale a *Danza del tun*— narra a través de una danza dramatizada la captura, juicio, y posterior ejecución de un guerrero quiché ante la corte real de Rabinal. Los cargos que se le imputan se relacionan con el asedio y el conflicto territorial entre los quichés y los rabinaleb. El *Rabinal Achi* sobrevivió a la censura de tradiciones y rituales locales en parte gracias al aislamiento de la comunidad de los centros administrativos reguladores de las políticas culturales de la región. En 1855, el sacerdote francés Charles Étienne Brasseur de Bourbourg, enviado a la parroquia de Rabinal por el arzobispo de Guatemala, Francisco de Paula García, pide ayuda a un informante local, Bartolo Sis, para transcribir el texto en lengua quiché y luego traducirlo al francés. En 1862 el texto del *Xajoj Tun* aparece publicado por primera vez junto a una gramática de la lengua quiché. Alain Breton, etnólogo francés a quien se debe una de las ediciones más integrales de la obra de las últimas décadas, reconoce que

> regardless of its value within a larger universal literary context, it [*Rabinal Achi*] is above all a sacred object for a distant Mayan community from the highlands of Guatemala — San Pablo Rabinal… the *Rabinal Achi* is considered there to be a founding text, an edifying and exemplary tale than even today constitutes an essential reference, defining the historical and geographical identity of the heirs of those who composed, protected, and transmitted it from generation to generation —the Rabinaleb (*Rabinal* xiii).

Íntimamente ligado a su espacio de creación y transmisión, así como a su notable supervivencia de siglos a través de la transmisión oral, el *Rabinal Achi* es, pues, un hito de enraizamiento espaciotemporal de la presencia escénica indígena. Estamos, con ella, frente a un antecedente ejemplar de las prácticas comunitarias localizadas que nos ayuda a comprender cómo la

presencia indígena dialoga con las coordenadas en las que se enmarca, y cómo el ejercicio estético incentiva los valores de pertenencia y orgullo étnico a través de la creación de espacialidades y temporalidades, fundamentalmente en las periferias culturales. En el prólogo concedido a Bartolo Sis que aparece en la primera edición impresa, el informante establece el 28 de octubre de 1850 como la fecha exacta de su transcripción, al tiempo que expone su intención de dejar un recuerdo a sus descendientes y garantizar la supervivencia de la obra a las futuras generaciones. Es significativo, además, que presente el *Baile del tun* como "propiedad de nuestro pueblo de San Pablo Rabinal" (Brasseur de Bourbourg 15-16). La estrecha relación identitaria entre la obra escénica y su espacio de representación e, incluso, la intervención de agentes externos en el proceso de la recuperación arqueológica, adaptación o movilización de una tradición local de representación, ilustran algunos de los rasgos característicos de gran parte de la práctica teatral comunitaria de México en el siglo XX.

1.2.1 Espacio social y teatral del indígena y el indigenismo mexicano en el siglo XX

Desde que se consolida la colonización de la Nueva España, como hemos visto, las circunstancias que acompañan la vida indígena en términos espaciales y temporales son complejas, tanto desde el punto de vista histórico como en materia de representación estética o política. La tradición escénica que llega al siglo XX hereda de cierta manera una interpretación de la espaciotemporalidad existencial de las comunidades autóctonas mexicanas y la resignifica en el plano simbólico.

La división de imaginarios dramáticos que recibe el México porfirista a la entrada del siglo hereda la asunción preestablecida del lugar (y el tiempo) indígena en la sociedad mexicana. Por ejemplo, como resultado de los procesos de colonización y periferización de los autóctonos,

casi todos los acercamientos a los "problemas" de la tierra y del indígena que marcan los debates intelectuales, conflictos políticos y enfrentamientos armados de los últimos cuatro siglos, parten de una implícita asunción de la identidad autóctona como esencialmente rural. Este mito, admitámoslo, prevalece hasta hoy, pero si así fuere ¿qué hay de las grandes ciudades mexicanas comparadas incesantemente por los cronistas con Granada, Sevilla, Roma, Constantinopla o los majestuosos escenarios de las novelas de caballerías? ¿Cómo se entienden estas complejas dinastías urbanas que la inteligencia letrada alaba como, según Octavio Paz, "las ruinas de México-Tenochtitlán, la ciudad azteca, que a su vez fue levantada a semejanza de Tula, la ciudad tolteca, construida a semejanza de Teotihuacán, la primera gran ciudad del continente americano"? (339). ¿Qué ingenio, sino el indígena, hubo tras la "grandeza y extrañas y maravillosas cosas" (Cortés, 1985, 68) urbanas de templos y palacios, plazas de mercado, jardines, zoológicos, ingeniería lacustre, plétora de oficios, complejo sistema tributario y loable desarrollo científico que motivaron el asombro de soldados, misioneros y funcionarios? Lógicamente, como ya vimos, la reducción del indígena a la periferia tanto física como cultural y su adscripción a un escenario precario y rústico se deben a procesos y narrativas coloniales. Sin embargo, cabe preguntarse cómo el contexto sociopolítico y los cambios en la relación de los seres humanos con el espacio físico evolucionaron hacia tal representación de la presencia indígena en el espacio simbólico del siglo XX.

A la entrada del siglo tenemos, en cuanto a la construcción simbólica de la temporalidad, la tensión entre pasado y presente. La noción del indígena como un ser retrógrado, inadaptado a su presente histórico "moderno", que se extiende desde el siglo XVI, y que en los siglos XIX y XX trasciende a la idea del indígena como lastre para el progreso de la nación mexicana, en realidad forma parte de un imaginario complejo y lleno de contradicciones.

A lo largo de los siglos XIX y XX, el pasado del indígena alimenta el mito del alma nacional entre la intelectualidad separatista e indigenista. La imagen de un indígena glorioso y violento que corresponde al pasado, y que pensadores y creadores han heredado de la fascinación colonial de Sahagún y Clavijero, contrasta con la visión más extendida del indígena del presente: subdesarrollado, dependiente y pueril que apenas se visibiliza. Desde la variable espacial, por su parte, se contrastan las nociones de campo y ciudad, pero también de lo local y lo universal. El esplendor imperial de otrora, encarnado en el motivo —elevado a tragedia— de la caída de Tenochtitlan y el hado fatídico de la nobleza mexicana, se asocia con un imperio urbano remitificado a escala global. El indígena contemporáneo, en cambio, vive recluido en el espacio rural, con un impacto dramático que no sobrepasa en el mejor de los casos las fiestas populares y religiosas estrictamente localizadas. Su experiencia de vida y divertimento provinciano no trasciende a otros contextos de "alta cultura" como sus orgullosos antepasados aztecas. Las historias prehispánicas mexicanas que inspiran a grandes plumas de la intelectualidad mestiza y blanca del país acceden, no solo en términos de contenido, sino de representación, a los espacios (y espacialidades) legitimados por la práctica teatral elitista de las ciudades. En cambio, los ejercicios dramáticos asociados concretamente con el elemento humano indígena —creadores, actores y espectadores— se restringen a un espacio periférico, no solo cultural sino geográfico. Las prácticas teatrales en contacto con el indígena contemporáneo de carne y hueso —finalmente, la presencia física del indígena—, en su mayoría están basadas en las comunidades, donde pocos individuos tiene acceso a la educación formal, la "alta cultura" y los espacios, especialmente en las ciudades, donde se produce el teatro comercial. Es redundante añadir que para la mayor parte de la población indígena, dadas sus condiciones materiales de existencia, es casi imposible pagar la entrada a uno de estos sofisticados auditorios urbanos donde se teatraliza a sus antiguos reyes.

No debemos olvidar, sin embargo, que la dinámica del trabajo de campo de signo etnográfico del que participó el teatro comunitario en México no puede leerse como la única alternativa de divertimento de una minoría humana abandonada a su precaria suerte. La práctica teatral en las comunidades también ampara intereses de la élite política, que van desde contener las migraciones indígenas a las ciudades, frenar el poder acumulado por los caciques locales cuando interfiere con los proyectos del Estado, hasta estimular el sentido de pertenencia local y la continuidad de tradiciones vernáculas. Paralelamente, el fomento del teatro comunitario persigue educar a un público indígena de manera personalizada en una estricta localización espaciotemporal que muchas veces depende de la agenda de la iniciativa. Se trata de un teatro de aquí y ahora, o expresamente adaptado para aquí y ahora, que tiene como fin persuadir a la gente de aquí y ahora (y no a otra) sobre los problemas o planes que tenemos o que necesitamos aquí y ahora. En definitiva, podría discutirse, esta ha sido la naturaleza histórica del teatro, siempre propenso, como señala Marvin Carlson, a la adaptación de clásicos a los contextos locales (*Haunted* 2); sin embargo, en México, el teatro comunitario rural, en contraste con el que se desarrolla en las ciudades, traduce su aspiración educativa o reformadora a una considerable constricción espaciotemporal y una alta referencialidad a su contexto de consumo. Veremos a continuación la bifurcación de caminos entre el teatro rural y el teatro urbano con respecto al tema indígena.

1.2.2 Localización comunitaria del teatro rural: la intervención en espacios e identidades

Aunque tras la Revolución de 1910 la opinión de la élite intelectual mexicana sobre cómo resolver el rezago económico y aislamiento social del indígena mexicano dentro del proyecto nacional estaba dividida, la mayor parte apoyaba el derecho campesino a la tierra y la educación. Se discute si la solución al atraso rural se resuelve con una redistribución radical de la tenencia de la tierra o si el modelo ejidal de propiedad a pequeña escala basta para reformar la cuestión agraria dentro de un marco capitalista y moderno de producción. Esta última visión contó con la simpatía de los presidentes Venustiano Carranza y Álvaro Obregón. Una constante se mantuvo en la ola revolucionaria a un siglo de la independencia: la necesidad de modernizar el Estado nación mexicano. En la medida en que el indígena se ve como un lastre para esa modernización, todos los esfuerzos oficiales, violentos o paternalistas, se vuelcan a succionar a los pueblos originarios desde el programa de renovación del país.

Ambos presidentes, Carranza y Obregón, apoyaron su fe en la empresa modernizadora con un impulso a las ciencias sociales y a instituciones que, según confiaban, conducirían a una enérgica edificación del Estado a través de herramientas científicas que facilitaran comprender y remediar los “males” de la nación. Además de un cuerpo de intelectuales formados en universidades norteamericanas, como Manuel Gamio y Luis Chávez Orozco, que engrosaron la burocracia federal, en los años posrevolucionarios el gobierno creó y alentó un cuerpo institucional como la Dirección de Antropología, la Secretaría de Educación Pública, el Departamento de Asuntos Indígenas, el Instituto Nacional de Antropología e Historia, así como departamentos en varias universidades especializados en el estudio de la cuestión indígena. En ellos se desarrollaron y tomaron la batuta propositiva las inteligencias indigenistas para quienes

modernización y forja del Estado nacional eran inseparables. Aunque aprecian, hasta cierto punto, las tradiciones y artes de los pueblos originarios como parte de la identidad mexicana, consideran que estas no pueden retardar la occidentalización del país. Para estos intelectuales, la solución radica a todas luces en asimilar a los grupos considerados inferiores al proyecto de nación moderna. El mestizo se erige entonces como síntesis fructífera de la mexicanidad en tanto combina la autenticidad originaria y la racionalidad europea.

¿Dónde está, a estas alturas, la presencia física del elemento humano indígena sobre el espacio mexicano? Como resultado de los procesos económicos y demográficos antes comentados, los asentamientos identificados étnicamente como pueblos originarios pertenecen ya, no cabe duda, a las periferias geográfica y de representación de México. Llegar a ellos para extender el poder del Estado significa extender los tentáculos administrativos desde los centros urbanos hacia los confines más remotos del país, emulando el movimiento de expansión que otrora se había generado desde la metrópoli europea hacia los desconectados territorios de ultramar. Uno de los momentos clave de este clima de negociación civil fue el Primer Congreso de Misioneros de Educación Pública, en 1922, sobre el que Alexander Dawson observa:

> Revolutionary elites found Indigenista social science appealing because it promised to extend federal authority throughout the national territory, a task that seemed particularly daunting in a country that had just experienced a massive civil war, and where the persistence of over eighty different ethnolinguistic groups suggested that Mexico was too backward and heterogeneous to ever constitute a modern nation (xvii).

Ante un panorama tan diverso y, en muchos casos, tan opaco e inaccesible para la dirigencia urbana, el Estado mexicano se enfrentaba, en la práctica, a una guerra de jurisdicción con los

caciques y líderes locales, que tenían control sobre las comunidades indígenas aisladas de la institucionalidad central. Los pensadores calificados sobre la cuestión indígena introdujeron, entonces, ideas de antropólogos estadounidenses como Franz Boas y John Dewey, que favorecían el proceso de modernización del país.

Tratando de demostrar que México podía ser tan moderno como cualquier otra nación, para Dawson, "unlike foreign researchers, Indigenistas were not engaged in studying and preserving a disappearing other, but were instead trying to facilitate the disappearance of the other" (xviii-xix). En la articulación posrevolucionaria de la nación, llegar a los rincones más aislados formaba parte de una agenda para el supuesto bien colectivo. La misión del indigenismo puede entenderse no solo intelectualmente, sino como el proyecto político de extensión física del poder del Estado en la geografía rural del México. El fin de convertir al indígena de sujeto alienado a agente político, pasó, por una parte, por la sustitución de su identidad étnica por su reconocimiento en tanto mexicanos, campesinos, proletarios y ciudadanos, todas categorías asociadas con actores sociales del contexto capitalista moderno. Esta transformación no fue únicamente nominal, sino implicó, al menos en la aspiración de los indigenistas, la transformación de los sistemas de valores y estilos de vida indígena en pos de una comprensión y entrega al proyecto patriótico. El enaltecimiento del indígena como alma de la nación, pasaba, irónicamente, por vaciar el término "indio" de su contenido racial en la medida en que el imaginario de la Revolución descartaba la raza como categoría social (Dawson xix, xxv).

En tanto la "ciudadanía" era un concepto asociado simbólicamente con modernización, los indígenas se consideraban desde el siglo XIX protociudadanos que necesitaban la guía (y control) del Estado. En dicho proceso, la asimilación parecía la única solución viable.[66] No

[66] Ver Lomnitz.

obstante, este accidentado e ineficiente camino probó que la empresa homogeneizadora era más compleja de lo que se había planteado en un inicio, pese a que la ciencia antropológica se había embarcado en varios estudios profundos con patrocinio estatal. El balance crítico del indigenismo fue evolucionando y tratando de rectificar sus errores en sintonía con la emergencia de ideas novedosas en la arena intelectual internacional; pero esto, obviamente, tomó tiempo. Por ejemplo, la experiencia de aculturación radical de la Casa del Estudiante Indígena, fundada en 1926 en la ciudad de México, y que implicaba no solo la adaptación sino el desplazamiento espacial de los indígenas adoctrinados, se había actualizado en 1932 con la experiencia de internados indígenas desarrollados por la Secretaría de Educación Pública. Estos, a su vez, se basaban en el ajuste de la ideología oficial y los métodos de enseñanza a las condiciones locales y las características de los grupos a los que se destinaban. Los internados constituyeron una novedosa experiencia de reconocimiento étnico como medio de dignificar al indígena a través, también, de un cambio en la dinámica espacial de la educación.

Ciertos sectores de la intelectualidad fueron tomando conciencia, progresivamente, de que la solución del "problema del indio" no estaba en su total asimilación y homogenización cultural, sino que México demandaba un reconocimiento como nación plural y el respeto a su diversidad patrimonial. Esta postura fue tomando forma desde la década de 1930 con la emergencia de un sector indígena letrado como parte de los programas gubernamentales hasta la fecha, especialmente, con el giro izquierdista que trajo el ascenso de Lázaro Cárdenas al poder en 1934. Bajo el apelativo de "indígenas capacitados", este sector de animadores, activistas e interventores rurales formados hasta el momento se convirtieron en los nuevos mediadores del alcance estatal en los contextos rurales, identificando las necesidades y demandas de las comunidades y preservando las tradiciones locales. La "crisis" y revisión del indigenismo en los años sucesivos se planteará una y otra vez la necesidad de incorporar más actores indígenas en la

detección de fallas sistémicas y la búsqueda de soluciones a sus propias comunidades, así como las debilidades éticas de evaluar y tomar decisiones desde los valores de una élite ilustrada ajena a realidades tan diversas.

La emergencia de una inteligencia indígena no solucionó, sin embargo, los retos de las comunidades originarias a amplia escala, puesto que, como señala Dawson, los agentes pudieron haber cambiado, pero no las relaciones de poder entre el Estado y los colectivos indígenas: "As enforcers for the state, defenders of local cultures, and interlocutors between the two, the capacitados used the language created through Indigenismo to shape revolutionary hegemony" (xxvi).

Como vehículo movible en el espacio físico pero, además, creador de espacialidades locales personalizables, el teatro se convirtió en un arma eficaz de comunicación con las comunidades aisladas. Su multitud de recursos y agentes implicados permitía de uno u otro modo insertar las representaciones en los contextos locales a través de una construcción de continuidad con los gustos y tradiciones de cada colectivo. Aunque se daban algunas giras de compañías privadas, en realidad fueron los ejercicios de teatro comunitario patrocinados por el Estado mexicano los que más penetraron en las áreas rurales con la agenda de materializar teatralmente principios y directivas generadas en los centros de poder. Para las empresas privadas, la taquilla campesina raras veces compensaba los gastos logísticos, pero el programa público se beneficiaba claramente con la intervención en los espacios y estructuras sociales autóctonas. En las campañas de penetración en los contextos rurales más aislados, las autoridades culturales acudieron al teatro, entre otros recursos, por su probada fuerza didáctica en la implantación de una nueva cosmovisión y orden político. Generadas especialmente en la ciudad de México o en las capitales provinciales y desde la cultura oficial, las iniciativas teatrales se exportaban a las comunidades

indígenas a través de códigos adaptables a las condiciones locales y gracias, precisamente, a su distintiva materialización espaciotemporal.

Uno de los lineamientos más notorios de la nueva política cultural en el México posrevolucionario fue el de las misiones culturales impulsadas por José Vasconcelos como Secretario de Educación entre 1921 y 1924. Estas "misiones" posrevolucionarias —ahora "educativas" y "culturales"— que alientan la práctica teatral localizada heredan, justamente, tanto la movilidad como el trabajo de campo de las misiones religiosas coloniales. El nuevo aparato de poder no está sino reeditando la función persuasiva del teatro de evangelización que, a su vez, había capitalizado recursos expresivos prehispánicos en su agenda de dominación y entretenimiento popular (Frischmann, "Misiones" 286). Para entonces, la intervención comunitaria a través de las artes escénicas y fiestas populares eran ya estrategias bien enraizadas en la tradición mexicana y por esta razón el gobierno confirió subsidios y estimuló la práctica del teatro rural.

Las cerca de 4,000 escuelas rurales con teatros al aire libre construidas entre 1930 y 1936 tienen por premisa educativa promover el saneamiento social, el avance económico y la divulgación del conocimiento científico, para integrar a los sectores indígenas al nuevo proyecto nacional. Entre 1932 y 1940 la revista *El Maestro Rural* publica cerca de cincuenta obras teatrales orientadas al público campesino y se promueve la creación de otras a través de concursos (Frischmann, "Misiones" 287). El programa de desarrollo rural del gobierno de Cárdenas (1934-1940) continúa enfocándose en sectores aislados para el cumplimiento de su programa de reforma agraria, pero para el fin de su gobierno, la práctica teatral y las propias misiones culturales declinan. Aparentemente, la oposición local de autoridades eclesiásticas y económicas, así como el insuficiente financiamiento público, tuvieron algún grado de

responsabilidad, aunque de acuerdo con Donald Frischmann, la suerte de este teatro rural de propaganda gubernamental estaba echada desde el inicio:

> The plays did not reflect the campesino manner of speaking, thinking, and behaving. Instead, authors —primarily city people— focused on didactic, paternalistic, excessively rhetorical and Manichaean scripts. Rural teachers adopted the pompous and affected rhetorical style of urban playwrights and politicians for their local plays and public speaking ("Misiones" 287-288).

Los programas populistas revolucionarios y cardenistas, concentrados en la conciencia y lucha de clases, en realidad simplificaron la dramaturgia a propuestas maniqueas dictadas por la élite política e intelectual que enfrentaba en los escenarios al pueblo emancipado (o emancipable) con la Iglesia católica, los remanentes del Porfiriato, caciques, latifundistas y vicios locales como el alcoholismo. El conflicto entre campo y ciudad se extendió años más tarde al proyecto Nuestro Teatro Campesino desarrollado por el Centro Regional para la Educación Fundamental de América Latina (CREFAL) entre 1950 y 1964, un programa patrocinado por el gobierno mexicano y la UNESCO. Otra vez, la brecha entre las tendencias "ilustradas" de la academia citadina y la realidad práctica de las comunidades parecía insalvable en adaptaciones superficiales de guiones clásicos.

De acuerdo con este enfoque, la vitalidad del teatro depende de la gestación orgánica dentro de una comunidad. La importación de una tradición va en detrimento de su pervivencia a menos que se domestique efectivamente de acuerdo con los códigos locales como ocurre con las fiestas tradicionales. Por otra parte, según señala Lloyd Hughes, la propia naturaleza itinerante de las misiones atentaba contra la sedimentación de su legado en una comunidad. Para cuando se

ganaba la confianza y cooperación locales, era ya hora de proseguir camino hacia la próxima comunidad y, a falta de sistematización, los esfuerzos quedaban mutilados.

Durante seis décadas, los proyectos teatrales comunitarios patrocinados por los sucesivos gobiernos se caracterizaron por un excesivo paternalismo. Su adoctrinamiento social, aparentemente progresista e inclusivo, en realidad sedimentaba un *statu quo* en lugar de generar un pensamiento crítico entre los espectadores. En realidad, contenía los movimientos populares entre la aculturación y el folclorismo.

En 1971 en México se crea la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (Conasupo) como proyecto gubernamental para regular la producción, distribución y consumo de materias primas y productos campesinos. Esta iniciativa formaba parte de la agenda populista de Echevarría, que buscaba reavivar la ilusión de una reforma agraria entre los sectores más desfavorecidos. Así pretendía contrarrestar, de cierto modo, la violenta imagen de Tlatelolco que había promovido un cisma entre jóvenes e intelectuales y el gobierno precedente de Díaz Ordaz. Uno de los anclajes culturales del nuevo programa económico fue el Teatro Conasupo de Orientación Campesina, que capitaliza las representaciones en sus primeros años bajo el pretexto de promocionar su programa. Para Frischmann, sin embargo, el giro en el teatro comunitario indígena se da justamente cuando Conasupo incorpora a los campesinos como actores y promueve la creación colectiva.

La Brigada Xicoténcatl, de 35 miembros nahuahablantes dirigidos por Soledad Ruiz, fue aparentemente la primera agrupación que se funda en San Pedro Tlalcuapan, Tlaxcala. Mientras una de sus obras farsescas, *El campesino y el rico,* emplea la comedia para tratar un tema social, *Xochipitzahuac* ejemplifica el teatro ritual que incorpora la mitología náhuatl y las ceremonias locales de fertilidad y matrimonio. Como en el caso de las fiestas populares, ocurre aquí una transmutación estética de un evento auténtico que alienta la autosuficiencia de la comunidad y su

orgullo ante sus tradiciones locales. El montaje también implica la adaptación escrita de una ceremonia usualmente transmitida oralmente y, con ello, la garantía de preservación.

Además de descalificar la importación teatral en el seno de las comunidades, Susana Jones Arriaga, una de las más importantes promotoras y directoras de proyectos escénicos comunitarios y a quien se debe el incentivo de las creaciones colectivas, reconoce el valor de la localización de una manifestación como el teatro. Para ella, los facilitadores, como los antropólogos, deben vivir *in situ* en las comunidades: "I think that the most valuable gain from that experience was learning that you have to be there. And that if you're there, you can tap people's talents much more and you can recognize them, because you see how they work in their daily lives" (Citado en Frischmann, "Misiones" 293). De acuerdo con Jones Arriaga, la clave estaba en crear, dentro de las comunidades, brigadas formadas por los propios campesinos. Más allá de la humanidad universal que Aristóteles concibe como identificador de la tragedia con su público, en este punto las variables étnicas y culturales parecen clave para la identificación del público campesino e indígena con los actores. El objetivo de la comunicación no se detiene en la recepción efectiva del mensaje dramático, sino, según Jones Arriaga, debe romper la frontera entre actores y espectadores en encuentros familiares entre todos los presentes (quienes habían actuado y quienes no), después de las presentaciones, para conversar y compartir café.

La experiencia de Jones Arriaga y Germán Meyer en Puebla promueve la concepción total de la obra teatral dentro de las comunidades campesinas en lugar de importar guiones. Los principios de Augusto Boal de otorgar agenciamiento creativo a los sectores tradicionalmente explotados concuerdan con la propia emancipación productiva que se promueve desde el discurso oficial echeverrista en proyectos como Conasupo. El teatro colectivo legitima al campesinado como productor y no solo como consumidor del producto artístico (Frischmann, "Misiones" 294). Bajo esta noción representativa de presencia indígena, el papel de los

promotores con educación escénica formal se limita a apoyar la dirección y dramaturgia sin interferir teóricamente en el proceso creativo espontáneo. No obstante, en estos contextos la neutralización de la autoridad puede ser cuestionable, sobre todo cuando los promotores aún tienen en su agenda los mandamientos pragmáticos de Conasupo, como favorecer la modernización de técnicas agrícolas y la cooperativización del trabajo en sectores como el textil. Al mismo tiempo, la primera motivación de muchos campesinos para unirse al proyecto teatral tenía que ver con la remuneración de Conasupo. De hecho, mientras más aislados del control directo de Conasupo estaban las comunidades, más se podía experimentar con productos escénicos genuinos de cosecha local. Según Jones, en el grupo Triqui de Copala, Oaxaca, el entrenamiento actoral en ciertos casos evolucionó espontáneamente hacia la formación de líderes comunitarios que encontraron en el teatro una vía para potenciar sus habilidades oratorias y la denuncia de funcionarios corruptos de la propia Conasupo. Sin embargo, con el fin del gobierno de Echeverría llegó el del teatro Conasupo que dependía del mismo. Se calcula que durante su existencia, cerca de 52 brigadas ofrecieron 6,000 obras teatrales ante 3.25 millones de espectadores en cuatro años, entre 1972 y 1976 (Frischmann, “Misiones” 296).

El paso de la presencia indígena del personaje trágico al sujeto practicante coincidió en buena medida con los debates en torno a la participación autóctona en la toma de decisiones, así como los planes de desarrollo social dentro del indigenismo institucional. Las iniciativas teatrales de intervención comunitaria trataron cada vez más de incorporar a creadores autóctonos en la fase conceptual del espectáculo, aunque esto, como veremos en la próxima sección, no ocurrirá sistemáticamente hasta fines de los años setenta y principio de los ochenta.

1.2.3 Presencias indígenas en el teatro urbano del siglo XX

La exposición del teatro, no solo a un espacio físico, sino a la esfera pública, lo deja especialmente vulnerable a la censura y a una cadena institucional que afecta su desarrollo, puesto que la producción depende de mucho más que el genio individual o un texto clandestino. El registro, ya lo hemos visto, es también una variable problemática en la reconstrucción arqueológica del hecho teatral. El teatro queda excluido de los anales de la historia artístico-literaria como si simplemente no hubiera existido si no existe o no sobrevive el texto, como ocurre con las tradiciones orales, gran parte del teatro colonial y la improvisación escénica —especialmente la rural—. Desde el siglo XIX en México, sin embargo, la prensa entró a desempeñar un papel importante en la historiografía teatral al ocuparse del espectáculo como parte relevante de la vida pública, particularmente en el contexto urbano. Al tiempo que concede un papel relevante a la producción cultural en el proceso de edificación de la nación, la crítica de espectáculo comienza a verse también como un instrumento educativo y deviene un registro paralelo, o veces sustituto del texto teatral, para documentar las puestas en escena de los espacios más visibles del país. Así, la documentación del acontecer teatral, sobre todo de aquellos eventos que provocan mayor revuelo en la vida civil, funciona como medidor de las tensiones sociales. En México, los pocos dramaturgos que lograron colocar en escena obras polémicas sufrieron la intervención policial en sus representaciones o incluso, la cárcel. En 1875, aún bajo gobierno de Lerdo de Tejada, una obra como *La leva*, cuyo autor no dio a conocer su nombre y que trataba del alistamiento en el Ejército de los sectores más vulnerables, así como *Los martirios del pueblo*, que el periodista Alberto G. Bianchi dedica a “los obreros de México”, “hijos del trabajo”, “víctimas de los poderosos”, ejemplificaron los ataques contra la escena politizada. El escritor Francisco A. Lerdo llegó a ser secuestrado y apaleado después de que su obra *El*

incendio del jacalón hiciera críticas comprometedoras contra altos personajes del gobierno, incluyendo al presidente.

En tanto que la visibilidad conlleva una propensión a la censura, desde el Porfiriato, la mayoría de las obras de autoría mexicana concebidas para, digámoslo así, la "escena urbana", y que contenían algunos elementos sociales, fueron archivadas. Las más afortunadas fueron publicadas sin conocer representación. El régimen porfirista desestimuló el desarrollo de una dramaturgia nacional de corte político y en todo caso era más benévolo con la circulación de capital dramático si se trataba de una obra importada. Así, los universos literario y espectacular demostraron su tensión más que su equilibrada coexistencia dentro del fenómeno teatral. Por otra parte, el género tradicionalmente considerado frívolo o jocoso a veces tuvo más posibilidades de albergar críticas sociales abiertas que el teatro dramático tradicional.

Tras la Revolución, México produce, como en casi todas las ramas, una renovación teatral. Por una parte, un sector encauza los ánimos políticos de la época a la apertura hacia un público masivo de alcance popular. A través de la sátira política se aprovecha una nueva "libertad de expresión" (o coyuntura política) para incorporar reflexiones críticas sobre la vida mexicana que eran difícilmente tratables en escena hasta entonces. Sin embargo, otras corrientes más conectadas con la vanguardia europea se enfocan primariamente en la innovación estructural y estética del género en lugar de atribuirle al teatro una función moralizadora o de cambio social. Esta tendencia, también inclinada a un público elitista, continúa el impulso modernista de actualizar lo local dentro de las tendencias modernas pero, a diferencia de aquel, reinterpreta desde América las corrientes occidentales en boga, como es el caso del grupo Ulises y, más tarde, de Teatro Orientación. Pirandello, O'Neill, Cocteau y Artaud se convierten en inspiraciones de la dramaturgia mexicana por su evasión del realismo y su tratamiento psicológico de los personajes.

Como en el resto del teatro latinoamericano, el factor espaciotemporal cobró especial relevancia en la agenda posrevolucionaria en términos de contenidos y maneras de hacer. Se buscaba exaltar lo distintivamente mexicano, desde la particularidad del paisaje hasta los imperativos sociopolíticos de su momento. El espacio y el tiempo de representación devinieron entonces variables fundamentales en términos de localización de los ejercicios teatrales: dónde y cuándo se creaban las obras, dónde y cuándo se producían y quiénes participaban en este proceso. Por ejemplo, las creaciones colectivas se convirtieron en la estética de una nueva era que reemplazaba las jerarquías y división del trabajo del teatro llamado "burgués". Se sustituye al creador individual por una nueva dinámica que evalúa igualmente los trabajos intelectuales y técnicos y, como tal, favorece la capacitación integral de todos los participantes. Frente a una noción de arte puramente estética, el nuevo teatro promueve "la idea de investigación y ciencia" y las expectativas de remuneración profesional ceden ante el compromiso con el espectáculo y su significación social (Monleón 20).

Para inicios del siglo XX, a través de una discreta brecha costumbrista o leve crítica social podía incorporarse someramente un cuestionamiento político, pero el drama abiertamente político era inadmisible. Este ambiente explica que un monólogo como *Un anarquista en el cadalso* (1907), del mexicano Germán Madueño y Palacios, circulara solo de manera impresa entre algunos círculos obreros desde su publicación en Guadalajara. *Lo viejo*, de Marcelino Dávalos, un drama histórico-político representado en 1911, llevaba una crítica al refinamiento decrépito del porfirismo ante los nuevos aires revolucionarios. Su recepción, sin embargo, estuvo dividida porque apoyaba a los vencedores de una coyuntura política, y a todas luces aludía a valores que estaban probablemente en juego ante los propios consumidores teatrales.

En el temprano contexto revolucionario, no fue del todo fácil escenificar temas sensibles de manera directa. Aun con la gradual simpatía hacia las corrientes socialistas en boga, en un

primer momento se exhiben algunas obras teatrales importadas que se ajustan escénicamente a la situación nacional. Entre otras, se representan *El Apóstol de la República*, del sacerdote suizo Paul Hyacinthe Loyson, que hace un guiño a Francisco Madero a través del título, y *Hacia una nueva vida*, del catalán Ignacio Iglesias, ambas producidas en 1911 por las compañías de Virginia Fábregas, y de Pedro Vázquez, respectivamente. Aun así, la obra de Iglesias, por ejemplo, tuvo aparentemente una corta temporada de siete presentaciones porque pronto fue censurada.

Posteriormente, las piezas que se crean desde la segunda década del siglo son críticas con los resultados de la Revolución y sus dirigentes. Pocas llegan a producirse, como *Regeneración*, de Luis Fernández Ramírez, que se representa en 1913 en el Teatro Juárez, en Guanajuato. Con la emergencia del sindicalismo, la Confederación Regional Obrera Mexicana, fundada en 1918 a instancias de Venustiano Carranza, promueve la difusión de ideas socialistas a través del teatro y organiza presentaciones en auditorios tradicionales como el Teatro Arbeu, el Colón y el Hidalgo, así como en locales de sindicatos para un público obrero. En 1924 se presentan *Tierra muerta*, de tendencia agrarista, *El secreto*, de Hernán Rosales, e *Hijos del pueblo*, producida por el grupo teatral de la Confederación General de Trabajadores. Los intelectuales y actores profesionales son entonces absorbidos por la tendencia del teatro sindical desde la institucionalidad (a través de las uniones de intelectuales sindicalizados) o el imperativo ya oficializado de poner el teatro en función social.

En 1931, la comedia *Tierras y escuelas*, de R. López, que probablemente no llegó a representarse, y el sainete *Lacras conservadoras que contaminan a la Revolución Social Mexicana*, de Víctor Manuel Bucio, representada por actores aficionados, ofrecen una idea del tipo de contenido que acarrea el llamado “teatro revolucionario”. En términos de espacio de representación, la inauguración del Palacio de Bellas Artes en la ciudad de México en 1934

incitó una polémica por la lapidación de recursos que conllevaba un edificio del tal lujo contrapuesto a las penurias del ciudadano común. A pesar de ello, el edificio se alineó a una agenda de democratización dramática entre el proletariado, pues extendió su plano original de 400 "butacas de terciopelo", a 3,500 asientos más modestos. La ampliación llevaba el mensaje de que el teatro era para todos y no reservado a una élite ilustrada (María y Campos, *Dramático* 30).

En los años treinta, la dinámica entre espacios de emisión y recepción que promueve el teatro en sus procesos de adaptaciones y circulación de obras, produce un diálogo interesante entre el acontecer mexicano y la República Española. La obra *Por tierra de hidalgos*, del escritor español conservador Manuel Linares Rivas pasó casi inadvertida en España a pesar de que trataba del problema agrario en su país desde una postura crítica. No sobrevivió, sin embargo, la censura del gobierno cardenista en México y en 1935 fue vetada por el Departamento Central del Distrito Federal, porque representaba una amenaza para el programa agrario del gobierno mexicano (María y Campos, *Dramático* 28). Algo similar ocurrió con *Las tres carabelas*, de Carlos Barreras, que se estrenó en 1938 y fue pronto suspendida por órdenes gubernamentales.

El teatro político que en este momento logra, en mayor o menor medida, acceder a los grandes escenarios si se gana el favor del gobierno, da cuenta panfletaria del tema socialista, el problema agrario, el ideal de la Revolución, la violencia y las desigualdades en la sociedad mexicana. No obstante, el indígena que, en teoría, participa de las preocupaciones de las obras como eslabón vulnerable de la sociedad está silenciado en tanto entidad étnico-cultural. Su anonimato escénico se cubre de diferentes etiquetas que encajan con el léxico público: "campesino" (especialmente en áreas rurales), "obrero" (en la ciudad), "sindicalista", "revolucionario" y, casi siempre, "pueblo explotado". En el repertorio posrevolucionario desfilan títulos teatrales alusivos a las luchas populares como *Los humildes* (1914), de Eusebio de la Cueva; el drama zapatista *Lágrimas, sangre y libertad* (1914), de Enrique H. Serrano e Ignacio

Eduardo Rodríguez; *Tierra, justicia y letras* (1916), también de Rodríguez; *Tierra y libertad* (1916) y *Verdugos y víctimas* (1917), ambas de Ricardo Flores Magón; *El corrido de Juan Saavedra* (1929), de María Luisa Ocampo; *Masas* y *Justicia, S.A.* (1932), de Juan Bustillo Oro; *Fuerza campesina* (1934), de Armando List Arzubide, así como la adaptación teatral de la novela *Los de abajo* (1915) que el propio Mariano Azuela publica en 1938.

Coros, paisanos, actores de relleno o líderes agrarios, como los personajes de Juan, Martha, Ramón, Rosa, Marcos y Teresa en *Tierra y libertad*; el campesino Pedro o los soldados rurales en *Hidalguía mexicana*, del autor español Alfredo Nan de Allariz, o Demetrio Macías, en *Los de abajo* son, aun ante el silencio del dramaturgo, o incluso en contraste con este, asumidos como indígenas por sus receptores. Dado el carácter realista en el que se inscriben las obras y la materialidad escénica producida por la encarnación actoral, es evidente que la mayor parte de las producciones tuvo que diseñar a sus personajes indígenas en el momento de representación. Se tenía así que llenar el vacío identitario que dejan los dramaturgos en los textos. La selección de actores, maquillaje, elección de vestuario, gestualidad y modos de hablar debieron suplantar la vaguedad de simples campesinos o peones, roles que en el paisaje social mexicano correspondía casi seguramente a los pueblos originarios.

Sin embargo, ni la indiferencia ni el tabú explican la desemantización de la presencia indígena en el teatro de la Revolución. Como tantos títulos evidencian, las artes escénicas urbanas de la primera mitad del siglo aprovechan su naturaleza pública para entrar al debate nacional reciclando la terminología revolucionaria y los lemas políticos de conocimiento general. En las producciones de este momento, abundan recreaciones histriónicas de Madero, Carranza, Villa, Zapata, Pino Suárez, Álvaro Obregón y otros líderes revolucionarios. Para esta época no ha cobrado fuerza el universo cultural del indígena real en el debate colectivo, como sí ocurre con la asunción del mestizaje en tanto clave de la identidad nacional que se articula en los

círculos intelectuales alrededor de Álvaro Obregón. Como vimos antes, del indígena preocupan ahora sus condiciones materiales de existencia y las alternativas para incorporarlo al proyecto moderno de nación, que incluye desestimular las formas tradicionales de organización comunal consideradas un obstáculo para la modernidad. A esto se suma, desde luego, la aspiración a asimilar al habitante originario no solo dentro de la "raza cósmica", la conocida definición de José Vasconcelos del mosaico étnico resultante de la mezcla aborigen y europea en Iberoamérica,[67] sino dentro del lenguaje universal de la lucha de clases.

La ideología revolucionaria prolonga la asunción del liberalismo decimonónico de que la modernización del país conlleva implícitamente la desindigenización y asimilación de poblaciones indígenas en una identidad mexicana más o menos uniforme. Aunque no hay que atribuirles a los académicos el rol de iniciadores, sino más bien de receptores de un fenómeno que opera a todos los niveles discursivos, políticos y artísticos, vale la explicación de Francie R. Chassen-López:

> In their drive toward modernization, Mexican liberals wanted to see indigenous campesinos forsake those customs and turn into industrious farmers and factory workers. As capitalist relations spread throughout Mexico, new social classes did appear, specifically the urban proletariat, the rural working class, and the middle classes. At the same time, social differentiation intensified in the countryside as private property

[67] Ver Vasconcelos. Para José Vasconcelos, la asimilación de la raza prehispánica coloca a la América Latina en una posición privilegiada ante la Historia que supera a los Estados Unidos a pesar de su ventaja económica, puesto que los pueblos ancestrales de aquel fueron supuestamente "aniquilados".

> expanded. As a result, scholars have analysed Mexican society primarily in terms of social class, often failing to see the reflections of ethnic Mexico in the mirror (291).

La movilidad física y temática que ofrece el teatro fomenta la creencia de que la situación de los pueblos originarios latinoamericanos como colectivos sociales es discernible e, idealmente, factible a través de estrategias de lucha y de reconstrucción social probadas en laboratorios históricos eurocéntricos. El teatro convencional se pone a prueba también dentro del discurso cultural en su misión asimiladora. Identificar a los indígenas por su profesión, rol social, orientación política o estatus socieconómico desconociendo su identidad étnica es una manera de desregionalizarlo y, al mismo tiempo, desemantizar el cuerpo racializado. Bajo el paraguas de la agitación militante del momento, sobre todo bajo preceptos marxistas, encajar al indígena en el glosario de la economía política europea es también una herramienta para occidentalizarlo. No hay que olvidar, además, que a lo largo de la historia mexicana el componente étnico probó ser uno de los elementos identitarios con mayor potencial de movilización, especialmente en el sur de predominio indígena del país en contraste con el centro y norte más mestizos (Chassen-López 292).

De cierto modo, el teatro político continúa la brecha de importación de ideas y disciplinas extranjeras como el liberalismo económico, el naturalismo, y el positivismo que caracterizaron el Porfiriato (Day 56). La dinámica de giras y adaptaciones teatrales, junto al silenciamiento de la identidad indígena conduce a un discurso dramático donde los campesinos nahuas —como los peones sublevados en Tixtla de Guerrero en *El corrido de Juan Saavedra* (1929), de Ocampo— luchan en los mismos términos que los campesinos castellanos, la rebelión proletaria en *Tierra y libertad*, de Flores Magón, cuaja bajo el himno de *La marsellesa*. Federico Gamboa aspira a que

su obra *La venganza de la gleba* (1904)[69] se represente en catalán en Barcelona pues considera que hay mucho en común entre la situación del campo mexicano y el catalán. En ese mismo tono, Carlos Barrera adapta su experiencia azucarera en Cuba a la situación mexicana en *Esclavos* (1916). Este teatro desde temprano disloca, pues, al indígena latinoamericano de su particularidad espaciotemporal y lo coloca en la economía y la historia universales de lucha de clases. Ahí tenemos, por ejemplo, al personaje de Eduardo que se dirige a Zapata: "General Zapata: Los obreros estamos aniquilados, explotados, tanto por el patrón como por el Gobierno, que ningún amparo nos presta" (María y Campos, "Gestación" 134). Queda como reliquia, casi un decorado, la "india vieja" de *San Miguel de las Espinas* (1933), de Bustillo. Su personaje reedita la cultura sacrificial y el tono profético que asegura que la tierra quiere sangre a falta de agua. Asimismo, tanto los coros y peones de esta obra, o los "hambrientos y desarrapados" de *Visión de México* de la década de 1930, de Germán List Arzubide, cuentan en realidad como personajes indígenas.

Los escritores teatrales también participan en la escritura de libretos cinematográficos. Por ejemplo, la película *El indio* (1938), dirigida por Armando Vargas de la Maza y que presenta el tema indígena en el contexto revolucionario, tiene al dramaturgo Celestino Gorostiza como guionista. El filme es una adaptación libre de la novela homónima de 1935 de Gregorio López y Fuentes, primer ganador del Premio Nacional de Literatura y frecuentemente celebrado por incorporar locaciones, actores indígenas y tradiciones "auténticas" en pantalla. Otro ejemplo será el filme *Macario (1960)*, dirigido por Roberto Gavaldón, con la participación del autor teatral Emilio Carballido como guionista. *Macario*, un filme concebido desde el discurso

[69] Fue estrenada en 1905 y publicada en los Talleres Gráficos de La Nación en 1907. Ver María y Campos, "Gestación".

revolucionario, se centra en un personaje contemporáneo de ascendencia indígena, presenta muchos de los aspectos de la vida autóctona rural, pero se enfoca en el discurso político del conflicto de clases sociales en lugar de proponer una indagación étnica sobre los elementos originarios y mestizos en la vida del campo mexicano.

A fines de los años treinta, Manuel Gamio, al frente del Buró de Antropología y con auspicio del Departamento Autónomo de Asuntos Indígenas y el Instituto Nacional de Antropología e Historia, alienta una política de comprensión y preservación de las culturas indígenas como primer paso necesario para asimilarlas dentro de un mestizaje integral (Ybarra 109-110). El teatro, afirma Patricia Ybarra, fue uno de los instrumentos más efectivos en esta misión de etnografía popular: "Theater contributed greatly to cultural conservation via its staging of pre-Columbian rituals, indigenous dances and performances, and regional nonindigenous performances at archaeological sites and outdoor arenas, bringing 'indigenous performances into the everyday modern imaginary'" (*Ibid.* 110).

En el clima de un indigenismo etnográfico que entonces comienza a poblar la escena intelectual mexicana, aparecen también obras como *Linda* (1937) y *Vuelta a la tierra* (1938), de Miguel N. Lira. En términos espaciales, estas piezas demuestran el interés etnográfico en lo local, en tanto el dramaturgo da relevancia a ciertas costumbres autóctonas del campo tlaxcalteca, como danzas y ceremonias matrimoniales indígenas. No obstante, en términos dramáticos, sus historias devienen, a fin de cuentas, plataformas de negación de lo indígena y, en su lugar, de legitimación del mestizaje como esencia mexicana. La relación amorosa entre Linda, una heredera de terratenientes y Máximo Tepal, revolucionario indígena, dará como fruto el hijo mestizo que la joven madre espera, pero el vínculo entre los personajes y los mundos que cada uno representa es inviable. En *Vuelta a la tierra*, el amor entre los campesinos Isabel y Andrés resulta imposible a causa del sistema de compadrazgo que regula los lazos de parentesco

convenientes a la comunidad. La tensión entre la voluntad individual y colectiva que rigen las relaciones humanas en este esquema tradicional conduce al fin trágico en que Andrés mata a Isabel. Para Patricia Ybarra, el esbozo simbólico de nación que la obra propone, exige un movimiento constructivo que destrone costumbres retrógradas y sistemas bárbaros de justicia: "Like the Mexican Republic that preceded it, the Mexican nation had to destroy what was indigenous in its culture so as to consume its values and redistribute them among the populace in a safer, more mestizo, and more progressive manner" (116).

Por otra parte, en Hollywood, *Viva Zapata!*, un filme de Elia Kazan de 1952 donde Marlon Brando interpreta al líder revolucionario, ajusta la revuelta mexicana al consumo cinematográfico estadounidense, sumando, claro está, el elemento melodramático. El cuento "The Mexican" (1911), escrito por Jack London en plena Revolución durante su estancia en Texas, se adapta al teatro y se presenta en Londres en 1956. Esta obra trata a través de su protagonista, el boxeador Felipe Rivera, la implicación de los exiliados mexicanos en la lucha nacional por medio de organizaciones como la Junta Revolucionaria Mexicana.

1.2.4 La redención azteca de la nación mestiza

En el clima de convulsión política y transformaciones sociales encaminadas a la reconstrucción nacional que promueve la Revolución, el teatro explota su capacidad y propia naturaleza de congregación social en el espacio público, de interpelación simultánea a un colectivo y de inmediata retroalimentación, para cuestionar la identidad de nación y los mecanismos que nuclean a la población mexicana. En las primeras décadas del siglo XX, el país se halla en una encrucijada que apuntala las artes escénicas como un recurso alternativo tanto desde el punto de vista historiográfico como de edificación y revisión de mitos nacionales. El

reciclaje narrativo del teatro aprovecha el conocimiento previo que tiene la audiencia sobre ciertos tópicos que la escena recontextualiza y resignifica a la luz de la contemporaneidad: "the recycling of traditional national myths, stories, legends, and characters by successive dramatists and theatremakers who draw on an audience's familiarity with the original as a form of expediency, a prior cultural referent that can help to market a new piece or to highlight an interpretive vision" (Holdsworth 8). En el contexto posrevolucionario, las artes escénicas ejemplifican, pues, este tipo de dispositivo de memoria colectiva que Marvin Carlson identifica en la compleja "cualidad fantasmal" que vincula las puestas en escena y los recuerdos del pasado como repeticiones cíclicas (*Haunted* 78). A través de tales mecanismos de recuperación y exaltación épica de héroes y personajes célebres de la cultura popular, el teatro se aproxima a la narrativa de otras expresiones populares como el corrido, aunque en el caso de los altos círculos culturales adquiere un lugar más preponderante.

A pesar de la mirada culturalmente indiferente al indígena contemporáneo, uno de los temas devenidos *topos* del teatro ilustrado posrevolucionario es la historia de la conquista, en particular, la idealización de las sociedades prehispánicas en paralelo con una lectura trágica de la caída azteca. Con la Revolución, el nacionalismo mexicano adquirió un carácter marcadamente indigenista y aflora un sentimiento neoazteca que apoya las raíces de la comunidad mexicana en un patrimonio preeuropeo cuya protección y exhibición motiva, como antes vimos, el surgimiento de numerosas instituciones antropológicas en las primeras décadas del siglo (Villella 8). Aunque consciente de sus prácticas culturales y tradiciones predominantemente europeas, el nacionalismo mexicano busca los orígenes identitarios en el pasado mesoamericano y resalta la supervivencia y adaptación de expresiones indígenas bajo los sucesivos contextos impuestos desde la conquista. En el universo de las artes visuales, muchas de las obras —y especialmente murales de José Clemente Orozco, David Alfaro Siqueiros y Diego

Rivera, promovidos por el programa muralista de Vasconcelos desde 1921— también retoman el *topos* de la conquista desde la segunda década del siglo. Siqueiros, en su "Manifiesto para los artistas de América" se pronuncia por un "arte heroico y monumental, un arte humano y público, con el ejemplo directo y vivo de nuestros grandes maestros y las extraordinarias culturas de la América prehispánica" (Foster, *et al.* 256).

El reconocimiento de una genealogía del mestizo que bebe tanto del europeo como de sus raíces prehispánicas se debe, según Peter B. Villella, al funcionamiento mismo del sistema colonial español en México que, en vez de segregar, integró al indígena en el engranaje de dominación como vasallo de la Corona. Por otra parte, no pueden desestimarse los esfuerzos de la élite nativa por legitimar sus privilegios y autoridad precolonial dentro de la nueva jerarquía a través de sus propias historias precortesianas: "Seeking a persuasive moral and political case for recognition, the caciques relied on history, the location of their greatest glory" (Villella 9). La búsqueda identitaria en la gloria del pasado remoto en vez de en el precario presente indígena puede entenderse entonces como un proceso heredado del propio pasado colonial hispanoamericano.

Aunque criticada por elitista y escapista, le genealogía mestiza trazada desde las tablas continúa la narrativa de la absorción e integración cultural de elementos solo en apariencia contradictorios. La gloria y fatalidad de las civilizaciones prehispánicas se habían ya capitalizado como tema literario en el indianismo romántico que incluyó, entre otros, la novela histórica *Jicoténcal*, publicada anónimamente en Filadelfia, en 1826 y que actualmente se atribuye al cubano Félix Varela; *Netzula* (1832), de José María Lafragua; *Los mártires del Anáhuac* (1870), de Eligio Ancona; *Amor y suplicio* (1873) y *Doña Marina* (1883), de Ireneo Paz. Curiosamente, otra cubana interesada en el tema de la conquista mexicana fue Gertrudis Gómez de Avellaneda, quien en 1846 publica en *El Heraldo de Madrid* la novela histórica por entrega *Guatimozín,*

último emperador de México y que no llega a México hasta 1853. También en España aparece el drama lírico en dos actos *Hernán Cortés*, de Ignacio Ovejero y Enrico Bensa Capponi en 1848. En 1875 aparece *Zaccicoxol, o baile de Cortés* en kiché y castellano, del lingüista C. Hermann Berendt y Daniel G. Brinton y *Fernand Cortez; ou La conquête du Mexique, grand drame historique en cinq actes*, de Paul Barbe, que apareció en Avignon en 1877. En 1827, José Fernández Madrid publica *Guatimoc, ó, Guatimocin: tragedia en cinco actos* en París. Poco después, en 1833, Jacopo Ferretti estrena el melodrama en dos actos *Fernando Cortes* en la Scala de Milán.

En México, en los años que siguieron a la publicación de *Jicoténcal*, solo en Puebla se registran al menos tres versiones teatrales inspiradas en la novela: *Xicohtencatl* (1928), de José María Moreno y Buenvecino; *Teutila* (1928), de Ignacio Gómez Arroyo y *Xicoténcatl* (1829), de José María Mangino.

Sin embargo, con el despegue de las dramaturgias nacionales, la revisión del pasado indígena se decantó como tema dramático por excelencia en el siglo XX. La relación del teatro con el espacio y la esfera pública y su potencialidad para crear consenso colectivo no solo artístico, sino especialmente cívico y político lo convierte, en el nuevo contexto, en un vehículo estratégico para fomentar el nacionalismo revolucionario (Balme 1-21). En palabras de Sandra Cypess:

> While during the nineteenth century narrative form was popular for addressing the theme of the conquest and its role in the building of the Mexican nation, in the aftermath of the Mexican Revolution the theme of the conquest was displayed on the Mexican stage; narrative was employed instead to record the experiences of the more recent bloody and violent conflict that was the Mexican Revolution (*Malinche* 11).

Para Cypess, la conquista es uno de los *topos* más presentes en la psiquis mexicana y latinoamericana que se ven como implícitamente teatrales: "the characters of the dramatic spectacle sustain both Mexican and world literature" (1). La adaptación teatral no parece más que llevar el motivo a su innata clave trágica, y en la medida en que se busca legitimar el pasado mesoamericano bajo los estándares del clasicismo, la caída azteca permite regresar a la pureza aristotélica de la tragedia clásica heroica y palaciega. El discurso historiográfico neoazteca que permea el teatro posrevolucionario tiene, así, un precedente sostenido en la invención de un indigenismo que atañe a príncipes y guerreros mesoamericanos fundadores de imperios y vencidos luego en el fragor del combate y las artimañas de los conquistadores españoles. La colisión de dos gigantes culturales permite criollizar la antigüedad grecolatina sin rebajar ni el tono, ni las sublimes pasiones y conflictos, ni la nobleza de sus personajes: se trata, primariamente, de mexicanizar un universal que, al mismo tiempo, universaliza lo mexicano. A diferencia de los nacionalismos indianistas de la literatura decimonónica, el medio teatral tributa a la nacionalización del espacio y la esfera pública a través de la presencia trágico-mítica del indígena de antaño como esencia de la mexicanidad.

Uno de los ejercicios estéticos más reveladores de la complejidad del indigenismo mexicano del siglo XX en su dimensión espaciotemporal se debe a la pluma de Marcelino Dávalos, quien, también, como vimos, dedica otras obras a la realidad de la Revolución. Además de ser escritor y periodista y de atravesar diferentes gobiernos, Dávalos llegó a ocupar puestos relevantes en la función pública de México. Fue Jefe de Asuntos Internacionales y luego encargado de la Secretaría de Relaciones Exteriores, diputado del Congreso por Querétaro y Regidor del ayuntamiento de la ciudad de México. Su obra *Águilas y Estrellas* (1916), que se presenta con el subtítulo de "película dramática en un prólogo y dos partes" ha recibido,

lamentablemente, menos atención crítica de la que merece. La obra de Dávalos, producida por la compañía de Ricardo Mutio y Dora Vila en el Teatro Mexicano el 8 de julio, fue publicada dos meses más tarde.

La obra de Dávalos contrapone dos cuadros temática y estilísticamente disímiles que solo convergen bajo una lectura global en torno a la identidad mexicana. Por una parte, aparece la visión trágica y grandilocuente de la conquista; por otra, se desarrolla una trama contemporánea anclada a su momento histórico. Justo con este paralelismo apoyado en una ruptura espaciotemporal, que eleva al azteca al paradigma clásico, el dramaturgo renuncia, paradójicamente, a las unidades aristotélicas. En términos de temporalidad, el prólogo y las dos partes del drama contraponen, de manera respectiva, pasado y presente con el objetivo de acercarse a las encrucijadas posrevolucionarias desde diversas luces.

En la poética e inflamada voz de un guerrero azteca, el prólogo acude a la narrativa de la conquista para remitificar la nación. Sus versos han trascendido de tal modo por su tono patriótico y su estructura rimada, que muchos aún hoy se sorprenderían al conocer que este poema heroico en realidad forma parte de una obra teatral cuya mayor parte es en prosa. La trama principal que ocupa las siguientes partes de la obra, tratan sobre una familia contemporánea de terratenientes endeudados que se debaten para salvar su propiedad agraria de las garras de su próspero acreedor foráneo, Samuel. La hacienda de los protagonistas se llama, no en balde, Águilas. El villano expansionista que amenaza el terreno perteneciente a la familia por varias generaciones, tiene, tampoco por azar, una finca llamada Estrellas. Tanto el tema de la propiedad de la tierra como de la nación se expresan topológicamente en las metáforas de las haciendas, cuyos emblemáticos nombres no dejan dudas sobre su correspondencia con México y

Estados Unidos.[70] Sin embargo, el tratamiento del tema indígena y su peso en la identidad nacional no es menos relevante en *Águilas y Estrellas*, y también se desarrolla poéticamente a través de la variable temporal.

Comencemos por la construcción del pasado que ofrece el prólogo: el glorioso atavío militar, ahora desvencijado, del guerrero azteca, da cuenta de la derrota indígena en la conquista. La propia imagen de este primer personaje en escena, dicen los apuntes, debe sobrecoger al público y apelar a la narrativa identitaria que reconoce en el azteca el alma de la nación. Dávalos comienza desde este primer momento a elaborar la noción de raza que reaparece a lo largo de la obra: "[el personaje del guerrero azteca] parece venir fatigado de la lucha; tiene su arma rota y roto el chimalli; las plumas raídas y mustias. Debe impresionar como el alma de su raza; como un ensueño de gloria y martirio" (Dávalos). En código altisonante, el personaje también recurre a la narrativa racial para engrosar el discurso identitario ante su audiencia:

> GUERRERO. Del seno de las nieblas
>
> a donde descendió mi estirpe de águilas,
>
> vengo henchido de glorias y recuerdos
>
> de grandezas derruidas … ¡soy mi raza! (Dávalos).

Con una épica intervención en verso, el soldado da cuenta de una estirpe caída que requiere redención. La intervención continúa en términos raciales cuando menciona un fenotipo del

[70] Estos recursos toponímicos son parte de una poética del espacio para reflexionar sobre los desafíos de la nación y sus posibles soluciones ante la amenaza expansionista de los Estados Unidos. Es justo en la poética del espacio donde se superponen los problemas de la tenencia de la tierra y la reconstrucción nacional, dos temas clave del discurso revolucionario.

invasor donde encaja simultáneamente el europeo y el estadounidense. Probablemente se ajusta más al segundo que al primero, en tanto añade el calificativo de "mercaderes", más cercano al imaginario de su momento histórico para aludir a lo estadounidense. Dávalos, así, actualiza el *topos* de la invasión foránea venciendo el salto temporal entre el momento representado (siglo XVI) y el momento de representación (siglo XX).

GUERRERO ¡Oh raza de cabellos xochipalli
y pupila azulada:
para arrojarte de mis patrios lares
se alzará de la huesa funeraria
la estirpe muerta,
la de testa brava;
y al sonar del huehuetl y el teponaxtle
agitará sus armas de obsidiana
para arrancarte el corazón del pecho,
raza de ojos azules y tez blanca…!
¡No arraigarán en suelo de mexica
tus pinos y mis palmas!
¡No dejarán mis águilas al buitre
hollar el pedestal de mis montañas,
ni tu sangre unirás, de mercaderes
a mi sangre de dioses que es sagrada;
raza de ojos azules,
pelambre rubia y epidermis blanca…! (*Idem*).

El discurso del guerrero es un lamento de la pérdida tanto territorial, que ilustra con imágenes del paisaje mexicano, como del patrimonio cultural ancestral representado por antiguos dioses. Dávalos reedita dramáticamente la figura de la profecía mítica, recurrente en la narrativa cultural mexicana tanto para explicar la conquista como la independencia. En el contexto del indigenismo posrevolucionario, redimir al indígena épico es edificar un orgullo ante un pasado unificador, una narrativa fundacional capaz de neutralizar tensiones raciales y sociales en pos de un proyecto de nación que persigue, a un tiempo, modernidad y justicia social. El indígena contemporáneo se percibe como la víctima principal de una historia turbulenta, pero para intelectuales como Dávalos, su personalidad cultural está desemantizada. En el presente, parece decir el autor, no han subsistido más que huérfanos, cuya asimilación colonial los deja en un limbo de ineptitud para inspirar un mito nacional.[71] La traición de la Malinche y los tlaxcaltecas, los más aludidos arquetipos de la caída, conlleva a la existencia de una "raza" paria en su propia tierra. Pero el discurso simbólico del guerrero azteca es propositivo: la nación tiene ante sí la posibilidad de encontrarse a sí misma en el indígena:

> Raza sin abolengo
> surgida del cadáver de mi raza:
> ¿quieres que de tus ruinas y leyendas
> Tenoxtitlán renazca?
> ¡Al indio resucita!

[71] En tanto los extintos aztecas se rescatan como depositarios del alma nacional, este cuestionamiento identitario indigenista adquiere carácter arqueológico.

> Al indio que si evoca de la Patria
> el recuerdo sagrado,
> sólo sabe de bosques que le talan
> o girones de tierra que le roban!
> ¡Resucita esa raza
> y del cadáver del azteca, surja
> la redención del paria!
> ¡Devuélvele el terruño
> y en el terruño fundará la Patria! (Dávalos).

Y termina el prólogo con la invocación al dios prehispánico: "¡Huitzilopochtli! / ¡Resucita el cadáver de mi raza / de águilas hoscas y a la par bravías…! / ¡Salva a mis dioses y redime al paria…!" (*Idem*).

El indigenismo de Dávalos ve en el indígena contemporáneo, y representa, cuerpos aculturados: continentes sin contenido. En este sentido, al minimizar su capacidad de agentes sociales y relegarlos a una presencia física sobre el paisaje con una impronta cultural despreciable en la actualidad, Dávalos responde al paradigma antropológico de cuerpo *vs.* cultura contra el que Csordas se pronuncia.[72] Signos desemantizados, los indígenas actuales que aparecerán en la primera y la segunda partes de *Águilas y Estrellas* son apenas peones nobles y sumisos que solo sirven de telón de fondo para un proyecto nacional liderado por mestizos ilustrados. No hay voluntad de distinguir dramáticamente al indígena contemporáneo que aparece en la trama principal más que por parlamentos contrahechos y jocosos, ni hay

[72] Ver Csordas "Paradigm".

expectativa de investirlos como héroes del cambio nacional. De hecho, cuando se dirigen a su culta audiencia, tanto el guerrero azteca como Publio, el mestizo que devendrá redentor de su familia y su tierra, minimizan al indígena de la actualidad a un objeto vacío que hay que reconstruir por el bien de toda la nación. Los indígenas son así, para Dávalos, objetos desprovistos de acción intencional (*agency*) que deben esperar una virtud solo restituible a manos de la sociedad civil, especialmente de los sectores letrados que consumen su teatro.[73]

En la trama contemporánea, el materialista Samuel ha expandido sus riquezas y propiedades en paralelo con el indetenible estropicio de la hacienda Águilas, lo que ha costado la angustia y hasta la muerte del padre de familia. Samuel, de hecho, se ha acercado físicamente al objeto de su ambición y lleva días quedándose en una casa en la propiedad de los protagonistas. Ahora al frente de la heredad amenazada, la culta y progresista matriarca, Paula, reúne a sus hijos para llegar a una solución que les evite perder la tierra. Lola, su hija, que ha sido propuesta como esposa a Samuel por uno de sus hermanos sin su consentimiento, accede voluntariamente a sacrificarse para salvar a su madre y "su casa" del desarraigo. [74] Su hermano Publio, por su parte, se declara el elegido de la salvación familiar y, en lugar de condenar a su hermana a un matrimonio sin amor, se ofrece como peón —un rol incompatible con su clase— con la esperanza de pagar con trabajo el valor de las deudas en las que ha incurrido su familia:

---

[73] Justamente, la obra *La redención del indio* (1949), de Armando List Arzubide, reedita este *topos*, entre otras.

