

Del cuerpo al territorio: Latinoamérica en la poética panindígena de Ondinnok

*La recepción del patrimonio hispanoamericano en Canadá es un terreno poco explorado y, sin embargo, un efectivo indicador de las relaciones culturales en la región. Cuando en los años ochenta se promovían lazos económicos a escala hemisférica, el teatro defendía una soberanía contestataria de los primeros pueblos del continente. Con *Le porteur des peines du monde* y *La conquête de Mexico*, la compañía canadiense Ondinnok propone alianzas políticas panindígenas de norte a sur. Cuestionando las fronteras coloniales y la segregación de las reservas norteamericanas, sus dramas recrean mitos, personajes, eventos y autores latinoamericanos a través de una lectura geográfico-cultural que antecede al "giro espacial" de las ciencias sociales.*

Palabras clave: *panindigenismo, teatro, geopolítica, fronteras, Ondinnok.*

*The reception of the Hispanic American heritage in Canada has not been much explored despite being an effective indicator of the cultural relations in the region. In the eighties, the continent witnessed the promotion of economic ties on a hemispheric scale, while performing arts defended a rebellious notion of sovereignty of the first peoples of the Americas. With *Le porteur des peines du monde* and *La conquête de Mexico*, the Canadian groupe Ondinnok encouraged pan-indigenous political alliances from north to south. Questioning the colonial borders and the segregation of the North American Indian reserves, their dramas recreate Latin American myths, characters, events and authors through a geographic and cultural outlook that precedes the "spatial turn" of the social sciences.*

Keywords: *pan-indigenism, theatre, geopolitics, borders, Ondinnok.*

"Philomena, I wanna go to Toronto". Este clamor de Pelajia Patchnose, que abre el drama del autor cri Tomson Highway *The Rez Sisters* será un topos recurrente a lo largo de la obra para revelar el conflicto de siete mujeres ante el aislamiento de la ficticia reserva de Wasaychigan Hill. Highway convierte el espacio en una variable fundamental del entramado dramático: el patetismo de Pelajia radica en su urgencia por salir de un

confinamiento que el autor refuerza con una doble barrera: una reserva dentro de una isla.

The Rez Sisters, estrenada en 1986 en la ciudad añorada por su personaje, se convirtió en el hito más conocido del teatro aborígen contemporáneo en Canadá y llegó a nominarse al Premio del Gobernador General en la categoría de teatro en inglés. Como demuestra Highway, el viaje a la gran ciudad – o el anhelo del viaje – devino un tema omnipresente en autores (nativos y no nativos) que abordaban la cuestión indígena desde la (im)posibilidad de apertura al mundo exterior: la urbe o el orbe. Incluso, el tópico puede hallarse desde mucho antes en el trabajo audiovisual con marionetas *One Little Indian* (1954), de Grant Munro, pasando por *The Ecstasy of Rita Joe* (1969), de George Ryga y el ciclo de obras urbanas de Daniel David Moses: *Coyote City* (1988), *Big Buck City* (1991), *Kyotopolis* (1993) y *City of Shadows* (1995).

Pero *The Rez Sister* rompió con el localismo en su propio elenco. Desde su estreno en el *Native Canadian Centre of Toronto*, tres actrices de ascendencia kuna y rappahannock, Gloria Miguel, Muriel Miguel y Monique Mojica, de *Spider Women Theater* y *Native Earth Performing Arts*, interpretaban a las heroínas cri y ojibwa de Highway. En este momento, numerosos activistas y creadores indígenas en las Américas, en lugar de optar por una introspección proteccionista, conciben una identidad dinámica, con aciertos y desafíos, volcados a una empatía panindígena transfronteriza, como el escritor acoma-pueblo Simón Ortiz, o a partir de una concepción que se resiste a una restricción cultural endémica, como evidencia Michael Greyeyes (Citron), y aun el propio Highway, al confirmar sus constantes premisas creativas en la entrevista a Birgit Däwes “I don’t write Native stories, I write universal stories” (141-155).

Para Yvette Nolan, la autorrepresentación de culturas vivas con un espacio propio en las interacciones contemporáneas y el panindigenismo son algunos de los nuevos temas que sobresalen en la escena canadiense de fines del siglo XX. En este afortunado encuentro entre reanimación cultural y reclamos territoriales, el teatro resulta un mecanismo estratégico que apela a una transnacionalidad indígena de América del Norte a América Latina desde una mirada estética al espacio.

Jerzy Grotowski distingue el teatro de los medios audiovisuales en términos espaciales (“el teatro es un acto de transgresión”) y, para Michal Kobińska, los estudios teatrales son “a discipline in which the materiality of borders and border crossings is a physical, immanent threshold” (4). Si la espacialidad ha sido en sí misma definitoria de las artes escénicas desde Aristóteles a Max Herrmann, no sorprende entonces que el teatro sea un ámbito privilegiado para forjar nociones de territorio y comunidad, si

sumamos a los argumentos anteriores la selección de fuentes, traducciones y adaptaciones de textos dramáticos, así como la procedencia y la movilidad de autores y actores en giras y presentaciones.

La emergencia del teatro indígena canadiense en la década de 1980 parece llegar como consecuencia lógica del llamado renacimiento teatral en el país que tuvo lugar entre fines de los sesenta e inicios de los setenta (Knowles iii). Entre sus posibles detonantes no solo se cuentan las nuevas políticas de financiamiento público de las artes desde el gobierno de Mackenzie King, y la creación de compañías como el *Theatre du Nouveau Monde*, el *Crest Theatre* y el *Manitoba Theatre Centre*, sino para ello, además, fue clave la voluntad de incorporar obras locales en repertorios típicamente europeos hasta el momento.

A pesar de que la producción teatral indígena ha sido preeminentemente en inglés desde la puesta en escena de *The Rez Sisters*, el ascenso del teatro aborígen francófono fue también destacable. En Quebec, en 1985, justo un año antes del estreno de *Highway*, el actor y director de origen hurón-wendat Yves Sioui Durand fundaba junto a Catherine Joncas la compañía Ondinnok, hecho que demostró la conexión de las problemáticas del arte autóctono de uno y otro lados de la frontera lingüística. Junto al influjo del llamado Renacimiento Indígena norteamericano, promover la representación de los primeros pueblos desde el teatro se insertaba en los nuevos afanes locales de cuestionamiento identitario, apertura expresiva y politización del arte que venían en ascenso desde la Revolución Tranquila quebequense. Una parte importante de esta agenda no sólo tuvo que ver con la recuperación del patrimonio material y simbólico aborígen en un nuevo contexto, sino con una revisión del confinamiento espacial del sistema norteamericano de reservas indígenas y sus repercusiones culturales para las comunidades.

