

Historia y metateatralidad en *Martirio de Morelos*, de Vicente Leñero

Robson Batista dos Santos Hasmann¹

90

Resumen:

El ensayo reflexiona acerca de las relaciones de la escritura dramática con la historia a partir de la obra *Martirio de Morelos*, del dramaturgo mexicano Vicente Leñero. Tras una breve contextualización del autor en la dramaturgia de su país y de comentarios acerca de la historia del líder revolucionario que protagoniza la pieza, se realiza un análisis del aspecto metateatral en el uso de un evento histórico en la construcción de la obra.

Palabras-clave: Metateatro. Docudrama. Historia y ficción. Teatro mexicano.

Abstract:

The essay reflects on the relationship of dramatic writing to history from the work of *Martirio de Morelos*, by the Mexican playwright Vicente Leñero. After a brief contextualization of the author in the drama of his country and commentary about the history of the revolutionary leader mentioned on the title, we conducted an analysis of metatheatrical aspect in the use of a historical event in the construction of the play.

Keywords: Metatheater. Documentary theater. History and fiction. Mexican theater.

¹ Doutorando em Letras, Universidade de São Paulo, USP.

Introducción

Teatro e historia mantienen una relación muy antigua. Tanto en el Siglo de Oro español como en el teatro isabelino, los temas históricos siempre han motivado muchas obras dramáticas de diversos géneros.

Si indagamos acerca de los motivos de ese vínculo estrecho entre las dos formas de conocimiento, seguramente una de las hipótesis más fuertes tendría que pasar por el hecho de que ambos se crean a partir de la preocupación por la colectividad.

Todo lo que tiene que ver con el teatro es colectividad. Si bien muchos dramaturgos todavía reivindican la autonomía de la labor escritural frente a la puesta en escena, no se puede negar que también muchos confiesan que conocer todo el proceso de la producción es un divisor de aguas en su carrera literaria. El director que asume el montaje del espectáculo es tan dependiente del actor sobre el proscenio como del espectador que está en la butaca, a quien todo está dirigido. Asimismo, la historiografía, la ciencia histórica, es una reflexión sobre los grupos humanos en determinados lugares y tiempos. Aun cuando el eje historiográfico pueda ser un individuo, el historiador no puede excluir las conexiones entre su foco y todo un entorno social.

Bajo la denominación general de “drama histórico”, han sido construidas muchas obras. Por ello, esas reflexiones generales se agudizan tan pronto identificamos la diversidad de subgéneros teatrales creados a partir de la elaboración de hechos históricos. Además, los problemas se tornan más profundos si dirigimos la mirada hacia las peculiaridades de cada comunidad o nación. Las preocupaciones de Lope de Vega y de Calderón de la Barca son diferentes de las de Shakespeare porque en la constitución de sus respectivos países la historia se construyó de maneras distintas.

A pesar de las diferencias producidas en los más diferentes contextos sociohistóricos, actualmente una de las unanimidades de la crítica es el reconocimiento de que la creación de una obra de teatro basada en algún hecho histórico es un proceso de reescritura

de la historia — o de la historiografía, como insiste Juan Campesino (2010) en ensayo para el *dossier* de la revista *Paso de Gato* sobre teatro histórico. Eso significa que hay una relaboración de un conocimiento previo, de una escritura anterior que, en algún momento, ofreció una interpretación de un acontecimiento histórico.

En este sentido, a la vez que es objeto artístico y, por lo tanto, con preocupaciones de estructuración, lenguaje, sentidos y representaciones propios, el teatro basado en hechos históricos tiene un referente explícito (sea éste o no del conocimiento del espectador) directo con el cual dialoga: el conocimiento historiográfico.

La crítica canadiense Linda Hutcheon (1991) identificó que la historia y lo histórico ocupan lugar de destaque en las preocupaciones de las novelas de la posmodernidad. En su estudio *Poética do pós-modernismo*, su preocupación es mostrar cómo la literatura posmoderna, sobre todo la novela, elige la problematización de la historia como eje de su escritura. Para ella, esa elección es responsable por elaborar nuevas formas de construcción estéticas. Es importante resaltar que no se trata de provocar el derrumbe de la historia, sino de pensar la historicidad de los hechos frente a la problemática de la representación por la ficción.

Ese procedimiento, que la crítica llamó metaficción historiográfica, nos convoca a reflexionar sobre el drama histórico, o mejor dicho, sobre la relación entre el teatro y la historia. Los estudios que se dedican a piezas de argumento histórico suelen fijarse en las interpretaciones alternativas de los hechos y de los personajes. Nuestra propuesta en este trabajo, es reconocer que la reflexión histórica funciona también como un recurso metateatral.

Tras discutir algunos puntos acerca del drama histórico y del metateatro, tomamos la obra *Martirio de Morelos*, escrita por el novelista, periodista y dramaturgo mexicano Vicente Leñero, para estudiar las relaciones y los problemas a que nos referimos anteriormente. Escrita en 1981, cuando ya en el teatro mexicano se perfilaba el surgimiento de una nueva generación de dramaturgos (actualmente conocida como *Nueva dramaturgia*), *Martirio de Morelos* se hace singular, pues en su composición son utilizados y movilizados elementos y conceptos de diferentes formas en las que se manifiesta la dramaturgia con fondo histórico.

Basada en los últimos días de uno de los caudillos más importantes del proceso de Independencia que se desarrolló en los primeros años del siglo XIX, la obra está organizada a partir de los documentos que registran los juicios militar, eclesiástico e inquisitorial vividos por el “Siervo de la Nación”. Con esa base, Leñero vincula su obra al teatro documental, una de las vertientes asumidas por el teatro histórico.

1. Teatro histórico y documental

El dramaturgo español Juan Mayorga (2010), uno de los representantes máximos del “teatro de la memoria” (según lo definió su coterráneo José Sanchis Sinisterra), explica que

El teatro histórico — incluso el de vocación más historicista — es una — paradójica — victoria sobre la visión historicista del ser humano según la cual éste se halla clausurado en su momento histórico, del que es producto. Porque la condición de posibilidad del teatro histórico no es aquello que diferencia unos tiempos de otros, sino aquello que atraviesa los tiempos y que permite sentir como coetáneo al hombre de otro tiempo.” (MAYORGA, 2010, p. 32).

Las palabras del autor español ponen en evidencia, pero sin conceptualizarlas, las ideas movilizadas en los géneros dramáticos que dialogan con la historia: “histórico”, “documental” o “de la memoria”. La crítica uruguaya Silka Freire (2007), al establecer los objetivos de su investigación acerca del teatro documental en América Latina, nos recuerda algo más con respecto a ese género (que podemos extender a los demás): la confluencia del documento y del referente histórico con vista a la ficcionalización por medio de mecanismos de teatralización produce un proceso de intertextualización.