74 LOLA. "Yo sé esperar, es su divisa"… ¡Triunfan Samuel y tú! / ANDRÉS. ¡Pero te vas con él! / LOLA. O le hago venir a mí, pero salvo mi casa pues ustedes no la saben defender (Dávalos).

> PUBLIO. por lo que guardes en tu sangre de la noble castellana que concibió a mi madre; por lo que reste en tus venas del abuelo José Diego, hijo de la raza inmensa caída al golpe del Destino, óyeme: soy mozo, fuerte… pues me vendo a ti como un peón, el más humilde gañán… sin retribución alguna, por un año… diez… ¡toda mi vida! si aprontas el dinero para evitar su sacrificio (Dávalos).

Con la inmolación de Publio, el dramaturgo defiende la tesis de autosuficiencia productiva y desestigmatización del trabajo de la tierra con el fin de reconstruir la nación autodeclarada mestiza. Ante el peligro de perder la soberanía y el territorio a cuentas de una dependencia económica del capital extranjero, Publio aboga por resolver los problemas internamente y para él, incluso, acudir a un acreedor mexicano es siempre una mejor alternativa que venderse a los extranjeros: "cuando yo tuve crédito, encontré abiertas las arcas de Elías. Por lo menos, no es un extranjero. Aprovecha el consejo… y me voy; no me agrada el speak english" (*Idem*). No menos puede esperarse del hijo pródigo, heredero del heroísmo romántico y, como refiere su nombre, el alma del espíritu público que Dávalos defiende.

El indígena trasciende como testigo ancestral de la legitimidad territorial desde una perspectiva espaciotemporal: por haber estado allí, y por haber estado por largo tiempo. Nadie mejor que el anciano José Marcos conoce la historia de la hacienda Águilas, desde su estéril origen hasta su florecimiento. Él ha presenciado, asimismo, la sutil entrada y asentamiento de la familia de Samuel, como arrendatarios primero, y como acreedores después. Su mirada experimentada, condescendiente con sus patrones mestizos, conoce, pues, los peligros de comprometer la tierra ante ambiciosos terratenientes:

> JOSÉ MARCOS. Yo conocí las "Águilas" ende chiquitas: una mala güerta; y las vi en tiempo de su padre —que de Dios goce—, convertidas en una señora hacienda. Fué cuando los padres de ñor Samuel tomaron en arrendamiento "Estrellas"… Toavía no nacía su mercé, cuando por pleitos de alicenciados y juzgados se quedaron ellos con hartas tierras, y las teníamos todos sin medida: cordeles y cordeles y hasta cansar las bestias sin acabar di andarlas (Dávalos).

El enfoque indigenista de Dávalos (y de otros autores de esta corriente) conlleva la contradicción de apoyar el discurso nacional en el elemento humano y cultural presentes en el espacio geográfico antes de la conquista e incontaminado de una influencia europea que, paradójicamente, ha dado origen al mestizaje contemporáneo. Para Dávalos, la pureza racial ancestral compensa el estatus de colonizado del indígena del siglo XX en la medida en que alimenta dramáticamente el orgullo mexicano y, por lo tanto, la cohesión nacional.

Justamente sobre este contraste entre el indígena del pasado y el presente, de la gloria urbana de otrora y del campo en ruinas contemporáneo, Dávalos desarrolla el diálogo entre el prólogo y los dos actos, o partes, que componen la pieza. La historia propiamente dramática se aproxima al indígena tangencialmente, pero en su centro quien está realmente es un mestizo que busca su esencia en un indígena construido discursivamente. Poco dicen o hacen los indígenas "reales" en la obra. Solo tres personajes indígenas, Tomás, José Marcos y su hijo Juan, aparecen como personajes diferenciados, y los tres son peones de hacienda. El texto no da mucha información sobre su origen étnico, más allá de su ocupación, su español defectuoso y, acaso, su sentido del humor. De hecho, en los tres personajes, pero especialmente en Tomás, se vislumbra el tipo del gracioso, casi siempre encarnado por el criado en el teatro tradicional. A falta de indicaciones explícitas, la solución material para construir personajes indígenas ante los

espectadores debió haber recaído sobre la producción de la puesta en escena y su selección de actores, atuendos y soluciones dramáticas.

Probablemente el detalle más transgresor de la obra es que la señorita Lola rechace al hacendado Samuel y acepte su amor por el joven indígena Juan, sobreponiéndose a la barrera de raza y clase. Más revolucionario aún, que ni su madre ni sus hermanos se opongan a la unión, pero de ellos —especialmente de Paula, la madre— sabemos que se trata de intelectuales y en su teatro Dávalos habla, no olvidemos, desde una tribuna intelectual.

Más allá de este conflicto secundario para la obra, los personajes indígenas eluden toda materialidad y solo tienen un espacio discursivo... en especial, en voz de los mestizos. Tras un breve intercambio sobre las fiestas populares y el coqueteo con las muchachas del pueblo entre el indígena Tomás, y los hermanos Erasmo y Publio, los dos criollos dialogan:

> ERASMO. ¿No te fastidia el trato de esas buenas gentes?
>
> PUBLIO. No se puede vivir cerca del indio sin amarle. Créemelo Erasmo; el indio es la única esperanza de nuestra redención (Dávalos).

En lugar de conducir la conversación a la experiencia concreta con los indígenas, especialmente con Tomás, que es el personaje "de carne y hueso" presentado en escena a los espectadores, Publio se desvía a un comentario abstracto que le permite reformular la misma tesis del guerrero indígena del prólogo. Con la certeza de que la redención de una identidad nacional descansa en el indígena, Dávalos establece una continuidad entre uno y otros personajes de sublimidad heroica: en el pasado, el soldado azteca; en el presente, el mestizo letrado. En la representación de 1916, el mismo actor, Ricardo Mutio (por cierto, un actor mestizo, como es de esperarse para el líder de una compañía urbana), representa ambos personajes y refuerza este sentido de

continuidad. No hay para el dramaturgo un vínculo directo entre el indígena del pasado y del presente, relegado este último a ser actor secundario en el drama de la patria. El indígena del presente, cabizbajo en la jerarquía social, no se expone como descendiente del bravo azteca, sino es el mestizo el que hereda su capacidad de acción para salvar la tierra del poderío extranjero, y vindicar así lo que sus ancestros malograron. El personaje de Paula construye esta genealogía patriótica con la raza azteca:

> PAULA. Y porque los hijos reproducen a sus padres, los míos reproducen hoy, no a los tlaxcaltecas reos de haber traído a su casa al extranjero; sino a los aztecas forjadores de hombres hechos para reír en el tormento (Dávalos).

Otro ejemplo revelador de la reconstrucción discursiva de lo prehispánico aparece en voz de Paula, cuando en memoria de su abuelo indígena, recita ante sus oyentes el relato mítico que aprendió de él, "La madre que salvó a su pueblo".

> PAULA. De no sé cuál castillo de la vieja España se desprende nuestra abuela, y un compañero de José Marcos, fue el abuelo. Ni apellido tenía. Se llamaba José Diego. Hizo y con todo y ser un indio, la grandeza de Águilas… Vástago de una raza de gentiles, no lograron las creencias de la abuela adormecer en José Diego la tradición supersticiosa, y su tradición favorita les voy a referir porque también yo la creo… Hija al fin de mi abuelo (*Idem*).

Las genealogías son aquí más verbales que físicas. La misma resistencia de Paula a la herencia discursiva española funciona simultáneamente en el discurso familiar dentro de la obra, así como

en la narrativa nacional que establece el dramaturgo con su público y, en sentido amplio, con la sociedad mexicana. A través de estos relatos sobre el "indio" y su sabiduría, en vez de las acciones del indio presente encarnado en actores y personajes, *Águilas y Estrellas* ejemplifica cómo el indígena discursivo del pasado se rescata como base fundacional de la nación. Así, la presencia del indígena en la obra de Dávalos es más discursiva que corporal, es decir, más literaria que propiamente escénica. La materialidad presencial, encarnada, de personajes y actores identificados como "indios" tiene menos peso en la trama que el discurso sobre el indio.

El mismo año del estreno de *Águilas y Estrellas*, en Estados Unidos se produce el filme *The Captive God* (1916), dirigido por William S. Hart y Charles Swickard y que incluye indígenas pueblo en roles secundarios, con una mirada orientalista al pasado prehispánico mexicano que capitaliza la magia y el esoterismo paganos en la industria del entretenimiento para el público estadounidense. El compositor estadounidense Roger Sessions finaliza la ópera *Montezuma* con libreto de Giuseppe Antonio Borgese en 1962 que se estrena por primera vez en alemán en 1964 en la Deutsche ópera de Berlín. En Estados Unidos, Irene Nicholson publica en 1966 *The X in Mexico: Growth Within Tradition*, una obra de no ficción que intenta explicar las principales ideas en torno a la mexicanidad y sus principales mitos, especialmente las elaboradas por Paz en *El laberinto de la soledad*, al público estadounidense. También en Estados Unidos Carella Alden estrena la pieza de teatro para niños *The Feathered Serpent* en octubre de 1970.

Pero en el ámbito nacional, el motivo de la conquista reaparecerá en el teatro a lo largo del siglo XX como parte de la búsqueda de la mexicanidad local aun dentro de los códigos del teatro tradicional. Poco después de Dávalos, Francisco Villaespesa da a luz *Hernán Cortés: poema épico en tres actos y en verso* en 1917, una pieza que estrenó en lectura dramática ante intelectuales y, aparentemente, frente al propio presidente Carranza poco antes de su publicación. La obra se estrenó en el Teatro Arbeu el 9 de marzo de 1918.

Antonio Mediz Bolio estrena la pieza teatral *La flecha del sol*, descrito como "Poema escénico de la conquista en tres actos", en el Teatro Principal de Mérida el 20 de abril de 1918. En 1925 aparece la tragedia *Cuauhtémoc*, de Joaquín Méndez Rivas. En 1929 se publica la *Historia y tragedia de Cuauhtémoc*, de Alfonso Teja Zabre. En 1939 ve la luz con la editorial Polis *El señuelo del sacrificio: coloquio de la derrota y triunfo de Quetzalcóatl*, de Joaquín García Pimentel. *Conquista y fundación: drama histórico en cinco actos*, de Carlos Buendía Lara, se publica en 1942 y se adapta al cine en 1955 bajo el título *Chilam Balam*. Esta producción de CLASA Films Mundiales bajo la dirección de Íñigo de Martino tiene como protagonista al actor Carlos López Moctezuma en el papel del héroe nombrado como el libro maya y el filme.

En el contexto internacional aparecen piezas como *Hernán Cortés: pasillo cómico, en prosa* (1917), de los españoles Armando Oliveros y José María Castellví. El dramaturgo francés Antonin Artaud anuncia *La Conquête du Mexique* en su segundo manifiesto sobre la noción de Teatro de la Crueldad, en 1932, y estrena su lectura dramática en una tertulia de 1934. En Estados Unidos, *The Great Montezuma* (1936),[75] de Joseph Foster, se publica en 1940. El tema de la conquista de México es recurrente en las espectaculares producciones anuales (Grove Plays) producidas casi siempre al aire libre y ricamente orquestadas en California por el Bohemian Club. Esta sociedad fundada en 1872 por periodistas del *San Francisco Chronicle* busca aunar especialmente a hombres jóvenes intelectuales y aficionados a las artes. En sus repertorios, desde inicios de siglo, figuran las puestas en escena *Montezuma*, de 1903, dirigida

[75] El título original fue *The Conquest of Mexico*, según el Archivo en línea de California, y el original se conserva en la biblioteca de la UCLA en Los Ángeles (Online Archive of California).

por Louis A. Robertson con música del compositor y organista de origen inglés Humphrey J. Stewart; *Tetecan. An Aztec Tragedy*, en 1950 y la obra *Cortez* en 1959, ambas de Howard Muckle y con música de Hugh Brown. En Quebec, Katy Touchette escribe la obra *Le don de Montezuma: pièce en douze tableaux* (1967), inspirada en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo.

Si en el contexto latinoamericano desde los años cincuenta la narrativa se reinventa —más expresiva que temáticamente— y conduce al esplendor del boom en los albores de los sesenta, el teatro potencia la gravedad cuasi ensayística de la grandilocuencia clásica para reflexionar en torno a la mexicanidad a través de los mitos prehispánicos. La conquista, elevada a tragedia nacional y ubicada en el pedestal de lo clásico, deviene en el ámbito teatral la alegoría alternativa a los motivos grecolatinos para explicar la historia reciente del país.

El 28 de octubre de 1958 Celestino Gorostiza estrena en el Teatro del Bosque *La leña está verde*, drama histórico de tres actos, que trascenderá luego con el título de *La Malinche.* La profecía de la llegada de los españoles como teúles, mensajeros de Quetzalcóatl, funciona en esta obra como nexo con el imaginario grecolatino de la fatalidad trágica. La pieza, sin embargo, desplaza el protagonismo de los nobles aztecas y los conquistadores a la figura fundacional femenina, según Isis Quinteros "porque ella es el Verbo, el Logos, el conocimiento, se alza como individuo sobre el mundo masculino convulsionado de pasiones y de turbias intrigas" (35).

Rodolfo Usigli, por ejemplo, adopta la conquista como tema de *Corona de fuego* (1960), la segunda obra de su trilogía que bautiza como "antihistóricas" y que incluye *Corona de sombra* (1943) y *Corona de luz* (1963).[76] En *Corona de fuego* es Cuauhtémoc quien se sitúa en el centro

[76] Maximiliano y Carlota, y la Virgen de Guadalupe, respectivamente, serán los motivos de las otras obras de la trilogía.

de este cuestionamiento de la historia y la personalidad nacionales. La obra, cuya trama se sitúa en 1525, recrea el contexto que lleva a Cortés a asesinar al gobernante indígena y el martirio de este último. Su vena trágica, aunque aristotélica en su estructura, poco tiene que ver con un hado prediseñado por los dioses. Usigli se adscribe a una versión de la conquista favorecida por fallos y excesos humanos, catalizada por la codicia y la conspiración.

Usigli es de especial relevancia por su promoción del particular poder historiográfico de un teatro que renuncia conscientemente a la distancia científica del historiador y opta por una mezcla productiva entre registro histórico y fabulación dramática. En sus obras históricas, Usigli usa libremente personajes de manera anacrónica, como ocurre con la inserción de Fray Bartolomé de Las Casas en su pieza *Corona de luz* en una fecha en que el sacerdote no estaba en Nueva España. Para el autor, el dramaturgo, como el historiador, no es esclavo, sino intérprete de la historia (Usigli, *Sombra* xv). Luego añade, sobre esta misma idea: "si se lleva un tema histórico al terreno del arte dramático, el primer elemento que debe de regir es el de la imaginación, no la historia" (Usigli, *Luz* 70).

Entre las breves obras de Salvador Novo reunidas bajo el nombre de *Diálogos* y que consisten en el encuentro improbable de dos personajes anacrónicos, el dramaturgo había estrenado los intercambios entre la Malinche y Carlota, y entre Cuauhtémoc y Eulalia en 1956. Sin embargo, es su obra *Cuauhtémoc* (1962), estrenada el 19 de octubre del mismo año en el teatro Xola bajo la dirección del autor, la continuadora de Usigli en la toma de Cuauhtémoc como padre simbólico de la nación. Novo retoma la estrategia de movimiento entre el presente (tiempo en el que comienza y termina la obra) y los eventos del pasado, para reflexionar metateatralmente en el peso de uno de los episodios más traumáticos de la conquista en la identidad mexicana. Trabaja el elemento indígena de manera provocadora y marca la diferencia entre la mexicanidad del público tradicional de su teatro y la de los pueblos autóctonos.

Cuauhtémoc comienza con un joven indígena contemporáneo que, sombrero en mano, avanza al proscenio, mira a su audiencia y pronuncia:

> Señoras y señores, muy buenas noches. Me presento ante ustedes: mi nombre no les diría nada: puede ser Juan o Pedro. Creo que importa más que sepan por qué les habla desde aquí un muchacho como el que ven: mexicano -aunque no como ustedes, que también son mexicanos; sino más, porque soy indio- moreno, de pelo lacio, de dientes fuertes y blancos, lampiño… No aguanto los zapatos. Camino mejor sin ellos, o con mis huaraches (Novo 257).

En la obra destaca también el uso de máscaras. Son los jóvenes indígenas de hoy quienes representan la vida de Cuauhtémoc mientras encarnan a los personajes del pasado. Las máscaras son también los artefactos simbólicos que representan la dualidad del sujeto colonial, un tópico trabajado por Paz, entre otros, en sus teorizaciones sobre la mexicanidad. El desenmascaramiento final es, sin embargo, liberador. Los jóvenes indígenas depositan sus máscaras de los personajes de la conquista en el suelo, como si las sembraran, y se yerguen, ahora dando sus propios rostros, en el reconocimiento de una identidad colectiva heredada, selectivamente, de la nobleza azteca: "Y Cuauhtémoc no ha muerto. Sé que está en mí; que vivirá siempre: en mí y en mis hijos —y en todos los que vengan después— a nacer en la tierra de México —formados con los huesos de nuestros muertos— nutridos como el sol con la sangre de nuestros corazones" (Novo 282). Posteriormente, Novo dedicará también otras piezas a la historia prehispánica, especialmente las comedias *In pipiltzintzin o La guerra de las gordas*, estrenada en 1963 y ambientada en la guerra de 1473 entre tenochcas y tlatelolcas e *In Ticitezcatl o El espejo encantado*, publicada en 1966 y donde aparecen los dioses prehispánicos en un Teotihuacan convertido hoy día en sitio turístico.

Sergio Magaña, que en 1953 había reeditado la conquista en código trágico con *Moctezuma II*, en 1964 se atreve a explorar la vertiente cómica del mismo momento histórico con *Los argonautas*, estrenado en 1967 y rebautizado *Cortés y la Malinche* a partir de la segunda puesta en escena. El escritor español Ramón José Sender, quien en 1940 había publicado *Hernán Cortés*, su primera obra de teatro extensa dividida en dos partes y once cuadros, produce una versión revisada de la misma bajo el título de *Jubileo en el Zócalo* en 1964. Apoyado en las crónicas de Bernal Díaz, Sender opta por la experimentación dramática al incorporar pasajes narrados y la recrear metateatralmente la obra sobre la conquista de México a la que asiste Hernán Cortés en 1538, invitado por el virrey Antonio de Mendoza con motivo de las paces entre los reyes español y francés. Sender propone una lectura en paralelo de dos momentos históricos de relevancia en la historia de España: la victoria de Carlos I sobre Francisco I y la de Cortés sobre Moctezuma (Sobejano-Morán 397).

En el México de los sesenta, la lectura trágica de la conquista ofrece un telón de fondo productivo para contextualizar los turbulentos eventos contemporáneos. Así, cuando el 2 de octubre de 1968 bajo la presidencia de Gustavo Díaz Ordaz se reprime y asesina a decenas de estudiantes universitarios movilizados en la Plaza de las Tres Culturas de Tlatelolco, la dramaturgia mexicana sabrá alinear la brutalidad del acto al discurso teatral clásico.

Maxtla: Tragedia en tres actos, de Pablo Salinas, patrocinada por el Instituto Mexicano del Seguro Social (IMSS) y el Organismo de Promoción Internacional de Cultura (OPIC) se estrena el 10 de enero de 1969 en el teatro Tepeyac, de la ciudad de México. Salinas ambienta su obra alrededor del caudillo tepaneca Maxtla, quien fuera el primogénito del tlatoani Tezozómoc, y gobernante de Azcapotzalco en la tercera década del siglo XV. Con una historia colmada de intrigas palaciegas, frustradas ambiciones de tomar portentosas ciudades como Tenochtitlan y Tetzcoco, la traición y fratricidio contra su propio hermano Teyatzin, Maxtla termina asesinado

por los mexicas bajo el mando de Nezahualcóyotl, quienes le arrancan el corazón y arrojan su cuerpo a la intemperie para que lo devoren los zopilotes. La tragedia de Salinas nacionaliza la violencia clásica con gestos de crueldad prehispánica en hombres, no dioses, que diseñan su autodestrucción. Su héroe funciona entre la narrativa mítica de un Prometeo y un Polinices, pero los gritos finales de desesperación del protagonista interpelan de un modo mucho más íntimo a un público mexicano con la memoria fresca de los crímenes de Estado:

> MAXTLA. ¿No cumpliendo con la venganza que juramos ante nuestros antepasados, alcanzamos el honor? ¿Dónde está la gloria del poder?... ¡¡Pueblo de Azcapotzalco, yo te he aniquilado!! ¡¡Pueblo de Azcapotzalco, tú me has derrotado!! No hay dioses, ni hombres dni mujeres que me escuchen. ¿Quién soy? ¿Qué? ¡Vuelvo los ojos hambrientos!... ¿Tengo miedo!¡¡He matado la voz de mi pueblo!! (Salinas 206).

Carlos Fuentes elige también el encuentro de europeos con indígenas en su ópera prima como dramaturgo para reformular la espiral de violencia que acompaña la genealogía mexicana y que alcanza una cumbre en la cuna misma del mestizaje: 1519. Para Fuentes, *Todos los gatos son pardos*, concluida en 1970, es "una respuesta a mí mismo y una contestación a México. A un tiempo, monólogo y diálogo; pero también, con suerte, coro" (5). En la historia de México, la lucha por la palabra equivale a la lucha por el poder e indagar en los orígenes de la nación es el medio de entenderse a sí mismos y a la propia historia. La colonización de México, a diferencia de la dominación británica —coincide Fuentes con Paz y Vasconcelos—, se funda sobre un aniquilamiento mutuo: la cultura indígena y el encierro de la España renacentista. La destrucción y la barbarie no pueden deslindarse del nacimiento del mestizaje que define la identidad, ni de la

soberbia y fracaso que comparte el triángulo de personajes fundadores de la nación: Cortés, Moctezuma y la Malinche.

Como en *Águilas y Estrellas*, de Dávalos, la obra de Fuentes condensa el presente con el pasado. Propicia una lectura arqueológica de la mexicanidad donde los eventos contemporáneos dialogan con los restos sociopolíticos y humanos del pasado. En sus dos capas espaciotemporales —y antiaristotélicas—, Fuentes superpone la fatalidad histórica a distintos niveles y, con el reciclaje fantasmagórico del que nos habla Carlson en *The Haunted Stage*, exige de su audiencia un ejercicio de memoria nacional para reaccionar ante los sucesos actuales (Fuentes 9).

En lugar de centrarse, como Dávalos, en una historia contemporánea, la trama central de Fuentes se desarrolla en 1519, y en vez de optar como aquel por un prólogo grandilocuente fuera del argumento central, *Todos los gatos son pardos* prefiere explotar el último sabor escénico del epílogo para conmover a su público. La escena final consiste en un decrépito Hernán Cortés que, desterrado, abandona el escenario animado por un enano. Acto seguido, mientras aparecen las marcas que inundan el mercado contemporáneo junto a íconos de la mexicanidad como la Virgen de Guadalupe y los mariachis, los actores retornan y se presentan a través del vestuario como arquetipos del paisaje humano de la nación de todos los tiempos: músicos, meseros, veteranos de la Revolución, militantes del PRI, agentes de represión, sicarios, negociantes modernos… Cortés figura ahora como un general estadounidense; Moctezuma, como el presidente del país, y un joven sacrificado por los aztecas al inicio de la obra aparece ahora jadeante transformado en estudiante universitario hasta que cae acribillado como víctima de Tlatelolco frente al público. La domesticación de la puesta en escena apela en este momento al tiempo y al espacio del espectador y el pasado se ofrece como fuente, quizás de más preguntas que respuestas. Con este mosaico expresivo, Fuentes pone el discurso teatral en función de un llamado la emancipación de la sociedad civil contra toda tiranía, tanto interna como extranjera.

Bajo la custodia de los censores, en 1969, rememora Fuentes, la obra se presentó en una lectura no profesional en el Teatro Universitario de la Avenida Chapultepec que contó, entre los lectores, a Carlos Monsiváis y al propio autor. A medida que se representó en el extranjero, desde una lujosa producción suiza a modestas representaciones universitarias en Norte y Suramérica, la pieza fue alejándose de sus motivaciones iniciales, priorizando el factor artístico sobre el político (Fuentes, *Ceremonias* 8). De hecho, por la confesa influencia de sus traducciones y el trabajo del Schiller Theater, en su edición de 1991 el escritor introduce cambios significativos que comienzan por el título —ahora *Ceremonias del alba*—, a propósito de la traducción francesa de Celine Zins. El epílogo dramático se sustituirá por un prólogo que explica el simbolismo de la pieza en su contexto de producción, ya entonces mucho más distante de sus nuevos receptores.

A estas obras seguirán incontables otras como, en la escena nacional, *Don Hernando; drama en verso* (1972), de Horacio Parra González; *Malinche Show* (1977), de Willebaldo López; *El sitio de Tenochtitlan: Tragedia antihistórica en tres actos y un epílogo* (1980), de Raúl Moncada Galán y más recientemente, en la pluma de otro gran autor de la escena mexicana, Vicente Leñero, *La noche de Hernán Cortés: obra en un acto* (1994).

De especial interés es el trabajo del personaje de la Malinche por parte de Rosario Castellanos en *El eterno femenino* (1975). En tono satírico, esta mexicana fundacional participa en el cuestionamiento de la cultura patriarcal y la inestabilidad de los mitos junto a muchos otros íconos femeninos de la historia nacional. *Águila o sol* (1984), de Sabina Berman, también revisita, en tono irreverente, la conquista desde un punto de vista alternativo, y sigue, como fuente inspiradora, *La visión de los vencidos*, el texto de Miguel León Portilla que documenta la memoria indígena sobre los eventos de la caída de México.

Internacionalmente, en los años que siguen aparecen, entre muchas otras, *Totoloque: Das Geiseldrama von Mexiko-Tenochtitlan: Stück in drei Spielen* (1985), de Peter Schneider, en Alemania; *Aztèques* (1991), de Michel Azama, en Francia y, en el mismo año *La Conquête de Mexico*, de Yves Siouï-Durand en Quebec.

Internamente se capitaliza la presencia del indígena a través de su pasado imperial y, en especial, en el tema de la conquista, que preside esta arqueología de la mexicanidad y deviene el *topos* más exportado del imaginario nacional. Justo tras los hallazgos arqueológicos en la ciudad de México a finales de la década de 1970 se reactiva asimismo el interés hacia las culturas prehispánicas en diversos museos del mundo.[77] Eduardo Matos Moctezuma, quien dirigió las nuevas excavaciones del Templo Mayor como heredero profesional de Gamio, contribuye también a esta genealogía de la mexicanidad al sostener que bajo la piel de cada mexicano se podía hallar un azteca (Richard).

La nobleza precortesiana deviene así vórtice de un imaginario nacional que permite cuestionar y sintetizar los valores más gloriosos y atroces de la mexicanidad. Los grandes personajes prehispánicos funcionan como recordatorios de la génesis identitaria de una

[77] Desde los años ochenta noventa también hay un marcado interés museístico por exponer el pasado prehispánico mexicano. Algunos ejemplos son la exposición itinerante organizada por el INAH y el Ministerio de Asuntos Exteriores mexicano titulada "Aztec Mexico: Discovery of Templo Mayor", que pasó por el Museo de Historia Natural de Nueva York de julio a octubre de 1982. En 1983, la exposición "Art of Aztec Mexico: Treasures of Tenochtitlan" se inaugura en la National Gallery of Art de Washington D.C. De septiembre de 1992 a febrero de 1993, la exposición "Aztec: The World of Moctezuma" permanece en el Denver Museum of Natural History. Por la misma época, Carlos Salinas recauda fondos y financia la Galería Mexicana, inaugurada en 1994 como espacio de exposición permanente en el British Museum de Londres.

comunidad que intenta reducirse a un mestizaje constructor de nación, pero al mismo tiempo se evocan como signos de la fatalidad de un destino colonial insuperado. Las figuras indígenas del pasado de Dávalos, Magaña, Usigli, Gorostiza, Salinas, Fuentes y tantos otros autores se presentan en su dimensión de heroínas y héroes trágicos cuya universalización mítica permite descontextualizar eventos y personajes de sus coordenadas originales para acomodarlos a diversas circunstancias e interpretaciones a lo largo del siglo XX. En el teatro convencional, el indígena noble del pasado, como raza fundacional, evoca la genealogía del mestizo más que del indígena contemporáneo. Es un elemento de síntesis, atractivo para las élites ilustradas en tanto en términos raciales evoca la particularidad del país al tiempo que su distinción y acumulación de recursos coincide con los ideales de prestigio de origen europeo.

El espacio del teatro ilustrado es, pues, el canal de convergencia pública de audiencias mestizas interpeladas por su propia imagen del indígena mexicano. Sin embargo, la espaciotemporalidad del teatro indigenista urbano del siglo XX resulta excluyente para los indígenas de carne y hueso contemporáneos que habitan el espacio mexicano en el momento en que estas obras se producen. El contenido teatral es digerible desde y por la cultura dominante si consideramos que las obras están en su mayoría en castellano y responden a la tradición escénica occidental. El factor temporal y la lejanía de referencias entorpecen también la recepción de una audiencia sin acceso a los canales educativos o mediáticos responsables de sedimentar una interpretación dominante de la historia mexicana. En materia espacial, la ubicación y el acceso pagado a los principales edificios teatrales donde se exhiben las obras son limitantes para las audiencias indígenas, pero también lo son, aunque sean menos evidentes, las normas subjetivas —uso y registro de la lengua, códigos de vestuario y de comportamiento, expectativas sociales— asociadas también al teatro como espacio de entretenimiento de las clases ilustradas. El uso del espacio aquí demuestra el impacto no solo simbólico, sino físico de la práctica teatral

heterotópica en la economía de relaciones en las que esta se inserta, recordándonos, como Tomkins, que "This enactment of space in performance has the capacity to demonstrate the rethinking and reordering of space, power, and knowledge by locating world-making spaces and places tangibly, albeit transiently" (6).

La presencia del indígena urbano y noble del pasado tiene también un impacto en este contexto espaciotemporal al dislocar a una figura autóctona periférica y rearticularla en un paradigma clásico como figura discursiva de legitimación. A través del noble guerrero prehispánico, el teatro pone sus códigos genéricos y sus ventajas de intervención colectiva sobre el espacio y el tiempo físicos para incorporar a la construcción nacional un paradigma grecolatino presente ya desde el siglo XVI en el discurso historiográfico de autores como Sahagún, Muñoz Camargo, Alva Ixtlilxóchitl, Alvarado Tezozómoc y Clavijero.[78]

Paralelamente al teatro elitista, que nace de las ruinas letradas de Tenochtitlan y viaja por los escenarios europeos, en la transición de la presidencia de Díaz Ordaz a Echevarría se promueve un teatro rural asociado a comunidades indígenas que no son, en modo alguno, ni el público de Fuentes ni el de Artaud.

[78] Ver las frecuentes comparaciones de los mexicanos con paradigmas de la antigüedad clásica como los "césares romanos", cartagineses para cronistas e historiadores de los siglos XVI y XVII como Sahagún, Alva Ixtlilxóchitl, Tezozómoc, Muñoz Camargo y Clavijero.

1.3 Presencia, copresencia y agentes sociales en el teatro indígena: del espacio a la esfera pública

El Teatro Hidalgo de Ixmiquilpan, una ciudad de población predominantemente otomí, se construyó, junto al edificio de la presidencia municipal, entre 1906 y 1910 para celebrar el centenario de la independencia mexicana. Operado por el gobierno local, su fin social fue el de acoger espectáculos artísticos o deportivos de carácter público (Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal). Sin embargo, el 25 de septiembre de 1936 las butacas de este teatro no alcanzaron para los más de 8,000 asistentes que desbordaban sus muros. Como en los días de espectáculo, el corte imaginario entre escenario y platea marcaba la división de roles entre los grupos que ocupaban cada espacio; pero no se trataba, de hecho, de una jornada teatral, sino de un encuentro del Primer Congreso Regional Indígena que contaba con la participación especial del presidente Lázaro Cárdenas. Los miles de delegados incluían representantes de comunidades indígenas, funcionarios locales y federales, dirigentes sindicales y campesinos, periodistas, educadores e invitados extranjeros.

A pesar de la clara demarcación espacial, esta vez las expectativas de pasividad y actividad exigían una retroalimentación más explícita entre ambos grupos de invitados, aquellos que en posición de autoridad regían la tribuna como representantes del poder oficial, y quienes participaban como sujetos implicados en el tema de discusión: el problema indígena en México. Por primera vez, los delegados indígenas tenían la posibilidad de dirigirse al presidente de la república en cuerpo presente para plantearle sus inquietudes, solicitudes y anécdotas y, sin mediación institucional ni tecnológica perceptibles, garantizar la clara recepción de sus demandas.

La sobriedad oficial dio cabida, no obstante, a incidentes emocionales que no habrían diferido demasiado de un evento histriónico. Un campesino indígena llamado Modesto Esparza se hincó en una rodilla ante el presidente y trató de besarle la mano mientras le pedía suministros para trabajar en una mina cerca de Tepenené, Hidalgo. Cárdenas se negó a aceptar este "gesto de humillación" (Dawson xiii-xiv) y, en su lugar, como signo de su respeto hacia los pueblos originarios, invitó al campesino a sentarse a su lado en la tribuna de autoridad. Ese día fue un hito en el populismo cardenista en cuanto a la formulación performativa del indígena como actor político. El presidente instó a las comunidades autóctonas a trabajar mano a mano con el gobierno federal para reducir la pobreza, la explotación y el aislamiento a que habían estado sometidas durante siglos. Los opositores de tales gestos cardenistas suelen desacreditar los acontecimientos del teatro Hidalgo como puro sensacionalismo y, según Alexander Dawson, no faltan las comparaciones con un montaje teatral: "Yet because of its spectacular nature, critics might argue that the congress was just a show, an ephemeral moment where the state staged an illusion that would disappear with the reassertion of "real" politics" (xiv).

Casi cuatro décadas más tarde, el 13 de septiembre de 1971, emulando una nueva puesta en escena de la misma obra sobre el aún inexplicable "lugar" del indígena en la sociedad mexicana, la ciudad de México acoge una sesión extraordinaria del consejo del Instituto Nacional Indigenista (INI). Esta vez asiste el entonces presidente de la república, Luis Echeverría, así como altos funcionarios, intelectuales y periodistas. El INI, creado bajo el gobierno de Miguel Alemán en 1948 como filial del Instituto Indigenista Interamericano,[79] en

[79] El INI se creó como organismo subordinado al poder ejecutivo federal para investigar y dar solución a los problemas "de los núcleos indígenas del país" (Ley que crea el Instituto Nacional Indigenista).

esta ocasión revisa críticamente las fallas de la Reforma Agraria cardenista en la degeneración de la propiedad de la tierra, los lazos entre el poder económico y la corrupción política, y la dudosa integridad de la agenda de la Revolución Mexicana y el PRI como su evolución institucional.

De corrosiva ironía, un reportaje del periodista Guillermo Jordán sobre el evento aparece poco después, el 18 de septiembre, en las páginas de *Excélsior* bajo el título "Eternos despojados, la mojiganga del indigenismo". Las primeras líneas de Jordán devuelven, como el comentario de Dawson sobre la sesión con Cárdenas, la reminiscencia de un espectáculo teatral en eterna cartelera nacional mexicana: "Ya está de regreso al escenario, con nuevos actores, la obra que levanta grandes polémicas: el indigenismo. Tiene al parecer, gran taquilla y es, como "La verbena de la paloma", de las inmortales en la opereta oficial" (Jordán 176).

El liderazgo y la retórica populistas han sido temas de amplio debate en la escena política. No solo en el universo escénico existe el término "populismo teatral" para catalogar al teatro dirigido a las masas populares como reacción al mito del teatro como entretenimiento elitista (Nichols 267). En la arena política, autores como Steve C. Ropp han llegado a considerar los rasgos dramáticos como esenciales para el concepto mismo de populismo, definido como "the theatrical presentation of ideas and/or use of direct action techniques by a political leader of any ideological persuasion in order to bypass traditional representative democratic institutions and to connect directly with his or her people" (36). En el caso de estos eventos mexicanos, no es nada desatinado percibir la relación entre los espacios y concurrencias humanas de actos políticos y teatrales. Desde el punto de vista físico, las locaciones diseñadas para los espectáculos son, en definitiva, las mismas que acogen a una audiencia política o corporativa, y ofrecen en cada caso cabida física a un colectivo, condiciones técnicas adecuadas, privacidad, control y seguridad. También coinciden los elementos de representación e invisibilidad de la mediación

que señala Ropp ("*direct action*") y que funcionan de manera semejante en unos y otros contextos.

No solo los discursos, sino la presencia respectiva de los presidentes Cárdenas y Echeverría son gestos simbólicos que reactivan, en el imaginario público, el valor nacional que supuestamente merecen las poblaciones indígenas a ojos del Estado mexicano. La convergencia en un mismo espacio de cuerpos que encarnan el mando supremo de la nación y quienes representan el otro extremo de la jerarquía social —indígenas empobrecidos— crea la ilusión de una comunicación directa entre ambas partes sin la engorrosa y siempre sospechosa cadena burocrática. En estos actos políticos, la copresencia corporal garantiza la comunicación y retroalimentación directas de dirigentes y civiles. De ese modo, se reproduce simbólicamente el paradigma de democracia liberal en el que aun los ciudadanos menos favorecidos acceden y pueden transformar virtualmente las estructuras de poder.

En la base de la capacidad movilizadora del teatro, o en cuánto de teatral es atribuible a la narrativa política, está asimismo la naturaleza social del acto de representación escénica. La presencia teatral es necesariamente copresencia (ocurre ante otros) y tanto actores como espectadores funcionan como contrapartes físicas que se definen mutuamente. No se trata tanto de colectivos o espacios antagónicos, sino de elementos constitutivos de un mismo sistema de los cuales depende la dinámica misma de la puesta en escena. Según Fischer-Lichte, "the bodily co-presence of actors and spectators enables and constitutes performance. For a performance to occur, actors and spectators must assemble to interact in a specific place for a certain period of time" (*Transformative* 32). La copresencia que se manifiesta propiamente en la fase de la

representación,[80] establece, pues, las bases para leer el teatro como evento social, generador y participante de una esfera pública.

Rastreando las interconexiones entre performatividad política (Butler, "Performative" 147) y representación teatral, en esta sección nos detenemos en la construcción de una esfera pública como espacio de participación comunitaria, y que está centrada en el sujeto indígena como autor teatral y/o agente social. Exploraremos qué papel desempeña la copresencia —especialmente en el contexto de la práctica comunitaria— en el desarrollo de esa esfera pública teatral y cómo la acción intencional (*agency*) dramática y sociopolítica de los agentes indígenas incide en la formación de una comunidad en el espacio teatral y extrateatral.

La presencia, la percepción del otro como entidad presente, suele asociarse con la capacidad de actuación de ese otro. La concepción de Giuseppe Riva de que "… [humans] are 'present' if they are able to enact their intentions" (103) y de que los demás están presentes ante nosotros si podemos reconocerlos como seres capaces de actuar, puede aplicarse, como ha hecho Gabriella Giannacchi, al contexto de la acción y la comunidad teatral entre actores y espectadores ("Environmental" 50-52). Las presencias indígenas generadas por autores e instituciones autóctonas imbrican las nociones de copresencia y acción intencional, en tanto la generación de comunidad teatral pasa por la cohabitación simultánea del espacio en el acto teatral, así como del reconocimiento afectivo entre creadores y audiencias. Esta perspectiva de análisis recupera asimismo algunas de las nociones analizadas en los capítulos anteriores, especialmente las de encarnación y coincidencia espaciotemporal.

[80] En el texto dramático se evoca esta convergencia espaciotemporal de presencias, aunque se queda en la abstracción.

Dada nuestra intención de analizar las experiencias escénicas y sus participantes en diálogo con el contexto donde ocurren, nos interesa comprender el ascenso del indígena como sujeto político en paralelo con su emergencia como voz autoral. En México, estos dos procesos van de la mano en la definición del indígena como agente social en los terrenos cultural y político en las últimas décadas del siglo XX. En el politizado contexto del indigenismo finisecular, el espacio público pasa por la persona pública. Antes de llegar, pues, a la figura de la dramaturgia indígena, y de la toma de posesión intelectual de una presencia hasta entonces restringida en la historia de la cultura letrada mexicana, detengámonos en este ascenso del agenciamiento indígena.

1.3.1 El ascenso de un intelectual público: hacia una autonomía institucional

La potencialidad del indígena como agente social, y no solo como paciente, será uno de los temas más productivos del debate indigenista en las dos últimas décadas del siglo XX. Tanto la reunión de 1936 con Cárdenas como la de 1971 con Echevarría compartieron el énfasis en el potencial del sujeto originario para incidir y cambiar su propio destino y, por consiguiente, en su rol como agente social. En este sentido, nos adscribimos a Alfred Gell en la noción de agente como sujeto que motiva y conduce acciones intencionalmente,[81] aun si admitimos que en esta compleja ecuación alrededor de los pueblos indígenas, tal "destino" se diseñó muchas veces desde las estructuras de poder. De hecho, con frecuencia operó contra los propios intereses de las

[81] Gell plantea: Agents initiate "actions" which are "caused" by themselves, by their intentions, not by the physical laws of the cosmos. An agent is the source, the origin, of causal events, independently of the state of the physical universe (16).

poblaciones autóctonas. En el momento de Cárdenas, el gesto performativo de promover a Modesto Esparza al espacio de autoridad rehabilita la capacidad de acción del indígena,[82] a tono con la fe de Luis Monzón de que solo el indio podía redimir y elevar al indio (Citado en Dawson 177). Así, aunque polémico, el discurso oficial de emancipación indígena, a menudo bajo sus limitadas etiquetas sociales en vez de étnicas, se tradujo en decisiones gubernamentales como el programa cardenista de empoderar a los campesinos a través de una reforma agraria.

Con Echeverría, ya otro momento histórico, la capacidad de acción intencional indígena penetra los discursos culturales y políticos, y el empoderamiento autóctono se evalúa desde otros ángulos y gestos. Como puntos notables de la encendida discusión del INI de 1971 resaltan el cuestionamiento de las políticas asimilacionistas gubernamentales contra los pueblos originarios y el llamado al respeto de las culturas e instituciones indígenas dentro de una agenda que había sido tradicionalmente económica. Aprovechando la presencia física y el contexto casi teatral, ese día el escritor y profesor Fernando Benítez denuncia frontalmente ante el presidente la falta de apoyo del gobierno a un indigenismo que exige rediseñarse para "proteger a los indios sin privarlos de su cultura" y propone capitalizar la vocación comunitaria autóctona: "el cambio… debe realizarse desde dentro de sus instituciones culturales, no contrariándolas, sino robusteciéndolas, aprovechando su sentido de la cooperación comunal de gobernar a los suyos gratuitamente" (Instituto Nacional Indigenista 69).

Pablo González Casanova, entonces rector de la Universidad Nacional Autónoma de México, proponía, por otra parte, una perspectiva descolonizadora que revelara la dimensión

[82] El gesto de Cárdenas secunda la función performativa del discurso como acción (Austin 5), pero también su impacto sobre la realidad en un sentido político (Butler, "Performative" 147).

política del indígena y favoreciera su acceso a los órganos de conocimiento y de poder para tomar una parte activa en las decisiones que lo afectaban:

> Se ha hablado de la posibilidad de un congreso en el que no se escuchara a los especialistas o a los que hemos querido serlo, como antropólogos, como sociólogos, como escritores, sino que se escuchara a los propios indígenas. Y esto no se ha hecho —que yo sepa— en la historia de nuestro país, y constituirá, sin duda, otro paso trascendente en el planteamiento del problema indígena, en que por primera vez aparecerá el hombre indígena como hombre político (Instituto Nacional Indigenista 90-91).

Con su cuestionamiento del arbitraje cultural paternalista, González Casanova legitima el derecho del indígena a dominar tanto el terreno de los actos como del discurso que le compete. Con ello, el indigenismo mexicano se suma a debates sobre justicia social en el liberalismo político y las democracias modernas en auge desde las luchas por los derechos civiles en Norteamérica. El acceso de los grupos sistemáticamente oprimidos a "hablar por sí mismos" y a un modelo democrático que incorpore las narrativas personales de los afectados, son algunos de los temas más discutidos en la esfera pública de los setenta (Christman 179-180). Asimismo, se intenta desarticular una noción de experiencia universal o normativa, ya que la injusticia tiene un fuerte elemento experiencial que solo las víctimas de racismo, sexismo u otras dinámicas opresivas pueden expresar adecuadamente (Young 165). No en balde en este contexto aparece en París en 1976 *Le réveil indien en Amérique latine*, epilogado por Michel de Certeau, y que incluye manifiestos indígenas de México y otros seis países de la región. La premisa de este compendio es que los indígenas del continente no necesitan la mediación de antropólogos ni

misioneros que los aculturen: “The declarations in this book testify to the Indians’ resolve to free themselves of the yoke of foreign domination, and to assert their own thought and ideals. They demonstrate that Indians are perfectly capable of explaining themselves and their grievances” (Materne 9).

La presentación de discursos indígenas bajo imperativos hegemónicos acarrea sus propias contradicciones, pues las declaraciones se curan, interpretan y lanzan desde el espacio europeo. En el caso mexicano, además, se trata de textos inspirados en el quincentenario de Fray Bartolomé de las Casas. Sin embargo, la publicación de *Le réveil indien en Amérique latine,* entre muchas otras, revela la entrada sistemática de las voces indígenas a los espacios autorizados de regulación y distribución cultural. El “despertar” indígena no es sino la visibilización del sujeto originario como intelectual legitimado en la esfera pública desde finales de los años setenta. La presencia es simbólica, pero también física, en la institucionalidad del país. Asimismo, la experiencia de ser indígena, ganada, ya sabemos, a través del cuerpo racializado, asciende como autorización de un derecho a la palabra. Es de este modo que el ascenso del indígena como autor de temas indígenas conlleva *per se* un rasgo de encarnación (*embodiment*). Así pues, la presencia indígena de estas nuevas creaciones, acentuadas por el hecho de que la mayor parte de ellas tiene carácter autorreferencial, manifiesta un tipo de encarnación autoetnográfica (Lancaster 46).

Calificado como una perspectiva de narrativa cultural emergente en las dos últimas décadas del siglo XX, el discurso autoetnográfico emerge como respuesta a una crisis de representación donde, bajo un lente crítico, la antropología se reconoce como disciplina

predominantemente colonialista.[83]Al mismo tiempo, el revisionismo posestructural acredita la etnografía, y las ciencias sociales en general, como prácticas subjetivas, colindantes con la ficción. Sobre tal base, se otorga mayor valor al conocimiento sensorial y encarnado que el ser humano gana por medio de su cuerpo y experiencias. En este viraje epistemológico no pueden excluirse, por lo tanto, elementos como la emoción y el afecto en la construcción de dicho conocimiento (Lancaster 47). Así pues, aunque aún con limitaciones, el ascenso del indígena del rol de informante a la autoridad del discurso y la acción cultural, marca su legitimización como agente social para dar cuenta de su propia subjetividad en dichos parámetros autoetnográficos.

La diversificación del catálogo indigenista con voces indígenas que reivindican las lenguas e imaginarios autóctonos en el medio literario comienza de manera dispersa y se sistematiza en los años ochenta, pese a que el gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988), que siguió al de López Portillo, reduce el financiamiento gubernamental a numerosos proyectos culturales.[84] En este punto de giro en que surge un cuerpo creativo y crítico de intelectuales indígenas, se promueve y publica a numerosos poetas y traductores, entre quienes sobresalen los nahuahablantes Natalio Hernández y Librado Silva. La Universidad Nacional Autónoma de México dirige ediciones en lenguas indígenas y bilingües como *In Yancuic Nahua Tlahtolli* (*Nuevos relatos y cantos en náhuatl*) y *Yancuic Tlahtolli: Palabra nueva,* ambos dirigidos por

[83] "The recognition of the imbrication of anthropology in colonialist projects was one of the precipitating forces behind the eruption of the "crisis of representation" that pervaded the discipline in the 1980s. More and more anthropologists came to acknowledge that ethnography ios not an innocent practice, that positivist approaches and writing conventions inscribe power in the text, and that "all research interests come out of our own narratives of experience and shape our narrative inquiries" (Clandinin y Connelly 121, citado en Lancaster 47).

[84] La justificación para los recortes culturales será la inflación económica que La Madrid heredó de su predecesor.

Miguel León Portilla. El Ayuntamiento de Mérida publica *Cantares de Dzitbalché* en 1980. La Universidad Autónoma de Tlaxcala organiza el volumen *Xochitlajtolkoskatl* (*Collar de palabras floridas*) sobre poesía náhuatl de la Huasteca del estado de Hidalgo. *La flor de la palabra. Antología de literatura zapoteca* (1983), a cargo de Víctor de la Cruz, disemina, por su parte, algunas voces del Istmo de Tehuantepec. A fines de la década, la Dirección Nacional de Culturas Populares dedica el suplemento "Nuestra Palabra" del diario *El Nacional* a difundir autores en lenguas indígenas. También emergen varios estudios y antologías publicados por el indigenista Carlos Montemayor como *Literatura indígena, ayer y hoy* y *Escritores indígenas actuales*.

Aunque es innegable el espacio conquistado en la esfera literaria, hay que reconocer que dicho repertorio, que se diversificará en la década siguiente, aún depende de canales autorizados y figuras consagradas a la visibilización de las fuentes originarias de la cultura mexicana. El discurso indígena aún tiene que lidiar con las instituciones de regulación prestablecidas. La representación de la identidad propia ante ellas se ve a menudo dividida entre explicar su otredad, rectificar visiones tergiversadas de las historias autóctonas y cumplir con las expectativas de un receptor que, sobre todo en el terreno literario, le sigue siendo ajeno.

El ascenso de voces autóctonas en la autoría literaria y teatral y, por lo tanto, en la asunción de su poder de acción intencional como agentes culturales, partió de la entidad de los promotores que, a su vez, provienen de la experiencia de "indígenas capacitados" de los años treinta.[85] Estos interventores tienen, por lo general, origen indígena, y se han formado en escuelas y métodos de la cultura dominante. Su función será la de difundir planes educativos,

[85] Por su identidad étnica con las poblaciones locales, los "capacitados" serán muchas veces los líderes reconocidos en las comunidades como mensajeros del estado en lugar de agentes foráneos sin ningún lazo con la comunidad. Algo similar ocurre con los promotores posteriores. Ver Dawson 152-164.

alfabetizar, o dinamizar socialmente sus comunidades. Los promotores, que serán un eslabón clave en esta circulación de capital creativo entre la punta y la base de la pirámide social, tienen una misión nominalmente cultural, pero manejan igualmente una gran canana política. Su rol de mediadores entre capitales simbólicos locales y hegemónicos los ubica en el entrelugar identitario[86] que en tiempos coloniales correspondió a los "lenguas"[87] y descendientes de la nobleza prehispánica con acceso a la educación occidental. Junto a su rol de creadores, los promotores y maestros indígenas devienen forjadores de una nueva esfera pública en la medida en que ponen a circular información entre el centro y las periferias culturales en contextos que antes habían permanecido aislados. El paso de lo privado a lo público en los esquemas de Jürgen Habermas y Hanna Arendt se traduce aquí al paso de lo local —en el caso de la creación indígena, de limitada visibilidad y, metafóricamente, privada— a la "relevancia pública".[88] Muchas áreas del conocimiento y la creación antes relegadas a espacios locales, comienzan a acceder con regularidad a canales estandarizados de circulación como la industria editorial y los medios audiovisuales, especialmente la radiodifusión.

Desde los años ochenta, la nueva inteligencia indígena que toma los medios de expresión legitimados a partir de una "profunda conciencia" en la misión de revertir la aculturación sistemática de las comunidades, tiene formación como maestros normalistas, antropólogos, lingüistas o promotores bilingües del servicio público (Montemayor 27). La construcción de su poder de acción, su calidad de agentes, si bien se origina a menudo en iniciativas independientes,

---

[86] Ver Bhabha.

[87] Intérpretes.

[88] Ver Arendt 38-57 y Habermas 17-19.

pasa necesariamente por un clima institucional que, al menos en teoría, remite proyecto de González Casanova ante Echevarría: empoderar al indígena como sujeto político.

La acción intencional del intelectual público indígena va de la mano con su acción y representatividad política. En el terreno institucional, en los años setenta el Estado promovió la creación de un Consejo Supremo para cada grupo étnico de México en el primer encuentro de organizaciones indígenas independientes en 1974, en San Cristóbal de Las Casas. Un emergente apoyo gubernamental a la autonomía indígena se perfila, pues, en este clima político de transición del gobierno de Luis Echeverría al de José López Portillo. Ocurre una articulación nacional de movimientos políticos indígenas que intentan ser más participativos, a pesar de subordinarse aún al aparato gubernamental federal. La solidificación de voces literarias coincide así con liderazgos que pugnan por desprenderse de la sombrilla estatal en la toma de decisiones. Por ejemplo, en noviembre de 1975 se celebra del Primer Congreso Nacional de Pueblos Indígenas de Pátzcuaro que culmina con la creación del Consejo Nacional de Pueblos Indígenas (CNPI) como órgano aglutinante de todos los Consejos Supremos locales. Este fue uno de los últimos intentos echeverristas de acercamiento popular con los que el movimiento social indigenista se extiende a escala nacional. A través de esta expansión institucional y geográfica, las comunidades no solo se conectan y retroalimentan sus agendas y demandas, sino "en la luz de la esfera pública" se visibiliza su propia existencia.[89]

La tensión de intereses entre representantes del Estado y las voces de líderes indígenas emergentes se hace patente en los documentos generados en el Congreso. Un ejemplo ilustrativo es la llamada "Carta de Pátzcuaro". Este texto programático que se divulga al inicio del evento,

[89] "'Only in the light' of the public sphere did that which existed become revealed, did everything become visible to all" (Habermas 4).

aboga por la autodeterminación y las formas tradicionales de organización, propiedad y explotación común de la tierra, el derecho público de las lenguas autóctonas y manifestaciones artísticas. A pesar de sus demandas, representa aún una concepción oficial que trata de encajar el discurso indígena en los moldes del pensamiento marxista dominante y su retórica de lucha de clases donde "el mejor camino se encuentra en nuestra integración a las luchas de los obreros, de los campesinos y del pueblo todo de México" (Citado en Mejía y Sarmiento 162). Sin embargo, tras negarse a las demandas de los organizadores del evento, los dirigentes indígenas se reúnen y negocian a puerta cerrada el acta de conclusiones del Congreso. En este texto negociado en privado resuenan exigencias comunitarias más auténticas que se enfocan en el problema de la tierra y se oponen a las políticas echeverristas de concesión de recursos comunales. En especial, se pide ampliar el artículo 62 de la Ley de Reforma Agraria para convertir el régimen ejidal en comunal cuando una comunidad lo determine. Hasta el momento, solo se había comprendido la posibilidad de cambio en sentido inverso (de comunal a ejidal). En los documentos resultantes del Congreso, la defensa de la autodeterminación indígena trata de conciliarse con el proyecto de integridad nacional al plantear que la autodeterminación no persigue el aislamiento del indígena sino su "incorporación consciente a la comunidad nacional" (*Idem*).

Desde la toma de poder de José López Portillo en 1976 se origina un conflicto entre el nuevo Consejo y el INI. Justo el año del cambio de gobierno, López Portillo vende una imagen de apoyo a la participación indígena con el lanzamiento del Programa de Desarrollo de los Pueblos Indígenas, que propone una reestructuración sistemática del CNPI para que la población aborigen tenga más acceso a sus programas. Se avanza hacia "una educación indígena" y no solamente para indígenas. En 1977 se funda la Alianza Nacional de Profesionistas Indígenas Bilingües (ANPIBAC), con un grado limitado de autogestión, dado que aún responde a la Dirección General de Educación Indígena de la Secretaría de Educación Pública y al INI. Sin

embargo, dos años más tarde, durante el Primer Encuentro de Maestros Bilingües celebrado en Oaxtepec, Morelos, la institución defiende el proyecto de educación bilingüe y bicultural diseñado por profesionales indígenas: son los indígenas quienes deben gestionar los programas indigenistas. Curiosamente, con un apelativo semejante al empleado en la práctica teatral para resaltar una desjerarquización de los roles tradicionales entre autores, actores y público, se define la perspectiva como el mejor ejemplo del "indigenismo de participación" (Mejía y Sarmiento 158).

Pero esta red institucional siguió ante el conflicto de intereses entre el gobierno central —particularmente de los fines partidistas del PRI— y de las comunidades locales, poco entusiastas con muchas de las iniciativas en las que no se sentían legítimamente involucradas. A inicios de los ochenta, el gobierno de López Portillo se enfrenta con la resistencia de varios sectores del CNPI y de la ANPIBAC. Los miembros de estos órganos, a diferencia de la inteligencia urbana que tenía acceso a la alta jerarquía de la SEP y el INI, se mantenían ligados o retornaban a sus comunidades de origen. Así, rebasaban sus meras responsabilidades educativas y culturales para implicarse en luchas por la tenencia comunal de la tierra y por el registro escrito de leyes comunales, así como la legitimación de instituciones tradicionales (Dietz 46, 54). Superponiendo intereses agrarios y étnicos, surgen nuevas organizaciones campesinas independientes de la institucionalidad oficial, como la Coordinadora Nacional Plan de Ayala, fundada en 1979 e inspirada en el proyecto agrario comunal zapatista. El debilitamiento del andamiaje estatal resultante del gradual giro neoliberal de fines de los setenta e inicios de los ochenta coincide luego con un énfasis en las exigencias de productividad y el fomento de organizaciones que estimulan la proletarización y, por lo tanto, una nueva comunitarización del indígena.

El apoyo de López Portillo a las políticas de recuperación cultural autóctona aún sigue siendo problemático para muchos. No se concilia que el presidente que en 1980 inaugura el

Centro Ceremonial Otomí en Temoaya, siguiendo el paradigma indigenista de que en él "se encierra el profundo significado en el que se encubre el alma otomí, idéntica al alma de todos los hombres de América" (Bartra), en su juventud publicara en *Cuadernos Americanos* (año III, vol. XIII, pp. 150-162) el ensayo "La incapacidad del indio". En este infame texto, el ahora presidente afirmaba que el indígena, de una "raza pobre y hambrienta", carecía de talentos, libertad y profundidad espirituales:

> Los indianistas irreflexivos que tratan ahora de resucitar el uso de lenguajes ya muertos —escribe López Portillo en ese entonces—, o condenados a morir por ser absolutamente inadecuados a la situación presente, solo logran retardar el momento en que el indio, liberado ya de la carga que los recuerdos inconscientes de una situación de dolor representan para él, asuma conscientemente papel activo en la nueva cultura a que se trata de incorporarlo (Citado en Bartra).

Definitivamente, los contextos político, ético e intelectual en torno al problema de los pueblos originarios mexicanos se habían tenido que reacomodar en cuarenta años de historia. Irónicamente, hay que reconocer que, incluso en términos de recuperación lingüística indígena, bajo el sexenio presidencial de López Portillo se dan notables avances en la educación de las comunidades autóctonas en sus lenguas. El Instituto Lingüístico de Verano, institución estadounidense de orientación cristiana y bastante polémica,[90] lleva a cabo por este tiempo una extensa labor de estudio de las lenguas nativas mexicanas. En este momento, lidera la industria

[90] El ILV se vio implicado años más tarde en varios proyectos contrainsurgentes en Latinoamérica.

editorial sobre temas indígenas, a menudo con el auspicio de la Secretaría de Educación Pública. Aunque se había fundado desde los años treinta, su apogeo bibliográfico ocurre en la década del setenta con trabajos de divulgación bíblica, relatos folclóricos o cartillas en las lenguas aborígenes.[91]

Probablemente uno de los puntos más interesantes del debate intelectual de los setenta en torno al indígena mexicano, de hecho, tenga que ver con la creciente escisión que el imaginario indigenista va estableciendo entre economía y cultura. Cuando los tanques pensantes del nuevo indigenismo defienden el incentivo y preservación del patrimonio como vías de empoderar a los pueblos nativos, establecen un bastión estratégico en el sector cultural, que ofrece un espacio armonioso entre tradición y la modernidad. Mientras crecen los defensores de las manifestaciones artísticas indígenas como derechos identitarios y riquezas patrimoniales de toda la nación mexicana, pocos se oponen a modernizar los sistemas productivos, incorporar avances científicos y desfeudalizar el latifundio como vías de mejorar las condiciones de existencia del nativo. Se extiende el consenso de que el Estado puede ejercer una menor intervención y estimular iniciativas comunitarias más autónomas en el terreno cultural indígena (y, en menor medida, la educación). Este se entiende como bagaje ancestral poco dinámico, cuyo valor es la continuidad en vez del cambio y, en definitiva, la transmisión de las técnicas artísticas puede autorregularse sin mayores consecuencias. En contraste, la precariedad material del campo

[91] Es el caso, por ejemplo, de los volúmenes del Instituto Lingüístico de Verano, *Coa tse sin ninco; Subieron a la iglesia: en el idioma popolaca de San Juan Atzingo y español* (1970) y *Rá 'bede de hñato ya zu'ue = Cuentos de Animales en otomí [del Valle del Mezguital]* (1974), ambos publicados por la Secretaría de Educación Pública. También se produjeron decenas de cartillas en lenguas tarahumara, zapoteca, mazateca, chinanteca, tzeltal, tzotzil, mazahua, huichol, otomí, náhuatl, amuzgo, totonaca, entre otras.

mexicano y los planes para erradicarla, lleva la premisa de que el Estado tiene que supervisar e intervenir en los sistemas de producción dinámicos y modernizables, y siempre sometidos a los avances científicos y las demandas del mercado. Es decir, la cultura deviene un espacio de relativa soberanía y autenticidad permisibles para los indígenas, mientras que el universo productivo es zona franca para un gobierno paternalista que busca, en teoría, combatir el atraso, la penuria material y mantener condiciones aceptables de salubridad entre sus autóctonos.

En el vórtice de estos universos, el medio teatral llegará a ser muchas veces el punto de convergencia de ambos proyectos: tradición y occidentalización. Se entiende como un arte suficientemente auténtico que evoca su raíz ritual prehispánica, pero, al mismo tiempo, sirve como vehículo de divulgación científica y económica entre las comunidades. De ese modo, resulta un instrumento idóneo para manejar y crear consenso entre los órganos de poder y la base popular rural.

1.3.2 Presencias indígenas en la esfera pública teatral

El nuevo giro comunitario de artes y estrategias educativas de México en los setenta impulsa el teatro como movilizador social. Mientras que en el terreno estrictamente político las organizaciones de membresía campesina aprovechan su capacidad de reunión en encuentros y congresos, lo mismo hará el teatro en el terreno artístico. Tanto creadores como funcionarios reconocen la viabilidad participativa de la escena por basarse esta en la interacción humana directa. Junto a ello, el medio teatral puede persuadir a un público heterogéneo, de diversos grados de competencia letrada y vinculado con formas tradicionales de comunicación y narración orales.

La flexibilidad de la práctica teatral, su movilidad espacial y capacidad de ajustes e improvisación de acuerdo con los gustos, tradiciones y necesidades de cada colectivo local, la convirtieron en una encrucijada entre la cultura oficial y el gusto popular. A ello se suma la experiencia y amplia recepción de fiestas y rituales prehispánicos, teatro misionero y comunitario, mascaradas vernáculas, pastorelas y procesiones. Gracias, también, a su posibilidad de utilizar lenguas indígenas y recursos orales habituales entre estos colectivos, el teatro deviene, pues, un medio de acceso privilegiado a las comunidades para misiones culturales y socioeconómicas de nuevo tipo. Su necesaria materialización a través de cuerpos aprovecha la inserción de miembros de la comunidad en las representaciones con el fin de localizarlas estratégicamente y movilizar sentidos de afecto y pertenencia entre elencos y audiencias.