La reevaluación de la clausura cultural y política ligada a la segregación espacial desde el mundo del teatro, aprovechando las potencialidades topológicas del género, no solo dialoga con los presupuestos de la práctica teatral que más tarde Hans-Thies Lehmann define como “posdramática”, sino coincide temporalmente con referentes teóricos que revolucionaron la geografía política en Europa: por una parte, aparece la obra del sociólogo y geógrafo francés Henri Lefebvre y, por la otra, el geógrafo suizo Claude Raffestin relee el poder de Michel Foucault en términos espaciales. Particularmente, en *Pour une géographie du pouvoir* (1980), donde Raffestin reconceptualiza una disciplina dominada hasta el momento por la lectura decimonónica de Friedrich Ratzel, el autor reflexiona, en concreto, sobre el fenómeno de las reservas:

En Amérique du Nord, le vieux système des réserves n'est rien d'autre qu'une discrimination spatiale que ce soit aux États-Unis ou au Canada ... Le système des réserves transforme, en effet, les Indiens en « assistés » des gouvernements américain et canadien ... Le système des réserves est institutionnalisé et est régi par des lois et des normes mais celles-ci n'empêchent pas que les blancs empiètent sur le territoire indien si celui-ci comporte des ressources exploitables. (121)

En el terreno performativo, Yves Sioui Durand se propone desafiar esta institucionalización del aislamiento. Le urge entrar a un circuito activo de conocimiento y recuperar una soberanía territorial más que nominal. Es por eso que su misión de presentar culturas vivas, conectadas desde una perspectiva panindigenista a escala continental, no alude en balde al territorio, sino que le atribuye un papel central en una estética que cabalga entre lo local y lo universal, reciclando y recreando obras, topos y mitos de diversas comunidades aborígenes del norte y el sur del Nuevo Mundo. Mirar a Latinoamérica y a su patrimonio prehispánico desde Canadá deviene parte esencial de este engranaje que cuestiona qué es y hasta dónde llega la americanidad original. Si la construcción de una identidad comunal de signo primariamente geográfico apuntaló los discursos políticos y económicos de los imaginarios imperiales, la narrativa de la independencia, la Doctrina Monroe, o el TLCAN, la obra de Ondinnok sostiene ahora el bagaje histórico amerindio, visibiliza la amplitud de la escala del saldo colonial, respalda los reclamos de un grupo social y, hasta cierto punto, legitima alianzas diplomáticas entre comunidades al margen de la autoridad del Estado nacional. Justamente, el propósito del presente texto es analizar estos caminos menos explorados de la posmodernidad hemisférica y el alcance de las relaciones entre dramaturgia y geografía política. Asimismo, estas reflexiones indagan en cómo, apoyada en dos de sus recursos esenciales – cuerpo y espacio –, la compañía teatral planteó una nueva territorialidad en su primera década de existencia a través de dos de sus producciones más sobresalientes: *Le porteur des peines du monde* y *La conquête de Mexico*.

Como ejemplo de la vocación teórica del arte y la literatura indígenas canadienses que plantea Elvira Pulitano en *Toward a Native American Critical Theory*, el panindigenismo de Ondinnok se resiste a la exclusión de la reserva como fenómeno espacial e intelectual. La atención al espacio – en particular, a las nociones de límite, periferia, y aislamiento – coloca la obra de Sioui Durand en el umbral del llamado “giro espacial” de las ciencias sociales de los años noventa (Warf y Arias), y en sintonía con la teoría, estudios y panorama de los límites (*borderland* y *borderscapes theories*) que emergen de las dinámicas posmodernas y del cuadro

sociopolítico global de los ochenta (globalización neoliberal, apartheid, caída del Muro de Berlín, estudios subalternos y poscoloniales, movimientos chicanos y afronorteamericanos). Lehmann detecta esta nueva sensibilidad espacial del teatro posdramático a partir de la centralidad misma de la experiencia escénica sobre el substrato textual: lo tridimensional y material por encima de la traducción mimética de un producto literario (16-17). Para Kobialka, la posmodernidad trae un cambio de perspectiva en torno al espacio y sus límites: “The question then becomes how to think borders differently – how to think *of* borders, or how to think *in* borders ... without losing sight of the consequences, both intellectual and material of such a process” (17). Desde su perspectiva, las artes escénicas bajo el influjo de disciplinas aledañas, como los estudios literarios, etnográficos y visuales, dejan de considerar la frontera como una invariable estructural para enfocarse en los espacios donde se atraviesa esa frontera. El límite, como afirma Brian Massumi, importa por el acto de transgresión: “Boundaries are set and specified in the act of passage. The crossing actualizes the boundary” (27). Cierto, el sujeto transgresor gana visibilidad sobre la barrera inamovible en esta nueva percepción del espacio, y la gana, ante todo, por su capacidad de agencia y transformación. Lo que sorprende con Ondinnok es que la agencia del sujeto cultural no se restringe a cruzar fronteras, sino que él mismo decide retrazarlas. El artista adquiere el don de cartógrafo y canaliza las potencialidades expresivas de las artes escénicas para configurar un espacio de pertenencia que trasciende la superficie canadiense e incorpora referentes culturales de la América hispana. De ese modo, el creador altera el sistema de límites e instaura una nueva territorialidad, signos que, de acuerdo con Raffestin, son inherentes a toda insurrección (153).

Desde su debut, Ondinnok intentó revigorizar los mitos e investir de prestigio la narrativa espiritual indígena desde la práctica profesional del teatro con obras de impresionante magnitud escénica: “The theatre that I have tried to create attempts to translate the loss, the erasing of knowledge connected to territory, to the ancient ways of life, to the ancestors, to their myths, to our myths, and thus elude the Christianity of conversion and finally rejoin the present world” (Sioui, “First Nations” 57). Conectadas a su vocación política, las implicaciones espaciales de su teatro apuntan así a una territorialización de la identidad. Con este nuevo relieve de relaciones que apela a lazos ancestrales entre los primeros pueblos, la compañía propone con su repertorio no solo una representación alternativa de las comunidades humanas de las Américas sino del territorio que ellas ocupan hoy.

En *Indigenous Cosmopolitans. Transnational and Transcultural Indigeneity in the Twenty-First Century*, Maximilian Forte se aproxima a la tensión entre el arraigo al espacio local y las experiencias transnacionales o transculturales de las comunidades indígenas en las nuevas circunstancias de un mundo global como un tema que ha ocupado recientemente a los antropólogos. A los antropólogos más que a las propias comunidades indígenas – observa el autor –, pues la preservación del “indígena real” como objeto museable, la restricción de la movilidad y el encasillamiento en lo local, lo rural, los valores tradicionales incompatibles con la modernidad han sido casi siempre una asunción de quienes han optado por un consumo cultural étnicamente immaculado (Forte 1-16; Proulx 39-40).

El panamericanismo nativo no ha de verse en tanto concesión con la “homogenizing force of the marketplace” (Appleford ix-x) que ha incitado furibundas reacciones de intelectuales nativos e instituciones de arbitraje de la información. Según el propio Forte, es mucho más iluminador entender como P. Cheah una postura cosmopolita en tanto “a variety of actually existing practical stances that are provisional and can lead to strategic alliances and networks that cross territorial and political borders” (cit. en Forte 40), así como la manera en que los individuos crean y usan las redes transnacionales (Forte 5). En el caso particular de Ondinnok, la vocación arqueológica de excavación de mitos que describe Nolan y su creación de alianzas identitarias con otros pueblos indígenas de las Américas parte, en primera instancia, de un argumento espacial. Por ejemplo, para Sioui, el cuerpo, centro del quehacer escénico, está investido de cualidades espaciales: “the body is a metaphor for territory. It constitutes the first container of memory. The great memory, the generic memory, the memory in our genes” (Sioui, “First Nations” 57). El cuerpo es territorio, pero también el territorio es cuerpo. La obra de Ondinnok va geolocalizando puntos viscerales de la historia de las Américas en la cartografía simbólica que propone su repertorio. Restableciendo los lazos entre cosmologías en la representación de mitos de diversas comunidades indígenas, Ondinnok va sembrando hitos desde el Ártico hasta la Tierra del Fuego. Como resultado, el territorio indígena se expande a partir de Quebec hacia una superficie de escala continental.