Martirio de Morelos plantea en el cierre de su escritura las cuestiones expuestas por el dramaturgo español y la crítica uruguaya. En el análisis de la obra de Vicente Leñero se hace necesaria, por lo tanto, la comprensión del proceso de reconocimiento de una perspectiva que historia (en el sentido brechtiano), que “permite sentir como coetáneo

al hombre de otro tiempo” y a la vez, construida en relación a un texto anterior. Pero antes intentaremos establecer algunos ejes conceptuales de dos vertientes dramáticas que siempre convocan una relación directa con la historia y la historiografía.

Se suele denominar “histórico” a un variado número de piezas que ponen en escena hechos reconocidos y consagrados por los historiadores. Son elegidos como sujetos de la acción personajes “reales” como reyes, presidentes o individuos que se destacaron en algún proceso de conquista o en guerras. En este sentido, son tan históricas las obras shakesperianas *Ricardo III* y *Enrique VII* como *El cerco de Numancia*, de Miguel de Cervantes.

Aunque se reconozca la libertad y la invención en la reconstrucción de los hechos², el teatro histórico es frecuentemente criticado por su tendencia a conformar la perspectiva de los poderosos en el proceso de narración del pasado. Se critica el uso en favor de la legitimación de un relato oficial, que generalmente niega los conflictos y contradicciones de los procesos históricos.

Respecto a la escritura, el teatro histórico, sobre todo el de la época moderna, tiene como rasgo fundamental la construcción a partir de los registros documentales. Así como en la ciencia de la historia, el documento confiere legitimidad al hecho representado. En este sentido, la cuestión que emerge es la (im)posibilidad de recrear la realidad o de representarla.

Con el propósito de mostrar “lo que realmente ocurrió”³, se comprende mejor la *re-presentación*. Se trata de poner el pasado en el presente; es decir, transformar al pasado de nuevo en presente. Esta convicción remite, en el ámbito de la creación que no se basa en la historia (a la que llamaremos espontánea), a la puesta en escena de carácter naturalista, en la que se busca presentar un retrato fiel a la realidad, también tan criticada a partir de las creaciones del teatro épico y del absurdo.

2 “Because drama by its very nature must be dramatic and adaptable for the stage, the writer usually has to select, arrange, and modify the data of personalities and events” son las palabras de Herbert Lindenberger (*apud* FREIRE, 2007, p. 17) acerca de esa libertad inventiva. De la misma manera, el dramaturgo mexicano Rodolfo Usigli escribió en el Prólogo a *Corona de luz* que el autor debe obedecer a la verdad dramática cuando se lleva un hecho histórico a la escena.

3 Tomamos la libertad de utilizar la expresión de Leopold von Ranke acerca de la perspectiva positivista de la historia, aunque la intención no sea aplicarla para comprobar nuestra visión acerca de la ficcionalidad.

Al mencionar el uso de los documentos como recurso fundamental en la construcción del drama histórico y su importancia para la (des)legitimización en tanto obra artística, podemos pasar a la reflexión sobre el teatro documental o docudrama. En esa vertiente, la base histórica (o historiográfica) se opone a las propuestas de asentar los pilares de la historia y confirmar la narrativa oficial hegemónica, que frecuentemente también es escapista.

Los rasgos de ese teatro fueron elaborados a partir de las propuestas de Erwin Piscator y Peter Weiss. Este último, en obras como *El teatro documental* y *La investigación*,

expresa claramente su preocupación por demostrar escénicamente, a través de una variada documentación, los conceptos que en materia informativa son asimilados por determinada sociedad y los procesos de decodificación a que está sometida la misma de acuerdo con el mayor o menor impacto social de determinados acontecimientos. (FREIRE, 2007, p. 16)

El uso de videos, carteles, trechos de documentos oficiales e históricos, titulares de periódicos, noticias etc. es muy recurrente y fue aprovechado en larga escala por dramaturgos que siguieron esa línea estética. El objetivo de la inserción de esos elementos en la acción es crear un efecto de realidad que a la vez permite problematizar la presentación oficial de los hechos. Por eso, se atribuye al teatro documental la categoría de político. Sin embargo, la trasposición no es automática. Como expresó Vicente Leñero en entrevista al crítico mexicano Armando Partida Tayzan (2002, p. 230): “Hay que darle un vuelco a la imaginación y una concepción teatral diferente a la simple translación de documentos al teatro”.

Un punto significativo en la diferenciación de las dos propuestas está en la comprensión de lo que es histórico. Es decir, una de las formas de establecer la diferencia es por medio de la identificación de cuan distante está el autor de los hechos. Ese límite es establecido sutilmente por Judith I. Bisset (1985, p. 73). Ella propone que, mientras el teatro histórico representa acciones de un pasado lejano a las vivencias del autor y del espectador, el *docudrama* trabaja con hechos contemporáneos a ambos⁴. Ya Patrice Pavis (2002), siguiendo

⁴ Because the incident the play recalls is no longer a part of living communal history (i.e. no

el sendero abierto por Lukács en su *Novela histórica*, amplía esa cuestión, aunque no esté muy seguro de ella. A partir del comentario de las cartas escritas por Marx y Engels a Lasalle a propósito de su obra histórica *Franz von Sickingen*, Patrice Pavis (2002, p. 9-10) hace la siguiente observación, entre paréntesis: “Quizás existe drama histórico desde el momento en que lo individual y lo privado son observados como fenómenos públicos y políticos.”

Por lo tanto, con respecto a los géneros dramáticos que proponen una intertextualidad con la historiografía, subrayamos que la diferencia esencial está en la intencionalidad. Tanto el drama histórico como el docudrama parten de textos en los cuales se inscribe la historia, pero el propósito crítico o legitimador de una mentalidad hegemónica marca sus límites. También la distancia temporal juega un papel importante en ese proceso. En ese sentido, nos parece que cuanto más alejados autor y espectador están de los hechos más se intenta dialogar con las construcciones de un imaginario formado a lo largo del tiempo, mientras que la proximidad de los hechos objetiva ofrecer una nueva posibilidad de verlos y de sentirlos.

2. El metateatro

De acuerdo con Lionel Abel (1968, p. 109), “a[s] metapeça[s] têm ocupado a imaginação dramática do Ocidente no mesmo grau em que a tragédia ocupou a imaginação dramática da Grécia.” El crítico llama *metapiezas* a las obras dramáticas en las cuales el personaje tiene consciencia de su situación en el mundo, es decir, el personaje sabe que su existencia es ficticia y que vive en un mundo teatralizado. A esa autoconsciencia que se manifiesta en las *metapiezas*, Abel (1968) la llamó *metateatro*.

