

La cuestión genérica del “drama histórico” con la temática colonial en las dramaturgias mexicana y española del siglo XX

Krpan, Ivana

Source / Izvornik: **Studia Romanica et Anglica Zagrabensia, 2014, 59, 43 - 60**

Journal article, Published version

Rad u časopisu, Objavljena verzija rada (izdavačev PDF)

Permanent link / Trajna poveznica: <https://urn.nsk.hr/urn:nbn:hr:131:518963>

Rights / Prava: [In copyright](#)

Download date / Datum preuzimanja: **2021-01-26**



Repository / Repozitorij:

[ODRAZ - open repository of the University of Zagreb Faculty of Humanities and Social Sciences](#)



UDC 821.134.2.09

821.134.2(72).09

Original scientific paper

Recibido el 9 de octubre de 2014

Aceptado para la publicación el 27 de febrero de 2015

La cuestión genérica del “drama histórico” con la temática colonial en las dramaturgias mexicana y española del siglo XX

Ivana Krpan

Facultad de Filosofía y Letras

Universidad de Zagreb

ikrpan@ffzg.hr

El artículo problematiza las singularidades discursivas del drama histórico en las obras post(modernas) de los autores españoles y mexicanos del siglo XX. Se analizan los paralelismos temáticos y estructurales en los textos que tratan el tema del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo. Mediante una dramatización paródica de la historia oficial y el alejamiento extradiegético de los personajes, los autores problematizan la estructura del relato histórico, vinculándola con las técnicas discursivas dramáticas. La reconstrucción postmoderna del pasado en forma metateatral revela que el objetivo de la escritura no es la dramatización del momento histórico determinado, sino el estudio del sistema narrativo de la historia misma. Finalmente, se discuten las definiciones del género de “teatro histórico” y las propuestas terminológicas nuevas en cuanto a la dramaturgia histórica contemporánea.

Palabras clave: drama histórico, teatro español, teatro mexicano, postmodernismo, metateatro

Introducción: las analogías temáticas en las dramaturgias hispanas y la problemática del género histórico

Durante la segunda mitad del siglo XX las producciones dramáticas mexicana y española respectivamente reinician una reflexión literaria sobre el pasado colonial. En las propuestas teatrales de los autores de mayor relieve notamos distintos paralelismos en cuanto a los ciclos temáticos y las técnicas del montaje dramático de la historia. Los dramaturgos hacen una reconstrucción postmodernista de los acontecimientos relacionados con el descubrimiento y la colonización de los continentes americanos, envolviendo las tramas en los ambientes espaciotemporales anacrónicos, entre el pasado y el presente de los dos lados de Atlántico. Ahora bien, ¿cómo es posible que la conquista siga siendo un tema inquietante y revelador en las dramaturgias hispanas contemporáneas? ¿Podríamos denominar los textos como “dramas históricos”? ¿O la problemática del conflicto pasado plantea las preguntas acerca de los discursos histórico y

teatral? A continuación presentaremos las temáticas más recurrentes en las obras dramáticas y discutiremos la posibilidad de relacionarlas con el género de "teatro histórico". Tanto en la producción mexicana como en la española es notable la presencia de varios temas que brotan por debajo de la trama principal; la experiencia traumática del contacto o del "choque" entre las culturas europeas y americanas, la reversibilidad de las posiciones entre el conquistador y el conquistado, la cuestión del mestizaje cultural, la tensión entre la Historia, la intrahistoria, la memoria y el olvido, la lectura de la historia como ficción y la posibilidad de reconstruirla a través de la escritura artística y su escenificación, la desmitificación y la parodia del discurso hegemónico de la historia oficial y la perpetuación del modelo opresivo en la época moderna y postcolonial. Asimismo, todos los textos recurren a unas técnicas dramáticas (post)modernas para poder enlazar el tema proveniente de una historia remota con la actualidad contemporánea. El uso frecuente de la estructura metateatral permite revelar el sistema constructivo del relato histórico y problematizar la veracidad de la documentación oficial. De esta manera, el alejamiento paródico del "drama dentro del drama" plantea la pregunta acerca de la relación entre los acontecimientos del pasado y su montaje dentro del canon narrativo del relato histórico.

La vertiente temática de los dramas mexicanos gira en torno a la llegada de los conquistadores españoles dirigidos por Hernán Cortés a la ciudad de Tenochtitlán y su encuentro con Moctezuma II, el último gobernante azteca. Su encuentro, la toma de la ciudad por parte de los españoles y el papel de la Malinche o Doña Marina, la traductora y la amante de Cortés, aparecen como la gran metáfora del trauma producido por la aniquilación de la integridad cultural mexicana y el comienzo de una nueva era histórica. En la segunda mitad del siglo XX se publica y estrena un número respetable de obras con el dicho nudo temático: *La Malinche, drama de interpretación histórica en tres actos* (1958), de Celestino Gorostiza, *Corona de fuego. Primer esquema para una tragedia antihistórica americana* (1960) y *Corona de luz – La Virgen, Comedia antihistórica en tres actos* (1963), de Rodolfo Usigli, *Cuauhtémoc* (1962), de Salvador Novo, *Todos los gatos son pardos* (1970), del novelista Carlos Fuentes, *Cortés y la Malinche y Moctezuma II* (1985), de Sergio Magaña, y finalmente, las obras más cercanas a la estética postmodernista, *La noche de Hernán Cortés* (1991), de Vicente Leñero y una de las tres piezas que forman parte de la *Trilogía colonial* de Hugo Argüelles, *Águila real, pieza en dos actos en forma de rito ceremonial* (1992). Los textos mencionados ofrecen una interpretación subjetiva del pasado donde los hechos históricos ubican la trama en un contexto conocido que facilita entender la metáfora del conflicto. Sin embargo, los autores afirman que el propósito de sus obras no es únicamente la dramatización de la versión oficial de las historia. Como se indica en los títulos de Usigli, su motivación es *antihistórica* y expone "la proyección de la historia y no el esqueleto de la cronología" (Usigli 1963: 233), con lo cual el dramaturgo no intenta referirse "a un simple desordenamiento de sucesos históricos o de su cronología [...], sino involucrar un examen y una proyección de los acontecimientos históricos en forma diversa de los que les conceden los historiadores en general" (Usigli 1960: 249). Sergio Magaña hereda esta postura y afirma que su obra "no es la historia

dramatizada, no. Es teatro" (1985: 145) donde los autores usan su "derecho a la *licencia literaria* para convertir los acontecimientos históricos, siempre vagos y subjetivos, en un hecho teatral concreto. Es decir, que de la historia, conjunto de datos falsos, hac[en] una obra de arte, que es la única verdad" (1985: 148). Aunque no ofrecen definiciones precisas, otros autores también muestran la necesidad de definir el género de su escritura; Gorostiza señala su intención artística con la titulación del "drama de *interpretación* histórica", Leñero vincula su obra con el "rito ceremonial" que revive y supera el conflicto pasado a través del texto dramático, y los demás autores tratan esta problemática en el mismo texto literario, lo que se va a analizar en los párrafos siguientes.

