

# TEORÍA Y PRÁCTICA DEL PERSONAJE HISTÓRICO: 1968, EL PERSONAJE HISTÓRICO Y EL TRABAJO DE MEMORIA. EL CASO DE *TIZOC*, EMPERADOR DE PABLO SALINAS (1970)

DANIEL MEYRAN

Al final de mi ensayo dedicado a «Los misterios del eco o la expresión americana en busca de una memoria», presentado durante el seminario sobre «Recuperaciones del mundo precolombino y colonial en los siglos XIX y XX hispanoamericanos» celebrado en marzo de 2003 en Biar, concluía recordando los versos del canto de Cacamatzin:

Envuelve la niebla los cantos del escudo  
sobre la tierra cae lluvia de dardos,  
con ellos se oscurece el color de todas las flores,  
hay truenos en el cielo  
con escudos de oro  
Allá se hace la danza<sup>1</sup>.

Así cantaba Cacamatzin antes de ser atormentado y asesinado por Pedro de Alvarado en la fiesta de Tóxcatl, en mayo de 1520, y evocaba la conquista y la agonía de una cultura condenada a muerte, al silencio, al olvido. Pero ¿no es el olvido el mejor guardián de la memoria? Esta memoria, que aparece entonces como una especie de revancha sobre el tiempo que pasa, no es una alucinación. Tanto los personajes de la ficción teatral como los de la realidad histórica no vuelven a vivir su pasado sino sabiéndolo pasado, pensándolo como pasado. De aquí la importancia otorgada, en el teatro como en la vida, a los signos de esta memoria, a los nombres de la historia, a los objetos, a los libros sagrados o no.

Así el teatro vuelve a visitar los acontecimientos de la historia que es su historia porque «representar el pasado es repasar el presente. Contamos historias viejas por ir corriendo la nueva...»<sup>2</sup>.

El tema escogido hoy por los gentiles organizadores de este seminario, mis cuates alicantinos, «En torno al personaje histórico: figuras precolombianas y coloniales en la literatura hispanoamericana desde la Independencia a nuestros días», me permite seguir la reflexión ya empezada sobre la memoria, el olvido, la historia, y plantear el papel teórico del personaje «histórico», puesto en escena en el teatro mexicano contemporáneo, como actor metafórico en este «deber de memoria» que todos comprendemos.

El personaje teatral aparece como una creación ficticia y convencional que requiere materializarse en un sistema de signos. Hace tiempo ahora que, por cualquier lugar que uno mire en teatrología, la noción de personaje, su propio estatuto, ha sido puesto en tela de juicio. Desde Patrice Pavis, que se pregunta si el personaje sobrevivirá o no a la desconstrucción y a la pérdida de su papel de soporte de los signos<sup>3</sup>, pasando por Robert Abirached, que trata de analizar «la crisis del personaje en el teatro contemporáneo», hablando incluso del «último cuarto de hora» del personaje<sup>4</sup>, hasta Anne Ubersfeld que escribe:

---

Daniel Meyran

Catedrático de literatura hispanoamericana de la Universidad de Perpignan (Departamento de Estudios Hispánicos) y Director del Centro Europeo de Investigación sobre Teatro Mexicano (CERTM) en dicha ciudad. Ha realizado numerosos estudios sobre el teatro mexicano y latinoamericano en general, centrándose sobre todo en la producción dramática del siglo XX. Es asimismo responsable de los sucesivos Coloquios Internacionales sobre Teatro Mexicano que se vienen celebrando en Perpignan desde 1993.

---

<sup>1</sup> Daniel Meyran, «'Los misterios del eco' o la expresión americana en busca de una memoria», *América sin nombre*, 5-6 (diciembre 2004), pp. 164-170; p. 170.

<sup>2</sup> Juan Tovar, *La madrugada*, en *Las Adoraciones*, México, Joaquín Mortiz, 1986.

<sup>3</sup> Patrice Pavis, *Diccionario del teatro*, Barcelona, Paidós, 1984.

<sup>4</sup> Robert Abirached, *La crise du personnage dans le théâtre contemporain*, Paris, Grasset, 1978.



Tlatelolco. Plaza de las tres culturas.