Para Sioui Durand las relaciones genealógicas entre las comunidades autóctonas sustentan la reivindicación colectiva indígena tanto desde una perspectiva cultural como territorial. Los objetivos estéticos y éticos que han guiado su carrera de más de treinta años en el mundo del teatro siguen la responsabilidad ética que atribuye al creador autóctono y, en especial, al teatro como género. Para él, el teatro es vehículo de

recuperación (y de recreación) mítica e histórica y parte de su función redentora se basa en su restablecimiento de bases comunitarias, en desenterrar una serie de nexos inalienables entre los colectivos precolombinos como economía social y geográfica que la conquista perturbó. Esos vasos comunicantes entre los primeros habitantes de las Américas se articulan desde una espacialización de la historia derivada de la estrecha relación entre cultura y naturaleza para los primeros pueblos.

Para empezar, Sioui comprende como un continuo a las culturas americanas dependientes de la agricultura y, en especial, del maíz. Aquellos pueblos, como los hurones, que también, al decir de Asturias, defendían la milpa como carne de su carne (180), “mantuvieron un sentido común desde su origen a través de la geografía del continente, a todo lo largo del Mississippi hasta los Grandes Lagos” (Sioui, Entrevista), y grabaron sus huellas en sitios arqueológicos como Cahokia y Angel site, que conservan pirámides semejantes a las de Teotihuacán.

Basado en este tejido cartográfico, que conecta territorialmente diversas culturas heliofílicas para quienes el maíz es “la representación del sol en la tierra”, el repertorio de Ondinnok comienza con el drama mitológico *Le porteur des peines du monde*, de 1987, inspirado en el culto al sol como punto de contacto entre tradiciones espirituales de diversos pueblos aborígenes de América. Esta obra recupera el mito solar del hombre-pájaro que viaja y carga los males en la tierra, los expurga en su muerte – la noche –, y reaparece purificado cada amanecer. Pero el dramaturgo le atribuye nuevos sentidos. El recorrido del sol no se limita a la bóveda celeste, sino atraviesa sucintamente la historia indígena en una dimensión continental, antes, durante y después de la colonización. Su carga de pesares es de siglos en lugar de horas. La pieza incluye personajes nativos de Quebec y de Suramérica: una joven montañesa, un cantor innu de los bosques del Norte, cuatro cantores ojibway y dos indígenas de los Andes. De igual diversidad es su elenco: hurón-wendat, dene, innus-montañeses, ojibway, peruanos, quebequenses y quechuas bolivianos.

La obra tiene su punto de partida en la ciudad, tanto como espacio de creación como escénico: “*Le porteur des peines du monde* a été créé à Montréal dans un terrain vague situé au coin des rues Bleury et Maissonneuve” (Sioui, *Le porteur* 6). Y también es Montreal el punto de partida del espacio representado, que el autor invoca por uno de sus nombres originales, de raíz iroquesa: “gouffre d’ossements et de déchets/ TERRE D’HOCHELAGA [sic]” (*Le porteur* 20). Sin embargo, esta es solo la primera referencia geoespacial de un proyecto mucho más ambicioso. El espacio se despliega ante los espectadores, como un mapa que devuelve el continente a escala humana. El artista convierte el espacio de

representación en una síntesis utópica de encuentros imposibles. En la segunda escena, particularmente, la joven montañesa aparece con los indígenas sudamericanos, cuyo origen se enfatiza ante los espectadores con la música andina de sus quenás. Sosteniendo contra su pecho un muñeco de hojas de maíz, un objeto tradicional entre numerosos pueblos del continente, la joven innu alude a ciertas víctimas, sus “hijos muertos”: “Combien de nos enfants meurent-ils ainsi? ... Combien de fois avons-nous vu nos enfants mourir ainsi, accrochés à la poitrine de trop jeunes mères?” (*Le porteur* 31). Podría pensarse, en primera instancia, que el personaje rememora el genocidio de la conquista. Pero la acotación que sigue abre el sentido a una queja mucho más actual sobre las guerras civiles y dictaduras que afectan especialmente a los indígenas de varias poblaciones latinoamericanas: “Elle évoque ce génocide lent des indiens de l’Amérique actuelle : ceux du Guatemala, ceux du Pérou, et ceux d’Amazonie” (*Le porteur* 32). Esta cartografía simbólica completa el sentido de la imagen de la tortuga gigante que forma parte de la escenografía desde el primer momento: “Cette tortue est le symbole Hurons-Wendats de la terre d’Amérique” (*Le porteur* 26).

La representación politizada del espacio continental es un recurso central en *Le porteur des peines du monde*. Resulta muy elocuente que en el prólogo a esta obra Sioui establezca una definición de territorio que trasciende la materia y encarna valores emotivos y patrimoniales:

Les Amérindiens ont un sentiment pour la Terre : ils l’appellent “notre mère” ou encore ils disent : “le territoire”. Le territoire est une notion tout à fait différente de celle qui traduit le mot “terrain”. Le territoire est beaucoup plus vaste : il préside à la liberté, il en est la mémoire immédiate ... On peut sans doute monnayer un terrain, le vendre, mais pas le territoire. Le territoire, pour nous, Amérindiens d’aujourd’hui, c’est la mémoire ancestrale et la garantie réelle de notre propre liberté. Le fondement des droits territoriaux trouve sa substance dans notre culture et nos pratiques millénaires. Nos droits sont notre mémoire et notre mémoire est notre territoire. (14)

Este juicio ofrece un interesante punto de encuentro con los códigos geopolíticos que distinguen “espacio” y “territorio” para Raffestin. Concebido como construcción y representación del espacio físico, el territorio se genera a partir de un actor que lo interviene poniendo en juego mecanismos de poder (Raffestin 129):

Le territoire, évidemment, prend appui sur l’espace mais il n’est pas l’espace. Il est une production à partir de l’espace. Or la production par toutes les relations qu’elle

met en jeu s'inscrit dans un champ de pouvoir. Produire une représentation de l'espace est déjà une appropriation, donc une emprise, donc un contrôle même si cela demeure dans les limites d'une connaissance. Tout projet dans l'espace qui s'exprime par une représentation révèle l'image souhaitée d'un territoire, lieu de relations. (Raffestin 130)

El espacio se convierte en territorio una vez que entra en una relación social de comunicación: "L'espace représenté n'est donc plus l'espace, il est image de l'espace ou mieux territoire vu et/ou vécu" (Raffestin 133). La desmaterialización del territorio, que es, al mismo tiempo, la espiritualización del espacio, se erige como argumento que sostiene la reclamación de tierras ancestrales en toda América. Los tratados, encomiendas, cuotas y sistemas históricos de transacciones o de asentamiento foráneo quedan invalidados en esta economía patrimonial que lidia con variables inmateriales de identidad y pertenencia. El territorio no se pudo haber vendido porque no es canjeable, dice el artista, sino es un derecho inherente de aquellos de quienes forma parte. La obra escénica, en tal sistema semiótico donde la representación es un gesto de poder, restablece el nexo esencial del ser humano con el espacio. Esta primera pieza teatral de la compañía propone la reintegración territorial: "*Le porteur des peines du monde* est un drame-rituel puissant qui réunit, au-delà de la mémoire enfouie sous le joug des abaissements, des Amérindiens de l'Amérique du Nord et du Sud pour la ré-appropriation de la spiritualité comme territoire imaginaire intact" (Sioui, *Le porteur* 15-16).

