

Los fantasmas del pasado en *La noche de Hernán Cortés* del mexicano Vicente Leñero

Osvaldo Obregón

A la memoria de George Woodyard

Antes de entrar en materia, valgan algunas precisiones. Las obras teatrales de inspiración histórica son muy rara vez intentos de reconstitución fidedigna de un acontecimiento del pasado y de los principales participantes en él, sino más bien una interpretación subjetiva e imaginativa del autor o autores mediante los procedimientos estéticos propios del teatro, algunos de los cuales nos servirán para identificar las estrategias empleadas por Vicente Leñero en su obra mencionada en el título¹. En general, los autores utilizan fuentes históricas — o también mitológicas, literarias, religiosas u otras — con toda libertad, si el sistema político-social en que viven lo permite, sin buscar en modo alguno una exactitud histórica. Ha sido el caso de todos los grandes dramaturgos del mundo occidental, comenzando por los trágicos griegos y por Shakespeare. Tanto en sus obras “romanas”: *Julio César*, *Coriolano*, *Titus Andronicus* y *Antonio y Cleopatra*, como en sus obras inspiradas en la historia de la Gran Bretaña: *Richard II*, *Richard III*, *Henry IV* y sus otros “dramas históricos”, es su particular sensibilidad y concepción estética las que dominan. En algunas escenas puede seguir muy de cerca *Las vidas paralelas* de Plutarco (*Julio César*), como en otras puede manipularlas a su antojo. Lo mismo sucede con las numerosas crónicas inglesas que leyó, como lo han demostrado sus principales exégetas. Este amplio margen de maniobra que se ofrece a todo dramaturgo determina precisamente una gran variedad en la producción de obras de fuente histórica. En el caso de Shakespeare, algunas de sus obras han sido calificadas de “histories”, otras, de “chronicle-plays” para distinguirlas de sus tragedias y comedias. No obstante, hay por lo menos un rasgo común a todas las obras de fuente histórica, en el sentido de

apoyarse, con mayor o menor precisión, en un anclaje histórico, en referentes espacio-temporales reconocibles por el receptor informado, en tanto que en obras de otras categorías, este carácter referencial no es indispensable para el diseño dramaturgico.

La noche de Hernán Cortés (1992) del escritor mexicano Vicente Leñero enfoca el período histórico de la conquista del imperio azteca por los españoles, desde la memoria del conquistador, poco antes de morir en Castilleja de la Cuesta, cerca de Sevilla (1547). La conquista de “Las Indias”, y en particular del actual México, ha fascinado y sigue fascinando a cronistas, historiadores, novelistas y dramaturgos por motivos comprensibles y cuyos efectos son reconocibles en diversas culturas del continente. De la larga lista, sólo haremos principalmente referencia al final a *Lo Cortés no quita lo caliente* del argentino Agustín Cuzzani, escrita en 1985, la cual tiene marcadas analogías con la obra de Leñero, siete años posterior (1992)².

La fecha de creación de esta última, se sitúa claramente en el contexto inmediato de la celebración en Hispanoamérica del V Centenario Colombino; sin embargo, es necesario también tener en cuenta el período histórico en que a Leñero le ha tocado vivir antes de 1992 y, por supuesto, su propia trayectoria periodística y literaria. Ingeniero civil de formación, derivó pronto al periodismo. Se inició en la literatura a comienzos de los sesenta con dos novelas: *La voz adolorida* (1961) y *Los albañiles* (1964, Premio Biblioteca Breve de Seix Barral). Ya había escrito guiones para radio, cine y televisión, cuando debutó en el teatro con *Pueblo rechazado* (1968), adaptación de *El juicio* de León Toral y luego con la versión teatral de su propia novela *Los albañiles* (1969), ambas con gran éxito, dirigidas por Ignacio Retes. Siguieron después numerosas novelas y obras teatrales.