5  
Anne Ubersfeld, *Lire le théâtre*,  
Paris, Edit. sociales, 1978, p.  
119.

6  
Jorge Ibargüengoitia, *Las Muer-  
tas*, Madrid, Mondadori, 1987,  
p. 3.

7  
Juan Tovar, «El alma de los he-  
chos», *Repertorio* (Querétaro),  
nº 32 (1994), pp. 32-33.

8  
Diego Durán, *Historia de las  
Indias de Nueva España y de  
las Islas de Tierra firme, México*,  
CONACULTA, 1995, p. 370.

El personaje de teatro está en crisis. No es nuevo. Pero no es difícil ver que para él la situación se agrava. Dividido, estallado, esparcido en varios intérpretes, puesto en duda en su discurso, redoblado, esparcido, no hay se-  
vicia que la escritura teatral o la puesta en escena contemporánea no le haga sufrir<sup>5</sup>.

Sin embargo, ¿debemos prescindir totalmente de la noción de «personaje» de teatro? Si la reflexión teórica y crítica me parece

muy pertinente en la explicación del fenómeno dramático, ya que nos ofrece una nueva lectura y nos presenta perspectivas de análisis en profundidad del sistema teatral, en la medida en que rompe con el discurso clásico y autropomórfico que nos deja suponer que el hombre está en el centro de la acción, no es suficiente para negar la existencia del «personaje» que aparece como lugar de convergencias de estructuras diversas, desempeñando un papel de mediador.

Así, hablar de «personaje» es, en la vida como en el teatro, hablar de un modo de representación, de una imagen, de un signo que se entrega a sí mismo y a la mirada de los demás. Hablar de personaje es, pues, hablar de una ilusión de persona, ya que se le presta un cuerpo y una voz que le dan vida. Y en el espacio teatral, contrariamente al espacio novelesco, se multiplica la ilusión, ya que es otra persona la que toma el sitio del personaje, un actor que le presta su cuerpo y su voz. Entonces el espectador está doblemente engañado por el discurso del personaje y por la realidad corporal del actor que proyecta sobre él su conocimiento de sí y de los demás, su experiencia, su intuición de lo real en un proceso de lectura, de interpretación.

Hablar de «construcción» del personaje es analizar las modalidades del pasaje del objeto al signo, del referente «histórico» al producto cultural representado, ya que bien sabemos que todo discurso contempla, conforme se desarrolla, su propio referente interno, y bien sabemos que a la problemática de la realidad debe sustituirse la del decir verdad.

Hablar de «construcción» del personaje histórico es, pues, situarnos en una actividad de «puesta en discurso» (Benveniste), o de «puesta en signos» (Meyran) de la propia noción de personaje, y sólo enfoco aquí el

discurso como proceso relacionado a unas «condiciones de posibilidad de producción»: espacio institucional, espacio ideológico, espacio político... cuyas improntas constituyen cuantas codificaciones del discurso de construcción del objeto-personaje: exaltación nacionalista, transformación revolucionaria, crisis política, crisis socioeconómica... Y ello, sea el personaje «histórico» o no. «Todos los personajes son imaginarios», escribía Jorge Ibargüengoitia al frente de *Las Muertas* (1977-1987)<sup>6</sup>; si bien los acontecimientos narrados y representados son reales, «unos más imaginarios que otros, como es natural», añade Juan Tovar, «y están los demasiado imaginados, los ilustres de monumentos: pilar de la historia oficial, entes facticios inimaginables en lo humano, al menos bastante duros de pelar»<sup>7</sup>.

El discurso, y el discurso teatral en el caso particular, transforma una materia prima en objeto en el mundo. El problema que se me plantea, como modesto teórico teatrológico, es saber:

- ¿Qué objeto transforma?
- ¿Con qué medios lo transforma?
- ¿Cuál es el resultado de la transformación?

1 - ¿Qué objeto transforma?