Aunque la esfera pública, como plantea Christopher Balme, no consiste en un espacio real, las herramientas metodológicas del teatro permiten hablar de esta metáfora de la "esfera" como una espacialidad escénica[92] donde se dan las dinámicas de debate y discusión que definen la esfera pública. Para Balme, justamente, el papel del teatro en este espacio simbólico de intercambio puede definirse de la siguiente manera:

> The theatre's role in the public sphere is threefold: as an interlocutor via its plays and productions; as an institution where it may be the subject of debate; and as a

[92] Aquí hay que notar, no obstante, que el sentido espacial de "esfera pública" es perceptible más en la traducción inglesa y española del término que usa Habermas en alemán. Como Balme indica: "It has often been noted that the English rendering of the German term *Öffentlichkeit* as 'public sphere' is somewhat problematic because it does not adequately cover the semantic stability and flexibility of the original. *Öffentlichkeit* connotes in the first instance, depending on the context, persons, not a space, albeit in a collectivized and abstract sense" (5-6).

> communicator where it harnesses various media channels to broadcast itself and its messages. These three, often interlocking functions combine to form the theatrical public sphere (x).

Ahora bien, el teatro indígena que nos ocupa, especialmente el rural, no emerge en la práctica como acción espontánea y aficionada desconectada del pensamiento académico. El proceso de la entrada del teatro comunitario al debate público, tal como plantea Balme, viene acompañado en México de un cuerpo de estudios locales que indagan y refuerzan su valor cultural de acuerdo con las circunstancias particulares del país.

Para mediados del siglo XX, se discute el impacto social del teatro no solo desde el saber dramático, sino desde varias disciplinas afines, como la educación, la comunicación social, la sociología y la psicología, que exploran su efectividad como emergente local. Entre los textos pioneros, en esta dirección, cabe mencionar el estudio de los años cincuenta "Una experiencia de utilización del teatro en la educación para el desarrollo de la comunidad" (1954), de Alfredo Mendoza Gutiérrez. A partir de la década de los setenta pueden citarse "Habla Leñero: el teatro, el libro y la comunicación" (1972), de Gildardo Abril, en la serie de Cuadernos de Comunicación Social; "Teatro, población y desarrollo: perspectiva de acción en México" (1976), de Fernando Reyes Matta, así como "La canción, el teatro, la fiesta... vehículos de comunicación popular" (1978), del Instituto Mexicano para el Desarrollo Comunitario.

En 1978, en San Miguel Tzinacapan, Puebla, tiene lugar la Primera Reunión Nacional de Comunicación Social en el Medio Rural que celebra varias ediciones en los años siguientes y se dedica a explorar el papel de los medios como facilitadores de reformas educativas y divulgación de ciencia, tecnología y cultura entre los sectores campesinos. Gabriel Salom Flores, quien poco después, en 1982, participaría en la creación del Centro de Estudios para el Desarrollo Rural

(CESDER) consagrado a la educación de los indígenas de la sierra norte de Puebla, divulga su monografía "Teatro indígena en San Miguel Tzinacapan". Según Salom, la práctica teatral no solo ayuda al desarrollo de las capacidades expresivas de esta comunidad poblana, sino a la disciplina y la solidaridad entre sus miembros, justo uno de los factores que defiende Benítez ante el presidente Echevarría en la reunión del INI de 1971. Con el teatro, concluye Solom, se estimula el perfil de la identidad colectiva, se entrena la capacidad crítica ante los problemas y, sobre todo, la habilidad para darles solución. Los debates que emergen en tales proyectos no restringen el papel de la práctica teatral a una deseable esfera pública comunitaria. Simultáneamente, actualizan las artes escénicas de acuerdo con tendencias que van cobrando fuerza en la escena internacional, como el psicodrama, promovido por el psiquiatra y educador rumano-estadounidense Jacob Levy Moreno y que redime las propiedades terapéuticas del teatro. Asimismo, cobra fuerza la perspectiva pedagógica y política del Teatro del Oprimido de Augusto Boal.

A inicios de los ochenta, ve la luz el estudio de Patricia Navarro y José Díaz "El teatro como instrumento de comunicación interpersonal" (1981), que aprovecha el medio como canal de expresión en la infancia. Cayuqui Estage Noel, etnólogo estadounidense que organiza el festival cultural Huey Atlixcáyotl en 1965, da a conocer su trabajo "El teatro indígena en México" (1981) en el Foro Interamericano La Cultura Popular y la Educación Superior. Entre otros encuentros intelectuales, destacan los del Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación (CONEICC), cuya segunda edición acoge la presentación de Amada Guadalupe Paredones "Teatro popular. El teatro como lenguaje y práctica social" (1983).

La aproximación crítica al género teatral hace patente un marcado interés en este en tanto medio de información, con la carga pragmática y utilitaria del término, por encima de su

consideración estricta o primariamente estética. Se evalúan las capacidades del teatro en la transmisión de un mensaje y, en especial, su valor en el esquema comunicativo. Más que otra disciplina, el teatro se concibe como experiencia colectiva de copresencia en la que los receptores devuelven un mensaje (de aceptación, neutralidad o rechazo) a sus emisores de manera directa. Parte importante del debate descansa ahora en el problema mismo de la mediación que atañe a las artes escénicas. Su valor distintivo descansa en una frontalidad comunicativa que desestima un artefacto mediador —al menos en su concepción tradicional— y, en consecuencia, de eslabones que retrasan o, incluso, dan más posibilidades a la manipulación y la censura que otros soportes.

En México, uno de los trabajos críticos más reveladores sobre el impacto social del teatro en un momento en que los medios masivos de difusión lo han superado en alcance es "Teatro: reto y recurso intocado" (1983), de la periodista Ana Goutman Bender. Dedicada a cuestionar el lugar de la práctica escénica en sus trabajos previos "Teatro y coloniaje" (1977) y "El teatro ¿acta de defunción?" (1980), Goutman defiende ahora la larga tradición expresiva y de experimentación con la que el teatro aventaja a otros lenguajes más modernos. Para la autora, el estrecho círculo de recepción teatral garantiza el control de sus dinámicas comunicativas: aunque su trascendencia es limitada en términos de magnitud, también lo es su rol de dominación y consumo adictivo. Sin embargo, el teatro puede explotar su intimidad con la comunidad donde se produce. Un público que lo consume voluntaria y activamente suele ser más receptivo. De hecho, como otros autores, Goutman considera que el mayor valor del teatro no viene de los ingresos de taquilla, sino de sus posibilidades para intimar con sus espectadores. La audiencia espera "ver y oír gestos que le recuerden el pasado, el pasado inmediato, el del clan familiar, el de su educación" (Goutman 72).

Goutman aboga por la localización del acto: un "teatro en su lugar, en cada sitio donde un grupo humano esté concentrado y se autorreconozca idóneo para actuar en y sobre la sociedad, sus modos de vida, sus fantasmas" (*Idem*). En el teatro cabe aún la diversidad de la experiencia local y personalizada, una praxis real adscrita a una comunidad que encarna la posibilidad real de expresión de esta comunidad, como han demostrado el teatro campesino e indígena (*Ibid.* 74). Es en este flanco que la escena puede desarrollar su impacto transformador de la sociedad en un mundo donde la tecnificación ha implicado un alto grado la homologación: "cuando nos encontramos con esta peste de masificación en el mundo de la administración de los medios de comunicación, rescatamos positivamente el olvido en el que circula el teatro" (*Idem*). Hablando desde el sur, Goutman le concede al teatro el posicionamiento en una relación de poder: hilando fino en su limitado radio de acción puede esclarecer las interrogantes sobre las "comunidades subdesarrolladas" que ni la industrialización ni la antropología europea han resuelto.

Otra de las facetas por las que el teatro indígena consolida su papel en la esfera pública pertenece al terreno institucional. Al fin de la década de los setenta, la movilización de recursos intelectuales y materiales en torno al teatro indígena da a luz el Proyecto de Arte Escénico Popular (PAEP) dirigido a la práctica comunitaria rural y urbana. El PAEP estaba amparado por la Dirección General de Culturas Populares por gestión de algunos de los antiguos promotores de Conasupo. Esencialmente, el proyecto continuó la agenda de Conasupo al incentivar a los campesinos a que trajeran a escena situaciones de su vida cotidiana a modo documental en lugar de ficciones. Sobre el enfrentamiento básico de las fuerzas del progreso y las retrógradas, las obras continuaban abordando problemas sociales y proyectos locales, así como la historia y las tradiciones comunitarias. El proyecto del PAEP tuvo más supervisión institucional de la capital y llegó a su fin como proyecto gubernamental al terminar la presidencia de López Portillo.

En la siguiente administración de La Madrid, la Dirección General de Culturas Populares perteneciente al Ministerio de Educación optó por descentralizar los programas comunitarios y concedió mayor responsabilidad local a las Unidades Regionales (URCP). El recorte de los subsidios llevó en ocasiones a la comercialización de las puestas en escena rurales. Esto, para algunos críticos, no fue del todo negativo, puesto que el despegue del amparo estatal significó el inicio de una gestión autónoma local. La producción auténtica en el seno comunitario solo fue posible cuando el paternalismo nacional y el populismo partidista se redujeron a su mínima expresión. Los organizadores de espectáculos recurren entonces a fuentes alternativas de financiamiento, como son las donaciones de agencias: "The new policies and severe budgetary restrictions had the salutary effect of increasing the truly popular nature of rural institutional theater" (Frischmann, "Misiones" 299).

El movimiento teatral rural dio vida a la Fiesta de Teatro Indígena, Campesino y Popular, cuya primera edición se celebró en Santiago Laxopa, Oaxaca, en 1984, gracias a la gestión de la Unidad Regional de Culturas Populares. En los años siguientes fue alternando las sedes entre los estados de Oaxaca y Veracruz. La Asociación Nacional de Teatro Comunidad (TECOM) se unió al programa como organizadora y las celebraciones se rebautizaron entonces como Fiesta Nacional de Teatro Comunidad en 1987. El giro comunitario es ahora evidente en la concepción y la logística: no solo los repertorios se generan localmente sino que la comunidad local asume la responsabilidad de la organización de los eventos. Los visitantes y participantes de estas fiestas se hospedan en las casas de las familias lugareñas y comen en cocinas comunitarias. En los años siguientes, el alcance de Teatro Comunidad se extendió a invitados de Centroamérica, Estados Unidos y Canadá. El programa de 1990 incluyó el grupo Hun-Meman-Beyilac de Guatemala; el Teatro del Pueblo de Silviana Wood, de Tucson, Arizona y Ondinnok, de origen huron-wendat, de Quebec (Frischmann, "Misiones" 301). Las obras siguen girando sobre temas locales como

los conflictos generacionales, la emigración a los Estados Unidos, la degradación medioambiental y los medios de readaptación de los valores tradicionales en una realidad marcada por la modernización.

En la tradición teatral convencional, sobre todo en el siglo XX, la copresencia se explota por diversos medios, estéticas y fines. A veces se enfatiza la estructura del espacio o la materialidad de los cuerpos. En ocasiones, se enfatiza la tensión entre actores y espectadores, y a veces la colaboración. Las posibilidades son infinitas, desde la interacción física y reposicionamiento de actores y espectadores en las obras de Max Reinhardt a inicios de siglo; la improvisación *in situ* con la intervención de los espectadores en la trama, como lo practica Boal; o la inversión de roles y el desplazamiento de la representación por diversos espacios urbanos, como harán Guillermo Gómez-Peña y Coco Fusco con la obra de *performance Two Undiscovered Amerindians Visit the West*.

Por su parte, el teatro rural comunitario mexicano, enmarcado en las fiestas, manifiesta la copresencia de manera particular en tanto trasciende el acto y el espacio teatral. El sentido de comunidad no depende de la representación ni solo se da mientras esta dura. Como parte de una celebración más amplia que moviliza a los pobladores, las interacciones emotivas entre participantes, actores y espectadores preceden y rebasan el tiempo de la escenificación. Están en juego resortes étnicos, pero también espaciales. El teatro comunitario no se dirige, como la práctica teatral convencional, a un grupo que solo suele converger en el espacio teatral durante la puesta en escena y luego se dispersa. Aquí, como en las experiencias localizadas que vimos en la sección anterior, la copresencia teatral reproduce y estrecha un lazo cohabitacional o de proximidad afectiva. Además, la impronta de la representación sobre el espacio trasciende la efímera duración del festival en otro sentido. El consejo de Teatro Comunidad deja una huella

espacial de su presencia: planta cien árboles frutales en Zitlala, Guerrero (1988) y una fuente de piedra en la edición de Ocotlán de Morelos, Oaxaca (1990) (Frischmann, "Misiones" 301).

Las fiestas teatrales, asimismo, se expanden como celebraciones populares y dinamizan la economía local, atrayendo a cientos de visitantes durante aproximadamente una semana en cada edición. En la inauguración y la clausura se llevan a cabo presentaciones rituales de bienvenida y despedida, respectivamente, que incluyen personajes folclóricos y limpiezas espirituales. Así, la noción estética de la teatralidad moderna se incorpora a una celebración ritual ligada al modo de vida cotidiano de la comunidad. Esta fusión entre el artificio dramático y la cotidianidad es uno de los rasgos fundamentales que para Frischmann marcan la singularidad del teatro indígena mexicano: "minimal, improvised scenery and props, everyday clothing-turned-costume" y distinguen los festivales TECOM como "form of human communication and community spirit" ("Misiones" 303).

Yucatán, Chiapas y Oaxaca son territorios en los que fructifica el teatro comunitario a partir de los años ochenta. Diferentes grupos mayas, zapotecos, tzotziles y tzeltales crean obras de manera colectiva que solo se fijan de manera escrita en casos esporádicos. En esos momentos, alguno de los participantes toma la responsabilidad autoral. Es difícil, sin embargo, establecer fechas exactas para las piezas debido a que la escritura no es el destino inminente de la mayor parte de las producciones y cada puesta en escena ofrece variaciones. Se trata, pues, de una consecuencia inalienable del acto vivo que incorpora la improvisación.

La activación de la copresencia en un sentido comunitario a menudo se consigue llevando a escena leyendas locales, episodios históricos y problemas contemporáneos que actores y espectadores sienten de manera cercana. De esta manera, el discurso autoetnográfico del dramaturgo indígena participa en la movilización social desde el interior de la comunidad y la identidad colectiva. El agente social habla desde la autoridad de la pertenencia y como tal es

acogido en el espacio original. Una vez que la obra de teatro sale del círculo estrecho de la comunidad —ya sea que se presente fuera de esta o que se difunda por canales más formales— necesita, de hecho, hacer concesiones con los espectadores externos. La más evidente de ellas atañe a la lengua, pero aun cuando se usa el español, es necesario incorporar acotaciones que expliquen a los receptores foráneos el valor cultural de ciertos elementos en su contexto original.

Para "localizar" los proyectos y sintonizar con las comunidades puntuales no basta remplazar los guiones y directivas de los profesionales capitalinos por el genio de los participantes lugareños. Como, a fin de cuentas, la estética del oprimido y las creaciones colectivas eran un producto también importado, la búsqueda de lo auténticamente local se vuelve hacia la recuperación de tradiciones prehispánicas regionales, como los dramas danzados en Oaxaca y Veracruz. TECOM, por ejemplo, reconoce las tradiciones indígenas como base legítima del teatro rural. Así, en la práctica escénica prevalecen elementos danzarios y expresiones formulaicas que evocan la raíz musical de formas teatrales prehispánicas como el *Rabinal Achi* y las danzas tarahumaras, donde el movimiento corporal es el medio para consumar una experiencia sagrada (Montemayor 84).[93]

De manera general, en el seno de las comunidades indígenas se incentivó el arte dramático con base en la imagen de un arte genuino de origen prehispánico, argumento que enfatizan la mayor parte de artistas e intelectuales. La práctica del teatro se manejó como una recuperación de la tradición más que como innovación dentro de las propuestas educativas contemporáneas. Es por esta continuidad y resistencia que desde los años setenta el teatro indígena y, especialmente, la representación autoetnográfica de la presencia, se entiende como una expresión cultural contrahegemónica. Petrona de la Cruz Cruz, dramaturga y actriz tzotzil de

[93] Ver García Escobar.

Zinacantán, evoca el teatro prehispánico de sus ancestros como ejercicio que sobrevive en festivales comunitarios donde los participantes representan animales y entidades sagradas: “We know that in the past our Mayan ancestors developed a grandiose theatre, full of art and content. We are studying how to motivate our people to reclaim the great theatrical expressions of the past, and thus sow the seeds of our cultural renaissance” (P. Cruz 253-255).

En festividades populares y religiosas, claramente incorporadas ya a la tradición católica, el elemento danzario sigue siendo notable como énfasis en la materialidad somática de un arte profundamente humano. A través del movimiento y de su propio énfasis en el cuerpo, los artistas exhuman una genealogía que remite a rasgos físicos y prácticas de sus antepasados. De ese modo, el discurso de la presencia ancestral de los pueblos indígenas sobre el territorio americano se reivindica a través del teatro mismo como herencia y continuidad cultural. Así, la localización del teatro como manifestación comunitaria enaltece culturalmente el sentido de pertenencia regional, y el acto de copresencia tiene un efecto de aglutinante comunal. Aunque se trata de obras creadas a partir de la experiencia de comunidades específicas y están personalizadas de acuerdo con el espacio y el público ante el que se representan, no parten simplemente de reproducir un vínculo social preexistente. En realidad, sus propias estrategias de representación estimulan este lazo colectivo. Hay que ver estos ejercicios comunitarios como eventos participativos donde, por una parte, hay momentos de diálogo y debate entre realizadores, actores y espectadores. Como consecuencia, la implicación de miembros de la comunidad, así como la adaptación de temas y anécdotas locales robustece el lazo afectivo de la audiencia con el espectáculo y predispone positivamente su experiencia de recepción. Como señala Fischer-Lichte, los espectadores dejan de ser testigos pasivos de las situaciones presentadas, para tomar un rol activo como participantes, de modo que se les lleva a experimentar físicamente algunas de estas situaciones (*Transformative* 40). El poder persuasivo e idealmente, transformador, de la

puesta en escena no solo radica en implicar intelectual y físicamente a su audiencia, sino en que esta implicación ocurre colectivamente e, incluso, deja espacio a lo imprevisible.

> By transforming its participants, performance achieves the reenchantment of the world. The nature of performance as event—articulated and brought forth in the bodily co-presence of actors and spectators, the performative generation of materiality, and the emergence of meaning—enables such transformation. (Fischer-Lichte, *Transformative* 181).

A continuación quiero detenerme en tres de las piezas que en los años noventa explotan diversas vías de movilización colectiva a través de los elementos de afecto y experiencia comunitaria. Por una parte, está la representación de contenidos simbólicos en una pieza como *El origen del maíz*, del poeta y dramaturgo maya Feliciano Sánchez Chan. Esta pieza rescata un capital de sabiduría popular e identidad a través de mitos prehispánicos de origen, conocidos de antemano por su comunidad receptora. Justamente, el dominio o no del mito local marca la diferencia entre una comunidad entendida y, por lo tanto, cohesionada en torno a este relato genésico maya, y un receptor externo a este colectivo étnico. Otra de las piezas, *Las abejas*, también de Sánchez Chan, ejemplifica el impacto del teatro en la conciliación de un patrimonio cultural inamovible —la identidad étnica— y el deseable cambio hacia el progreso económico y la modernización de las prácticas productivas de la comunidad. *Las abejas* comprueba el espacio estratégico que conquista el teatro, como ninguna otra arte, en la conservación y mediación cultural entre los imperativos oficiales y las realidades comunitarias. Por último, *El auto de fe o Choque de dos culturas*, de Carlos Armando Dzul Ek, promueve la capacidad historiográfica del teatro como acto localizado a través de la reactivación de narrativas fundacionales. Dzul Ek no solo invita a

su audiencia a revisar una historia que seguramente conoce, puesto que esta ha entrado en el discurso popular. Más que eso, convoca a verificar *in situ* el cambio experimentado por el mismo espacio como efecto de sus centurias de historia y legado colonial.

La inserción de las obras de Sánchez Chan y Dzul Ek en sus tradiciones específicas se percibe en los ajustes del lenguaje que exige dislocar las piezas de sus lenguas, espacios o canales originales de circulación. En términos de vocabulario, por ejemplo, en *El origen del maíz* hay que aclarar que el personaje de la zorra se refiere en realidad "a una comadreja o ʻtlacuache'" (nombre local de la zarigüeya) (Sánchez, I, 26) porque este es el uso de la palabra entre los campesinos de la Península de Yucatán. Sin embargo, cuando Montemayor se refiere a la obra en su ensayo, alude al personaje directamente como "comadreja". Claramente, de la pieza teatral localizada al texto académico ocurre un cambio notable de receptores (Montemayor 91). En *Las abejas*, tanto la X-Takay (pájaro insectívoro) como la Xunan Kab (abeja nativa) aparecen identificadas por sus nombres en maya y en español. Esta doble denominación flexibiliza la transposición de un texto localizado.

El origen del maíz se inscribe dentro de las piezas fabulomíticas que reenuncian un mito de origen. Rescata personajes de las leyendas locales y la tradición escénica prehispánica al incorporar elementos zoomórficos de la fauna regional. Asimismo, expone pasajes danzados, en los que la corporalidad se destaca por encima del discurso, y utiliza reiteradamente la música del tunkul, la flauta y el caracol. A tono con la tradición, también explota el humor, muchas veces a partir de onomatopeyas y giros inesperados. El movimiento corporal es el vehículo de acceso al favor divino. Por ejemplo, en un momento de la obra, el personaje del Hombre II sugiere una danza que propicia la comunicación de los humanos con los creadores: "Dancemos para que nos escuchen, ofrezcamos la fuerza de nuestro espíritu a Junab K'uj" (Sánchez, I, 33).

Esta obra en un solo acto para una decena de actores, en apariencia sencilla y de escasa tramoya, evoca el descubrimiento del maíz por parte de los animales y los seres humanos. Los personajes humanos no se distinguen bajo nombres propios, ni aparecen en escala jerárquica en relación con los demás animales. De hecho, se enteran del hallazgo de los vitales granos gracias a la fauna: "Toda ave y todo animal ya sabe esta noticia" (Sánchez, I, 29). En esta contigüidad de elementos dramáticos se basa el propio orden del universo desde una perspectiva cultural propia: "Los mayas fuimos creados para darle su lugar a todo. Desde la pequeña hormiga hasta la gran estrella, para vivir en armonía con los Dioses y el Universo" (*Ibid.* 33-34).

Recuperando motivos familiares para la comunidad receptora, desde la razón por la cual el pájaro carpintero tiene la cabeza roja hasta las profecías de los ancianos, la obra evita la articulación de un típico conflicto. Se estructura en realidad sobre el *topos* del aprendizaje: pasar de la ignorancia al conocimiento del producto que sustenta a los personajes determina la agonía y la transformación central de los personajes:

> HOMBRE I (al dios Junab K'uj). Del fruto de la naturaleza nacimos, de ello hemos vivido, de ello nos sustentamos. Sabemos de la existencia del maíz, por eso te pedimos que nos dejes llegar a él (32).

Pero el maíz no es solo el alimento prometido, sino el origen mismo de la raza humana, como sostiene Junab K'uj: "De maíz los hicimos y de él se alimentarán…" (33). Recuperando el mito antropogónico del maíz, común en numerosos pueblos meso y norteamericanos —y con sus nexos eucarísticos— los humanos se reciben "a sí mismos" a través del grano. Inmortalizar el cultivo es preservar también una memoria étnica. A cambio del maíz, deben comprometerse a dedicar manjares como ofrendas sistemáticas a las deidades.

El origen del maíz no es, sin embargo, una ingenua alegoría de actores zoomorfizados cuyos modestos artificios de vestuario y maquillaje infantilizan la recepción. La obra, en realidad, funciona a dos niveles. Una capa superficial de lenguaje y figuraciones simples resguarda un tema de fuerte impacto en la vida cotidiana comunitaria. La producción de maíz realmente coloca la leyenda en contacto con las necesidades básicas de la comunidad. El mito de acceso a su cultivo, pues, mantiene latentes los debates en cuanto a la tecnificación, la productividad y los planes gubernamentales para diversificar la agricultura en Yucatán.

Gabriela Torres-Mazuera, por ejemplo, se acerca a los procesos de privatización y mercantilización de la tierra en el sur de la península, cuyo origen no está en las reformas estatales de 1992 de Salinas. Aunque sin duda los desafíos agropecuarios del neoliberalismo son los referentes más cercanos a Sánchez Chan, desde 1975 el gobierno de Echeverría había impulsado el Plan Nacional de desmonte en Yucatán. Para los noventa, la propia crisis productiva por el aumento poblacional y la sobreexplotación de las tierras con la reducción del barbecho, habían afectado el rendimiento de los suelos. Los niveles de seguridad alimentaria de las comunidades rurales yucatecas ya venían desplomándose (Dixon y Gulliver). La administración Salinas solo agregaba un nuevo impulso desestabilizador a dinámicas ejidales de derecho no enajenable sobre la tierra que se trabaja. En otras palabras, el Estado socavaba una de las "prácticas tradicionales de la milpa y su normatividad cultural, no escrita pero sí aceptada socialmente" (Llanes).[94] En un proceso creciente de incertidumbre en cuanto a la propiedad y la introducción de elementos ajenos a las prácticas atávicas —maíz híbrido, fertilizantes y herbicidas, maquinaria agrícola—, recurrir al mito de origen no es fortuito. En tanto moviliza recursos simbólicos y materiales de pertenencia, este motivo puede ser una estrategia de

[94] Ver Llanes.

armonización colectiva ante la incertidumbre que despierta un agente externo a un colectivo sostenido en gran medida por la tradición. Pensada de acuerdo con los valores y la recepción comunitaria maya, Sánchez Chan no descuida la inclusión de elementos de cohesión étnica. A cambio del conocimiento del maíz, Junab K'uj pone a prueba la certeza de los humanos sobre su lema vital en tanto colectivo. Aunque los personajes intervienen por separado, es notoria la recurrencia a una voz que habla por el colectivo a través de pronombres plurales:

> JUNAB K'UJ. Díganme antes cuál es la trayectoria de ustedes en el universo y la vocación de su espíritu.
>
> HOMBRE II. Sí, Señor Junab K'uj. Nosotros fuimos hechos para la igualdad, para que nos encontremos en la vida y compartamos la tierra, el alimento y el amor (I, 33).

La obra *Las abejas*, también de Sánchez Chan, es, por otra parte, una muestra de la versátil potencialidad del teatro como síntesis entre la preservación cultural, la cohesión grupal a través de la exaltación de valores colectivos y la promoción de la agenda estatal de modernización económica de la vida rural. Con un discurso más elaborado y ambicioso que *El origen del maíz*, su aproximación al mundo agropecuario del campesinado maya logra armonizar este doble movimiento de resguardo de tradiciones y cambio productivo. La obra también incorpora animales y humanos, pero ahora la tribuna científica desplaza la mitológica y la obra trata básicamente sobre la transformación ecológica y cultural del territorio maya de Yucatán.

Sus tres etapas abarcan un momento de interacción animal sin presencia de humanos, —digamos que un estado de naturaleza más o menos puro—, un episodio sobre la experiencia colonial, en el que la ubicación espaciotemporal depende del vestuario indígena a la usanza

prehispánica, y un tercer momento ubicado en la modernidad, probablemente situado entre los años cincuenta y sesenta. Sánchez opta por presentar en paralelo el destino de las comunidades mayas y el de las abejas nativas domesticadas por ellas mucho antes de la conquista. Como los indígenas, las abejas nativas Xunan Kab se desvalorizan con la llegada de las abejas europeas, mucho más productivas y compatibles con los avances de la tecnificación. Solo unos pocos campesinos —sobre todo ancianos— deciden conservar la modesta producción melífera de las Xunan Kab, de mayor calidad y sabor y con probada efectividad curativa y ritual. Es decir, dentro de la epistemología de la tradición, las abejas nativas son científica y religiosamente funcionales.

Aquí, como sostiene Boal, la música representa una fuerza para ganar la empatía de los espectadores en paralelo a los conceptos, sobre todo cuando se emplean sonidos tradicionales. El público se prepara lúdicamente "para recibir textos simplificados que solo podrán ser absorbidos dentro de la experiencia razón-música" (Boal 192). En este caso, además, el elemento sonoro es relevante en una obra que representa la simbiosis entre naturaleza y cultura e incluye percusión (tunkul) y caracoles, junto a estímulos auditivos grabados como cantos de pájaros, aleteos, insectos y viento.

El paralelismo entre las comunidades nativas y foráneas y los enjambres es evidente. Las abejas importadas tientan a los apicultores con su rendimiento, aunque no son "mansas" como las nativas, que no tienen aguijón. Los trabajadores deben aprender a dominarlas con humo y velos de seguridad. Sin embargo, el mayor giro ocurre cuando se incorpora un tercer elemento que corrompe el nuevo estado de cosas. A la región llega una nueva población de abejas foráneas —africanas o asesinas—, que son sumamente agresivas. La anécdota dramática se apoya en un hecho real que se da en el continente en los años cincuenta, cuando en América del Sur se introduce esta nueva especie foránea para aumentar la producción local. Como resultado

colateral, las abejas asesinas se expanden hacia el norte y se cruzan con las colonias ya instaladas de abejas europeas. En la obra de Sánchez Chan los nuevos insectos toman por sorpresa y atacan a uno de los apicultores que desestiman a las antiguas Xunan Kab. Es, pues, la intromisión de un agente externo el que desestabiliza al enjambre-comunidad.

Las abejas se torna explícitamente didáctica cuando un educador de la Secretaría de Agricultura y Recursos Hidráulicos (por sus siglas, SARH) explica las medidas que se deben seguir para prevenir los ataques de las abejas invasoras. En el momento de la lección del SARH, el resto de los actores sale de escena y se reúne con el público para escuchar con este las instrucciones del educador (Sánchez, I, 70). Más tarde el elenco regresa a escena, apelando al extrañamiento metateatral que destaca, ante los espectadores, la conciencia sobre el propio medio expresivo ("ACTORES. ¡Vámonos ahora… a presenciar el final de la obra teatral! (73)"). En términos de representación, la obra integra al elenco y al público de la sala como receptores de una información útil para toda la comunidad. Sin embargo, quizás la mayor lección que pueda extraerse de la intervención del funcionario es la utilidad del restablecimiento de la cría de la abeja nativa:

> SARH. Ocupen los espacios de los solares que abandonen las europeas con abejas nativas Xunan Kab, pues estas tienen la ventaja de que no se pueden cruzar con las africanas. El traslado de los otros apiarios es obligatorio, de lo contrario, algunos de ustedes podrían tener problemas incluso con sus propios vecinos (Sánchez, I, 72-73).

La cohesión social funciona aquí tanto a nivel directo con la promoción de la seguridad y la disciplina cívica, como en el plano simbólico, con la polémica presentación de la comunidad

maya como un colectivo cerrado y protector de sus valores, que no se "cruza" con los ajenos. De hecho, una de las últimas frases de la obra plantea: "ACTOR I. Quizás de verdad la Xunan Kab sea nuestra salvación" (Sánchez, I, 75). La revalorización del esquema productivo ancestral, basado en los recursos propios del territorio y dentro de un equilibrio que desestima el lucro y la sobreexplotación, se engrana con una actitud comunal desinteresada. A lo largo de la obra, por ejemplo, hemos visto a personajes que regalan las abejas nativas o su miel sin que medie una transacción financiera (*Ibid.* 60, 66). No obstante, se abre un espacio a la adaptación de lo "tradicional" al contexto contemporáneo y a un sistema institucional oficial organizado que, supuestamente, defiende el equilibrio entre el patrimonio y las necesidades modernas. En vez de recurrir a los antiguos jubones que albergaban los panales de las nativas, el instructor propone implementar las cajas que suelen usarse con las europeas. Del mismo modo, alienta la colaboración entre "campesinos y autoridades" (*Ibid.* 75).

En Yucatán, otro dramaturgo maya que enaltece el valor historiográfico del teatro es Carlos Armando Dzul Ek. Se trata de uno de los autores mayas yucatecos más conocidos y difundidos a través de la obra crítica de Donald Frischmann, y aparece incluido en varios volúmenes de literatura indígena, como *Words of the True Peoples / Palabras de los Seres Verdaderos*[95], coeditado con Carlos Montemayor.

Originario de Oxkutzcab, Dzul Ek encauza su formación de maestro de Historia en Educación Primaria y Media hacia el teatro. Por una parte, se convierte en promotor de la educación bilingüe desde la década de los setenta y logra la creación de la Escuela Primaria

[95] El título completo de esta serie multilingüe es *Words of the True Peoples. Anthology of Contemporary Mexican Indigenous-Language Writers / Palabras de los Seres Verdaderos: Antología de Escritores Actuales en Lenguas Indígenas de México.*

Federal Doroteo Arango en Maní, que dirigió treinta años, desde 1978 hasta 2008. Por la otra, funda la compañía teatral Sac Nicté, que lleva a escena obras en maya yucateco o bilingües.

Entre 1988 y 1991 Dzul Ek crea la pieza *El auto de fe o Choque de dos culturas*, que luego se publica en el número 33 de la revista *Tramoya*, justo en el quinto centenario de la llegada de Colón a América. La pieza, basada en artículos periodísticos contemporáneos, textos del fraile franciscano Diego de Landa, y la memoria colectiva de la comunidad, se centra en uno de los pasajes más reseñados de la historia colonial yucateca: el proceso inquisitorial al que se somete la comunidad de Maní bajo la orden de Landa en 1562. Como resultado de este episodio, una parte considerable del patrimonio material de esta comunidad fue destruida, incluidos miles de artefactos religiosos, íconos y códices. Asimismo, se torturó a cerca de 10,000 indígenas y se causó la muerte a aproximadamente 170 (Frischmann, "Contemporary" 75; Underiner 64).

Concentrando la acción en un solo acto, la pieza potencia su capacidad de síntesis y reúne la vida precolonial, el encuentro entre mayas y europeos y la caída de los primeros en un sucinto lapso de representación. El autor simplemente elige personajes tipo que encarnan las autoridades en conflicto. También elige un evento de especial interés en una de las regiones mexicanas que, como demuestran las Guerras de Castas a fines del siglo XIX, fue una de las más sacudidas por las tensiones étnicas y culturales resultantes de la experiencia colonial. Al inicio de la obra, presenciamos una relación orgánica entre el rey maya Tutul Xiu y la comunidad bajo su mando, que celebra el fin de la temporada de trabajo. A pesar de la adoración de sus súbditos, el rey sufre el desasosiego de sueños premonitorios de una desgracia y manda a llamar a la hechicera para que aclare sus augurios. La mujer confirma sus sospechas y pronostica no solo la llegada hostil de foráneos "de color blanco, y con bigotes, trayendo unos animales muy feos, muy raros" (Dzul 59), sino, sobre todo, pronostica la subyugación religiosa del pueblo maya. Casi inmediatamente después, entran a escena los españoles a caballo, encabezados por Fray Diego de

Landa y se desenvuelven los sucesos que desembocan en la censura de la cosmovisión pagana y la evangelización forzosa de los indígenas. La obra es de fácil comprensión para su público, pero la propia síntesis que facilita su didactismo la aleja de una estética realista. Su narrativa, sin pretensiones de encajar en los parámetros del buen gusto de la preceptiva dramática dominante, se acerca más al discurso hiperbólico de la narración oral.

En uno de sus estudios sobre la obra, Frischmann señala que sus distorsiones en el tiempo histórico pueden atribuirse a la noción de una cronología cíclica en la cosmovisión maya y al "efecto telescopio" acuñado por el folclorista Jan Vansina. Para Vansina, la cultura popular suprime los sucesos y personalidades que no tienen relevancia para la sociedad (Frischmann, "Contemporary" 73). Quizás el camino más breve para llegar a la razón de Dzul Ek esté, además, en esta misma espontaneidad que el dramaturgo reconoce y que Frischmann señala más adelante: sin una presión dramática desde la cultura dominante, el autor se siente en libertad de mezclar la noción de teatro que le ha llegado a través de representaciones escolares y religiosas con las concepciones ancestrales de prácticas rituales mayas. Distante de la pretendida universalidad del arte, el autor diseña originalmente su pieza para su público y, en consecuencia, la articula para una representación en su círculo comunitario y según objetivos educativos particulares.

El uso del lenguaje y la competencia cultural de los receptores son centrales en el quehacer Dzul Ek. Solo se apela al realismo en la representación lingüística, en la que los personajes mayas y españoles hablan sus respectivos idiomas en escena. En su primer encuentro, los europeos y nativos aparecen divididos por una barrera comunicativa que el autor capitaliza de manera humorística. La escena, pues, interpela al público desde su comicidad. Primero, se explotan la gestualidad y las expresiones faciales cuando cada grupo intenta dirigirse al otro a través de recursos mímicos. Los mayas, en un exceso de hospitalidad, agarran a los visitantes que

han llegado a caballo y los fuerzan a sentarse. Luego se recurre al humor del equívoco lingüístico:

> FRAY DIEGO. (A Tutul Xiu): Yo soy Fray Diego de Landa.
>
> TUTUL XIU. (Intenta repetir aunque no entiende): ¿Way Diego de Landa? (*¿El brujo Diego de Landa?*).
>
> FRAY DIEGO. No, tú no entiendes, no sabes el español —le dice "Fray Diego de Landa".
>
> TUTUL XIU. ¿Way Diego jolol ata? *(¿El brujo Diego y tienes un hueco?*).
>
> FRAY DIEGO. ¡No! ¡"Fray Diego de Landa"!
>
> TUTUL XIU. ¿Way Diego joelo yit u tata? (*¿El brujo Diego y tu padre tiene un hueco*?) (Fray Diego y los españoles muestran su impaciencia).
>
> FRAY DIEGO. ¡Yo me llamo Diego de Landa, vengo de España y les hablo en nombre de Jesucristo, nuestro Dios único, y nuestra religión es católica! (Dzul 59).

El público maya al cual esta obra se dirige es fundamentalmente bilingüe y puede comprender los parlamentos de ambos grupos de actores, aun cuando la acción dramática gira en torno a su incomunicación. Sin embargo, en la versión impresa, ahora dirigida al público de la revista *Tramoya* fundada por Emilio Carballido, los pasajes en maya aparecen traducidos al español por el propio Dzul Ek. Solo se mantienen las intervenciones bilingües maya-español en el canto del coro de vestales y donde los equívocos lingüísticos dependen de la expresión original para lograr la comicidad.

Donald Frischmann funciona como filtro entre, por un lado, el acervo cultural del propio dramaturgo y sus informantes locales y, por otro, los lectores de *Tramoya*, acaso más cercanos a

su competencia académica. En este sentido, incluye varias notas aclaratorias a lo largo de la obra para explicar el significado de divinidades, instrumentos musicales, objetos y elementos naturales que se mencionan bajo la denominación maya. Algunas de estas explicaciones, como la relativa a "cenote", realmente siembran dudas sobre cuán ajenos a la cultura original se asume que están los receptores de la versión textual. Frischmann, asimismo, aclara el origen de la información que Dzul Ek ha obtenido de campesinos mayas y sus concepciones sobre el gusto local yucateco. Para explicar la razón de la comicidad de la obra, el autor estadounidense cita al dramaturgo en relación con su diseño dramático personalizado para sus espectadores: "Todas las obras regionales yucatecas tienen que ser chuscas (cómicas), o si no, no tienen sabor, y [este pasaje] se oye bien a pesar de la alta seriedad de la obra" (Dzul 59).

En *El auto de fe…*, como otras piezas que atañen a la experiencia de la colonización, el motivo de la transfiguración es relevante en la reflexión sobre una identidad forzosamente trastocada. El teatro, erigido sobre la antinomia misma de actor *vs.* personaje, es el medio idóneo para manifestar la mutación del sujeto colonial y el traslape de varias realidades culturales. Dzul Ek saca provecho de las posibilidades escénicas en el momento en que, rendido ante la incomunicación con los indígenas, Landa ordena a Fray Francisco que trasvista a las vestales mayas como monjas católicas para que ellas se encarguen de educar a los suyos en la doctrina cristiana.

> FRAY FRANCISCO. Sí, señor, pronto cumpliré tus órdenes. (*Jalando con fuerza a las dos vestales, casi desnudándolas, les indica paso por paso cómo han de ponerse el nuevo traje*). Ya ven, muchachas, ¡qué elegantes se ven ahora en comparación de cómo estaban antes! (60).

De especial interés es esta acotación donde la transfiguración queda establecida a través del recurso del vestuario. Se trata de un guiño metateatral que promueve dispares niveles de ilusión dramática ante los espectadores. Con su mutación escénica, las actrices superponen a su papel orgánico de doncellas indígenas el de novicias, pero la violencia que media en esta encarnación forzada, expresada en la gestualidad del personaje de Francisco, desacredita la legitimidad de este teatro de segundo grado. Ante el público, el poder expresivo de las artes escénicas supera la efectividad de otro medio al aludir a una asunción problemática de una nueva identidad. Aparte del vestuario, la puesta en escena aprovecha los recursos escenográficos y sonoros para transformar el espacio de reunión popular de Chichén Itzá en una iglesia, en cuyo atrio desfilan en un segundo momento los mismos indígenas que celebraban al inicio al ritmo del tunkul. El metateatro suscita aquí la reflexión sobre el tema de la educación. Intimidadas por los religiosos españoles, las jóvenes vestales deben repetir hasta aprender el Padre Nuestro en latín y en español, como bocadillo correspondiente a su vestimenta. En contraste, se escucha la rebelión de la hechicera ante el cambio violento de atuendos, lengua y costumbres: "¡Pueden pasar todos los años y todos los siglos y les vamos a demostrar que nunca cambiaremos!" (Dzul 61). Así, la obra no solo pone en tela de juicio la legitimidad de esta "actuación" de las pioneras colonizadas, asumida más por temor que por convencimiento. Al mismo tiempo, cuestiona la metodología escolástica implantada fundamentalmente por las órdenes religiosas. En una antítesis intencional, la pieza se mira a sí misma como proyecto educativo que persuade a través de una recreación inmersiva de la historia y espera que los receptores reflexionen y elaboren sus conclusiones.

Como los antiguos griegos, doctos en las tramas de sus mitos, el público maya, claramente, es una audiencia entendida que llega al espacio de representación con conocimiento básico de antiguos hechos que engrosan ya la historia local. La puesta en escena no persigue envolverlos con un reflejo directo de ellos ni de sus ancestros, sino colocarlos ante un episodio

familiar conscientemente manipulado y excitar sus capacidades analíticas. No podemos, pues, hablar de una típica estrategia brechtiana, pero el tema del enfrentamiento cultural y político de dos grupos ajenos sienta las bases para presentar distanciamientos poéticos y críticos en varios momentos de la obra. La técnica más frecuente consiste en desnudar ciertos atributos culturales de su carga simbólica y exponerlos en su justa materialidad para crear conciencia sobre el papel de la cultura en la atribución de sentidos. Al mismo tiempo, demuestra la manipulación del valor emotivo y espiritual de los objetos a través de diversas formas de educación, contando entre ellas a la evangelización misma. Uno de estos episodios aparece en la voz de la hechicera: "¡Lo más triste que nos sucederá es que se emplearán dos pedazos de madera para dominarnos a todos, y esta madera va a ser de esta forma! (*Señala la forma de una cruz*)" (Dzul 59). Si consideramos el arraigo del catolicismo especialmente en las comunidades yucatecas hasta el día actual, podemos calcular el alcance de la propuesta crítica del dramaturgo, que llama a calibrar sentidos espirituales desde sus continentes vaciados de valor. Poco después en la obra, se sitúa el distanciamiento desde la óptica de los españoles, que desacralizan los huesos de los ancestros aborígenes, interpretan los rituales y los ídolos de piedra como obras del demonio, y simplifican los códices mayas como "largas tiras de papel", donde asumen que "están escritas las cosas de Satanás" (*Ibid.* 60).

La obra también convierte la profecía —tanto de mayas como de españoles— en otro de los instrumentos de persuasión al público. Por una parte, cuando Tutul Xiu y la hechicera pronostican la llegada de los europeos, se alinea con la narrativa colonial de previsión de la conquista que su auditorio domina. Pero por otra, el alcalde de Yucatán y Fray Diego anuncian que bajo su mando se impondrán las costumbres de Castilla y que los indígenas aborrecerán su propia cultura. El dramaturgo apela al orgullo herido tanto de los personajes como de su auditorio. De ese modo lleva a estos últimos a razonar cómo la industria aculturadora de la

colonización ha resuelto hasta el día presente el rechazo y abandono de los valores nativos entre los mismos miembros de la comunidad. Contrario a lo que puede parecer por su voz a favor de su pueblo, ni siquiera el rey Tutul Xiu, la autoridad legítima de los aborígenes, ofrece una alternativa en el imaginario popular ante los usurpadores foráneos. En la obra de Dzul Ek al rey se le califica de "entreguista" y difícilmente pueda ganar nuevamente el favor de los suyos por su incapacidad de resistencia. *El auto de fe*… sencillamente, desacredita a las autoridades divinas y políticas. Su humanismo materialista concientiza a la comunidad sobre su poder para revertir un vacío cultural expresamente provocado.

La recreación del pasaje histórico de la inquisición en Maní propone, más que una presentación de los hechos, una razón sobre el derecho a contarlos de una nueva manera. Aunque su valor estético no inhabilita la presentación de la pieza ante un público diferente del original, la antes mencionada estrategia de síntesis, junto al ajuste a la medida del gusto local, deja claro cuánto influye el conocimiento previo de los hechos históricos en la efectividad del mensaje para el público yucateco. El dramaturgo faculta el teatro como vehículo historiográfico en diálogo con las fuentes tradicionales que registran los primeros episodios coloniales de manera escrita, en este caso, las crónicas de Indias y memorias de la conquista. Inscrita en una continuidad, como copia ilusoria de los actos que preceden a la escritura, *El auto de fe…* es un complemento en vez de una revocación de aquella. Con su cita de la fecha exacta en que se recogen los hechos y de referentes políticos del momento, da fe de esta vocación documental:

> FRAY DIEGO. Mira, Fray Francisco, anota todo lo que estamos haciendo. Acuérdate que hoy es domingo, 12 de julio de 1562. En nombre de la Santa Inquisición y de Felipe II de España estamos realizando este Auto

> de Fe. De esto España estará feliz y nuestro Dios no nos negará un pedazo de cielo.
>
> FRAY FRANCISCO. Así es, señor, todo lo que estamos haciendo lo anotaré (Dzul 60).

Lejos de la investigación de rigor académico, Dzul Ek no intenta, sin embargo, revelar información inédita, sino poner a recircular información de dominio público para incentivar una reflexión crítica sobre lo que la gente ya conoce. Este factor, en nuestra opinión indispensable para comprender la dinámica de recepción del proyecto, parece escapársele a quienes mayor esfuerzo han puesto en su estudio. Frischmann, siguiendo a Inga Clendinnen (*Ambivalent Conquests: Maya and Spaniard in Yucatan*, 1517-1570) destaca que de acuerdo con "documentos históricos confiables" ("Contemporary" 75) el protagonista del enfrentamiento con las autoridades católicas en 1562 había sido el rey Kukum Xiu, descendiente de Tutul Xiu, en lugar de este, que había reinado en Uxmal 142 años antes. Kukum Xiu se había convertido al catolicismo en 1548 y las autoridades españolas le habían permitido seguir como Gobernador de Maní bajo un nuevo nombre e identidad española. "Dzul Ek consciously or subconsciously capitulated to popular, oral versions of history, rejecting turncoat Kukum Xiu in favor of Tutul Xiu as the 1562 representative of his people" (Frischmann, "Contemporary" 75). Asimismo, en el fragmento de la obra donde el personaje del verdugo reporta a Diego de Landa que ha descubierto a la hechicera y a otros indígenas envueltos en actos diabólicos en una cueva, Frischmann explica que este episodio, aparentemente desencadenante del proceso inquisitorial de Maní, resulta "dudoso para algunos historiadores" (Dzul 60).

Ahora bien, a estas alturas, después de incentivar la reflexión crítica sobre la manipulación y la imposibilidad de una mirada objetiva tanto a artefactos como a eventos, es

ingenuo pensar que Dzul Ek pretende promover la suya como una historia imparcial. Si lo sagrado es construido, la obra misma admite que el discurso histórico también forma parte de ese valor simbólico que se añade a discreción en el momento del recuento. Aquí no hay un conflicto entre versiones de una historia (relato), sino entre nociones mismas de la historia (discurso historiográfico). No se trata de que Dzul Ek, formado en el sistema educativo oficial como historiador, desoiga los rigores cronológicos que su disciplina le exige. Más bien hay que cuestionar si el rasero de la imparcialidad histórica con la que se le mide no es ya un concepto anacrónico en el momento y el contexto en el que el autor compone la obra.

Hay, además, una reflexión insoslayable sobre la relación entre teatro e historiografía en *El auto de fe o choque de dos culturas.* Recordemos que más que un relato sobre la colonización, la obra trata un episodio sobre la circulación de información y la censura. La inquisición de Maní y la quema de documentos ajenos a la cosmovisión cristiana también implican un posicionamiento del individuo ante la preservación de la memoria de un colectivo humano. Dzul Ek recuerda cómo entre las llamas se consumieron los testimonios materiales de la historiografía maya en sus códices y glifos. Es comprensible que, paralelamente a la tradición, la oralidad se convirtiera en recurso más seguro para preservar y transmitir las narrativas nucleadoras de su cultura. Esa historia pasada de una generación a la otra no podría ser fácilmente descubierta y destruida, y cobra sentido que medios historiográficos alternativos, como la narración oral y las artes escénicas, adquirieran mayor relevancia para lo que Diana Taylor identifica como actos de transmisión de memoria cultural (Underiner 66).

La variante espacial es extremadamente significativa en esta representación de la presencia, no solo en cuanto a recuperar la historia local, sino a reenunciarla en Maní mismo. En este sentido de localización, se convierte en espacio teatral el mismo espacio físico que probablemente fue testigo de los hechos a los que se alude dramáticamente. Esta especificidad

espaciotemporal funciona como factor de cohesión entre los descendientes de los protagonistas del episodio colonial recreado en la pieza, quienes habitan el mismo lugar quinientos años más tarde. Podríamos vislumbrar aquí una especie de socioespacialidad, pues el autor involucra su público visibilizando los restos de un espacio construido en el pasado sobre el espacio físico del presente, pero también insta al autorreconocimiento comunitario como herederos de aquellos que protagonizaron la historia de Maní en tiempos de Landa. Dzul Ek aprovecha su autoridad endógena para provocar una reflexión crítica sobre los efectos de la colonialidad visibilizando la genealogía de los colectivos actuales. En Maní, el espacio, el entorno material de la puesta escénica, se reconfigura y refuncionaliza a través de la presencia colectiva de modo equivalente a la congregación política. Como plantea Judith Butler, retomando a Brecht, "bodies in their plurality lay claim to the public, find and produce the public through seizing and reconfiguring the matter of material environments" (*Notes* 71).

Entre los valores locales y aquellos de la cultura dominante, los dramaturgos indígenas serán un eslabón decisivo en la generación de una esfera pública comunitaria a través del teatro. Su narrativa autoetnográfica los autoriza para tratar temas de interés público ya existentes en las comunidades, o para someter propuestas estatales a discusión colectiva y elaborar un consenso. Algunas de las estrategias utilizadas para dirigir la copresencia corporal a una productiva relación comunitaria son enmarcar las puestas en escena en fiestas y eventos sociales de libre acceso, que son, por lo tanto, inclusivos. Asimismo, estimulan lazos emotivos en la audiencia a través de elementos identitarios y de actores de la comunidad misma.

El cuadro de debate comprometido y razonamiento crítico que estimula el teatro comunitario de autoría indígena dista de ser un espacio armonioso, de igualdad discursiva y de

libre intercambio como la idealizada esfera pública burguesa a la Habermas.[96] La mediación entre tradiciones percibidas como auténticas y los imperativos de la agenda oficial, los aleja de la imparcialidad discursiva. En particular, los creadores y productores dependen de una red institucional convencional y de fondos para cubrir salarios y producciones. La esfera pública teatral está, pues, entrecruzada por tensiones y relaciones de poder; sin embargo, la pertenencia identitaria del intelectual indígena, la flexibilidad del formato artístico, la capacidad de improvisación y, sobre todo, la copresencia sin mediación burocrática, otorga un espacio de libertad para el debate participativo como no se había logrado por ningún otro medio.

1.3.3 Presencias femeninas e identidades subrepresentadas a partir de 1990

Una de las justas maneras de calibrar el potencial social del teatro autóctono es verificar la extensión de tópicos de discusión que entran a su peculiar esfera pública. Como fenómeno cultural global ya hemos visto en qué medida el teatro funciona como plataforma de conciliación entre tradiciones prehispánicas y europeas. Asimismo, exploramos cómo la participación de cuerpos racializados en el teatro misionero se carga semánticamente por su presencia de significantes visibles y su "estar en el mundo" como expresión de esta otra humanidad americana. El teatro deviene, pues, la puerta de entrada de la otredad presencial al mundo privilegiado de las artes y las letras occidentales. En la materialización teatral, el indígena

[96] El modelo de esfera pública burguesa, desintegrada según Habermas, a partir del siglo XVII está constituida por "private people gathered together as a public and articulating the needs of society with the state" (Habermas 176).

americano no es el signo abstracto de un cronista de Indias describiéndolo en verbos y arabescos entintados; el indígena es su propio cuerpo.

A pesar de sus virtudes mediáticas, no hay que idealizar el teatro como terreno democrático e incluyente que da libre cabida a expresiones culturales y colectivos subrepresentados por ser una alternativa al universo letrado. El teatro ha tenido que lidiar con sus propios conflictos, en general ligados al universo público y a lo que es o no es representable. En particular, los cuerpos como capital cultural también han confrontado históricamente prejuicios y tabúes.

Si la reivindicación progresiva de los cuerpos indígenas en un mundo simbólico dominado por el canon europeo fue una gran conquista de las artes escénicas, aún quedaban pendientes las presencias de grupos culturalmente marginados y subrepresentados no solo desde el *statu quo* de la cultura dominante, sino dentro del propio universo indígena. El mismo medio teatral que en un momento legitima los cuerpos indígenas en un universo blanco o mestizo, dará cuenta de cuerpos femeninos y de identidades sexuales alternativas en un universo autóctono controlado física y simbólicamente por las figuras masculinas.

Con la década de 1990, aunque no puede ni debe trazarse una línea abrupta con la trayectoria de reanimación cultural y autonomía política de las comunidades en años anteriores, la defensa de los valores tradicionales originarios entra en crisis desde nuevas nociones éticas y políticas asociadas con principios liberales de justicia social y derechos humanos. El acceso a la educación, el liderazgo y la participación cívica más activa de niñas y mujeres son algunos de los flancos que implosionan ciertas comunidades más conservadoras o aisladas con roles de género fuertemente marcados. En estas comunidades autóctonas tradicionales, la limitación de la mujer a los espacios domésticos, los matrimonios precoces de niñas, los abusos sexuales y de poder contra las figuras femeninas han sido generalmente frecuentes.

La presencia femenina en el espacio y la esfera pública no fue una transformación espontánea. Por una parte, la lucha por los derechos de las mujeres chicanas y afroestadounidenses ejerció cierta presión social indirecta sobre comunidades indígenas más comunicadas con la cultura oficial y, por otra, en el sur de México el clima revolucionario de Chiapas y la permanencia de antropólogos estadounidenses y mexicanos en las comunidades también contribuyeron a la revisión de conductas opresoras contra las mujeres locales. La nueva faceta de conciencia de género lleva entonces al cuestionamiento de los sistemas convencionales de autoridad tanto en el contexto social como artístico del país.[98]

En el caso del teatro, al tratarse de un área especialmente intervenida en la periferia rural e influenciada de cerca por proyectos académicos y antropológicos, se convierte en la puerta de entrada a programas educativos y de restructuración socioeconómica gubernamental que generaron tensiones entre el tradicionalismo y valores más adscritos al humanismo liberal occidental. El contexto teatral había sido históricamente opresivo contra las mujeres por la restricción de la participación femenina en actividades consideradas inmorales. Las mujeres tenían vedada la exhibición pública del cuerpo y el movimiento. La diversión y alienación festivas, muchas veces alrededor del consumo de alcohol, eran (y siguen siendo en muchos casos) privilegios limitados a los hombres en las familias tradicionales.

En su testimonio "Theatre and the Problems of Women in Highlands Chiapas", de 1991, la dramaturga y actriz maya Petrona de la Cruz Cruz llama la atención sobre la restrictiva participación de las mujeres en el teatro y las festividades de las comunidades más conservadores del altiplano chiapaneco. Aunque reconoce que en el pasado las mujeres mayas desempeñaban cargos ceremoniales importantes, en la actualidad se veían limitadas a papeles pasivos de esposas

[98] Ver Steele.

de las autoridades civiles y religiosas, o cocineras. En el medio teatral, se prefiere que un hombre travestido represente los personajes femeninos. Esta actitud aplica en especial para el papel de Shinolan, la mujer mestiza que los parámetros indígenas consideran inmoral por excelencia. De la Cruz explica cómo las mujeres mayas suelen ser tímidas y no se atreven a decir lo que piensan por el recogimiento forzado, los celos de los esposos y su escasa educación. De hecho, la propia profesión actoral que en una comunidad tradicional no cuenta con la mejor reputación, menos para mujeres, acarrea serios conflictos en las relaciones personales femeninas. La dramaturga, además, resalta el dispar grado de divertimento de las mujeres de Zinacantán en las fiestas populares:

> Tradition demands that women stay in their houses… People believe that a woman's duty is to clean the house, cook, have and take care of the children, fetch water and firewood, and constantly weave, because the family should wear new clothes at each religious festival, and since there are many festivals, women have to be forever at the loom, weaving new clothes for each celebration (P. Cruz 254).

Un claro ejemplo de este panorama de tensiones en Chiapas puede verse en la evolución del colectivo teatral maya Sna Jtz'ibajom y su escisión en la que es hoy una de las mayores representantes de teatro feminista indígena de México: la compañía Fortaleza de la Mujer Maya, FOMMA.

Sna Jtz'ibajom se había creado en 1988 a partir de un taller de escritura indígena de San Cristóbal de las Casas. Sus miembros originales eran antiguos informantes de expediciones antropológicas en Zinacantán en la década de los sesenta, así como sus descendientes. Estos proyectos buscaban recuperar las culturas tradicionales a través de la adaptación escénica de

relatos folclóricos, y dependían financieramente de fondos gestionados entre el antropólogo estadounidense Robert Laughlin y el gobierno mexicano. La obra más conocida de Sna Jtz'ibajom es probablemente *Dinastía de jaguares*, producida en 1992 como parte del quinto centenario de la llegada de Colón a las Américas.

Típico exponente del teatro mítico-didáctico impulsado por promotores biculturales, desde su primera puesta en escena, otra de las obras —*Entre menos burros, más elotes*— toca especialmente el tema de la planificación familiar en diálogo con la optimización de recursos económicos en los núcleos campesinos. La historia gira en torno a un campesino empobrecido atado a las estructuras familiares tradicionales y colmado de hijos, que decide irse a probar suerte a la ciudad ante la escasa rentabilidad de su cosecha. El viaje lo pone en contacto con las nuevas estructuras modernas impulsadas por el Estado, como las clínicas y medicamentos anticonceptivos. Al mismo tiempo, al se le aparece en sueños un anciano de la comunidad que lo insta a regresar y a adoptar un manejo prudente y responsable tanto de su familia como de la naturaleza. La obra trata de armonizar de este modo dos sistemas de transmisión del conocimiento frecuentemente en conflicto en las comunidades tradicionales. Finalmente, el protagonista queda aleccionado de acuerdo con una agenda oficial de modernización local que incluye principios de rotación de cultivos, así como la desestimulación de la migración a las ciudades y el control de la natalidad entre poblaciones empobrecidas. La mujer, comparada con la tierra, debe recuperarse y rendir de acuerdo con una productividad planificada por un agente de autoridad, sea el marido o la ciencia (Steele 246).

En esta y las siguientes obras de Sna, (*El haragán y el zopilote*, 1989 y *¿A poco hay cimarrones?*, 1990), inspiradas en relatos tradicionales mayas, se predica un rol conservador de género en el cual las mujeres pertenecen al espacio y las tareas domésticas. A los hombres, en cambio, les corresponde el trabajo y la aventura. Salirse de esos esquemas, en el plano

dramático, implica un hado trágico para ambos sexos: el hombre, si falla al trabajo y al valor; la mujer, si descuida su sumisión, la atención al marido y los hijos, y la devoción al hogar.

Una vez estimulada la conciencia de género en el clima social y político de las comunidades, ni el repertorio ni la existencia misma de la compañía teatral se vieron exentos de tensiones entre modelos tradicionales y contemporáneos. Como señala Steele, la trayectoria de Sna en el primer quinquenio de los a los noventa "highlights the contradictions that can arise when a defense of 'tradition' even in the context of anticolonial struggles, ignores intersecting issues involving human rights and freedoms, including feminism" (Steele 253).

En *Herencia fatal, drama tzotzil*, de 1991 obra inspirada en una historia real en la comunidad tzeltal de Tenejapa, el esquema de género entra en conflicto cuando un padre decide romper con la tradición patriarcal y legar sus tierras a las hijas en lugar de a los hijos, como se acostumbra. Los desheredados deciden asesinar a una de sus hermanas y ocultar el crimen, pero al descubrirse aquel, la comunidad los juzga y castiga en un fin dramático que busca legitimar la justicia indígena. Irónicamente, la obra establece una pena más severa que la que tuvo lugar en la vida real.

Los artistas no admiten que hayan asumido una perspectiva revolucionaria, pero la obra habla por sí misma. Su historia reivindica estilos de vida alternativos para mujeres que opten por ser económicamente independientes y solteras por decisión (Steele 249). Esta posición es excepcional no solo en el seno de la comunidad, sino en el plano de la ficción dramática, donde los personajes femeninos que no encajan en el rol preestablecido son condenados a una suerte trágica, ridiculizados e interpretados por hombres travestidos como en *¡Vámonos al paraíso!* (1993). En cuanto a la realidad de la compañía Sna, las dos actrices que formaron parte del cuerpo actoral fundador, Petrona de la Cruz Cruz e Isabel Juárez Espinosa, fueron desplazadas del colectivo poco a poco.

Las dos artistas desarrollaron entonces una carrera autónoma que concedía un lugar central al tema de género, como demuestran las obras *Una mujer desesperada* (1991) y *El desprecio de los hombres* pocos años más tarde. Además de conflictos de jerarquía en el grupo, De la Cruz y Juárez se integraron más fácilmente a proyectos de agenda internacional como los derechos de la mujer y la visibilización de la violencia doméstica. Ambas creadoras participaron en programas de formación y circuitos de representación internacional en Norteamérica. Por ejemplo, en 1991, se convirtieron en las primeras autoras indígenas mexicanas en participar en la Conferencia Internacional de Dramaturgas (International Women's Playwrights Conference) en Toronto.

Juárez y De la Cruz comenzaron a recibir atención académica desde Estados Unidos, invitaciones a eventos y reconocimientos independientes de su labor en Sna. Cuando Petrona de la Cruz obtiene el Premio Chiapas en 1992, aparentemente las mujeres despertaron celos profesionales entre los restantes miembros masculinos de la primera compañía. Decidieron entonces romper de manera definitiva con Sna y en 1994 surge formalmente FOMMA.

Para ambas dramaturgas, el teatro deviene, a un tiempo, un medio de canalización de duras historias personales y un espacio de expresión para mujeres que por opción o por fuerza han renunciado a las expectativas comunitarias sobre el comportamiento femenino. Tras un extenso repertorio especialmente dedicado a empoderar a mujeres y niñas mayas, FOMMA creció y devino un centro comunitario que incluye la alfabetización en las lenguas tzeltal y tzotzil, la educación informática, la salud y la formación profesional femeninas. Una vez que FOMMA crece, continúa impulsando la labor teatral por medio de su compañía dramática Reflejo de la Diosa Luna (Xojobal Jch'ul Me'tik).