En cuanto a la argumentación teórica y filosófica acerca del drama histórico como género literario y su relación con las narraciones históricas, cabe hacer referencia a las tendencias surgidas a partir de los años 60, es decir, el período de la publicación (y el estreno) de las obras dramáticas mencionadas. El pensamiento predominante acerca del vínculo entre la historia y la literatura problematiza la distinción genérica establecida y aboga por una interpretación literaria de todo texto narrativo, independientemente de su función. El gran teórico de la novela y el drama históricos, György Lukács, resalta el potencial dramático de los hechos históricos, analizándolos como períodos de revolución que perfilan los conflictos y los héroes parecidos a los teatrales. El autor otorga la primacía al texto dramático en la interpretación de la historia, dado que ésta "no modela la lenta y paulatina acumulación de las consecuencias, sino que escoge por lo general un período de tiempo relativamente corto y cerrado en sí mismo –precisamente aquel momento dramático de la propia vida–, donde la conjunción de las consecuencias acumuladas se realiza en acción" (1989: 184) que puede "dar el mismo efecto que la vida misma, e incluso el de una vida intensificada, acrecentada y más viva de lo que es la vida de la realidad objetiva" (1989: 172). En este sentido, al elegir una situación particular y modelarla tal como lo hacen y admiten hacerlo los dramaturgos, se puede mostrar la esencia del momento histórico y su sentido de una forma sintetizada y concisa. En cuanto a la modificación literaria del pasado, las teorías historiográfica y literaria protagonizadas por Hayden White y Paul Ricœur hacen un análisis de las estructuras discursivas de acuerdo con los preceptos de Lukács. White se pregunta cómo "pensamos" los sucesos históricos y destaca las convenciones narratológicas que en nuestra cultura producen sentido entre la incoherencia de la vida real, aplicando la misma estructura tanto a la prosa literaria como a la histórica. Según su opinión, la verdadera historia es más parecida a la crónica o a los anales porque relata los sucesos aleatoriamente relacionados sin poder precisar la relación entre las causas y los efectos. Mientras tanto, la historia a través de la elección de temas, la organización de la trama dentro del esquema de enlace, desenlace y final o el establecimiento de relaciones entre las causas y los efectos construyen un sentido, integridad y coherencia inherentes a la estructura novelesca o dramática (1987: 20-25). Asimismo, Paul Ricœur encuentra analogías sistemáticas entre la organización del relato histórico (history) y el relato de ficción (story) como productos narrativos de la misma índole. Como apunta, "la condición necesaria y suficiente para poder contar

algo, sea lo que sea, consiste en que una acción se desarrolle en tres fases: una situación que abre una posibilidad, la actualización de esta última y el desenlace de la acción" (1999: 162). La organización cronológica de tiempo nos proporciona los datos históricos institucionalizados que son rebuscados como frutos de cierta metodología, "llevada al lenguaje mediante este intercambio entre la historia y la ficción" (1999: 153) que gravita hacia el final de relato que le otorga el sentido a la historia. Sus tesis conllevarán a la futura proposición nuevo historicista que enlaza los conocimientos literario e histórico, apuntando hacia un estudio interdisciplinario de la cultura como sistema donde solamente el contexto puede aclarar el estatus de la obra escrita y categorizarla como hecho o como relato histórico. En ese sentido, los cuentos históricos o períodos cerrados no existen, son construcciones que las creaciones artísticas pueden denotar, manipulando el material simbólico y buscando el significado en los sitios escondidos.

Las obras dramáticas anteriormente enumeradas eligen los temas relacionados con la conquista del Nuevo Mundo como parábolas sobre un problema histórico determinado: la relación amorosa entre Cortés y Malinche como metáfora de juego de poderes entre los agresores y los oprimidos (en *Águila real, La Malinche, Cortés y Malinche* y *La noche de Hernán Cortés*), el declive del poder militar de Cortés como la venganza india y la perduración del espíritu indígena (en *Águila real* y *Moctezuma II*), el destino azteca como el derrumbe inevitable de una cultura basada en la violencia y el abuso de los pueblos bajo su dominio (en *Cortés y Malinche, Todos los gatos son pardos* y *Moctezuma II*), la ignorancia del Viejo Mundo y su incapacidad de conocer las culturas americanas (en *Corona de luz* y *Moctezuma II*), la "invención" de Américas a través de la ineficacia científica como parábola del fracaso de la utopía acerca del Nuevo Mundo (en *Corona de luz* y *La noche de Hernán Cortés*), el mestizaje como la degeneración del legado indígena y la búsqueda perenne de identidad en el subconsciente hispanoamericano (en *Águila real* y *Todos los gatos son pardos*) o, con perspectiva afirmativa, como la promesa del futuro del pueblo superior fundado en la multiculturalidad (en *Cortés y Malinche*). A la primera vista podríamos afirmar que la dramaturgia mexicana emplea la estructura narrativa que la sitúa dentro del género histórico tradicional. Los autores eligen un momento histórico que todavía resulta ser actual, en forma condensada potencian la fuerza dramática del hecho histórico, lo organizan y desarrollan mediante escenas organizadas en secuencias que gravitan hacia el sentido final de la obra. Además, el género literario les permite ahondar en los espacios oscuros de la historia oficial y encontrar el valor metafórico que tuvieron los acontecimientos en la construcción de la memoria colectiva.

Asimismo, hemos percibido que las obras dramáticas españolas entre los años 60 y 90 recurren al mismo procedimiento en cuanto a la temática del descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo. Empezando por *Jubileo en el Zócalo* (1964), de Ramón José Sender y *Colón, versos de arte menor por un varón ilustre* (1968), de Alberto Miralles, notamos la misma necesidad de problematizar la historia y el género de teatro histórico a través de la escritura y puesta en escena dramáticas. Estas obras van seguidas por los experimentos cada vez más ligados a la fórmula postmodernista como *Tieraaa...a...laaa...vista...!* (1987), de

Manuel Martínez Mediero, *Yo, maldita india...* (1989), de Jerónimo López Mozo, *Yo tengo un tío en América* (1991), de Albert Boadella, *Trilogía americana* (1992), de José Sanchis Sinisterra y *Colón a toda costa o el arte de marear* (1995), de José Ricardo Morales. En cuanto a la temática y los modelos de investigación histórica, son notables varios paralelismos entre las obras enumeradas y el ciclo mexicano. López Mozo retoma la cuestión mestiza personificada en el papel de Malinche y la tematiza a través del juego de dualidades entre los personajes de la historia documentada y sus versiones dramáticas. Alberto Miralles y Ricardo Morales hacen un montaje escénico del mismo período histórico con el tema de los viajes de Cristóbal Colón. Perfilando su figura histórica y el contexto particular que denominó su trayectoria, dan un giro paródico en la distorsión de la historia oficial como reflejo de las ambiciones y utopías fracasadas del colonizador. Los demás textos ubican la acción en los ambientes espaciotemporales fácilmente reconocidos como momentos claves en la conquista del Nuevo Mundo: Sender escoge el tema de la lucha azteca contra el ejército de Cortés, Boadella combina las batallas de Cortés y de Pizarro en una imagen esperpéntica de las conquistas en el Nuevo Mundo, Martínez Mediero trata la expedición de Vasco Núñez de Balboa por el océano pacífico y Sanchis Sinisterra basa dos obras de su *Trilogía* en distintos hechos históricos; en *Lope de Aguirre, traidor* (1986) presenta el destino sangriento del conquistador que protagoniza la obra, mientras en *Naufragios de Álvaro Núñez o La herida del otro* (1992) dramatiza la desafortunada aventura de Pánfilo de Narváez relatada en el informe de Álvaro Núñez Cabeza de Vaca. Aunque todos los temas tienen el fundamento histórico, otra vez apuntan hacia la finalidad bien distinta de una simple reescritura del pasado. Alberto Miralles señala el valor atemporal de su versión dramática de la historia:

En definitiva, yo no escribo teatro histórico, yo utilizo la historia como recurso porque la distancia da credibilidad, asienta el criterio y evita la sensación de transitoriedad de los problemas planteados. Yo no escribo teatro histórico; porque me sirvo de ayer para mostrar el hoy; por eso los conflictos mostrados, aunque sean de pasado, deben ser sorprendidos como actuales, y hay que tenerlos, como eternos. (1999: 28)

Igualmente, López Mozo destaca que tampoco elige la temática histórica para revivir el pasado, sino que gira su mirada hacia el futuro con la finalidad de

romper el desequilibrio existente entre las dos orillas del Atlántico a la hora de abordar, por parte de los respectivos dramaturgos, el espinoso tema de la conquista de América. Mientras los autores latinoamericanos tratan con frecuencia de ella y suelen ahorrar críticas al papel de España, nosotros preferimos eludir la cuestión [...] procurando ser fiel al rigor histórico, lo que a la postre me impidió ser generoso con algunos personajes españoles, pero me permitió adentrarme en una problemática tan actual como es la del genocidio y tan fascinante como el mestizaje y la mezcla de culturas. (1999: 25)

Tanto los autores mexicanos como los españoles afirman que el pasado llega a ser el pretexto para profundizar en la noción del trauma histórico provocado por la experiencia del conflicto, la desintegración de la supuesta

homogeneidad cultural y la rotura del trayecto progresivo de la historia. Los textos en cuestión encuentran apoyo en varias fuentes históricas y combinan el conocimiento documentado en crónicas, anales e historias de la época colonial, pero problematizan los procedimientos de la fosilización de la memoria colectiva. Como se mostrará a continuación, la lectura postmodernista del pasado recurre a las técnicas que denotan los automatismos de la narración histórica y de su faceta representativa, lo que se potencia dentro de la estructura metadramática y a través de la experiencia vivida de la puesta en escena.

Las tesis dramatizadas sobre la Historia

Una de las estrategias predominantes en los textos dramáticos nombrados es el empleo de la estructura metateatral que facilita revelar el proceso constructivo del discurso oficial y los modos de perfilar los grandes acontecimientos y personajes históricos. Asimismo, acentúan la posición del lector/espectador partícipe en la re-construcción de las versiones históricas nuevas que abogan por un porvenir que se ajusta a las necesidades de las sociedades multiculturales postmodernas. Con ese propósito se invierten las reglas narrativas del discurso oficial, otorgando la voz a los personajes (históricos y dramáticos) secundarios o cuestionando la credibilidad de los informantes y cronistas coloniales. Empezando por la producción mexicana, las obras de Rodolfo Usigli optan por la yuxtaposición de la historia y el mito en la creación de la memoria colectiva. Dando la voz al personaje de misionero franciscano, Bernardino de Sahagún, y mediante su posición de mediador entre la Corona española y los pueblos indígenas americanos, el dramaturgo niega la unanimidad de la experiencia histórica en *Corona de luz*: "¿Qué es el hombre sino historia? Pero tened cuidado; siempre hay dos formas de hacer historia" (Usigli 1974: 194). La responsabilidad de crearla va a ser de los que la recuerdan y los que la olvidan, lo que volverá a problematizar en *Corona de fuego*, a través del diálogo entre el cronista Bernal Díaz de Castillo y el último gobernador militar del pueblo mexicana, Cuauhtémoc, en una escena inventada por el dramaturgo:

Cuahtémoc: Acuérdate de mí, Bernal Díaz. / Bernal Díaz: Siempre, Príncipe, te recordaré. Mal parece tu muerte a todos [...] y pienso en todas esas maravillas que contemplé en Anáhuac a tu lado al llegar, Capitán, y veo que todo se ha derrumbado y se ha perdido [...] escribiré una crónica algún día [...] pues diré lo que debo y no sabría disimular, aunque bien lo querría, que hoy tu porvenir parece oscuro. (Usigli 1974: 132)

En los dramas estudiados, la figura histórica de Díaz de Castillo resalta como el personaje principal en la problemática de reescritura histórica. El hecho de que fue uno de los cronistas oficiales de la conquista en los territorios que forman los Estados Unidos Mexicanos de hoy, le otorgó un papel prolífico en las obras dramáticas del tema en cuestión. En la obra de *Cortés y Malinche* de Sergio Magaña su personaje aparece como narrador y comentarista en el nivel metateatral de la historia y establece una comunicación directa con el público:

Díaz de Castillo: Permitidme que os guíe. No quisiera cortar el hilo de vuestra contemplación y ya la he cortado. Lo siento, tengo el deber de la advertencia. Mintió quien os dijo que veníais a ver una dulce comedia de amor o una intelectual interpretación sobre las posibilidades del futuro. Eso será cuestión de vuestro juicio. Yo me limito a presentaros la historia. O sea la interpretación chocante de un conflicto feroz; la conquista. (Magaña 1985: 169)

De esta forma el autor reflexiona sobre el estatus del texto histórico por boca del personaje y nos involucra en su interpretación. La visión "desde dentro" permite observar el proceso de la creación; elección del material y el estilo discursivo empleado por el historiador:

Díaz de Castillo: Nuestro capitán escribe al emperador que hemos llegado al centro de un gran imperio. Difiero. Imperio es un concepto europeo. (*Moja la pluma y se dispone a escribir en la libreta*) Corrijo. (*Al anotar va leyendo en voz alta*) "Ni esto es un imperio ni la nuestra es una expansión industrial. Es un ejemplo de rapiña contra pueblos mal organizados." (*Deja de escribir*) Eso es. (*Reacciona*) No, no! Lee esto nuestro capitán Cortés, y adiós Bernal. Tacho. (*Pone tache y escribe hablando*) "Hemos llegado al corazón mismo del imperio de estos pueblos agresivos e idólatras. Nuestro capitán es un gran capitán. ¡Viva el Papa Adriano y viva su majestad don Carlos!" (Magaña 1985: 207)

Esta problemática se vuelve el tema central en la obra de Vicente Leñero, *La noche de Hernán Cortés*, donde el autor contrapuntea la versión histórica y supuestamente objetiva con la memoria selectiva y deteriorada del viejo conquistador y su cronista. Otra vez Díaz de Castillo invita al lector/espectador a ser cómplice en la hazaña literaria del territorio de la conciencia y la memoria. En las escenas múltiples coinciden y se desarrollan simultáneamente distintas épocas históricas que nos presentan varios lugares donde transcurrió la vida de Cortés que cambia de edades y actitudes según su posición en la escena. La incertidumbre se apodera de su recuerdo y corrompe la autenticidad de la historia oficial, lo cual culmina en la imposibilidad de precisar las fuentes escritas que podrían establecer el orden en el caos histórico. Los personajes se ven obligados a iniciar el viaje por el tiempo en búsqueda de los puntos estables en sus memorias desvanecidas.