En el plano político, la década del sesenta se caracteriza en México por un debilitamiento de la hegemonía del PRI y su cuestionamiento por parte de la nueva generación y de la clase media mexicana. El movimiento estudiantil es reprimido brutalmente por la fuerza policial el 26 de julio de 1968 y, literalmente, aplastado el 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas, hecho también conocido como “la matanza de Tlatelolco”. Para el historiador Carlos Monsiváis: “el acto genocida de Tlatelolco es el epílogo de la fiesta desarrollista, el deterioro de una imagen optimista y milagrosa del país y el principio de una revisión crítica de los presupuestos de sus formas de gobierno y su cultura, de los alcances del proceso institucional y las limitaciones y requerimientos de las distintas respuestas críticas a ese proceso” (1045)³. En el plano literario, la década genera el “boom” de la literatura latinoamericana-

na, en el cual figura en lugar destacado el mexicano Carlos Fuentes. En el plano teatral, las corrientes renovadoras vienen de Europa, con postulados y obras de Artaud, Brecht, Peter Weiss y el Teatro del Absurdo. Llega desde Francia el chileno Alejandro Jodorowsky, representante del Teatro Pánico (fundado con Fernando Arrabal, Topor y Sternberg), que con sus montajes durante casi una década va a dejar una huella significativa en México. D. F. Cuando Leñero crea *La noche de Hernán Cortés* es ya un dramaturgo en plena madurez. Veremos después de qué manera maneja la memoria histórica en relación a su país y de qué medios estéticos se vale para construir un texto con proyección escénica.

Nuestro análisis sólo tomará en cuenta de manera sintética cuatro elementos principales de la obra en cuestión. Estos son: 1) Configuración del tiempo dramático; 2) Configuración del espacio dramático; 3) Plano del lenguaje; 4) “Los fantasmas del pasado”, una metáfora de la memoria histórica y las analogías con *Lo Cortés no quita lo caliente* del argentino Agustín Cuzzani, seguidos de breves apuntes sobre el montaje de *La noche de Hernán Cortés* (FIT de Cádiz 1992). No obstante, primero señalaremos sucintamente elementos importantes del diseño dramático global, al margen de la pauta precedente, para una mayor claridad del desarrollo.

El autor señala explícitamente las fuentes utilizadas mediante un apéndice bibliográfico de página y media, donde él destaca especialmente el libro de José Luis Martínez titulado *Hernán Cortés*. En la lista figuran también diversas crónicas del s. XVI junto a publicaciones contemporáneas sobre el tema. Al igual que Carlos Fuentes, utiliza fragmentos de las actas del proceso de residencia a Cortés (78-79), sobre todo en relación a los cargos que se le hacen. Introduce también algunas citas textuales del propio Cortés y de Bernal Díaz, así como una alusión a la crónica de López de Gómara en que éste compara a Cortés con Alejandro el Grande. Es interesante señalar la existencia de un texto preliminar de tres páginas intitulado “La noche de Hernán Cortés (Primeras imágenes de la historia, antes de iniciar la elaboración de la obra teatral)” (19-22), en que sintetiza las primeras intuiciones que le sugirió el tema, las grandes pautas que orientaron la escritura.

Se trata de una obra en un solo acto largo, dividida en numerosas secuencias o cuadros de extensión muy irregular, identificados cada vez con nombres de ciudades (con excepción de Cuba) en que se desarrolla la acción: Castilleja de la Cuesta (cinco secuencias), Coyoacán (cuatro secuencias), Cempoala (dos secuencias) y Cuba (dos secuencias). Figuras de primer plano son Cortés, su Secretario en Castilleja de la Cuesta al final de su vida,

y la Malinche. Personajes secundarios: Catalina Suárez, mujer legítima de Cortés, Diego de Velásquez, el Cacique Gordo de Cempoala, el Cura Olmedo y el Enano, una especie de bufón. Capitanes, soldados, indígenas y músicos completan el reparto. La configuración del espacio y del tiempo dramáticos desempeñan un papel determinante en la obra de Leñero, como luego veremos. Los conflictos presentados son más sutiles en su complejidad, ya que no se reducen al mero enfrentamiento entre españoles y nativos americanos.