El planteamiento teórico de Lionel Abel⁵ está basado en el presupuesto de que en el mundo contemporáneo ya no hay lugar para la tragedia. Él busca, entonces, probar que hay un momento en la historia del teatro occidental en el que emerge lo que él considera “una nueva forma dramática”, según el subtítulo de su libro. Son singulares en este sentido *Hamlet* (1605) y *La vida es sueño* (1635).

one now living experienced the event), it can be classified as historical drama. [Porque el evento recordado por la obra ya no es parte de la historia vivida por la comunidad (es decir, nadie ahora vive la experiencia del evento), ella puede ser clasificada como drama histórico].

⁵ La primera edición de su libro es de 1963.

Además de la autoconsciencia de los personajes (o a causa de ella) se produce el fenómeno *del teatro dentro del teatro*. En las obras escogidas para su estudio, el crítico inglés muestra el desarrollo de ese fenómeno en las dos obras mencionadas anteriormente. Sin embargo, en sus planteamientos no analiza las relaciones estructurales que ocurren en las obras. El eje central del estudio es, al contrario, señalar las diferentes concepciones de mundo que se originan de una (la tragedia) y otra forma (la metateatral).

El estudio de Lionel Abel abrió un camino para la reelaboración de la concepción de teatralidad. Hoy se reconoce que el procedimiento va más allá de la autoconsciencia de los personajes. Es el caso, por ejemplo, de Manfred Schmeling (1982), crítico francés que reconoció en el metateatro un recurso de intertextualidad. Para él, se puede hablar de tipos de metateatralidad, divididos en dos conjuntos, el de las formas completas y el de las periféricas.

En las formas completas predomina el principio de la representación *dentro de* la representación. En esas obras, la reflexión crítica acerca del teatro es construida dentro de la propia historia desarrollada. Hay una *mise en abyme* en que el referente es la propia acción principal. Ya las formas periféricas hacen reflexiones acerca del teatro, pero los procedimientos para ello no están directamente vinculados al desarrollo de la acción dramática, sino a los elementos constitutivos que pueden o no aparecer en las obras. Es posible, entonces, identificar que los prólogos, los epílogos, los apartes con el sentido de romper la cuarta pared y los personajes-narradores (es decir, aquellos que cumplen la función de explicar, historiar, contextualizar, sin intervención, la acción a los espectadores) son formas periféricas del metateatro.

El reconocimiento de que el metateatro interviene en la estructuración de la obra además de expresar una visión de mundo diferente de aquella en que la sensación de ficcionalidad es mantenida desde el principio hasta el final, representa un avance en las investigaciones de ese fenómeno artístico. Sin embargo, ni uno ni otro crítico parecen considerar que, con respecto a la temática, las piezas metateatrales no son totalmente autorreflexivas o autorreferenciales. Es decir, el problema de la representación *dentro de* (o en) la representación es, digamos, algo más y no necesariamente el tema principal de obras como *Hamlet*. Por lo tanto, creemos en la necesidad de traer al proscenio ese problema.

Nos auxiliarán en ese sentido las palabras de Jesús G. Maestro (2004) cuando define el metateatro como:

... toda teatralización de una acción espectacular, ritual o ficticia, que se lleva a cabo dentro de una representación dramática que la contiene, genera y expresa, ante un público receptor. [Esa teatralización] como expresión metateatral constituye la formalización de distintos grados de realidad, desde los que es posible percibir tanto las acciones que en ellos se desarrollan como la obra teatral misma que formal y funcionalmente los provoca. (G. MAESTRO, 2004, p. 599).

En sus palabras iniciales, el crítico español señala que el metateatro es un recurso que interviene a la vez en la estructura y en la temática del texto. Por ello, sintetiza:

El uso del metateatro revela la intención de dramaturgo de hablar de teatro, de sus técnicas y funcionamiento, que se convierten momentáneamente en un tema dominante. Manifiesta también un interés por la recreación formal, la propia contemplación e incluso la justificación personal de determinados planteamientos dramáticos. (G. MAESTRO, 2004, p. 599)

Maestro (2004) percibe que la autoconsciencia del personaje es la demostración de intencionalidad del dramaturgo. La intención es confrontar al mundo de la realidad con el de la ficcionalidad. Incluso el propio crítico español afirma a continuación, en su artículo: “Además, toda expresión metateatral desmitifica y desmantela la ilusión dramática que genera.” (G. MAESTRO, 2004, p. 599).

Con la ayuda de Maestro entendemos que el recurso metateatral se procesa tanto en el nivel estructural como en el temático. El metateatro es un recurso tan potente en las obras porque genera, expresa y provoca la teatralización. La profundidad del estudio de Maestro se percibe también por el análisis del cambio de la concepción de mundo manifestada en las obras de Cervantes y Shakespeare. El autor muestra que la idea del mundo en tanto teatro era un *topos* común en la literatura medieval que fue heredado por el Barroco: el *theatrum mundi*. Ese *topos* consiste en analizar los acontecimientos humanos como si estuvieran contenidos en un gran escenario, donde todos son personajes. La idea permaneció en el siglo XVI estableciendo, con

una perspectiva cristiana, que Dios era el creador y el espectador de ese teatro. Ya en el siglo siguiente, el crecimiento del escepticismo interpretó la metáfora del *theatrum mundi* como representativa de una ilusión, en que los seres humanos soportaban el absurdo y la inutilidad de las acciones⁶.

Hay que destacar, sin embargo, que para Maestro (2004) las técnicas se convierten “momentáneamente” en tema dominante. No como en *El gran teatro del mundo*, de Calderón de la Barca, cuya propuesta es totalmente autorreferencial, elaborada con el auxilio de las alegorías.

Los planteamientos de los tres autores tienen importancia capital para las reflexiones sobre el metateatro y la metateatralidad. Con su auxilio, quisiéramos contribuir añadiendo elementos que nos auxiliarán en una mirada más completa de la obra que estudiamos en este trabajo.

El primer punto de nuestras contribuciones respecta a las cuestiones de los géneros dramáticos. Lionel Abel (1968) ve en las obras de Calderón y Shakespeare un nuevo género, así como la tragedia, la comedia, el absurdo. No nos parece que así sea. Antes, el teatro dentro del teatro es un recurso que, conforme muestra Maestro (2004), tiene una larga tradición desde el teatro griego, cuando se puede hablar más de relaciones intertextuales (SCHMELING, 1982) que de metateatro en sí. Por ello, habría que pensar las formas posibles de producirse los efectos metateatrales y los efectos de sentido provocados por ellas. Preferimos, por lo tanto, hablar de *metateatralidades*, o sea, de la estructuración intencional para pensar sobre los procesos creativos, para criticar antiguas formas dramáticas en fin, tomar como eje el problema de la dicotomía verdad-ficción.