Cortés: Aquí sucedió algo muy importante para mi vida y para historia, Pancho. ¿Qué fue? / Secretario: No estuvimos aquí, señor. Imposible saberlo. / Cortés: Revisa la historia. Qué dicen los libros. Que dice López de Gómara. ¡Búscalo! / Secretario: López de Gómara no consigna absolutamente nada, señor. / Cortés: Andrés de Tapia! / Secretario: Andrés de Tapia, Andrés de Tapia... No, no... De la casa de Coyoacán no dice nada. / Cortés: Bernal Díaz...!Busca en Bernal Díaz! / Secretario: ¡Aquí está! Teníamos toda la razón. Bernal escribió efectivamente la crónica de la fiesta (*Lee.*) Digamos como Cortés mandó hacer un banquete en Coyoacán... (Leñero 1992: 54-55)

La representación de los hechos históricos y su simultáneo olvido en las escenas siguientes aluden a la coexistencia de materiales diversos en la formación de la memoria, lo que demuestra que la documentación oficial no consigue dar

la información exacta del pasado, siendo solamente una parte de la imagen completa. Revivir la memoria ignorada significa remendar la historia regresando, recordando y reviviendo los acontecimientos que existen con la misma intensidad en la mente de los personajes. Lo mismo se sugiere en la obra de Sergio Magaña durante el diálogo entre Díaz de Castillo y el Fraile:

Díaz de Castillo: Son meras notas de viaje. Escribo para una revista de Occidente. Publicaré algo cuando regresemos, si regresamos. / Fray: ¿Y si se os pierde alguna foja? / Bernal: Tengo buena memoria. (Leñero 1992: 171)

En cuanto a la obra de Salvador Novo, la parte central del drama emplea la estructura tradicional de la representación mimética. Sin embargo, la introducción y el final del drama invocan el mismo recurso metateatral que permite el desdoblamiento de los actores en sus papeles dramáticos y moderadores/narradores simultáneos de los hechos escénicos, con el propósito de acentuar la posición subjetiva del individuo en el proceso constructivo de la historia. Aprovechando el recurso escénico del uso de las máscaras se enfatiza la dicotomía entre los actores y sus papeles teatrales construidos por los sistemas históricos y a cuya construcción las ideologías deben su perduración. Los actores aparecen en la escena como entes reales, individuos de carne y hueso ocultados bajo las máscaras que sufren por el peso del molde históricamente impuesto. El drama *Cuauhtémoc* de Novo aprovecha este manejo metaficcional para que los actores puedan indicar su función en la estructura narrativa o dramática de la historia.

Joven indígena: Señoras y señores, muy buenas noches [...]. Iba a decirle por qué les hablo desde aquí. Es que queremos representar la vida de Cuauhtémoc. Un grupo de muchachos de aquí, de este pueblo [...]. Y nadie quiso aprenderse el papel de Cuauhtémoc. Uno decían que era muy largo, otros que era muy difícil. Pero yo creo que no les gustaba porque es el papel del vencido, del que cayó prisionero de Cortés, del que Cortés asesinó después de torturarlo. A mí sí me gusta el papel de Cuauhtémoc. Y me ofrecí a hacerlo. Los demás harán los otros papeles que se vayan necesitando. Nos pondremos máscaras para jugar a que somos otros. (Novo 1970: 257-258)

El joven actor que asume el papel de Cuauhtémoc señala los paralelismos entre el estudio del pasado y la estructura dramática en la formación de los personajes tanto históricos como teatrales; la distinción entre el héroe que asume un papel "largo" y "difícil" y los demás papeles secundarios que la historia/drama "vayan necesitando".

Asimismo, la perspectiva extradiegética en cuanto al montaje teatral facilita la reconstrucción artística de la historia y ofrece un modelo creativo a la hora de superar el trauma pasado a través de la reflexión dramática:

Joven indígena: Una palabra más antes de empezar: puede que las cosas no hayan pasado exactamente como vamos a representarlas. Pero es también posible que no hayan sucedido como las cuentan los historiadores. A lo mejor, fueron como nos gustaría que hubieran sido [...]. Pero puesto que vamos a volver a vivirlas; a darles nuestra vida, es como si volvieran a suceder; y en

eso sí tenemos derecho a hacerlas de otro modo – como deban ser: como nos gustaría que fueran; como nos gustará que sean; cómo serán cada vez que las representemos. (Novo 1970: 258)

Este desdoblamiento entre el actor y su rol dramático permite cuestionar la posición de los papeles que la historia les ha otorgado y las circunstancias reales que los hombres mexicanos tienen que enfrentar. Salvador Novo aprovecha la misma técnica al final de la obra con el objetivo de reflexionar sobre las posibilidades de cambio de los papeles establecidos con vistas a un futuro distinto. Los actores se quitan las máscaras y se dirigen como personas reales al público:

Joven indígena: Ahora la tierra ha digerido todos los viejos odios. Se ha comido a los muertos – a Cortés (*Aparece Cortés. Se quita la máscara. Debajo de ella hay un muchacho mexicano que hizo su papel.*) a Alvarado (*Mismo juego.*) a Doña Marina (*Mismo juego.*) a Fray Bartolomé (*Mismo juego.*) (*Todos a turno depositan sus máscaras en el suelo, como si las enterrarán y volvieran a surgir, libres de ellas y transformados.*) (Novo 1970: 282)

De esta forma Cuauhtémoc y ninguno de los personajes mueren, sino perduran en la reiteración del pasado, pero libres del peso que les ha impuesto su papel histórico.