Aunque efímera, la performance es la ocupación no solo física, sino espiritual, del espacio. Con su cuerpo, el artista invade la escena, se mueve, la llena con una presencia cargada de sentidos y valores. Es por eso que el "teatro ritual", como se identifica esta pieza, es especialmente significativo en el proyecto de reapropiación del "territorio" en, al menos, tres niveles. En primer lugar, la intervención del espacio físico se manifiesta en un alto potencial danzario más que textual. Como recrea un viaje, el personaje del hombre-pájaro se mueve continuamente por el espacio escénico. El movimiento, más que la palabra, remite a las migraciones fundacionales y, por consiguiente, a los lazos genealógicos de los primeros habitantes. En segundo lugar, la puesta en escena se concibe para un espacio fuera de una sala convencional de teatro. Este gesto de intervención urbana desafía la segregación del arte (y en particular, de la cultura autóctona) de la economía cotidiana de la vida ciudadana. La performance crea un continuo orgánico entre la representación y el mundo en torno a ella. En su "activación del espacio público", en términos de Lehmann, el acto potencia la contigüidad del espacio ficticio y el real en lugar de su sustitución

mimética (151-152). La ciudad y los transeúntes devienen parte de la escenografía y las demarcaciones espaciales de lo representado se desdibujan. El ritual, y con él, la redención del territorio, se expanden potencialmente hacia el mundo extrateatral. En tercer lugar, los propios circuitos de representación de la obra contribuyen al relieve de su intervención física y simbólica en el espacio. Si la ciudad de Montreal en la obra es solo el punto de partida de un recorrido mucho más abarcador, también lo fue en sus puestas en escena. De 1987 a 1993 la obra se presentó en diversos eventos y festivales en Quebec, la reserva innu de Malietenam, Inglaterra, Francia, Italia y México. Esta última, en Oaxaca, según Sioui, propició el encuentro de costumbres semejantes de intervención del espacio entre nativos del norte y del sur al confrontar los recursos escenográficos de los primeros con los tradicionales tapetes mexicanos de aserrín y flores.

La recuperación simbólica del territorio de las Américas y la recreación de contactos transétnicos son estrategias de Ondinnok que responden a una clara agenda de reivindicación espacial como reivindicación identitaria. En su presentación de *Le porteur*, Sioui concibe la libertad individual del indígena en estrecha relación con la soberanía territorial precolombina: "Autrefois, ceux que l'on nomme aujourd'hui les Amérindiens habitaient pleinement cette terre, ce pays ... Cette liberté fut cruellement effacée par l'histoire. Ce fut l'effacement de peuples entiers, l'effacement de la culture et de l'art, l'effacement de la pensée religieuse; puis l'abolition forcée de la langue et l'isolement définitif dans les réserves créées par le gouvernement canadien" (*Le porteur* 11). La obra escénica, parafraseando a Lefebvre, crea un "espacio contracultural o "contra espacio" que refleja una nueva disposición de relaciones sociales (Lefebvre 349).

La reserva no es solo la mutilación material del territorio (su comodificación como superficie mensurable), la reserva es cuestionable como marginación y, finalmente, como asfixia de la identidad indígena en Norteamérica.¹ La performance, en cambio, puede explotar su potencialidad espacial (física y simbólica) para revertir el aislamiento. Recuperar el territorio significa salir de la reserva: "La dramaturgie Amérindienne est un outil essentiel de développement culturel. Elle, est un instrument de prise en charge. Elle nous propose de défolkloriser la perception de l'art autochtone en rompant avec l'isolement culturel des réserves" (Sioui, *Le porteur* 15). El teatro condensa así dos de las instituciones de poder que para Benedict Anderson son claves en la gestación de una conciencia nacional o, en este contexto, comunitaria: el mapa y el museo. Por una parte, su construcción estética apela a una

consideración territorial (nuestra tierra excede las fronteras asignadas por las instituciones de poder) y, por la otra, a la legitimidad de un linaje histórico (nuestra ancestralidad es suficientemente vasta y ha estado enraizada al territorio continental por milenios) (Anderson 164).

La necesidad de una alternativa al aislamiento que garantice la supervivencia cultural aborígen en el presente es una constante en el pensamiento crítico y la creación artística de Yves Sioui y Catherine Joncas. Tras su debut con *Le porteur*, cuya versión en inglés, *The Sun Raiser* (1995), se presentó en el Festival International de Banff, difícilmente puede hallarse una obra que desconecte una tradición de otras experiencias continentales. En esta primera década, desde la fundación de la compañía, aparecen, entre otras piezas, *Ononharoi'wha ou Le Renversement de cervelle* (1988), basado en las crónicas jesuitas sobre la caída de la Huronia; *Atiskenandahate - Voyage au pays des morts* (1988) que enlaza los mundos algonquinos e iroqueses; y el proyecto colectivo de "théâtre de guérison" *Opitowap* (1995 à 1997) al servicio de la comunidad atikamekw de Manawan, en la Mauricie. El diálogo entre fuentes, escenarios, lenguas y artistas tributa hacia un entramado social que desarticula la "guetización" cultural. El ensamblaje de la comunidad autóctona desborda las especificidades étnicas e impacta fronteras impermeabilizadas como consecuencia de la colonia. Por ejemplo, en el caso de *Atiskenandahate*, la reconfiguración de los bordes que lleva a cabo la experiencia teatral no puede desligarse de un contexto en el que, en los años noventa, artistas y activistas trabajan para reinsertar el patrimonio sagrado de las comunidades iroquesas que lo conservaron en aquellas que lo habían perdido con la evangelización. La colaboración educativa entre las reservas Kahnawake (mohawk) y Wendake (hurón-wendat)² en la recuperación del ritual de la casa larga fue uno de estos casos. Sin embargo, que la poética de Ondinnok trascienda las fronteras del estado-nación canadiense revela aún más su voluntad de repensar la cartografía americana. En su presentación de *Ononharoi'wha ou Le Renversement de cervelle*, Sioui, en tanto descendiente hurón-wendake, describe la obra como: "Une histoire campée dans notre territoire, mais qui raconte parallèlement le fardeau et le destin de presque tous les Indiens d'Amérique" (Sioui, *Ondinnok*). Un caso excepcional es el díptico *Ukuamaq* (1993) y *Le Désir de la reine d'XOC* (1994) que, bajo el título de "Proyecto inuit-maya" pone a dialogar las narrativas tradicionales del gran norte canadiense con las de Mesoamérica: el frío y el calor, el desierto helado y la selva. Esta conexión experimental, para el dramaturgo, persigue una "repatriación cultural panamericana" (Sioui, *Ondinnok*).