Otros proyectos teatrales encauzados a la representación de la presencia indígena femenina han visto la luz desde los años ochenta. Algunos de ellos radican en Estados Unidos,

como la compañía Coatlicue Theatre, fundada por las narradoras, dramaturgas, actrices y activistas Elvira y Hortencia Colorado, de origen chichimeca-otomí.

La presencia indígena como anclaje étnico y de género ha sido desde las últimas décadas del siglo XX puesta en función de identidades alternativas y contestatarias. Ejemplos excepcionales pueden hallarse en la obra artistas de la escena y el arte *performance* como Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe, Guillermo Gómez-Peña y, más recientemente, le artista muxe Lukas Avendaño,[99] que reclama la interseccionalidad de raza e identidad sexual queer en su propia presencia. En especial la figura de la Malinche, y su mediación entre dos culturas, ha sido ampliamente trabajada en el teatro y la literatura del movimiento chicano y sus herederos. Plantar un cuerpo marcado con tal carga de historia y simbolismo en el espacio, sobre todo en un espacio conflictivo como el exilio, demuestra el alcance de una esfera pública que maneja no solo signos y representaciones, sino también —y especialmente— presencias.

[99] Dada la definición no binaria de la identidad muxe, uso intencionalmente el artículo "le" como forma inclusiva de género.

SEGUNDO ACTO. Presencias indígenas en el teatro de Canadá

> *They say that sometimes we cover our hair with feathers and wear masks when we dance. Yes, but a white man told me one day that the white people have also sometimes masquerade balls and white women have feathers on their bonnets and the white chiefs give prizes for those who imitate best, birds or animals. And this is all good when white men do it but very bad when Indians do the same thing.*
>
> MAQUINNA, "The Nootka Chief Speaks".

> *Le théâtre est vraiment agissant quand il remue quelque chose en nous, quand il heurte notre sensibilité, nous transforme physiquement et moralement. Le théâtre énonce des choses difficiles, parfois il donne sens à ce que nous sommes en tant qu'êtres humains, dans ce fleuve d'incohérence et de chaos qu'est notre vie. J'ai le sentiment que le théâtre pose toujours une action ; au-delà du verbe théâtral, il y a surtout le faire.*
>
> YVES SIOUÏ-DURAND, "Théâtre de guérison", entrevista de Philip Wickham.

En nuestra ruta hacia el norte desde México a Canadá, detengámonos por un minuto en un conocido episodio de la historia estadounidense. El 16 de diciembre de 1773 el puerto de Boston se convirtió en escenario de uno de los primeros incidentes de rebeldía en la revolución de las Trece Colonias contra el dominio británico. En el célebre Motín del Té (Boston Tea Party), varias docenas de locales ocuparon barcos mercantes y arrojaron al mar centenares de arcas de té procedentes de Inglaterra. Protestaban contra la nueva ley de monopolio comercial y las exenciones fiscales a la Compañía Británica de las Indias Orientales. Un detalle "teatral" de la revuelta fue que los colonos rebeldes —blancos anglosajones— se disfrazaron de indígenas

mohawks como símbolo de libertad,[100] y, sobre todo, para resaltar una distancia identitaria con los ingleses que no era evidente en términos físicos.

La historia de Canadá está poblada de episodios menores que coinciden con el ejercicio histriónico del Motín del Té. A diferencia de México, donde los cuerpos indígenas y mestizos tomaron parte activa en la cultura escénica colonial, desde sus ejercicios teatrales fundacionales, en Canadá se sistematiza la estrategia de "cara pintada". Los europeos y sus descendientes interpretan deliberadamente a personajes autóctonos, o recurren a elementos accesorios, para marcar diferencias étnicas y culturales con otros colectivos que son indiscernibles de manera visual. Esta escisión entre significado y significante se da, en un primer momento, a nivel físico y de representación con actores caucásicos en roles nativos, pero es en realidad un fenómeno extensible a toda la producción cultural del país. Los debates en torno a la apropiación cultural en la representación escénica o festiva de culturas minoritarias u oprimidas reemergen hasta el día de hoy en el terreno de la moda, nombres de equipos deportivos, fiestas de disfraces y noticias sobre vestuarios "étnicos" de celebridades y políticos en Canadá. Hasta el presente, el tema de la apropiación artístico-literaria de identidades ajenas inflama debates sobre el alcance de la libertad creativa y la censura en las democracias liberales (Keeshig-Tobias 71). Las siguientes páginas persiguen unirse a la discusión a través de un inventario de la presencia indígena en la historia institucional, la evolución de los imaginarios y las respuestas creativas del mundo del teatro y la crítica en Canadá. Solo en esta imbricación de perspectivas diacrónicas y sincrónicas sobre el origen y desarrollo del teatro indígena y sobre lo indígena en Canadá podemos aproximarnos a una noción más completa de las relaciones de poder que atraviesan el universo representacional. Con el diálogo y recíproca iluminación entre las soluciones estéticas

[100] Ver Unger.

de los creadores y los contextos extraartísticos donde tienen lugar, este trabajo aporta una interpretación humanística pública al entramado de influencias de la obra artística en la sociedad y viceversa.

En el ya clásico ensayo "Stop Stealing Native Stories", publicado en *The Globe and Mail* en 1990, la intelectual ojibwa Lenore Keeshig-Tobias analiza cómo la narrativa colonial tomó control sobre la representación autóctona a través de la histórica apropiación de sus motivos, mitos y personajes:

> Our voices have been marginalized. Imagine, Canadians telling native stories because their government outlawed native languages, native culture. However, as Ms. Campbell[101] said on CBC Radio's Morningside, "If you want to write our stories, then be prepared to live with us." And not just for a few months. Hear the voices of the wilderness. Be there with the Lubicon, the Innu. Be there with the Teme-Augama Anishnabai on the Red Squirrel Road. The Saugeen Ojibway. If you want these stories, fight for them. I dare you (73).

Con la mención de una voz autóctona expropiada y las cuestiones de autenticidad y soberanía discursiva que vimos en el caso de México, Keeshig-Tobias alude aquí al control cultural de signo colonial que también prevalece en Canadá, donde creadores no nativos han regulado sistemáticamente contenidos nativos. Al mismo tiempo, la autora enfoca el fenómeno de la expropiación y la apropiación de las culturas autóctonas desde una perspectiva ontológica: la

[101] Keeshig-Tobias se refiere a Maria Campbell, una autora métis que reaparecerá más adelante en esta sección.

única circunstancia que justifica éticamente la enunciación del imaginario y las identidades indígenas es que su emisor encarne la experiencia de una persona indígena.

La imagen de Keeshig-Tobias adquiere un sentido literal en las artes escénicas. Aunque desde el siglo XIX el tema suscitó debates en el terreno literario, el escamoteo étnico provoca un nuevo espectro de discusión ligado a identidades raciales que parten, en primera instancia, de lo físico-somático. La posición del teatro como arte del cuerpo, y del cuerpo como el sitio de experiencia —del *estar-en-el-mundo* de Merleau-Ponty y Csordas— dan cuenta de la apropiación cultural a través de la encarnación histriónica. Las "caras pintadas" con las que actores blancos imitan a personajes indígenas en el primer teatro de herencia europea en Canadá fueron tanto una práctica factual e histórica, como un símbolo de relaciones de hegemonía y subalternidad presentes en todos los ámbitos de la cultura y el conocimiento colonial. La simulación de identidades ajenas se problematiza de tal modo en el terreno estético justo porque no puede desligarse del contexto social racialmente sectorizado en el que se produce.

Hasta la segunda mitad del siglo XX, a diferencia de México y su temprana práctica misionera, la participación indígena en los procesos creativos e histriónicos de origen europeo fue escasa en las colonias francobritánicas de América del Norte.[102] Sin embargo, la presencia de los indígenas en tanto espectadores y, sobre todo, como personajes de estas creaciones es sumamente reveladora de estrategias discursivas y mecanismos de dominación hacia los pueblos originarios, primero, por parte de las metrópolis, y desde 1867, del gobierno de la Confederación.

[102] No fue diferente en otras manifestaciones artísticas y literarias, salvo las arengas militares transcritas como oratoria nativa, así como relatos de viaje y memorias de signo religioso de sacerdotes letrados de origen autóctono que aparecen dentro de la práctica literaria colonial del XIX.

La práctica teatral, como ya sabemos, moviliza técnicas de duplicidad y simulación, control y representación, la materialidad del cuerpo, así como variables raciales y de acción intencional que también intervienen, en una escala diferente, en empresas de dominación política y cultural del país. Indagar en las diferentes manifestaciones de la presencia indígena en la tradición dramática canadiense, tanto desde la historia cultural como desde las soluciones escénicas de obras clave, puede iluminar nuestra comprensión no solo del estado actual del teatro local sino, en sentido amplio, de dinámicas sociales actuales. En medio de una agenda de reconciliación entre las poblaciones autóctonas, las autoridades políticas y el resto de la sociedad civil, vale la pena volver los reflectores a los sentidos teatrales ¿Cuánto le deben los crímenes contra las mujeres nativas canadienses a una imagen hípersexualizada que el teatro y los *Westerns* contribuyeron a sedimentar? ¿Cuánta violencia de la población carcelaria se alimentó de los mitos de agresiva masculinidad nativa que se difundieron en prácticas escénicas? Finalmente, ¿cuánto del paternalismo, el menosprecio, y la supresión de la autoridad originaria en materia territorial se legitimó desde el ejercicio público del teatro y de la suplantación de identidades indígenas por actores blancos con la cara pintada? La historia de la presencia indígena en el teatro canadiense es un reservorio de mitos identitarios y nacionales que en muchos casos —como la amenaza ante la penetración foránea y la asunción de la diversidad racial— siguen en pie en el proyecto contemporáneo de nación canadiense. El primer apartado a continuación, titulado “Piel blanca, máscaras rojas”, explora ejercicios de apropiación cultural desde la Nueva Francia, en el siglo XVII, hasta fines del siglo XX. Optamos por un guiño al clásico de Frantz Fanon *Peau noire, masques blancs*, donde se considera la raza como variable central en la experiencia corporal de la realidad que promueve por Merleau-Ponty. La imagen de Fanon permite conectar la tríada de nociones *cuerpo racializado, políticas de representación* y, tanto en sentido literal como metafórico, el *arte teatral* a través de la máscara como símbolo.

Ahora bien, contrario al deseo mimético colonial del ser subalterno racializado, aunque parte de la misma red de mecanismos de dominación, este apartado se aproxima a las representaciones indígenas por parte de individuos blancos con la "cara pintada" (de ahí la metáfora de las máscaras rojas) en diálogo con sus contextos de circulación. La recreación sistemática de presencias indígenas por suplantación contribuye a la cristalización de estereotipos que, unidos a los agresivos programas de asimilación, se diseñan desde una audiencia predominantemente blanca y urbana. Una vez que el consumo legitima las expectativas sobre lo indígena, estas se normalizan aun para los practicantes nativos que en algún momento acceden a interpretar su propio rol de "indio para consumo blanco". Es decir, aunque los actores en algún momento sean "auténticamente" indígenas, hasta bien entrado el siglo XX pervive la "máscara roja" (de diseño blanco).

En la sección que le sigue, nos detenemos en las construcciones simbólicas de lo autóctono, especialmente a través de personajes e incidentes históricos que buscan promover los valores nacionales en contextos de inestable autoafirmación de lo canadiense. El repertorio de obras seleccionadas abarca desde las tragedias heroicas irrepresentables del siglo XIX, donde los aliados indígenas de los británicos funcionan para enaltecer los valores monárquicos contra los republicanos estadounidenses, hasta los mitos fundacionales de coexistencia interracial que sustentan el proyecto de nación multicultural en la segunda mitad del siglo XX.

En el acápite final, recorremos algunos de los motivos que prevalecen en la práctica escénica autóctona de Canadá en las dos últimas décadas del siglo XX. En este momento en el que emergen prestigiosas voces dramáticas de las Primeras Naciones, el teatro se aproxima a historias de vida de las comunidades indígenas contemporáneas y sus retos en un universo que es, a la vez, global y aislado, violento y desigual. Los personajes colectivos, por una parte, y motivos dramáticos como muertos, desaparecidos y fantasmas, por otra, son algunas de las

estrategias simbólicas que adoptan los creadores nativos para reflexionar sobre las identidades indígenas a las puertas de un siglo XXI multicultural. La enunciación de una comunidad de experiencias compartidas eleva el drama individual a emergencia social de carácter político y, al mismo tiempo, interpela desde el escenario a los colectivos no nativos que por lo general componen las audiencias canadienses para este teatro. Las figuras espectrales en escena, por otra parte, dan cuenta de una presencia indígena invisible, violentada y anulada socialmente. Así, la presencia escénica y la ausencia dramática van de la mano como recursos que involucran a los espectadores no solo estética, sino social y políticamente.

La construcción poética de la ausencia estimula un sentido de responsabilidad pública ante la exclusión de las poblaciones aborígenes que contradice la agenda de inclusión y bienestar colectivo sobre la que se erige la multiculturalidad canadiense. Dramaturgas como Yvette Nolan y Marie Clements ponen énfasis especial en la desaparición y asesinato sistemáticos de mujeres autóctonas y, de ese modo, llaman la atención sobre nociones complejas de identidades que intersecan raza y género. Al mismo tiempo, mientras el teatro aprovecha su alcance público para reclamar el lugar de las Primeras Naciones en el mosaico de la diversidad canadiense, su impronta se duplica en el contexto contemporáneo de los procesos de reconciliación que, paradójicamente, ha elevado la ausencia aborigen a la esfera pública.

2.1 Piel blanca, máscaras rojas: apropiación cultural de la presencia indígena

Lejos de los extremos históricos, Canadá ha sido el espacio pivotante por excelencia en Norteamérica. Compartió con México el estatus de colonia católica, dada la conquista francesa de su región oriental y la fijación de sus rasgos culturales, políticos y demográficos en la franja nórdica de la Nueva Francia. Con Estados Unidos, compartió la presencia de poblaciones

aborígenes predominantemente seminómadas, las estructuras de poder británico, la lengua y la práctica protestante. Estos últimos elementos finalmente se afincaron en gran parte del territorio del actual Canadá cuando en el siglo XVIII la porción francesa selló su rendición ante los británicos en las Llanuras de Abraham.

La segmentación entre poblaciones autóctonas locales y los colonos, apenas vinculadas por relaciones comerciales en las primeras décadas de ocupación europea, se hizo sentir en las relaciones culturales, la colonización intelectual y el desarrollo de expresiones artísticas occidentales más dispersas y tardías que en la Nueva España. El teatro, aun en un contexto de aventureros, cazafortunas, militares y comerciantes sedientos de diversión y obligados a permanecer resguardados de los largos inviernos, dio también testimonio del cisma cultural entre nativos y foráneos implantados.

Por una parte, las comunidades autóctonas tenían una larga tradición de encuentros sociales celebrativos y danzas con uso de máscaras y maquillaje. Las reuniones militares y espirituales incluían asimismo un alto contenido simbólico por medio de movimientos, cantos, vestimenta y accesorios estéticos y rituales. En los círculos europeos, por otra parte, la práctica religiosa, las celebraciones laudatorias y los espectáculos de variedades marcaron el inicio de una tradición escénica cristiana y de entretenimiento que evolucionó de manera independiente sin absorber demasiados elementos locales.

Desde el siglo XVII, la práctica teatral en la Nueva Francia se desarrolló de manera regular en el seno de los colegios jesuitas. Desde la creación de la Compañía de Jesús en 1534, las representaciones dramáticas se habían promovido como parte del *modus operandi* educativo de la orden, basándose en su posibilidad de favorecer las habilidades retóricas, la autoconfianza de los educandos y la propagación de la fe. En Quebec, a partir de su llegada en 1625, los jesuitas habían recibido una donación del marqués de Gamaches para crear un colegio, que

finalmente abre sus puertas en 1635.[103] En las próximas tres décadas, inaugurarán también un seminario fundado por el obispo François de Laval (1623-1708) para formar domésticamente a los sacerdotes que operarían en el territorio. Por su cercanía a la práctica, puede deducirse que el teatro tuvo una activa existencia, a pesar de sus limitados recursos, mientras la supervisión de la moral pública estuvo a cargo de los jesuitas, justo hasta la nominación de Laval como obispo en 1674. En 1639, llegaron a Quebec representantes de la Compañía de Santa Úrsula, cuya misión educativa dirigida a niñas también se apoyó en prácticas teatrales con fines pedagógicos para reforzar la memoria de las aprendices y entrenarlas en la gestualidad y el movimiento.

Todo parece indicar que la primera pieza teatral de estilo europeo que se produce en el actual territorio canadiense —según Betty Lee, más por necesidad que por diseño— fue *Le Theâtre de Neptune en la Nouvelle-France*, del abogado francés Marc Lescarbot, en noviembre de 1606.[104] El objetivo de la puesta, llevada a cabo cerca del río L'Equille, hoy Annapolis, en el noroeste de Nueva Escocia, era celebrar el regreso del gobernador, le Sieur de Poutrincourt, y de Samuel de Champlain al fuerte francés de Port Royal, tras un viaje de exploración al sur. El público de esta obra de celebración de motivos grecolatinos estaba compuesto parcialmente por comerciantes, exploradores, soldados y un grupo de indígenas bajo el mando del jefe micmac Membertou. La mayor parte de ellos tenía mucho que perder si alguna adversidad hubiera acontecido a la expedición y la soldadesca se hubiera amotinado (Lee 43-44).

La celebración a Neptuno se explica desde la propia obra como homenaje a las epopeyas náuticas que protagonizan los exploradores del Nuevo Mundo, y a los referentes grecolatinos

---

[103] Ver Campeau.

[104] El carácter fundacional de esta obra pionera en suelo canadiense inspira el nombre Neptuno que toma la importante compañía teatral de la Ciudad de Halifax en 1963.

dignos de todo autor culto y que frecuentan, por cierto, toda la poesía de Lescarbot. Esta pieza, presentada por su autor como obra de celebración sin grandes pretensiones, fue el único ejercicio dramático nacido de su pluma, conocida más por su *Histoire de la Nouvelle France* (1609).[105] De hecho, siguiendo la tradición de explícita modestia típica en las letras europeas del momento, Lescarbot apela a la propia zafiedad del territorio en el que fue compuesta para justificar sus posibles errores, en su dedicatoria a Messire Nicolas Brulart, Seigneur de Sillery y Cancellier de France et Navarre:

> Les Muses de la Nouvelle-France [se refiere, en particular, a la pieza teatral] ayans passé d'vn autre monde à cetui-ci, aujourd'hui se presentent à voz piés en esperance de recevoir quelque bon accueil de vous, qui estant le Pere de celles qui resident sur le Parnasse de nôtre France Gaulloise et Orientale, desirent aussi que de cette méme affection vne flamme sorte, qui les environne et reçoive en sa tutele. Que si elles sont mal peignées, et rustiquement vetuës; considerez, Monseigneur, le païs d'où elles viennent, incult, herissé de foréts, et habité de peuples vagabons, vivans de chasse, aymans la guerre, méprisans les delicatesses, non civilisés, et en vn mot qu'on appelle Sauvages (Lescarbot).

Le Theâtre de Neptune se inscribe en la tradición europea de las *réceptions*, un tipo de diálogo dramático usado frecuentemente como bienvenida en ocasión de una visita distinguida. No solo eran frecuentes en el propio Collège de Laon donde Lescarbot estudió, sino que era una práctica frecuente entre los jesuitas y su uso educativo de formas dramáticas. Asimismo, hereda el espíritu de las mascaradas públicas, entradas triunfales y superproducciones náuticas que se

[105] Lescarbot la llama, por su ligereza, "gaillardise" (Doucette 4).

daban en la vida palaciega francesa. Sin embargo, hay que tener en cuenta que el intento de Lescarbot no es más que un modesto bosquejo del alarde tecnológico que se exhibía en las producciones cortesanas europeas, comparadas, frecuentemente, con la logística y movilización de las operaciones militares (Filewod, *Performing* xii).

El lenguaje y la trama de *Le Theâtre de Neptune* se adaptan a su contexto, pues la obra incluye vocablos souriquois (micmacs) en voz de los personajes de los tritones e incluye a cuatro indígenas como personajes. Estos nativos le traen regalos a Poutrincourt, y le ofrecen sus tierras, cooperación y sumisión feudal al rey de Francia (Doucette 5). Poutrincourt, por su parte, interviene en el cuarto cuadro dramático con un discurso improvisado (no registrado) donde agradece a Neptuno y a los indígenas micmacs, a quienes invita a Fort Royal a compartir pan.

La obra de Lescarbot puede leerse como más que un ejercicio de entretenimiento o de consolidación de poder. Como plantea Alan Filewod, representa un acto de control sobre un universo ajeno a través de la escenificación: "it was a symbolic ritual that enacted the incorporation of this vast and (to the European eye) savage wilderness into the template of the French cultural imaginary" (Filewod, *Performing* xi-xii). Sin embargo, más que nada, es especialmente significativo que con esta pieza se inaugura el ejercicio de apropiación —no ya solo de la voz, sino del cuerpo y la identidad étnica de los habitantes nativos— cuyo largo historial ha sido ampliamente problematizado en Norteamérica. A pesar de que la reconstrucción gráfica más difundida de la puesta en escena de Lescarbot —la ilustración de C.W. Jefferys publicada en *The Picture Gallery of Canadian History*, en 1942— muestra a los indígenas en canoas como parte activa de la representación, los historiadores se adscriben a la narración del propio Lescarbot, que admite que los indígenas de carne y hueso se mantienen en el espacio "impresionable" del público. Para Filewod, se trata así de una mascarada colonial que reproduce la propia agenda imperial en el gesto de la suplantación racial:

> Lescarbot had claimed the new world in a new way by enlisting the spectating bodies and appropriated voices of its inhabitants in this imagined theatre, and he had established the principle that the colonialism of spectacle is the necessary precondition of imperial invasion. As an intellectual of the new humanism, he could not foresee that the colonizing of the cultural imaginary is also a precondition of genocide (Filewod, *Performing* xv).

Con exploradores y comerciantes franceses en el papel de autóctonos, *Le Theâtre de Neptune* deviene un temprano ejemplo de "cara pintada" teatral (en este caso, *red face*)[106] en la historia cultural de Canadá. A diferencia de la activa presencia indígena en las tempranas prácticas mexicanas, la rendición del Nuevo Mundo a la Corona francesa se expresa performativamente a través de una expropiación y reemplazo de la aboriginalidad física, gestual, lingüística y vestimentaria de los habitantes nativos por parte de los colonos. Para ello, los actores destinados a interpretar a los aborígenes acuden, aunque sea a un nivel muy básico, a las convenciones occidentales de mímesis dramática con maquillaje, peinado, accesorios, entre otros elementos.

Con *Le Theâtre de Neptune*, la intención celebrativa que vincula la obra de Lescarbot a sus raíces europeas, pedagógicas y palaciegas, se une a la misión propagandística sobre la empresa novofrancesa a través de la cual se busca persuadir a Enrique IV. El abogado, poeta y ahora dramaturgo desliza un recordatorio dramático sobre las promesas de la tierra descubierta y

[106] Ver Wasserman.

su gente y, en consecuencia, sobre la factibilidad de aumentar el financiamiento del proyecto colonial.

En otro orden de celebraciones, como puede deducirse, gran parte de las festividades populares que se mantienen hasta hoy se importan de Europa. En Quebec, por ejemplo, la fiesta de San Juan, el 24 de junio,[107] tiene su origen en la celebración del solsticio en Europa del Norte. La instauración de la festividad trataba de captar la energía de la fiesta popular y encauzarla a una celebración religiosa para instar la conversión tanto de hugonotes como de indígenas.

En Canadá, como en México, el espectáculo se suma a los intentos de la Iglesia y la Corona para reprimir el imaginario pagano, pero mucho cambia de uno a otro lugar respecto a quién actúa y qué materias se representan. La Compañía de Jesús, activa en Francia desde 1562, convierte la Acadia en su segunda misión fuera del país en 1611, solo precedida por Constantinopla dos años antes (Deslandres 259). El objetivo de la conversión, que tenía que conquistar de las manos de Lucifer en el territorio canadiense no solo a los "salvajes", sino a los seguidores de la Reforma, persigue atraer a los potenciales seguidores y lograr en ellos un impacto emotivo que disolviera el imaginario pagano y favoreciera la conversión al catolicismo. El impacto sensorial y psicológico que se busca, explica "the character of the missions as full of wonders and spectacle" (*Ibid.* 263), y su recurrencia a técnicas audiovisuales destinadas a impresionar al púlpito. Asimismo, el andamiaje teatral religioso incorpora recursos como el Quarant'hore, que consistía en la exposición de la eucaristía por cuarenta horas en el Gesù e incorpora el aparataje teatral que luego dejaría su impacto en las artes plásticas barrocas (Bailey 70-71). El padre Paul Le Jeune, a la cabeza de las misiones jesuitas en Nueva Francia de 1632 a

[107] La fiesta de San Juan (Saint Jean) es la celebración "nacional" de la provincia de Quebec. Fue designada "fiesta de todos los quebequenses" por René Lévesque en 1977.

1639, por ejemplo, describe la espectacular pirotecnia de la celebración de San José en 1636 (Mac Dougall 18). Con cañones y fuego, la intención de estas representaciones era impresionar a los indígenas y probar, escénicamente, "that the French were more powerful than the demons, that they commanded the fire" (Citado en Mac Dougall 19).

Fuera de las iglesias, aunque puede deducirse que otras piezas similares a *Le Theâtre de Neptune* siguieron a la pionera de Lescarbot, la próxima puesta en escena formal que se registra en la región conmemora el segundo cumpleaños del futuro monarca Luis XIV, el 5 de septiembre de 1640. En esa ocasión, se acude a una obra mixta compuesta por un misterio de herencia medieval y una tragicomedia. El fraile Le Jeune describe en sus *Relaciones* que la obra también tenía el objetivo de acelerar la conversión de los indígenas presentes en el evento. Mientras la representación tragicómica aparentemente se dirige a la élite francesa que asiste a la celebración, el principal destinatario del misterio parece ser muy diferente. Sin descartar sus efectos sobre franceses que se hubieran descarriado de la vida piadosa, su contenido se dirige mayormente al público indígena. Al parecer, los jesuitas y sus discípulos, que conocen las lenguas indígenas empleadas en la representación, organizan un producto escénico que, como en el caso mexicano, provoca el miedo y enfatiza el castigo que caerá sobre los incrédulos. Por ejemplo, en uno de los pasajes más sobrecogedores, dos demonios que hablan algonquino torturan a un renegado de la fe católica. Según el padre Le Jeune, el efecto de persuasión de esta y otras escenas resulta convincente y profundo y, como se espera, aterroriza a los indígenas: "A Savage told us, two days afterwards, that he had been greatly frightened that night by a horrible dream: 'I saw,' said he, 'a hideous gulf whence issued flames and demons. It seemed to me that they tried to destroy me, and this filled me with great terror'" (Citado en Doucette 10).

En las *Relaciones jesuitas*, Jérôme Lalemant registra otra *réception* (o representación festiva con motivo de una bienvenida) que tiene lugar el 20 de agosto de 1648 para celebrar la

toma de poder de Louis d'Ailleboust como gobernador. Esta vez, si bien los misioneros reportan el interés de los indígenas en tomar una parte más activa en el ejercicio histriónico, estos siguen amordazados a la mediación de los religiosos: "Even the savages wished to take part in it; and they delivered a short harangue to him through the mouth of a Religious of our Society, who accompanied them" (Citado en Doucette 15). Hay referencias posteriores a celebraciones que incluyen seguramente algún pasaje dramatizado, como en una visita del gobernador Jean de Lauzon a los jesuitas el 18 de octubre de 1651. En esta ocasión, se registra la participación danzaria de los nativos.

En 1658 tiene lugar una recepción con motivo de la llegada de Pierre de Voyer, vicomte d'Argenson, como gobernador de la Nueva Francia. La celebración incluye una cena en la sede jesuita y una representación dramática preparada por aquellos. La protagonizan, entre otros, niños francocanadienses que declaman líneas en francés y en lenguas autóctonas como hurón y algonquino "in the sight of all the people of quebec [sic]" (Citado en Doucette 16). La obra cuenta con personajes alegóricos llamados, entre otros, "Espíritu Universal de Nueva Francia" y "Espíritu de los Bosques" que presentan al nuevo mandatario a los pueblos indígenas aliados: "The Algonquin and Huron nations who now, through the Christian Faith which they have embraced, form one single people with the French" (*Ibid.* 17). Asimismo, alerta a los presentes sobre la maldad de los enemigos que, desde la perspectiva francesa, son los iroqueses aliados de los ingleses. De esta manera, los jesuitas no solo informan e impresionan al nuevo gobernador, sino que le sugieren sutilmente la línea política que debe seguir en relación con los pueblos nativos de la región (*Idem*).

Desde entonces, las presentaciones teatrales en el territorio canadiense fueron esporádicas, y se llevan a cabo sobre todo por parte de militares durante las celebraciones relacionadas con la realeza. En cuanto al teatro profano, Corneille y Racine son los dramaturgos

más representados en su momento. En el caso del primero, una obra como *Le Cid*, que resaltaba virtudes como el valor, la fidelidad, el sacrificio y la fuerza de voluntad, de tan conveniente promoción entre los colonos, se estrena probablemente en Quebec en 1646. En paralelo continúan las representaciones de temas bíblicos.

El *topos* del Juicio Final y las penurias del infierno eran recurrentes en la retórica persuasiva del miedo a través de recursos como oraciones colectivas, cánticos, piezas teatrales y procesiones, la imaginería de los retablos, intervenciones sociales, mediación en conflictos y caridad. Como plantean las relaciones de los jesuitas, la empresa de conversión en una circunstancia de diferencia cultural, apela especialmente a diversos recursos paraverbales que no solo componían el ritual litúrgico, sino también formaban parte de la performatividad europea: "In daily life, they made use of Christian 'body movements' (the sign of the cross, genuflections, etc.), the recitation of prayers …, the distribution of pious images, and the singing of hymns (in particular the *Regina coeli*); in the realm of the extraordinary, they relied on miraculous healings, prophecies, and the sumptuousness of ceremonies" (Deslandres 264). De hecho, cada vez que encontraban a una nueva tribu, los misioneros entraban en un frenesí de gestos: "Throwing myself on my knees and crossing myself, I would recite my Pater, Ave, Credo, and some orisons" (Biard 1, 546-547, citado en Deslandres 264). Cuando se encontraba cierta aceptación entre los receptores, "I gave them some crosses and images, explaining those as much as I could" (*Idem*).

El fin último de las misiones religiosas era la conversión, pero la expectativa de la recepción del mensaje divino pasaba por conmover a los oyentes al punto de hacerlos sollozar (264-265). Como plantea Louise Rice, la teatralidad no solo se presenta en los ejercicios litúrgicos y conducta religiosa de los jesuitas, sino también en su misión escolástica, donde practican defensas académicas ornadas con elementos artísticos como actuaciones musicales y

las impresiones de tesis ilustradas del Colegio Romano.[108] Sin embargo, más allá de los testimonios de "teatralizaciones" comunes a las actividades misioneras, y aunque seguramente tuvieron lugar, no hay mayores huellas de teatro jesuita en el territorio canadiense antes de la disolución de la orden en 1773.[109]

Los testimonios de la presencia indígena como actores o creadores en la escena colonial del actual Canadá es casi inexistente o minimizada por los cronistas. A diferencia de México, donde la materia prima local, tanto en términos humanos como mítico-discursivos era más abundante —y respaldada por el patrimonio material—, la tradición local canadiense se desarrolló de acuerdo a paradigmas europeos. Canadá, además, compartía dos metrópolis que a la altura del siglo XVIII tenían algunas de las más sólidas tradiciones teatrales de Europa, y encima de esto, la naciente industria de espectáculos comerciales en Estados Unidos se expande en giras hacia el norte.

Aunque los estilos y polémicas tanto en el arte como en la vida política cruzaban el Atlántico desde la metrópoli francesa hacia la colonia, en Nueva Francia las decisiones administrativas y morales estaban mucho más concentradas en pocas voces de poder totalitario y circunstancial. Al respecto, apunta Doucette:

---

[108] Ver Rice.

[109] A diferencia de Canadá, en Europa se reportaron obras jesuitas más altisonantes, como *Dialogue of Udo, Archbishop of Magdeburg*, atribuida a Jakob Gretser, que se estrena en 1598, y *Theophilo*, de Matthaüs Rader, en 1597. En otros territorios latinoamericanos, algunos ejemplos de la producción jesuita incluyen la ópera *San Ignacio de Loyola* en Paraguay, y la obra de José de Acosta (~1539-1600).

> What is unfortunate for the development of theatre in New France is that, whereas in the mother country one episcopal see could follow a "hard line" in its interpretation of the church's position, and another a more liberal one, thus maintaining some sort of overall equilibrium, no such possibility of balance existed in a colony with only one religious head (26-27).

El ejercicio teatral dependió del gusto y el interés de sus gobernantes y eso explica que bajo el gobierno de Montmagny, Lauzon y Frontenac, dados a los placeres estéticos, se haya concentrado la mayor producción dramática. Sin embargo, como es de esperarse, el teatro tuvo una especial desaprobación del clérigo y fue, en general, escaso en el siglo XVII. Aunque los jesuitas defendían su uso con fines pedagógicos, eran críticos de una práctica profana para mero entretenimiento o para el gran público fuera de su alcance. Dentro de la Iglesia católica se dio también una radicalización de la censura a propósito del enfrentamiento de los jesuitas con el jansenismo a inicios de la segunda mitad del siglo XVII y el recogimiento piadoso de la corte de Versalles después del matrimonio de Luis XIV con Madame de Maintenon en la década de los ochenta.

El nombramiento del obispo Saint-Vallier como sucesor de Laval en 1688 recrudeció la censura antiteatral en Nueva Francia, a pesar de que coincide en el poder con el gobernador Louis de Buade, Conde de Frontenac, a todas luces amante del espectáculo. Al gobernador Frontenac se debieron algunas representaciones de Corneille y Racine en la nueva tierra; sin embargo, no tuvo suerte al planificar el montaje de *Tartufo* por parte de un grupo aficionado en 1694. Antes de materializar la representación, el obispo Saint-Vallier prohibió la obra bajo pena de excomulgar a todos los implicados. Declara entonces que es un pecado asistir a tales representaciones y que el teatro y otras artes declamatorias eran tan peligrosas para la fe cristiana

como los bailes (Doucette 45). En su pastoral de enero de 1694, condena hasta las obras "que son decentes por naturaleza" por las circunstancias esencialmente pecaminosos que rodean el acto de entretenimiento, y que van en contra de los padres de la Iglesia. En 1699 el obispo refuerza la prohibición de las representaciones públicas. Como parte de una batalla contra los jesuitas por el control de sus escuelas (que Saint Vallier quería pasar a los sacerdotes de su diócesis), prohibió el teatro hasta en el contexto educativo. Apenas se salvaron algunas representaciones como la titulada *Les quatre saisons* en la residencia del Intendente Jacques Raudot, en 1706, y un puñado de pastorales llevadas a cabo por las ursulinas. Una de ellas, desarrollada por las estudiantes del Hospital General, en 1727, fue nada menos que encomendada por el propio Saint-Vallier. Ya al final de su vida, pedía ser incluido él mismo como personaje de la obra para honrar sus acciones piadosas. Desde este momento, la censura católica desestimuló las representaciones en la Nueva Francia por los próximos cien años, o acaso provocó que se desarrollaran tan discretamente que no dejan huellas en los registros. A fines del siglo XVIII se reportan algunas giras de compañías de Albany y Filadelfia por el territorio con espectáculos que incluían *The Countess of Salisbury*, de Hall Harton y *The Taming of the Shrew*. En 1774 algunos oficiales ingleses finalmente escenifican a Molière en Montreal, la primera vez en el país. Bajo la hegemonía inglesa, sin embargo, Shakespeare se convierte en el dramaturgo más representado en la escena canadiense desde el siglo XVIII.

Además del revuelo provocado por *Tartufo*, en la propia Francia, varios sermones cortesanos y documentos entre 1686 y 1708 se oponían abiertamente al teatro. Entre sus emisores pueden citarse al obispo de Arras, el arzobispo de Toulouse, el obispo de Nîmes y el padre Le Brum, autor del *Discours sur la comédie* (1694).

En Nueva Escocia, el crecimiento de la población en el siglo XVIII y la demanda de diversión de oficiales y personal de la Marina Real (Royal Navy) abrieron provisionalmente en

Halifax un espacio para el florecimiento teatral, incluso con la admisión de giras de la American Company of Comedians y otros grupos de actores. Por lo general, muchas compañías de las colonias del sur buscaban evadir las actitudes puritanas de rechazo al teatro que se habían generalizado en la zona de Nueva Inglaterra (Bailey 45). No obstante, aunque se llevaron a escena varios proyectos con fines caritativos en la década de 1770, la recepción crítica en la *Nova-Scotia Gazette*, así como el correo de los lectores, se oponía a los "entretenimientos profanos". También al norte se había enardecido la sospecha ante el peligro del teatro como "medio perfecto para la propaganda política", puerta de entrada del "vicio extranjero" y "atentado a la razón humana y la ruina de la virtud" (Bailey 46). Pero en el Siglo de las Luces, detractores y seguidores de las tablas van de la mano. Así lo demuestra que en febrero de 1789 se inaugure el Halifax's New Grand Theatre con presentaciones de *The Merchant of Venice* y *The Citizen*. De acuerdo con Bruce Fergusson, archivista de Nueva Escocia, la nueva sede teatral llegó a tener un prolífico repertorio de actores aficionados hasta su cierre en 1797.

A pesar de la escasa mención de la presencia de indígenas dentro o fuera de escena, una anécdota curiosa tiene que ver con el actor británico Edmund Kean, invitado en una gira en 1826 de *Richard III*, *The Merchant of Venice*, *Othello* y *King Lear* en el Theatre Royal de Montreal, fundado un año antes. En una actuación para el gobernador general en la ciudad de Quebec, Kean conoció a un grupo de jefes hurones que lo hicieron miembro honorable de su tribu bajo el nombre de Jefe Alanieouidet. El actor encargó un retrato suyo con vestimenta autóctona y se dice que recibía a sus amigos y usaba ocasionalmente sus atributos canadienses en Europa (Doucette 51).

Con la expansión hacia el oeste, los colonos y aventureros generaron su contexto de espectáculos y entretenimiento, que incluyó danzas y narraciones orales para compensar el arduo trabajo y aislamiento al que los sometía la vida de las praderas. El artista Paul Kane, que

documentó a través de dibujos la vida cotidiana de estos asentamientos occidentales, da cuenta de una fiesta de Navidad de 1847 en Edmonton donde incluso el espacio está diseñado en función de impresionar a los indígenas a través de los vivos colores de su decoración. Kane resalta la diferencia estética en la presentación de los invitados a esa fiesta, tanto en términos corporales como de sus atributos: "Indians, whose chief ornament consisted in the Paint on their faces, voyageurs with bright sashes and neatly ornamented mocassins, [and] half-breeds glittering in every ornament they could lay their hands on" (Kane, citado en Ross 18). Asimismo, da cuenta de cómo la comunicación entre colonos e indígenas, especialmente con mujeres nativas, se da por medio corporal a través de la danza a falta de compatibilidad lingüística entre ambas partes. Sobre su compañera de baile, el dibujante apunta: "I danced around her with all the agility I was capable of exhibiting, whilst my partner with grave face kept jumping up and down, both feet off the ground at once, as only an Indian can dance" (*Idem*).

Los estereotipos indígenas que luego se popularizaron en el género del Oeste (*Western*), aparecieron primero en puestas en vivo, como en la ópera cómica *The Tricky Troubador*, escrita por el capitán del nonagésimo regimiento George Broughall y que incluye nombres ridículos para sus personajes autóctonos, como el jefe Perro Llorón ("Weeping Dog") de la tribu "Hoolykezans" (Ross 28). La pieza fue representada en Winnipeg en 1885 por militares que, en esa época, habían combatido contra el líder métis Louis Riel y su ejército compuesto fundamentalmente por mestizos e indígenas de las praderas canadienses. Como divertimento de tiempo de tregua, la obra de Broughall se dirigía especialmente a los militares de la Corona. Otras piezas con representaciones indígenas incluyeron el oeste *The Squaw Man* y *The Halfbreed*, llevadas a escena en Saskatoon en 1912 por la compañía Russell Stock. *The Squaw Man*, que se adscribe al mito de la princesa indígena-*femme fatale* con su personaje de Nat-U-

Ritch, se adapta al cine poco tiempo después, en 1914, y fue, de hecho, la ópera prima del director estadounidense Cecile B. DeMille.

Intentar medir las prácticas culturales del pasado desde nuestra perspectiva y valores contemporáneos, alienándolas de su contexto de producción es siempre un ejercicio riesgoso. De cualquier modo, la presencia indígena en el temprano teatro canadiense, no por escasa menos relevante, incita a reflexionar en torno a los ejercicios de control colonial, no solo sobre las imágenes, sino sobre el cuerpo mismo. La presencia incorpórea del indígena o, por decirlo de otro modo, la construcción de su materialidad escénica por medios diferentes al cuerpo —sean el vestuario, el maquillaje o el uso de lenguas nativas—, vierte luz sobre las relaciones de poder en un contexto de representación donde los indígenas de carne y hueso componen frecuentemente la audiencia ideal. Dado que la desconexión del cuerpo semiótico y el cuerpo fenomenológico evoca la definición común en Occidente de la dualidad mente-cuerpo, la presencia conlleva aquí la reflexión sobre cuestiones de autenticidad, mediación, originalidad, actor y personaje (Fischer-Lichte, “Appearing” 115). ¿Hasta qué punto, por ejemplo, pueden los indígenas del público verse representados por actores eurocanadienses? ¿Es la representación indígena por medio de cuerpos eurocanadienses solamente funcional ante otros receptores eurocanadienses? La apropiación colonial que inauguró la historia del teatro occidental en Canadá con el Neptuno de Lescarbot ilustra el ejercicio de control sobre la representación del indígena que rigió el terreno dramático del país hasta fines del siglo XX, no solo en términos de referencias, sino de significantes. La construcción del sujeto subalterno tanto desde el imaginario como del cuerpo del colonizador es hasta el día de hoy un debate encendido y en plena vigencia, particularmente en países industrializados como Canadá y Estados Unidos. En ellos, los modelos inclusivos de democracia y justicia social pugnan en una cadena de valores y discursos mediáticos con los que el

capitalismo y la cultura de masas suelen comercializar las identidades minoritarias.[110] Si bien, como hemos visto, la práctica de "caras pintadas" comenzó con los referentes indígenas y se sistematizó con los espectáculos (y más tarde, filmes) del Oeste, tiempo después este fenómeno de apropiación escénica alcanza a otras minorías oprimidas.[111] Los *minstrels*, donde los actores blancos representan y ridiculizan a personajes negros, es probablemente el ejemplo más conocido de expropiación-apropiación de identidades étnicas con una connotación despectiva. Las "caras pintadas" de negro (*blackface*) ejemplifican las prácticas que normalizaron la suplantación de identidades racializadas por parte de protagonistas blancos. En este sentido, el político abolicionista estadounidense Frederick Douglas se convirtió en una de las figuras clave del siglo XIX en denunciar el racismo de los *minstrels*. En un texto que circula en el periódico *The North Star* a propósito de una polémica, Douglas reprueba "the filthy scum of white society, who have stolen from us a complexion denied them by nature, in which to make money, and pander to corrupt taste of their white fellow citizens" (Douglass, citado en Lott 223).

---

[110] Piénsese no solo en un género como el *Western* en el cine comercial, sino también en las polémicas en torno a los disfraces de Halloween. Se trata de fenómenos legibles desde la cultura de masas y el capitalismo, donde se cosifican identidades a partir de sus atributos —por ejemplo, el tocado de plumas de algunos pueblos indígenas de las praderas norteamericanas— y se masifican desconectadas de su valor cultural original.

[111] El *minstrel*, cuyos estereotipos racistas son inaceptables hoy día, estuvo especialmente extendido en el sur de Estados Unidos como género teatral y alcanzó su auge en la segunda mitad del siglo XIX. Los actores blancos establecieron la pauta de representación de personajes negros con códigos de maquillaje que incluían pintarse la cara de negro, fenómeno conocido en inglés como *blackface*, y resaltar labios carnosos de color claro. Cuando actores negros tuvieron acceso a escena en la década de 1840 y pudieron interpretar ellos mismos a los personajes negros, aún se esperaba que se pintaran la cara de negro y destacaran los labios, según el estereotipo que los blancos habían creado para ellos. Ver Pilgrim y Finkelman 8.

A las prácticas posteriores, donde también emergen las caracterizaciones estereotipadas de inmigrantes y, en especial, latinoamericanos, en el universo teatral, se suman experiencias problemáticas en el contexto de fiestas y tradiciones de la cultura dominante norteamericana. Sobresalen, en particular, en fechas como Halloween, Cinco de Mayo o el Año Nuevo Chino, cuando la caracterización y mercantilización de atributos o rasgos físicos de minorías culturales reemergen frecuentemente en el debate público estadounidense y canadiense.

La exclusión de los indígenas de su propia representación en Canadá no debe atribuirse meramente a su escaso número si se compara con la población nativa de México. El hecho de que se documente la asistencia indígena a las tempranas representaciones y eventos festivos recogidos en la literatura colonial, al menos del lado de los espectadores, da cuenta de una presencia física insoslayable. Los indígenas, de hecho, cuentan como destinatarios de la estupefacción provocada por el espectáculo, y, por consiguiente, patentizan su existencia al comparecer físicamente al evento de representación. No obstante, al mismo tiempo, el discurso cultural colonial los desconoce como mediadores activos de sí mismos en tanto referentes. La clave tras la exclusión indígena de su propia representación no solo se debe a factores materiales, ideológicos y metodológicos de la colonización cultural protagonizada por los imperios francés y británico. La alienación del indígena del terreno artístico-discursivo responde a la perspectiva paternalista, despectiva y asimilacionista que marca históricamente las políticas culturales del Estado canadiense hacia las Primeras Naciones (Lelièvre, citada en Wagner 36). Muestra de ello la tenemos en las historiadoras Renée Lelièvre y Monique Baillet, quienes argumentan que Lescarbot descartó incorporar actores indígenas souriquois en su pieza porque los nativos eran muy poco refinados para recitar un texto en francés (*Idem*). La visión de los pueblos autóctonos como colectivos inválidos, asistidos e inmaduros aún permea parte de los debates públicos de Norteamérica, a pesar de las dosis de autonomía que se les ha concedido.

Las relaciones de poder que atraviesan los actos de representación demuestran la complejidad del conflicto entre el cuerpo indígena como referente y como mediador a través de una de las personalidades más fascinantes de la escena canadiense entre el fin del siglo XIX y las primeras décadas del XX. Pauline Johnson (1861-1913), conocida por su nombre escénico de Tekahionwake, estimula hasta nuestros días el debate en torno a la construcción de la identidad —tanto étnica como performativa— y de la etnicidad misma como *performance*. Originaria de la comunidad de las Seis Naciones en Ontario, Johnson era hija de un jefe mohawk y una mujer inglesa. Aunque se educó principalmente en los códigos occidentales, la artista y poetisa inmortalizó al personaje de princesa mohawk con el que erigió su propia proyección escénica a lo largo de su carrera. Desde el lente contemporáneo, puede considerarse una de las intelectuales canadienses más sometidas a las ironías de la historia.

Johnson comenzó a publicar su poesía en algunos periódicos locales en 1883 y pronto saltó a la fama como declamadora de su propia obra. En la década de 1890 ya daba giras por el país y al final de sus días había actuado varias veces también en Estados Unidos y Europa. Se le considera hoy en día un mito cultural canadiense, y su imagen se ha acuñado en sellos postales, se ha propuesto para billetes, ha protagonizado libretos de ópera y ha inspirado innumerables obras de ficción y estudios críticos. Sin embargo, la reflexión en torno a lo indígena, en tensión entre la autenticidad y la representación vacía, no solo ocupa una parte central de sus inquietudes socioliterarias, sino de la manipulación de su propia imagen como artista autóctona. En uno de sus ensayos más importantes, titulado “A Strong Race Opinion: On the Indian Girl in Modern Fiction”, Johnson subraya la necesidad de que literatas y literatos del país diseñen con más respeto sus personajes indígenas femeninos. Aboga por que la ficción sitúe la aboriginalidad de modo más realista en una tradición específica, en lugar de elaborar figurines genéricos sin contraparte en la población aborigen:

> The Indian girl we met in cold type… is rarely distressed by having to belong to any tribe… She is merely a wholesome sort of mixture of any band existing between the Mic Macs of Gaspé and the Kwaw-Kewlths of British Columbia, yet strange to say… our Canadian authors can cull from this huge revenue of character, but one Indian girl, and stranger still that this lonely little heroine never had a prototype in breathing flesh-and-blood existence! (Johnson 156).

Para Johnson, la construcción incorpórea de personajes vacíos conlleva un problema ético, en especial cuando los autores, en su mayoría blancos, manipulan arbitrariamente atributos que no conocen y les son ajenos desde el punto de vista étnico: "half of our authors who write up Indian stuff have never been on an Indian reserve in their lives, have never met a 'real live' Redman, have never even read Parkman, Schoolcraft or Catlin; what wonder that their conception of a people that they are ignorant of, save by heresy, is dwarfed, erroneous and delusive" (Johnson 162). No solo reacciona Johnson contra la idealización melodramática de heroínas nativas inverosímiles, sino se posiciona en defensa del valor referencial de un signo cultural completo —un mayor realismo en forma y contenido—, que acarree valores nacionales canadienses por medio de personajes e historias autóctonas. No obstante, las palabras de la artista resuenan irónicamente si tenemos en cuenta que en la formación de su personalidad dramática comete los mismos deslices que censura.

En la construcción de sí misma como Tekahionwake, Johnson articula un personaje escénico a través de un vestuario que exotiza lo indígena y le resta el realismo que reprueba en los escritores. Asimilada en la cultura dominante, la artista diseña un disfraz de princesa nativa que la acompañará en sus presentaciones escénicas:

> For my Indian poems I am trying to get an Indian dress to recite in, and it is the most difficult thing in the world. Now I know you know what is feminine, so you can tell me if the "Indian Stores" in Montreal are real Indian stores, or is their stuff manufactured? I want a pair of moccasins, worked either in colored moose hair, porcupine quills, or very heavily with fine colored beads, have you ever seen any such there?...[I]f you see anything in Montreal that would assist me in getting up a costume, be it, beads, quills, sashes, shoes, brooches or indeed anything at all, I will be more than obliged to know of it (Citado en Kovacs 36).

En el caso de Johnson, su exigencia de accesorios legítimos problematiza la autenticidad de su personaje. Con su disfraz, banaliza atributos identitarios y los mezcla indolentemente con tal de erigir una aboriginalidad espectacular sin demasiado rigor selectivo. La apropiación cultural subyacente en su actitud también contribuye desde los códigos dramáticos a la tergiversación de un *collage* indianista que, como ella misma señala en el terreno literario, no tiene contraparte en la realidad. Johnson se consagra a una imagen comercial que distancia al público canadiense de lo auténticamente nativo del país, del mismo modo en que lo hacen los *Westerns* teatrales y cinematográficos.

Hasta el día de hoy, la proyección "orientalizada" de Johnson divide a la comunidad intelectual, dentro de la que figuran la voz crítica y, a la vez, la admiración de Margaret Atwood. Atwood no solo rescata la obra casi olvidada de Johnson en el *Oxford Book of Canadian Verse in English* en 1983, sino la inmortaliza escénicamente como personaje en la ópera biográfica *Pauline* que comienza a escribir en 1999 y se estrena finalmente en mayo de 2014 en el Vancouver's York Theatre. La composición musical de *Pauline* estuvo a cargo de Tobin Stokes,

y en el papel protagónico, la mezzosoprano de origen coast salish Rose-Ellen Nichols interpretó a la intelectual mohawk.

Bajo los valores del siglo XXI, en el contexto de una afinada sensibilidad sobre la apropiación cultural que rechaza tajantemente los ejercicios de "caras pintadas", las nociones aceptables sobre la autenticidad y la encarnación dramática étnicamente compatible, parece lógico elegir a Nichols, una estrella operística autóctona, para interpretar de una artista de ascendencia mohawk al menos en un 50% de su información genética, Pauline. Sin embargo, las críticas contemporáneas a la proyección disfrazada de Johnson a veces son desproporcionadas si se considera que despegan su presencia escénica de los valores sociales y las expectativas del público de su época. Una de las grandes paradojas de su vida radica en cómo Johnson ha pagado por su propia sensibilidad y osadía ante la crítica contemporánea, que ha juzgado su "máscara roja" como un ejercicio de "deshonestidad", "inmadurez ideológica" (Goldie 62) "prostitución" cultural (Collet 162), así como de un "activismo vacío" (Monture 138). Aunque fue exitosa durante su carrera, el silencio en el que cayeron su obra y su figura durante tantos años da cuenta del descrédito de su reputación literaria tras su muerte, no solo porque el tipo de poesía romántica donde encajaba el exotismo indigenista pasó de moda desde la década de 1930, sino porque muchos le pagaron de vuelta con resentimiento. En palabras de Alexandra Kovacs: "Embedded within these approaches is a discernible bias that culminates in a negative judgement: Johnson's performance is a failure on account of her costume's inauthenticity" (39). En una de sus citas más conocidas, el poeta A. J. M. Smith minimiza a Johnson públicamente como una construcción mediática y comercial de dudosa credibilidad artística:

> The poetry of Miss Johnson was much admired in Canada, where the romantic fact of her Indian birth, played up by critics and journalists, was accepted as convincing proof that

> she spoke with the authentic voice of the red man. She had a vigorous personality and an excellent sense of the theater. Dressed in Indian costume, she read her verses with great effect to audiences in Canada, the United States, and England (167).

En tanto mujer y declamadora, al atreverse a ahondar intelectualmente en la cuestión indígena, así como mostrarse consciente de cuán problemáticos resultan los ensamblajes extravagantes y descontextualizados de los patrimonios autóctonos, los propios argumentos de Pauline Johnson rebotan en su contra. Si la poetisa se hubiera limitado desde un bajo perfil a las glorias escénicas y revuelos líricos autorizados a las mujeres artistas emergentes de una cultura colonial a fines del siglo XIX, su pintoresquismo pseudoindígena quizás habría sido socialmente permisible. Sucede que Johnson quedó atrapada entre su piel roja y su máscara roja, respondiendo a las expectativas de la sociedad dominante sobre las identidades indígenas, a pesar de tener ella misma raíces nativas. El dilema de la poetisa está, en realidad, ampliamente extendido en la praxis social e histórica canadiense y también en todas las sociedades donde las minorías oprimidas reproducen los cánones de representación establecidos por la cultura dominante.:

> The impersonation of aboriginality is a deep structure in the development of North American Culture, and it was so pervasive and formative that it shaped the terms under which indigenous performers could be seen; for much of the past two centuries, First Nations performers had to “play Indian” in a system of representation built upon cultural eradication (Filewod, *Committing* 72).

La representación histriónica, pero también la caracterización mimética en eventos públicos como desfiles o carnavales, son terrenos especialmente comprometidos en la circulación y

validación de la identidad oprimida desde los códigos dominantes. El paso de las "caras pintadas" como identidades suplantadas por parte de individuos blancos, a la representación de roles indígenas por parte de actores y participantes indígenas, da cuenta de las tensiones que aparecen en la construcción y consumo de identificadores étnicos. Desde fines del siglo XIX, la mezcla indiscriminada de atributos culturales nativos y la masificación de estereotipos se potenciaron en canales tan diversos como desfiles patrióticos[112] o el desarrollo del cine y la televisión,[113] donde los propios participantes autóctonos deben asumir un código de vestuario preasignado por un mecanismo regulador.

Pauline, por lo tanto, no fue en absoluto una excepción, y ni siquiera en nuestros días estaría exenta de las expectativas o convenciones dramáticas. Sin embargo, su paso de actriz a personaje en el marco del siglo XXI es una de las más recientes y quizás una de las más afortunadas ironías en torno a su asignación identitaria. Con la selección de una actriz indígena para interpretar su papel en la ópera de Atwood, su ambigüedad étnica queda más o menos resuelta. A fin de cuentas, bajo la lectura política de la sensibilidad contemporánea, la indigeneidad de Nichols es una afirmación de la indigeneidad de Pauline.[114]

Ya en la segunda mitas del siglo XX, otro de los episodios más interesantes en el teatro indígena canadiense contemporáneo que implica relaciones de poder, apropiación cultural, así

---

[112] Ver Filewod, *Performing*, Capítulo 2, "The Nation on Parade: The Empire as Mise en Scène", pp. 11-33.

[113] Ver, por ejemplo, Ewers. Muchas de las preconcepciones y expectativas sobre lo indígena que se extendieron con los medios de comunicación masiva tienen un antecedente en el teatro.

[114] En la industria del espectáculo va tomando fuerza la idea de que los actores compartan la identidad del personaje que representan, en especial si hay experiencias de opresión implicadas.

como la compleja escisión semiótico-étnica entre intérprete y personaje, tuvo que ver con la adaptación escénica *Jessica,* basada en la novela autobiográfica *Halfbreed* (1973), de la autora métis Maria Campbell.

Campbell, una de las escritoras de las Primeras Naciones más reconocidas en Canadá, fue abanderada del renacimiento indígena en la segunda mitad del siglo XX. Con *Halfbreed,* su primer libro completo, conquistó la escena literaria con un profundo y descarnado recuento de su experiencia personal como mujer métis. Narrando su supervivencia a crudos episodios de violencia y trabajo sexual, adicción a la heroína, escuelas residenciales, abandono y pobreza, la obra de Campbell navega hacia la búsqueda del personaje de su propio ser. Uno de sus mayores méritos es la honesta intersección de variables de género e identidad en los complejos intersticios del mestizaje, donde ni se es completamente indígena ni no indígena.

Un año después de la publicación de su novela, en 1974, Campbell asistió en Edmonton a la producción de *Almighty Voice*, una obra colectiva basada en la historia de un joven rebelde cri asesinado por la policía montada de Saskatchewan en 1897. Esta puesta en escena de la compañía Passe Muraille, una de las pocas con un repertorio de temas nativos, bajo la dirección de Clarke Roger, inspiró a Campbell a adentrarse en el mundo teatral (Campbell y Griffith 9). En los años que siguen, Campbell y Paul Thompson, entonces director artístico de Passe Muraille, esbozan el proyecto de la que sería la obra teatral *Jessica*. Poco después, involucran a la actriz montrealense Linda Griffith, quien en 1980 gozaba del éxito de su unipersonal *Maggie & Pierre* sobre Pierre Elliott Trudeau y su esposa Margaret. Griffith había demostrado versatilidad y agudeza en la representación de temas políticamente sensibles, pero quizás ni ella ni Maria calcularon de antemano el lastre que la interpretación de las memorias de una mujer métis por parte de una actriz blanca ocasionaría al proyecto a largo plazo. *Jessica*, sin embargo, comenzó como creación a seis manos entre Campbell, Griffith y Thompson, y se lanzó en una primera

jornada de improvisación en julio de 1982, aunando a otros actores nativos como Tantoo Cardinal (cri-métis) y Graham Greene (oneida). Aunque la pieza teatral de Campbell titulada *Flight*, estrenada en 1986, suele considerarse una de las primeras obras escénicas indígenas producidas de manera profesional en Canadá, sin dudas fue menos conocida que *Jessica*, cuya vida de altibajos estuvo mediada por malentendidos y largos silencios entre Griffith y Campbell, que compartieron la escritura del texto. En particular, Griffith reescribió varias veces el texto sin la intervención de Maria, cuya labor de activista por los derechos indígenas y femeninos y, desde el final de la década, su participación política en la Sociedad Métis de Saskatchewan, le impidieron seguir de cerca giras y presentaciones escénicas.

Bajo la dirección de Griffith y, posteriormente, también de Clarke Rogers, la obra *Jessica* obtiene importantes premios teatrales como el Dovar Mavor Moore y el premio a la mejor producción canadiense en el Festival Internacional Quinzanne, en Quebec, en 1986. Su éxito en la escena convencional, especialmente bajo el estrellato de Linda Griffith, se ha leído también como una muestra de suplantación identitaria y "cara pintada". El lento desplazamiento de quien fuera no solo la autora original, sino el referente autobiográfico de la pieza, pusieron en evidencia la crisis ética que enfrentaba el proyecto. El proceso de reparación tomó varias etapas que comenzaron por la sustitución de Griffith como actriz protagónica en las puestas en escenas más importantes de 1986 en Toronto y Ottawa. En su lugar, participaron las actrices autóctonas Monique Mojica (kuna-rappahannock) y Tantoo Cardinal. Paralelamente, cuando decidieron publicar la obra, Campbell y Griffith llegaron al acuerdo, por propuesta de la primera, de publicar no solo el libreto teatral sino incorporar el proceso de creación y las discusiones que mediaron en la génesis y transformación de lo que quedó como versión definitiva de *Jessica*. Así, en 1989 se editó el volumen *The Red Cloth* que incluyó la obra junto a una versión transcrita de un debate entre Campbell y Griffith. En él, Campbell expone su disgusto ante la tozudez de

Griffith de insertar y mantener cambios que manipulan la historia, o sacar eventos de su contexto. Griffith, por su parte, justifica su recreación del personaje en nombre del arte. El resultado, también presentado estructuralmente de manera teatralizada, es un compendio de emoción y resentimiento donde las protagonistas exploran el alcance, el poder, y la misión de la empresa artística, el peso de la experiencia, la interpretación personal de la espiritualidad, el trauma colonial, la identidad, el capitalismo, la femineidad, las distintas facetas de la opresión, pero, en especial, la propia condición humana y la interpretación afectiva de la historia.

> MARIA. You were the Church, and men, and White people, and cops, and rules, and you'd come out with these phrases, these little phrases like a machine, and I knew where you got those phrases, from "them." You were a product. And I'd think, "You and Paul are laughing at us, you don't believe in any of this, this isn't even a play to you, it's just a joke".
>
> …
>
> LINDA.…I thought, "She's looking at me, thinking I've had all this privilege, this education, thinking what she would have done if she'd been given what I had. "She's thinking, 'All that privilege, to produce this wimpy girl.' I thought you were jealous of what I could do with your material, your life. You hated having to use me to get it out. I was ashamed to be me in front of you. You were better, braver, more real than me, but you couldn't do what I could do (Campbell y Griffith 70-71).

En sus diálogos, Campbell y Griffith generan un juego de espejos donde cada una intenta situarse en la perspectiva de la otra. Así, con tales escenas dramáticas —aunque no dramatizables—, *The*

Red Cloth destapa los prejuicios con los que tanto el discurso dominante como las narrativas oprimidas abordan el fenómeno de la apropiación cultural y el resentimiento. Este marco contextual a *Jessica*, sin embargo, aporta más que una cuña anecdótica. De nuevo, como en el caso de Pauline Johnson, los debates trascienden como reflexión en torno a los límites de la ficción dramática y la experiencia vivencial, no solo en un contexto de tensiones éticas y políticas donde entra a jugar el desbalance de poderes culturales, sino especialmente ante la mediación histriónica del arte teatral.