La misma idea es elaborada por Usigli en *Corona de fuego* donde el personaje de Cuauhtémoc, como símbolo de la última resistencia indígena, demanda libertad para los individuos encerrados en los papeles otorgados por la historia y lo intenta resolver mediante su metamorfosis escénica:

Cuauhtémoc: Pero el azteca debe desnudarse cada día de algo. Llegó el turno de quitarnos los hábitos de burla como un ropaje inútil. Nos quitamos otro más precioso: el de los dioses, y también nos quitamos la túnica musical del lenguaje que hablamos y que reviste nuestros pensamientos y sueños. (Novo 1970: 113)

El autor sugiere que tras revelar los disfraces que ocultan la verdadera naturaleza indígena, es posible perdurar “en México, igual que en España, en la tierra lo mismo que en la historia” (Novo 1970: 130-131). Igualmente, la propuesta dramática de Carlos Fuentes, *Todos los gatos son pardos*, recurre al uso de las máscaras como la revitalización del legado ritual indígena. El autor retoma el mito del Quetzalcóatl, la serpiente emplumada, y lo vincula con los protagonistas de la historia mexicana: el personaje de Moctezuma que representa “lo viejo, lo caduco, lo muerto; la opresión con máscara sagrada” (1980: 1249), el personaje de Cortés a quien México “ha puesto la máscara de la serpiente emplumada, el dios desesperadamente esperado” (1980: 1221) y con los demás dioses prehispánicos detrás de cuyas máscaras encontramos “el rostro de un opresor” (1980: 1256), formado así un triángulo de poderes en constante permutación escénica. Los personajes se disfrazan de Quetzalcóatl y se quitan su máscara para poder cambiar de voces y perspectivas, descubriendo los miedos subconscientes provocados por la presencia del otro en su propio papel dramático-histórico. Por la voz de Cortés el dramaturgo descubre su concepto histórico-teatral: “México impuso a Cortés la máscara de Quetzalcóatl. Cortés la rechazó e impuso a México la máscara de

Cristo [...] Desde entonces, la historia de México es una segunda búsqueda de la identidad" (Fuentes 1980: 1160). En esta versión dramática del pasado Moctezuma perdurará en la figura opresora de Cortés que perpetuará los modelos de violencia heredados en el futuro y hará que la conquista siga siendo su "trauma y pesadilla históricos: la seña de una fatalidad insuperable y de una voluntad frustrada" (1980: 1164). Con este objetivo, la "memoria personal e histórica" (Fuentes 1980: 1162) del autor intenta enlazar las experiencias polifacéticas del pasado mexicano colonial para poder asumir sus circunstancias presentes.

En cuanto a la dramaturgia española, se percibe la misma tendencia de modificar la (cron)logía del discurso histórico mediante la escritura postmodernista y la distancia crítica metateatral. Ramón J. Sender y, unas décadas más tarde, Jerónimo López Mozo dramatizan la conquista de México. Su interés llaman los personajes de Cortés, Moctezuma y Malinche como grandes figuras históricas y, por otro lado, Bernal Díaz de Castillo como el que escribe, modifica y amolda sus recuerdos para un testimonio oficial de la historia. La estructura multigenérica de *Jubileo en el Zócalo* de Sender podríamos calificar como teatro dentro de la novela. El texto narrativo trata los primeros años de la época colonial, pero a la vez introduce numerosas secuencias dramáticas en las que los indios representan la conquista de México delante de Cortés y sus contemporáneos. Semejante a la dramaturgia mexicana, Sender se inspira en la *La Historia Verdadera de la Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz de Castillo y la traslada a la escena con el propósito de provocar los comentarios sobre la historia y su representación entre los personajes que fueron partícipes en los mismos sucesos. El autor reconoce que "la figura histórica de Cortés despierta hoy en México las mismas pasiones que cuando vivía" (Sender 1977: 9), con lo cual el ambiente festivo y lúdico del espectáculo permite revivir la experiencia traumática del conflicto y subvertir la versión oficial de la historia, ridiculizando el personaje del conquistador. Como en todos los textos estudiados, observamos la actitud desconfiada hacia las narraciones históricas que pierden su credibilidad en la escena y se vuelven apariciones modificadas por la pluralidad de voces que los representan. Resultan vanas las demandas de Cortés quien apela a la autoridad histórica:

¿Qué histriones o grajos adiestrados son éstos? ¿Quién ha escrito estas palabras insensatas? [...] ¿Quién es el hijo de una cerda que escribió las palabras de ese retablo? No ha podido ser Bernal porque no tiene tantas letras ni tan mala sangre. (Sender 1977: 30)

¿O han sido varios? Corchetes, escribanos, frailes y pajes. Ellos son los que suelen hacer la historia hablada. (Sender 1977: 63)

El autor usa el mismo procedimiento que hemos notado en varias obras del mismo ciclo temático; introduce las versiones intrahistóricas que cuestionan las narraciones institucionales y las vincula a la realidad de los personajes que han participado en los hechos contados. De igual modo, Jerónimo López Mozo tematiza la conquista de México en *Yo, maldita india...*, recurriendo al "juego de dualidades del que sólo es posible salir adelante con la representación escénica

de la dualidad misma" (1990: 14). El autor también invoca el informe de Bernal Díaz de Castillo que aparece como el moderador de la interpretación escénica, en un esfuerzo de recordar y ordenar los hechos olvidados con el propósito de contradecir las versiones históricas conocidas, justificar o remendar la justicia y buscar su sitio en la historia.

Díaz de Castillo: Cronistas de mierda [...]. Mientes tanto como ellos, Gómara [...]. ¿A qué viene que sólo hables y alabes a Cortés y calles y encubras lo bueno que los demás hicimos? [...]. Yo relataré lo que pasó [...]. Pero no es justo que sólo tú te lleves los honores de la conquista. La hicimos entre todos y eso he de decirlo sin lisonjas ni palabras viciosas. (López Mozo 1990: 27-28)

López Mozo hace hincapié en el problema discursivo y plantea la pregunta sobre las maneras de recordar la historia que finalmente escriben los vencedores. El personaje de Malinche advierte a Bernal Díaz de Castillo: "Si yo supiera escribir, maldita la falta que me harías" (López Mozo 1990: 47), del mismo modo que otros dramaturgos otorgan la voz al vencido y dejan que en la obra penetren sus formas de recuerdo, a través del gesto, movimiento y la expresión oral en el montaje escénico. Por otro lado, Alberto Boadella traslada el tema de la conquista a la época contemporánea y lo problematiza a través del montaje psicodramático en un sanatorio psiquiátrico. Los pacientes con trastornos bipolares acuden a una terapia experimental donde asumen el rol de los indígenas en la puesta en escena de la historia colonial para poder superar el trauma de la opresión "civilizadora". Las analogías entre la aculturación dramática supervisada por los médicos disfrazados de los colonizadores y los hechos históricos de la época colonial muestran el distanciamiento crítico hacia el control social impuesto por las autoridades en cualquier sistema histórico. En las acciones paralelas la rigidez gubernamental niega las necesidades del individuo y le impide entender su condición histórica, con lo cual resulta imposible asumir los roles sociales nuevos y establecer una línea de desarrollo (crono)lógico desde el pasado hacia el presente.