He escogido al objeto-personaje Tizoc, Tizocicatzin, Tlalchitonatiuh, séptimo «tlatoni» de México. Nace en 1456 y es hijo de Moctezuma Ilhuicamina, hermano de Axayacatl (a quien sucede) y de Ahuizotl (que le sucederá). Empieza su gobierno a la muerte de Axayacatl en 1481, con una campaña guerrera contra Metztilan de la que vuelve casi derrotado. Su gobierno duró poco, tan solo cinco años durante los cuales, según informa la crónica, empieza la reconstrucción del Templo Mayor de México-Tenochtitlan y construye la piedra de sacrificio que se encuentra en dicho templo, llamada «piedra de Tizoc». Muere envenenado en 1486, según lo supone Diego Durán en su *Historia de las Indias de Nueva España y de las Islas de Tierra Firme*, donde escribe:

Viéndole los de su corte tan para poco, y no nada republicano, ni deseoso de ensanchar la gloria mexicana, que creen que lo ayudaron con *algún bocado*, de lo cual murió muy mozo y de poca edad. Murió al año de 1486, la qual muerte fue divulgada por todas las provincias y le fueron hechos las obsequias al mismo modo y manera que al rey pasado...<sup>8</sup>.

Teoría y práctica del personaje histórico: 1968, el personaje histórico y el trabajo de memoria. El caso de Tizoc, emperador de Pablo Salinas (1970)

## 2 – ¿Con qué medios lo transforma?

He escogido una «tragedia mexicana», el texto-representación *Tizoc, emperador* (tragedia mexicana en un acto dividido en tres cuadros) de Pablo Salinas<sup>9</sup>, en 1970 y la convención teatral. Es una obra original que le permite a Pablo Salinas (1926-1991) obtener el premio a la mejor tragedia en el IV Festival de Las Máscaras en Morelia (Michoacán). La acción de la pieza sucede en Tenochtitlán; la época: 1486, y está dedicada «a la memoria de una joven asesinada en Tlatelolco, 1968, cuyo nombre desconozco (después supe que se llamó Régina)».

Pablo Salinas precisa la escenografía en el paratexto, no en las primeras didascalias del acto único. El escenario está dividido en tres zonas distintas:

### *Palacio de Tizoc:*

Un pesado trono encima de un practicable al que conducen 3 o 4 escalones.

### *Aposento de Chalchiunenetzin:*

Un petate al centro y al lado un equipal.

*El símbolo de Tenochtitlan al fondo* (p. 7).

Los personajes, tal como aparecen en los *Dramatis Personae*, son Dioses y Príncipes precolombinos: «*Huitzilopochtli*, *Quetzalcoatl*, *la Madre de Tizoc*, *Tizoc* (tlatoani), *Chalchiunenetzin* (hermana de Axayacatl, de Tizoc y de Ahuizotl, esposa repudiada de Moquihuix), *Ilamateuctli* (vieja madre, diosa de la vejez, celebrada a principios del mes de Tititl, 17 mes del año azteca entre diciembre y enero, «la contracción del frío»); *Techotlalla* (Señor de Iztapalapan, hijo y sucesor de Quinatzin o Tlatecatzin en el trono de Acolluacan), *Maxtlaton* (Señor de Tlachco); *un servidor*» (p. 5).

## 3 – ¿Cuál es el resultado de la transformación del objeto-personaje histórico a causa del trabajo del discurso?

He escogido la ilusión del personaje histórico Tizoc visto por Huitzilopochtli/Quetzalcoatl/Pablo Salinas, demiurgo y dramaturgo distanciado. Así, el resultado es una tragedia que se construye a partir de una reflexión sobre el destino y el poder cuyo más alto representante es el *tlatoani* (el que tiene la palabra) pero un *tlatoani*, Tizoc, que difiere de su familia, que transgrede el orden sociopolítico del mundo azteca: «voy a principiar las guerras que en el pasado no

existen; haré que se cultiven el respeto y el amor y la amistad» (Cuadro III, p. 29), que quiere la victoria de los valores humanos sobre la barbarie representada aquí por su hermana Chalchiunenetzin: «¡la vergüenza de Tenochtitlán es tener un cobarde por rey!» (Cuadro I, p. 16).