I. Configuración del tiempo dramático

En general, varias alternativas son posibles en este plano, entre las principales: 1) concentración del tiempo en pocas horas o dilatación del tiempo, cubriendo varias generaciones, como casos extremos o también soluciones intermedias según sea la necesidad; 2) cronología de los acontecimientos, inversión de la cronología, desorden cronológico, con avances y retrocesos; 3) actualización implícita o explícita de hechos pasados, mediante analogías con el presente o anacronismos deliberados.

En *La noche de Hernán Cortés*, Leñero comienza su obra “in extrema res”, esto es, poco antes de la muerte de Cortés el 2 de diciembre de 1547 en Castilleja de la Cuesta, para evocar después, de manera retrospectiva, tres momentos importantes de su vida: 1522 (en Coyoacán), 1519 (en Cempoala) y 1514 (en Cuba), alternándose. Refiriéndose al personaje protagonista, el autor dice: “Pienso en un Cortés viejo: mucho más viejo del que según la historia sobrevivió hasta los sesenta y dos años” (19). El diseño dramático se focaliza en este Cortés, ora joven, ora maduro, ora crepuscular. Humillado este último por el proceso de residencia instruido por la corona, roído por la nostalgia de su Nueva España, con serios problemas de memoria y visitado por los fantasmas del pasado, la evocación de su vida anterior es desordenada y confusa. A veces los hechos vividos en Cuba, Cempoala y Coyoacán se mezclan o entrecruzan u originan escenas simultáneas. Es de notar que entre los fantasmas del pasado no figura Moctezuma. Leñero excluye el enfrentamiento entre ambos jefes, seguramente porque sus antecesores, no sólo mexicanos, han explotado reiteradamente esta faceta de la conquista (en Fuentes ésta tiene un lugar importante). Prefiere, entonces, desarrollar su fabuloso ascenso en tierra americana al amparo de la monarquía, su enfrentamiento con ella y su caída. En este punto hay coincidencia temática entre los dos mexicanos, pero la configuración del tiempo dramático es muy distinta. Un punto común con Calveyra es el uso de anacronismos, aunque de manera muy moderada y puntual, puesto que involucra solamente al Secretario de

Cortés Viejo, el cual “Teclea en una procesadora de palabras” (31) todo lo que le dicta su amo, aparte de espantar a los fantasmas que acosan a éste cada vez que invaden la escena.

II. Configuración del espacio dramático

Como ya dijimos, la obra de Leñero, con excepción de Cuba, titula con nombre de ciudad cada secuencia o cuadro y da una escueta idea del decorado, pero deja la solución escenográfica a criterio de los responsables del montaje. Sus indicaciones son las siguientes: para Sevilla, “una buhardilla en una casona de Castilleja de la Cuesta” (27); para Coyoacán, “un salón en la casona-palacio de Hernán Cortés” (27); para Cempoala, “Adoratorios totonacas y Templo Mayor” (27); y para Cuba, “Distintos aposentos en Santiago de Cuba” (27). Es más explícito en cuanto a la utilería indispensable a la representación. Por ejemplo, en este último caso escribe: “sobresale una cama” (27). A propósito de Cempoala, “Sobresale una voluminosa pirámide...” (27). Menos avaro es con la descripción del ambiente relativo a Sevilla, en que señala una gran mesa con la procesadora de palabras, “un cómodo sillón contemporáneo, sillas, una cama...” (27). Sin embargo, la acción dramática no se desarrolla estrictamente según los topónimos anunciados, puesto que en cada cuadro se mezclan a menudo los principales períodos de la trayectoria del conquistador, en sus particulares contextos y en la medida en que su memoria — la gran caprichosa — los convoca desde la perspectiva de su vejez. El eje espacio-temporal clave resulta precisamente el último año de su vida en Sevilla, en que lo acosan “los fantasmas del pasado”, reactualizando así los hechos que más lo marcaron y a aquéllos que los protagonizaron.