Para finalizar la reflexión sobre esas contribuciones, queremos abrir el debate sobre el porqué los recursos metateatrales son tan intensos en el mundo contemporáneo. Volviendo a las enseñanzas de Jesús Maestro (2004), recordamos que el metateatro, visto desde la perspectiva del *theatrum mundi*, enfatiza:

⁶ La reflexión acerca del *theatrum mundi* es recogida de Ernest Curtius, *Literatura europea y Edad Media latina*.

la posible relación existente entre mundo y teatro, y cumple con una efectiva intención reveladora de desmitificación, de denuncia social y política en algunos casos, y de expresión, sencillamente, en otros casos, de determinadas concepciones dramáticas y poéticas. (MAESTRO, 2004, p. 600-601)

A estas palabras, el autor añade en nota de pie de página, que la idea del mundo como ilusión prácticamente desaparece después del Barroco hasta fines del siglo XIX para resurgir como un fenómeno recurrente en la literatura del siglo XX. Debemos agregar además que esa percepción es casi *la* determinante a partir de las dos últimas décadas, en las que la autorreflexividad ocupa gran parte de la temática. Jesús G. Maestro nos lega una pregunta sobre las posibles semejanzas entre nuestra época y el Barroco. Ponderaríamos, a título de apertura para nuevas investigaciones, que en nuestros tiempos se cuestiona la ilusión proporcionada por las propias obras y no la ilusión del mundo en sí...

100

Ese cuestionamiento atrae hacia el centro de las discusiones una idea que se ha consolidado entre los críticos literarios en general: la de que el exceso de autorreflexividad es una constatación de la imposibilidad de representación del mundo. Creemos que se hace necesario desplazar esa concepción. Al contrario de “desmitificar y dismantelar” la ilusión dramática, como afirma Maestro (2004, p. 599), el metateatro y los recursos de metateatralidad refuerzan la capacidad transformadora y creativa de la ficcionalidad en un mundo donde la ciencia y la tecnología se han vuelto las “diosas creadoras y espectadoras” de la verdad.

Con este principio, podemos formular la cuestión que nos interesa para nuestra investigación: ¿la historia, una de las ciencias más criticadas en el siglo XX, acusada de no ser más que un “artefacto literario”⁷, puede ser utilizada como un recurso metateatral, no como tema “momentáneo” sino principal, dentro de una acción?

7 Acerca de esa cuestión ver los estudios de Hayden White, “O texto histórico como artefato literário” e *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*

3. El lugar de Vicente Leñero en la dramaturgia mexicana

La actuación literaria de Vicente Leñero se construye bajo el signo de la diversidad. Ingeniero civil, periodista de formación y de actuación profesional, novelista “por azar”, cuentista y dramaturgo “por opción o devoción”. Ya como estudiante de ingeniería en la UNAM buscó contacto con la literatura solicitando una beca en el Centro Mexicano de Escritores para escribir cuentos. Su primera solicitud le fue negada y la segunda, se la dieron por equivocación para una beca de escritura de novela. De esa experiencia nació *Los albañiles*, obra en la que se ve, desde el título, su vínculo con el universo de la profesión que estudiaba. Con ella, Leñero accedió el primer lugar en el concurso de la biblioteca breve de Seix Barral.

Para finalizar *Los albañiles*, el autor se refugió en el monasterio benedictino de Santa María de la Resurrección, en Cuernavaca, cuyo sacerdote fundador, Gregorio Lemercier, había sido autorizado por la Iglesia, en 1961, a utilizar el método psicoanalítico con los monjes. Pocos años después, el padre sería duramente golpeado por la prensa y la propia Iglesia por sus métodos. La convivencia con los religiosos y su experiencia en el periodismo, condujo a Vicente Leñero a concebir su primera obra teatral, *Pueblo rechazado*, en 1968, pocos meses después del acontecimiento en la Plaza de Tlatelolco.

El título de la obra fue extraído de una de las declaraciones que dio a la prensa el prior Lemercier, al explicar las razones y el nombre de la nueva orden fundada, Emaús (que en hebraico significa justamente “pueblo rechazado”). Además de las noticias en la prensa, Leñero utiliza las actas del proceso desarrollado en Roma.

Ese procedimiento es singular en la producción teatral mexicana porque produce, simultáneamente, una continuidad y una ruptura. Sigue una tradición en la medida que aborda un tema histórico y utiliza documentos para la construcción de los diálogos, como lo había hecho Rodolfo Usigli, sobre todo en su Trilogía de las *Coronas*. A la vez, rompe con una estructura aristotélica enseñada y cultivada desde finales de los años 30 por el propio Usigli y continuada con pequeños cambios por sus discípulos, como Luisa Josefina Hernández, que heredó la cátedra de su maestro en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y Emilio Carballido.

Son dos, los principales rasgos de esa ruptura: Uno es el de la perspectiva histórica. No se trata más de pensar un tiempo alejado y de formación de la identidad, como lo eran las obras sobre la Conquista. Otro rasgo es el acercamiento a una teatralidad de matriz épica, en la cual se ven claramente las contribuciones de Erwin Piscator, Peter Weiss y Bertold Brecht.

De esa manera, Leñero lleva a la escena de su país el teatro documental, aunque algunas experiencias ya se estaban gestando, por ejemplo, en obras de la autora Maruxa Vilalta (1933-2014) por los mismos años de las producciones de Leñero. Después de *Pueblo rechazado*, el autor reescribió la novela *Los albañiles* para el tablado y siguió con su propuesta en la escritura de *Compañero*, sobre los últimos días de Ernesto Guevara.

4. La historia de Morelos y del *Martirio*

102

Aunque nuestro interés no esté específicamente en el debate acerca de la (re)significación del movimiento de independencia en México, vamos a recordar algunos episodios y personajes que aparecen en la obra de Vicente Leñero para después pasar al análisis de la obra.

José María Morelos y Pavón (1765 – 1815) fue un clérigo nacido en la ciudad de Valladolid (Nueva España), hoy Morelia, capital del Estado de Michoacán. Después de su ordenación, llegó a ser cura en la ciudad de Curácuaro. Entre los años de estudio y el nombramiento de curato, se inician las acciones insurgentes a favor de la independencia lideradas por otro padre, Miguel Hidalgo y Costilla. En octubre de 1810, ocurre el encuentro de Morelos e Hidalgo en la ciudad natal del primero⁸.

⁸ Hay una extensa discusión acerca de ese encuentro. Historiadores más antiguos como Carlos María Bustamante defienden que Morelos ya estaba planeando la independencia cuando conoció a Hidalgo. Alejandro Villaseñor y Villaseñor elabora, a partir de una carta que después fue considerada falsa, un supuesto cambio epistolar entre los curas. Para una explicación de los movimientos interpretativos de esa parte de la historia, nos fijamos en las ponderaciones de Timmons (1985). En la obra de Leñero, la intención de ingresar a las tropas es explícitamente pronunciada por Morelos a la jurisdicción militar: “A principios de octubre de 1810 tuve las primeras noticias de la revolución de don Miguel Hidalgo. Supe que había tomado Valladolid, que andaba cerca de la zona, y decidí ir a buscarlo.” (LEÑERO, 2008, 599).