Tizoc, héroe trágico, debe morir porque ha cumplido su destino, ha franqueado la frontera, como el Agammemnon de Esquilo, como el César Rubio o el Cuauhtémoc de Rodolfo Usigli. Así el personaje histórico se vuelve mito, personaje mítico, mediador entre el presente del 68 en Tlatelolco y el pasado del mismo Tlatelolco en 1473, cuando los tenochcas encabezados por Axayacatl masacraron a los de Tlatelolco y mataron a Moquihuixtli en la misma plaza.

Lo que transforma el discurso teatral es la visión que tienen Pablo Salinas y los espectadores mexicanos de su propio presente, proyectándose en un pasado mítico, porque, como ya lo he demostrado en otros trabajos, aquí, en esta confrontación de los tiempos (1968/1473/1486) por medio de la escritura y del discurso, «es donde la Revolución comienza, donde los relatos cambian la cara de la nación»<sup>10</sup>.

Y de veras el pasado prehispánico, como el pasado inmediato revolucionario y el presente postevolucionario, constituye un verdadero trauma histórico, y el recuerdo de 1968 como el de 1910 va a dejar una huella indeleble en la sociedad mexicana de hoy, planteando el problema de la memoria y de su escritura porque la noción de historia no puede prescindir de la memoria, de la memoria del hombre que asume a la vez un deber y un trabajo de memoria. Es un problema universal, que encontramos en España, con la pasión de las «caravanas de la memoria» de los hijos e hijas de republicanos en el exilio o no; en Alemania, con la «necesidad de memoria» del holocausto (2700 estelas en Berlín); en Francia, con la memoria de la colonización y el arrepentimiento, etc.

En México, desde la revolución mexicana, ninguna confrontación había opuesto, con tal fuerza, el gobierno mexicano a un sector de la sociedad mexicana, un movimiento que estalla en julio de 1968 y culmina el 2 de octubre del mismo año, en lo que se conoce con el nombre de «masacre de Tlatelolco»: un episodio represivo de la historia reciente de México constantemente convocado en el noticiario mexicano y aún más desde 1998. Se plantea el cuestionamiento de la responsabilidad penal



El emperador Tizoc en el Codex Telleriano-Remensi.

9

Pablo Salinas, *Tizoc, emperador*, México, UAM-Xochimilco, 1985 (Colección «Dame el pie»). En adelante se citará de forma abreviada.

10

Daniel Meyran, «Teatralidad e Historicidad», en *Teatro e historia. La conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno* (monográfico de MARGES, 19), Perpignan, 1999, pp. 9-21 (p. 13).

Teoría y práctica del personaje histórico: 1968, el personaje histórico y el trabajo de memoria. El caso de *Tizoc, emperador* de Pablo Salinas (1970)

DANIEL MEYRAN



Tlatelolco en octubre de 1968. Fotografía de *El Universal*.

e histórica de la masacre, masacre que se ha vuelto símbolo de lo que se ha llamado «la guerra sucia» en México, que desdichadamente perdura ahora en Oaxaca.

Así, el conflicto estudiantil del 68 se vuelve en México, hoy día, en el tercer milenio, una referencia histórica «rentable» en los debates políticos, en los medios de comunicación y

en la producción cultural.

El dramaturgo Felipe Galván publica en 1999 una antología con 13 obras relativas al acontecimiento del 68 (*Vida y obra de Dalomismo* de E. Ballesté, 1969; *La Fábrica de los Juguetes* de Jesús González Dávila, 1970; *Sólo sí, solo mí: mayor hasta mañana*, Ismael Colmenares, 1970; *Octubre terminó hace mucho tiempo*, Pilar Campesino, 1970; *Conmemorantes*, Emilio Carballido, 1981; *Me enseñaste a querer*, Adam Guevara, 1988; *Nomás que valgamos*, Gabriela Yncán, 1988; *Rojo amanecer (Bengalas en el cielo)*, Xavier Robles, 1993; *Idos de octubre (68: historia deshabitada)*, José Vásquez, 1993; *El cerro es nuestro*, Enrique Mijares, 1993; *Rostro de restos*, Arturo Amaro, 1994; *Triángulo habitacional (de Tlatelolco a Tlatelolco)*, Felipe Galván, 1997; *68: Las heridas y los recuerdos*, Miguel Ángel Tenorio, 1998). El libro se titula *Antología: teatro del 68*<sup>11</sup> y tuvo una segunda edición en 2002<sup>12</sup>. Y sólo es una selección. He podido contabilizar más de 60 piezas sobre el tema. Además, en 2003 Alberto Sosa organiza el «Primer Festival Cultural Tlatelolco del 68» en la Plaza de las tres culturas, y el 1º de octubre de 2006 María Alicia Martínez Medrano y el «Laboratorio de Teatro Campesino e Indígena» montan una representación sobre la matanza, en la propia plaza, para celebrar el aniversario.