III. Plano del lenguaje

El lenguaje de Leñero integra registros muy variados, desde el culto hasta el vulgar, pasando por el propiamente coloquial. Cortés, el protagonista, emplea toda la gama, según las situaciones e interlocutores. En sus momentos de cólera profiere las expresiones más groseras, en que se mezclan vocablos contemporáneos españoles y mexicanos. Acusado de haber asesinado a Catalina, su mujer legítima, no escatima los improperios de alto calibre: “¡Yo los voy a hacer tragar sus cuentos! ¡Se los voy a meter por el mismísimo culo, Velázquez! ¡Los voy a hacer pedazos, ratas de caño! ¡Cabrones! ¡Lameculos! ¡Hijos de puta! ¡Gilipollas de mierda! ¡Pendejos!” (81).

En una de las escenas del templo de Cempoala en que los españoles descubren sacrificios humanos rituales, se produce un verdadero duelo verbal

entre un fraile español y un sacerdote indígena, en que cada cual defiende en su propia lengua — español y maya, respectivamente — su posición religiosa. Cortés procede a destruir los ídolos, profanando así un espacio sagrado. En otros momentos, Leñero muestra una relación lúdica frente al lenguaje, a propósito de la dificultad de transcribir al español vocablos nahuas, que fue la dificultad que tuvieron los primeros cronistas. En un breve diálogo de la segunda secuencia de la obra (“Coyoacán”) varios personajes se refieren a la calzada que tomó Cortés para llegar a Tenochtitlán, denominada sucesivamente “Izalapa, Izalacapa, Izalapapa e Iztapalapa” (39), esta última empleada por Cortés y considerada correcta. A renglón seguido sucede lo mismo con el nombre del emperador azteca y las variantes a las que da origen: “Mocazuma, Muteczuma, Moctezuma, Motecuzoma” (39). Otro rasgo que llama la atención es el hecho de que el Secretario se exprese en primera persona plural cuando responde a las preguntas de Cortés, como si las acciones hubieran sido realizadas conjuntamente y estuviera en igual plano que su amo. La concepción de este personaje es bien particular, puesto que Cortés lo llama indistintamente: Bernal, Francisco, Pancho, Gómara, alusiones a cronistas reconocibles, que relataron la hazaña de Cortés con mayor o menor exaltación de su figura.

IV. “Los fantasmas del pasado” como metáfora de la memoria histórica y las analogías con *Lo Cortés no quita lo caliente* del argentino Agustín Cuzzani

No podemos afirmar si Vicente Leñero pudo tener o no acceso al texto de Cuzzani publicado en 1989, pero las analogías entre ambas obras sorprenden en varios rasgos estructurales relevantes. En Cuzzani, los hechos históricos relacionados con la vida de Cortés son presentados también de manera retrospectiva, puesto que comienzan en 1547, el año de su muerte, continúan con los primeros episodios de su conquista — interrumpidos igualmente por escenas de 1547 en Sevilla — y culminan con su deceso. Se trata de un Cortés ya envejecido, gravemente enfermo y cansado de esperar tres años una audiencia con Carlos V, lo cual le ha impedido realizar lo único que anhela: regresar a la Nueva España. El proceso que se le instruye aún no ha terminado. La obra pone de relieve, sobre todo al comienzo, el ocaso de Cortés, tanto en su influjo político como en su deterioro físico. Es el momento del balance de una vida agitada, con toda la intensidad de los años americanos, mezclada con la nostalgia y el arrepentimiento. Se siente acosado por los “fantasmas del pasado”, como lo refleja el diálogo que mantiene con su criada Consuelo:

CORTES. Déjame, Consuelo... y que vengan los fantasmas que aquí se dan cita para atormentarme.

CONSUELO. No diga eso, mi Señor. Es la fiebre...