La intervención de Griffith como mediadora de la historia de Campbell en *Jessica* transformó radicalmente las reglas del juego que funcionaron en *Halfbreed* como producto literario. Pese a la manipulación editorial y las concesiones autorales,[115] la novela provocaba la ilusión de control de Campbell sobre su propia experiencia y la manera de narrarla. La teatralización y, con ella, la intervención de una artista ajena al personaje en la escritura y actuación del libreto autobiográfico, encendió el debate sobre la autoridad discursiva, y el compromiso, pero también la autonomía, del arte y de los artistas. Del testimonio de Campbell se desprende que no estaba preparada para ceder su derecho moral sobre la obra, no solo porque había sido su autora original, sino, sobre todo, había vivido su historia. La experiencia de

[115] La editorial McClelland & Stewart, que publicó las primeras ediciones de *Halfbreed*, insistió con la autora, y luego suprimió unilateralmente una escena donde Maria Campbell describe cómo un policía la violó cuando ella tenía 14 años. Aparentemente, la editorial quería evitar todo conflicto con las fuerzas de orden y evitar el mínimo conflicto que pudiera afectar su negocio. El rescate del manuscrito censurado en los archivos editoriales ocupó varios debates de la comunidad intelectual canadiense en 2018, especialmente en el contexto del movimiento #MeToo. Puede encontrarse más información en la cobertura que las profesoras Deanna Reder y Alix Shield desarrollaron para varios medios. Ver Reder y Shield.

opresión no era transferible desde la persona oprimida hacia una parte privilegiada en la dinámica colonial.

El caso Campbell-Griffith en torno a *Jessica* se rediseña y publica en 1997 bajo el título *The Book of Jessica* tras sumar transcripciones de nuevos debates. La transposición mediática de literatura a teatro ilustra excepcionalmente cómo la interpretación teatral en tanto presencia escénica imposibilita una fácil desintegración entre personaje e intérprete, en especial, cuando media la variable de la opresión como en la experiencia de las Primeras Naciones. El fenómeno *Jessica* —y quizás el teatro como lenguaje que involucra una encarnación—, evidencia, pues, que la construcción de identidades, el control sobre la representación, y el fantasma de la apropiación cultural complejizan la mediación de la presencia indígena, aun con el consentimiento original de la autora(idad).[116]

2.2 Canadá y la búsqueda de la identidad nacional a través del teatro

Las artes escénicas han sido históricamente un terreno de activa negociación del Estado nacional. En estos procesos de inquisición patriótica entran a jugar diversos factores que incluyen la naturaleza colectiva y pública de la puesta en escena, así como el prestigio de tradiciones dominantes que, sin embargo, admiten la adaptación dramática a circunstancias locales. No menos relevante es el reclamo, por parte de Estados y colectivos, de tradiciones

[116] Puede entenderse, de cierto modo, que la propia naturaleza participativa del teatro y el protagonismo performativo de los actores subvierte —y problematiza— la autoridad del autor literario sobre el discurso. Como hemos visto a lo largo de esta tesis, la presencia y la encarnación en la materialidad del cuerpo (los actos corporales según Butler) conllevan una carga de significado que puede comprometer o colisionar con el sentido del original literario.

escénicas propias de herencia ancestral y que en el caso americano, es independiente de la herramienta colonial de la escritura. Así, diversas comunidades —autóctonas, minorías étnicas y descendientes de europeos— defienden de una manera u otra el valor arqueológico de la performance. Junto a ello, vale considerar el argumento de Alan Filewod de que no en balde "nación" y "teatro" (especialmente en la imagen del "teatro de la nación") han compartido su retórica a lo largo de la historia, y han funcionado como metáforas que se iluminan mutuamente (Filewod, *Performing* x-xii). Cítese, interminablemente, al académico Robert Wallace cuando plantea que "Canada is still in the process of creating itself as a character in the play of world events" (Citado en "English-Language Theatre"). La propia quintaesencia ritual del drama, su reproducibilidad y, a menudo, su generación material de la realidad a la que se aspira, la convierten en punta de lanza de la "comunidad imaginada" que Benedict Anderson desarrolla.[117]

Los dramas fundacionales de herencia europea en territorios coloniales son justamente casos ejemplares de evocación material de un ideal de dominación. Prueba de su valor performativo son los indígenas controlados a través de la interpretación por parte de actores franceses en *Le Theâtre de Neptune en la Nouvelle-France* o la anticipación de una conversión consumada a través de indígenas que propagan por boca propia la doctrina cristiana en las puestas misioneras de la Nueva España. Como admite Filewod, la repetición y materialización escénicas modelan estructuras sociales en la medida en que transforman experiencias particulares en narrativas comunitarias (Filewod, *Performing* xvii). En especial ante los mecanismos de persuasión y control de los contextos coloniales e imperiales, la imaginación teatral funciona, entonces, como instrumento de autoridad que promueve la simulación de un original

[117] Ver Anderson.

inalcanzable. El espectáculo permite así desarrollar la ilusión de la autenticidad nacional y de ahí su especial valor performativo frente a otras artes y medios.

El cuestionamiento de la idea de nación a través del teatro, de hecho, traza un vínculo especialmente significativo entre las historias culturales de Canadá y México. Ambos territorios tienen en común un pasado colonial, y han desarrollado una noción de "lo propio" en dinámico intercambio y reacción ante, por un lado, la tradición de las antiguas metrópolis europeas y, por otro, de las pujantes industrias y mercados culturales de Estados Unidos. De hecho, la directa asociación en el imaginario popular de la madurez de la nación con el desarrollo de una praxis cultural financiada públicamente se deriva del mito eternamente vigente de que la nación se expresa por medio de una (también mítica) "cultura nacional", así como de estructuras de producción artística e intelectual. En este sentido, según Filewod, la idea de "posimperialismo" se adecua más a la ansiedad identitaria canadiense que la típica visión poscolonial: "The fundamental notion of Canada as a nation-state has been discursively framed by historical complicity in two expansionist empires, of Great Britain and the United States" (Filewod, "Erect" 56). Si la metrópoli británica se reemplaza por España, y luego Francia, la misma economía de poderes puede aplicarse al caso de México.

Entre los factores que generalmente se citan como agentes retardatarios del desarrollo de la escena local en Canadá, por ejemplo, están la poca consideración del teatro nacional como una forma seria de arte y la presión de la Iglesia en torno a las "repercusiones" morales del teatro profesional en el seno social. El resultado casi generalizado en Canadá, coincide la crítica, es la ausencia de una competencia nacional ante las compañías extranjeras hasta la mitad del siglo XX. Así pues, los fondos que se invierten en la edificación de teatros y sedes de ópera nunca se asumen como incentivo real para la escena local (Lee 65).

Los talentos canadienses que aspiraban a la profesionalización elegían emigrar a Nueva York o Londres. La vida del teatro en Canadá se limitaba hasta el siglo pasado a unas pocas compañías locales de aficionados. Los escasos edificios dedicados a las representaciones más que nada recibían grupos profesionales de Estados Unidos o Europa. York (posteriormente Toronto) se integró al circuito de los conjuntos que iban de gira por el norte estadounidense, del mismo modo que, en el oeste, la ciudad de Victoria integraba el de San Francisco, Washington y Oregon. Por otra parte, la guerra de 1812 y luego la depresión de la década de 1860 dejaron su huella en los intentos por sacar a flote la industria teatral y los inestables mecenazgos que la sustentaban.

En el siglo XIX, la representación de clásicos de la escena europea apenas alternó con un tímido manojo de "pastiches isabelinos" al estilo de Shakespeare, y con comedias populares (Perkyns 3-5). Predominaban los dramas palaciegos de amor y honor, como *Prince Pedro: A Tragedy* (1877), de John Garnier; los temas religiosos como en *Saul* (1857), de Charles Heavysege y *Sebastian, or the Roman Martyr* (1861), de Thomas D'Arcy, así como retratos históricos quebequenses que incluyen *De Roberval* (1888), de John Hunter Duvar y, a inicios del siglo XX, *Daulac* (1908), de William Wilfred Campbell y *Champlain* (1908), de John Harper. Curiosamente, solo estos últimos ejemplos, donde los autores anglófonos optan por trabajar la historia colonial de la Nueva Francia, abordan temas locales canadienses.

Casi todas las obras de factura local circulan discretamente en publicaciones, pero no llegan a representarse en su momento. La historiografía canónica, que ha convertido el ámbito teatral del siglo XIX hasta la Primera Guerra Mundial en un nicho de resentimiento antiestadounidense, sigue culpando a las compañías foráneas de esta falta de una tradición teatral canadiense, y a las audiencias locales, de preferir el talento extranjero sobre el nacional. Baste citar el complejo de plaza sitiada que muchos autores desarrollaron ante el boom de teatro

estadounidense que copó las escenas canadienses en el entresiglo. En la misma línea pueden colocarse las acusaciones de injerencia, obstrucción cultural y "robo de talentos" locales de la industria del espectáculo, una polémica que continúa hasta hoy.[118]

De nuevo, México ha sufrido el mismo fantasma desde el auge nacionalista del siglo XIX. En plena vanguardia escénica, donde la calidad y experimentación parecían atributos inseparables del arte como empresa pública de interés nacional, sobran los ejemplos de desdén intelectual ante el florecimiento de los espectáculos de Broadway que giraban por el país. El yelmo del nacionalismo etiqueta el teatro comercial foráneo como entretenimiento "banal" que prueba la degradación del arte como resultado de su mercantilización. En especial, las

[118] El desarrollo teatral de las provincias marítimas atrajo numerosos proyectos profesionales del norte de Estados Unidos en la segunda mitad del siglo XVIII a competir con el talento local, por lo general, amateur. Desde entonces, pero especialmente entre los siglos XIX y XX, la concurrencia de la industria del espectáculo estadounidense se sintió como un retardo para el desarrollo del arte local. En 1911, el crítico Bernard K. Sandwell se quejaba del control de la escena nacional por parte de magnates teatrales estadounidense como Charles Frohman, los Hermanos Shubert y la organización New York Theatrical Syndicate, creada en 1896. Para compensar la influencia de la escena de Estados Unidos, en 1912 se creó la British Canadian Theatrical Organization Society que se volcó a la tradición británica e implementó giras de actores británicos. Ver "English-Language Theatre". A finales del siglo XX, Estados Unidos supo sortear muy bien el proteccionismo cultural que salvaguardaba la producción artística nacional de los embates del neoliberalismo en una cláusula especial del TLCAN. En fecha tan reciente como el 2018, la Ministra de Patrimonio canadiense, Mélanie Joly, fue depuesta por aceptar una jugosa inversión del gigante estadounidense Netflix exonerándolo de los impuestos que pesan sobre sus competidores locales y sin regular la producción de contenido en francés, lo que provocó un disgusto masivo en Quebec. Ver, por ejemplo, Leblanc. No olvidemos, tampoco, el constante escrutinio a artistas y proyectos canadienses (especialmente quebequenses) que se han establecido en Estados Unidos, como Céline Dion y el Cirque du Soleil.

importaciones escénicas estadounidenses se perciben como expresiones incompatibles con lo auténticamente mexicano, cuya misión social es la de llevar nobleza, educación y valores patrios a la esfera pública.[119] La sensación de amenaza ante la invasión cultural estadounidense —invasión que en el siglo XIX había cobrado el estatus de agresión física y militar en ambos países, en Canadá en 1812 y en México en 1846— marcó, pues, cierta semejanza, al menos conceptual, en las retóricas defensivas de las dos naciones. Lo que cada nación solucionó de modo diferente fue su contradiscurso en el terreno cultural general, y dramático, en particular.

Por una parte, la propia naturaleza bicultural anglofrancesa en el interior de Canadá, estableció un paradigma de otredad interna que persiste hasta hoy —no cabe duda— de modo muy distinto al caso mexicano. La primera reafirmación de lo propio muchas veces no se contrastaba fuera de las fronteras, sino en la coexistencia de las herencias europeas británicas y francesas y, con ellas, de dos tradiciones culturales de prestigio colonial que tenían el reto mutuo de la diferencia. Por una parte, esta conciencia era más obvia desde la perspectiva francófona en tanto cultura y lengua minoritaria en el país, pero tampoco puede subestimarse la óptica anglófona, justamente porque en ciertos contextos el universo francófono era el que más distinguía lo canadiense de lo estadounidense. Por otra parte, la evocación de lo propio mexicano, con su pléyade de mártires patrios y batallas que se habían originado en la conquista y crece desde la independencia, tributa a una idea de nación soberana y autónoma. Solo en

[119] Sobre la percepción del impacto homogeneizador y antinacional de Broadway, en particular, pero de la penetración de la cultura del entretenimiento estadounidense en Latinoamérica en sentido general, ver Monleón 74. En el caso mexicano, Yolanda Argudín recoge numerosos embates contra el teatro comercial de firma estadounidense por parte de dramaturgos y críticos como Antonio Magaña, Carlos Monsiváis, Vicente Leñero, Celestino Gorostiza, Héctor Azar y Wilfredo Cantón (201-218).

limitados contextos México apela a una comunidad geográfica o cultural con otras regiones latinoamericanas en nombre del pasado prehispánico mesoamericano, la identidad lingüística o racial y la experiencia colonial. Lo mismo podría decirse de Estados Unidos desde su temprana independencia, que genera por medio de las industrias culturales una imagen de la nación en solitario, también como respuesta a su percibido liderazgo regional. En todo caso, por razones de conveniencia, el expansionismo estadounidense evoca en disímiles momentos una alianza con comunidades internacionales que no se limita a sus vecinos fronterizos, pero los disfraces indígenas de la Fiesta del Té de Boston (Boston Tea Party) anunciaban precoz y performativamente la voluntad de separación de la antigua metrópoli.

El nacionalismo canadiense, en cambio, se origina en una narrativa imperial británica y a diferencia de los otros países de Norteamérica, defiende un proyecto de nación adscrito a la Corona inglesa. Desde luego, en sus tramas y por medio de los propios códigos dramáticos, la "joven" nación se autovalida enfrentando y venciendo heroicamente a un adversario que pone en riesgo su integridad. Como en *Águilas y Estrellas* de Marcelino Dávalos, el gran villano teatral, historiográfico y cultural a la luz del nacionalismo decimonónico canadiense, es Estados Unidos. No en balde, entonces, la invasión estadounidense de 1812 se convierte en un motivo literario y teatral recurrente en lengua inglesa a lo largo del siglo XIX.

El nacionalismo imperial decimonónico no fue ni uniforme ni único en Canadá. Las comunidades que habitan el territorio canadiense han reclamado la idea de nación en incontables oleadas de variable alcance hasta el día de hoy, como demuestran el fluctuante nacionalismo quebequense y el reconocimiento oficial en la década de 1980 del estatus de "naciones" de los pueblos indígenas, antes denominados "tribus" o "bandas". Sin embargo, en un contexto hemisférico marcado por la emergencia de Estados nacionales con recientes soberanías de los poderes coloniales, el imaginario fundacional del Estado nacional en el pensamiento y la

producción cultural canadienses se desata en torno al acto legislativo de 1867 que origina la Confederación y negocia cierta autonomía para el inmenso dominio británico en Norteamérica. Canadá, entonces, se mantiene sujeta a la metrópoli europea a través del lazo del Commonwealth como, excepcionalmente, otros pequeños estados del Caribe británico. La fantasía nacional canadiense enarbola en este momento un discurso fundacional esencialmente monárquico que, justamente, entra en conflicto con los valores republicanos provenientes del sur. Mientras las industrias privadas del entretenimiento, especialmente las artes escénicas, presencian la expansión de las compañías estadounidenses, este conflicto ideológico y de intereses influye en el emergente rechazo a la penetración cultural foránea por parte de un sector de la cúpula política e intelectual, así como de ciertos autores.

Una de las mayores ironías respecto a los dramas monumentales enmarcados en la reafirmación nacional posconfederativa es que aunque expresan un sentimiento antiestadounidense, están indudablemente influidos por el estilo que Estados Unidos aportó a la escena canadiense. *Laura Secord: The Heroine of 1812* (1887) la obra dramática más ambiciosa de Sarah Anne Curzon y considerada la primera muestra de teatro feminista en el país, es un ejemplo notable. La pieza promueve el épico sacrificio de la mujer que a inicios del siglo camina 30 kilómetros para alertar al militar británico James Fitzgibbon del ataque que las tropas estadounidenses planeaban contra sus fuerzas. Curzon respalda el nacionalismo imperial y rechaza la injerencia estadounidense a través de una figura promonárquica, pero inevitablemente da cuenta de la "injerencia" escénica a través de su propio apego al modelo de *Uncle Tom's Cabin*, en particular en su tratamiento de los esclavos afrocanadienses. La versión teatral de la novela de Harriet Beecher Stowe había comenzado a circular en Canadá tras un estreno en el Royal Lyceum de Toronto en 1853, pocos meses después de su primera publicación. Esta producción es una de las primeras muestras de la industria comercial del espectáculo y la

emergente cultura de masas de signo estadounidense en Canadá: “the growth of the *Tom*’s show industry marked the expanding frontier of American political and cultural hegemony” (Filewod, *Performing* 27).

La creación literaria decimonónica también fue, por supuesto, un terreno de exploración de mitos de identidad local, desde las radiografías intimistas del establecimiento colonial en una nueva tierra como en los textos de Susanna Moodie, Catharine Parr Traill y Anna Brownell Jameson, hasta los relatos patriótico-étnicos que regresan a la historia militar y a los pueblos originarios de Norteamérica. John Richardson, por mucho tiempo considerado el primer novelista nacido en Canadá, publica en 1828, en Londres, “Tecumseh: Or, The Warrior of the West”. Este poema narrativo se centraba en el jefe shawnee que se había aliado a las fuerzas británicas durante la guerra de 1812 en la que Richardson mismo había combatido. Posteriormente, el escritor regresa a este conflicto y a las secuelas de la Guerra Franco-India (1754-1763) en sus novelas *Wacousta; or, The Prophecy: A Tale of the Canadas* (1832) y la secuela *The Canadian Brothers* (1840).

Aunque califica como literatura gótica —más de entretenimiento que de propaganda política— en el trasfondo histórico de Richardson sobresale el motivo de la resistencia indígena ante la expansión colonial en el territorio de los Grandes Lagos. La primera obra, por ejemplo, se detiene en la figura del jefe odawa Pontiac y su insurrección contra el poder británico tras la derrota de Francia en 1763. Los personajes más infaustos de las novelas de Richardson, Wacousta y Desborough, respectivamente, aparentan ser indígenas en un primer momento, pero la trama revela luego que se trata en realidad de europeos indianizados (“máscaras rojas”) que

reniegan de su estirpe y buscan venganza.[120] Otras piezas posteriores a Richardson con tema indígena incluyen el ensayo autobiográfico *The Life, History and Travels of Kah-ge-ga-gah-Bowh* (1847), donde el misionero de origen anishinaabe George Copway armoniza la doctrina cristiana con los valores autóctonos sobre la justicia, el uso de la tierra y la espiritualidad y *The Onondaga Madonna* (1894), del poeta de la Confederación Duncan Campbell Scott, que una vez más, se apoya en el mito de la extinción de la raza indígena. No solo como literato, sino como funcionario, Campbell Scott llega a tener a inicios XX un peso considerable en las políticas de asimilación al frente del polémico Departamento de Asuntos Indígenas. Entre la imaginación literaria del indígena evanescente y su propia capacidad ejecutiva para garantizar la desaparición de las culturas autóctonas, Campbell encarna el doble rasero de la edificación nacional ante sus habitantes originarios (Mark).

Los conflictos bélicos entre las fuerzas británicas y estadounidenses inspiraron del lado canadiense las célebres obras teatrales finiseculares *Tecumseh: A Drama* (1886), de Charles Mair, que también recurre al motivo y personaje ya explorados por Richardson y Curzon. *Thayendanegea: An Historico-Military Drama* (1898), de James Bovell Mackenzie, es un ejemplo posterior dedicado a la resistencia leal a Inglaterra durante la revolución estadounidense (1765-1783). En ambas piezas, la reafirmación monárquica canadiense se expresa en la mitificación heroica de personajes históricos de origen indígena que en cada momento se adhirieron al poder imperial inglés contra al embate republicano estadounidense. Terry Goldie

[120] A pesar de un final conciliador que suele interpretarse como una propuesta nacional constructiva por parte de Richardson, en *Wacousta* y *The Canadian Brothers* el autor enfatiza la violencia e injusticia sobre las que se cimienta el origen de la posterior nación. Ver Duffy *Tale,* y Ivison.

propone para estos héroes nativos probritánicos, de acuerdo con su construcción dramática, el calificativo de “Red Tories” (Goldie 34).

Tecumseh se considera una tragedia épica por su trasfondo histórico y el retrato laudatorio de sus personajes principales: el soldado monárquico Isaac Brock y el jefe indígena Tecumseh, quienes mueren en batalla al servicio de los intereses británicos. La obra desarrolla asimismo una subtrama amorosa interracial entre la sobrina de Tecumseh, Iena, y un colono intelectual, Lefroy, e incluye un elogio al héroe romántico a través de la vocación poética, el sufrimiento por la muerte de la amada y la maduración ideológica del personaje.

La obra de Mair se centra en las proezas del general Brock, líder del ejército imperial que derrota a las fuerzas invasoras de Estados Unidos en 1812. Por su victoria sobre el capitán estadounidense William Hull y la toma del fuerte Detroit, ese mismo año la Corona inglesa ordena a Brock caballero con la Honorabilísima Orden Militar del Baño y, popularmente, se le comienza a reconocer como “Héroe de Alto Canadá”. Llama la atención entonces que sin tratarse de la figura central, el título del drama aluda al jefe shawnee de una extensa confederación indígena en la zona fronteriza de los Grandes Lagos que devino un aliado estratégico de las fuerzas británicas.

Mair trabaja al héroe indígena a lo largo de los tres primeros actos como figura clave de la resistencia nativa contra el expansionismo estadounidense y, al mismo tiempo, como validación del poder británico. La alusión a Tecumseh, en primer lugar, no solo recurre a una tradición romántica de raíz europea (a la Chateaubriand), sino evidencia la búsqueda de un mito fundacional en un panorama especialmente problemático para Canadá. De manera especial, el nacionalismo confederativo articula la diferencia, pero también la fidelidad y unión del país al poder británico.

El simbolismo indígena deviene un instrumento de propaganda de especial valía para el proyecto de imperio unido que Mair promueve. La fidelidad de Tecumseh a Brock coincide con un ideal de nación autónoma, pero que es inseparable administrativamente de la Corona inglesa, tal como Mair defiende en su propia obra: "For then Canada shall cease to be a dependency, and become a nation. Then shall a whole family of young giants stand 'Erect, unbound, at Britain's side—'" (Mair 6). Tecumseh encarna el valor moral de la presencia ancestral de los pueblos indígenas sobre el territorio de Norteamérica y, por lo tanto, su alianza con Brock, así como su rechazo a la empresa usurpadora republicana de Estados Unidos, funciona para legitimar la autoridad monárquica sobre Canadá.

Tecumseh se ha considerado la mayor obra, al menos en el siglo XIX, entre todos los intentos creativos de resaltar la trascendencia de la guerra de 1812 en la historia y la definición nacional canadienses (Latham), pero en términos retóricos la pieza no ha sido siempre bien recibida. Con tal de alejar un contenido noble y heroico del vulgar lenguaje cotidiano, y para muchos, por simple falta de oficio, Mair produce en realidad un impenetrable laberinto de arcaísmos. El resultado no solo entorpece la posibilidad de representación, sino la propia lectura de la obra, al punto de que hasta el día de hoy no se le conoce ninguna producción escénica (Shaw).

En términos conceptuales, sin embargo, parte del valor de *Tecumseh* como "monumento de lealtad imperial" (Filewod, *Performing* 28) radica en la criollización del nacionalismo británico a través de la armonización del poder colonial con el elemento indígena. El factor racial y su simbolismo son, pues, propuestas clave del nacionalismo dramático de Mair. Tanto la fidelidad política y humana entre Brock, Lefroy y Tecumseh, como la atracción sentimental entre Lefroy y la joven indígena Iena, edulcoran la experiencia colonial con la narrativa conciliadora de la coexistencia pacífica, respetuosa y cooperativa entre colonos blancos y nativos.

En el contexto de recepción de *Tecumseh* a fines del siglo XIX, Mair presenta la edificación de la nación como una empresa aglutinante de la diversidad cultural. En este sentido, el prefacio de la edición de 1901, al cuidado directo de Mair, plantea que "the writer may say, with regard to the book now in hand, that its colouring, at any rate, is due to a lifetime's observation of those primitive inter-racial and formative influences which together with a time-honoured polity, are the source of the Canadian tradition" (Mair 3-4). En paralelo, el mito de la colaboración interétnica es también, como plantea Dennis Duffy, una estrategia de distanciamiento entre lo canadiense y lo estadounidense desde el punto de vista ideológico "…*Tecumseh* was important in the development of Canadian drama. It presents a vision of Canada as a co-operative enterprise in contrast with the self-seeking individualism of the US" (Duffy, *Mair*). De este modo, el mito de la cooperación interracial que Mair esgrime como clave para el rechazo efectivo de la invasión de 1812 —"the courage and vigor of the Canadian people of both races can be truly appreciated"—, funciona como contradiscurso a la semejanza étnica entre Estados Unidos y Canadá que evocan tanto los invasores como los anexionistas. En definitivas cuentas, si miramos bien, la narrativa de la armonía interétnica aún hoy cimienta el multiculturalismo como proyecto moderno de nación de Canadá, así como el proceso de Verdad y Reconciliación que ha arbitrado las relaciones raciales en el último quinquenio.

Por su instrumentalización política del elemento indígena, Tecumseh puede verse, a propuesta de Filewod, como otro intento de "expropiación de la aboriginalidad" por parte de un intelectual blanco (Filewod, *Performing* 24); sin embargo, hay que reconocer también que los aparatos retóricos, críticos y biográficos que rodean tanto al autor como la obra se distinguen de otros casos de exotización y apropiación cultural del patrimonio nativo. Ante todo, tanto Mair como sus defensores asocian de modo simbólico a los pueblos indígenas, aun del otro lado de la frontera, con los auténticos valores nacionales que celebra la Confederación y con el apego

desinteresado a la tierra. Tecumseh representa el amor patrio a través de su vínculo con la naturaleza, pero también personifica el deseable vínculo de la producción literaria nacional con su paisaje y, con ello, el llamado de Mair a una escritura propiamente canadiense que impulse la construcción de la nación: "an original and distinctive literature —a literature liberal in its range, but, in its highest forms, springing in a large measure from the soil, and 'tasting of the wood.'" (Mair 3).

Los eventos de 1812 cuando los pueblos nativos entran al conflicto angloestadounidense, vistos desde el presente de Mair, sirven para enmarcar la presencia histórica aborigen como justificante del dominio monárquico y, asimismo, resaltar la vocación conciliatoria del proyecto que el poeta promueve. Con este objetivo, por una parte, Mair ennoblece estratégicamente a los otrora "salvajes" atribuyéndoles códigos de honor, valor y sacrificio del imaginario caballeresco medieval y, por otra, legitima su propio entendimiento en materia de esencia nacional, sobre todo en cuanto al carácter real de sus habitantes originarios.

A través de sus paratextos, Mair expone frontalmente tanto su vínculo afectivo como su familiaridad con lo indígena. En el prefacio, donde, como ya vimos, afianza su fiable observación (Mair 3), añade que "the author attempts to depict dramatically the time and scenes in which the *great* Indian *so nobly* played his part" (énfasis mío, Mair 4); pero en particular, es en las notas de la obra donde Mair reivindica abiertamente su vasto conocimiento histórico y antropológico sobre el líder shawnee y los pueblos autóctonos norteamericanos: sus nombres, ubicaciones, lenguas, parentescos, actividades económicas, tradiciones culturales, migraciones y conflictos (Mair 251-270). Su admiración por el patrimonio indígena y, en especial, como plantea Katia Grubisic, su enunciación de un "buen salvaje" en armonía con la naturaleza y el territorio, pueden rastrearse en *Tecumseh*, pero también en la poesía de Mair (*Dreamland and Other Poems* y *Canadian Poems*) (Grubisic). Entre sus poemas, "The Last Bison" se considera

uno de sus textos más concluyentes en la representación de las almas primitivas que, como la naturaleza misma, han sido injustamente saqueadas **(**Braz). Aquí, por cierto, Mair extiende su campo de referencia indígena a la conquista de México y a través de la imagen poética de la caída de Tenochtitlan bajo los caballos de Cortés, alude a una aboriginalidad transcontinental:

> A wondrous creature is the Indian's horse;
> Degenerate now, but from the "Centaurs" drawn—
> The apparitions which dissolved with fear
> Montezuma's plumed Children of the Sun,
> And throned rough Cortez in his realm of gold! (Mair 148).

Gracias a su propia defensa, en su entrada biográfica sobre Mair, David Latham sustenta el conocimiento del autor en materia indígena gracias a su vida "semisalvaje" en el noroeste canadiense (Latham). Sin embargo, la más citada defensora de su conocimiento ha sido probablemente la propia Pauline Johnson. En el artículo antes mencionado sobre el tratamiento de personajes indígenas por parte de autores no indígenas, la poeta mohawk plantea:

> Charles Mair has enriched Canadian Indian literature perhaps more than any of our authors, in his magnificent drama, "Tecumseh." The character of the grand old chief himself is most powerfully and accurately drawn. Mair has not fallen into that unattractive fashion of making his Indians "assent with a grunt" —or look with "eyes of dog-like fidelity" or to appear "very grave, very dignified, and not very immaculately clean." Mair avoids the usual commonplaces used in describing Indians by those who have never met or mixed with them. His drama bears upon every page evidence of long

> study and life with the people whom he has written of so carefully, so truthfully (Johnson 160).

No obstante, aun más polémico que Johnson, Charles Mair revela a través de numerosos incidentes de su vida las contradicciones entre sus actos como individuo y funcionario público, por una parte, y el *ethos* poético-discursivo de su proyección literaria, por otra.

En 1868, por ejemplo, Mair había cofundado con otros intelectuales el movimiento nacionalista Canada First, cuya agenda política reservaba el arbitraje de la nación a las élites eurocanadienses. Aparentemente, el dramaturgo también se involucró en la compra ilegal de tierras indígenas en litigio entre comunidades cris y métis (Grubisic) y en una carta publicada en enero de 1869 en el periódico *Globe* de Toronto, incluye comentarios denigrantes contra las minorías étnicas que habitaban en Red River (hoy parte de Manitoba), en especial, contra las mujeres métis (Shrive 67 y Gwyn 132). Pero de Mair ha trascendido de manera relevante su amargo conflicto con el líder métis Louis Riel, quien en un primer momento reacciona en defensa métis en un artículo de *Le nouveau monde*, de Montreal y luego persigue y apresa al autor de *Tecumseh*. Mair, que coordinaba en Red River un proyecto de carretera entre Upper Fort Garry y Lake of the Woods, se opuso a los reclamos de las comunidades métis y a las dos rebeliones que Riel lideró. Mair, de hecho, fue uno de los fervientes partidarios de la ejecución de Riel, que tuvo lugar, finalmente, en Regina el 16 de noviembre de 1885.

Vale aclarar que, si bien salta la incoherencia entre la palabra y muchos de los actos de Mair hacia las Primeras Naciones, también su propia retórica edulcorada revela las grietas de sus prejuicios. No hay que limitarse a los estatutos del movimiento Canada First para entender las restricciones sociales del nacionalismo imperial que Mair representa. En las propias notas a *Tecumseh*, el poeta deja ver que su proyecto de canadianidad se centra en el perfil

anglocanadiense como auténtico ciudadano de la confederación. Es cierto que Mair halaga, incluso glorifica, el valor histórico del jefe indígena para el imaginario de la nación, pero a diferencia de la concepción del indígena como uno de los pilares del mestizaje mexicano, el indígena de las colonias británicas queda excluido de la genealogía simbólica de la nación. Mair evoca un linaje segregacionista que limita a las poblaciones autóctonas a la amistad, pero no a la paternidad de la nación canadiense:

> Those who buried Tecumseh never revealed the secret of his burial place, and the Indians resented, for many years, any attempt to explore the region of his last battle for his grave. It is not likely that his bones will ever be recovered; but to Canadians, *whose fathers were the friends of his race*, there remains the duty of perpetuating his memory. There is not in all history a nobler example of true manhood and patriotism (énfasis mío, Mair 253).

El prestigio de la existencia ancestral —al menos, reconocido simbólicamente—, el apego a la tierra y el paisaje como precondiciones del sentimiento patriótico, la cooperación interracial y la sabiduría mitificada de las culturas indígenas abren la vía para que autores como Mair las instrumentalicen como motivo nacional. El drama, de hecho, manipula los acontecimientos históricos minimizando la aspiración a la autonomía que moviliza originalmente a la confederación de Tecumseh. Mair, por el contrario, presenta la adhesión a las tropas monárquicas como prueba de la madurez y sentido común del líder nativo en vez de como solución desesperada ante el expansionismo estadounidense. Asimismo, enfoca la desposesión material de los pueblos nativos como uno de los efectos nefastos de la ambición republicana, sin considerar los daños iguales o peores que en este sentido ha infligido el colonialismo británico. ¿Pudo Pauline Johnson, más allá del realismo y el conocimiento antropológico de Mair, pasar

por alto la instrumentalización de una identidad indígena que ni siquiera se admite como tronco fundacional del nacionalismo posconfederativo? Pese a sus propios ejercicios manipuladores, la poeta mohawk demuestra su lucidez para entender las complejas dinámicas entre poder y representación más adelante en el mismo ensayo. Desde luego, los admiradores de Charles Mair prefieren dejar de leer cuando acaba el clásico pasaje tan socorrido en la alabanza del poeta bautizado como "bardo guerrero" (Latham), pero Johnson apunta:

> And here follows the thought—do authors who write Indian romances love the nation they endeavour successfully or unsuccessfully to describe? Do they, like Tecumseh, say, "And I, who love your nation, which is just, when deeds deserve it," or *is the Indian introduced into literature but to lend a dash of vivid colouring to an otherwise tame and sombre picture of colonial life*: it looks suspiciously like the latter reason, or why should the Indian always get beaten in the battles of romances, or the Indian girl gets inevitably the cold shoulder in the wars of love? (énfasis mío, Johnson 162).

Como figura histórica fronteriza que comparten Estados Unidos y Canadá, Tecumseh ejemplifica notablemente la apropiación dramática de la aboriginalidad desde dos perspectivas. Un siglo después de Mair, en 1973, el autor estadounidense Allan W. Eckert convierte al jefe shawnee en protagonista de una tragedia heroica homónima. Con una mayor inclinación biográfica, el *Tecumseh!* de Ecker (incluye una llamativa exclamación) abarca la vida de su protagonista desde su temprana juventud hasta su muerte. El destino trágico del héroe se define a través de sus esfuerzos por organizar la alianza y resistencia indígena ante los avances de los colonos blancos y, finalmente, por su fracaso y muerte. A diferencia de Mair, señalado por la irrepresentabilidad

de su pieza, la obra de Ecker se produce cada año en el anfiteatro exterior Sugarloaf Mountain, de la ciudad de Chillicothe, Ohio. Tanto el espectáculo, convertido ya en megaproducción empresarial,[122] como el motivo indígena, adquieren dimensiones micronacionalistas en el estado de Ohio, que reclama a Tecumseh y a Allan A. Ecker como hijos dilectos.

Doce años después que Mair, James Bovell Mackenzie retoma varias de las estrategias de aquel con su drama *Thayendanegea: An Historico-Military Drama*. Su pieza se centra en el líder político de origen mohawk Joseph Brant, aliado de las fuerzas británicas en la revolución que desemboca en la independencia de las Trece Colonias de Norteamérica en 1776. En su prefacio, Mackenzie se reconoce heredero de Mair en tanto opta por la atractiva exposición que logra la "maquinaria dramática" a través del personaje de Tecumseh de su predecesor (Mackenzie, *Thayendanegea* iii). De haber faltado una confesión directa del autor, su arcaico y acartonado estilo también delataría fácilmente la genealogía dramática.

Como Mair, aunque no puede deslindarse de los códigos románticos, Mackenzie se presenta a sí mismo y a su drama dentro de la credibilidad académica. No solo firma en portada como miembro de la Sociedad Histórica de Ontario, sino también respalda su conocimiento de los pueblos aborígenes a partir de su estudio antropológico *The Six-Nations Indians in Canada* (1896), publicado dos años antes de su obra teatral. Justo en este trabajo, y al igual que Mair, el autor respalda su seriedad intelectual con su experiencia:

[122] El espectáculo *Tecumseh!*, registrado corporativamente como Tecumseh Trading Company cuenta ya con una poderosa infraestructura económica cimentada en cuatro décadas de producciones anuales. Es, sin duda, un notable ejemplo de mercantilización de un mito indígena. Pueden verse todos los detalles en su sitio web http://tecumsehdrama.com/.

> Frequent and extended visits to their principal Reservation, on the border of the Grand River, in the Counties of Brant and Haldimand coupled with a residence of nearly twelve years in the immediate neighborhood put me in the way of acquiring an intimate knowledge of the appearance, manners, and racial customs of those Indians, forming, originally, the six independent tribes of the Mohawks, Tuscaroras, Onondagas, Senecas, Oneidas, and Cayugas, who effected lodgment in Canada (Mackenzie, *Six* iii).

Con vocación arqueológica, Mackenzie ahora persigue desenterrar aquellos esfuerzos nativos que apoyaron la superioridad británica en el continente incluso antes que el jefe shawnee. Su trama cubre en cinco actos las guerras anglofrancesas hasta la muerte del líder indígena, pasando por su decisión de difundir la palabra cristiana entre los aborígenes y su alianza con los británicos contra los colonos rebeldes que devendrían estadounidenses. Su obra se convierte entonces en un ejercicio antiestadounidense en la trinchera expresamente historiográfica. El medio dramático —que Mackenzie califica de fiel retratista— adquiere en su juicio una credibilidad incontestable: "I believed, again, that no more efficacious —no more convincing— method of refuting the charges of barbarity freely fabricated by American historians against Brant, could be practised than the bringing in request, so to speak, Thespis' undistorting camera, to imprint a few of those occurrences… as a component part of the portraiture designed to be revealed…" (Mackenzie, *Thayendanegea* iii).

Nuevamente, aquí tenemos a un autor que visualiza el terreno dramático como un paso más allá en la materialización del mito de la nación, justo, como expresa Filewod, bajo el principio de que "history is activated in public memory only when monumentalized through representation" (*Performing* 29). Sin dudas, la representación personificada de héroes míticos de la unión imperial lleva a reimaginar los pilares (más sólidos cuanto más antiguos) de lo

canadiense. Especialmente ante la carencia de mártires patrios de la tradición anglófona, tanto Mair como Mackenzie persiguen el solemne ritual de la nación en un contexto finisecular en el que los inquebrantables valores monárquicos se tambalean ante el ímpetu tanto cultural como económico de los Estados Unidos.

Irónicamente, también como *Tecumseh*, la obra de Mackenzie solo conoció una vida literaria como "drama de closet". Las razones detrás de la desatención escénica por parte de los empresarios teatrales de quienes fueran destacados intelectuales con sobrados contactos en su momento merecerían un detallado escrutinio en el futuro, más allá de la simple y manida hipótesis de la apatía del público.

Tecumseh y Thayendanegea, en tanto personajes, reaparecen públicamente en el desfile patriótico *Pageant of Ontario*, escrito y organizado en 1910 por el dramaturgo y director londinense John Henderson para conmemorar el sesquicentenario del regimiento militar Queen's Own Rifles, de Toronto. Henderson, experto en la producción de revistas militares y de exitosas puestas teatrales en suelo canadiense, describe la naturaleza misma de un desfile como "a series of historical events… in a country's history, depicted by living representatives passing before us in processional review" (*Queen's Own Rifles* 15, citado en Filewod, *Performing* 20). Visto de ese modo, su retrato emotivo-patriótico de Canadá incluye, desde luego, la representación en vivo de sus poblaciones aborígenes tanto en masas anónimas en vestimentas tradicionales como por medio de los íconos heroicos en los que Mair y Mackenzie habían encarnado el pasado mítico de la nación. Tecumseh y Thayendanegea, según reporta Henderson, son selectivamente interpretados por dos de sus descendientes respectivos, hecho que reafirma la función de la representación pública de materializar y actualizar una esencia nacional imaginada en colectivo. La gran contradicción del ejercicio radica en que el acto mismo de encarnación de figuras

mitificadas del pasado sacrifica la pertinencia y visibilidad del cuerpo presente de los actores como representantes contemporáneos de las poblaciones autóctonas canadienses.

Como teatralización de estructuras de poder y subordinación, el desfile obliga a las primeras naciones a "pintarse la cara" de acuerdo con las expectativas de las audiencias blancas y urbanas que consumen primariamente un espectáculo regulado —no en balde— por un plan militar. El hecho de que Henderson no distinga a estos intérpretes con sus nombres reales representa una negación de la presencia indígena contemporánea: "The absence of names erases the material reality of contemporary aboriginality by stripping the actors of identity to establish genealogical authority. The inclusion of unnamed lineal descendants is in itself an act of cultural genocide" (Filewod, *Performing* 23).

Henderson regula la memoria del acto a través de su programa impreso, donde expresa la satisfacción de los participantes nativos al poder presentar su raza según su propia interpretación (*Queen's Own* 91, citado en Filewod, *Performing* 23). Su tono condescendiente no acepta, sin embargo, que esa "propia interpretación" estaba sujeta a una coreografía enmarcada en la idealización nostálgica de una raza en extinción que ennoblece el pasado romantizado de la nación, pero no tiene poder de acción intencional (*agency*) en el arbitraje cultural y político de su momento. Su único acceso al escenario es como memoria cultural (Filewod, *Performing* 23).

Aunque el apogeo del nacionalismo victoriano-eduardiano del entresiglo canadiense[123] es un momento clave en la reafirmación imperial, no es en lo absoluto una etapa concluyente en el reclamo de una tradición escénica local y la idealizada cohesión identitaria que la acompaña. Con la cambiante sensibilidad política del nuevo siglo, la creación y la historiografía dramáticas siguen añorando intermitentemente un cuerpo dramático generado en el espacio de Canadá y con

[123] Ver Hyam.

temática regional. En 1906, por ejemplo, el noveno gobernador general de Canada, Lord Albert Henry George Grey, propone crear una competencia anual —también para aficionados— "with the view of encouraging the sisters Arts, Music and the Drama, throughout the Dominion of Canada" (Citado en Sperdakos) que se estrena al año siguiente en Ottawa. Sin embargo, para 1911, el influyente crítico Bernard K. Sandwell aún lamenta que "Canada is the only nation of the world whose stage is entirely controlled by aliens" (Sandwell 23).

La esfera teatral, salvo unas pocas obras canadienses, sigue priorizando obras clásicas en las primeras décadas del siglo, en parte porque el prestigio de la tradición europea era también un posicionamiento contra la comercialización estadounidense del arte. Entre los primeros intentos más o menos fructuosos de talento y tema local están *Hill Land* (1934), de Herman Boaden, que recrea los desafíos de una de las familias pioneras de colonos durante su asentamiento en el norte y *At my Heart's Core* (1950), de Robertson Davies, comedia de herencia británica que también describe la nueva vida de una familia inglesa en el hostil campo canadiense durante el invierno de 1837. Ante los conflictos de pertenencia de los protagonistas, que comparan su antigua vida europea con su nueva realidad, la sirvienta indígena Sally es el único elemento humano realmente anclado al espacio local. Siguiendo los códigos clásicos, Davies la presenta en una subtrama cómica al igual que a los demás personajes de bajo estatus social.

Justo es la obra *Riel*, escrita por John Coulter en 1949, estrenada al año siguiente en el Royal Ontario Museum de Toronto, y publicada en 1962, la que regresa al arca del pasado canadiense del siglo XIX para rescatar a la figura del rebelde mestizo Louis Riel. Centrada en las dos rebeliones dirigidas por el líder métis entre 1869 y 1886 hasta su ejecución, esta pieza histórica revisa la herencia fundacional del icónico personaje a la luz de los valores contemporáneos.

Coulter llegó a ser una de las figuras intersticiales en la historia dramática de Canadá, pues era irlandés de nacimiento, pero fue uno de los dramaturgos que más promovió el teatro canadiense fuera de las fronteras del país. El impacto de *Riel* le garantizó una producción radial y una televisiva de la Canadian Broadcasting Corporation (CBC) en 1962. Poco después, el autor recibió el encargo de reescribir su pieza original en dos variantes. La más corta, titulada *The Crime of Louis Riel*, mereció el premio a la Mejor Obra Canadiense en el Dominion Drama Festival en 1966. La segunda versión, basada en la escena del juicio al protagonista y nombrada *The Trial of Louis Riel*, comenzó a producirse anualmente desde 1967 como atracción veraniega de la Cámara de Comercio de Regina.

Aunque polémica por su arbitraria omisión de significativos pasajes biográficos y personajes relacionados directamente con los momentos más dramáticos de la vida de Riel —entre ellos, nuestro Charles Mair—, la obra de Coulter se basa en un arduo trabajo de investigación de archivos y evidencia histórica. Por su contenido social y proyección documental, se le ha comparado con el estilo brechtiano de teatro épico, aunque su poética realista opta por una estructura clásica. A diferencia del dramaturgo alemán, Coulter, además, aún busca la identificación del público con el complejo retrato de su protagonista, así que responde más a la empatía aristotélica que al extrañamiento brechtiano.

Riel simplifica el estilo de las tragedias heroicas decimonónicas y a través de una prosa naturalista y cautivante sigue la caída trágica del líder nativo, incluida la erosión de su salud mental. Ni la decadencia ni la evolución ideológica del héroe, primero fiel a la Corona inglesa y luego reticente a la autoridad monárquica, habrían sido admisibles en el nacionalismo dramático encarnado por arquetipos indígenas del siglo anterior. Con *Riel,* el dramaturgo diseña una versión humanizada de un héroe moderno tan lleno de contradicciones como el momento histórico que le tocó vivir, sin renunciar por ello a imaginar la nación desde otros códigos:

"Coulter is able to sketch on his broad canvas a vast panorama of a key period in the making of a nation" (Perkyns 131). Desde luego, no ha de esperarse que la New Play Society que produjo el estreno contratara en ese momento a un actor indígena para encarnar el papel de Riel. Lo obtuvo, sin embargo, James Mavor Moore, quien, al parecer inspirado por su misión histriónica en la obra de Coulter, multiplicó el legado del caudillo nativo con un libreto de su autoría para la ópera *Louis Riel* (1967), compuesta por Harry Somers.

Coulter es, justamente, una de las figuras que representa el importante giro político y cultural que vive la nación canadiense —y dentro de ella, Quebec— a mitad del siglo XX. Su rescate no solo de una figura histórica, sino de una figura indígena, exhibe de otra manera la instrumentación de los símbolos nativos por parte de creadores blancos como portadores de la imagen *pública* del Estado nacional en el arte *público* del teatro. Justo el ascenso del mito Riel al imaginario popular, y su transición del espacio dramático al mediático del radio y la televisión —mucho más masivo— se da en un contexto estratégico de la historia de Canadá a mediados del siglo XX. Coinciden, por la misma época, la toma de poder del primer ministro John Diefenbaker en 1957 y el fin del régimen de Maurice Duplessis en Quebec en 1959, así como el consecuente preámbulo de la Revolución Tranquila en la provincia. En esta coyuntura, la plataforma de la institucionalidad pública parece ofrecer finalmente una alternativa a la historia de debates y reacciones ante la dependencia cultural canadiense de lo foráneo.

El nacionalismo de nuevo tipo en el siglo XX tuvo una de sus cumbres con la creación de la Real Comisión para el Desarrollo Nacional en las Artes, Letras y Ciencias (1949-1951), conocida como Comisión Massey, por parte del gobernador general Vincent Massey. En su acta fundacional se admitía que "it is in the national interest to give encouragement to institutions which express national feeling, promote common understanding and add to the variety and richness of Canadian life" (Royal Commission). Lo que emergió a nivel federal como un

populismo conservador, cuya diplomacia se apoyó en gestos de resentimiento y oposición a los Estados Unidos, por ejemplo ante la crisis de los misiles en Cuba (Ryga y Watson 8), halló un paralelo en intensos procesos de transformaciones sociopolíticas, culturales y económicas que tuvieron lugar en la mayor provincia francófona del país como epílogo al período de derecha católica bautizada como Grande Noirceur (la "gran oscuridad" o "gran oscurantismo"). El legado, en cada caso, se expresó en nuevos impulsos de reafirmación de la nación imaginada, ahora con un financiamiento público mucho más generoso.

En el plano político, la transición entre los años setenta y los ochenta corona en Canadá un período de definición de lo nacional sólidamente impulsado desde los aparatos de poder. El país se presenta como pionero a escala global al proclamar el multiculturalismo como política oficial en 1971 bajo el gobierno de Pierre Elliot Trudeau, condición que el Parlamento aprueba un año más tarde. Esta bandera de diversidad, capaz de absorber elementos disímiles bajo una igualdad de derechos en nombre de sus aportes equitativos al desarrollo de la nación, precede al gesto simbólico de "patriación" de la constitución canadiense en 1982, hasta entonces conservada en territorio británico. Los esfuerzos de Trudeau por nacionalizar el cuerpo legislativo canadiense incluyeron numerosas negociaciones con la Corona y modificaciones en la constitución, entre ellas, la introducción de una cláusula conocida como la sección 35 que, aunque con cierta vaguedad, reconocía los derechos de los pueblos aborígenes (indígenas, inuits y métis) a las porciones de tierras establecidas en los tratados y a mantener sus prácticas culturales.

Tanto el multiculturalismo como el discurso nacionalista canadiense de Trudeau funcionan, además, como correctivos ante el movimiento por la soberanía quebequense que, liderado por René Lévesque y el Parti Québécois, había celebrado un primer referendo por la separación de la provincia que fracasa en mayo de 1980. Acompañando el discurso multicultural,

el primer ministro liberal apuesta por fomentar una infraestructura cultural que muchos, como Bob Plamondon, interpretan como una inversión política que retribuiría al gobierno con votos de las minorías étnicas, aunque algunas de las tensiones de coexistencia común aún no estuvieran del todo resueltas: "Contrary to Trudeau's lofty pronouncements about fairness, his government did not spend this money ending discrimination and inequality, but funding folk dances, festivals, language training and songfests" (Maclean's).

Las pugnas de representación de las numerosas minorías étnicas de disímiles procedencias, en coexistencia con el canon europeo, marcan la singularidad de Canadá en este momento, pero el nuevo impulso del discurso nacionalista lo sintoniza con el recurrente cuestionamiento identitario de los discursos latinoamericanos de la posindependencia. Bajo las premisas del nuevo gobierno, Canadá experimenta de cierto modo un desafío similar al que ocupó a las inteligencias del sur en la reconstitución nacional. Pese a una brecha de siglo y medio, de procesos coloniales tan diferentes, y de su creciente industrialización, en términos culturales Canadá se colocaba ante Europa con semejante orfandad colonial, y ante Estados Unidos, en una contradictoria subalternidad político-económica que a la vez se resiste al capitalismo estadounidense en tanto reservorio hemisférico del humanismo europeo. No en balde, se trata de una idea semejante a la que Leopoldo Zea emplea para describir a la masa continental del sur en oposición a lo estadounidense. Con la desesperada exhumación de sus mitos, la autoridad política canadiense se da, pues, a la tarea de lanzar un capital simbólico que sostenga el nuevo estatuto —ahora oficializado— de la nación.

El giro nacional de las artes escénicas desde los años sesenta no solo tiene lugar desde la dramaturgia sino también desde la crítica teatral. Canadá tuvo la ventaja de contar con publicaciones académicas que favorecieron la circulación del pensamiento crítico. Por ejemplo, en el ámbito teatral, el primer número de la *Canadian Theatre Review*, de la Universidad de

York, aparece en 1974. Un año después ve la luz la revista *Canadian Drama / L'Art dramatique canadien,* de la Universidad de Waterloo y *Canada on Stage*, también de la Universidad de York. *Theatre History in Canada / Histoire du théâtre au Canada*, de la Universidad de Toronto, apareció en 1980 y *Essays in Theatre / Études théâtrales*, de la Universidad de Guelph, en 1982. Estas, pues, serían las vías de circulación del conocimiento dramático que se diversificarían luego en los años noventa.

En el plano creativo, a veces se fabula la nación a través de la reconstrucción de la figura indígena como criatura natural, no solo íntimamente atada al paisaje, sino transformada en este, como en *Generations* (1980), de Sharon Pollock, sobre la historia de una familia de las praderas. Su personaje del anciano indígena Charlie Running Dog encarna la tierra en su propio cuerpo: "Time and the elements have so conditioned and eroded his skin that he looks less like a Native Canadian, and more like some outcropping of arid land" (Pollock 609). Asimismo, Pollock eleva la tierra misma a la categoría de personaje en sus indicaciones de montaje: "In a sense, THE LAND, is a character revealed by the light and shadow it throws… There should be some sense of the omniscient presence and mythic proportions of THE LAND in the design" (609-610). La representación de la esencia nacional a través de la alegoría indígena es mucho más directa en la serie *Drum Song. An Indian Trilogy*, de Gwen Pharis Ringwood, compuesta por las piezas *Maya*, *The Stranger* y *The Furies*, y estrenada en el teatro Phoenix de la Universidad de Victoria en 1982. Oriunda del estado de Washington, en Estados Unidos, Ringwood había pasado parte de su juventud en contacto con comunidades indígenas. En sus años universitarios, había trabajado en la reserva blackfoot de Montana y había intentado teatralizar sin éxito la cosmovisión indígena en Carolina del Norte. Aparentemente, tuvo más éxito con el material de experiencias y leyendas que le proveyeron las comunidades chilcotin y shuswap en Williams Lake, Columbia Británica, quienes también participaron en su musical *The Road Runs North* (1967) (Anthony 114-115).

Pero la instrumentalización indígena de Ringwood no solo responde a la búsqueda de una esencia nacional, sino, según Perkyns, de la raíz auténtica del arte teatral, teniendo en cuenta que los conflictos por la supervivencia, las fuertes emociones y la violencia de sus personajes indígenas son comparables a los de la tragedia griega (332). Lo que problematiza desde nuestros días no solo la obra de Ringwood, sino la aceptable lectura crítica que ha suscitado, es que no solo capitaliza el patrimonio indígena en un pintoresquismo dramático que entreteje rituales en un "rico tapiz poético de vida y costumbres indígenas" (Perkyns 332), sino que parte de la mirada colonizadora de que solo en el barbárico universo indígena ocurren atrocidades trágicas que pueden dramatizarse bajo el amparo realista. Solo el umbral indígena, según Perkyns, daría credibilidad a las violaciones o mutilaciones que ocupan la trama de *Drum Song*. Fuera de tal contexto, serían recibidas como una obsoleta invención trágica de la dramaturga: "In *Drum Song*… the dramatist has used her knowledge of Indian tribal customs to demonstrate the dramatic strength of primitive ritual, to make the incidents realistic enough to be believable, yet to enfold them in a poetic framework that is still natural to the speech rhythms and tribal music of the people" (Perkyns 330).

Finalmente, sin extender innecesariamente la lista de obras que instrumentalizan la presencia indígena en función de una esencia nacional en la segunda mitad del siglo XX, hay que mencionar aquellas como *Wacousta!* (1976) y *The Canadian Brothers* (1977 y 1983), de James Reaney, que lo hacen por vía indirecta, como adaptaciones dramáticas de originales narrativos. Reaney inserta su obra en el renacimiento de la figura de John Richardson que se da desde fines de los sesenta. La obra de Richardson, pionera en las letras canadienses, había recobrado atención pública en un momento de particular interés en los pilares fundacionales de la nación, no solo históricos, sino también discursivos. Tras la reedición de McClelland and Stewart de *Wacousta; or, the Prophecy* en 1967 (cuya edición anterior databa de 1924), la editorial de la

Universidad de Toronto reedita *The Canadians Brothers* en 1976. Otras obras que contribuyen a la canonización del autor en este momento son la biografía *The Canadian Don Quixote: the Life and Works of Major John Richardson, Canada's First Novelist* (1977), de David R. Beasley, y la tesis del mismo año *The Editorial Destruction of Canadian Literature: a Textual Study of Major John Richardson's* Wacousta; or, the Prophecy, de Douglas R. Cronk (Reaney *Wacousta!* 8). Para Michael Buma, el nuevo relieve de la obra de Richardson radica en su factible alineación con el nuevo modelo de nación trazado desde el gobierno canadiense, puesto que a pesar de su agitada trama, el final de la obra concilia un proyecto de paz y unidad entre diferentes fracciones culturales: "My opening claim that Wacousta represents an early gesture toward Canadian multiculturalism must be seen in the context of Canada's state-directed attempt throughout the 1960s and '70s —the same era in which Wacousta was canonized— to associate national identity with cultural pluralism" (Buma).

Con su díptico teatral, Reaney resignifica a Richardson en el contexto público de la escena, especialmente al conducir y documentar su proceso adaptativo en una serie de talleres teatrales en el Departamento de Drama de la Universidad de Western Ontario, en London, Ontario.[124] Con setenta y tres participantes voluntarios, su adaptación teatral de la obra de Richardson se concibe como una colaboración transtemporal entre la novela original y su interpretación escénica con el fin es conectar a los canadienses con sus propios mitos histórico-literarios de manera participativa.

> The purpose of the workshops was to develop from the collected talents of those assembled and from the novel itself, a play. Reaney and Richardson provided the script;

[124] Ver Reaney *Wacousta!*

> the workshoppers provided the enthusiasm and the courage to step out of 1976 parking lots, fuel shortages, disinfectants and platform shoes into 1763 dirt floored forts, disease, pine-needled forests, bugles and shamans (O'Grady 109).

Los motivos indígenas de la pieza conllevan a los participantes a encarnar activamente hitos y protagonistas del pasado nacional frente a la ajenidad europea. El montaje de *Wacousta!* y su particular tratamiento de la aboriginalidad se entienden, entonces, como una activa reconciliación del Canadá moderno a través de la inclusión física de su punta de lanza intelectual —jóvenes universitarios y profesores—, con los habitantes originales de la nación: "Instead of being taught minuets, we learned how to play lacrosse; instead of European words and phrases, Tom Highway[125] taught us Cree" (O'Grady 110). La perspectiva de los talleres de Reaney es especialmente significativa porque se enfoca en el primer tramo de la comunicación teatral, entre el creador/director y los actores, en vez de la común perspectiva de visualizar el canal, más comúnmente abordado, entre actores y espectadores, o el proceso global entre creadores y espectadores que ignora o simplifica el elemento de la mediación actoral. Para Reaney, en este primer tramo del arte escénico, el cuerpo promueve la participación activa en el hecho cultural, así como una revitalización de la narrativa nacional con un nivel de eficiencia inalcanzable a través del medio literario. Sin embargo, uno de los mayores aportes de la decisión de Reaney es que desde el punto de vista del público el teatro concede a la historia de Richardson una ambigüedad visual que provoca nuevas lecturas críticas de la obra, la institución teatral y la propia sociedad canadiense. En una pieza donde el elemento de suspenso es tan determinante

[125] Se refiere a Tomson Highway, dramaturgo de origen cri cuya obra se verá en la próxima sesión.

como la variable racial sobre la que descasa —recordemos que el supuesto indígena Wacousta resulta ser en realidad el soldado británico Reginald Morton transracializado—, ¿cuál sería la primera idea del público al ver al actor blanco Michael Hogan vestido de autóctono e interpretando a un personaje que, hasta tanto no se devele su identidad, todos consideran como tal? Irónicamente, en 1979, aún es excepcional que el actor de origen iroquois Gary Former haya podido interpretar al jefe Pontiac, cuando el acceso de las Primeras Naciones al teatro profesional o universitario es aún restringido. Con *Wacousta!*, en vez de una revelación de la intriga, los espectadores no familiarizados con la historia seguramente naturalizan que otro individuo blanco tuviera la oportunidad de emplumarse y subir a escena con la "cara pintada".

A fines de los setenta, James Reaney junto a Keith Turnbull crean la compañía teatral móvil NDWT. Con este proyecto, se lanzan a recorrer varias comunidades del norte canadiense en 1979 llevando las producciones de *Wacousta!*, *Northern Delights* y *Radio Free Cree*, de Paulette Jiles. Luego, a inicios de los ochenta, emprenden otra gira con las adaptaciones escénicas de leyendas ojibwas *Odess* (1982) y *Ayash* (1983), ambas del escritor ojibwa Jim Morris.

Un estilo diferente de trabajo de motivos indígenas por parte de creadores no nativos vino de la mano de intelectuales marxistas como George Ryga y David Diamond desde el fin de los años sesenta. En la obra de ambos, las figuras autóctonas encabezan proyectos de crítica y transformación social ante lastres coloniales que la nación no ha sabido resolver. Desde la reflexión política o el trabajo de campo en comunidades aisladas y reservas, este otro tipo de instrumentalización indígena apunta también a una idea de nación, solo que esta vez no se trata de narrativas laudatorias. En su lugar, Ryga y Diamond exponen a través del teatro la injusticia sistémica del Estado hacia sus primeros habitantes y promueven asimismo la responsabilidad política de los artistas para cambiar esta realidad.

Descendiente de inmigrantes ucranianos, George Ryga representaba en sí mismo la diversidad étnica en vías de oficializarse políticamente. Su origen campesino, inclinaciones marxistas y contacto con las poblaciones autóctonas de su Alberta natal, lo llevaron a dramatizar el tema indígena desde una perspectiva política. Aunque comparte con Mair, Mackenzie y Ringwood una exposición a la realidad vital de las Primeras Naciones a partir de la observación, Ryga podría considerarse un autor de transición. Su obra sigue contando como un ejercicio de apropiación del tema nativo por parte de un autor no nativo, es cierto, pero su trabajo dramático abre sin dudas nuevas perspectivas en el análisis crítico de la sociedad canadiense desde la tragedia personal de sus indígenas.

El gran aporte de Ryga como hijo de inmigrantes es que sienta pautas temáticas y estéticas sobre la exclusión, el racismo y la invisibilidad de los indígenas contemporáneos en el supuesto "esplendor" de una "multiculturalidad inclusiva" que él mismo representa. Dos de sus piezas más significativas, *Indian* (1961), producida por CBC para la televisión en 1962 y, sobre todo, *The Ecstasy of Rita Joe* (1967), su creación más conocida, traen a la esfera pública una indigeneidad profundamente politizada. En ellas, el autor ataca incidentes concretos de explotación laboral, indiferencia social y crímenes contra mujeres aborígenes, elementos que lo convierten en uno de los precedentes no indígenas de la escena convencional más afines a las preocupaciones y motivos que emergen en posteriormente en voces legítimamente autóctonas.

Como vimos en el caso de México, en el contexto de los años sesenta, los polifacéticos recursos expresivos del teatro y su apertura a la renovación y la experimentación promueven su viabilidad mediática para canalizar las inquietudes políticas y las respuestas a la restructuración política que se da a escala hemisférica. En el mismo período de Fuentes y Usigli en México, George Ryga en Canadá opta por una representación escénica de la figura indígena que desborda lo anecdótico para poner en crisis el ideal de nación. Justamente, su obra solo puede entenderse

como hija de la nueva "nacionalización" teatral de corte social que está en boga en los debates académicos y mediáticos de su momento.

En el caso de México, la aboriginalidad de la conquista, en su colapso imperial, se convierte en el tema predilecto para sondear la realidad contemporánea tras el filtro de un mito fundacional. Su distancia temporal de cuatro centurias, por otra parte, conserva el lirismo de "la verdad en secreto" y de "elaborado respeto, rezo y confesión, circunloquios" resultantes del sometimiento colonial (Fuentes, *Gatos* 5). La aboriginalidad teatral mexicana de los sesenta es, por virtud o infamia, un signo lleno. Ryga, en cambio, se vuelve con crudeza realista a la vida cotidiana de su vecina reserva cri para cuestionar el estado actual de los pilares humanos originarios de la historia canadiense.

Con sus personajes nativos, Ryga rechaza la esencia nacional contrastable con lo foráneo que presume la crítica. La realidad va en sentido inverso. ¿Qué "esencia" o "presencia" pueden inspirar quienes han sido despojados de todo, incluso, y especialmente, de su identidad? El dramaturgo es una de las voces más críticas de su momento sobre los efectos de la asimilación imperial, y responsabiliza al complejo aparataje colonial compuesto por la Corona, la administración local, la Iglesia y el capital, de la usurpación del imaginario y el patrimonio material indígena. Así, su obra teatral *Indian*, cuyo protagonista no tiene ni siquiera nombre propio, expresa el conflicto identitario de las Primeras Naciones que buscan su lugar en la cultura dominante, en paralelo al conflicto canadiense de búsqueda identitaria en la escena global. Si sus aborígenes reflejan a Canadá, reconoce Ryga en la entrevista con David Watson "Political Mythologies" (1982), es justo por esta privación de identidad ante los otros:

> There was no language left any more. Even their heroes they picked up on from the dominant culture, like a chocolate-bar wrapper dropped in the street that's picked up as a

> piece of art and taken home and nailed on the wall … The play was part of a growing change in the sensibilities of the country. The national question was beginning to arise, and the repercussions from *Indian* were that people became aware that we had to look at ourselves, not as carbon copies of other people, but on our own terms (Ryga y Watson 162-163).