El teatro del 68 es un producto cultural que pone énfasis sobre la valorización histórica del movimiento del 68 y de su episodio emblemático, «la Masacre de Tlatelolco». Y ello por varias razones, pero una me parece interesante en la perspectiva diseñada en el presente trabajo: es la lectura que nos da Octavio Paz en un poema escrito al calor del acontecimiento, «México, olimpiada 1968», publicado luego en *Ladera Este*, bajo el título de «Intermitencias de Occidente»:

Los empleados  
Municipales lavan la sangre  
En la plaza de los sacrificios.  
Mira ahora,  
Manchada  
Antes de haber dicho algo  
Que valga la pena,  
La limpidez...<sup>13</sup>

En su famoso ensayo *Postdata*, publicado en 1970, O. Paz inscribe su interpretación del conflicto en una concepción circular y global de la historia mexicana. La matanza de Tlatelolco representa el choque entre dos fuerzas históricas opuestas:

...lo que ocurrió el 2 de octubre de 1968, fue simultáneamente la negación de aquello que hemos querido ser desde la revolución y la afirmación de aquello que somos desde la conquista y antes<sup>14</sup>.

Entonces Octavio Paz evoca la vuelta de Huitzilopochtli como una regresión simbólica histórica:

...lo que se desplegó ante nosotros fue un acto ritual: un sacrificio... una repetición intuitiva que asumió la forma de un ritual de expiación; las correspondencias con el pasado mexicano especialmente azteca, son fascinantes<sup>15</sup>.

La matanza de Tlatelolco nos revela que un pasado que creíamos enterrado, está vivo e irrumpe ante nosotros<sup>16</sup>.

Tal lectura del maestro-pensador Octavio Paz, si hoy parece haber perdido su vitalidad, ha influenciado mucho el imaginario colectivo de la intelectualidad mexicana y se nota en la producción cultural, particularmente en cinco obras de teatro, de las cuales sólo una, *Triángulo habitacional: de Tlatelolco a Tlatelolco*, está en la antología del propio Galván:

1 – La primera es *Plaza de las 3 Culturas* de Juan Miguel de Mora escrita en 1968. Propone el mismo paralelo del sacrificio como forma de expiación colectiva, con una evocación inmediata:

- A ti Huitzilopochtli, Dios de la muerte, Señor de los Aztecas, consagrado este lugar, para siempre será llamado Tlatelolco. Aquí en este templo te entrego la sangre que necesitas para afianzar tu supremo poder. Sangre de jóvenes que quisieron ignorar la autoridad de sus señores<sup>17</sup>.

2 – La segunda es *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes, 1968-1970, en la que la lectura de Octavio Paz es más explí-

11 Felipe Galván, *Antología: teatro del 68*, México, SOGEM, 1999.

12 Puebla, Edit. Tablado Iberoamericano, 2002.

13 Octavio Paz, *Ladera Este*, México, J. Mortiz, 1969, p. 25.

14 Octavio Paz, *Postdata*, en *El laberinto de la soledad, Postdata, Vuelta al Laberinto de la soledad*, México, FCE, 2002, pp. 235-318.

15 *Ibid.*, p. 291.

16 *Ibid.*, p. 253.

17 Juan Miguel de Mora, *Plaza de las 3 Culturas*, México, EDA-MEX, 1978, p. 138.

cita: «Tlatelolco será siempre el lugar del crimen»<sup>18</sup>.

3 – La tercera es *2 de Octubre bajo Tierra* de José Luis Morales, depositada en la SOGEM (Sociedad General de Escritores Mexicanos) en 1998.