Con la captura de Hidalgo en marzo y su fusilamiento en agosto de 1811, Morelos asume lugar de destaque en las luchas revolucionarias, entre otros motivos, por sus maniobras militares. Además de la capacidad de liderazgo en las batallas, demostró gran habilidad para establecer los principios ideológicos del gobierno que pretendía independizar, a través de la creación de la Suprema Junta Nacional de América en noviembre del mismo año de la muerte de Hidalgo.

Durante el período de las batallas, Morelos mantuvo una extensa correspondencia con líderes de otros estados y con integrantes de su grupo, tales como el jurista Ignacio López Rayón. En 1813, por ejemplo, Morelos presentó una propuesta de Constitución a los insurgentes reunidos en Chilpancingo para el Congreso de Anáhuac. Hay todavía manifiestos, tales como su “breve razonamiento a sus conciudadanos”, pocos días antes de la reunión en Chilpancingo⁹.

103

La prisión de Morelos ocurre en noviembre de 1815, en Tesmalaca, durante unos de los viajes que hacía el Congreso para no ser capturado por las tropas reales. El escuadrón real estaba bajo el comando del teniente Matías Carranco, “que había servido en las tropas de Morelos en Acapulco y en Cuautla”, de acuerdo con Timmons (1985, p. 154). Capturado, el líder de la insurrección fue acusado de traición, deslealtad al rey (Fernando VII, que, en el inicio de la revolución, veía a su España sojuzgada por las tropas francesas de Napoleón) y promoción de la independencia. La acusación hizo que Morelos pasara por tres procesos, el de la Jurisdicción Unida, formada por el clero y los militares, el del Poder Real y el Inquisitorial, que lo quería condenar por herejía. Condenado por esta última a pasar por un auto de fe (el cual expone el hereje a la comunidad) Morelos fue fusilado en San Cristóbal Ecatepec el 22 de diciembre de 1815.

⁹ Hartas son las publicaciones de los documentos de ese período. Para este trabajo, tomamos de la *Historia documental de México*, organizada por Ernesto de la Torre Villar, Moisés González Navarro y Stanley Ross (1974). Sugerimos también los *Autógrafos de Morelos y otros documentos*, organizado por el Tribunal Electoral del Poder Judicial de la Federación (2013) y la Antología Documental *Sentimientos de la nación de José María Morelos*, publicado por el Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (2013), ambos fácilmente encontrados en línea.

Todo el proceso judicial está muy bien documentado¹⁰ y fue aprovechado por Vicente Leñero. La primera edición de *Martirio de Morelos* fue publicada en noviembre 1981 por Seix Barral. En ella, había notas explicativas que señalaban los documentos utilizados por el autor, según nos indican Arizmendi *et al* (2002). El dramaturgo cuenta en *Vivir del teatro* (2012) que sus bases documentales fueron también los libros publicados en 1927 por la Secretaría de Educación Pública, los cuales “contenían documentos medulares de la historia del caudillo” y “el tomo VI de la Colección de Hernández y Dávalos” (LEÑERO, 2012, p. 228). De esta colección, le interesan las actas de los procesos, sobre todo porque en ellas se registra a un Morelos que, en las palabras de Timmons (1985, p. 160), “empezó a flaquear” y “a revelar información militar” porque “desde ese momento [de la condenación inquisitorial] [...] se sentía profundamente preocupado con la salvación de su alma.” La representación de un Morelos arrepentido, temeroso de su condenación en el más allá, la cual muestran esos documentos es reconocida también por Leñero.

104

La diferencia entre el Morelos de las actas y el de la historia causó problemas para el autor. Problemas estéticos y políticos. Los estéticos son decurrentes del propio principio de la construcción del teatro documental, pues, según él mismo relata en *Vivir del teatro*,

desde el principio de mi investigación tuve el convencimiento de que las actas eran genuinas y traducían el verdadero comportamiento de Morelos durante sus procesos, pero *desde luego esto es imposible de demostrar*. Como tampoco se puede demostrar que durante los interrogatorios Morelos respondía una cosa y el escribano o los jefes del escribano redactaban otra. Sea como fuere, la obra que terminé escribiendo reproduce los documentos tal como llegaron a nosotros y no se detiene a discutir qué tan genuinos o qué tan amañados fueron registrados en 1815. (LEÑERO, 2012, p. 228-229 – énfasis mío)

El problema político ocurrió en 1982 con la puesta en escena elaborada por el director Luis de Tavira. El año anterior, Morelos había sido el emblema de la campaña electoral del entonces Secretario de Gobernación y Presupuesto, Miguel de la Madrid Hurtado, que asumió la presidencia en diciembre de 1982¹¹.

10 Hemos accedido a esos documentos a través de la página *web 500 años de México en documentos* (www.biblioteca.tv). Este sitio recoge documentos que Genaro García organizó y que fueron publicados por la editorial Porrúa en 1975 y muchos otros.

11 Para el relato (además de esclarecedor, sabrosísimo de las peleas por la puesta en escena), ver

5. ¿Metateatralidad histórica o metahistoricidad teatral?

Martirio de Morelos pone en escena la captura de José María Morelos y Pavón en Tezmalaca¹², los juicios civil, militar, religioso e inquisitorial y su fusilamiento en Ecatepec. Los hechos ocurren entre el cinco de noviembre y el veintidós de diciembre de 1815. La pieza está dividida en dos partes que contienen, cada una, tres “capítulos”¹³, correspondientes a la captura, los procesos y el fusilamiento. En la primera parte aún se incluye un Prólogo.

En cada parte existe un rol de personajes indicados por su función social en el contexto de las luchas por la independencia mexicana (Virrey, Auditor de la Jurisdicción, Eclesiástico, Defensor 1 y 2 etc.) seguido de su nombre entre paréntesis (Félix María Calleja, Miguel Bataller, Félix Flores Alatorre, José María Quiles y José María Rozas, de acuerdo con los ejemplos anteriores). Al cotejar los nombres de los personajes con los hechos históricos, identificamos los registros fácilmente. Existen otros personajes no nombrados, pero que no llegan a intervenir directamente en la acción. En realidad, son personajes colectivos bastante comunes en el teatro épico, tales como “Soldados realistas”, “Pobladores de la región” y “Civiles y políticos”. El único “personaje” ficcional es el Lector, que participa en momentos específicos y cuya interacción es más constante con Morelos. En nuestro trabajo adquiere especial atención ese personaje.