CORTES. (*Despidiéndola con señas*). Nada y dejarme quedo... Yo les llamo fantasmas, pero es algo más atroz, Consuelo (*Consuelo va hacia el mutis*) Son... ¡recuerdos! (*Consuelo sale y apaga la luz*). Recuerdos, Consuelo... (525-26)

Mediante la evocación de esos fantasmas, se recrean diversas escenas del pasado — protagonizadas por un Cortés joven — que alternan con las del presente en Castilleja de la Cuesta, otro punto común entre ambas obras. El Cortés joven, conquistador, contrasta fuertemente en Cuzzani con el Cortés viejo, crepuscular, en particular por la percepción diametralmente opuesta de su relación con aquella parte del Nuevo Mundo que él contribuyó a ganar para la corona, dándole el nombre de “Nueva España”. Se trata primero de un Cortés implacable frente al enemigo, en cambio el Cortés viejo añora aquellas tierras lejanas y admira aquella civilización que en parte destruyó. A nivel de los personajes, hay coincidencia en ambos dramaturgos sobre el protagonismo indiscutible de Cortés y la presencia de Malintzín (Marina para Leñero), pero los personajes secundarios son muy distintos, incluso en la elección de personajes históricos: Fray Santiago, Cabral, Aguilar y Guatemoc (en Cuzzani); Diego de Velásquez, Catalina Juárez-La Marcaida, Cacique Gordo de Cempoala, Fray Bartolomé de Olmedo y capitán Juan Jaramillo (en Leñero). Esto se debe a que los episodios americanos evocados en uno y otro no son estrictamente los mismos. Es preciso señalar, además, la ausencia total de Moctezuma en ambos textos, protagonista o antagonista en varias obras teatrales hispanoamericanas; aparte del texto de A. Calveyra, *Moctezuma II* (1952) de Sergio Magaña (mexicano).

Otro elemento común es el uso de anacronismos, con el claro propósito de actualizar la significación de ambas obras, recurso mucho más radical en Cuzzani, quien consciente de la magnitud del tema histórico de la conquista del imperio azteca, reduce considerablemente la dificultad, imaginando un grupo de estudiantes de teatro que — bajo la estricta tuición del “Director” y ante un público invitado — muestra un espectáculo hecho a base de improvisaciones, acerca de los últimos días de Cortés en Castilleja de la Cuesta. Esta opción metateatral determina dos planos temporales: el de la conquista del actual México en el siglo XVI y el de la representación, presuntamente en los años 80 del siglo XX en Buenos Aires. La intrusión y actitud de un policía en el desarrollo de la acción dramática es una crítica al

sistema represivo de aquellos años. El último episodio histórico importante que surge en los recuerdos de Cortés es su diálogo con Cuauhtémoc — antes de condenarle a muerte — héroe de la resistencia azteca, pero también precursor del revolucionario latinoamericano, según Cuzzani. En Leñero el anacronismo es una ruptura constante, encarnada por el Secretario de Cortés, el cual maneja la “procesadora de palabras” y utiliza un lenguaje contemporáneo, mezclando continuamente pasado y presente. La diferencia mayor entre ambos enfoques es que el Cortés de Cuzzani al final, víctima de la fiebre, se siente transformado en Quetzalcóatl y expresa su voluntad de volver definitivamente a la Nueva España para recuperar su trono y gobernar en paz a indios y españoles, al fin reconciliados, discurso con reminiscencias del proyecto lascasiano. El segundo plano temporal, como proyección contemporánea de los acontecimientos protagonizados por Cortés en el actual México, propone una re-escritura de la historia, mediante el recurso del teatro dentro del teatro, que no logra finalmente plasmarse en un retorno de Cortés al Nuevo Mundo. No habrá un mesías redentor para América, ni solución que venga del exterior, proclama el actor que interpreta al Cortés Joven (recurso brechtiano).

En suma, en ambas obras de fines del siglo XX, la metáfora de “las sombras del pasado” permite a dos autores de lengua española, uno mexicano y otro argentino, visitar la historia hispanoamericana centrada en los principales episodios de la vida de Hernán Cortés y, en alguna medida, confrontarla con la actualidad que ellos viven, con sus propias biografías. Es una manera también de interrogarse sobre los principales componentes de la identidad cultural mestiza de los países colonizados por los españoles. El viaje de ida y vuelta desde el presente turbulento de Hispanoamérica al pasado es mucho más radical en la obra postrera de Agustín Cuzzani, que ya en 1958 había estrenado en el mismo registro *Los indios estaban cabreros*, en donde imagina la llegada a España en 1491 de los primeros aztecas, antes del primer viaje de Colón⁴.