The Ecstasy of Rita Joe, su mayor éxito y una de las obras teatrales canadienses más reconocidas de todos los tiempos, adquiere, en el mismo sentido, el estatus de alegoría nacional. Motivado por un relato periodístico sobre una mujer indígena asesinada en Vancouver, el director artístico Malcolm Black encarga a Ryga una pieza para el Playhouse Theatre Centre de la ciudad. La producción sería estrenada con motivo del centenario de la Confederación en 1967 (James 3).

Ryga presenta aquí, finalmente, la historia de una joven de origen shuswap que abandona su reserva para buscar trabajo en la ciudad, donde es violada y asesinada. Con una elaborada narrativa poética, *The Ecstasy of Rita Joe* gira en torno al juicio de un magistrado a la protagonista en el momento presente que termina por exponer los problemas sistémicos que enfrentan las comunidades aborígenes, pero especialmente las mujeres, en Canadá. Su trama destapa los efectos de la asimilación cultural y en particular del sistema educativo colonial en la desintegración de grupos humanos que acaban excluidos del engranaje nacional. *The Ecstasy…* es, pues, la evidencia de fallas enquistadas de la democracia que salen a flote en el tratamiento a los habitantes originales del territorio. Sin lugar a duda, la obra de Ryga fue una osada elección dramática para celebrar un centenario que desmorona, en vez de ensalzar, el camino de la nación independiente.

Bajo la dirección de George Bloomfield y con la actriz no nativa Frances Hyland en el papel principal, la obra, sin embargo, contó con el actor métis August Schellenberg y el también

activista salish Chief Dan George en el reparto. Dos años después de su aclamado estreno, en junio de 1969, *The Ecstasy of Rita Joe* se convirtió en la producción inaugural del Centro Nacional de las Artes, en Ottawa, donde la visita del primer ministro Pierre Trudeau y su intercambio con el elenco la consagraron como un hito de la escena canadiense. En años posteriores, Gratien Gélinas tradujo la obra de Ryga al francés y algunas de sus memorables puestas en escena ocurrieron en Washington en 1973 y en el Theatre Project de Alberta en 1978.

La obra y el pensamiento de George Ryga marcan una pauta en el quehacer escénico del país y en la valoración del papel social de artistas e intelectuales. Si en 1973 el crítico Julius Novick había publicado en *The New York Times* que "dramaturgo canadiense" era un oxímoron tan absurdo como "jugador de hockey panameño", para Jamie Portman, la figura de Ryga marca la necesidad de tomar en serio la dramaturgia canadiense por primera vez (James 3). Su voz fue una de las pioneras en presentar personajes y conflictos contemporáneos de las poblaciones autóctonas canadienses desde una perspectiva empática, aunque aún desde afuera de la experiencia existencial de la aboriginalidad. La construcción dramática de la invisibilidad de las poblaciones autóctonas, como evidencia su innombrable *Indian*, y el *topos* de la mujer indígena asesinada rodeada de recuerdos espectrales, establecen una pauta discursiva que reaparece una y otra vez en el tratamiento posterior de la aboriginalidad en el teatro canadiense.

David Diamond es otro de los dramaturgos no nativos que entre los setenta y ochenta se vuelca al trabajo de base comunitaria, muchas veces en reservas indígenas. Su obra, también orientada a la crítica social, pronto encontró un fructífero referente en el tema autóctono para desarrollar sus tesis creativas. Diamond fue uno de los fundadores de la Vancouver Artists' Alliance y de la compañía de proyección marxista Headlines Theatre. Una de las primeras y más conocidas obras de Diamond fue *No' Xya' / Our Footprints* (1987), creada con la asesoría de

miembros de las comunidades gitxsan y wet'suwet', y que se estrenó en Kisipox, Columbia Británica antes de viajar a Nueva Zelanda (Sandborn).

Diamond fue uno de los promotores de creaciones colectivas y confesos seguidores del Teatro del Oprimido del brasileño Augusto Boal en Canadá. La compañía Headlines cambia luego su nombre por Theatre for Living, justo con la que Diamond define su filosofía de trabajo en pos de un teatro comprometido y transformador. En 1991, publica *A Joker's Guide to Theatre for Living*, inspirado en los *Juegos para actores y no actores* (1974), de Boal, y en la *Pedagogía del oprimido* (1972) de Paulo Freire. En su libro de 2007 *Theatre For Living: The Art and Science of Community-Based Dialogue*, ganador del premio "Book of Distinction" de la American Alliance para Teatro y Educación en 2008, Diamond también reconoce a Fritjof Capra y su proyecto de educación ecológica (*ecoliteracy*) como una de sus fuentes para integrar ciencia y teatro. El actor y dramaturgo hace una retrospectiva de su trabajo desde 1981, especialmente con comunidades autóctonas sto:lo, gitxsan, wet'suwet'en y nuu-chah-nulth, para defender el teatro como un instrumento de reintegración de "comunidades vivas" deterioradas por la economía de mercado:

> I suggest that, in the same way our bodies are made up of cells that constitute the living organism, a community is made up of individual people that comprise the organism I call the living community. Communities are alive and need to express themselves just like people; if they don't, they get sick, just like people. The proof of this is all around us. As cultural life has become more and more consumer oriented, living communities have manifested more and more disease. This is because communities have become fragmented into individualized consumers and have lost their ability to collectively tell their stories (Diamond 19).

Diamond adapta las estrategias del teatro foro y el teatro imagen de Boal a las comunidades autóctonas con las que trabaja en el oeste canadiense. En el caso de *No' Xya'* hay un intento de promover los rituales nativos tanto ante su invisibilización por parte de la historia imperial como de la exotización de la que son objeto por parte de la cultura occidental (Gilbert y Tompkins 75). La obra en cuestión incluye la representación de rituales como la Danza del Salmón, con personajes vestidos y enmascarados con atuendos tribales que, en la medida en que ilustran las estructuras y migraciones de estas comunidades indígenas por el territorio, refuerzan su derecho a la reclamación de jurisdicción sobre tierras ancestrales (*Ibid.* 76). Para Gilbert y Tompkins, el componente ritual de la obra se pone en función de su intención política, en parte porque muchos rituales indígenas, como sabemos, fueron prohibidos por las autoridades coloniales. Asimismo, *No' Xya'* implica a los espectadores en la puesta en escena, pues al final de la representación a cada miembro del público se le invita a hablar con los representantes de las comunidades gitxsan y wet'suwet'en que asisten a la obra.

Aunque la presencia indígena se ignoró ampliamente en la cultura oficial canadiense hasta el siglo XX, en esta sección he ilustrado algunos momentos en que personajes y patrimonios autóctonos se han convertido en comodines en agendas que van desde reimaginar el pasado de una joven nación sin gran historial militar y resistir la penetración cultural foránea, hasta evocar un tronco nucleador y poner en crisis el Estado de bienestar multicultural.

A fines del siglo XX, cuando la preocupación por la asimilación de los valores canadienses en los estadounidenses pervive, Lenore Keeshig-Tobias también reflexiona sobre la contradicción ética de la instrumentalización de símbolos indígenas en función de valores (y mercados) nacionales. Si Richardson, Mair, Mackenzie y Ryga reaccionan ante la amenaza del avance material y cultural estadounidense sobre Canadá, Keeshig-Tobias llama la atención hacia

cómo las políticas canadienses han expoliado a las culturas indígenas con la misma rapacidad que temen de su vecino:

> How do Canadians feel about the U.S. mythos defining them and their country? This is quickly becoming a reality, I fear, because Canadians have been too quick to hand over their voice and their stories to Americans… the Canadian cultural industry is stealing — unconsciously, perhaps, but with the same devastating results— native stories as surely as the missionaries stole our religion and the politicians stole our land and the residential schools stole our language (71).

La evocación indígena como soporte de la nación es particularmente cuestionable en el caso de Canadá porque estos influjos nacionalistas fundacionales habían impulsado desde el siglo XIX una agresiva agenda de asimilación que devastó las expresiones culturales autóctonas, incluyendo sus prácticas escénicas y festivas. Bajo mecanismos de control de la representación, cuando hacía falta "colorido" mediático, sus expresiones auténticas fueron suplantadas por "caras pintadas", donde intérpretes como Pauline Johnson o los descendientes de Tecumseh y Thayendanegea en el desfile de Ontario, debieron ceñirse a las expectativas oficiales sobre lo indígena. Las circunstancias de expropiación y apropiación cultural que Laura Mielke describe en el contexto estadounidense tuvo, pues, una existencia paralela en el territorio del norte: "Playing Indian cut two ways, as whites garnered the power of 'authentic' Indians for nationalist purposes and additionally denied American Indians that same empowering authenticity" (Mielke 7).

El resultado de destructivas políticas asimilacionistas, el estigma identitario, la pérdida de lenguas y expresiones de representación escénica autóctonas, no han sido procesos fácilmente

reversibles a causa de las estructuras psicológicas que cimentaron lo que muchos consideran un "genocidio cultural".[126] Entre las celebraciones y representaciones autóctonas criminalizadas por la legislación del Indian Act de 1885 se incluyen, por ejemplo, el Potlatch y la danza Tamawanas de la costa oeste de Canadá. Cualquier practicante, organizador o partidario de estas ceremonias pagaba su ofensa con cárcel (Hinge). Lejos de atenuarse, con el cambio de siglo las restricciones a las prácticas culturales escénicas aumentaron, y para 1914 se penalizó también el uso de vestimentas tradicionales fuera de un circuito estrictamente regulado por el gobierno.[127]

La evocación y la censura del patrimonio indígena fueron, como hemos visto a través de los ejemplos anteriores, procesos paralelos en Canadá. Aunque las políticas de Estado tuvieron por misión oficial echar al olvido la aboriginalidad hasta el fin el siglo XX, la cultura artístico-literaria y, en especial, el creciente alcance de los medios de comunicación en Norteamérica, difundieron interpretaciones de lo indígena reguladas por la sociedad de consumo de predominio eurocanadiense.

Después de la literatura y el teatro, el impacto masivo de los *Westerns* cinematográficos y las tiras cómicas, continuó rellenando la imagen pública de culturas estratégicamente declaradas en extinción. Puede decirse que entre la década de 1970 y 1980, cuando tanto en Canadá como en México aparecen gradualmente proyectos de financiamiento y espacios de legitimación

---

[126] Ver Cohen.

[127] "Any Indian in the province of Manitoba, Saskatchewan, Alberta, British Columbia, or the Territories who participates in any Indian dance outside the bounds of his own reserve, or who participates in any show, exhibition, performance, stampede or pageant in aboriginal costume without the consent of the Superintendent General of Indian Affairs or his authorized Agent, ... shall on summary conviction be liable to a penalty not exceeding twenty-five dollars or to imprisonment for one month, or to both penalty and imprisonment". *An Act to Amend the Indian Act,* S.C. 1914, c. 35, s. 8., citado en Moss y Gardner-O'Toole.

escénica para creadores autóctonos, la mayor diferencia entre ambos países está en la segmentación de públicos y espacios de representación del arte de tema indígena. En México, como antes vimos, la práctica teatral de autores nativos desde los años ochenta ha circulado predominantemente a nivel comunitario, para un público indígena y a menudo con fines reformativos desde el punto de vista espiritual, educativo, político o económico. En Canadá también se han desarrollado programas y giras escénicas basadas en reservas, así como puestas dramáticas, powwows y danzas del tambor (*drum dances*) dirigidos a la población aborigen urbana. La red nacional de centros comunitarios y de amistad autóctona, las instituciones educativas y correccionales han desempeñado un papel clave en la circulación de arte de y para comunidades autóctonas; no obstante, la práctica profesional de dramaturgos de las Primeras Naciones se ha situado desde los ochenta progresivamente en un circuito urbano cuyo sector de consumo coincide con el público tradicional del teatro "burgués" o ilustrado, es decir, clases medias educadas y en general de origen no nativo.

2.2.1 La emergencia del teatro indígena en Canadá: construcción de la presencia

En la transición de los años sesenta a los ochenta, el teatro indígena resurge bajo el mismo programa de apertura multicultural a prácticas tradicionales que visibilizan a otras minorías étnicas del mosaico canadiense. El financiamiento público propicia la entrada al circuito del espectáculo urbano de voces dramáticas previamente marginalizadas, al tiempo que los proyectos educativos oficiales comienzan a incluir paulatinamente contenidos y textos autóctonos. En esta prolija diversificación del canon, el teatro indígena canadiense es absorbido con frecuencia en agendas poscoloniales, feministas y de justicia social, derechos raciales, migratorios y minoritarios. El resultado es una red de alianzas entre fuerzas creadoras partidarias

de crear una conciencia social tanto sobre nociones básicas de alteridad como de justicia y representación.

En los años setenta emerge la primera generación de dramaturgos de origen nativo que lleva a buen término el derecho de contar sus historias por sí mismos. Entre los nombres indígenas y métis que resaltan en los primeros momentos pueden mencionarse a Tomson Highway, Shirley Cheechoo, Yvette Nolan, Daniel David Moses, Floyd Favel, Drew Hayden Taylor, Yves Siouï-Durand, Monique Mojica y Marie Clements, entre muchos otros.

A diferencia del caso mexicano, la vasta mayoría de la intelectualidad indígena canadiense de la generación de los setenta y los ochenta se forma en el sistema educativo dominante sin acceso oficial a las lenguas nativas. Como consecuencia de las políticas culturales asimilacionistas de Canadá, casi todos escriben en inglés o francés, pero el teatro les ofrece una puerta de recuperación de las tradiciones y lenguas de sus ancestros. Una aventura personal común a muchos autores nativos ha sido la de lanzarse a un rescate identitario. Los procesos creativos devienen experiencias de recuperación y catarsis, así como espacios de experimentación formal y lingüística sobre su posición bicultural.

Ganar la escena artística y literaria en las últimas décadas del siglo XX llega como una oportunidad de soberanía expresiva, aunque las nuevas opciones de subsidios creativos no eliminan el cerco de limitantes que persiste hasta el día de hoy para el arte autóctono. Como plantea Keeshig-Tobias, los artistas autóctonos están en desventaja no solo respecto a los discursos hegemónicos, sino a los discursos indígenas expropiados por voces hegemónicas: “With native people struggling for justice with land claims and in education, what makes Canadians think they have equality in the film industry? In publishing? With agencies that make arts grants? In the arts themselves?” (72).

Ante un contexto adverso y aún lleno de limitantes, las artes escénicas indígenas ascienden al circuito público de representaciones no solo gracias a las nuevas oportunidades provistas por las políticas culturales, sino gracias a la red de colaboraciones interartísticas que fueron articulándose en una comunidad creativa e institucional. En el gran "teatro" socioartístico del país, la presencia indígena no se basa primariamente en el acto de mutuo reconocimiento[128] entre creadores y audiencias, como fue el caso predominante en México. Dado que en Canadá el teatro autóctono pronto se expandió a un circuito convencional dominado por públicos no nativos, la red de legitimación y apoyo se dio en primer lugar entre pares creadores. Nucleados en alianzas étnicas y agendas culturales comunes, escritores, actores y directores teatrales ejemplificaron desde la práctica cómo "the making of art created community":

> Many of the Indigenous artists making work for the stage in this country have themselves been deracinated, long ago or recently. Many are urban artists who have Little or no connections to the communities where their people may have been settled… Moreover, much of the work for the stage must be done in the urban centres, where there is a larger pool of trained practitioners and a larger potential audience. Ergo, Indigenous artists from all over Turtle Island find themselves in the cities in "pan-Indian" circumstances (Nolan, *Medicine* 74).

[128] Recordemos la noción de presencia que hemos manejado a partir de Giannachi, Kaye y Shanks: "Presence…implies witnessing and interaction –a being before or being in the presence of another" (Giannachi, *et al.* 1).

Un ejemplo notable de la solidaridad étnica transdisciplinaria que marca la sistematización de la práctica teatral indígena se debe al cantante cri James H. Buller. Buller se convierte en uno de los primeros grandes promotores dramáticos que persiguen la producción estable y formación profesional en la escena autóctona. En 1974, funda una de las instituciones pioneras en el arte dramático nativo: la Association for Native Development in the Performing and Visual Arts (ANDPVA), en Owen Sound, Ontario, así como el programa de verano de la Native Theatre School, que combina la educación teatral occidental con enseñanzas aborígenes tradicionales (Schäfer 21). En 1977, Buller le pide al poeta cri George Kenny que escriba la versión teatral de su libro *Indians Don't Cry*, publicado ese mismo año, para que represente al teatro canadiense en un evento en Mónaco. De ahí surge *October Stranger* (1977), de Kenny y Dennis Lacroix, estrenada en Europa y al año siguiente en Canadá. En 1980, Buller organiza la primera Celebración de Teatro de los Pueblos Indígenas en Toronto con participantes autóctonos de todo el mundo, cuya segunda edición se lleva a cabo en 1982 en la Universidad Trent, en Peterborough, Ontario. De acuerdo con Schäfer, "Buller was unsatisfied with the metropolitan setting in Toronto, which gave the celebration the appearance of an exotic tourist event" (22). También por solicitud de Buller, Lacroix escribe más tarde *Native Images in Transition* (1982) como experimento intermedial basado en la obra plástica de la artista odawa Daphne Odjig. El estreno se concibe para la inauguración del Centre for Indian Arts en el National Exhibition Centre de Thunder Bay, Ontario (*Idem*).

La creación en Toronto, en 1982, de Native Earth Performing Arts, la primera compañía profesional de teatro aborigen, fue uno de los principales logros en la dramaturgia indígena canadiense a inicios de la década. Bajo la dirección inicial de Dennis Lacroix y Bunny Sicard, NEPA comienza produciendo creaciones colectivas hasta que atrae a las principales figuras emergentes del teatro aborigen anglófono del país. Además de impulsar la presencia autóctona en

la escena nacional, NEPA tiene como objetivo "desarrollar una comunidad de artistas" ("History") y establecer una tradición de literatura dramática autóctona (Highway, *Rez* ix). Es así que el colectivo Spiderwoman Theater, de Nueva York, formado por Gloria Miguel, Muriel Miguel y Monique Mojique, de ascendencia kuna y rappahannock, se convierte en una de las primeras adiciones a la compañía.

Al asegurar la subvención gubernamental desde 1986, Native Earth pudo estabilizar su estatus con un equipo a tiempo completo y producir temporadas de representaciones de manera regular. Aunque la primera representación producida por la compañía fue *Wey Can Nee Nah or Who Am I* (1983), la primera producción original solo se da tres años más tarde, con el estreno de *The Rez Sisters*, del autor cri Tomson Highway.

En 1989, Native Earth Performing Arts establece el festival anual "Weesageechak Begins to Dance" para el desarrollo de nuevas obras de danza y teatro. Desde entonces, comienzan a preparar lecturas dramatizadas y talleres para las obras de seis artistas por año y cada proyecto recibe apoyo financiero para producirse al año siguiente. Hasta la fecha, el festival ha reportado más de 100 nuevas creaciones de artistas emergentes y consagrados.

Las políticas culturales de patrocinio a la creación teatral autóctona permitieron que en 1983 los artistas Shirley Cheechoo (cri) y Blake Debassige (ojibwa) fundaran la compañía De-ba-jeh-mu-jig, inspirados en el proyecto antecesor West Bay Children's Theatre, fundado en 1981. Debaj —como también se le conoce— tenía entre sus prioridades establecer lazos entre lo rural y lo urbano, así como crear conexiones comunitarias inclusivas a través de giras por diferentes regiones del país. Para Cheechoo, el sentido de viajar entre comunidades estaba dado por la universalidad de las preocupaciones en el medio indígena: "Most of the issues and situations that happen on one reserve are happening on every reserve. I thought it would be best to share what come up with other communities" (Hengen 4).

A través de lazos directos con la comunidad, el proyecto buscaba implicar a niños y jóvenes autóctonos subrepresentados en otros medios. Su primer estreno, en 1984, fue *Respect the Voice of the Child*, de Cheechoo y el actor cri Billy Merasty. En 1985, Debaj produjo *A Ridiculous Spectacle in One Act*, de Tomson Highway, quien también fungió como director artístico del grupo durante varios años.

Highway ha trascendido como el primer autor de raíces nativas en catapultar el teatro indígena dentro del movimiento dramático anglófono del país. Su primer contacto con el mundo teatral se debía a James Reaney —quien, si recordamos bien, lo describe como el colaborador que le enseñó lengua cri al joven elenco de *Wacousta!* El dramaturgo de origen cri colaboró en varios centros comunitarios autóctonos y comenzó a escribir dramas para públicos indígenas en las reservas de Sioux Lookout y West Bay a través de proyectos teatrales móviles que giraban entre diversas poblaciones.

En la segunda mitad de la década de los ochenta vieron la luz, asimismo, otras compañías de efímera existencia dedicadas al teatro autóctono. En 1986 se funda en Winnipeg el grupo Awasikan Theatre, consagrado al trabajo con títeres, y en 1987 los artistas cri Darrel y Lori Wildcat crean la compañía Four Winds Theatre Group en la reserva Hobbema, en Alberta. También el actor dene John Blondin forma la compañía Yellowknife Native Theatre Group en 1987, pero ni el proyecto ni el actor sobrevivieron mucho tiempo.

Del lado de Quebec, algunas de las obras que circulan durante el renacer teatral autóctono son *Le compte aux enfants* (1979), de George Siouï (huron wendat); *Il n'y a plus d'Indiens* (1983), de Bernard Assiniwi (cri) y *Femme et Esprit* (1992), de Christine Sioui Wawanoloath, (huron wendat). En inglés, aparecen en la provincia las obras *Beads, Feathers and Highrises* (1985) y *I hear the Same Drums* (1987) de Ida Labillois-Williams (micmac).

Un caso excepcional en la historia teatral del país, sobre todo en cuanto a la promoción de alianzas entre talentos e identidades aborígenes de todo el continente, es el de la compañía Ondinnok, el mayor proyecto de teatro autóctono profesional en lengua francesa en Canadá. Fundada en Montreal en 1985 por Yves Siouï-Durand (huron wendat) y la actriz y educadora quebequense Catherine Joncas, Ondinnok estrena su primera producción ese mismo año. La obra de danza-teatro *Porteur des peines du monde* (1985) se monta primero en el espacio público de la actual Place-des-arts, en Montreal, y luego gira por diversos escenarios en la ciudad de Quebec, la reserva Maliotenam, en Sept-Îles; Terranova; Francia; Inglaterra e Italia. Asimismo, se presenta en comunidades originarias de México a inicios de los años noventa. Una década después, el Festival International de Banff, Alberta, produce la versión inglesa de la obra bajo el título *The Sun Raiser* (1995).

Con *Ononharoi'wha ou Le renversement de cervelle* (1986), una pieza basada en las crónicas jesuitas sobra la caída de la Huronia, Sioui y Joncas examinan la historia de Canadá para cuestionar, entre pasado y presente, los efectos de la colonización tanto material como simbólica en los autóctonos de hoy: "J'ai voulu montrer par le théâtre la perversité de l'effort de conversion et faire ressentir que cela continue encore aujourd'hui avec la même intention qui est de changer notre pensée, notre vision de nous-mêmes en démonisant nos croyances et notre spiritualité. La mémoire de ce drame tisse notre identité moderne" (*Ononharoi'wha*). *Ononharoi'wha* se apoya en recursos escénicos como máscaras de los guerreros hurones y elementos naturales como madera, maíz, hojas secas, arena, y fuego. Al fondo del espacio de representación exterior, se evoca uno de los mitos fundacionales de la nación con la réplica del barco de Jacques Cartier.

En 1988, Siouï-Durand estrena el drama ritual *Atiskenandahate-Voyage au pays des morts*, en la Universidad de Quebec en Montreal (UQÀM). Si la concepción original de

Porteur… persigue involucrar al público con una representación al aire libre, *Atiskenandahate* sorprende y cautiva a los espectadores con una distribución espacial de acuerdo con la regla ceremonial de la "casa larga" iroquesa.[129] En el momento de la representación, se le pide al público que se siente a un lado u otro de la sala según su sexo y así, se inserta a los espectadores en la cosmovisión algonquina e iroquesa. Sin embargo, es a través del asesinato de una mujer a quien su amante intenta luego recuperar en el país de los muertos, que el dramaturgo recontextualiza la mitología aborigen para reflexionar sobre la violencia contra las mujeres autóctonas en Canadá (*Atiskenandahate*). CBC/Radio-Canada y más tarde Télé-Québec televisaron la obra en 1989 y 1992, respectivamente.

La estrategia comunitaria de Ondinnok no solo enuncia alianzas simbólicas entre diversas tradiciones autóctonas canadienses. Su repertorio abraza desde sus orígenes una vocación panindígena que promueve la causa común de todas las naciones originarias del Ártico a la Patagonia con la adaptación de contenidos y la colaboración de escritores y artistas de otras tradiciones aborígenes. A tales estrategias de intercambio intelectual, se suman las giras de la compañía por diversos escenarios y festivales internacionales.

En una toma de posesión calibanesca de un argumento colonial, el panindigenismo de Siouï y Joncas resignifica la tendencia homologadora de las culturas preeuropeas como un arma de resistencia y solidaridad decolonial. Su poética dramática rescata patrones míticos comunes entre diversas poblaciones aborígenes, experiencias de aculturación y violencia colonial compartidas, así como propuestas de recuperación patrimonial y emancipación social en el contexto contemporáneo. Entre las producciones teatrales de Ondinnok que integran tradiciones

[129] La "casa larga" (long house) es la principal estructura arquitectónica y ceremonial de las culturas iroquesas.

nativas no canadienses pueden citarse *La Conquête de Mexico* (1991), dedicada a la caída azteca; *Ukuamaq* (1993-1998), un diálogo mitológico inuit-maya, *Le désir de la reine Xoc* (1994), de referente maya-tzotzil; *Kmùkamch, l'Asierindien* (2002), que explora el vínculo inuit con pueblos originarios de la Siberia; *Xajoj Tun Rabinal Achi* (2010) una puesta de la clásica danza ritual maya, hoy en Guatemala, y *Un monde qui s'achève-Lola* (2015), sobre el pueblo selk'nam de la Tierra del Fuego. En los últimos años, la adición de los artistas mexicanos Leticia Vera y Carlos Rivera a su elenco oficial ha resaltado la aboriginalidad latinoamericana desde Canadá en recientes producciones como *Tlakentli* (2018-2019).

La entrada a escena de sólidos proyectos como Ondinnok y Native Earth Performing Arts, con una red multidisciplinaria de colaboradores en circulación, evidencia los mecanismos de cohesión comunitaria que se desarrollan en el seno teatral. Las compañías se vuelven nichos de empleo para el talento autóctono y, al mismo tiempo, promueven un volumen de investigación y recuperación cultural que empodera a muchos participantes como asideros identitarios. No en balde, en el círculo nativo las experiencias de montaje escénico suelen considerarse "espectáculos curativos" (*medicine shows*) (Nolan, *Medicine* 1-6).

El desarrollo de la tradición aborigen contemporánea y la construcción comunitaria en el círculo teatral viene de la mano con la escisión social entre los artistas y las audiencias del teatro autóctono en Canadá.[130] A diferencia del teatro indígena comunitario en México y de los

[130] A diferencia del vínculo con las audiencias que promueve el teatro indígena mexicano sobre la base de una comunidad étnica, en Canadá predomina, como norma, una ruptura entre las identidades a ambos lados de la escena. La escisión entre públicos y creadores se manifiesta, por ejemplo, en la paulativa disminución de concesiones comunicativas en función de una audiencia no entendida en experiencias y subjetividades indígenas. A medida que la tradición teatral nativa gana experiencia y credibilidad, se reduce su tendencia didáctica: "As the theatre community

contados ejemplos canadienses que hemos visto, el fin último de la obra no está aquí en el momento de recepción, ni en la creación de empatía con un público que comparte la experiencia aborigen con los actores. El propio esquema de producción y consumo de la obra artística reivindica colateralmente una suerte de "teatro por el teatro", con puntos de contacto con la dramaterapia, cuyas propiedades restauradoras comienzan (y a veces terminan) en sus propios participantes.

No hay que idealizar, sin embargo, las alianzas panindígenas que se consuman en el seno teatral. Como nucleadoras de experiencias y sistemas de valores provenientes de disímiles tradiciones, las compañías autóctonas son también espacios de conflictos, debates, y finalmente, de negociación de la aboriginalidad, como demuestra la trayectoria de NEPA:

> These intertribal gatherings necessitate a negotiation of protocols. Different nations have different practices, different rules… Twenty years after *The Rez Sisters*, Native Earth would undertake a project that would model indigenous models of negotiation, consensus building, and community from genesis through development to full production (Nolan, *Medicine* 76).

Además del apoyo entre pares, vale la pena considerar otros factores relacionados con la imagen de las artes escénicas desde los años sesenta que impulsan la presencia autóctona en este terreno creativo. Como género, el teatro atrae la mirada de autores nativos en tanto lenguaje adecuado para comunicar por vía corporal experiencias asociadas a identidades raciales y gestualidades

---

developed, the artists began to be less concerned with explaining themselves to non-Native audiences—or perhaps they just tired of it" (Nolan, *Medicine* 76).

ancestrales. La escena se entiende como heredera de una performatividad de los antiguos narradores orales que se caracteriza por involucrar sensorial y cognitivamente a los receptores. Basado en este argumento, el teatro se asume como un medio más autónomo que la literatura contemporánea de autores indígenas, cuya dependencia comunicativa del sistema de escritura de herencia colonial es incuestionable.

Tomson Highway, por ejemplo, es uno de los dramaturgos que promueven la recuperación de imaginarios indígenas presentes en Canadá desde varios milenios antes del contacto europeo. Si bien defiende la tradición literaria de las Primeras Naciones, en su ensayo "On Native Mythology" (1987), destaca la oralidad como rasgo definitorio de la práctica escénica que ha sobrevivido gracias a la transmisión intergeneracional. Para Highway, las artes escénicas aventajan a la literatura escrita en la difusión de la esencia mítica de las comunidades aborígenes canadienses:

> But why not write novels? Why not short stories? Why the stage? For me, the reason is that this oral tradition translates most easily and most effectively into a three dimensional medium. In a sense, it's like taking the "stage" that lives inside the mind, the imagination, and transposing it —using words, actors, lights, sound— onto the stage in a theatre. For me, it is really a matter of taking a mythology as extraordinary and as powerful as the human imagination itself and reworking it to fit, snugly and comfortably, the medium of the stage (Highway, *Native* 22).

Highway argumenta que del mismo modo en que la adaptación dramática de mitos en la tradición grecolatina sedimenta valores culturales en la historia occidental, la representación

teatral de la mitología aborigen es el canal principal para que las literaturas autóctonas canadienses alcancen una permanencia universal (*Ibid.* 23).

Por otra parte, de modo semejante a los argumentos de Ana Goutman Bender en México, frente a la masificación radial y televisiva, y su creciente asociación con la cultura de consumo, el teatro se erige como alternativa de comunicación más intimista y legítima, avalada por la copresencia espaciotemporal y la retroalimentación en vivo de sus participantes.

El panorama global de mediados de siglo —y esto ocurre tanto en Canadá como en México— se caracteriza por la coexistencia del teatro con otros medios audiovisuales no solo en el contexto general de las artes y comunicaciones, sino también en la retroalimentación mutua de talentos y productos. Muchos de los escritores escénicos suelen escribir al mismo tiempo para los medios audiovisuales y numerosas piezas teatrales se adaptan (o a veces se estrenan) en la pantalla, como demuestran, entre los casos aquí mencionados, *Indian* y *The Ecstasy of Rita Joe*, de Ryga, *Riel*, de Coulter y varias obras de Tomson Highway.[131] A los espacios de radiodrama de la posguerra, se suman los proyectos televisados de CBC que extienden el alcance nacional e internacional no solo de contenidos, sino de estilos dramáticos de sello local. No obstante, la confrontación latente entre el teatro y otros canales masivos también se apoya en otros

[131] En Canadá, como destaca Yvette Nolan, muchos escritores que lograban éxitos en el terreno teatral pasaban luego a escribir para cine y televisión bajo la perspectiva de que su obra sería producida y remunerada. En los años setenta, de hecho, aparecerá un conflicto entre la ACTRA (Association of Canadian Television and Radio Artists), que reunía a gran parte del personal teatral, y CBC, sobre la falta de espacios de difusión del quehacer canadiense en los espacios oficiales, la falta de apoyo a la conjunción de las dos culturas mayoritarias en Canadá en medio de las tensiones separatistas de Quebec, la penetración de intereses comerciales de transnacionales estadounidenses en los medios nacionales y la legislación sobre la contratación de inmigrantes (Nolan, *et al.*, *Aboriginal Theatre* 4).

argumentos ideológicos, dada la estricta hegemonía estadounidense sobre la industria audiovisual, como ocurría desde el siglo XIX con el terreno teatral. Como marxista y dramaturgo, Ryga es una de las voces que se posiciona a favor de la responsabilidad social de la dramaturgia por su acercamiento a las preocupaciones locales y como un recurso impulsor de la cohesión comunitaria entre los artistas y su público:

> As the dramatist stops consciously considering the universal play, and concentrating on the regional, local drama with universal implications, he must care for those of whom he speaks, and of the audiences to whom he addresses his art. There can be no shame or treachery, or we have failed our obligations (Ryga, "Contemporary Theatre" 9).

Al teatro se le atribuye la responsabilidad de difundir la creación local, y una mayor implicación intelectual frente al gusto homogenizador de la cultura de masas. En paralelo, la imagen del teatro como lenguaje ligado a la narración oral, su ocurrencia efímera y en vivo, así como la presencia física de actores y espectadores, se reinventa necesariamente con el auge de los medios audiovisuales. Practicantes y críticos en este contexto reivindican las ventajas expresivas de la escena, mitificando su humanidad y la herencia ritual que conecta el quehacer contemporáneo con prácticas preeuropeas. Para Eric Bogosian, la contraposición del teatro ante otros lenguajes masificables se explica míticamente como:

> Medicine for a toxic environment of electronic media mind-pollution… Theater clears my head because it takes the subtextual brainwashing of the media madness and SHOUTS that subtexto out loud…Theater is ritual. It is something we make together every time it happens. Theater is holy. Instead of being bombarded by a cathode ray tube

> we are speaking to ourselves. Human language, not electronic noise (Bogosian xii, citado en Auslander, *Liveness* 4).

En el contexto de los años ochenta y la Guerra Fría, las sociedades norteamericanas enfrentan otro desafío global impulsado por los medios de comunicación. Comprometidas en uno de los flancos del conflicto nuclear, la sociedad teme un potencial exterminio de la humanidad que, en un curioso giro, recicla la narrativa del fin de la raza indígena bajo la modernidad (Johnston). El peligro inminente de la extinción y la necesidad de sobrevivir amplía su alcance de las poblaciones aborígenes a toda la especie humana. La salvaguarda de la mitología como portadora de la subjetividad y, en consecuencia, de la identidad de un colectivo social, se inserta en esta antinomia entre espiritualidad (vehículo de preservación) y tecnología material (causante de la aniquilación). Para Tomson Highway, la urgencia del rescate mitológico a través del teatro parte de esta amenaza clave: "with the threat of nuclear annihilation facing us square in the face, we could be a dead culture and a dead people sooner than we think" (Highway, "Native" 22).

Highway se refiere, inicialmente, a la extinción física, pero no debe olvidarse el contexto del Tratado de Libre Comercio entre Estados Unidos y Canadá que comienza a funcionar en 1988 y que sumaría a México como TLCAN seis años más tarde. Aunque el convenio exime inicialmente a las industrias culturales de la feroz competencia del libre mercado, también incluye una cláusula que da cabida a la previsible represalia comercial estadounidense ante el proteccionismo cultural de Canadá (Marsh y Harvey).

Aunque es difícil hablar de los años noventa como parteaguas, en realidad en esta década se diversifican las instituciones profesionales autóctonas y, sobre todo, como en México, resalta la presencia mucho más activa de las mujeres en la esfera de la creación teatral.

Ante nuevos escenarios políticos, el teatro indígena en el contexto finisecular se inserta en nuevos discursos civiles vinculados con la narrativa de la reconciliación y con la revisión del sistema de justicia hacia los pueblos aborígenes en el contexto canadiense. En particular, se cuestiona críticamente las medidas gubernamentales hacia la población indígena en los terrenos de la educación y la desarticulación violenta de las estructuras familiares. En el centro de la revisión histórica se colocan las escuelas residenciales, por las que se calcula pasaron unos 150,000 niños y niñas indígenas de todo el país y cuyo último local solo cerró en 1996. Interpretado hoy como centros de detención y concentración de menores, este sistema de internados dirigido generalmente por la Iglesia católica y el gobierno, sistematizó prácticas abusivas y una alarmante tasa de mortalidad entre su población escolar. Menos difundidas, pero también en la mira pública de revisión civil, han estado la reubicación —a menudo forzada— y la adopción de niños autóctonos en hogares y familias de acogida, por lo general blancas, como ocurrió con el llamado Sixties Scoop.[132]

En los años noventa, pues, aprovechando el mayor acceso al espacio y la agenda públicos, autores y practicantes de las Primeras Naciones extienden por el país el vehículo teatral para contar de primera mano sus experiencias e inquietudes ante el sistema colonial de valores que los ha excluido de los espacios artísticos convencionales. La reunión de elencos autóctonos y la integración de recursos tradicionales de valor simbólico, desde las lenguas propias, movimientos corporales, música, vestuario y elementos rituales, dan lugar de manera más sistemática y organizada a nuevas alianzas interculturales, así como a la exploración de

[132] Aunque se conoce por la década donde la práctica fue más extendida, los sesenta, en realidad hoy se ha comprobado que la reubicación forzada de niños indígenas de esta operación comenzó desde los años cincuenta y llegó hasta la década del ochenta.

problemáticas que atraviesan interseccionalmente la indigeneidad canadiense. Aparecen entonces varios artistas y proyectos que cabalgan entre la práctica comunitaria y los escenarios convencionales y alternan la labor creativa con la de agentes culturales. En 1990, por ejemplo, Margo Kane estrena su obra *Moonlodge* en el festival Women In View y dos años más tarde funda en Vancouver el proyecto Full Circle para apoyar y promover la obra de artistas indígenas. *Moonlodge*, donde Kane incluye elementos autobiográficos sobre su infancia en el seno de una familia adoptiva blanca que le causó daño físico y psicológico, se convierte también en una obra ejemplar sobre la experiencia indígena desde el punto de vista femenino. Otra iniciativa de compromiso social e intelectual fue la fundación en Alberta, en 1991, del proyecto Kehewin Native Performance de los artistas Melvin y Rosa John, y que perseguía integrar teatro, danza y narración oral.

A pesar de una creciente producción de obras en las grandes ciudades, sobre todo del oeste canadiense, la división entre los espacios de circulación del teatro indígena y del teatro tradicional es aún evidente en los años noventa. Inicialmente, muy pocos teatros convencionales, entre los que cabe destacar el 25th Street House de Saskatoon y el Theatre Passe Muraille de Toronto, se atreven a producir obras autóctonas. Escasos nombres como Drew Hayden Taylor, autor mestizo de origen ojibwa, y Daniel David Moses, de origen delaware, logran penetrar circuitos más generales y llegar a audiencias no autóctonas.

En el esfuerzo organizador de la comunidad artística aborigen en Canadá, la caza de talentos, de la mano de fondos disponibles y relaciones, también cabalgó entre diversos medios y lenguajes artísticos. Drew Hayden Taylor, quien es hoy uno de los dramaturgos más prolíficos, premiados y traducidos de la escena autóctona canadiense, recuerda su entrada al mundo teatral de la mano de Tomson Highway, entonces director de Native Earth Performing Arts, y Larry Lewis. En los años ochenta, el joven Taylor tenía una escasa práctica televisiva y ninguna

experiencia teatral: “When Tomson Highway asked me to be Writer in Residence for Native Earth Performing Arts in 1988, I had never written a play or even seen many plays. My complete writing resumé consisted of one episode of the CBC Television series *The Beachcombers*. That’s how desperate Tomson was to fill the position” (Citado en Nolan, *et al.* 12).

Taylor llegaría a convertirse en director artístico de Native Earth Performing Arts de 1994 a 1997, cuando ya De-bah-jeh-muh-jig Theatre había producido obras suyas como *Toronto at Dreamers’ Rock, Education is Our Right, The Bootlegger Blues, Pictures on the Wall* y *Someday*. Uno de los elementos con los que Taylor zanja la brecha entre lo nativo y lo no nativo es la incorporación en sus obras de personajes no nativos, o nativos, pero criados dentro de valores hegemónicos. Junto a su uso del humor y la estructura dramática más convencional, Taylor conquista una empatía más directa en un público no aborigen sin dislocarlos de su zona de confort.

Daniel David Moses, oriundo de Six Nations en Grand River, es otro de los talentos emergentes en los iniciales programas de NEPA. Su obra *Coyote City* (1988) se presenta por primera vez en el Native Canadian Centre y más tarde se nomina al Governor General’s Award. Se trata de la primera de una tetralogía de “obras de la ciudad” que incluye después *Big Buck City* (1991), *Kyotopolis* (1993) y *City of Shadows* (1995). En ellas, los miembros de una familia que viaja a la ciudad tienen encuentros devastadores con la vida urbana. Forzados a cambiar su entorno espiritual tradicional, los personajes de Moses pugnan y sucumben ante el materialismo predominante en la ciudad y las formas de vida no nativas (Nothof, “Moses”). En esta serie, la ciudad, casi literalmente, devora y aniquila los valores autóctonos tradicionales.

Moses logra estrenar esta tetralogía de obras de la ciudad en teatros no nativos. *Big Buck City*, por ejemplo, fue producida por Cahoots Theatre projects en el Tarragon Theatre en 1991. En el caso de *Almighty Voice and His Wife*, estrenada ese mismo año, consigue insertarse en el

mandato de promoción de la cultura nacional y del lugar de lo canadiense en el mundo que impulsa la Great Canadian Theatre Company de Ottawa (Nolan, *et al.* 3). En este circuito de circulación internacional de la dramaturgia canadiense bajo el sello de la aboriginalidad, la obra de Moses *The Dreaming Beauty* circula en versiones traducidas entre Montreal y Noruega.

La emergencia de mujeres creadoras se sistematizó, como en México, en la década de 1990; no obstante, a la altura de 1997 la entonces estudiante de posgrado Valerie Shantz buscaba dramaturgas autóctonas sobre las cuales escribir su tesis en la Universidad de Alberta y se enfrentaba aún con una enorme brecha de género. En los años siguientes, se destacan los nombres de Yvette Nolan (métis), Monique Mojica (rappahannock y kuna), Jani Lauzon (métis), Marie Clements (métis) y Margo Kane (cri-saulteaux).

La fructífera carrera de Nolan, que comienza con la obra *Blade* en 1990, ha incluido numerosos títulos como *A Marginal Man, Annie Mae's Movement, Child, Shakedown Shakespeare, Video,* y, recientemente, una adaptación a la temática de las Primeras Naciones y la colonización de Canadá de la comedia clásica *Los pájaros* (*The Birds,* 2018), de Aristófanes, con la que participó en una pasantía creativa en la Universidad McGill. Su obra crítica e historiográfica incluye el ensayo *Medicine Shows* y, recientemente, la coedición del volumen *Performing Indigeneity. New Essays on Canadian Theatre* (2016), hasta ahora el único volumen crítico compuesto enteramente por estudiosos canadienses de origen autóctono.

En el apartado a continuación, nos acercaremos a estrategias discursivas y figuras temáticas con las que algunos de los dramaturgos aquí mencionados reflexionan sobre la presencia indígena en el complejo social de Canadá. A partir de una selección de obras de Highway, Taylor, Moses, Nolan y Marie Clements, las siguientes páginas exploran con qué códigos teatrales concretos esta muestra de dramas autóctonos canadienses conecta imaginarios sociales y míticos, e interseca la identidad aborigen y la condición femenina.

2.3 De coros a ausencias: poéticas de la presencia en el drama indígena canadiense

Ceñir la comunidad teatral autóctona a un puñado de preocupaciones y patrones expresivos compartidos sería obviar la enorme variedad de experiencias y estéticas que han tomado el escenario canadiense en las últimas cuatro décadas. De proyectos comunitarios a montajes conmemorativos, de puestas escénicas reparadoras a producciones comerciales, el teatro indígena se ha movido en un amplio rango de condiciones materiales de financiamiento, circuitos de producción y relaciones con las audiencias que negarían cualquier generalización expresiva. Las obras abarcan desde estructuras aristotélicas hasta ejercicios experimentales, y desde recreaciones mitológicas y adaptaciones de clásicos de la tradición occidental, hasta libretos originales sobre historias de vida contemporáneas. De lo que no cabe la menor duda es que el teatro autóctono canadiense ha tenido que fundar en cuestión de unas pocas décadas su propia tradición.

Pese (o gracias) a la variedad de fuentes invocadas —tradiciones orales ancestrales, prácticas rituales, movilizaciones políticas y modelos europeos— la práctica autóctona ha sellado su propia autonomía discursiva y sedimentado una serie de convenciones comunicativas que reemergen frecuentemente de una obra a la otra, independientemente de su tema o estilo. Algunos de estos recursos tienen que ver con la implicación sensorial de las audiencias a través de la quema de hierbas sagradas (como salvia) o el toque de tambor en escena, la introducción de parlamentos en lenguas autóctonas aun si la obra es en inglés o francés, así como de elementos espirituales y míticos aun si la estética es realista; la invitación y reverencia a ancianos autóctonos en escena o platea, la convocatoria a la interacción de la audiencia (por ejemplo, el llamado a tomarse de las manos), y la promoción de debates entre el público y actores,

realizadores o activistas después de la presentación. Estas pautas escénicas no solo construyen una imagen "consumible" de las Primeras Naciones, sino inscriben la obra teatral en un diálogo civil que busca trascender el espacio de representación. La sala de teatro se interpreta como una muestra a pequeña escala de la comunidad nacional, donde es posible convocar una discusión entre colectivos nativos y no nativos sobre el lugar de las identidades y experiencias autóctonas en la sociedad canadiense de hoy.

Cuestionando la cabida y la representatividad de las de las Primeras Naciones dentro de los valores contemporáneos, el teatro autóctono no solo verifica, sino articula, una presencia social a partir de una presencia escénica. En este apartado, pues, propongo analizar algunos de los tropos dramáticos a través de los cuales se recrea el estar-en-el-mundo indígena en un grupo de obras destacadas de creadores autóctonos desde los años ochenta. Una presencia colectiva que trae y actualiza el coro griego de la periferia al centro dramático, así como la paradójica expresión de la presencia a través de la ausencia —el hueco social representado por la pérdida, la muerte y la invisibilidad— ilustran desde distintos ángulos la desafiante experiencia del mero hecho de existir, en el aquí y ahora canadienses, como ser indígena.

Existe el consenso hasta el día de hoy de que el dramaturgo cri Tomson Highway inaugura una dramaturgia autóctona de nuevo tipo con la obra *The Rez Sisters* (1986), inspirada en la obra quebequense *Les Belles-sœurs* (1965), de Michel Tremblay. Explorando desde la escena las peculiaridades existenciales y lingüísticas del país y, especialmente, la intersección de los universos femenino e indígena, Highway sitúa su historia en la ficticia reserva ontariana de Wasaychigan Hill. En *The Rez…*, como en *The Ecstasy of Rita Joe*, la variable de género filtra la mirada social al presente de la vida autóctona, pero a diferencia de Ryga, Highway opta por un cuadro multifacético sobre qué significa ser una mujer aborigen en Canadá a través de una historia coral de siete personajes. El coro evoca, por una parte, el mito del tribalismo autóctono,

pero también da cuenta de una aboriginalidad compleja, difícilmente rebajable a una serie de atributos estables. Con el personaje coral, Highway promueve a la Rita Joe de Ryga a un drama social: en Canadá, un incontable número de "Ritas Joe" le recuerdan a la audiencia que la crisis indígena no es una disfuncionalidad aislada, sino un problema colectivo. La tensión entre intereses individuales y grupales de esta indigeneidad plural también explora los límites borrosos de las comunidades humanas y las variables que nuclean o disuelven estos vínculos (¿es la identidad étnica, el espacio existencial, el nivel socioeconómico, el género, o la orientación sexual lo que define a la comunidad?).

The Rez Sisters ilumina la historia de siete mujeres de entre 24 y 53 años directa o indirectamente emparentadas. Pelajia, Philomena, Marie-Adele, Annie, Emily, Veronique y Zhaboonigan viven atrapadas en el desarraigo cultural y decadente aislamiento de la reserva llamada irónicamente "Wasy". Más allá de una aboriginalidad esencial, lo que verdaderamente comparten estas mujeres es la imperiosa necesidad de soñar para escapar de un presente hostil. Así, un bingo que se organiza en Toronto —la gran ciudad añorada por varias de ellas— se convierte en el pretexto para superar antiguos resabios y abandonar la reserva durante cuatro días. En sus polvorientos confines quedarán enterrados por un tiempo el dolor, la violencia, la deslealtad y la desesperanza en la que cada una ha forjado una vida accidentada. Combinando lo trágico y lo cómico, la obra presenta temas tabúes para los valores familiares burgueses y el "buen gusto" dramático al que el público convencional canadiense está habituado. Sin tapujos, estas mujeres nativas traen a escena imágenes escatológicas y un lenguaje obsceno, comentarios sobre homosexualidad y violación, así como violencia física y verbal.

La reserva Wasaychigan Hill se abre como un agujero negro del que nadie puede salir, ni se decide a hacerlo. La muerte y la vida sellan esta forzosa atadura espacial, donde Marie-Adele muere de cáncer, y Emily Dictionary, ahora embarazada, queda atrapada en una visita

circunstancial después de haber vivido en San Francisco con su difunta amante Rosabella. La reserva es, pues, un hado trágico que no se puede abandonar en solitario. En vez de sentar lazos territoriales y afectos por su espacio, esta pequeña comunidad de mujeres se mueve en torno al acto de salida. Así, *The Rez*… plantea una deslocalización colectiva que Highway aprovecha para destapar los conflictos bajo toda cohesión grupal. Las tensiones entre intereses individuales y grupales manifiestan también las crisis motivadas por la supervivencia competitiva y precaria de tantas personas autóctonas. La obra de Highway, sin embargo, escarba en los residuos de humanidad que subsisten en vidas devastadas y que, al menos temporalmente, promueven la solidaridad y la esperanza del grupo.

La descentralización de esta tragicomedia multifocal se resuelve escénicamente a través de la presentación simultánea de discursos y acciones de los personajes. La iluminación reparte la atención de los reflectores sobre todas las mujeres a una vez, y la música en escena se interpreta casi siempre en colectivo. A nivel dramático, algunos puntos clave que destacan el protagonismo coral de estas mujeres son, en el primer acto, el enfrentamiento de todas contra todas en la tienda de Emily, y en el segundo, la representación simultánea de las múltiples labores con las que estos personajes tratan de financiar su viaje a Toronto.

La coexistencia mutable de siete identidades también conduce el motivo del coro hacia una reflexión sobre la transformación humana. Al final de la obra, ninguna mujer será la misma que al inicio, pero no es solo el tiempo lo que las ha cambiado, sino el contacto de las unas con las otras. En este sentido, la estructura coral dialoga con el referente mitológico del *trickster*, Nanabush, que Highway incorpora a una trama, por lo demás, bastante realista. Nanabush aparece en *The Rez Sisters* como ave, como el travieso compañero de Zhaboonigan —una joven con discapacidad intelectual—, y como el conductor del bingo que anuncia la muerte de Marie-Adele. El dramaturgo lo concibe, en un primer momento, como un personaje danzante y silente,

habituado a incorporar notas cómicas con contorsiones solo perceptibles para el público. Con su proteica presencia, Nanabush también encarna el valor del cambio, cualidad básica en el arte dramático en sí mismo. Highway, además, justifica su presencia en la obra como elemento nucleador de diversas tradiciones aborígenes de Canadá:

> Some say that "Nanabush" left this continent when the whiteman came. We believe he is still here among us —albeit a little the worse for wear and theatre— having assumed other guises. Without him —and without the spiritual health of this figure— the core of the Indian culture would be gone forever (Highway, *Rez* xii).

En febrero de 1986 la compañía Debaj organizó las primeras lecturas dramáticas de *The Rez Sisters*, con un elenco integrado por Mary Assiniwe, Greta Cheechoo, Gloria Eshkibok, Mary Green y Doris Linklater bajo la dirección de Larry Lewis. A fines de ese mismo año, Native Earth Performing Arts y Act IV Theatre Company produjeron y estrenaron una versión oficial de la obra en el Native Canadian Centre de Toronto. También bajo la dirección de Lewis, el segundo reparto incluyó a Gloria Miguel, Muriel Miguel, Monique Mojica, Anne Anglin, Gloria Eshkibok, Margaret Cozry y Sally Singal en los siete papeles.

The Rez Sisters se convirtió en el primer suceso teatral indígena que atrajo al gran público en Canadá. Obtuvo premios como el Dora Mavor Moore para la mejor obra teatral y el Floyd S. Chalmers para una obra canadiense prominente. Participó, asimismo, en una gira a través de todo el país entre 1987 y 1988, cuando también se le nominó a uno de los mayores premios literarios del país, el Governor General's Award for English-language drama. Poco después, representó a Canadá en el Festival teatral de Edimburgo y, con esta exportación artística, Highway cumple su

agenda de "make 'the rez' cool, to show and celebrate what funky folk Canada's Indian people really are" (Highway, *Rez* ix).

Para Yvette Nolan, el gran éxito de *The Rez Sisters* fue, sin embargo, un arma de doble filo: "while it proved to the mainstream theatre community that Aboriginal artists could tell their own stories in their own way and captivate an audience, the play became a benchmark, and perhaps the only success story the mainstream deigned to acknowledge" (Nolan, *et al.* 3).

Highway también concibe una secuela de *The Rez Sisters*, la obra *Dry Lips Oughta Move to Kapuskasing* (1989). Esta pieza, que gira la variable de género al protagonismo masculino, aunque mantiene la estructura coral, fue estrenada por Teatro Passe Muraille. En ella, un grupo de siete hombres de la misma reserva ficticia de la obra anterior se nuclea en torno a un juego de hockey y destapa una historia más sombría y violenta que la precedente. A pesar de su difícil digestión, *Dry Lips*… también conquistó un éxito notable y en 1991 se convirtió en la primera pieza autóctona en presentarse en un teatro comercial.

Otro de los dramaturgos que trabaja personajes colectivos en este impulso hacia la profesionalización teatral indígena de los años ochenta es el autor de origen ojibwa Drew Hayden Taylor. Inicialmente, Highway convoca a Taylor a participar en la primera edición del festival "Weesageechak Begins to Dance". Su proyecto *Up the Road*, dirigido por Lewis, había sido un revés predecible por su falta de experiencia (Gismondi), pero cuando Lewis pasó a dirigir la compañía De-ba-jeh-mu-jig, le dio a Taylor una segunda oportunidad de escribir para el teatro. El resultado fue esta vez *Toronto at Dreamer's Rock* (1989), obra que se convertiría en la puerta de entrada oficial de Taylor a la dramaturgia indígena canadiense.

Toronto at Dreamer's Rock se estrenó en la reserva Sheshegwaning de la comunidad anishinaabe de Manitoulin Island, Ontario. En un único acto, Taylor decide sortear el realismo y canalizar su atracción por la ciencia ficción a partir de la coincidencia en un mismo espacio de

tres adolescentes de origen odawa de diferentes épocas: Keesic vive 400 años antes de la llegada de los europeos a América, Rusty es un joven contemporáneo y Michael viene del futuro, de un siglo posterior al momento de representación, cuando los pueblos autóctonos han alcanzado ya su plena autonomía gubernamental. Nunca se explica la razón de este encuentro anacrónico, cómo funciona el sortilegio que les permite comunicarse en la misma lengua, o si los visitantes no son más que alucinaciones causadas por el alcoholismo de Rusty. Poco importa. Las circunstancias históricas y orígenes geográficos llevan a indagar filosóficamente en la esencia de la aboriginalidad, que Taylor desarrolla a través de profundos vasos comunicantes entre los personajes. Cuando solo el personaje precolonial puede mostrar un linaje odawa puro que en los demás se ha mezclado con otras etnias como consecuencia del contacto; cuando no hay ya unidad lingüística, cosmovisiones, ni proyectos sociales en común, ¿qué forma entonces la esencia étnica de estos adolescentes? Justamente, Taylor se inspira en esta interrogante: "I went to another topic of interest to me, the concept of identity. What makes a Native person a Native person? Or how do they perceive each other to be Native? So again, those three characters with three different perceptions of what being Native means" (Gismondi).

Como *The Rez Sisters* y *Dry Lips…*, *Toronto at Dreamer's Rock* es una obra coral donde se convoca a los espectadores a un acto de presencia polifónica y transtemporal. La atención se distribuye equitativamente en esta tríada de *alter egos* nativos tan semejantes físicamente aunque pertenezcan a entornos materiales y sociales tan disímiles. A través de tres actores de apariencia similar —en sus primeras representaciones fueron Dwayne Manitowabi, Jeff Eshkawkogan y Herbie Barnes—, el dramaturgo sugiere entonces lazos fijados a los cuerpos y a su permanencia en el tiempo:

KEESIC. How can you know the meaning of survival, you who have never known hunger?

RUSTY. I survive in my time, you survive in yours. You do it by hunting in the bush, I do it by working in a snack bar, and he probably does it through space-age stuff. The tools may change but the idea stays the same. The point is, we've survived. We're still here today.

MICHAEL. And tomorrow (Taylor 70-71).

De este modo, en un juego constante de extrañamientos, Keesic sintetiza el dilema en una pregunta que cuestiona, al mismo tiempo, la identidad y un término fijado por los colonizadores: "What's an Indian?" (Taylor 47).

La convergencia de cuerpos y energías se expresa primero en el efecto escénico de transformación cuando los jóvenes se tocan. Inicialmente, "un extraño poder" lanza a Keesic y a Rusty al suelo al entrar en contacto físico (Taylor 16) y, más tarde, el incidente se repite al estrecharse las manos (*Ibid.* 74). El encuentro humano, esa pequeña comunidad de tres sujetos, se resalta en la desautomatización del nombre urbano que evoca el propio título de la obra. Para un público no nativo que vive en el mismo presente de Rusty, entender el sentido original de "Toronto" es un dato sorpresivo:

RUSTY... My mother warned me about people like you but she said they all lived in Toronto.

KEESIC. Toronto?!

RUSTY. You know about Toronto? Then you aren't real.

> KEESIC. I'm as real as you are. My people are great traders. We make trips to the south for goods. And in trade it is better to understand the language of the people you are dealing with. These people to the south have a Word for where people gather to trade, but it covers any place where important things happen. It's called "Toronto."
>
> RUSTY. So we're like a mini-Toronto right up here. That's cool.
>
> MICHAEL. Actually in my time, the metropolis of Toronto almost reaches to the shore of Huron. Traders, eh? What nation are you, anyways? (Taylor 37-38).

Aunque el público conoce el despojo lingüístico de los pueblos autóctonos canadienses, Taylor invita a recuperar los valores propios en las huellas que subsisten: los topónimos son un ejemplo, pero también las tradiciones espirituales y curativas. Asimismo, para el propio escritor la dramaturgia contribuye a la vuelta a sus raíces lingüísticas. Taylor reconoce la ayuda de su tía Anita Knott en la traducción de parlamentos a la lengua odawa-ojibwa que, además, conecta la pieza con el público original de la reserva ontariana. La lengua deviene así una variable relevante en la recuperación cultural, pero la identidad, no obstante, trasciende lo lingüístico:

> KEESIC. But our language is formed by our thoughts. Our thinking forms our words. I do not like this language, English. There is no beauty in it. In our language, when you talk about the earth or the forest, you can smell the leaves around you, feel the grass beneath your feet. Until our language is spoken again and rituals and ceremonies followed, then there are no more Odawa.

> MICHAEL. That's not fair. I know I'm Indian. Just because I don't like muskrat or moose meat is no reason to say I'm not Indian (66).

Rusty estudia en la escuela su lengua perdida y termina la obra cantando en ella. Al mismo tiempo, decide reintegrarse a la vida comunitaria para cumplir la profecía de convertirse un día en un gran líder para su pueblo. Con la experiencia de este adolescente, que comparte los referentes y problemas contemporáneos de su público, Taylor propone entonces el camino de recuperación cultural que su personaje, y él mismo como autor, han emprendido. Michael, por otra parte, recupera sus raíces con el estudio de la historia, su historia. Ambos personajes encarnan de ese modo posibilidades viables de rehabilitación social y cultural; pero la obra llama a cambiar el curso de la historia por otras vías. Primero, exhorta a preservar el patrimonio simbólico extinto ya en el mundo del futuro y, segundo, hace un llamado ante el inminente deterioro ambiental que se avecina como consecuencia del híperdesarrollo industrial.

En *Toronto…*, el anacronismo de Keesic y Michael adquiere una función semejante al de la dislocación espacial de los personajes de *The Ecstasy of Rita Joe*, de Ryga, *October Stranger*, de Kenny y *The Rez Sisters*, de Highway, en lo que atañe a una presencia indígena que trasciende al individuo. El desplazamiento temporal propone una identidad colectiva que se reformula a lo largo del tiempo, pero que no desaparece. A pesar de los cambios superficiales que impone cada circunstancia de vida, la presencia autóctona perdura a través de esta genealogía que la obra reconstruye. La base para la comunidad, como afirma Taylor a través de Rusty es, en definitiva, la posibilidad de ser, de estar ahí, de sobrevivir para constatar que entre distintas generaciones solo cambian, realmente, las páginas del calendario.

Toronto at Dreamer's Rock obtiene el premio Floyd S. Chalmer en 1992 e inaugura algunos de los rasgos dramáticos más sobresalientes que han convertido a Taylor en uno de los

mayores exponentes de la dramaturgia autóctona desde la década de 1990. Su poética promueve una mirada más optimista a la aboriginalidad, dulcifica sus tramas a través del humor y, por consiguiente, le ha garantizado mayor acceso a espacios comerciales de promoción y circulación teatral que a muchos de sus pares. En definitiva, Taylor llega a un público general "in a non-threatening way about what it is to be Native in the 20th century" (Nolan, *et al.* 5). Esta postura, como puede deducirse, no ha sido bien recibida en circuitos autóctonos que ven el teatro comercial como una concesión imperdonable ante el capital, pero Taylor es hoy el dramaturgo autóctono más traducido y difundido en Norteamérica y Europa.

A través de la ola creativa del fin del siglo XX, pero especialmente desde los años noventa, la sustitución del discurso de victimización por el de supervivencia se expresa en términos dramáticos con un énfasis en la presencia social tanto de los individuos como de sus culturas. Paralelamente, en el plano creativo se explora la antinomia simbólica presencia/ausencia a través de los conflictos y secuelas contemporáneas de la colonización. La representación del indígena como ser socialmente invisible se desarrolla a través del motivo de la muerte física de los personajes, así como de mitemas de espectros y desaparecidos tomados no solo de las mitologías autóctonas y coloniales, sino de la historia factual y la actualidad noticiosa.

Si lo miramos bien, el diálogo entre presencia y ausencia está en la base misma de la teoría cultural de la representación, no única ni primariamente en la raíz del deseo mimético[134] sino en la propia presentación material del signo. Si regresamos a los cuestionamientos de

[134] Ya hemos visto cómo la propia noción de "presencia" desestabiliza un modelo semiótico de significado y significante claramente delimitados.

Andrew Harrison ("What is 'presence'?"), podemos calibrar mejor el valor expresivo que ofrecen, por oposición, presencia y ausencia.