El escenario es sencillo y a la vez fantástico, pues al mismo tiempo en que debe ser “escueto, casi vacío”, gana destaque “hacia el proscenio, un gran atril que soporta un libro de enormes dimensiones” (LEÑERO, 2008, 546).

Vivir del teatro (2012), p. 226-256).

12 Mantenemos la ortografía con “z”, conforme la utilizó Leñero en la obra, aunque actualmente la sugerencia sea por el uso de la “s”.

13 Dos motivos nos llevan a preferir el término “capítulo” en lugar de “escenas”. Inicialmente, es que las subdivisiones de las partes llevan títulos: “La aprehensión”, “Proceso de la jurisdicción Unida”, “Proceso del Santo Oficio”, “Auto de fe”, “Proceso de la jurisdicción militar” y “La pena de muerte”. Además, la construcción del escenario (con su atril y un gran libro) nos convoca a identificar más los diversos elementos prosaicos narrativos que los teatrales como cuadros o escenas.

La división estructural en dos partes y un prólogo, la presencia de un personaje alegórico (Lector) y el escenario dividido explícitamente en dos, crean una atmósfera que nos ayuda a ver dos ejes de acción en la obra. En uno de ellos (que llamaremos *histórico*), se representan las etapas correspondientes a la división de las dos Partes, o sea, se trata de mostrar, de poner en escena, de hacer presente de nuevo los últimos días de José María Morelos. Otro eje (que denominamos *metateatral*) es desarrollado en la interacción del protagonista y el Virrey con el Lector. La atención a esas dos líneas de acción podrá auxiliar en la comprensión tanto de las rupturas con el teatro histórico convencional como en la elaboración reescritural, en tanto *metateatralidad*. Por lo tanto, nuestro interés interpretativo, como dijimos, recae antes en las posibilidades escriturales y no tanto en la resignificación historiográfica, como suele ocurrir en la lectura de obras basadas en hechos históricos.

Al iniciarse la pieza, Morelos accede al proscenio, en dirección al Libro¹⁴, lo hojea “como si lo hiciera casualmente” (LEÑERO, 2008, p. 546). Es interpelado por el Lector, que, después de algunas palabras, reconoce a su interlocutor. Sin confirmar su identidad al Lector, Morelos se interesa por saber qué está escrito a su respecto en el Libro. Es informado que su nombre está en aquel Libro y “en cientos, en miles de páginas, de párrafos, de frases [...] biografías exhaustivas, estudios históricos [...] monumentos y estatuas [...] un estado de la República lleva su nombre [...] y hasta en monedas”; se le cuentan también los epítetos atribuidos a él.

El personaje se muestra sorprendido y confuso a la vez, pues no reconoce nada de lo que es dicho por su interlocutor. Quiere saber, por ejemplo, si fue perdonado por el país y la historia. Se sorprende también por saber que la historia dice que fue un mártir. Frente a la respuesta del Lector de que la historia únicamente exalta a Morelos, el revolucionario se muestra contrario al registro histórico. Dice que vivió un martirio al cual no resistió y finaliza:

No, no lo resistió... El fin se precipitó de golpe como un terremoto. Fue demasiado para su ánimo herido en las últimas batallas: derrota tras derrota; debilitado por tantas disputas entre sus compañeros insurgentes; sumido en la desesperanza... Quedó solo frente al enemigo. Abandonado en un campo de batalla que no era el suyo, sin armas para la lucha... (LEÑERO, 2008, p. 548)

14 Debido a las enormes dimensiones y a la importancia en la acción, utilizaremos la letra mayúscula cuando nominemos el libro, aunque Leñero siempre lo escriba con minúscula.

En síntesis, lo que se ve en el Prólogo es a un Morelos que hesita, que se siente culpable, desengañado de la historia, aunque el Lector, a todo instante, busque confirmar que está equivocado, leyendo trechos del Libro. Es de esa contradicción entre lo registrado y lo sentido por el protagonista que surge el conflicto de *Martirio de Morelos*.

Sigue entonces la *re-presentación*, o sea, la nueva vivencia del pasado, principalmente la prisión, los procesos, la condenación por herejía y el fusilamiento, o sea, los últimos días del estadista. En este sentido, se instaura una dicotomía entre el enunciado (que además está registrado en el Libro que ocupa el escenario) y la enunciación de Morelos. Esa dicotomía es la marca de la existencia de una doble temporalidad puesta en escena: el presente de la escenificación y el pasado. La duplicidad se ve incluso en el protagonista, pues el Morelos que charla con el Lector va y viene entre el presente y el pasado.

107

La tensión provocada por la no identificación de los sentimientos de Morelos y el relato histórico es confirmada en diversos momentos de la obra. El Lector, sin asumir una opinión personal, hace repetir los registros, incluso en momentos en que Morelos interacciona con otros personajes. Durante el Proceso de la Jurisdicción Militar, el Lector hace al mismo tiempo una síntesis de los hechos que deberían ser dichos por Morelos y una condensación del diálogo.

MILITAR: Detallada, señor Morelos; lo más detallada [de las acciones insurgente] que le sea posible.

Morelos habla ante el tribunal pero su voz resulta ahora inaudible. Sustituye a su relato, lo abrevia, el parlamento del lector.

LECTOR (*leyendo*): Amplia, prolijamente, Morelos describió ante la Jurisdicción Militar sus campañas guerreras. Cómo salió de Carácuaro con sólo veinticinco hombres y llegó al Aguacatillo, antes de iniciar... (LEÑERO, 2008, p. 600).

En ese trecho se ve explícitamente el uso brechtiano del *efecto de distanciamiento*. El Lector, asumiendo la función de narrador que historia los hechos, rompe el paso del tiempo pasado que se muestra para volver al presente desde el cual la obra problematiza los hechos en sí mismos y en tanto registro.

La tensión entre los hechos y las temporalidades es profundizada si nos fijamos en el uso del documento para la puesta en escena. En los momentos del enunciado, o sea, de la representación del juicio de Morelos, la base de los diálogos es formada por los documentos más dispares, sobre todo las actas de los interrogatorios¹⁵. Sin embargo, en los momentos de la enunciación, los textos leídos por el Lector no son extraídos de libros de historia. Los registros reales (los documentos) son mostrados como ficción y los de la ficción (trechos enunciados en forma de lectura por el Lector) son expuestos como reales. Lo que vemos entonces es una estrategia de Vicente Leñero para problematizar no solamente la historia y la figura de Morelos, sino la propia concepción del teatro documental, como género.