Una novedad en cuanto a los temas presentan los dramas *Colón a toda costa o el arte de marear* y *Colón, versos de arte menor por un varón ilustre* que tematizan el primer viaje de Cristóbal Colón al Nuevo Mundo, cuestionando las circunstancias históricas que hicieron posible el éxito de su expedición. José Ricardo Morales y Alberto Miralles acuden al multiperspectivismo interpretativo basado en un constante juego de roles y cambios de perspectivas históricas. Los personajes principales de Colón y los Reyes Católicos a la vez asumen la responsabilidad de dramaturgos de la obra que les permite alternar el orden de los hechos históricos según los criterios personales. De este modo, "el descubrimiento de las nuevas Indias será considerado como el más glorioso y desinteresado intento de cristianizar un mundo o como el más bárbaro y ambicioso suceso de la historia: todo depende de la ideología del Gobierno que lo juzgue" (Miralles 1981: 85). Se descubren paralelamente las técnicas de la creación dramática y de la narratología histórica que las conducen al éxito, tanto del espectáculo teatral como del gran discurso sobre el pasado, dado que ambos "a veces se disparan solos y no hay quien las detenga" (Morales 2000: 54). El personaje-dramaturgo

de Colón intenta modificar, reconstruir y reorganizar los hechos históricos de acuerdo con el método dramático e invertir el canon pirandelliano, iniciando la búsqueda de sus personajes que jamás encontrará "porque él nunca supo dónde estaba" (Miralles 1981: 79). El proceso creativo se enlaza con la escritura histórica de tal forma que parecen las líneas del mismo sistema que denomina la condición histórico-cultural actual de los actores y del público.

El deconstructivismo escénico también caracteriza las obras de Martínez Mediero y Sanchis Sinisterra. Sus textos dramatizan distintos momentos de la conquista del Nuevo Mundo, potenciando el estatus aleatorio de los grandes hechos y personajes históricos y ridiculizando su posición mediante el papel insignificante que le otorga la interpretación dramática. Martínez Mediero vincula el pasado colonial con la época franquista y configura los hechos históricos sobre la vida del conquistador Vasco Núñez de Balboa en forma de ensayos teatrales para el espectáculo que va a honrar la llegada de Francisco Franco a la ciudad de Badajoz. El montaje de la historia se percibe desde el espacio escénico configurado "de modo que el público no sepa si asiste a una representación o a un ensayo" (Martínez Mediero 1999: 9) y convierte las conquistas de Núñez de Balboa en el drama sobre el proceso de la construcción histórica. Los personajes en el nivel metadramático desdoblan en distintos papeles históricos, cuestionan su identidad como héroes y la veracidad de la historia a través de su forma dramática, problematizan la autoría del texto y acusan a los creadores de traicioneros y "confabulistas marxistas o judeomasónicos" (Martínez Mediero 1999: 99). El drama invierte el orden narrativo y desmonta la estructura fija del relato histórico en un montaje esperpéntico, suprimiendo el eco de las grandes narraciones sobre el pasado colonial para sustituirlas con las versiones intrahistóricas sobre las víctimas del sistema histórico. De la manera parecida, Sanchis Sinisterra ofrece una relectura de los *Naufragios* de Cabeza de Vaca; otorga la voz a Alonso del Castillo, a Andrés Dorantes y a Estebanico, los sobrevivientes de la expedición fracasada de Pánfilo de Narváez, cuyos nombres se mencionan esporádicamente en el texto original. Se altera su estatus secundario en el informe de Cabeza de Vaca, enlazando a los tres personajes al nivel protagonista en la versión dramática de Sanchis Sinisterra. El dramaturgo les cede el derecho a reescribir el pasado "hinchando el pecho y apretando el culo para enmendar la Historia, con mayúscula. [...] o por lo menos, la historia [de Cabeza de Vaca], con minúscula" (Sanchis Sinisterra 1992: 191). La escritura resulta ser imprescindible en la consolidación de la memoria y el olvido paralelos de los acontecimientos traumáticos:

Esteban: Por miedo a la memoria. Escribirlo, digo. Uno lo escribe y así ya no tiene por qué recordarlo. Lo escribe como quiere, y a olvidar. Esteban no sabe escribir, por eso no sabe olvidar. Mala cosa, la memoria por ahí, desbocada, sin riendas. (Sanchis Sinisterra 1992: 192)

El drama no ofrece un análisis historiográfico, sino discursivo que descubre la tensión dialéctica entre la memoria y el olvido, ambos necesarios para "la ocupación completa del tiempo" (Augé 1998: 103). Por esas razones, la

catástrofe escénica resulta inevitable, dado que el drama estalla en el mismo caos esperpéntico donde es imposible controlar la sucesión de los hechos y el comportamiento de los actores/personajes en su dimensión dramático-histórica o establecer la homogeneidad de la narración debido a la polifonía de la memoria. En un contrapunteo constante entre la versión de Cabeza de Vaca y la recreación escénica, los nuevos protagonistas no consiguen ofrecer una explicación coherente del pasado. Es cuando concluyen que "la realidad también es inexacta" (Sanchis Sinisterra 1992: 189) y sujeta a la manipulación del quien la escriba. Sanchis Sinisterra emplea la técnica de escenario descubierto que deja a la vista del espectador toda la indumentaria y los cambios de disfraces y roles entre los actores multifuncionales, sugiriendo que el discurso oficial recicla perfiles de los grandes personajes históricos y repite las estructuras conflictivas dentro de un canon narrativo del relato histórico.

El modelo teatral de las obras estudiadas cuestiona la estructura del relato histórico y proporciona las técnicas de su manipulación para poder superar las formas narrativas rígidas y establecer una visión pluriperspectivista sobre el pasado y el presente. Como versiones literarias de los sucesos conocidos, los dramas ofrecen una variedad de lecturas y revaloraciones de los determinados sucesos históricos. Todas comparten el tema de la conquista como el trauma todavía presente y perdurable en la memoria y la problematizan a través de otro medio que permite reconstruir las crónicas e historias oficiales y reescribir el pasado, contrapunteando el discurso oficial con la intrahistoria subjetiva. A base de una perspectiva nuevo historicista, la obra literaria combina distinto material textual (y gestual) para poner de relieve los mecanismos discursivos y ofrecer la imagen del sistema completo que denominó su memoria histórica.

Conclusión acerca de la cuestión terminológica

A pesar de las declaraciones por parte de los dramaturgos en contra del estatus puramente "histórico" de sus obras, no es posible negar su vínculo con el mismo género. Hemos advertido que la noción *histórica* es fácilmente cuestionable, dado que el relato histórico recurre a las técnicas narrativas propias del género de ficción. En cuanto a las obras teatrales analizadas, reconocemos que su objetivo no es solamente trasladar los acontecimientos históricos a la escena, aunque a la primera vista el pasado aparece como el tema central. Sin embargo, detrás del planteamiento histórico se oculta la crítica deconstructivista de la escritura histórica y sus nexos con los modelos literarios. Los autores eligen los temas que todavía resultan conflictivos o traumáticos en la memoria colectiva y los enlazan con las versiones dramáticas de la historia colonial, lo que facilita establecer una visión multiperspectivista que cuestiona la homogeneidad del discurso histórico. Independientemente del tema concreto de sus obras, emplean los mismo recursos teatrales que les permiten revelar la estructura interna del relato histórico a través de su versión dramática; realizan una elección y el montaje del material documental, hacen visible el proceso creativo de la escritura dramática y el su puesta en escena descubriendo la maquinaria e indumentaria escénicas, cuestionan

y parodian la perspectiva mimético-realista del drama, crean los personajes que renuncian a sus papeles dramáticos y/o históricos, otorgan distintos roles e identidades polifacéticas a los actores, vinculan el pasado con el presente mediante los personajes-narradores-moderadores que presumen establecer el orden de la visión lúdica y anacrónica de los hechos históricos e introducen las referencias intertextuales a la documentación histórica o historicista. En un despliegue de técnicas deconstructivistas del teatro postmodernista, el pasado aparece como un tema secundario o como el pretexto para analizar las particularidades del discurso histórico y el género del drama histórico.