... Se repite la historia, los aztecas masacraron a los Tlatelolcas y hoy muchos años después, el ejército a los estudiantes (...) eligieron mal sitio para la reunión. *Tlatelolco es tierra que exige sangre*<sup>19</sup>.

4 – La cuarta es *Triángulo habitacional: de Tlatelolco a Tlatelolco*, escrita por Felipe Galván en 1998, con el sacrificio de El y Ella, visto al través de la historia como lectura circular y trágica.

5 – La quinta es la pieza que convoco aquí, *Tizoc Emperador*, de Pablo Salinas, estrenada en 1970, cuya acción sucede en Tenochtitlán: 1486, durante el reinado de Tizoc que recuerda la matanza de Tlatelolco ocurrida unos 10 años antes en 1473.

¿Por qué esta pieza? Porque la pieza de Pablo Salinas es una tragedia mexicana que tiene todos los atributos del género: dioses omnipresentes, traición, asesinato del héroe... y porque ejemplifica, una vez más, que la historia no es el acontecimiento, la experiencia vivida, sino la «captación» *a posteriori* del pasado: cuenta y representa el pasado. Otra vez, el teatro es el espacio privilegiado para poner a prueba la historia y su representación. Además, pone en escena a un personaje histórico casi desconocido del panteón de los héroes prehispánicos teatralizados y literarizados. Tizoc vale por su voluntad de cambiar el orden azteca formalizado por Tla-cael y quiere volver a más humanidad en el ejercicio del poder, por eso muere envenenado. En fin, escogí esta pieza porque, cuando se estrenó en el Festival de las Máscaras en Morelia, en 1970, obtuvo el premio gracias a la fuerte presencia y presión del público que reconoció en ella referencias explícitas a la masacre cercana, «aunque hábilmente insertas en una tragedia histórica» según dice la crítica<sup>20</sup>.

La obra de Salinas denuncia la violencia represiva del poder y el silencio oficial que sucedió a la matanza en un vaivén constante entre el presente de 1968 y el recuerdo de 1473 en el pasado de 1486. Así la hermana del emperador Tizoc, Chalchiunenetzin, justifica la masacre del pueblo tlatelolco, ocurrida 10 años antes, con argumentos y palabras que refieren directamente a la versión oficial difundida en 1968:

*Tizoc*: ... Dí la verdad ... Tu rabia contra tu esposo después desahogabas envenenando la mente del señor Axayacatl; mi hermano y rey, instándolo a utilizar las armas contra ese reino ¿Y puedes hablar de amor si propiciaste el crimen de Tlatelolco?

*Chalchiunenetzin*: intereses extraños intervinieron, espías de otras potencias, armas... ajenas ideas a nuestras ideas (...) También tú estuviste ahí, Tizoc; sin utilizar armas!».

Y *Tizoc* responde:

*Tizoc*: ¡Después de aquella matanza debiste mirar la plaza! ¿Cuáles intereses extraños? Era la gente joven, niños asesinados por nuestros soldados, vírgenes con flechas atravesadas en sus corazones; ideas silenciadas por las macanas; palabras atravesadas por nuestras lanzas... ¡debiste mirar la plaza! La sangre corría entre las piedras... ¿Llamas a eso amor? Tlatelolco me duele en el palpitar de mis sienes» (p. 14).

Lo mismo pasa con *Tizoc*, cuando recordando la matanza, alude al silencio oficial y a la ola de amnesia que el gobierno mexicano de la época sesentaiochera sustenta mientras las madres de las víctimas siguen buscando a sus niños:

*Tizoc*: No quiero más sangre inútil (...). El amanecer me asaltó por aquella plaza, errante por entre los edificios... Debiste oír el silencio, debiste sentir el viento helado, más helado que el amanecer. Tuve que enfrentar los ojos de las madres, tuve que resistir el rostro de las viudas, tuve que morir por los muertos, por esa joven casi niña, por esa flor en sus manos (p. 16).