El gesto de cuestionar y resituar los límites propone el restablecimiento de la integridad cultural de sociedades afectadas por la geopolítica colonial y, en las últimas décadas, por la militarización fronteriza en Norteamérica. Como apunta Eileen M. Luna-Firebaugh, en la mayor parte de los casos, la demarcación de los estados nacionales modernos no tuvo en cuenta la distribución territorial de las comunidades precolombinas y sus identidades culturales han sido especialmente afectadas por la restricción de movimiento impuesta por barreras administrativas que algunas poblaciones perciben como ilegítimas: “The treaties and agreements that set the international boundaries between the nation-states of the North American continent were negotiated and signed only by the colonizers. The indigenous of these border regions, whose lands these borders transect, were not consulted, nor were they signatories to any treaty or agreement” (Luna-Firebaugh 160). Ante este panorama, la performance, como vehículo de intervención crítica del espacio geográfico y cultural, restablece estos pasadizos contrahegemónicos que, en lugar de remitir al paso ilegal de la frontera, recuerda a los espectadores el derecho de los primeros habitantes al movimiento e intercambio libres. Modificar la cartografía simbólica repercute en la propia relación entre colectivos humanos que estas obras propician. No hay que olvidar que, como mantiene Raffestin, la relación entre actores y territorio es triangular: “la relation avec le territoire est une relation qui médiatise ensuite les rapports avec les hommes, avec les autres” (144).

A partir de este momento, demarcar una identidad transamericana en un territorio inclusivo ha recurrido, pues, a la incorporación de elementos de la tradición literaria y del universo simbólico latinoamericano en otras ambiciosas producciones de la carrera de Ondinnok como *La conquête de Mexico* (1991), *Xajoj Tun Rabinal Achi* (2010) y *Un Monde qui s'achève-Lola* (2015).

La llegada de Cortés a México y la caída del imperio azteca habían inspirado numerosas versiones escénicas al menos desde el siglo XVII (Beardsell; Harris; Meyran; Hernán Ramírez). Una de las más célebres – aunque nunca representada en su momento – había emergido de la pluma de Antonin Artaud en el corazón de la Europa de la vanguardia. *La conquête du Mexique* (1932) no sólo consideraba el episodio del encuentro colonial como un espacio fecundo para desarrollar su estética del “teatro de la crueldad”, sino que el dramaturgo también defendía el valor universal de la obra “a causa de su actualidad, y por todas las alusiones que permite hacer a problemas de interés vital para Europa y para el mundo”,

además de cuestionar la idea tan hondamente sedimentada de la superioridad del Viejo Mundo (Artaud 41).

En el contexto hispanoamericano, Ramón José Sender (*Jubileo en el Zócalo*, 1966), Carlos Fuentes (*Todos los gatos son pardos*, 1970; *Los reinos originarios*, 1971) y Raúl Moncada Galán (*El sitio de Tenochtitlán: tragedia antihistórica en tres actos y un epílogo*, 1980) recuperan la relación entre drama y conquista una y otra vez en la segunda mitad del siglo XX, poco antes de que el genio francófono fuera nuevamente seducido por el motivo mexicano con *Aztèques* (1991), de Michel Azama. Sin embargo, el quinto centenario del primer viaje de Colón a América en 1992 desató un notorio interés en la conquista y con él, florecieron adaptaciones escénicas y publicaciones académicas en todos los idiomas, como *Invasión o conquista*, de José Manuel García Castillo, la ópera de Wolfgang Rihm *Die Eroberung von Mexico*, la reedición de la *Trilogía colonial* de Hugo Argüelles, el número especial de *Théâtre/Public* "América 1492-1992. Théâtre et Histoire", coordinado por Olvaldo Obregón, y el estudio de Patrice Pavis, "Hacia el descubrimiento de América y del drama histórico", publicado en *Teatro: Revista de Estudios Culturales*.

En el caso de Canadá, la obra francófona *Le don de Montezuma; Pièce en douze tableaux*, de Katheline Touchette, se había publicado en 1967 en Ottawa. Touchette admite como su fuente principal la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, de Bernal Díaz del Castillo, por la "garantía de verosimilitud" que aparentemente ofrece su obra (4). Touchette comparte la perspectiva eurocristiana y condena con vehemencia los sacrificios humanos de los aztecas. Sus indígenas, y en especial, Montezuma, exhiben una imagen plana, ridícula y grotesca durante casi toda la obra, y el protagonista, el soldado y poeta Miguel de Ávila (al parecer, una recreación romántica de Alonso de Ávila), termina la obra declamando aparatosamente unos versos que celebran la caída del imperio mexica y la destrucción de su raza (126).

Es este, pues, el precedente local de la obra de Ondinnok *La conquête de Mexico*, de 1991, que marcó la madurez y profesionalización de la compañía. De manera semejante a Touchette, Sioui Durand parte de un texto histórico basado en testimonios directos de la conquista, pero en lugar de recurrir a Bernal Díaz se inspira en la *Historia general de las cosas de la Nueva España*, de Bernardino de Sahagún. Esta superproducción dramática contó con la dirección escénica de Jean Pierre Ronfard, una de las personalidades más influyentes del mundo teatral en Quebec. El esplendor de la puesta en escena se avenía bien con el criterio de Ronfard de que la obra encarnaba la magnificencia de la tragedia clásica: desde la mención de presagios a la inevitabilidad del hado, pasando por el coro

(Sioui, *La conquête* 2). La publicación original de la obra de Sahagún en náhuatl, su profundización en el patrimonio mítico y ritual de los aztecas y, finalmente, su narración de los más violentos episodios de la conquista europea en su Libro XII convertían al fraile en una fuente de prestigio para construir un discurso indigenista y, cuando menos, americanista. Incluso, en Sahagún puede rastrearse el origen nómada de los pueblos toltecas, que colabora a conectarlos con aquellos que según los viejos “por la mar vinieron, de hazia [sic] el norte” (Sahagún, *Historia general* 5) y estaban en la tierra por lo menos quinientos años antes de Cristo (4).

Justamente, el duodécimo libro de la *Historia verdadera*, escrito por Sahagún cerca de 1555 en Tlatelolco engrosaba la leyenda negra de la conquista de América por parte de España. Por su descripción de los crímenes y la codicia de los conquistadores funcionó como argumento en torno a la ineptitud de los españoles para administrar de manera justa y piadosa sus territorios de ultramar, y su primera edición en español se debió al intelectual independentista Carlos María Bustamante en 1829. Las razones de Sahagún, que habían servido para redefinir esta cartografía simbólica de la independencia a partir de la gran distancia geográfica y de intereses entre España y sus colonias, funcionan ahora en el caso de Sioui Durand para reconocer el patrimonio común de los primeros habitantes de esta masa terrestre del Nuevo Mundo.

Con el telón de fondo del denominado por Rebecca Belmore “Indian Summer” de 1990 en Canadá – una serie de conflictos entre comunidades indígenas del país y las autoridades políticas canadienses–, la obra teatral fue compuesta y presentada tras la denominada Crisis de Oka y el motín del río Oldman (1990), en un momento en que la cuestión indígena gana nuevamente la atención pública, se reavivan los históricos conflictos coloniales y la reclamación territorial de los primeros pueblos. Estableciendo un diálogo con su contexto de creación y, sobre todo, desde la distancia de observación que propicia la edición impresa diez años después de su estreno escénico, Sioui reconoce en el “Avant-Propos” de su pieza:

Créée entre la désormais célèbre crise d’Oka, les blessantes célébrations du 350e anniversaire de la fondation de Montréal, le 500e anniversaire de la découverte des Amériques et les irréconciliables et mensongères négociations constitutionnelles canadiennes de 1992, cette œuvre phare est le témoignage d’une rêve brisé, d’une vision mythologique et de l’existence d’une continentalité humaine tristement absente ou stéréotypée dans l’imaginaire collectif et la dramaturgie panaméricaine. (Sioui, *La conquête* 11)

Recurrir a una fuente prominente de la tradición hispánica en un momento de urgente visibilización y concientización sobre lo indígena en Canadá es un golpe maestro. Beber de Sahagún es deslocalizar un conflicto, abrir sus márgenes y llamar la atención sobre la competencia transamericana de una crisis de raíces coloniales. Nuevamente, repensar las Américas como “continentalidad humana” conlleva a una reconsideración de las fronteras de los Estados-nacionales modernos, así como de las Primeras Naciones.