Los textos estudiados procuran ampliar la visión histórica restringida y ofrecer otros medios de comunicación e interpretación de nuestro pasado, presente y futuro. Dramaturgo y contemporáneo de los autores estudiados, Antonio Buero Vallejo, destaca que el drama del tema histórico tiene "la labor estética y social de creación e invención, que debe, no ya refrendar, sino ir por delante de la historia más o menos establecida, abrir nuevas vías de comprensión" (1980: 19). Su explicación destaca la función interpretativa del teatro que permite la intervención de otras perspectivas que enriquecen la imagen hegemónica de la historia política. El estudio de las obras dramáticas indudablemente conlleva a la reflexión acerca del género tradicional del drama histórico, dado que las condiciones estéticas del tiempo moderno y contemporáneo han influido tanto en su forma como en su objetivo artístico y social. La dicha problemática del género teatral con tema histórico resume José Monleón, uno de los renombrados escritores y críticos teatrales de nuestra época:

Frente a la manipulación interesada [del discurso histórico] de los acontecimientos aparece el concepto de memoria, verdadero campo de batalla de manipulación [...]. De ahí la nueva alianza entre teatro y memoria, frente a la naturaleza desmemoriada del teatro histórico tradicional. A partir de esta realidad, las relaciones entre teatro, historia y memoria sufren un cambio, en la medida en que el teatro deja de ser histórico, para asumir la condición en interrogación de la memoria a los gestores de la historia. (2007: 10)

En este sentido, deberíamos plantear la pregunta acerca del posible cambio de su denominación genérica, de acuerdo con la complejidad que exige la estética moderna y postmoderna. El hispanista Kurt Spang destaca que la dramaturgia del siglo XX "pierde la fe en una historia racional, coherente o incluso progresiva y con ello en la auténtica posibilidad de escribir el drama histórico. Allí donde todavía aparece se convierte en parodia de sí mismo" (1998: 24), lo que confirmaron los ejemplos dramáticos tratados. Wilfried Floeck, especializado en el tema de la reconstrucción dramática del período colonial hispanoamericano en la dramaturgia española y mexicana, considera que el drama histórico parece haber evolucionado hacia el "teatro de la memoria" (2008: 140) que se manifiesta como "la semantización del espacio y la configuración particular de tiempo, [que] ofrece versiones distintas de la reconstrucción del pasado y distintos modelos de rememoración e identidad, construye memorias colectivas alternativas, marginadas o suprimidas por el discurso oficial" (2008: 144). En cuanto a la forma, el dramaturgo Carles Battles propone que para conseguir hablar del

choque cultural, deberían cambiar también las estructuras que resaltarían la unión entre la realidad y la ficción de los "postdramas occidentales" (2007: 16). Otro término frecuentemente empleado en la crítica contemporánea es la "metaficción historiográfica" (Floeck 2009: 25; Hutcheon 1988: 18-317) que sugiere la introducción de los personajes extradiegéticos como moderadores del montaje multiperspectivista de la historia. En las propuestas críticas que intentan denominar bajo el mismo término la diversidad de las aproximaciones subjetivas en la interpretación dramática de la historia notamos el empleo de los prefijos comunes como *meta-*, *post-*, *multi-*, *intra-* y otras nociones que aspiran expresar la polifonía vocal de la literatura dramática contemporánea. Todas apuntan hacia una relación dialéctica entre la historia, el historicismo y la memoria que formulan nuestro estatus histórico y las maneras de entender nuestra actualidad.

Las obras dramáticas rehúyen del análisis histórico o ideológico y destacan la faceta subjetiva de la memoria recreada por un teatro que ilustra "ese esfuerzo que todos hacemos, desde la inmensidad de la historia misma igual que desde la pequeñez de nuestra biografía privada, para recordar y entender y ver un poco mejor lo que nos ocurre" (Leñero 1991: 22). Además, en comparación con otras formas literarias, el valor escénico otorga al género teatral un puesto singular en la formación de la condición histórica, tanto del artista como del espectador que se sumerge en la reconstrucción del pasado en el presente de la representación. El carácter atemporal del drama histórico se manifiesta en su puesta en escena, oponiendo el pretérito perfecto del relato al teatro que "está sucediendo o quizá *volviendo a suceder*" (Usigli 1960: 142) en el escenario. La dramaturgia y la crítica literaria han subrayado la importancia de la presencia humana en la escena en el tiempo real del espectáculo, lo que le cede la función catártica al drama, a medida que consigue iluminar el presente mediante la configuración teatral (Ruiz Ramón 1988: 169; Domingo Miras 1980: 22-23; Rodolfo Usigli 1974: 152) y superar el trauma del conflicto a través de su revitalización escénica. De esta forma el teatro se vuelve especialmente comprometido con la sociedad como "género sujeto a una comunicación inmediata en el acto de la representación" (Floeck 2008: 46) y como rito de la muerte llega a ser "el medio que la sociedad ha arbitrado para garantizar esa resurrección" (Miras 1980: 22). Todos los textos dramáticos analizados confirman lo susodicho, puesto que su estructura heterodiegética y las técnicas metateatrales anticipan el vínculo directo entre la historia dramatizada y la realidad de su puesta en escena delante del público. Con lo cual proponemos la sustitución de la antigua denominación del *drama histórico* por el *metadrama sobre la Historia*, considerando oportuno desviar el enfoque temático hacia la cuestión genérica del teatro contemporáneo, su faceta subversiva en cuanto al discurso histórico y su relación con el presente del lector/espectador mediante la estructura metateatral. Como hemos mostrado, se trata de las singularidades del género teatral que consigue retratar el destino humano atravesado por la historia en su condición atemporal a través de la forma dramática y su realización escénica como el "único arte tridimensional *en movimiento* que existe, y que lo es justamente por la presencia física pero, sobre todo, por la presencia humana, en el sentido ético y filosófico, del hombre en el escenario." (Usigli 1974: 231).

Dado que "el teatro histórico es valioso en la medida en que ilumina el tiempo presente" (Buero Vallejo 1980: 19) y que "siempre dice más acerca de la época que lo produce que acerca de la época que representa" (Mayorga 1999: 9), en las propuestas terminológicas siempre deberíamos tener en cuenta su vínculo con la actualidad. Resumiendo las distintas posturas que han manifestado los dramaturgos, la teoría y la crítica literaria acerca del teatro histórico y en base a los análisis de sus modificaciones estilísticas y genéricas en la segunda mitad del siglo XX, notamos la tendencia de sustituir la previa denominación por una que señala su estatus ético y estético en la creación de la historia y literatura modernas.