> Since we normally suppose that representation does not require that the representing object should be identical with what it represents (in virtually any sense of represent, depict, describe, delineate, symbolize, signify and so on) the natural, and trivial, conclusion should be that representation requires '*absence*' rather than 'presence'. If X on the Treasure Island map marks the spot where the treasure is we take it for granted that the last place to look for the pirates' hoard will be in the paper itself… a photograph of a loved and absent friend refers to that absent person, not to its own paper and ink. Indeed, the poignancy with which such a picture may evoke its subject would surely be inexplicable were things otherwise (A. Harrison 161).

Aunque la reflexión de Harrison se aplica primariamente a las artes visuales donde el valor simbólico del medio material depende de su sustitución de un referente (su existir *en lugar de* eso que representa), en el caso particular del teatro, el poder evocador de la ausencia cumple y enriquece este esquema.[135]

La historia representada, que se materializa en el decorado escénico, la iluminación, la música y, especialmente, en el cuerpo de los actores, no solo existe en sustitución de una realidad social, o de historias de vida —personales o colectivas— de un segmento de la población canadiense que redime su existencia. Cuando el teatro indígena contemporáneo evoca la ausencia

[135] Generalmente, los actores no están en escena representándose a sí mismos, sino en sustitución de personajes construidos por medios simbólicos por parte los autores.

o la invisibilidad de sus personajes, es justamente su desaparición en el terreno extradramático lo que motiva la existencia dramática de dichos personajes. Su encarnación material en el cuerpo de los actores y actrices surge como imperativo político del hecho de que estas personas —los referentes— ya no existen, literal o metafóricamente, en el mundo "real". Con su trabajo estético de la pérdida a través del motivo de espectros o asesinados, muchas de las obras teatrales que aparecen en los años noventa evocan ausencias provocadas por circunstancias injustas y violentas: muertes, desapariciones, discriminación e indolencia. La representación no busca solo resarcir estas ausencias en el plano estético, sino evitar que sigan ocurriendo en el futuro en el plano extradramático.

En este contexto de resignificación escénica de un vacío social, cobra sentido la entrevista de Paul Makeham al dramaturgo australiano Louis Nowra que bajo el título "The Black Hole of Our History" circula en la *Canadian Drama Review* en 1993. La recepción en un medio local promueve claros puntos de contacto entre la realidad canadiense y la australiana en cuanto al "hueco negro" en que ambas excolonias británicas tienen hoy a sus poblaciones autóctonas: "Whites sees Aborigines as an abstraction, rather than as humans" (Makeham 31).

En Canadá, evocando el duelo y sobrecogimiento que pesan sobre estas (no) existencias indígenas y el vacío que las mismas dejan en el tejido social del país, la recreación dramática de la ausencia indígena evoca desde los años noventa una tragedia de envergadura nacional. La imagen no solo cubre el terreno social, sino también el creativo. En el discurso crítico, la profesora y actriz cri Carol Greyeyes también recurre a la metáfora de la invisibilidad para ilustrar el silencio y aislamiento en el que estaba sumida la dramaturgia indígena hasta la década de 1980:

> The emergence and development of Native theatre, the need to have "Indians on stage," in many ways reflected the larger socio-political changes that were happening in the country and all across North America. Native Canadians were gaining more rights and freedoms and were no longer *invisible, ignored,* or *shut away* on reservations and in isolated communities. Here in Saskatchewan, there seemed to be a defining moment when things shifted on a socio-cultural level and we ceased to be *invisible* (énfasis mío, Greyeyes 100).

La afortunada paradoja es que, como motivo teatral, la ausencia comienza a capitalizarse como mecanismo de visibilización de la presencia indígena. Con la subida a escena de personajes "invisibles", los recursos comunicativos del teatro confieren a los espectadores el superpoder de *ver* más que el resto del elenco. La omnisciencia recién ganada promueve la conciencia sobre aquellos cuerpos inertes de quienes no están presentes en la sociedad, a través de los cuerpos en movimiento de los actores en escena.

El conflicto interétnico entre nativos y no nativos deviene central en el teatro indígena canadiense, pero a menudo la oposición trasciende lo estrictamente racial y se interseca con un complejo entramado de valores. Las antinomias sociales que involucran la variable autóctona también se expresan en otros contrastes entre lo marginal y lo hegemónico, el pasado y el presente, la reserva y la ciudad, así como las tradiciones espirituales nativas y las occidentales.

La tetralogía urbana de Daniel David Moses (*Coyote City, Big Buck City, Kyotopolis* y *Almighty Voice and His Wife*) es uno de los ejemplos ilustrativos de cómo la narrativa nacional ha excluido el submundo autóctono de las ciudades. Moses traduce la invisibilidad social en su irónico tratamiento de la muerte y de la voluble inmaterialidad del *trickster*. En *Coyote City* (1988), por ejemplo, el dramaturgo sintetiza ambas figuras en el personaje de Johnny, al que

presenta simultáneamente como “a young Indian man” y como “a ghost”. En un contexto de asimilación en los valores blancos, Johnny es uno de los pocos jóvenes de su edad que heredan tradiciones autóctonas de los ancianos y las difunden oralmente. Sin embargo, cuando comienza la historia de *Coyote City*, ya Johnny está muerto. Lo han asesinado en la ciudad en un círculo de pandillas callejeras, negocios ilegales y adicciones, y este, lamentablemente, es uno de los pocos espacios que la metrópoli concede a un joven de una reserva.

En el primer acto, Johnny es una figura fantasmal que desde ultratumba llama por teléfono a su novia Lena y la cita a un encuentro en la ciudad. Con este acto de comunicación transdimensional, comienza la espiral de desventuras que circunda el viaje urbano de Lena en busca de su amado, y recrea así la versión nativa del mito de Orfeo, “Coyote”, que da título a la pieza. Lena, por su parte, no tiene otra puerta de entrada a la ciudad que el submundo de trabajo sexual, decadencia nocturna, violencia y abuso de sustancias en el que encuentra a sus pares, como Clarisse. En este sentido, Ronald Bryden plantea al referirse a *Coyote City* que: “I’ve read nothing that conveys so powerfully how Canada and the future look to young Native men and women who choose the company of their own dead in preference to life in a society with no role or place for them” (Moses, 2017, ii). Ausencias y espectros dan cuenta, entonces, de una relación entre nativos y no nativos que en la sociedad canadiense es tan irreconciliable como aquella entre vivos y muertos, solo que la primera, entre los vivos, se ha naturalizado. En el transcurso de *Coyote City*, comprendemos que el espectro de Johnny es, al mismo tiempo, el *trickster* que lo ha ocupado con su mutable presencia. La aparición física del actor en escena puede leerse entonces como una ambigua superposición de inmaterialidades simbólicas: la ausencia social de jóvenes víctimas de la violencia y la propia espiritualidad autóctona de Johnny.

En *Big Buck City* (1991), Moses retoma la crítica social a través de ausencias metafóricas, pero ahora complejiza las variables. La muerte y la desaparición social de

personajes indígenas se dan en un contexto muy diferente. El nuevo telón de fondo consiste en un sector autóctono "exitoso", integrado al modelo de vida de la clase media urbana al que pertenece el matrimonio Buck. Pronto emerge el conflicto de identidades que, a ojos de Moses, trasciende la variable étnica y se expresa tanto en el estatus socioeconómico como en el grado de asimilación autóctona en los valores dominantes.

La obra comienza en medio de la desaparición de Lena en la ciudad. Inconsolables con su ausencia y esperanzadas de encontrarla, su madre, Martha, y su hermana, Boo, se hospedan temporalmente en la casa de Jack Buck y Barbara, la hermana de Martha. Cuando Lena aparece finalmente en Nochebuena, será para dar a luz. La concepción de Lena consuma el deseo imposible de los Buck de ser padres, pero el final trágico de la obra está sellado por la muerte de la joven madre como consecuencia del parto, así como la desaparición de la criatura, a todas luces secuestrada por el travieso ladronzuelo indígena Ricky Racoon.

Retomando a Bryden, la invisibilidad de las poblaciones y culturas indígenas para la sociedad convencional se equipara aquí con la invisibilidad de los muertos, una metáfora que reescribe el sentido inicial de Ryga con Rita Joe: representar un patrimonio indígena articulado sería, en definitiva, una imagen demasiado optimista para la realidad de las Primeras Naciones. En su última intervención antes de morir por las complicaciones del parto —y no desconozcamos en ello el sacrificio ante la supervivencia de un linaje—, Lena revela ante Boo su visión de la incompatibilidad de los indígenas con la ciudad donde Johnny la ha precedido en la temprana muerte.

> LENA. It made him too lonely to stay. Do you believe in it, Boo? Johnny didn't believe in Indians.
>
> BOO. It's kind of hard not to, sis.

> LENA. I forgive him now. They treat you like a ghost.
>
> BOO. What are you on about, Lena?
>
> LENA. I saw it, Boo. All the white faces and nobody believes in ghosts (Moses, 2017, 197).

En *Big Buck City* la desestimación social del elemento autóctono ocurre multidireccionalmente. Por una parte, como efecto del autorrepudio étnico, los indígenas "urbanizados" rechazan a los sectores marginales que atraviesan ambas obras como trabajadores sexuales, alcohólicos y criminales. Confiados en su ascenso social, los Buck se distancian groseramente de Clarisse, le reprochan a su sobrina Boo la jerga "incivilizada" de los indígenas rurales ("bush indians") y se burlan de las reservas (Moses, 2017, 125). En la obra, de hecho, se niegan los mecanismos de solidaridad interétnica que aparecían en *Coyote City*. Sin embargo, en el fondo, Barbara y Jack tienen que aceptar la aboriginalidad que el resto de la sociedad les atribuye. Reconocen que en un paisaje social racista, ellos pertenecen a un estrato devaluado. Aunque intenten asumir valores "blancos", son, ante la cultura dominante, "like the rest of them. Superstitious as shit" (Moses, 2017, 147), y saben que no contarán con la ayuda de las fuerzas del orden cuando más lo necesiten:

> BARBARA. Do we have to call the police, Jack?
>
> JACK. What are you on about?
>
> BARBARA. You know how they look at us (Moses, 2017, 173).

En este sentido, el propio dramaturgo reconoce cómo la sociedad ignora al sector indígena de clase media urbana al que pertenece su propia familia, solo porque no cumple públicamente con

las expectativas de marginalidad y depauperación que se les atribuye a las Primeras Naciones. Moses pone como ejemplo al primer productor de sus obras, que aceptaba la dimensión mítica de *Coyote City*, pero se resistía a la imagen de familias autóctonas contemporáneas con un estilo de vida convencional: "Indians, my producer seemed to feel, should only be as the mainstream imagined them somehow" (Moses, 1998, ix).

La inestabilidad identitaria de los personajes de *Big Buck City*, así como las muertes, desapariciones y sacrificios, reciclan numerosas narrativas míticas que incluyen referentes bíblicos y aborígenes en diálogo con la cultura capitalista de consumo navideño. Un ejemplo es Ricky Racoon, el niño indígena de la calle que se disfraza de Santa Claus sin que nadie lo note durante la obra. Tras arruinarles la casa a los Buck y raptar a la bebé de Lena, este espíritu travieso demuestra ser el *trickster*. Con esta cadena de absurdos Moses da sentido al epígrafe de Lenore Keeshig-Tobias que preside la obra: "the others said / LOOK there / goes Santa Claus / that's no Santa Claus / i said [sic] / that's Nanabush" (Moses, 1998, 5).

La reescritura mítica central de *Big Buck City* es, sin embargo, la del nacimiento de Cristo que ilustra el parto de Lena en Navidad. El presunto pasado de trabajo sexual y el nombre de Lena fomentan un paralelo con María Magdalena. No obstante, la joven autóctona también encarna a la Virgen María si, como Clarisse, asumimos que ha sido fecundada por el espíritu (aunque nada "santo") de su difunto novio Johnny. No obstante, el cambio más trascendental que Moses aporta al mito cristiano tiene que ver con el sexo de la criatura divina que se revela sorpresivamente en un punto de alta tensión dramática:

> CLARISSE. A girl.
>
> BARBARA. What's the matter?
>
> CLARISSE. It's supposed to be a boy (Moses, 2017, 194).

Que en Navidad nazca una niña en lugar de un varón no solo desvirtúa el falocentrismo cristiano, sino se inscribe en la especial atención a la condición femenina que caracteriza al teatro aborigen canadiense. El acto de la maternidad, en tanto implica creación y salvaguardia de una presencia física y cultural, hace de la mujer un sujeto especialmente teatral en este contexto. Ahora bien, en *Big Buck City*, la experiencia de la maternidad no se trabaja primariamente en positivo, en tanto concepción y adición. Acentúa, por el contrario, el vacío en negativo: la experiencia de la pérdida, la ausencia y el duelo.

En la tetralogía urbana de Moses son las mujeres quienes sufren desmedidamente el hueco de sus hijos y amantes ausentes. En especial, *Big Buck City* establece un paralelo entre dos generaciones de mujeres, Martha y Lena, cuyas hijas respectivas desaparecen en algún momento de la obra. Asimismo, Barbara sufre amargamente su esterilidad a pesar de su prosperidad económica. En un momento, Barbara quiere aprovechar la vulnerabilidad social y, posteriormente, la muerte de Lena, para adoptar a su niña y cumplir su sueño maternal. A nivel dramático, este oportunismo provoca la ruptura entre Barbara y Martha, pero el autor evoca igualmente el llamado Sixties Scoop, un proyecto de adopción masiva y forzada de niños indígenas en hospicios y hogares de familias blancas.[136] El episodio de la adopción abre dolorosas heridas de relaciones de poder y mutilaciones familiares en la comunidad aborigen en Canadá que el dramaturgo negocia con su audiencia en veladas revelaciones. Por ejemplo, la

[136] Aunque como indica su nombre, este programa de asimilación de menores se centró en la década de los años sesenta, se ha probado que siguió practicándose años más tarde. Ver, por ejemplo, Kennedy-Kish, *et al*.; Puxley, "Sixties"; Puxley, "Aboriginals"; Carreiro, "Indigenous".

actitud de Barbara ante la adopción la coloca a ojos de Martha en la misma posición que los blancos:

> BARBARA. Jack, I think she knows. She called me a paleface. She said I wasn't going to steal any babies (Moses, 2017, 199).

Desde una perspectiva semejante, *Job's Wife, or the Delivery of Grace*, una pieza de Yvette Nolan producida en 1992 por Theatre Projects Manitoba, establece un diálogo con *Big Buck City*, en torno al drama de la maternidad. A diferencia de Lena, la protagonista de Nolan, Grace, es blanca y católica; pero su relación interracial con un joven autóctono, Paul, y su embarazo, acarrean conflictos sociales y religiosos que sacuden su propia salud mental. Grace opta por llevar a término su embarazo para fortalecer artificialmente dos mundos cultural y socialmente irreconciliables: por una parte, la clase media blanca a la que su familia pertenece y, por otra, el universo nativo de su amante al que la Iglesia solo recurre con fines caritativos (Nolan, "Job's" 249).

La obra de Nolan consiste en un viaje interior a la conciencia femenina, donde el cisma étnico entre nativos y no nativos de Canadá se describe desde la perspectiva eurocanadiense. La reflexión adquiere una dimensión teológica cuando Grace se enfrenta a sus propias imágenes de Dios. Mientras el Dios judeocristiano, identificado por una máscara neutral —que no es blanca por casualidad— vuelve el rostro indiferente a las plegarias de la joven (Nolan, "Job's" 241), otro Dios, de apariencia indígena y que se hace llamar Josh, acude en su ayuda. Grace es incapaz de reconocer la legitimidad de Josh en el plano espiritual: "You're Native … If I did indeed call you, I mean, no offence, but I'm a Catholic, born and bred, and you're —you'll excuse my saying it— you're not exactly my idea of God" (244).

En su lugar, piensa que aquel es un criminal que ha violado su propiedad:

> GRACE. What do you want? I have no money, but there's some jewellery, the stereo, the VCR, please… (242).

Haciendo referencia a una figura bíblica, la esposa de Job, que insta a su marido a renegar de Dios y suicidarse, el título de Nolan recupera la ambigüedad entre pecadora y proveedora de gracia divina que acompaña a la condición femenina en las Sagradas Escrituras. Ante todos los hombres que a su alrededor se oponen a una maternidad inviable desde el punto de vista médico y social, Grace defiende su cuerpo y su decisión de conservarla. Sin embargo, su futuro hijo será una síntesis interracial imposible, condenado a no ver, ni escuchar, ni amar (Nolan, "Job's" 261). La obra, nuevamente, recurre simbólicamente a la experiencia de la maternidad desde la pérdida. Grace es el amargo contradiscurso nacional de *Wacousta*, de Richardson. En la versión de Nolan, la síntesis nacional es, de antemano, una causa perdida. Con una imagen de bebé (Baby-Spirit) que gimotea desde el margen de cada escena, el público accede al agónico duelo de la futura madre que, a fin de cuentas, Grace no llegará a ser jamás. *Job's Wife, or the Delivery of Grace*, termina en la unión insostenible entre Paul y Grace. En un gesto que capitaliza el simbolismo cromático y sus sueños irreparables, Grace deshace un cigarrillo blanco y marrón en su última aparición en escena. Al final, de acuerdo con el título (the Delivery *of* Grace), la joven parece darse a luz a sí misma, simbólicamente, por medio de la transformación que resulta de la pérdida.

Además del tratamiento simbólico de la maternidad, el protagonismo de los personajes femeninos en el teatro indígena de vocación política también responde a la identidad intersecada por raza y género de las mujeres autóctonas. Junto al drama de la histórica opresión cultural, las mujeres indígenas han sido agredidas física, sexual e institucionalmente, si se considera que

hasta 1985 perdían el estatus indígena al casarse con un hombre no nativo, mientras que a los hombres no se les aplicaba una medida semejante.[137] Las alarmantes tasas de asesinatos y desapariciones de mujeres autóctonas, evidentes en la institucionalización de las siglas MMIW, —iniciales en inglés de *Missing and Murdered Indigenous Women*— patentizan la impunidad de la violencia contra mujeres y niñas autóctonas en uno de los países reconocidos como modelo de seguridad, bienestar social, diversidad e inclusión para la mayor parte de sus habitantes. Así, en la medida en que la lucha de género deviene un bastión prioritario para los proyectos de justicia social, desde la Rita Joe de Ryga el motivo de la ausencia puebla el teatro autóctono de las últimas décadas, en especial en el trabajo de creadoras autóctonas.

Una de las piezas que, en esta línea, Nolan dedica a la ausencia desde la condición femenina y a través de una perspectiva abiertamente política es *Annie Mae's Movement* (1998). A diferencia del enfoque intimista de *Job's Wife*, esta obra de teatro documental se aproxima a la lucha del American Indian Movement (AIM) por los derechos civiles autóctonos desde los años sesenta. Nolan se centra ahora en un personaje histórico, Anna Mae Aquash, militante de origen micmac que viaja desde Nueva Escocia a Boston para unirse al AIM.

Aquash era maestra de la escuela Little Red School House y participó activamente en acontecimientos como Wounded Knee y Pine Ridge, en 1973. Tras el asesinato de dos agentes del FBI, el gobierno estadounidense la captura e interroga, pero tras su liberación, algunos de sus colegas políticos comienzan a sospechar que Aquash se ha vendido como informante del

[137] A pesar de las enmiendas al Indian Act contra la discriminación de género aprobadas en 1985, todavía subsisten desventajas sexistas contra las mujeres, como el derecho a pasar el estatus indígena a los nietos. Ver, sobre este tema, "Indian Act and Women's", y Hobbs y Rice 280.

gobierno. En 1975, los medios circulan alertas por la desaparición de Aquash y unos meses más tarde, en 1976, aparece su cadáver cerca de la reserva de Pine Ridge, en Dakota del Sur.

La historia de Aquash inspiró obras, no por azar de autoría femenina, como la biografía *The Life and Death of Anna Mae Aquash* (1993), de Johanna Brand, y el filme documental *The Spirit of Annie Mae* (2002), de Catherine Martin. Sin embargo, el poder político del cuerpo en la resolución de su muerte como crimen y no como accidente,[138] otorga un especial valor teatral a la historia y la personalidad de Anna Mae, así como a su presencia (y ausencia) material en el mundo. En el drama de Nolan, de hecho, el personaje de Annie Mae reconoce el valor del cuerpo como arma de combate en su monólogo introductorio: "Our leaders —the leaders of the American Indian Movement— said that we should learn to fight. And because we'd never get enough firearms, we had to use the only thing that they couldn't take away from us. We had to train our bodies, turn our hands into weapons" (Nolan, "Annie").

Nolan produce su obra en un momento en que aún no se ha esclarecido la identidad de los asesinos de Aquash y en realidad anticipa por unos meses el proceso de rescate mediático y la aparición de nuevas pruebas en torno al caso de la militante micmac. Una mirada cronológica al proceso teatral en Canadá demuestra cómo este coexiste en tiempo real con los avances en la investigación en Estados Unidos. En un inicio, Native Earth Performing Arts produce un taller teatral en 1998. Poco después, el 3 de noviembre de 1999, Paul DeMain (ojibwa-oneida), editor

[138] La muerte de Aquash tuvo un especial seguimiento somático-mediático. El proceso de identificación de sus restos implicó amputarle las manos al cadáver y enviarlas al FBI en Washington para analizar sus huellas dactilares. Después de su entierro, Aquash fue nuevamente exhumada a solicitud del AIM para esclarecer la verdadera causa de la muerte. Aunque se había archivado inicialmente como muerte por hipotermia, la autopsia reveló que Annie Mae había sido secuestrada, violada y asesinada. Ver Brand.

de *News from Indian Country* y otros periodistas comprometidos con las causas indígenas dedican una emisión especial a comentar el legado de Aquash.[140] Ese mismo día, familiares de la luchadora y miembros del AIM ofrecen una conferencia de prensa en el edificio federal de Denver para denunciar la lentitud en la resolución del caso Anna Mae por parte del FBI y el BIA. En 2001, se presenta el estreno de la producción completa de Nolan en el Hardly Art Theatre, Yukon; en el Red Roots Theatre, Winnipeg; así como en el "On the Waterfront Festival" del Eastern Front's, Halifax, y en Native Earth Performing Arts, Toronto. Dos años después de esta *première* dramática, en 2003, las autoridades estadounidenses emprendieron la captura de los presuntos culpables bajo el respaldo de nuevas pruebas: Arlo Looking Cloud, John Graham y Theda Nelson Clarke. Para sorpresa de muchos, todos los responsables de la tortura, violación y asesinato de Anna Mae eran personas autóctonas, militantes del American Indian Movement. Tras los nuevos acontecimientos, NEPA presenta un taller teatral de la versión revisada en el Factory Theatre de Toronto en 2006 ("Annie Mae's").

En todos los frentes, el caso Annie Mae y, en general, el peso femenino en el AIM acaparó una especial atención desde la perspectiva de género, como certifica la periodista Minnie Two Shoes: "She was killed and let's look at the real reasons why it could have been any of us. It could have been me. It could have been... Ya gotta look at the basically thousands of women. You gotta remember that it was mostly women in AIM" ("Native America Calling").

La obra de Nolan tiene una estructura circular, que comienza y cierra con el cadáver de Annie en posición fetal. Las metáforas sobre el principio y el fin de todo se superponen. El cuerpo contraído de la actriz evoca el nacimiento y la muerte, y de la bolsa que lo contiene, se extiende una tela roja que representa, al mismo tiempo, la sangre y la carretera. A pesar de un

[140] Ver *Native America Calling*, y "Russ Means".

predominante realismo didáctico, con esta serie de guiños intelectualmente provocativos, Nolan busca involucrar a la audiencia en la interpretación de símbolos escénicos. Asimismo, incorpora algunas referencias más familiares para su público receptor de fines de los noventa de lo que quizás lo fueron para Aquash en los setenta, como la alusión a los desaparecidos en las guerras civiles en Centroamérica que, en especial, tocaron de cerca a muchas poblaciones autóctonas.

> ANNA MAE AQUASH. There are all kinds of ways of getting rid of people. In Central America they disappeared people. Just came and took them away in the middle of the night, whoosh gone, and then deny everything. Very effective. Well, here they disappear too. They disappear them by keeping them underfed, keeping them poor, prone to sickness and disease. They disappear them into jails. In jails they disappear their dignity, their pride. They disappear our kids, scoop'em up, adopt'em out (Nolan, "Annie").

Para Nolan, las desapariciones representan la misma invisibilidad aborigen y la indolencia social ante la situación autóctona que Moses simboliza en sus difuntos y fantasmas. Dentro de la trama, la persecución a los sospechosos del AIM por la muerte de los dos agentes del FBI en la reserva de Pine Ridge, marca el contraste entre el valor de las vidas legitimadas por instituciones nacionales y las vidas invisibles de los autóctonos. El personaje de Lawrence, como Barbara y Jack en *Big Buck City*, reconoce que "no laws apply to Indians. If I get stopped by the cops, if I start quoting the law at them, you think they're gonna say, ooh here's a smart Indian, we're sorry Mr. Harper, here's the phone, go ahead and call your lawyer? Like hell! They're gonna crack me across the face with the butt of their gun… Ask me how I know that" (Nolan, "Annie"). La actitud de Annie es, en cambio, combativa, a la altura de su dimensión épica. Aquash trata por

todos los medios de incentivar una transformación política y de evitar, por consiguiente, esta desaparición:

> You gotta stand up, you gotta fight for what's important, no matter who wants to shut you up. We have to fight, even if seems like we're fighting ourselves. Or else we will disappear, just disappear. It's so easy to disappear people in this country, especially Indian people. Scoop'em up here, drop'em off there. Whoosh, gone. Then just deny everything. Anna Mae? Anna Mae Who? Never heard of her... (*Idem*).

Ante el fantasma latente de las escuelas residenciales, el proyecto político de Annie Mae consiste en revertir la pérdida identitaria a través de la educación. Así se lo presenta a Lawrence: "If you only knew how lucky you are to be able to go to this kind of a school, where you are allowed to speak your own language, learn the real history of Indian people on this continent, where you are expected to succeed" (*Idem*). El objetivo de las escuelas de supervivencia que Annie defiende es, pues, proveer a la comunidad aborigen de herramientas que les permitan sobrevivir en un mundo blanco (*Idem*).

> ANNA MAE AQUASH. I started survival schools in the States. The idea was, if we could give kids the tools to live in the white world, but not let them lose their Indian-ness, give'em a sense of pride in who they were, where they come from, we could help to rebuild an Indian Nation that was self-sufficient, autonomous, healthy and whole (*Idem*).

El didactismo de la obra de Nolan se justifica en el propio legado de su protagonista, cuya meta es crear un proyecto educativo que contribuya tanto a la recuperación de la identidad aborigen como a la transformación de la sociedad. En busca de este equilibrio, Annie opta por una perspectiva materialista —quizás cuestionable desde nuestro presente— cuando Lawrence se apoya en la mitología popular para explicar cambios sociales. Refiriéndose a la supuesta aparición del personaje mítico del Rugaru, los dos intercambian:

> LAWRENCE. It's a sign that things are gonna change for Indian people.
>
> …
>
> ANNA MAE AQUASH. I'm sorry. It's just, I get frustrated when I see people putting their faith in some outside magic, instead of buckling down and doing the work.
>
> LAWRENCE. The Rugaru is the sign, Anna Mae, only this time, instead of Wovoka, we have the American Indian Movement. This time, instead of Ghost Shirts, we'll have guns.
>
> ANNA MAE AQUASH. Things don't change that way, Lawrence. Change comes through work, through systematic community work, through schools like this one, and young people like yourself learning to use libraries and law books and getting jobs (Nolan, "Annie").

Annie Mae's Movement no puede entenderse sin detallar el peso que Nolan atribuye a la condición femenina y a la construcción de una comunidad de mujeres. Como en *Job's Wife* y en *Big Buck City*, la procreación femenina entra en la ecuación dramática y se lee, metafóricamente, como un potencial creativo con el que las mujeres pueden apoyarse entre sí. De ese modo, la agenda educativa de Aquash a favor de la salud pública admite que la supervivencia física de una

comunidad es la primera vía para contrarrestar la pérdida y la invisibilización de la misma. Sin individuos, no hay comunidad, ni cultura, ni derechos:

> At least you'll be able to have children, healthy children, Denise, which is more than I can say for most of the women here. I've never seen so many miscarriages. Barbara just lost her third since I been here —oh I know they say women miscarry all the time and don't even know it, they're pregnant and something goes wrong right away and your body just lets it go, but still, so many —Birth defects too. Babies with small heads, little eyes, these jaws (Nolan, "Annie").

El crimen mismo, nos dice Nolan, debe entenderse también en su dimensión de género y en tanto problema colectivo que atañe a la identidad femenina autóctona. Justo cuando la opinión pública a fines de los noventa aún prioriza el móvil político del asesinato de Aquash, Nolan opta por enfatizar su naturaleza de feminicidio recalcando las agresiones sexuales implicadas en sus últimos minutos de vida:

> The man has entered and is watching her, smelling her. He is man, with elements of Lawrence, Dennis, FBI Guy, but he moves like an animal. She becomes aware of him. As he approaches her, her "don't" s become more agitated, pleading, angry, anguished.
> As he rapes her, she stops begging and begins to say:
>
> ANNA MAE AQUASH. My name is Anna Mae Pictou Aquash, Micmac Nation from Shubenacadie, Nova Scotia. My mother is Mary Ellen Pictou, my father is Francis Thomas Levi, my sisters are Rebecca Julien and Mary Lafford, my brother is

> Francis. My daughters are Denise and Deborah. You cannot kill us all. You can kill me, but my sisters live, my daughters live. You cannot kill us all. My sisters live. Becky and Mary, Helen and Priscilla, Janet and Raven, Sylvia, Ellen, Pelajia, Agnes, Monica, Edie, Jessica, Gloria and Lisa and Muriel, Monique, Joy and Tina, Margo, Maria, Beatrice, Minnie, April, Colleen...
>
> You can kill me, but you cannot kill us all. You can kill me (Nolan, "Annie").

La Annie Mae de Yvette Nolan recurre a una comunidad de mujeres —luchadoras, creadoras y personajes de la historia y el imaginario autóctonos— para retratar una identidad compartida y, al mismo tiempo, un linaje simbólico de la aboriginalidad femenina.

El caso de Annie Mae conmovió y dividió a la comunidad indígena norteamericana, especialmente a la militancia del American Indian Movement que testificó un profundo conflicto ético entre la justicia étnica y la justicia de género. En la medida en que la violencia política se recrudece en el cuerpo de Mae como violencia sexual, tanto el incidente histórico como la obra teatral demuestran que la interseccionalidad de identidades complejiza una noción unilateral de derechos humanos. A través de la presencia indígena femenina, la obra de Nolan recalca así la variable de género como adición insoslayable a las patentes opresiones de naturaleza racial, cultural, económica y ambiental contra los individuos autóctonos.

Vista en su contexto de producción, *Annie Mae's Movement* tiene el mérito de ser una de las pocas piezas documentales que siguen un referente histórico, y de cierta manera, épico, de la historia reciente indoamericana. Con ella, el ejercicio del teatro documental participa e impulsa un debate que ocupa la actualidad mediática de su propio momento de producción. Desde la libertad y posibilidades expresivas de la escena, Nolan ataca un problema sistémico de violencia

étnica y de género contra las mujeres autóctonas que trasciende todo tipo de fronteras. Para Christopher Hoyle, las experiencias de Aquash pueden interpretarse desde varios niveles de transgresión: muestran los prejuicios y conflictos de una indígena en un mundo de blancos, de una canadiense en Estados Unidos, de una mujer en un mundo de hombres y de una idealista en un mundo de cínicos (Hoyle). Al apuntar los reflectores al asesinato de una líder micmac en Estados Unidos, la obra de Nolan implica a ambos países en un suceso de dimensión continental, al tiempo que ilumina la realidad de las Primeras Naciones dentro del propio territorio canadiense.

Las crecientes estadísticas de mujeres indígenas desaparecidas y asesinadas desde la década de 1960, y la geolocalización de enclaves como la "Autopista de las lágrimas" (*Highway of Tears*)[141] en Columbia Británica, dan cuenta de la normalización de la violencia hacia un determinado perfil étnico y de género en Canadá. Como respuesta, el tratamiento teatral de los feminicidios y desapariciones femeninas se politiza, más allá de narrativas canónicamente políticas como la de Anna Mae. Sin necesidad de promover un retrato épico de las víctimas, centenares de casos irresolutos de la justicia canadiense bastan para inscribir el fenómeno de la violencia racial y de género en la esfera pública del país, tanto física como virtual. Como reacción a la indolencia generalizada ante la suerte autóctona, el teatro y la *performance* conquistan un papel sobresaliente en la visibilización social de los crímenes y en el reclamo de la justicia federal. En su ensayo "(Re)Animating the (Un)Dead", Michelle La Flamme destaca cómo la instalación itinerante TheREDress Project, de la artista métis Jaime Black; la exposición

[141] Se conoce como "Highway of Tears" un corredor de la autorruta 16, en Columbia Británica, donde se ha reportado un número de víctimas femeninas autóctonas calculado entre 18 y 40 —probablemente el número real excede estas cifras— en las últimas cuatro décadas.

Walking With Our Sisters, de la también artista métis Christi Belcourt, y la campaña virtual #AmINext? (¿La próxima soy yo?), lanzada en las redes sociales por la activista inuit Holly Jarrett, abordan los feminicidios autóctonos a partir de un énfasis particular en lo corpóreo (La Flamme). La intervención pública de las artes escénicas deviene igualmente un mecanismo de presión política para garantizarle seguridad a la población amenazada. Habría que añadir, igualmente, que la dimensión colectiva del arte público también responde a una naturaleza colectiva de los crímenes. En la agenda política de las creadoras, no puede evocarse a una víctima sin evocarlas a todas, ni a las víctimas pasadas sin considerar que, si no se actúa a tiempo, quedan muchas más por venir. En este contexto, el factor de la empatía identitaria y la pragmática necesidad de autoprotección —especialmente ante la negligencia sostenida de las autoridades— ha colocado a las mujeres autóctonas canadienses al frente de los procesos de creación y circulación de un arte orientado a visibilizar "ausencias" femeninas.

The Unnatural and Accidental Women, la obra teatral más conocida de la dramaturga y productora métis Marie Clements, es uno de los ejercicios artísticos más complejos y logrados sobre la muerte y desaparición de mujeres indígenas en el contexto finisecular. Inspirada en particular por una serie de asesinatos premeditados cometidos por el mismo agresor, el barbero Gilbert Paul Jordan entre los años sesenta y ochenta en Vancouver, la obra de Clements se estrena en el 2000 en el Firehall Arts Centre de la misma ciudad.

En *The Unnatural and Accidental Women*, Clements se basa en evidencia mediática y forense sobre los feminicidios, y a partir de ella, opta por un título provocador que ironiza las vacuas conclusiones de las autoridades sobre los crímenes del barbero. Aunque el *modus operandi* del asesino consistía en administrar niveles letales de alcohol a mujeres predominantemente autóctonas, los informes policiales siguieron durante años un patrón tan predecible como Jordan. Con la reducción de las víctimas a trabajadoras sexuales o toxicómanas,

cuya pobre calidad moral y salud mental acaso no merecía el financiamiento público de una investigación, los crímenes se fueron archivando como muertes “no naturales” y “accidentales”. En respuesta a tal apatía civil e institucional, Clements resalta en su obra la dimensión sociopolítica de un crimen colectivo contra víctimas vulnerables, pero intensa, profundamente humanas.

A través de una esmerada orfebrería dramática, colmada de elementos líricos y surreales, la dramaturga erige un cuadro multivocal de mujeres asesinadas que trascienden la existencia corpórea como presencias espectrales. En el centro de la composición se yergue Rebecca, hija de un hombre blanco y de una mujer autóctona, Aunt Shadie, que la abandonó en la infancia. De carácter pivotal, el personaje de esta joven escritora se ubica entre dos culturas, pero también en una encrucijada entre la muerte y la vida, entre fantasmas y sobrevivientes. En busca del rastro de su madre, Rebecca descubre, al final, que el asesinato de aquella no ha sido sino un eslabón en una cadena de crímenes contra muchas otras mujeres indígenas y que ni siquiera ella está a salvo.

Al documentar este feminicidio múltiple, Clements, como Moses, enfrenta al público a sus propias ausencias. Las víctimas de Jordan, contando a aquellas aún no identificadas hasta hoy, engrosan el hueco demográfico y psicológico de los desaparecidos, pero al mismo tiempo dan cuenta de las carencias existenciales de las Primeras Naciones. Encima de la desposesión material y cultural, presenciamos familias disfuncionales atravesadas de ausencias: migraciones, escuelas residenciales, adopciones forzadas, suicidios… Es en la propia voz del asesino que Clements ofrece esta cruel alegoría social:

> FATHERLY MALE VOICE... Something like the story of Bambi, except that the little fawn was adopted by a White family that loved it, and then someone said that the fawn that grew to be an Indian girl should be with its own kind (Clements 401).

En ese círculo vicioso intergeneracional se insertan Valerie y Verna, dos de las víctimas a quienes la muerte separa implacablemente de sus hijos. El ciclo se repite con los recuerdos de Aunt Shadie sobre la despedida de su madre, "When my mother waved, it wasn't so much pretty as it was sad" (373), y sobre sus propios remordimientos al abandonar a Rebecca:

> AUNT SHADIE. I've heard her voice through the wall. As I've had my ear to her as she's grown up. Just listening, not touching. Not able to soothe her, even when she was a child, because I wasn't there (Clements 424).

Mavis, otra de las víctimas, se suma al coro de carencias humanas con su hábito de marcar números telefónicos aleatorios para combatir la soledad, y Valerie, asimismo, comprende por qué todas las víctimas de Jordan sucumbieron a la misma ilusión: "We all thought he was someone we knew. Someone we needed" (Clements 449). Clements, de hecho, a lo largo de la obra presenta a Jordan en un tono paternal que promete llenar estos vacíos existenciales: "The killer is a manipulative embodiment of their human need" (366).

Escénicamente, esta presencia "transparente" de las mujeres autóctonas asesinadas se recrea por medio del peinado, el vestuario y la iluminación. La autora concibe sombras que se desarticulan de los cuerpos de las actrices en el momento de su asesinato. A partir del segundo acto, cuando ya todas forman una comunidad de ultratumba, las actrices aparecen con el cabello corto, vestidas de blanco y en penumbras. La participación en escena de personajes espectrales

que son invisibles para los "vivos" de la ficción dramática es, como antes vimos, el recurso que más compromete la atención (y la tensión) de una audiencia omnividente. Ante la muestra comunitaria compuesta por el público, estas presencias-ausentes denuncian las implicaciones sociales de la invisibilización de su población indígena, especialmente ante la variable de género. Esas mujeres que en ocasiones aprovechan la inmaterialidad de su nuevo estado para hacer travesuras en el escenario, en realidad padecen la propia inexistencia ante la percepción colectiva. Una vida joven inacabada es, como expresa Verna, un espacio vacío, un ansia insatisfecha: "Because I'm dead, I'm still thirsty" (432).

El efecto más trágico de ser invisibles ante los demás, reconoce Aunt Shadie, es la desaparición ante una misma. A costa de su autoanulación, la madre de Rebecca revela por qué decidió abandonar a su hija para no lastrar su deseable ascenso social y asimilación en la cultura blanca:

> AUNT SHADIE. I didn't want her to see me the way he began to look at me. It wasn't that he said anything cruel, but men can be cruel with the twist of their face. I could feel myself disappearing, becoming invisible in his eyes; and when I looked in the mirror, what I held like a Stone Deep inside was gone. I could not longer see myself. In life, you see yourself in how the people you love see you, and I began hating seeing myself through his eyes… I thought my silence complemented his voice, thought my redness, my stone, gave him weight. I have this child —light and dark, old and new. I place my stone in her. I was afraid she would begin to see me the way he saw me, the way White people look up and down without seeing you —like you are not worthy of seeing. Extinct, like a ghost… being invisible can kill you (424).

La desaparición metafórica de Aunt Shadie va escalando desde la invisibilización social, el abandono familiar y, finalmente, la anulación irreversible de la muerte. Con la gradación del motivo trágico de la ausencia, Clements llama la atención sobre las implicaciones éticas de la deshumanización social, pero también sobre la impunidad criminal que niega un espacio de protección para las mujeres y niñas indígenas en el país más seguro del hemisferio.

Rebecca, por su parte, emprende a lo largo de la obra el camino opuesto al de su madre. En busca del "final de su historia" (366), la joven opta por autodescubrirse a través del rastro de su progenitora, aunque para el resto de la sociedad su origen indígena sea, una vez más, invisible:

> RON. I thought you were Italian or something… It's just that you don't seem Indian.
>
> REBECCA. That begs the question—what does an Indian seem like? Let me guess—you probably think that, if an Indian goes to university or watches TV, it makes them the same as every other Canadian. Only less. The big melting pot. The only problem is you can't melt an Indian. You can't kill a stone. You can grind it down to sand, but it's still there sifting through everything forever. There, you got it. (Clements 436).

No solo *por parte* de su madre, sino *a través* de su madre, Rebecca se indigeniza. Mientras recorre los espacios donde Aunt Shadie pasó sus últimos días de vida —hoteles, bares, la barbería de Jordan—, la joven va reconstruyendo una identidad personal que culmina con la encarnación del espíritu de su madre cuando ambos personajes hablan simultáneamente.

Para terminar de encontrarse, Rebecca deberá llenar también las ausencias que la rodean: "Everything not quite there, because you can't quite touch your own loss. Because it is so

hollow" (422). Sin embargo, la misión dramática que Clements asigna al personaje de Rebecca no se limita a su búsqueda y compleción individual. Como el rastro de su madre la conduce a una experiencia de invisibilización, injusticia y violencia compartida por una decena de víctimas, Rebecca tiene que actuar por todas, vengarlas a todas. *The Unnatural and Accidental Women* es, pues, un proyecto solidario de vindicación colectiva.

En el plano dramático, Rebecca restaura la integridad de las víctimas en un gesto que emula la intención de Clements en el plano extradramático. Mientras la dramaturga visibiliza la presencia social de las mujeres a través de sus nombres y sus historias, en la trama, Rebecca ultima al barbero en venganza por sus víctimas. Aún más importante, les devuelve a todos los espíritus las trenzas que el hombre les había cortado. Con este gesto de restitución corporal, Clements revierte la violencia, además de física, cultural, que se aplicó a los autóctonos con la mutilación capilar como método de asimilación forzada (Bubenechik 47). La reposición de las trenzas cortadas somatiza a estos seres espectrales, materializa sus presencias invisibles. Rebecca conecta de ese modo un mundo material con uno espiritual y pone fin, al mismo tiempo, a un proceso de "purgatorio colonial" a través de un elemento del cuerpo de las mujeres. En la escena final de la obra, tras el linchamiento femenino del barbero, este coro autóctono exhibe nuevamente sus largas cabelleras y viste el atuendo de las antiguas cazadoras, un rol de empoderamiento que la madre de Rebecca recuerda con nostalgia.

> AUNT SHADIE. I used to be a real good trapper when I was young. You wouldn't believe it, now that I'm such a city girl. But before, when my legs and body were young and muscular, I could go forever…I would walk that trapline like a map, my body knowing every turn, every tree, every curve the land uses to confuse us (Clements 457-458).

Presencia y ausencia son, por un lado, inseparables y, por otro, mutuamente afirmativas en *The Unnatural and Accidental Women.* La obra de Marie Clements ha de leerse como un tributo a las mujeres autóctonas asesinadas y desaparecidas a través de la visibilización tanto de sus vacíos existenciales, como de los huecos sociales que dejan sus no-estar-en-el-mundo. Paradójicamente, es en la inmaterialidad fantasmal, en esta ausencia del mundo físico, que Clements restaura a sus personajes la armonía del cuerpo y la presencia misma que el mundo de los "vivos", verificable en la sociedad canadiense, les ha negado. Así, la autora aprovecha los recursos expresivos y la proyección pública del teatro para comentar la inacción civil, institucional y mediática ante una penosa historia de violencia contra las mujeres indígenas en Canadá.

Con alta calidad estética e imaginativa, la obra de Clements actualiza la estructura del coro clásico a través de una imagen compartida de la experiencia de la aboriginalidad femenina. Por el peso del valor de género y comunitario, *The Unnatural and Accidental Women* establece diversos puntos de contacto con *The Ecstasy of Rita Joe*, de Ryga; *The Rez Sisters*, de Highway; la tetralogía urbana de Moses y *Annie Mae's Movement*, de Nolan. La dimensión grupal de los crímenes en la obra de Clements, finalmente, desplaza la atención de la peripecia individual hacia una tragedia de escala nacional. Con la "presencia" escénica de "ausencias" sociales, el fin último de la artista —y de gran parte del teatro aborigen canadiense— es involucrar intelectual y sensorialmente a los espectadores. Gracias a la coexistencia coyuntural de una muestra de la comunidad, el espacio de representación deviene, finalmente, un laboratorio social para cuestionar, desde la experiencia y el afecto, los fallidos modelos democrático-liberales de inclusión y justicia en los que vivimos.

TELÓN (Y CONCLUSIÓN)

México y Canadá han atravesado disímiles historias políticas y culturales desde el contacto europeo hasta los modelos contemporáneos de nación, pero ambos territorios, localizados cartográficamente dentro de los confines interocéanicos de Norteamérica, comparten más que meridianos. Esta tesis propicia un diálogo entre México y Canadá basado en la práctica teatral y la visibilización sociopolítica de las poblaciones originarias de ambos países. En el centro de la indagación sobre encuentros y divergencias histórico-culturales de las dos naciones figura el tema de la presencia indígena, analizada aquí desde una perspectiva multidisciplinaria que incluye —pero no se limita— a las nociones de cuerpo fenomenológico, encarnación, acción intencional (*agency*), copresencia, tiempo, espacio, comunidad y apropiación.

Centrado en el elemento humano, el medio teatral se ha legitimado históricamente como espacio de síntesis entre un arte colonial de tradición europea y prácticas escénicas milenarias de los pueblos que ya habitaban las Américas a la llegada de los conquistadores. Tales confluencias discursivas y potencialidades performativas definen el impacto del teatro como mecanismo de dominación colonial, pero también como testimonio de la supervivencia étnica de colectivos autóctonos en México y Canadá. Por una parte, con el teatro se reducen y suplantan identidades subalternas en una desequilibrada economía de poderes; por otra, el teatro se blande como instrumento contrahegemónico que acarrea una continuidad de imaginarios y genealogías ancestrales. Gracias a su naturaleza pública, el teatro es asimismo un dispositivo de movilización comunitaria a escala local y hemisférica que, tanto en México como en Canadá, ha involucrado durante cinco siglos el consenso colectivo sobre ideales de modernidad, tradición e imaginarios nacionales.

El teatro activa recursos de expresión pública y, por ello, un cuestionamiento académico sobre las estrategias de legitimación social de los pueblos indígenas a través de la presencia teatral trasciende los muros letrados. Esta investigación ilustra cómo el teatro permite reexplorar con nuevas herramientas de análisis muchas de las relaciones humanas —físicas, pero también virtuales— que priman en el imperio algorítmico del siglo XXI. Ya sea en términos de negociación comunitaria e intercambio inmediato entre emisores y receptores, o de la materialidad física de la presencia corporal, el teatro ha consolidado estrategias efectivas de comunicación a lo largo de una de las historias mediáticas más largas de Occidente y de las culturas originarias americanas.

La implicación física e intelectual de colectivos humanos en vivo convierte el acto teatral en un ejercicio de experimentación y negociación de sentidos. A través del vehículo de la presencia física, el teatro favorece la participación cívica, al tiempo que enaltece el cuerpo como síntesis inseparable de significado y significante que defiende Thomas Csordas. El cuerpo es, pues, el capital básico del teatro. Además, la performatividad corporal no solo implica una autoafirmación del sujeto o el colectivo, sino comporta un mensaje no discursivo de apoyo o rechazo a un concepto, autoridad o ideología. La presencia es en sí misma una acción encarnada de alcance público y, en este sentido, conlleva de antemano una carga política. El teatro, entonces, codifica y decodifica el cuerpo humano en tanto portador de informaciones en el centro de discusiones contemporáneas como raza, nacionalidad, género, religión, edad, origen social y orientación sexual.

Justamente, y pese a la disponibilidad y eficacia de tantos campos de batalla virtuales donde hoy en día multitudes se afilian, discuten y conspiran en línea, en la arena cívica la calle aún legitima y visibiliza. Pensemos, por mencionar algunos ejemplos de actualidad continental, en las marchas nacionalistas y antifascistas, los desfiles de orgullo LGBTQ+, las caravanas de

migrantes, los movimientos de perfil sociorracial Black Lives Matter y Idle No More, las procesiones por y contra el derecho al aborto o el uso de signos religiosos, la solidaridad con las víctimas de crímenes de odio: todas se concretan en aglomeraciones físicas de cuerpos y presencias cuyo "estar ahí" comporta de antemano una información relevante para su agenda. El rescate de la noción de presencia que sobresale en estos actos, pero que últimamente también se analiza desde la tecnología digital inmersiva, promueve una actualización de enfoques en la interpretación crítica del arte milenario de la escena.

Justamente, es esta idea de presencia que la semiótica del arte y los nuevos entornos virtuales se empeñan en descifrar, el concepto que atraviesa las indagaciones y hallazgos de estas páginas, aunque extendemos ahora su definición física y simbólica. En nuestra propuesta de análisis teatral, la presencia, pues, engloba tanto la materialidad del cuerpo como su exposición pública ante los testigos que asociamos con los espectadores, pero que incluyen asimismo al resto del elenco, el personal técnico, la crítica, los lectores y la sociedad civil. A nivel social, la presencia puede interpretarse metafóricamente como el reconocimiento y la visibilización de un individuo o colectivo ante sus conciudadanos, así como la legitimación de su performatividad o poder de acción en la esfera pública. La presencia indígena en el teatro de México y Canadá consiste, entonces, en la afirmación de las identidades indígenas en la economía colectiva del drama, a través del acto de representación o de la abstracción pública del texto dramático (Filewod, *Performing* xvii, 9-10). Bajo tales términos, la presencia indígena rebasa el estricto universo creativo y se expande en nuestro análisis al espacio extraartístico de la historia institucional y cultural de México y Canadá, así como al lugar que las identidades y creadores indígenas han ocupado en ambos países.

Esta exploración de las presencias autóctonas no se limita, sin embargo, a las obras sobre lo indígena ni a los creadores indígenas. Por el contrario, el objeto de estudio de esta tesis

propicia el diálogo entre perspectivas nativas y no nativas, y cubre tanto obras como procesos, imaginarios y hechos históricos, lenguajes simbólicos y estadísticas que los anclan a la realidad de la producción artística de cada país.

A través de la óptica multidisciplinaria de este trabajo, la práctica teatral de México y Canadá y, en sentido amplio, el arte como agente de visibilización y transformación social, cobran sentido en tanto espacios de reafirmación ante el mito de la extinción étnica y el borrado social de las identidades originarias de cada país. Esta tesis no solo llena un vacío crítico sobre diálogos hemisféricos desde variables culturales, sino actualiza miradas a las prácticas escénicas indígenas que están aún dominadas por argumentos etnológicos sobre las economías del ritual. Como alternativa, en este trabajo revisamos la historiografía colonial desde debates novedosos y contemporáneos que comprenden construcciones imaginarias de raza, género, identidades interseccionales, apropiación cultural y étnica, libertad de expresión, narrativas de la nación, así como los gestos y discursos cívicos de reparación y reconciliación que ocupan la escena global en nuestros días.

Remedando el papel sociocultural del acto teatral en la interrelación del universo artístico con el extraartístico, esta investigación opta entonces por una perspectiva humanista pública que vincula el arte de la interpretación con los debates sociales que lo circundan. En este sentido, más que conectar la academia con las comunidades, poner cara a cara las experiencias de México y Canadá, como es el objetivo de nuestro estudio, redibuja y cuestiona esas mismas comunidades continentales desde el conocimiento humanístico.

En este trabajo hemos visto cómo, en medio de sus visibles diferencias, Canadá y México a menudo enfrentaron similares retos políticos y culturales en el camino hacia la mundialización tecnificada de nuestro siglo y, en consecuencia, adoptaron respuestas semejantes. La ubicación geográfica sobre la misma masa terrestre determinó, ante todo, el poblamiento milenario de

colectivos humanos provenientes de Asia a través del estrecho de Bering, la experiencia de dominación colonial protagonizada por los mayores imperios de la Europa renacentista, así como la urgencia por reafirmarse identitaria, política y económicamente no solo ante las metrópolis, sino, en especial, ante el expansionismo estadounidense en apogeo desde el siglo XVIII. Interconectando estos tres fenómenos —pueblos indígenas, experiencia colonial e imagen de la nación en México y Canadá— la presente investigación ha enfocado a lo largo de los dos actos de su estructura la historia y el lenguaje teatral de cada país.

En el **primer acto** de este trabajo nos acercamos a la relación entre las identidades de los pueblos originarios y la práctica teatral en México desde el siglo XVI hasta el fin del siglo XX e inicios del XXI. La extensa experiencia escénica cubierta en este lapso ilumina el poder performativo del cuerpo indígena en la subversión de la autoridad del discurso hegemónico, pero también el impacto legitimador de la copresencia entre practicantes y su público en la negociación de mecanismos de control cultural. Durante las décadas que siguieron a la conquista, el teatro misionero franciscano incorpora el cuerpo de los indígenas como actores a una agenda de persuasión intelectual y sensorial que explota la identidad étnica y lingüística de actores y audiencias. Sin ignorar las relaciones de poder en juego, la presencia protagónica del sujeto colonizado en su propia conversión impide el control absoluto del proceso evangelizador por parte de la autoridad eclesial. Por otra parte, además del valor performativo de cuerpos racializados en las reinterpretaciones bíblicas, la presencia también abarca las coordenadas espaciotemporales que la enmarcan. La localización física e histórica de la representación puede expresarse en el contenido cultural de la pieza, pero más que nada, se manifiesta en el acto de enunciación dramática. Las representaciones alegóricas de los chichimecas como vicios diabólicos en la obra de Fernán González de Eslava, o de América a través de personajes indígenas de Sor Juana Inés de la Cruz, ratifican la posición —espaciotemporal pero también

ideológica— desde la que cada dramaturgo habla. Igualmente, la danza dramatizada *Rabinal Achi* acude a coordenadas espaciotemporales de la presencia indígena al enunciar una genealogía creativa prehispánica anclada al espacio de San Pablo Rabinal, otrora parte de la Nueva España. En otro momento creativo, los discursos decimonónicos de la nación también manipulan variables espaciotemporales cuando desestigmatizan al indígena del pasado y las grandes ciudades prehispánicas, para crear una continuidad mítica entre el México precolombino y la posindependencia. El arte y la literatura convierten al indígena imperial de la conquista en una abstracción que deviene luego capital exportable de lo mexicano en la escena internacional. En tal contexto, la presencia indígena en el teatro mexicano se convierte en una síntesis fructífera de la memoria reconstruida y la proyección del futuro nacional. Paralelamente, pero en especial desde el siglo XX, la tradición de teatro comunitario rural, caracterizada por la estrecha relación entre la obra y la comunidad receptora, retoma estrategias aristotélicas de empatía y benevolencia entre actores y público. La agenda de transformación social de la Revolución —educativa, económica y política— conduce a una alta referencialidad de las obras con respecto a sus contextos de consumo, pero el teatro revolucionario suele incorporar personajes indígenas despojados de una aboriginalidad esencial. El sujeto indígena en la abstracción revolucionaria se occidentaliza como agente marxista: se visibiliza como obrero, líder campesino y sindicalista. La tensión entre el indígena del pasado y el presente es una constante en la producción teatral tanto de corte indigenista, como en el caso de Marcelino Dávalos, como en la escena experimental ejemplificada por Salvador Novo. El teatro urbano que recupera arqueológicamente el motivo mítico de la conquista, lo aprovecha como telón de fondo de cuestionamientos existenciales y postulados críticos de corte social y político sobre la realidad de su momento, como ilustran las obras de Rodolfo Usigli, Carlos Fuentes, Pablo Salinas y Sergio Magaña. No obstante, los códigos dramáticos y de representación de este teatro "ilustrado" conllevan en sí mismos la

exclusión de sujetos indígenas de carne y hueso que, en realidad, figuran únicamente como capital simbólico, aunque la materialidad somática del teatro obligue a visibilizar su presencia. No es hasta la década de los setenta que el Estado mexicano crea espacios institucionales para mediadores culturales, agentes comunitarios, artistas y líderes indígenas. Comienza entonces a legitimarse la presencia pública de los pueblos originarios, y el ascenso de su voz autoral llega en paralelo con el reconocimiento de su poder para la acción política. Solo entonces, y progresivamente, los pueblos originarios consuman una toma de posesión intelectual sobre su propia presencia en tanto agentes culturales y sociales. En este contexto, en el umbral entre los valores locales y los de la cultura dominante, en particular, los dramaturgos indígenas contribuyen decisivamente a la generación de una esfera pública teatral en sus comunidades. Las prácticas escénicas se promueven entonces como continuadoras de tradiciones ancestrales más que como novedosos recursos educativos o reformadores de intervención comunitaria.

La narrativa autoetnográfica que abrazan, por ejemplo, los autores mayas Feliciano Sánchez Chan y Carlos Alberto Dzul Ek, legitima el lenguaje teatral para tratar temas de interés público y crear consenso en torno a imperativos de la agenda oficial. A pesar de las relaciones de poder que atraviesan estos circuitos de comunicación teatral impulsados aún “desde arriba” por el Estado, el teatro comunitario estimula el debate participativo entre los actores y la audiencia sobre la base de una comunidad de intereses. Finalmente, desde la década de 1990, en diálogo con proyectos antropológicos rurales y con la propia movilización política chiapaneca, nuevas voces empujan los límites de la esfera pública del teatro y la *performance* para convertirlos en espacios más inclusivos de la presencia indígena. En este arduo impulso para democratizar la escena en un contexto de valores comunitarios conservadores, emergen nuevas banderas en función de la condición femenina (Petrona de la Cruz e Isabel Juárez Espinosa, de origen maya),

las identidades no binarias de género (Lukas Avendaño, muxe de origen zapoteco) o la diáspora (Coatlicue Theater, de origen chichimeca-otomí basado en Estados Unidos).

La segunda parte o **segundo acto** de esta investigación devela mecanismos que han legitimado o, por el contrario, invisibilizado la presencia indígena en la historia institucional y la práctica teatral canadiense. Bajo las primeras décadas de dominio colonial europeo, donde los ejercicios escénicos se circunscriben predominantemente a las festividades de las guarniciones para el divertimento de soldados y comerciantes, la práctica escénica se interrumpe durante largos períodos de tiempo debido, sobre todo, a la censura eclesial novofrancesa. A diferencia de México, esta primera práctica de tradición europea se caracteriza por la apropiación escénica de identidades indígenas por parte de actores blancos con "caras pintadas", un gesto performativo que pone al teatro en la raíz de debates sociales contemporáneos. La problemática trayectoria de ficcionalización étnica, más conocida en Norteamérica por el *minstrel* estadounidense y su manipulación de las identidades afrodescendientes (los "*blackface*"), predomina en la representación histriónica de los indígenas durante siglos, y se populariza especialmente en el género del *Western* teatral y cinematográfico.

La alusión a los habitantes nativos de las Américas sin permitir que estos intervengan en su propia caracterización, constituye durante siglos un recurso de dominio discursivo sobre los sujetos subalternos, coherente con la legislación paternalista que convierte a las Primeras Naciones en sujetos "asistidos" por el Estado. La presencia indígena se convierte en una construcción mediática totalmente controlada desde los códigos hegemónicos. Cuando finalmente los actores autóctonos acceden a la pujante industria del entretenimiento liderada por Estados Unidos, les toca, por otra parte, ajustar sus identidades —o lo que queda de ellas tras los violentos procesos de aculturación— a las expectativas de consumo de una audiencia que en el caso canadiense es, por lo general, no nativa. Las opuestas realidades entre la presencia

dramática ficcional y la experiencia histórica de las Primeras Naciones alcanzan un nuevo giro tras 1867. Por una parte, las leyes asimilacionistas de la Confederación criminalizan las auténticas prácticas escénicas y vestuarios tradicionales autóctonos en el Indian Act, mientras, por otra parte, autores como Charles Mair y J. B. Mackenzie, en nombre de esa misma Confederación, enaltecen los valores monárquicos de la nación por medio de personajes dramáticos de origen indígena como Tecumseh y Joseph Brant (Thayendanegea). Instrumentalizando teatralmente a líderes nativos que se aliaron a los británicos contra el expansionismo estadounidense, esta intelectualidad confederativa legitima el proyecto monárquico contra el republicano a través de una aboriginalidad teatralizada.

La particular filiación canadiense a la Corona inglesa a través del Commonwealth deja una persistente ansiedad identitaria en las artes y las letras del país hasta bien entrado el siglo XX, cuando llega una sostenida producción de dramas nacionales. Desde la década de 1960, figuras como George Ryga y James Reaney, que participan de esta impronta dramatúrgica local, promueven de una nueva manera la presencia indígena en y desde el teatro. Ryga dramatiza las condiciones contemporáneas de vida de las Primeras Naciones desde una postura abiertamente política y de crítica social. Aunque su discurso es marxista, el autor dramático también incorpora la reflexión cultural en su obra creativa y ensayística sobre la condición autóctona. Ryga establece temas teatrales que más tarde sistematizarán los autores autóctonos, entre ellos, los efectos de la asimilación, el racismo y la violencia, especialmente contra las mujeres autóctonas. Reaney, por su parte, regresa a los discursos fundacionales canadienses, incluyendo el tópico de la raza y la suplantación identitaria, con adaptaciones escénicas de novelas decimonónicas. Con su pequeña compañía, este dramaturgo y director comienza a girar desde los años sesenta por las reservas indígenas del oeste canadiense y nuclea a una nueva generación de artistas teatrales de origen nativo. En Canadá, la presencia indígena, en términos de institucionalidad teatral, no da el

gran salto teatral hasta los años ochenta con la emergencia de dramaturgos y, específicamente, dramaturgas indígenas, así como la fundación de proyectos profesionales entre los que cabe mencionar Native Earth Performing Arts en Toronto y Ondinnok en Montreal. Como espacio nucleador de aboriginalidades de diversos orígenes, el medio teatral funciona entonces como una experiencia social que contrarresta la exclusión sistémica de imaginarios y agentes de las Primeras Naciones en la voz nacional, aun bajo el clamor multicultural. La noción de colectividad también se reinterpreta temáticamente en obras de creadores nativos como Tomson Highway, Drew Hayden Taylor, Yvette Nolan y Marie Clements. La evocación de una comunidad de personajes indígenas explora, por una parte, la naturaleza polifacética de las identidades aborígenes y, por otra, la dimensión social, y no solo personal, de las tragedias existenciales de las comunidades aborígenes en Canadá. Asimismo, otro de los temas privilegiados del quehacer teatral nativo es el (no) lugar del sujeto indígena en la sociedad hegemónica. La invisibilidad de las Primeras Naciones se expresa por medio de recurrentes motivos dramáticos como la ausencia, los desaparecidos, la muerte y las figuras espectrales. Representando su propia exclusión social, dramaturgos y directores canalizan la materialización del lenguaje teatral hacia el efecto opuesto. Las ausencias escénicas, esos cuerpos que ocupan el escenario aparentando que no están, evocan performativamente una presencia (Butler, *Notes* 8). Los espectros indígenas promueven, en audiencias generalmente no nativas y en las comunidades que ellas representan, la visibilización y justicia social que requieren sus contrapartes aborígenes.