Breves apuntes sobre el montaje de *La noche de Hernán Cortés* en el FIT de Cádiz 1992

Fue representada en el Gran Teatro Falla por la Compañía Nacional de México — Casa del Teatro, con puesta en escena de Luis de Tavira, en el marco de una edición excepcional del Festival Iberoamericano de Teatro de Cádiz (tres semanas de duración en lugar de dos), con motivo de la celebración del V Centenario Colombino. Los prestigios mancomunados del

autor, del director y de la Compañía hacían augurar un gran acontecimiento teatral que, lamentablemente, no se produjo. A pesar del interés del tema histórico y de su imaginativo tratamiento (quizás demasiado sofisticado), así como de los medios materiales a la disposición, el espectáculo no tuvo una buena recepción, debido a la hipertrofia de efectos escénicos, en general, y de efectos especiales (Alejandro Jara), en particular, que paradójicamente desinteresaron al público, hasta el punto de abandonar parcialmente la sala. Este hecho nos hizo meditar acerca de lo que es esencial en el teatro y de los traspies de algunos espectáculos actuales proclives al gigantismo escénico en compañías subvencionadas que cuentan con medios materiales importantes.

Conclusiones

El título *La noche de Hernán Cortés*, remite en alguna medida a la famosa “Noche triste”, cuando Cortés perdió la fabulosa Tenochtitlán, después de haberse apoderado de ella sin gran despliegue militar. No obstante, se trata de otra “Noche”, la de su vejez, próxima a su muerte cerca de Sevilla. Es la hora del recuento, del balance de su vida, en que los años americanos gravitan en él con una intensidad nunca antes ni después vivida. Son sus años de gloria como explorador-conquistador-fundador. Su experiencia singular fue la de la posesión total y de la pérdida de todo lo ganado, de la ascensión total y de la caída. Mediante una dramaturgia compleja, que escapa a todo realismo, Leñero evoca una prodigiosa aventura individual, aniquilada por los mecanismos del poder monárquico, sinónimo de todo poder absoluto. Al mismo tiempo, la obra agita el inconsciente colectivo contemporáneo, en que todavía gravita fuertemente el choque de dos mundos, con las heridas de la conquista y la colonización, con la herencia del mestizaje y la figura emblemática de Malintzín-Marina-Malinche, intérprete de Cortés, su concubina y madre del “primer mestizo mexicano”, según Carlos Fuentes. No es nada casual que la creación de esta obra coincida con el aniversario del V Centenario Colombino, que significó forzosamente una revaloración del hecho histórico y de sus corolarios, los cuales cambiaron la faz del “Nuevo Mundo”.

Université de Franche-Comté / CRICCAL – Paris 3, Sorbonne Nouvelle

Notas

¹ Ver la ficha en bibliografía final.

² Sin embargo, estableceremos también algunas analogías con *Todos los gatos son pardos* (1970) de Carlos Fuentes y con *Moctezuma II* (1969) del argentino Arnaldo Calveyra (Ver Bibliografía).

³ Monsiváis, Carlos. "Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX". *Historia General de México* (VV AA), Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2000. 957-1076.

⁴ Cuzzani, Agustín. "Los indios estaban cabreros". *Teatro Completo*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1989. 109-71.

Bibliografía

Adame, Domingo. "Teatralidad e historia en dos obras sobre la Conquista de México: *Moctezuma II* de Sergio Magaña y *La noche de Hernán Cortés* de Vicente Leñero". Meyran 257-81.

Adler, Heidrun. "Les rêves mutilés". *Théâtre/Public* 107-108 (septembre/décembre 1992): 63-66.