Bibliografija

- Argüelles, Hugo. 1992. *Trilogía colonial*, México: Editores Plaza y Valdés.
- Augé, Marc. 1998. *Las formas de olvido* [prev. Mercedes Tricás Preckler i Gemma Andújar], Barcelona: Editorial Gedisa.
- Battle, Carles. 2007. Drama contemporáneo y choque de culturas en la dramaturgia del mestizaje, in: *Teatro y diálogo entre culturas, I Jornadas de Teatro y Diálogo entre Culturas*, Murcia: Ayuntamiento de Murcia, pp. 11-16.
- Boadella, Albert. 1995. *Yo tengo un tío en América*, Madrid: Sociedad General de Autores y Editores.
- Buero Vallejo, Antonio. 1980. Acerca del drama histórico, in: *Primer acto*, 187, pp. 18-21.
- Floeck, Wilfried. 2008. *Estudios críticos sobre el teatro español, mexicano y portugués contemporáneo*, Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag.
- Floeck, Wilfried. 2009. Del triunfalismo a la revisión crítica. El desarrollo del discurso de la Conquista en el teatro español, in: *La representación de la Conquista en el teatro español desde la Ilustración hasta finales del franquismo* [ur. Wilfried Floeck i Sabine Fritz] Hildesheim, Zurich, New York: Georg Olms Verlag, pp. 9-32.
- Fuentes, Carlos. 1980. Todos los gatos son pardos, in: *Obras completas; Tomo II*, México: Aguilar.
- Gorostiza, Celestino. 1985. La Malinche, drama de interpretación histórica en tres actos, in: *Teatro mexicano del siglo XX* [ur. Antonio Magaña-Esquivel], México: Fondo de Cultura Económica.
- Hutcheon, Linda. 1996. *Poetika postmodernizma: historija, teorija, fikcija* [prev. Vladimir Gvozden i Ljubica Stanković, Novi Sad: Svetovi.
- Leñero, Vicente. 1992. *La noche de Hernán Cortés*, Madrid: Centro de Documentación Teatral [prvo izdanje 1991.]
- López Mozo, Jerónimo. 1990. *Yo, maldita india...*, Madrid: Centro de Documentación Teatral [prvo izdanje 1989.]
- López Mozo, Jerónimo. 1999. ¿Por qué escribo teatro histórico?, in: *Primer Acto* 280, pp. 24-25.
- Lukács, György. 1989. *Sociología de la literatura* [prev. Michael Faber-Kaiser], Barcelona: Ediciones Península.

- Magaña, Sergio. 1985. *Cortés y la Malinche*, México: Editores Mexicanos Unidos.
- Magaña, Sergio. 1985. *Moctezuma II.*, México: Editores Mexicanos Unidos.
- Martínez Mediero, Manuel. 1999. ¡Tieraaa...a...laaa...vista...!, in: *Obras completas, Vol VI*, Madrid: Editorial Fundamentos.
- Mayorga, Juan. 1999. El Dramaturgo como historiador, in: *Primer Acto*, 280, pp. 8-10.
- Miralles, Alberto. 1981. *Colón, Versos de arte menor por un varón ilustre*, Madrid: Espiral/Fundamentos [prvo izdanje 1968.].
- Miralles, Alberto. 1999. Yo no escribo teatro histórico, in: *Primer Acto* 280, pp. 27-28.
- Miras, Domingo. 1980. Los dramaturgos frente a la interpretación de la historia, in: *Primer acto* 187, pp. 21-23.
- Morales, José Ricardo. 2000. *Colón a toda costa o el arte de marear*, Chile: Editores Ril [prvo izdanje 1995.].
- Novo, Salvador. 1970. Cuauhtémoc, in: *Teatro mexicano del siglo XX* [ur. Antonio Magaña-Esquivel], México: Fondo de Cultura Económica.
- Ricœur, Paul. 1999. *Historia y narratividad* [prev. Gabriel Aranzueque Sahuquillo], Barcelona: Ediciones Paidós, Universidad Autónoma de Barcelona.
- Ruiz Ramón, Francisco. 1988. *Celebración y catarsis*, Murcia: Universidad de Murcia-Cátedra de Teatro.
- Sanchis Sinisterra, José. 1992. *Trilogía americana*, Madrid: Centro de Documentación Teatral.
- Sender, Ramón José. 1977. Jubileo en el Zócalo, in: *Obra completa. Tomo II*, Barcelona: Ediciones Destino.
- Spang, Kurt. 1998. *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Navarra: Ediciones Universidad de Navarra.
- Usigli, Rodolfo. 1974. *Corona de fuego. Primer esquema para una tragedia antihistórica americana*, México: Editorial Porrúa. [prvo izdanje 1960.].
- Usigli, Rodolfo. 1974. *Corona de luz – La Virgen. Comedia antihistórica en tres actos*, México: Editorial Porrúa [prvo izdanje 1963.].
- White, Hayden. 1987. *The Content of the Form- Narrative discourse and Historical Representation*, Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press.

Žanrovsko određenje "povijesne drame" s temom iz kolonijalne prošlosti u meksičkom i španjolskom dramskom opusu XX. stoljeća

U članku se problematiziraju žanrovske osobitosti povijesne drame u (post)moder-
nim djelima španjolske i meksičke dramske književnosti XX. stoljeća. Uvidom u korpus
hispanskih autora poput Joséa Sanchisa Sinisterre, Alberta Boadelle, Jerónima Lópeza
Moze, Salvadora Nova, Rodolfa Usiglijja, Huga Argüellesa i drugih istaknutih dramatičara,
analiziraju se sadržajne i strukturalne sličnosti u dramama koje tematiziraju razdoblje
otkrića i osvajanja Novoga svijeta. Razvidna podudarnost u odabiru ključnih trenutaka
iz kolonijalne prošlosti te napose njihova postmoderna rekonstrukcija u metadramskoj
strukturi ukazuju na činjenicu da povijest ne tvori temu na razini događaja, već postaje
temeljem za studiju diskursa. Kroz parodijsku inscenaciju povijesne građe i ekstradije-
getički odmak koji omogućava udvajanje likova i događaja te njihovu paralelnu analizu
unutar dramske fikcije, autori problematiziraju povijesnu naraciju i dovode je u vezu s
kazališnom i svakom drugom književnom rekonstrukcijom stvarnosti. Naposljetku, u
radu se ukazuje na osobitosti dramskog žanra koje omogućavaju takvo prevrednovanje
povijesnog diskursa otkrivanjem silnica kazališnog medija u iščitavanju povijesti te se
nude nova terminološka određenja koja bi mogla proširiti značenje dosadašnjeg pojma
„povijesne drame“.

Ključne riječi: povijesna drama, španjolsko kazalište, meksičko kazalište, postmoder-
nizam, metateatar