La lectura política de la producción artística aborigen no es, sin embargo, un camino llano. La crítica aparece fuertemente dividida entre quienes estigmatizan la función de la obra en la creación de alianzas ideológicas (Appleford ix) y quienes, como Linda Pertusati, reconocen el valor del capital subjetivo en los procesos de insurrección política y diplomacia comunitaria. Pertusati ha estudiado cómo, en el caso de Oka, el movimiento social Mohawk Warrior movilizó recursos históricos y culturales para nutrir un marco ideológico comunal que sustentara el levantamiento contra la represión estatal. Esta narrativa simbólica no sólo funcionó como fuerza centrífuga capaz de unificar la resistencia de Kanehsatake con la de los territorios de Akwesasne y Kahnawake en nombre de la nación Mohawk, sino que consiguió acarrear el conflicto hacia una “aboriginalidad” transnacional; es decir, trascendió en términos políticos y militares el aislamiento de una reserva y de un conflicto puntual y desconectado del resto (98).

Los desplazamientos territoriales están en la base de una reconstrucción cartográfica que sustenta el objetivo del nuevo movimiento cultural autóctono del que Sioui forma parte: “[cette oeuvre] me semble être le marqueur qui ancre la jeune dramaturgie autochtone dans la réappropriation de l’histoire, notre histoire, celle des Amériques” (Sioui, *La conquête* 13). Con la suntuosa dramatización de *La conquête de Mexico*, Ondinnok proyecta una autorreflexión. Presentando una historia compartida, la identidad de los otros es también la propia: “les lecteurs qui en feront la découverte auront partagé la réflexion d’un artiste huron iroquois, un Wendat qui se reconnaît comme un parent éloigné des anciens Mexicains et qui a su puiser de leur courage et dans leur exemple la force de résister...” (Sioui, *La conquête* 3). Sahagún, pues, cobra mayor valor porque no es el historiador de lo ajeno, sino su testimonio se recupera como dramático exordio de una experiencia colectiva que Sioui resume: “la conquête de Mexico est la conquête de tous les autochtones” (Sioui, Entrevista). Representar la conquista en las Américas a través de uno de sus más conocidos y sangrientos episodios – la caída de Tenochtitlan – desmonta, al mismo tiempo, la percepción de que la empresa colonizadora francesa en Canadá fue menos violenta que su contraparte española y que

se basó en la buena fe de relaciones comerciales y diplomáticas entre europeos y nativos (Acheraïou 68).

En *La conquête de Mexico* la escena del “Epílogo” ofrece explícitamente la trascendencia panindigenista del capítulo histórico que relata. Los personajes revelan ante el público el saldo humano de la colonización en México, pero extienden sus consecuencias a escala continental:

UNE INDIENNE. C'est alors que lors de la conquête de Mexico/ les Espagnols assassinèrent/ toute la noblesse mexicaine./ Plus de deux cent quarante mille Indiens moururent !/ UNE AUTRE INDIENNE. Puis plus de trois quarts des Indiens du Mexique,/ du Brésil, du Pérou, de la Bolivie/ disparurent !/ LE GUIDE MEXICAIN. Puis plus de soixante millions/ de bisons sauvages disparurent,/ et plus des trois quarts des Indiens/ des États-Unis et du Canada disparurent ! (197-198)

En Sahagún, la condena de la cosmovisión de los mexicas es indisoluble de su fascinación por un genio y civilización que elogia, elevando la cultura prehispánica al más exquisito paradigma europeo, de ahí que haya devenido una fuente indispensable para la comprensión, e incluso al rescate, del universo mitológico prehispánico. Partiendo del carácter de la fuente – en cierta medida subversivo –,³ la obra teatral quebequense aprovecha el monumental retrato del panteón náhuatl, los mitos del origen y, finalmente, los relatos del encuentro con los europeos y la caída del emperador Moctezuma que figuran en los testimonios acopiados por el sacerdote. Esta convergencia de hombres y dioses en un escenario palaciego prehispánico favoreció, entonces, una puesta en escena engalanada con ostentosos vestuarios, decorados y efectos teatrales a tono con la magnificencia de la cultura descrita por el franciscano.

La conquête de Mexico resalta la sofisticada alteridad indígena en su propia estructura. La secuencia de escenas se basa en la concepción del tiempo tal como lo plantea el calendario azteca de dieciocho meses. Tras la primera escena-marco, presentada como “Prólogo”, la historia representada comienza por el sexto mes y termina por el quinto. Con esta solución se recrea estéticamente la noción cíclica del tiempo, un punto común de numerosas comunidades prehispánicas, mientras se pone de relieve, como en *Le porteur des peines du monde*, el orden cósmico basado en los ciclos naturales de cosecha y recolección del maíz, común en tantos pueblos agricultores de las Américas.

Sería difícil ceñir esta obra de Sioui a una de las clasificaciones que propone Pavis para el drama histórico. Justamente, no calificaría como “teatro etnológico”, si el rasgo distintivo de esta modalidad es la promoción de una mirada aparentemente imparcial y científica a la cultura

retratada (Pavis 15); pero tampoco entraría fácilmente dentro de la categoría mucho más loada por el crítico francés de “teatro intercultural”, si esta parte de una inalienable perspectiva eurocéntrica. El teatro de Ondinnok juega justamente con el equilibrio entre lo ajeno y lo propio o, para ser más exactos, con la representación de lo que es propio entre lo ajeno. Es esta encarnación de los ancestros en el cuerpo y la energía escénica de los actores (al mejor decir de Grotowski) el mecanismo que expone la empatía entre los que fueron y los que son, entre los indígenas del sur y los indígenas o mestizos que ahora viven en el norte y que se asumen como depositarios de la huella genética común. El teatro es el vehículo de evidencia del cuerpo como territorio, como continente. Los artistas no tienen la intención de negar la tradición europea bajo su ejercicio teatral o en el público al que se dirige, pero se reservan, eso sí, el espacio hermético de lo ajeno y se niegan a ser completamente devorados por el ojo no autóctono, reservando una brecha que enrarece su recepción, como plantea Julie Burelle (114). Queda clara la perspectiva aborigen que se prioriza en la obra, dado que no hay intención de contravenir la imagen de una conquista rapaz, pero los aztecas tampoco son impolutos. La obra se atreve a desarrollar la soberbia, el miedo, la crueldad o la indolencia de los vencidos y, consciente de su inmanencia creadora, formula sus propios mitos escénicos, su visión particular de la conquista, sin temor a desoír la fuente. Al contrario, en su propósito de reanimación y rescate de tradiciones suprimidas por la colonización, Sioui trae a Sahagún a su propia agenda. Presenta la conquista como una colisión de patrimonios marcada, finalmente, por una relación desproporcionada de poder, pero no de valor, como se expresa en el lamento de uno de los personajes: “UN INDIEN. C’est ici que tous les grands s’effondrèrent!/ C’est ici qu’ils perdirent leur prestige,/ leur jours !” (*La conquête* 198).