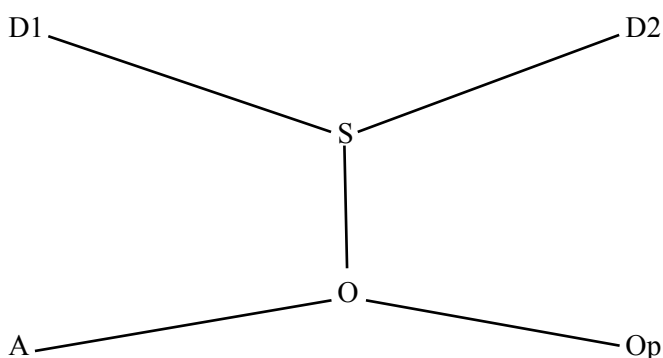
Al final de la obra, después que Morelos ya está muerto, predomina la realidad en detrimento de la ficción. El Virrey exige que el Lector lea un documento que el historiador Lucas Alamán publicó en 1851. La discusión que se establece es sobre la veracidad de la autoría. El Lector, por primera vez tomando partido en la situación, declara que considera espurio el documento. Se trata de una supuesta retractación que Morelos habría escrito el 10 de diciembre de 1815.

El hecho de que la pieza termine con la lectura de este polémico documento provoca otra vez la desconstrucción de la imagen asumida en el imaginario mexicano, anunciada y explicada por el Lector en el Prólogo. Asimismo expone el importante papel por parte del dramaturgo del teatro documental de llevar a la luz las tensiones y los problemas de una nación. La exposición de ese documento (más allá de la veracidad de su autoría) es importante como forma de contestación de la propia historiografía, pues en el Libro la retractación está puesta

15 Un ejemplo de la manipulación del texto ocurre en el habla del Militar al Virrey (ausente de la escena). Leñero utiliza trechos que Manuel de la Concha envió al virrey Calleja el 13 de noviembre de 1815. Luego en las primeras líneas, el militar escribe que hizo una persecución “continuada al rebelde Morelos que con su gavilla marchaba por el margen del río...”. (DE LA CONCHA, s/p). Al rescribir, Leñero cambia “gavilla” por “cuadrilla”. El cambio es una adaptación al tiempo en que la pieza fue escrita, pero no de sentido: “una persecución continuada al rebelde Morelos que con su cuadrilla marchaba por la margen del río...” (LEÑERO, ano, p. 549). Otro cambio que se percibe es el uso del artículo masculino como determinante de “margen” en la carta de Manuel de la Concha y el femenino por Vicente Leñero. No hay, sin embargo, ningún efecto además de la actualización gramatical.

en “una nota a pie de página, muy pasada. No se concede importancia al documento” que fue incluso considerada inauténtica por Lucas Alamán, “un historiador al que no puede acusarse de parcialidad a favor de los insurgentes” (LEÑERO, 2008, 616)¹⁶.

Al establecer esas dicotomías, podemos ahora aclarar nuestra lectura que intenta demostrar que el uso de la historia es un recurso metateatral. Utilizamos para ello el modelo actancial desarrollado por Anne Ubersfeld (2005) en *Pour lire le théâtre I*.¹⁷ La crítica francesa propone que el análisis de textos dramáticos sea visto a partir de un sistema compuesto por seis elementos: Destinador (D1), Destinatario (D2), Sujeto (S), Objeto (O), Adyuvante (A) y Oponente (Op)¹⁸, así ilustrado:



No es nuestra intención explicar punto a punto el modelo, una vez que es muy conocido y que, según la propia autora, no debe ser visto como algo fijo. Además, los ejemplos utilizados por Ubersfeld son todos del teatro clásico, cuyo rasgo es justamente la *mimesis*,

16 Wilbert H. Timmons, en su biografía de Morelos, confirma la opinión de Alamán: “Esta retractación parece totalmente increíble, y hasta Alamán la puso en duda.” (TIMMONS, 1985, p. 164).

17 Utilizamos la traducción brasileña, cuyo título es *Para ler o teatro*.

18 El modelo de Ubersfeld difiere de aquel que Patrice Pavis utiliza en *Le théâtre contemporain* (2011), aunque ambos parten del modelo actancial de Greimas. Los críticos y teóricos teatrales mantienen los elementos. Sin embargo, Pavis defiende que Adyuvante y Oponente indican pasaje por obstáculos del Sujeto y que Destinador y Destinatario se dirigen al Objeto. Preferimos el modelo de Ubersfeld porque, primero, ella reconoce las posibilidades de cambio y, más importante, porque nos parece que en su modelo Pavis (2011) se contradice al decir que el Destinador es la “motivación del personaje” hacia el Objeto y, al mismo tiempo, que hay una “línea continua de la acción y secuencia de acciones físicas” del Sujeto hacia el Objeto. De esa forma, podríamos preguntar si el Sujeto (motivado por Adyuvante) y Opositor motivan el Objeto, ¿por qué habría el Destinador?

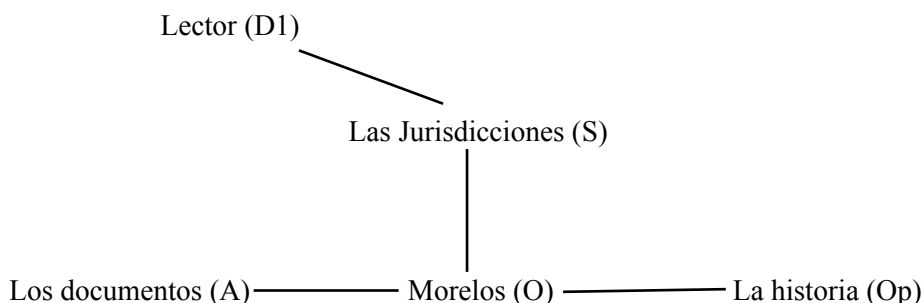
o sea, la intención de movilizar el talento individual a partir de un modelo y de ciertas reglas de composición. Sin embargo, la elección de ese sistema nos mantiene en nuestro objetivo de pensar la propia construcción de la obra.

La posibilidad de que una obra contenga más de un modelo actancial es reconocida por la misma Ubersfeld (2005, p. 50): “talvez possa afirmar que [...], no teatro, não somos confrontados com um único modelo actancial, mas com pelo menos *dois*.” (cursiva de la autora). Un poco más adelante, complementa: “também é possível, na representação, deixar subsistirem os dois modelos actanciais, fazer um e o outro representarem, mostrá-los imbricados um no outro com suas possibilidades conflituais e com sua concorrência.” (UBERSFELD, 2005, p. 51).

Antes de pasar a los modelos posibles en *Martirio de Morelos*, necesitamos acordar una última cuestión. De acuerdo con Ubersfeld (2005, p. 37), no hace falta que todos los elementos estén presentes en todas las obras: “Notemos que a possibilidade de casas vazias jamais está descartada”, explica exactamente la autora.