Bien sabe Pablo Salinas que, para que el personaje histórico esté reconocido como personaje histórico, es necesario que, de un modo u otro, en el recuerdo o en la acción presente, se conserven las marcas, las huellas de su historicidad, pero, al mismo tiempo, tiende este personaje a vaciarse de esta historicidad, por efecto de mitificación de la historia. Así recibe el personaje histórico o mítico, un nuevo significado mítico cuyo contenido puede renovarse sin cesar, con el fin de permitirle al espectador contemporáneo organizar su propia lectura y su propio universo. En 1970, muchos participantes del movimiento



Matanza de Tlatelolco. 1968. Fotografía de *El Universal*.

18  
Carlos Fuentes, *Todos los gatos son pardos*, México, S. XXI, 1970, p. 187.

19  
José Luis Morales, *2 de Octubre bajo Tierra*, México, SOGEM, 1998, p. 10.

20  
Olga Harmony, «El movimiento del 68 en el teatro mexicano», *Tramoya* (Xalapa), 31 (abril-junio 1992), p. 89.

estudiantil, muchos líderes siguen encarcelados o deportados. Por ello, Tizoc declara lo que pudo parecer anacronismo, pero que el espectador recibe en su actualidad:

También habrá de sorprenderte, madre, el que no haya traído prisioneros; que haya prohibido los sacrificios y es más: si necesario llego a considerarlo, daré a los presos políticos, libertad (...) a pesar de la oposición del Consejo de Gobierno (p. 38).

La traslación referencial, «teatraslación», que se opera en la mente del personaje y en la del espectador, entre la masacre de 1473 (recordada en 1486) y la de 1968, ocurre por entre juegos textuales y visuales de manera explícita o implícita; por ejemplo, cuando Tizoc evoca su trastorno ante la masacre, siempre recurre a una imagen-choque, símbolo de la inocencia violada y de la barbarie: el crimen, ante sus ojos, de la joven con una flor en las manos:

Una joven con el huipil desgarrado, su razón casi perdida imploraba piedad, mientras sus brazos se abrazaban al cielo; fue mortalmente sacrificada y en sus manos llevaba una flor (...) esa joven casi niña, con esa flor en sus manos (p. 15).

¿No sería la flor simbólica de la inocencia? Claro que sí, pero también flor de la «flower generation».

Hay otros dobles referentes o metatextualidades en el discurso de Tizoc:

*Tizoc*: por el cielo amenazaba el sonido de los caracoles de guerra. Una luz verde amenazó desde el cielo. No había piedad en nuestros guerreros. ¡Sangre! (...). Durante toda la noche los soldados retiraron los cuerpos y lavaron la plaza. El amanecer no debería llegar sin que todo pareciera normal (p. 15).

El sonido del caracol de guerra remite al motor de los helicópteros que sobrevuelan la explanada de la plaza antes de la masacre. La «luz verde» remite a las luces de bengala lanzadas por los helicópteros para dar la señal del principio de la ofensiva armada y se asimilan, en el contexto prehispánico de la pieza, a los signos funestos que, en el mundo náhuatl, profetizaban los malos destinos. Todo ello aumenta el peso mítico del personaje y de la obra.

Tizoc, como personaje histórico, impone unos datos previos al universo de su creación, a pesar de ser poco conocido, datos sacados de la realidad que, aunque se aparten luego de una verdad histórica, deben ser reconocidos por el público-espectador. Sin embargo, y a pesar de todo, «sólo la imaginación permite tratar teatralmente un tema histórico»<sup>21</sup>; no nos equivoquemos: si el teatro no es la historia sino una ilusión de la historia, la producción cultural que resulta de ello, siempre es producto de creaciones, generalmente comunes al autor y al espectador. Así el personaje teatral le permite al personaje histórico reapoderarse de la historia y del mito:

Los hechos están dados; de ellos partimos. Seleccionándolos, estructurándolos, articulándolos, armamos la trama, la nueva versión de la historia. Luego, para que la historia viva es preciso que haya gente que la viva, y ahí es donde llegamos al alma de los hechos: en la creación de personajes, que viene a ser esto de intuirlos, imaginarlos, actuarlos, serlos de alguna manera, darles vida: crearlos a nuestra semejanza, para que alguna verdad haya y el tinglado se sostenga<sup>22</sup>.