Albónico, Aldo. "Una refundición de Carlos Fuentes: *Todos los gatos son pardos* y *Ceremonias del alba*". *Teatro, Público y Sociedad*. Eds. Daniel Meyran, Alejandro Ortiz y Francis Sureda. CRILAUP, Presses universitaires de Perpignan, Collection Études, 1998. 401-12.

Calveyra, Arnaldo. *Moctezuma*. Trad. Laure Guille-Bataillon. París: Gallimard, 1969.

Cucuel, Madeleine. "Mises en scène de *Moctezuma II*". *Théâtre/Public* 107-108 (septembre/décembre 1992): 51-55.

Cuzzani, Agustín. "Lo Cortés no quita lo caliente". *Teatro Completo*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1989. 507-49.

_____. "Los indios estaban cabreros". *Teatro Completo*. Buenos Aires: Editorial Almagesto, 1989. 109-71.

Cypess, Sandra M. "La Malinche comme signe". *Théâtre/Public* 107-108 (septembre/décembre 1992): 58-63.

Fuentes, Carlos. *Todos los gatos son pardos*. 1970. México: Siglo Veintiuno Editores, 1986.

_____. *Cérémonies de l'aube*. Trad. Céline Zins. París: Gallimard, 1970.

Leñero, Vicente. *La noche de Hernán Cortés*. Madrid: El Público / Centro de documentación teatral, 1992. (Prólogo de Luis Tavira, 9-16).

López, Amadeo. "La conscience malheureuse dans *Todos los gatos son pardos* de Carlos Fuentes". *América Cahiers du CRICCAL* 3 (1988): 37-62.

Meyran, Daniel, ed. *Teatro e Historia. La Conquista de México y sus representaciones en el teatro mexicano moderno*. CRILAUP, Presses universitaires de Perpignan, Perpignan, 1999. Marges 19.

Nigro, Kirsten F. "Haciendo historia, haciendo teatro en *La noche de Hernán Cortés*". *Un viaje sin fin. Teatro mexicano hoy*. Eds. Heidrun Adler y Jaime Chabaud. Frankfurt/Madrid: Vervuert / Iberoamericana, 2004. 57-64.

Obregón, Osvaldo, ed. *América 1492-1992. Théâtre et Histoire*. Número esp. de *Théâtre/Public* 107-108 (septembre/décembre 1992).

- _____. “Moctezuma en la encrucijada desde la perspectiva de un dramaturgo argentino: Arnaldo Calveyra”. *Teatro e Historia*. Ed. Daniel Meyran. 1998. 303-14.
- _____. “El Cortés de Agustín Cuzzani: un explorador-conquistador-fundador en tela de juicio”. América, Cahiers du CRICCAL n° 35, *Vogages et fondations*, 2006. 59-72.
- _____. “El teatro de Carlos Fuentes”. *Fuentes*. Eds. Claude Fell y Jorge Volpi, Cahiers de L’Herne n° 87, 247-51, Paris: Éditions de L’Herne, 2006.
- _____. “El descubrimiento de España por los aztecas (1491), ‘un viaje al revés’, según la ficción de Agustín Cuzzani”. *El viaje en la Literatura Hispanoamericana: el espíritu colombino*. Eds. Sonia Mattalia, Pilar Celma y Pilar Alonso. Madrid: Iberoamericana / Vervuert, 2008. 955-65.
- Olivier, Florence. “*Todos los gatos son pardos*. El otro escenario y la tentación didáctica”. *Théâtre et territoires / Teatro y territorios. España e Hispanoamérica 1950-1996*. Eds. Sara Bonnardel y Geneviève Champeau. Bordeaux: Maison des Pays Ibériques, Presses universitaires de Bordeaux, 1998. 133-42.
- Sten, María. “Cuando los dioses se van”. *Teatro e Historia*. Ed. Daniel Meyran, 1998. 21-41.
- Woodyard, George. “Cauhtémoc, une figure (dé)mythifiée”. *Théâtre/Public* 107-108 (septembre/décembre 1992): 56-58.