La conquista se traduce a los códigos de la tragedia clásica como caída del noble honor. Para subrayar el contraste entre pasado y presente, desde la primera escena se recrea el espacio actual de la plaza del Zócalo, convertida en atractivo turístico y donde solo quedan ruinas del Templo Mayor. En el espacio escénico pululan personajes descendientes de aztecas, hoy apenas vendedores ambulantes o mendigos de los turistas que comercializan baratijas y suvenires con imágenes prehispánicas fabricadas en Taiwan (*La conquête* 24). La obra juega a difuminar límites ante su público. La pobreza y falta de agua potable que denuncia el personaje del guía mexicano dialogan estrechamente con las condiciones de vida de las Primeras Naciones canadienses que comienzan a visibilizarse a partir de Oka (Roth 1992) y que, por lo tanto, funcionan como referente implícito para los espectadores. Al mismo tiempo, el público desempeña un activo

papel en la historia desde el primer minuto, cuando el guía se dirige a ellos como si fuera el grupo de turistas de visita en la capital mexicana. De manera práctica, borrar este límite entre observador y la escenificación es el pretexto dramático para presentar ante los oyentes el espacio-tiempo del relato y explicar su trasfondo histórico, pero ante todo, el público canadiense siente interpelado su estatus privilegiado como primermundistas de clase media, al ser México, en realidad, su segundo destino turístico. En el momento de la representación, además, los gobiernos de Canadá y México están negociando las bases del TLCAN-NAFTA que en 1994 desencadenaría el levantamiento indígena del Ejército Zapatista para la Liberación Nacional en Chiapas.

En *La conquête de Mexico*, la visión de la caída indígena no es, sin embargo, irreversible. Si en su proyecto anticolonial, los independentistas del siglo XIX habían apelado al *topos* profético que aparece en Sahagún para esta vez augurar el anunciado fin del dominio español en México (Sahagún, *Historia de la conquista* 61), Sioui Durand, por su parte, explota la poética visionaria y la percepción del tiempo cíclico establecida por el calendario azteca para vaticinar una resurrección de la gloria ancestral indígena en la escena del Epílogo.

LE GUIDE MEXICAIN: Ce que nos seigneurs firent il y a longtemps/ et qui maintenant ne se fait plus,/ une autre fois, il en sera ainsi!...C'est là la régénération continue/ du serpent occulte, Quetzalcoatl,/ de la mère de la Terre, Coatlicue !/ C'est là la marche infinie/ de la roue des jours et du destin! (*La conquête* 199)

Con este telón de fondo, la reanimación cultural indígena impulsada por intelectuales y artistas en las últimas décadas del siglo XX – y de la que el propio proyecto Ondinnok forma parte – cobra mayor sentido como un continuo orgánico tanto político como espiritual.

Le porteur des peines du monde y *La conquête de Mexico* se inscriben como algunos de los gestos inaugurales de la carrera de Ondinnok para promover una comunidad cultural panindígena y un frente común de enunciación anticolonial que desborda la fragmentación y la asfixia inherentes al sistema norteamericano de reservas. Su obra pasa por una activa reflexión sobre el espacio – artístico y geográfico – y la demarcación crítica de una nueva continentalidad americana expresada a través del cuerpo.

En estas primeras piezas la compañía definirá un camino que algunas obras posteriores no harán sino profundizar en diálogo con la herencia étnica y simbólica de diversos pueblos autóctonos latinoamericanos como caminos de legitimación de una genealogía y un patrimonio comunes. La

noción de territorialidad se crea desde la conciencia del espacio geográfico como portador de información emocional y política, así como, al decir de Raffestin, como variable significativa en el establecimiento (y desafío) de relaciones de poder. Ondinnok explota las potencialidades topológicas de las artes escénicas para resignificar la ocupación del espacio como recuperación del territorio y encauza el inmanente *hic et nunc* corpóreo del teatro tanto para crear nociones de comunidad dentro y fuera del espacio de representación, como para recalcar la suma empatía con el otro (el otro como yo mismo) que se desprende de la propia ejecución artística de los actores. El artista como demarcador de fronteras no solo se desplaza, sino que reinstaura un orden espacial que responde a sus valores. Volcar la identidad hacia el encuentro de los otros logra preservar y visibilizar una presencia en el mundo y en el circuito cultural contemporáneo. Por eso la performance se resiste a la muerte social del confinamiento, a la “asfixia cultural” de la reserva. Como Pelajia Patchnose con la ciudad, Ondinnok opta por abrirse al mundo indígena, porque desandando las páginas comunes de la historia continental se comprende mejor quién se es.

McGill University

NOTAS

- 1 Este artículo solo propone una lectura estética de la obra de Ondinnok en cuanto a su propuesta poética de reintegración territorial y de ningún modo pretende simplificar la complejidad del sistema de reservas como mecanismo de colonización en Estados Unidos y Canadá. Sabemos que el impacto de las reservas en la preservación del patrimonio indígena ha sido sumamente polémico en la historia canadiense y, en especial, tras la aparición en 1969, bajo el gobierno de Pierre Elliot Trudeau, de la Declaración del Gobierno de Canadá sobre asuntos indígenas (en inglés, *Statement of the Government of Canada on Indian Policy*, conocido simplemente como *White Paper*). Este documento proponía la abolición de las reservas como estrategia de asimilación de las formas de vida autóctonas y fue categóricamente rechazado por los líderes y comunidades de las Primeras Naciones.
- 2 Yves Sioui Durand ofrece detalles de la reanimación cultural que se lleva a cabo en Wendake a partir de 1989: “C’est là, que Annette Vincent, de ma communauté de Wendake, y fera la rencontre décisive de M. Joe Deer, dit Ahwenraton, orateur de la maison longue de Kahnawake. En 1989, Annette Vincent et Michel Gros-Louis avec l’aide de Joe Deer et M. Frank Nottaway

réintroduiront les cérémonies de la maison longue à Wendake. Un soir, dans le froid d'automne, nous serons présents. Je serai celui qui chantera pour la toute première fois. La semence s'est enracinée et depuis, la maison longue de Wendake réunit plusieurs jeunes et plusieurs familles. Dès lors, la langue que l'on croyait morte est officiellement enseignée et parlée" (Sioui Durand, *Ondinnok*).

- 3 Aunque la obra de Sahagún responde claramente a la empresa de evangelización en la Nueva España, desde el inicio suscitó la inconformidad de las autoridades. Por una parte, sus referencias a la violencia de los conquistadores contra la población local ponían en tela de juicio la virtud de los métodos de sometimiento empleados por los españoles. Por otra parte, la detallada exposición de creencias paganas y de la lengua náhuatl resultaban un sospechoso medio de incentivo y preservación de las mismas, al punto de que el 22 de abril de 1577 el rey Felipe II emite una real cédula al virrey de México que prohibía la circulación de la *Historia general de las cosas de Nueva España* alegando que no debía consentirse "que por ninguna manera, persona alguna escriba cosas que toquen a supersticiones y manera de vivir que estos indios tenían, en ninguna lengua, porque así conviene al servicio de Dios nuestro Señor y nuestro" (cit. en Fernández Manjón 179).