Por ello, al pensar en la acción dramática de la obra de Vicente Leñero aquí analizada, identificamos lo siguiente:

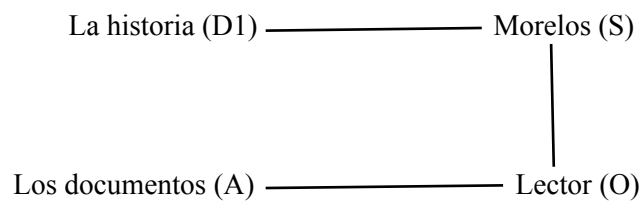
Eje actancial 1 — El histórico



En este eje tenemos la representación del hecho histórico “Juicio de Morelos”, es decir, el hecho histórico del cual parte Vicente Leñero. Las Jurisdicciones Unida, del Santo Oficio y Militar objetivan condenar a Morelos, aunque por motivos diferentes. Sin embargo, es necesario fijarnos de que ese hecho histórico es motivado, en la

pieza, a partir de la conversación inicial entre Morelos y el Lector. Entonces, nos obligamos a elaborar otro modelo actancial (que ocurre paralelamente):

Eje Actancial 2 — El metateatral



En ese esquema, Morelos es el Sujeto de la acción porque él pretende saber cómo su biografía está registrada en el Libro. El Lector no ofrece más que las opiniones que constan en los documentos. La historia es el Destinador, o sea, el motor de la acción dramática.

Por lo tanto, nos parece plausible afirmar que hay una imbricación de los modelos, la cual nos conduce exactamente a la metateatralidad que veíamos como hipótesis en la elaboración de *Martirio de Morelos*. Morelos es Sujeto y Objeto de la acción. El Lector, parte fundamental en el proceso de la metateatralidad, es Destinador y Objeto. Según las palabras de Ubersfeld (2005, p. 39), el D1 contiene en sí mismo la significación ideológica del texto dramático porque es un elemento del exterior. Al mismo tiempo, es el responsable por poner en movimiento al Sujeto. Por lo tanto, vemos que en la doble posición ocupada por uno y otro se produce una circularidad que es muy semejante al procedimiento metateatral de volverse hacia sí mismo o de poner en escena una representación que se reconozca como teatral.

Consideraciones

Los planteamientos aquí elaborados nos llevan a pensar en la rescritura de la historia no solamente como una fuerte estrategia para conseguir reelaborar la memoria colectiva, sino también como un procedimiento de fuerte matiz metateatral. Cuando, viviendo el cambio de las condiciones históricas, un dramaturgo se propone la escritura de

una obra con fondo histórico y al mismo tiempo problematiza las propias estrategias de creación de una narrativa, histórica o ficcional, tenemos un fenómeno semejante al que Hutcheon (1991) llamó metaficción historiográfica. ¿Cómo podríamos llamarlo: metahistoricidad teatral? ¿metateatralidad historiográfica? El presente trabajo, sin embargo, no hace más que señalar caminos...

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABEL, Lionel. *Metateatro: uma visão nova da forma dramática*. Trad. Bárbara Heliadora. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

ARIZMENDI, Martha Elia, *et al.* Morelos: ¿un mito desmitificado? una lectura del *Martirio de Morelos* desde la posmodernidad. *Contribuciones desde Coatepec*, Universidad Autónoma del Estado de México, Toluca, n. 22, jan./jun., p. 11-25, 2002. Disponible em: <<http://revistacoatepec.uaemex.mx/article/view/271/264>>. Acceso em: 28 out. 2016.

BISSETT, Judith I. Constructing alternative version: Vicente Leñero's documentary and historical drama. *Latin American Theater Review*, Laurence: University of Kansas, v. 18, n. 1, p. 71-78, 1985. Disponible en: <<https://journals.ku.edu/index.php/latr/issue/view/77>>. Acceso en: 10 nov. 2014.

CAMPESINO, Juan. Unas palabras sobre Ibarguengoitia, el teatro y la historia. *Paso de Gato*, abr./maio/jun., p. 45-47, 2010.

FREIRE, Silka. *Teatro documental latinoamericano: el referente histórico y su (re) escritura dramática*. La Plata: Al Margen, 2007.

HUTCHEON, Linda. *Poética do pós-modernismo: história, teoria, ficção*. Trad. Ricardo Cruz. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LEÑERO, Vicente. *Vivir del teatro*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2012.

_____. *Martirio de Morelos*. In: *Teatro completo II*. México DF: Fondo de Cultura Económica, 2008, p. 543-619.

MAESTRO, Jesús G. Cervantes y Shakespeare: el nacimiento de la literatura metateatral. In: ROBBINS, Jeremy, WILLIAMSON, Edwin (Eds.). *Bulletín of Spanish Studies: Essays in Memory of E. C. Riley on the Quatercentenary of Don Quijote*, v. 81, n. 4-5, p. 599-612, 2004.

MAYORGA, Juan. El dramaturgo como historiador. *Paso de Gato*, n. 41, abr./maio/jun., p. 32-37, 2010.

PARTIDA TAYZAN, Armando. Entrevista a Vicente Leñero. In: *Se buscan dramaturgos I: entrevistas*. México DF: CONACULTA / FONCA / INBA/ CITRU, 2002, p. 229-237.

PAVIS, Patrice. *Le théâtre contemporain: analyse des textes*, de

Sarraute à Vinaver. 2.ed. Paris: Armand Colin, 2011.

_____. Hacia el descubrimiento de América y del drama histórico. Trad. José Areán. *Teatro: Revista de Estudios Culturales*, v. 2, n. 2, p. 7-20, 1992. Disponible en: < <http://digitalcommons.conncoll.edu/teatro>>. Acceso en: 8 out. 2016.

SCHMELING, Manfred. *Métathéâtre et intertexte: aspects du théâtre dans le théâtre*. Paris: Lettres Modernes, 1982.

TIMMOS, Wilbert H. *Morelos: sacerdote, soldado, estadista*. Tradução Carlos Valdés. 2.ed. México DF: Fondo de Cultura Económica, 1985.

TORRE VILLAR, Ernesto de la. *La independencia de México*. 2.ed. México DF: MAPFRE / Fondo de Cultura Económica, 1992.

TORRE VILLAR, Ernesto de la, GONZÁLEZ NAVARRO, Moises, ROSS, Stanley. *Historia documental de México II*. México DF: Universidad Nacional Autónoma de México / Instituto de Investigaciones Históricas, 1974.

UBERSFELD, Anne. *Para ler o teatro*. São Paulo: Perspectiva, 2005.

USIGLI, Rodolfo. Prólogo. In: *Corona de Luz: la virgen*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1985.

WHITE, Hayden. *Meta-história: a imaginação histórica do século XIX*. Trad. José Laurênio de Melo. 2.ed. São Paulo: Edusp, 2008.

_____. O texto histórico como artefato literário. In: _____. *Trópicos do discurso: ensaios sobre a crítica da cultura*. Trad. Alípio Correia de Franca Neto, Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Edusp, 2001, p. 97-116.