Desde el punto de vista metodológico, el extenso proceso de análisis de fuentes primarias y secundarias de este estudio evidencia que, en la comparación de las historias y prácticas teatrales de México y Canadá, generalmente hay que partir del segundo país para tomar las realidades mexicanas como referencia, pues es difícil hacerlo a la inversa. En este orden inciden

condiciones históricas, pero también sociales, económicas, demográficas, políticas y culturales. En primer lugar, la colonización del territorio canadiense y su progresiva "occidentalización" desde el siglo XVI ocurrió más tarde que en México, así que los procesos históricos y representaciones mencionadas en la primera parte de este estudio a menudo sirvieron como referencias para los agentes culturales canadienses. En segundo lugar, hay que reconocer cómo los cambios acontecidos en Canadá desde la segunda mitad del siglo XX le dieron ventaja al país como centro de diversas experiencias étnicas e internacionales, incluyendo las indígenas. La acelerada industrialización, estabilidad económica y solidificación de instituciones académicas y culturales, la circulación de un gran volumen de conocimiento en lengua inglesa (un recurso dominante, como sabemos, no solo a nivel hemisférico, sino mundial), la inmigración sostenida y, finalmente, la asunción del multiculturalismo, primero, como realidad sociocultural y luego como política oficial, han consolidado a Canadá como observatorio y referencia de la diversidad comunitaria y académica.

Si consideramos el peso demográfico de la población autóctona en México respecto a Canadá, e incluso su presencia en el imaginario nacional, la desproporción bibliográfica entre ambos países sobre el tema indígena, en especial en la última década, es abrumadora. Sin embargo, que las Primeras Naciones canadienses continúan en profunda desventaja en relación con el resto de la población del país, no puede negarse. Las alarmantes tasas de suicidios, asesinatos, adicciones, violencia sexual, población carcelaria, personas en estado de indigencia y sin hogar, prueban la enorme deuda de justicia social que el Estado canadiense y la comunidad civil tienen ante sus poblaciones originarias. No obstante, el acceso a la visibilización y a una esfera pública hegemónica —que es, en definitiva, el centro de esta investigación— de la intelectualidad aborigen de origen mexicano está doblemente restringido respecto a la producción cultural dominante en español y, a su vez, en el Sur global, donde tanto México

como el español se ubican en una periferia académica internacional. Desde las humanidades públicas, esta investigación busca reducir humildemente, al menos, tal brecha lingüística con unos cientos de páginas de reflexión académica en español. Asimismo, se aventura a examinar en esta lengua una experiencia no hispana, aunque esto, por la falta de referentes, pueda parecerle una osada "impropiedad" al personaje del Celo en la loa de Sor Juana Inés de la Cruz que abre esta tesis.

A partir del presente estudio, muchos temas prometedores quedan sobre la mesa para futuras exploraciones. En primer lugar, valdría la pena indagar en las infinitas manifestaciones de la presencia no cubiertas en esta tesis: ¿en qué medida el registro de la puesta escénica —una práctica cada vez más frecuente— tergiversa la experiencia teatral a través del "archivismo" y el logocentrismo occidentales (Schneider 65)? ¿Cuánto afecta el registro las implicaciones políticas y la vocación pública de la representación escénica original al descontextualizar las interacciones entre realizadores y su público? En el contexto del multiculturalismo canadiense, es interesante también investigar las dinámicas raciales que se manifiestan a través del instrumento del cuerpo: ¿en qué términos el teatro estimula la solidaridad étnica entre agentes sociales indígenas y otras minorías no blancas que comparten, hasta cierto punto, una experiencia de opresión, pero donde estas últimas son también ocupantes no bienvenidos de tierras ancestrales? ¿Cómo los discursos culturales manifiestan, por otra parte, los estratos de "subalternidad" en un contexto internacional de Norte a Sur? ¿En qué posición queda un inmigrante mexicano mestizo o de piel blanca respecto a una persona autóctona canadiense en diferentes jerarquías simbólicas y sociales? También en relación con este punto, valdría la pena indagar en las estrategias de diplomacia cultural entre diferentes comunidades indígenas del continente en un contexto cambiante y global, sin desestimar las relaciones de poder presentes, incluso, dentro de una dinámica conciliatoria y decolonial. Otro examen cautivante para futuras investigaciones también sería el

de medir las implicaciones de la diferencia étnica entre audiencias y actores en la creación de expectativas en procesos de emisión y recepción simbólica. ¿Qué esperan los actores de un público totalmente ajeno a su experiencia? Esta perspectiva, expandible del teatro a los nuevos medios participativos de naturaleza pública es especialmente pertinente ante la creciente industria de entretenimiento escénico para turistas en México y Canadá.

Tantos caminos por recorrer demuestran que, en lugar de consumirnos en la nostalgia de los viejos lenguajes, las humanistas tenemos ante nosotras el mayor acervo de información jamás disponible ante la curiosidad académica. Depende de nuestras venturas interpretativas y creatividad cuánto podemos aún responder y volver a preguntar de la relación entre los viejos y los nuevos medios, y de los persistentes retos de esta humanidad que nos incluye.

BIBLIOGRAFÍA

Abley, Mark. *Conversations with a Dead Man: The Legacy of Duncan Campbell Scott*, Douglas and McIntyre, 2013.

Anderson, Benedict. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, 2006.

"Annie Mae's Movement". *Performance Wiki*, 12 mayo 2015, performancewiki.ca/Annie_Mae%E2%80%99s_Movement. Consultado el 20 de enero de 2019.

Anthony, Geraldine. *Gwen Pharis Ringwood*, Twayne Publishers, 1981.

Appleford, Rob, editor. *Aboriginal Drama and Theatre. Critical Perspectives on Canadian Theatre in English*, Playwrights Canada Press, 2005.

Aracil, Beatriz, José L. Ferris, *et al. América Latina y Europa: espacios compartidos en el teatro contemporáneo.* Visor Libros, 2015.

Araiza Hernández, Elizabeth. "'¡Eso no es teatro! ... Además, así no son los indígenas'. Notas acerca del relativismo en la interpretación de las artes de la escena". *Relaciones. Estudios de historia y sociedad*, vol. 30, núm. 120, 2009, pp. 99-137.

---. *El arte de actuar identidades y rituales: hacia una antropología del teatro indígena en México*, El Colegio de Michoacán, 2016.

Arendt, Hanna. *The Human Condition*. 2a. ed., The University of Chicago Press, 1998.

Argudín, Yolanda. *Historia del teatro en México. Desde los rituales prehispánicos hasta el arte dramático de nuestros días*, Panorama Editorial, 1986.

Arróniz, Othón. *Teatro de evangelización en Nueva España*, UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 1979.

Assmann, Jan y John Czaplicka. "Collective Memory and Cultural Identity". *New German Critique*, núm. 65, Spring-Summer 1995, pp. 125-133.

Aston, Elaine y Sue-Ellen Case, editoras. *Staging International Feminisms*, Palgrave Macmillan, 2007.

"Atiskenandahate - Voyage au pays des morts". *Ondinnok*, www.ondinnok.org/toutes-les-creations/atiskenandahate-voyage-au-pays-des-morts/. Consultado el 15 de enero de 2017.

Auslander, Philip. *Liveness. Performance in a Mediatized Culture*, Routledge, 1999.

---. *Presence and Resistance: Postmodernism and Cultural Politics in Contemporary American Performance*, The University of Michigan Press, 2007.

Austin, J. L. *How to Do Things with Words*. Oxford University Press, 1962.

Bailey, Gauvin Alexander. "Le style jésuite n'existe pas: Jesuit Corporate Culture and the Visual Arts". *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, editado por John W. O'Malley, Gauvin Alexander Bailey, *et al.*, University of Toronto Press, 2000, pp. 38-89.

Bailón Corres, Moisés J. *Derechos humanos y derechos indígenas en el orden jurídico federal mexicano*, Comisión Nacional de Derechos Humanos, 2003.

Baker, Vicky. "'El hombre más solitario del mundo': el video que muestra al último sobreviviente de una tribu que ha estado solo más de 20 años en el Amazonas". *BBC*, 20 julio 2018, www.bbc.com/mundo/noticias-44907978. Consultado 9 diciembre 2018.

Balme, Christopher B. *The Theatrical Public Sphere*, Cambridge University Press, 2016.

Barker, Adam J., Toby Rollo, *et al.* "Settler Colonialism and the Consolidation of Canada in the Twentieth Century". *The Routledge Handbook of the History of Settler Colonialism*, editado por Edward Cavanagh y Lorenzo Veracini, Routledge, 2017, pp. 153-168.

Bartra, Roger. “Racismo a la mexicana”. *Letras Libres*. 24 septiembre 2007, www.letraslibres.com/mexico-espana/racismo-la-mexicana. Consultado el 18 de mayo de 2018.

Bataillon, Marcel. “Les premiers Mexicains envoyés en Espagne par Cortes”. *Journal de la Societé des Américanistes*, núm. 47, 1959, pp. 135-140.

Beezley, William H. “El ámbito artístico y público: un teatro de títeres itinerante en la ciudad de México del siglo XIX”. *La mirada mirada. Transculturalidad e imaginarios del México revolucionario, 1910-1945*, editado por Alicia Azuela y Guillermo Palacios, El Colegio de México/Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 93-113.

Benavente, Toribio de. *Historia de los indios de la Nueva España*, editado por Mercedes Serna Arnaiz y Bernat Castany Prado, Real Academia Española, 2014.

---. *Historia de los indios de la Nueva España*, Dastin, 2001.

---. “Carta de Fray Toribio de Motolinia al Emperador Carlos V”. *Antorcha*, http://www.antorcha.net/biblioteca_virtual/historia/indios/carta.html. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

Bhabha, Homi. *The Location of Culture*, Routledge, 1994.

Bial, Henry y Sara Brady, editores. *The Performance Studies Reader*, Routledge, 2016.

Bird Rose, Deborah. *Hidden Histories: Black Stories from Victoria River Downs, Humbert River and Wave Hill Stations*, Aboriginal Studies Press, 1991.

Boal, Augusto. “La poética del oprimido”. *Teatro popular y cambio social en América Latina*: *panorama de una experiencia*, editado por Sonia Gutiérrez, Editorial Universitaria Centro Americana, 1979, pp. 146-213.

Bogosian, Eric. *Pounding Nails in the Floor with My Forehead*, Theatre Communications Group, 1994.

Borah, Woodrow y Sherburne F. Cook. *The Aboriginal Population of Central Mexico on the Eve of the Spanish Conquest*, University of California Press, 1963.

Brand, Johanna. *The Life and Death of Anna Mae Aquash*, James Lorimer & Company, 1993.

Brasseur de Bourbourg, Charles Étienne. "Rabinal Achi ou le drame-ballet du Tun". *Collection de documents dans les langues indigènes, pour servir à l'étude de l'histoire et de la philologie de l'Amérique ancienne*, vol. 2, parte 2, Arthus Bertrand, 1862.

Braz, Albert. "Wither the White Man: Charles Mair's 'Lament for the Bison'". *Canadian Poetry*, http://www.canadianpoetry.ca/cpjrn/vol49/braz.htm. Consultado el 9 de febrero de 2019.

Breton, Alain. *Rabinal Achi*. Artemis Edinter, 2006.

Bubenechik, Milena. *The Trauma of Colonial Condition: in* Nervous Conditions *and* Kiss of the Fur Queen. Anchor Academic Publishing, 2014.

Buma, Michael. "John Richardson's Unlikely Narrative of Nationhood: History, the Gothic, and Sport as Prophecy in *Wacousta*". *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, 2011, journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/18633/20323. Consultado el 14 de enero de 2019.

Burkhart, Louise M., Barry D. Sell, *et al. Aztecs on Stage: Religious Theater in Colonial Mexico*. University of Oklahoma Press, 2011.

Butler, Judith. "Performative Agency". *Journal of Cultural Economy*, vol. 3, núm. 2, 2010, pp. 147-161, doi.org/10.1080/17530350.2010.494117.

---. *Notes Toward a Performative Theory of Assembly*, Harvard University Press, 2018.

Campeau, Lucien. *La première mission des Jésuites en Nouvelle-France (1611-1613) et Les commencements du Collège de Québec (1626-1670)*. Editions Bellarmin, 1972.

Campbell, Maria y Linda Griffith. *The Book of Jessica. A Theatrical Transformation*. Playwrights Canada Press, 1997.

"Canada's Changing Religious Landscape". *Pew Research Center*, 27 junio 2013, https://www.pewforum.org/2013/06/27/canadas-changing-religious-landscape/. Consultado el 2 de mayo de 2019.

Carlson, Marvin A. *Theatre Semiotics: Signs of Life*. Indiana University Press, 1993.

---. *The Haunted Stage: The Theatre as Memory Machine*, University of Michigan Press, 2003.

Carreiro, Donna. "Indigenous children for sale: The money behind the Sixties Scoop". *CBC*, 28 septiembre 2016, https://www.cbc.ca/news/canada/manitoba/sixties-scoop-americans-paid-thousands-indigenous-children-1.3781622. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

Carson, Margaret, Diana Taylor, *et al.*, editoras. *Stages of Conflict: A Critical Anthology of Latin American Theater and Performance*, University of Michigan Press, 2011.

Casas, Bartolomé de las. *Apologética historia sumaria*, editado por E. O'Gorman, Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, 1967.

---. *Brevísima relación de la destrucción de las Indias*, editado por José Miguel Martínez Torrejón, Universidad de Antioquia, 2006.

Centre for Indigenous Theatre, http://indigenoustheatre.weebly.com/. Consultado el 20 de enero de 2019.

"Centre for Indigenous Theatre". *Canadian Theatre Encyclopedia*. www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Centre%20for%20Indigenous%20Theatre. Consultado el 20 de enero de 2019.

Chaikin, Joseph. *The Presence of the Actor*. New York: Theatre Communications Group, 2012.

Chassen-López, Francie R. *From Liberal to Revolutionary Oaxaca: The View from the South, Mexico 1867-1911*, Pennsylvania State University Press, 2004.

Chávez Guerra, Lidoly. "Del cuerpo al territorio. Latinoamérica en la poética panindígena de Ondinnok". *Revista Canadiense de Estudios Hispánicos*, vol. 41, no. 3, 2017, pp. 525-546.

Chimalpahín, Cuauhtlehuanitzin. *Relaciones Originales de Chalco Amaquemecan*, Fondo de Cultura Económica, 1982.

Christman, John. *Social and Political Philosophy: A Contemporary Introduction*, Routledge, 2004.

Clandinin, Jean y F. Michael Connelly. *Narrative Inquiry: Experience and Story in Qualitative Research*, Jossey Bass, 2000.

Clark, Warren. "Who's religion?". *Canadian Social Trends*, 2006, www.statcan.gc.ca/pub/11-008-x/2006001/pdf/9181-eng.pdf. Consultado el 2 de mayo de 2019.

Clements, Marie. "The Unnatural and Accidental Women." *Staging Coyote's Dream*. *An Anthology of First Nations Drama in English*, editado por Monique Mojica y Ric Knowles, Playwrights Canada Press, 2003, pp. 361-459.

Coa tse sin ninco; Subieron a la iglesia: en el idioma popolaca de San Juan Atzingo y español, Instituto Lingüístico de Verano-Secretaría de Educación Pública, 1970.

Cohen, Robert Z. *Canada's First Nations and Cultural Genocide*. Rosen Publishing, 2017.

Collet, Anne. "Fair Trade: Marketing the "Mohawk Princess". *Economies of Representation 1790-2000: Colonialism and Commerce*, editado por Leigh Dale y Helen Gilbert, Ashgate, 2007, pp. 157-168.

Colón, Cristóbal. *Los cuatro viajes del almirante y su testamento*, editado por Ignacio B. Anzoátegui, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2002, http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/los-cuatro-viajes-del-almirante-y-su-testamento--0/html/ff83a3be-82b1-11df-acc7-002185ce6064_4.html#I_2_. Consultado el 10 de octubre de 2019.

Cortés, Hernán, "Segunda relación", 30 de octubre de 1520. *Cartas de relación*, editado por Ángel Delgado Gómez, Castalia, 1993.

Coward, Harold, *et al.* "Religion". *The Canadian Encyclopedia*, 10 septiembre 2018, www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/religion. Consultado el 2 de mayo de 2019.

Cruz Cruz, Petrona de la. "Theatre and the Problems of Women in Highlands Chiapas". Traducido por Cynthia Steele. *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, editado por Diana Taylor y Juan Villegas, Duke University Press, 1994, pp. 253-255.

Cruz, Sor Juana Inés. "Loa al Auto Sacramental del *Divino Narciso*", 1689, *Internet Archive*, https://archive.org/details/LoaAlAutoSacramentalDelDivinoNarcisoSorJuanaInesDeLaCruz. Consultado el 12 de febrero de 2018.

Csordas, Thomas J. "Embodiment as a Paradigm for Anthropology". *Ethos*, vol. 18, núm. 1, marzo 1990, pp. 5-47.

---. "Embodiment: Agency, Sexual Difference, and Illness". *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*, editado por Frances E. Mascia-Lees, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 137-156.

Cypess, Sandra M. *La Malinche in Mexican Literature from History to Myth*, University of Texas Press, 2000.

---. “Spanish American theatre in the twentieth century”. *The Cambridge History of Latin American Literature*, editado por Roberto Gonzalez Echevarría y Enrique Pupo-Walker, Cambridge University Press, 1996, pp. 497-525, doi.org/10.1017/CHOL9780521340700.017. Consultado el 12 de septiembre de 2017.

Dávalos, Marcelino. “Águilas y Estrellas: película dramática en dos partes y un prólogo”. *Internet Archive*, archive.org/stream/aguilasyestrella13721dval/aguilasyestrella13721dval_djvu.txt. Consultado el 20 de agosto de 2018.

Davidson, Donald. “Agency”. *Essays on Actions and Events*, Clarendon Press, 2001, pp. 43-61.

Däwes, Birgit. *Indigenous North American Drama: A Multivocal History*. SUNY Press, 2013.

---. *Native North American Theater in a Global Age: Sites of Identity Construction and Transdifference*. Winter, 2007.

Dawson, Alexander S. *Indian and Nation in Revolutionary Mexico*. University of Arizona Press, 2004.

Day, Stuart A. *Outside Theater: Alliances That Shape Mexico*. University of Arizona Press, 2017.

---. *Staging Politics in Mexico: The Road to Neoliberalism*. Bucknell University Press, 2004.

Deslandres, Dominique. “*Exemplo aeque ut verbo*: The French Jesuits’ Missionary World”. *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, editado por John W. O’Malley, *et al.*, University of Toronto Press, 2000, pp. 258-273.

Dias, Jerry. “Canada Can't Accept A NAFTA Deal That Erases Our Culture”. *The Huffington Post*, 9 mayo 2018, https://www.huffingtonpost.ca/jerry-dias/nafta-crtc-culture-negotiation_a_23517735/. Consultado el 18 de mayo de 2018.

Díaz Balsera, Viviana. *The Pyramid under the Cross. Franciscan Discourses of Evangelization and the Nahua Christian Subject in Sixteenth-century Mexico*. University of Arizona Press, 2005.

Díaz del Castillo, Bernal, *Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España*, editado por Guillermo Serés, Universidad Nacional de Educación a Distancia, 2016, pp. 13-15.

Dietz, Gunther. "From Indigenismo to Zapatismo: The Struggle for a Multi-ethnic Mexican Society". *The Struggle for Indigenous Rights in Latin America*, editado por Nancy Postero y Leon Zamosc, Sussex Academic Press, 2004, pp. 32-80.

Dixon, John y Aidan Gulliver. "América Latina y el Caribe". *Sistemas de Producción Agropecuaria y Pobreza. Cómo mejorar los medios de subsistencia de los pequeños agricultores en un mundo cambiante*. *Food and Agriculture Organization of the United Nations*, 2001, http://www.fao.org/docrep/003/Y1860s/y1860s09.htm. Consultado el 18 de mayo de 2018.

Dolle, Verena, editora. *La representación de la conquista en el teatro latinoamericano de los siglos XX y XXI*, Georg Olms Verlag, 2014.

Doucette, Leonard. *Theatre in French Canada: Laying the Foundations 1606-1867*. University of Toronto Press, 1984.

Drache, Daniel, editor. *Big Picture Realities: Canada and Mexico at the Crossroads*. Wilfrid Laurier University Press, 2008.

Du Boff, Richard. "NAFTA and Economic Integration in North America: Regional or Global?". *Continental Order?: Integrating North America for Cybercapitalism*, editado por Vincent Mosco y Dan Schiller, Rowman & Littlefield, 2001, pp. 34-63.

Dubois, Jérôme. “Les compagnies de théâtre autochtone dans l’est du Canada”. *Les arts performatifs et spectaculaires des premières nations de l'est du Canada*, editado por Dalie Giroux y Jérôme Dubois, Harmattan, 2014, pp. 73-94.

Duffy, Dennis. “Charles Mair”. *The Canadian Encyclopedia*, 9 octubre 2015, w-ww.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/charles-mair. Consultado el 6 de febrero de 2019.

---. *A Tale of Sad Reality: John Richardson's Wacousta*, ECW Press, 1993.

Duina, Francesco. “Varieties of Regional Integration: The EU, NAFTA and Mercosur”. *Journal of European Integration*, vol. 28, núm. 3, 2006, pp. 247-275, DOI: 10.1080/07036330600744456.

Duverger, Christian. *La conversion des indiens de Nouvelle Espagne, avec le texte des Colloques des Douze de Bernardino de Sahagún*, Éditions du Seuil, 1987.

Dzul Ek, Carlos Armando. “El auto de fe o choque de dos culturas”. *Tramoya* 33, octubre-diciembre, 1992, pp. 57-62, https://cdigital.uv.mx/bitstream/handle/123456789/4024/199233P57.pdf?sequence=2&isAllowed=y. Consultado el 27 de enero de 2017.

Edgerton, Samuel Y. “Smithsonian Exhibit; On 'Reading' A Painting”. *The New York Times*, 16 junio 1991, https://www.nytimes.com/1991/06/16/arts/l-smithsonian-exhibit-on-reading-a-painting-045991.html.

El blog de Ixmiquilpan-turístico, http://ixmiquilpan-turistico.2010.over-blog.es/pages/CENTRO_HISTORICO-2707155.html. Consultado el 20 de enero de 2019.

Elliott, John Huxtable. *Empires of the Atlantic World: Britain and Spain in America, 1492-1830*. Yale University Press, 2006.

"English-Language Theatre". *The Canadian Encyclopedia*, 10 de julio de 2017, www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/english-language-theatre. Consultado el 4 de enero de 2019.

Erdman, Harley. "Gendering Chiapas: Petrona De La Cruz and Isabel Juárez Espinosa of La Fomma (Fortaleza De La Mujer Maya/Strength of the Mayan Woman)". *The Color of Theater: Race, Culture and Contemporary Performance*, editado por Roberta Uno, *et al.*, Continuum, 2002, pp. 159-169.

Erickson, Jon. "Tension/release and the production of time in performance". *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, editado por Gabriella Giannachi, *et al.*, Routledge, 2012, pp. 82-99.

Ewers, John C. "The emergence of the Plains Indian as the symbol of the North American Indian". *American Indian Stereotypes in the World of Children: A Reader and Bibliography*, editado por Arlene B. Hirschfelder, Paulette Fairbanks, *et al.*, Scarecrow Press, 1999, pp. 16-32.

Fanon, Frantz. *Black Skin, White Masks*. Traducido por Charles L. Markmann, Pluto Press, 2017.

Faulkner, Tom. "Christianity". *The Canadian Encyclopedia*, 4 marzo 2015, www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/christianity. Consultado el 2 de mayo de 2019.

Filewod, Alan. "Erect Sons and Dutiful Daughters: Imperialism, Empires and Canadian Theatre". *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama and Performance*, editado por J. Ellen Gainor, Routledge, 1995, pp. 56-70.

---. *Committing Theatre: Theatre Radicalism and Political Intervention in Canada*. Between the Lines, 2011.

---. *Performing Canada. The Nation Enacted in the Imaginary Theatre*. Textual Studies in Canada, 2002.

Finkelman, Paul, editor. *Encyclopedia of African American History, 1896 to the Present: From the Age of Segregation to the Twenty-First Century*, vol. 1, Oxford University Press, 2009.

Fischer-Lichte, Erika, *et al.*, editores. *The Politics of Interweaving Performance Cultures: Beyond Postcolonialism*. Routledge, 2014.

---. "Appearing as Embodied Mind. Defining a Weak, a Strong and a Radical Concept of Presence" Appearing as embodied mind". *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, editado por Gabriella Giannachi, *et al.*, Routledge, 2012, pp. 103-118.

---. *The Semiotics of Theater*. Indiana University Press, 1992.

---. *The Transformative Power of Performance: A New Aesthetics.* Traducido por Saskya Iris Jain, Routledge, 2008.

---. *Theatre, Sacrifice, Ritual: Exploring Forms of Political Theatre*. Routledge, 2008.

Foster, Hal, *et al. Arte desde 1900. Modernidad, antimodernidad, posmodernidad*, Ediciones AKAL, 2006.

Frischmann, Donald H. "Contemporary Mayan Theatre and Ethnic Conflict. The Recovery and (Re)Interpretation of History". *Imperialism and Theatre: Essays on World Theatre, Drama and Performance*, editado por J. Ellen Gainor, Routledge, 1995, pp. 71-84.

---. *El nuevo teatro popular en México*. INBA, 1990.

---. "Misiones Culturales, Teatro Conasupo, and Teatro Comunidad: The Evolution of Rural Theater". *Rituals of Rule, Rituals of Resistance: Public Celebrations and Popular Culture in Mexico,* editado por William H. Beezley, *et al.,* SR Books, 1997, pp. 285-306.

---. "New Mayan Theatre in Chiapas: Anthropology, Literacy, and Social Drama". *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, editado por Diana Taylor y Juan Villegas, Duke University Press, 1994, pp. 213-238.

Fuentes, Carlos. *Ceremonias del alba,* Mondadori, 1991.

---. *Todos los gatos son pardos*. Siglo Veintiuno Editores, 1970.

Galich, Manuel. *Nuestros primeros padres*. Casa de las Américas, 2004.

García Escobar, Carlos René. "Atlas danzario de Guatemala". *Tradiciones de Guatemala*, no. 52, 1999, pp. 87-137, http://www.revistascefol.usac.edu.gt/detallearticulo.php?c=79&a=573. Consultado el 12 de octubre de 2019.

García Icazbalceta, Joaquín. *Don Fray Juan de Zumárraga, Primer Obispo y Arzobispo de México. Estudio biográfico y bibliográfico*, Antigua Librería de Andrade y Morales, 1881. Google Play, https://play.google.com/store/books/details?id=CTIpAAAAYAAJ&rdid=book-CTIpAAAAYAAJ&rdot=1. Consultado el 12 de noviembre de 2017.

Gardner, David. "English-Language Theatre". *The Canadian Encyclopedia*, 16 marzo 2006, www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/english-language-theatre. Consultado el 4 de enero de 2019.

Geiogamah, Hanay, y Jaye T. Darby. *American Indian Performing Arts: Critical Directions*, UCLA American Indian Studies Center, 2010.

Gell, Alfred. “The Problem Defined: The Need for an Anthropology of Art”. *Art and Agency. An Anthropological Theory*. Clarendo Press-Oxford, 1998, pp. 1-11.

Giannachi, Gabriella, *et al.*, editores. *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*. Routledge, 2012.

---. “Environmental Presence”. *Archaeologies of Presence: Art, Performance and the Persistence of Being*, editado por Gabriella Giannachi, *et al.*, Routledge, 2012, pp. 50-63.

Gilbert, Helen, J. D. Phillipson, *et al.*, editores. *In the Balance: Indigeneity, Performance, Globalization*. Liverpool University Press, 2019.

Gilbert Helen y Joanne Tompkins. *Post-Colonial Drama. Theory, Practice, Politics*. Routledge, 1996.

Giroux, Dalie, y Jérôme Dubois, editores. *Les arts performatifs et spectaculaires des premières nations de l'est du Canada*. Harmattan, 2014.

Gismondi, Mike. “An Afternoon with Drew Hayden Taylor, Playwright”. *Aurora*, 2005, http://aurora.icaap.org/index.php/aurora/article/view/3/3. Consultado el 20 de enero de 2019.

Goldie, Terry. *Fear and Temptation: The Image of the Indigene in Canadian, Australian, and New Zealand Literatures*. McGill-Queen's University Press, 1989.

González de Eslava, Fernán. *Coloquios espirituales y sacramentales*, editado por José Rojas Garcidueñas, Editorial Porrúa, 1976, 2 vols.

Goodall, Jane. *Stage Presence*. Routledge, 2009.

Goutman Bender, Ana. “Teatro: reto y recurso intocado”. Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación, 1983, pp. 71-75, ccdoc.iteso.mx/acervo/cat.aspx?cmn=search&fulltext=creator%3A%22GOUTMAN+BENDER+Ana%22. Consultado el 13 de febrero de 2018.

Greer, Allan. *Property and Dispossession. Natives, Empires and Land in Early Modern North America*. Cambridge University Press, 2018.

Greer, Margaret. “La caza sacro-política: De *El bosque divino* de González Eslava a Calderón”. *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, editado por Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, Vervuert-Iberoamericana, 2008.

Greyeyes, Carol. “On the Trail of Native Theatre”. *Performing Indigeneity. New Essays on Canadian Theatre*, editado por Yvette Nolan y Ric Knowles, Playwrights Canada Press, 2016, pp. 98-113.

Grotowski, Jerzy. *Towards a Poor Theatre*. Routledge, 2001.

Grubisic, Katia. “‘Savage nations roam o'er native wilds’: Charles Mair and the Ecological Indian”. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, [S.l.], enero, 2005, journals.lib.unb.ca/index.php/SCL/article/view/15271/16350. Consultado el 9 de febrero de 2019.

Gwyn, Richard J. *Nation Maker: Sir John A. MacDonald: His Life, Our Times*, vol. 2 (1867-1891), Vintage Canada, 2012.

Habermas, Jürgen. *The Structural Transformation of the Public Sphere. An Inquiry into a Category of Bourgeois Society*. Traducido por Thomas Burger y Frederick Lawrence, The MIT Press, 1989.

Halbwachs, Maurice. *On Collective Memory*. Traducido por Lewis A. Coser, University of Chicago Press, 2008.

Harris, Max. *The Dialogical Theatre: Dramatizations of the Conquest of Mexico and the Question of the Other*, Macmillan, 1993.

Harrison, Andrew. "What is 'presence'?". *Presence. The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects*, Ashgate, 2006, pp. 161-172.

Harrison, Lawrence E. *The Pan-American Dream: Do Latin American's Cultural Values Discourage True Partnership with the United States and Canada?* BasicBooks, 1997.

Heil, Reinhardt, *et al.*, editores. *Tensions and Convergences: Technological and Aesthetic Transformations of Society*. Verlag, 2007.

"Hemispheric Institute Digital Video Library". *Hemispheric Institute/Instituto Hemisférico de Performance y Política*, http://hemisphericinstitute.org/hemi/en/hidvl. Consultado el 15 de enero de 2018.

Hengen, Shannon Eileen. *Where Stories Meet: An Oral History of De-ba-jeh-mu-jig Theatre*. Playwrights Canada Press, 2007.

Hernán Ramírez, Hugo. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. Vervuert/Iberoamericana-Bonilla Artigas, 2009.

Herrera, Gerardo, *et al.* "Agency and Presence: A Common Dependence on Subjectivity?". *Presence: Teleoperators and Virtual Environments*, vol. 15, núm. 5, 2006, pp. 539-552.

Highway, Tomson. *Dry Lips oughta Move to Kapuskasing*. Fifth House, 1994.

---. *The Rez Sisters*. Fifth House, 1988.

Hill Boone, Elizabeth. "Seeking Indianness: Christoph Weiditz, the Aztecs, and feathered Amerindians". *Colonial Latin American Review*, vol. 26, 2017, pp. 39-61, https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10609164.2017.1287323.

Hinge, Gail. *Indian Acts and Amendments, 1868-1975*. Publications of the Government of Canada, s.f., publications.gc.ca/collections/collection_2017/aanc-inac/R5-158-2-1978-eng.pdf. Consultado el 12 de enero de 2017.

"History". *Native Earth Performing Arts Inc.*, http://www.nativeearth.ca/about/history/. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

Hobbs, Margaret y Carla Rice. *Gender and Women's Studies: Critical Terrain*. Women's Press, 2018.

Holdsworth, Nadine, editora. *Theatre and National Identity. Re-imagining Conceptions of Nation*. Routledge, 2014.

Horcasitas, Fernando. *El teatro náhuatl: épocas novohispana y moderna*. UNAM, 1974.

Hoyle, Cristopher. "Annie Mae's Movement". *Stage Door*, 9 abril 2001, http://www.stage-door.com/Theatre/2001/Entries/2001/4/9_Annie_Maes_Movement.html. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

Hughes, Bonnie Kathleen. *"[T]he subtle but powerful cement of a patriotic literature": English-Canadian Literary Anthologies, National Identity, and the Canon*, 2012, Universidad de Ottawa. Tesis doctoral, https://ruor.uottawa.ca/bitstream/10393/22760/1/Hughes_Bonnie_2012_thesis.pdf. Consultado el 18 de mayo de 2018.

Hyam, Ronald. "The British Empire in the Edwardian Era". *The Oxford History of the British Empire*, vol. IV, *The Twentieth Century*, editado por Judith Brown y W. Roger Louis, Oxford, 1999, http://www.oxfordscholarship.com/view/10.1093/acprof:oso/9780198205647.001.0001/acprof-9780198205647-chapter-2?print=pdf. Consultado el 14 de febrero de 2019.

"Indian Act and Women's Status Discrimination via Bill C31 and Bill C3". *Indigenous Corporate Training Inc*., 9 julio 2012, www.ictinc.ca/indian-act-and-womens-status-discrimination-via-bill-c-31-bill-c-3. Consultado el 8 de diciembre de 2018.

Instituto Nacional Indigenista. *¿Ha fracasado el indigenismo? Reportaje de una controversia*. Sepsetentas, 1971.

Instituto Nacional para el Federalismo y el Desarrollo Municipal, Gobierno del Estado de Hidalgo. "Ixmiquilpan". *Enciclopedia de los Municipios de México. Estado de Hidalgo*, intranet.e-hidalgo.gob.mx/enciclomuni/municipios/13030a.htm. Consultado el 18 de mayo de 2018.

Ivison, Douglas. "'I too am a Canadian': John Richardson's *The Canadian Brothers* as postcolonial narrative". *Is Canada Postcolonial? Unsettling Canadian Literature*, editado por Laura Moss, Wilfrid Laurier University Press, 2003, pp. 162-176.

Jackson, Robert H. *Demographic Change and Ethnic Survival among the Sedentary Populations on the Jesuit Mission Frontiers of Spanish South America, 1609-1803: The Formation and Persistence of Mission Communities in a Comparative Context*. Brill, 2015.

James, Deborah. "*The Ecstasy of Rita Joe*, by George Ryga. Study Guide". National Arts Centre, https://nac-cna.ca/pdf/eth/0809/rita_joe_guide.pdf. Consultado el 3 de octubre de 2018.

Johnson, Pauline E. "A Strong Race Opinion: On the Indian Girl in Modern Fiction". *Tekahionwake: E. Pauline Johnson's Writings on Native North America*, editado por Margery Fee y Dory Mason, Broadview Press, 2016, pp. 155-162.

Johnston, Basil H. "One Generation from Extinction". *Native Writers & Canadian Writing*. Edición especial de *Canadian Literature* 124-125, primavera-verano, 1990, pp. 10-15, http://canlitweb.arts.ubc.ca/canlitmedia/canlit.ca/pdfs/articles/canlit124-Generation(Johnston).pdf. Consultado el 13 de agosto de 2018.

Jordán, Guillermo. "Eternos despojados, la mojiganga del indigenismo". Instituto Nacional Indigenista. *¿Ha fracasado el indigenismo? Reportaje de una controversia,* Sepsetentas, 1971, pp. 176-180.

Juárez Espinosa, Isabel. *Cuentos y teatro tzeltales*. Diana, 1994.

Kanter, Jodi. *Performing Loss: Rebuilding Community through Theater and Writing*. Southern Illinois University Press, 2007.

Keeshig-Tobias, Lenore. "Stop Stealing Native Stories". *Borrowed Power: Essays on Cultural Appropriation*, editado por Bruce H. Ziff y Pratima V. Rao, Rutgers University Press, 1997, pp. 71-73.

Kennedy-Kish, Banakonda, Ben Carniol, *et al. Case Critical: Social Services & Social Justice in Canada*. Between the Lines, 2017.

Kobayashi, José María. *La educación como conquista: empresa franciscana en México*. El Colegio de México, 1974.

Köstlbauer, Josef, *et al. The Language of Continent Allegories in Baroque Central Europe*. Franz Steiner Verlag, 2016.

Kovacs, Alexandra. "Beyond Shame and Blame in Pauline Johnson's Performance Histories". *Canadian Performance Histories and Historiographies*, editado por Heather Davis-Fisch, Playwrights Canada Press, Toronto, 2017, pp. 31-51.

La Flamme, Michelle. "(Re)Animating the (Un)Dead". *Performing Indigeneity. New Essays on Canadian Theatre*, editado por Yvette Nolan y Ric Knowles, Playwrights Canada Press, 2016, pp. 214-245.

Labelle, Kathryn Magee. *Dispersed but Not Destroyed: A History of the Seventeenth-century Wendat People*, UBC Press, 2013.

Lancaster, Roger N. "When I was a Girl (Notes on Contrivance)". *A Companion to the Anthropology of the Body and Embodiment*, editado por Frances E. Mascia-Lees, Wiley-Blackwell, 2011, pp. 46-71.

Landa, Diego de. *Relación de las cosas de Yucatán*. Linkgua, 2019.

LaRocque, Emma. *When the Other Is Me: Native Resistance Discourse, 1850-1990*. University of Manitoba Press, 2014.

Latham, David, "Mair, Charles". *Dictionary of Canadian Biography*, vol. 15, University of Toronto/Université Laval, 2003, http://www.biographi.ca/en/bio/mair_charles_15E.html. Consultado el 29 de enero de 2019.

Layera, Ramón. "Mecanismos de fabulación y mitificación de la historia en las 'comedias impolíticas'" y las Coronas de Rodolfo Usigli". *Latin American Theatre Review*, vol. 18, núm. 2, 1985, pp. 49-55.

Leblanc, Daniel. "Mélanie Joly draws lessons from her cabinet demotion". *The Globe and Mail*, 14 de septiembre de 2018, https://www.theglobeandmail.com/politics/article-melanie-joly-draws-lessons-from-her-cabinet-demotion/. Consultado el 4 de enero de 2019.

Lee, Betty. *Love and Whisky. The Story of the Dominion Drama Festival and the Early Years of Theatre in Canada (1606-1972)*. Simon & Pierre, 1982.

Lelièvre, Renée y Monique Baillet. “Une entrée triomphale en Acadie en 1606”. *Revue d'histoire du théâtre*, vol. 21, núm. 2, pp. 134-141.

León Portilla, Miguel, *et al. Visión de los vencidos: Relaciones indígenas de la conquista*. Universidad National Autónoma de México, 2017.

Lescarbot. Marc. *Les Muses de la Nouvelle France*, 1612, play.google.com/store/books/details?id=_DIJAAAAQAAJ&rdid=book-_DIJAAAAQAAJ&rdot=1.

“Ley que crea el Instituto Nacional Indigenista”, 4 de diciembre de 1948. *Universidad Autónoma Metropolitana*, www.uam.mx/difusion/comcul/leyes/leyes28.html. Consultado el 18 de mayo de 2018.

Llanes Salazar, Rodrigo. “Conflictos por la tierra”. *Diario de Yucatán*, 3 octubre 2016, yucatan.com.mx/editoriales/opinion/conflictos-la-tierra#sthash.KaS8zdkB.dpuf. Consultado el 18 de mayo de 2018.

Lomnitz-Adler, Claudio. *Deep Mexico, Silent Mexico: An Anthropology of Nationalism*. University of Minnesota Press, 2006.

Londré, Felicia Hardison, y Daniel J. Watermeier. *The History of North American Theater. The United States, Canada and Mexico: From Pre-Columbian Times to the Present*. Continuum, 2000.

Lott, Eric. “‘The Seeming Counterfeit’: Racial Politics and Early Blackface Minstrelsy”. *American Quarterly*, vol. 43, núm. 2, 1991, pp. 223-254.

Mac Dougall, Jill. *Performing Identities on the Stages of Quebec*. Peter Lang, 1997.

Macdonald, Laura. “Canada and NAFTA”. *The Canadian Encyclopedia*, 29 marzo 2017, www.thecanadianencyclopedia.ca/en/article/north-american-free-trade-agreement-nafta. Consultado el 2 de mayo de 2019.

Mackenzie, James Bovell. *Thayendanegea: An Historico-Military Drama*. Briggs, 1898. *Internet Archive,* https://archive.org/details/thayendanegeahis00mackuoft. Consultado el 9 de febrero de 2019.

---. *The Six-Nations Indians in Canada*. Hunter Rose, 1896. *Internet Archive,* //archive.org/details/cihm_09442. Consultado el 9 de febrero de 2019.

McMahan, Alison. "Immersion, Engagement, and Presence. A Method for Analyzing 3-D Video Games". *The Video Game Theory Reader*, editado por Mark J.P. Wolf y Bernard Perron, Routledge, 2003, pp. 67-86.

Mair, Charles. *Tecumseh, a Drama and Canadian Poems*. W. Briggs, 1901. *Internet Archive*, archive.org/details/tecumsehadramaa00mairgoog/page/n14. Consultado el 6 de febrero de 2019.

Makeham, Paul. "The Black Hole of Our History: A Conversation with Louis Nowra". *Canadian Theatre Review, núm.* 74, 1993, pp. 27-31.

Maltby, William S. *Auge y caída del imperio español*. Traducido por Jesús Cuéllar, Marcial Pons Historia, 2011. Ed. original inglesa *The Rise and Fall of the Spanish Empire*, Palgrave Macmillan, 2009.

Maniura, Robert y Rupert Shepherd, editores. *Presence. The Inherence of the Prototype within Images and Other Objects*. Ashgate, 2006.

María y Campos, Armando de. "Gestación y estreno del drama *La venganza de la gleba*, de Federico Gamboa". *Reseña Histórica del Teatro en México 2.0-2.1*, http://criticateatral2021.org/transcripciones/1302_570419.php. Consultado el 13 de febrero de 2018.

---. *El teatro de género chico en la Revolución Mexicana*. Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1956.

---. *El teatro de género dramático en la Revolución Mexicana,* Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, 1957.

Materne, Yves, editor. *The Indian Awakening in Latin America*. Traducido por William A. Dudde, *et al.*, Friendship Press, 1980.

McLuhan, Marshall. *Understanding Media: The Extensions of Man*. McGraw-Hill, 1964.

Mediz Bolio, Antonio. *La flecha del sol. Poema escénico de la conquista dividido en tres actos*. Imprenta Constitucionalista, 1918.

Mejía Piñeros, María Consuelo y Sergio Sarmiento Silva. *La lucha indígena: un reto a la ortodoxia,* 3a. ed., Siglo XXI, 2003.

Merleau-Ponty, Maurice. *Œuvres,* editado por Claude Lefort, Gallimard, 2010.

---. *Phénoménologie de la perception*. Gallimard, 1945.

Meusburger, Peter, *et al.*, editores. *Cultural Memories. The Geographical Point of View.* Springer, 2011.

Michael, Joachim. "'Lo que nos preocupa es que desees el bautizo': pasaje intercultural y heterodoxia en el teatro misionero colonial". *Traducción y poder: sobre marginados, infieles, hermeneutas y exiliados,* editado por Liliana Ruth Feierstein y Vera Elisabeth Gerling, Vervuert/Iberoamericana, 2008, pp. 77-100.

Mielke, Laura L. "Introduction". *Native Acts: Indian Performance, 1603-1832*, editado por Joshua David Bellin y Laura L Mielke, University of Nebraska Press, 2011.

Mojica, Monique y Ric Knowles, editores. *Staging Coyote's Dream: An Anthology of First Nations Drama in English*. Playwrights Canada Press, 2003.

Monleón, José. *América Latina, teatro y revolución.* Ateneo de Caracas, 1978.

Montemayor, Carlos, *et al. Words of the True Peoples: Anthology of Contemporary Mexican Indigenous-Language Writers*. University of Texas Press, 2007.

Montemayor, Carlos. *La literatura actual en las lenguas indígenas de México*. Universidad Iberoamericana, 2001.

Monture, Rick. "'Beneath the British Flag': Iroquois and Canadian Nationalism in the Work of Pauline Johnson and Duncan Campbell Scott". *Essays on Canadian Writing*, vol. 75, 2002, pp. 118-141.

Mormando, Franco. "To Persuade Is a Victory: Rhetoric and Moral Reasoning in the Sermons of Bernardino of Siena". *The Context of Casuistry*, editado por James F. Keenan y Thomas A. Shannon, Georgetown University Press, 1995, pp. 54-84.

Moses, Daniel David. *Big Buck City: A Play in Two Act*s. Exile Editions, 1998.

---. *Coyote City. Big Buck City. Two Plays*. Exile Editions, 2017.

---. The Exile Book of Native Canadian Fiction and Drama. Exile Editions, 2010.

Moss, Wendy y Elaine Gardner-O'Toole. *Aboriginal People: History of Discriminatory Laws*, Government of Canada Publications, publications.gc.ca/Collection-R/LoPBdP/BP/bp175-e.htm#(102)txt. Consultado el 9 de diciembre de 2018.

Naranjo Zabala, Krishna. "Los sueños mayas: Entrevista con Feliciano Sánchez Chan". *Círculo de Poesía, Revista Electrónica de Literatura*, 15 de agosto de 2014, http://circulodepoesia.com/2014/08/los-suenos-mayas-entrevista-con-feliciano-sanchez-chan/. Consultado el 12 de agosto de 2018.

"Native America Calling - Anna Mae Pictou Aquash". *AIM Disinformation*, 3 de diciembre de 2007, http://aimdisinfo.blogspot.ca/2007/12/native-america-calling-anna-mae-pictou.html. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

"Native Earth Performing Arts Weesageechak Begins to Dance". *Native Earth Performing Arts Inc.*, www.nativeearth.ca/en/assets/images/Weesageechak%20History-April2010.pdf. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

Ndlovu, Morgan. *Performing Indigeneity. Spectacles of Culture and Identity in Coloniality*. Pluto Press, 2019.

Neuhaus, Mareike. *The Decolonizing Poetics of Indigenous Literatures*. University of Regina Press, 2015.

Nichols, Deana. "New Writing in a Populist Context. A Play, a Pie and a Pint". *Theatre History Studies*, editado por Sara Freeman, vol. 36, 2017, University of Alabama Press, pp. 266-285.

Nolan, Yvette, *et al. Aboriginal Theatre in Canada: An Overview*, National Arts Centre, 2008, www.theatrealberta.com/wp-content/uploads/2017/12/Aboriginal-Theatre.pdf. Consultado el 24 de enero de 2017.

---. "Annie Mae's Movement". *North American Women's Drama,* wodr.alexanderstreet.com/philologic/WODR/navigate/1280/table-of-contents/. Consultado el 3 de diciembre de 2017.

---, editora. *Beyond the Pale: Dramatic Writing from First Nations Writers and Writers of Colour*, Playwrights Canada Press, 2004.

---. "Job's Wife, or the Delivery of Grace". *Staging Coyote's Dream*, editado por Monique Mojica y Ric Knowles, Playwrights Canada Press, 2003.

---. *Medicine Shows: Indigenous Performance Culture*, Playwrights Canada Press, 2015.

--- y Ric Knowles, editores. *Performing Indigeneity. New Essays on Canadian Theatre*. Playwrights Canada Press, 2016.

Nothof, Anne. "Contemporary English Canadian Drama and Theater". *History of Literature in Canada: English-Canadian and French-Canadian*, editado por Reingard M. Nischik, Camden House, 2008, pp. 373-386.

---. “Moses, Daniel David”. *Canadian Theatre Encyclopedia,* www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=Moses%2C%20Daniel%20David. Consultado el 20 de enero de 2019.

Novo, Salvador. “Cuauhtémoc”. *Teatro mexicano del siglo XX*, editado por Antonio Magaña-Esquivel, Fondo de Cultura Económica, 1980, pp. 256-282.

O’Grady, Catherine. “Wacousta Workshops: An Overview”. *Wacousta! A melodrama in three acts with a description of its development in workshops*, Press Porcépic Limited, 1979, pp. 109-110.

Online Archive of California, https://oac.cdlib.org/findaid/ark:/13030/kt4779n8p4/entire_text/. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

“Ononharoi'wha ou Le Renversement de cervelle”. *Ondinnok,* www.ondinnok.org/toutes-les-creations/ononharoiwha-ou-le-renversement-de-cervelle/. Consultado el 15 de enero de 2017.

Ortiz, Bullé G. A. *Cultura y política en el drama mexicano posrevolucionario (1920-1940).* Universidad de Alicante, 2007.

Pao, Angela C. *No Safe Spaces: Re-casting Race, Ethnicity, and Nationality in American Theater*. University of Michigan Press, 2010.

Parodi, Claudia. “Lope y Calderón en náhuatl: Teatro indianizado”. *El teatro en la Hispanoamérica colonial*, editado por Ignacio Arellano y José Antonio Rodríguez Garrido, Vervuert-Iberoamericana, 2008, pp. 99-117.

Pastor, Beatriz. *El jardín y el peregrino: ensayos sobre el pensamiento utópico latinoamericano, 1492-1695.* Rodopi, 1996.

Paz, Octavio. “México y Estados Unidos: Posiciones y contraposiciones”. *El laberinto de la soledad y otras obras,* Penguin Books, 1994.

Pearson, Mike y Michael Shanks. *Theatre/Archaeology*. Routledge, 2001.

Perkyns, Richard, editor. *Major plays of the Canadian theatre 1934-1984*. Irwin, Toronto, 1984.

Phillips, Dom. "Footage of sole survivor of Amazon tribe emerges". *The Guardian*, 19 julio 2018, www.theguardian.com/world/2018/jul/19/footage-sole-survivor-amazon-tribe-emerges-brazil. Consultado el 20 de enero de 2019.

Pilcher, Jeffrey M. *Cantinflas and the Chaos of Mexican Modernity*. SR Books, 2001.

Pilgrim, David. *Watermelons, Nooses, and Straight Razors: Stories from the Jim Crow Museum*. PM Press, 2018.

Poitras, Guy. *Inventing North America: Canada, Mexico, and the United States*. Lynne Rienner, 2001.

Pollock, Sharon, "Generations". *Major Plays of the Canadian Theatre 1934-1984*, editado por Richard Perkyns, Irwin, 1984, pp. 604-655.

Powell, Philip. *Soldiers, Indians, and Silver: The Northward Advance of New Spain*, 1550-1600. University of California Press, 1952.

Puxley, Chinta "Aboriginals adopted into white families want formal apology". *The Globe and Mail*, 24 marzo 2014, www.theglobeandmail.com/news/national/aboriginals-adopted-into-white-families-want-formal-apology/article17654556/. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

---. "Sixties Scoop: 'They just wanted to remove an Indian child into a white home'". *CBC*, 17 junio 2015, www.cbc.ca/news/canada/manitoba/sixties-scoop-they-just-wanted-to-remove-an-indian-child-into-a-white-home-1.3117815. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

Quiñones Melgoza, José. *Teatro escolar jesuita del siglo XVI*. CONACULTA, 1992.

Quinteros, Isis. “La consagración del mito en la epopeya mexicana: *La Malinche* de Celestino Gorostiza”. *Latin American Theatre Review*, vol. 19, núm. 1, 1985, pp. 33-42.

Rá 'bede de hñato ya zu'ue. Cuentos de Animales en otomi (del Valle del Mezguital). Instituto Lingüístico de Verano-Secretaría de Educación Pública, 1974.

Rabinal Achi. A Fifteen-Century Maya Dynastic Drama, editado por Alain Breton. Traducido por Teresa Lavender Fagan y Robert Schneider, University Press of Colorado, 2007.

Rasmussen, Iben N. y Eugenio Barba. *Theatre Presence: Theatre Culture*, Dartington College of Arts, 1979.

Rayner, Alice. *Ghosts: Death's Double and the Phenomena of Theatre*. University of Minnesota Press, 2006.

Reaney, James. “The Canadian Brothers”. *Major Plays of the Canadian Theatre 1934-1984*, editado por Richard Perkyns, Irwin, 1984, pp. 656-725.

---. *Wacousta! A Melodrama in Three Acts with a Description of its Development in Workshops*, Press Porcépic Limited, 1979.

Reder, Deanna y Alix Shield. “I write this for all of you”: Recovering the Unpublished RCMP “Incident” in Maria Campbell’s *Halfbreed* (1973)”. *Canadian Literature*, 29 mayo 2018, http://canlit.ca/article/i-write-this-for-all-of-you-recovering-the-unpublished-rcmp-incident-in-maria-campbells-halfbreed-19731/#_edn4. Consultado el 13 de febrero de 2018.

Rice, Louise. “Jesuit Thesis Prints and the Festive Academic Defence”. *The Jesuits. Cultures, Sciences, and the Arts, 1540-1773*, editado por John W. O’Malley, *et al.*, University of Toronto Press, 2000, pp. 148-169.

Richard, Paul. “The Aztecs”. *The Washington Post*, 2 octubre 1983, www.washingtonpost.com/archive/lifestyle/style/1983/10/02/the-aztecs/60851dec-d70b-4415-926d-6c8166b07709/?noredirect=on&utm_term=.d40d448b086e. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

Richardson, John. *The Canadian Brothers; or, Prophecy Fulfilled*. A. H. Armour and H. Ramsay, 1840.

---. *Wacousta, or, the Prophecy: A Tale of the Canadas*. Key and Biddle, 2018. Internet resource.

Riva, Giuseppe. “Enacting Interactivity: The Role of Presence”. *Enacting Intersubjectivity: A cognitive and social perspective on the study of interactions*, editado por F. Morganti, A. Carassa, *et al.*, IOS Press, 2008, pp. 97-114.

Rivera, Luis N. *A Violent Evangelism: The Political and Religious Conquest of the Americas*. John Knox Press, 1992.

Rodríguez, Jesusa y Liliana Felipe. *Cabaret Prehispánico: El ombligo de las diosas*, DVD, 2005.

Ropp, Steve C. *The Strategic Implications of the Rise of Populism in Europe and South America*. Strategic Studies Institute, US Army War College, 2005.

Ross Stuart, E. *The History of Prairie Theatre. The Development of Theatre in Alberta, Manitoba, and Saskatchewan 1833-1982*. Simon & Pierre, Toronto, 1984.

Rousseau, Jean-Jacques. *Lettre à d'Alembert sur les spectacles*, Garnier Frères, 1889. Internet Archive, archive.org/details/lettredalembert00rousgoog/page/n10.

Royal Commission on National Development in the Arts, Letters, and Sciences 1949-1951. "The Order in Council". *Library and Archives Canada*, www.collectionscanada.gc.ca/massey/h5-402-e.html. Consultado el 30 de enero de 2019.

"Russ Means Holds Press Conference on Annie Mae's murder". *AIM Disinformation*, 3 diciembre 2007, aimdisinfo.blogspot.ca/2007/12/russ-means-holds-press-conference-on.html. Consultado el 12 de noviembre de 2018.

Ryan, Marie-Laure. *Narrative as Virtual Reality: Immersion and Interactivity in Literature and Electronic Media*. Johns Hopkins University Press, 2001.

Ryga, George y David Watson. "Political mythologies: An interview with George Ryga". *Canadian Drama*, vol. 8, 1982, pp. 160-172.

---. *The Ecstasy of Rita Joe and Other Plays*. Stoddart Pub, 1995.

Sahagún, Bernardino de. *Historia General de las cosas de la Nueva España*. Linkgua, 2015.

---. *Historia general de las cosas de Nueva España*, editado por Carlos M. Bustamante. 1829. Cambridge University Press, 2015, doi.org/10.1017/CBO9780511792885. Consultado el 12 de abril de 2018.

Salinas, Pablo. "Maxtla". *Teatro mexicano: 1969.* Aguilar, 1972.

Sample, Ian. "Surprise as DNA reveals new group of Native Americans: the ancient Beringians". *The Guardian*, 3 de enero de 2018, https://www.theguardian.com/science/2018/jan/03/ancient-dna-reveals-previously-unknown-group-of-native-americans-ancient-beringians. Consultado el 21 de diciembre de 2018.

Sánchez Chan, Feliciano. *Teatro maya contemporáneo,* 2 vols. INI/SEDESOL, 1994.

Sánchez, José. *Hispanic Heroes of Discovery and Conquest of Spanish America in European Drama*. Castalia, 1978.

Sandborn, Tom. "Headlines Theatre and the Uncertain Arts of Democracy". *The Columbia Journal*, vol. 9, núm. 2, 2004, http://www.columbiajournal.ca/04-04/Headlines.html. Consultado el 3 de octubre de 2018.

Sandwell, Bernard K., "The annexation of our Stage". *Canadian Magazine*, vol. 38, núm. 1, 1911, pp. 22-26.

Schäfer, Henning. "A Short History of Native Canadian Theatre". *Indigenous North American Drama: A Multivocal History*, editado por Birgit Däwes, SUNY Press, 2013, pp. 19-38.

Schwartz, Raz y William Steptoe. "The Immersive VR Self: Performance, Embodiment and Presence in Immersive Virtual Reality Environments". *A Networked Self and Human Augmentics, Artificial Intelligence, Sentience*, editado por Zizi Papacharissi, Routledge, 2018, pp. 108-116.

Scott, James C. *Domination and the Arts of Resistance: Hidden Transcripts*. Yale University Press, 1990.

Seed, Patricia. "Taking Possession and Reading Texts: Establishing the Authority of Overseas Empires". *William and Mary Quarterly*, vol. 49, núm. 2, abril 1992, pp. 183-209.

Shaw, Ron W. "Canada First". *Perth & District Historical Society*, http://www.perthhs.org/documents/charles-a-mair-shaw.pdf. Consultado el 6 de febrero de 2019.

Sherman, Jon F. *A Strange Proximity: Stage Presence, Failure, and the Ethics of Attention*. Routledge, 2016.

Shrive, Norman. *Charles Mair, Literary Nationalist*. University of Toronto Press, 1965.

Siouï Trudel, Sylvie-Anne. "'Apparitions d'Aataentsic' et 'Histoire de Théâtre'". *Les arts performatifs et spectaculaires des premières nations de l'est du Canada*, editado por Dalie Giroux y Jérôme Dubois, Harmattan, 2014, pp. 109-116.

Slater, Mel. "Place illusion and plausibility can lead to realistic behaviour in immersive virtual environments". *Philosophical Transactions of the Royal Society B. Biological Sciences*, vol. 364, núm. 1535, 2009, pp. 3549-3557, https://doi.org/10.1098/rstb.2009.0138.

Smith, A. J. M., editor. *The Book of Canadian Poetry: A Critical and Historical Anthology*. Gage, 1943.

Sobejano-Morán, Antonio. "El referente histórico en *Jubileo en el Zócalo* de Sender". *Revista Hispánica Moderna*, año 47, núm. 2, 1994, pp. 394-406.

Sommer, Doris. *The Work of Art in the World: Civic Agency and Public Humanities*. Duke University Press, 2014.

Sperdakos, Paula. "Dora Mavor Moore before the New Play Society". *Theatre Research in Canada / Recherches théâtrales au Canada*, 1989, ISSN 1913-9101, journals.lib.unb.ca/index.php/TRIC/article/view/7324/8383. Consultado el 12 de febrero de 2019.

Steele, Cynthia. "'A Woman Fell into the River': Negotiating Female Subjects in Contemporary Mayan Theatre". *Negotiating Performance. Gender, Sexuality, and Theatricality in Latin/o America*, editado por Diana Taylor y Juan Villegas, Duke University Press, 1994, pp. 239-256.

Szakolczai, Árpád. *Comedy and the Public Sphere: The Rebirth of Theatre as Comedy and the Genealogy of the Modern Public Arena*. Routledge, 2013.

Taylor, Drew Hayden. *Toronto at Dreamer's Rock and Education is Our Right. Two One-Act Plays*. Fifth House Publishers, 1990.

"Teatro". *Diccionario de la lengua española*. RAE. http://dle.rae.es/?id=ZHuBJMR. Consultado el 25 de junio de 2018.

"Tecumseh. The Ultimate Outdoor Drama Experience!". *Tecumseh!*, http://tecumsehdrama.com/. Consultado el 18 de diciembre de 2018.

Tejada y Ramiro, Juan, editor. *Colección de cánones y de todos los concilios de la iglesia española*. Imprenta de Don Pedro Montero, 1855.

Tiffin, Chris y Alan Lawson. "Introduction: The Textuality of Empire". *De-Scribing Empire. Post-colonialism and Textuality*, Routledge, 1994, pp. 1-11.

Tompkins, Joanne. *Theatre's Heterotopias. Performance and the Cultural Politics of Space*. Palgrave Macmillan, 2014.

Torres, Rodolfo, *et al.*, editores. *Race, Identity, and Citizenship: A Reader*. Blackwell, 1999.

Torres-Mazuera, Gabriela. *La común anomalía del ejido posrevolucionario: disonancias normativas y mercantilización de la tierra en el sur de Yucatán*, CIESAS, 2016.

Tunney, Catharine. "No NAFTA without cultural exemption and a dispute settlement clause, Trudeau vows". *CBC*, 4 septiembre 2018, www.cbc.ca/news/politics/trudeau-cultural-exemption-1.4806919. Consultado el 10 de enero de 2019.

"Two-thirds of the population declare Christian as their religion". *Statistics Canada*, www150.statcan.gc.ca/n1/pub/91-003-x/2014001/section03/33-eng.htm. Consultado el 2 de mayo de 2019.

Underiner, Tamara L. *Contemporary Theatre in Mayan Mexico: Death-defying Acts*. University of Texas Press, 2004.

Unger, Harlow Giles. *American Tempest: How the Boston Tea Party Sparked a Revolution*. Da Capo Press, 2011.

Usigli, Rodolfo. *Corona de luz*. Fondo de Cultura Económica, 1965.

---. C*orona de sombra: Pieza antihistórica en tres actos*, editado por Rex E. Ballinger, Appleton-Century-Crofts, 1961.

Vasconcelos, José. *La raza cósmica: misión de la raza iberoamericana*. Espasa-Calpe, 1966.

Valle Escalante, Emilio del, editor. *Teorizando las literaturas indígenas contemporáneas.* Editorial A Contracorriente, 2015.

Véliz, Claudio. *The New World of the Gothic Fox: Culture and Economy in English and Spanish America*. University of California Press, 1994.

Villella, Peter B. *Indigenous Elites and Creole Identity in Colonial Mexico, 1500-1800*. Cambridge University Press, 2016.

Visconsi, Elliott. *Lines of Equity: Literature and the Origins of Law in Later Stuart England*. Cornell University Press, 2008.

Wagner, Anton, editor. *Colonial Quebec: French-Canadian Drama, 1606-1966*. Canadian Theatre Review Publications, 1982.

Wallace, E. B., editor. *Ritual, Religion, and Theatre*. University of Alabama Press, 2013.

Warman, Arturo, *La danza entre moros y cristianos*. Secretaría de Educación Pública, 1972.

Wasserman, Jerry. *Spectacle of Empire. Marc Lescarbot's Theatre of Neptune in New France*. Talonbooks, 2006. “”

Wickham, Philip. “Théâtre de guérison : entretien avec Yves Siouï-Durand”. *Jeu*, núm. 113, 2004, pp.104-112.

Wolfe, Patrick. “Settler colonialism and the elimination of the native”, *Journal of Genocide Research*, vol. 8, núm. 4, 2006, pp. 387-409, doi.org/10.1080/14623520601056240.

Wood, Stephanie. “The Social vs. Legal Context of Nahuatl Títulos”. *Native Traditions in the Postconquest World*, editado por Elizabeth Hill Boone y Tom Cummins, Dumbarton Oaks Research Library and Collection, 1998, pp. 201-231.

Ybarra, Patricia. *Performing Conquest. Five Centuries of Theater, History, and Identity in Tlaxcala, Mexico*. University of Michigan Press, 2009.

Young, Iris Marion. *Justice and the Politics of Difference*. Princeton University Press, 1990.

Zarrilli, Phillip B. *Acting (re)considered: A Theoretical and Practical Guide*. Routledge, 2002.