OBRAS CITADAS

- ACHERAÏOU, AMAL. *Questioning Hybridity, Postcolonialism and Globalization*. New York: Palgrave MacMillan, 2011.
- ANDERSON, BENEDICT. *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. New York: Verso, 2006.
- APPLEFORD, ROB, ED. *Aboriginal Drama and Theatre*. Toronto: Playwrights Canada Press, 2005.
- ARTAUD, ANTONIN. "La conquista de México". Trad. Enrique Flores. *Revista de la Universidad de México* 14 (2005): 41-45.
- ASTURIAS, MIGUEL ÁNGEL. *Hombres de maíz*. Ed. Gerald Martin. Madrid: ALLCA XX, 1997.
- BEARDSSELL, PETER R. *Thoughts on the Mexican Theatre of the Conquest*. London: Department of Hispanic Studies, Queen Mary and Westfield College, 1999.
- BRAMBILLA, CHIARA, JUSSI LAINE ET AL., EDS. *Borderscaping: Imaginations and Practices of Border Making*. Burlington: Ashgate, 2015.
- BURELLE, JULIE. "Theatre in Contested Lands. Repatriating Indigenous Remains". *TDR: The Drama Review* 59.1 (2015): 97-118.
- CASTILLO, BERNAL DÍAZ DEL. *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Madrid: Espasa-Calpe, 1968.

- CASTRO VICENTE Y JOSÉ LUIS RODRÍGUEZ MOLINERO. *Bernardino de Sahagún: primer antropólogo en Nueva España*. Salamanca: Ediciones Universidad de Salamanca, 1986.
- CITRON, PAULA. "Michael Greyeyes: 'I'm not interested in staging ethnicity'". *The Globe and Mail* 20 Sep. 2011. S. pag. Web.
- DÄWES, BIRGIT. "I Don't Write Native Stories, I Write Universal Stories. An Interview with Tomson Highway". *Indigenous North American Drama: A Multivocal History*. Ed. Birgit Däwes. Albany: SUNY Press, 2013. 141-155.
- FERNÁNDEZ MANJÓN, DESIDERIO. *La identidad europea. La aportación española*. Madrid: Visión Libros, 2009.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA Y BENJAMIN WIHSTUTZ, EDS. *Performance and the Politics of Space. Theatre and Topology*. New York: Routledge, 2013.
- FISCHER-LICHTE, ERIKA. *The Transformative Power of Performance. A New Aesthetics*. Trad. Saskya Iris Jain. New York: Routledge, 2008.
- FORTE, MAXIMILIAN, ED. *Indigenous Cosmopolitans. Transnational and Transcultural Indigeneity in the Twenty-First Century*. New York: Peter Lang, 2010.
- GROTOWSKI, JERZY. "Towards a Poor Theatre". Centro Andaluz de Arte Contemporáneo. S. pag. Web.
- HARRIS, MAX. *The Dialogical Theatre: Dramatizations of the Conquest of Mexico and the Question of the Other*. New York: Palgrave MacMillan, 1993.
- HERNÁN RAMÍREZ, HUGO. *Fiesta, espectáculo y teatralidad en el México de los conquistadores*. México D.F: Bonilla Artigas, 2009.
- HIGHWAY, TOMSON. *The Rez Sisters*. Markham: Fifth House, 1988.
- KOBIALKA, MICHAL, ED. *Of Borders and Thresholds. Theatre History, Practice, and Theory*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1999.
- KNOWLES, RIC. "General Editor's Preface". *Aboriginal drama and Theatre*. Ed. Rob Appleford. Toronto: Playwrights Canada Press, 2005. iii-iv.
- L'HIRONDELLE HILL, GABRIELLE AND SOPHIE MCCALL. *The Land We Are: Artists and Writers Unsettle the Politics of Reconciliation*. Winnipeg: Arbeiter Ring Publishing, 2015.
- LEFEBVRE, HENRI. *The Production of Space*. Trad. Donald Nicholson-Smith. Oxford: Basil Blackwell, 1991.
- LEHMANN, HANS-THIES. *Postdramatic Theatre*. Trad. Karen Jürs-Munby. London-New York: Routledge, 2006.
- LEÓN PORTILLA, MIGUEL. *Bernardino de Sahagun, First Anthropologist*. Trad. Mauricio J. Mixco. Norman: University of Oklahoma Press, 2002.
- . *Visión de los vencidos: crónicas indígenas*. Madrid: Historia 16, 1985.
- LUNA-FIREBAUGH, EILEEN M. "The Border Crossed Us: Border Crossing Issues of the Indigenous Peoples of the Americas". *Wicazo Sa Review* 17.1 (2002): 159-181.

- MASSUMI, BRIAN. "Everywhere You Want to Be: Introduction to Fear". *The Politics of Everyday Fear*. Ed. Brian Massumi. Minneapolis: U of Minnesota P, 1993. 3-37.
- MEYRAN, DANIEL. *Théâtre et histoire: la conquête du Mexique et ses représentations dans le théâtre mexicain moderne*. Perpignan: CRILAUP/Presses universitaires de Perpignan, 1999.
- Nolan, Yvette. *Aboriginal Theatre in Canada. An Overview*. The National Arts Centre, 2008. S. pag. Web.
- PAVIS, PATRICE. "Hacia el descubrimiento de América y del drama histórico". Trad. José Areán. *Teatro: Revista de Estudios Teatrales* 2.2 (1992): 7-20.
- PERTUSATI, LINDA. "The 1990 Mohawk-Oka Conflict: The Importance of Culture in Social Movement Mobilization". *Race, Gender & Class* 3.3 (1996): 89-105.
- PROULX, CRAIG. "Aboriginal Hip Hoppers: Representin' Aboriginality in Cosmopolitan Worlds". *Indigenous Cosmopolitans. Transnational and Transcultural Indigeneity in the Twenty-First Century*. Ed. Maximilian Forte. New York: Peter Lang, 2010. 39-61.
- PULITANO, ELVIRA. *Toward a Native American Critical Theory*. Lincoln: U of Nebraska P, 2003.
- RAFFESTIN, CLAUDE. *Pour une géographie du pouvoir*. Paris: Librairies Techniques, 1980.
- ROTH, LORNA. "Media and the Commodification of Crisis". *Media, Crisis and Democracy: Mass Communication and the Disruption of Social Order*. Eds. M. Raboy and B. Dagenais. London: Sage, 1992. 144-161.
- SAHAGÚN, BERNARDINO DE. *Historia de la conquista de México*. Ed. Carlos María de Bustamante. México: Imprenta de Galván, 1829.
- . *Historia general de las cosas de Nueva España*. Ed. Juan Carlos Temprano. Madrid: Historia 16, 1990.
- SHIELDS, ROB. *Spatial Questions. Cultural Topologies and Social Spatialisations*. London: Sage, 2013.
- SIQUI DURAND, YVES. *La conquête de Mexico. Adaptation dramatique du Codex de Florence*. Montreal: Trait d'Union, 2001.
- . Entrevista personal. 12 de noviembre de 2015.
- . *Ondinnok*. 20 Nov. 2015. Web.
- . "Ondinnok: the First Nations Theatre of Quebec". Trad. Meg Moran. *Canadian Theatre Review* Spring (2012): 56-60.
- . *Le porteur des peines du monde*. Ottawa: Leméac, 1992.
- TOUCHETTE, KATY. *Le don de Montezuma. Pièce en douze tableaux*. Ottawa: Les Éditions des Jonchets, 1967.
- WARF, BARNEY, AND SANTA ARIAS. *The Spatial Turn: Interdisciplinary Perspectives*. London: Routledge, 2009.