

Yo, maldita india, de Jerónimo López Mozo: Una deconstrucción teatral del discurso histórico

Vilma Navarro-Daniels¹

RESUMEN

En este ensayo analizo la obra de teatro *Yo, maldita india*, de Jerónimo López Mozo, como un ejemplo de metaficción historiográfica que socava la distinción entre el discurso histórico y la ficción como dos géneros autónomos. Así, la obra parece sugerir que la Historia no es sino una puesta en escena —lo que niega la existencia ya sea de una figura autorial como de unos hechos históricos que trasciendan la narración histórica que los refiere—, posición prevalente en España a partir de la transición a la democracia. La noción de la Historia como ficción es particularmente interesante para estudiantes de nivel universitario. No obstante, su nivel de abstracción puede hacerla extremadamente difícil de entender. Abordarla a través de una obra de teatro permite que los alumnos logren una mejor comprensión de esta teoría y que desarrollen un vínculo emocional con el tema.

Palabras clave: Metaficción, Jerónimo López Mozo, metaficción historiográfica, metahistoria, transición española a la democracia

Jerónimo López Mozo's *Yo, maldita india*: A Theatrical Deconstruction of Historical Discourse

ABSTRACT

In this essay I analyze Jerónimo López Mozo's play, *Yo, maldita india*, as an example of historiographic metafiction that undermines the distinction between historical discourse and fiction as two autonomous genres. Thus, the play seems to suggest that History is not but staging —which denies the very existence of an authorial figure and historical facts that transcend the historical narration that recounts them—, a way of thinking prevalent in Spain since the transition to democracy. The notion of History as fiction is particularly interesting to college students even though its level of abstraction can make it extremely difficult to understand. Addressing it through a theatrical play allows students to achieve a better understanding of it while they develop an emotional connection toward the subject.

Keywords: Metafiction, Jerónimo López Mozo, Historiographic Metafiction, Metahistory, Spanish Transition to Democracy

Recibido: 30 de noviembre de 2018

Aceptado: 30 de abril de 2019

¹ Ph.D., Associate Professor de literatura y cine latinoamericanos y españoles, School of Languages, Cultures, and Race, Washington State University, Pullman, Washington, U.S.A. navarrod@wsu.edu, <https://slcr.wsu.edu/faculty/vilma-navarro-daniels/>

INTRODUCCIÓN

Jerónimo López Mozo (Gerona, 1942) es autor de más de cincuenta obras de teatro en las que ha explorado diversos estilos². Como José Romera Castillo apunta, *Yo, maldita india* (1988) “obtuvo el premio *Álvarez Quintero* de la Real Academia Española, en 1992, cuando se conmemoraba en España el V Centenario del Descubrimiento de América” (Romera Castillo, 2000: 24). Estamos, entonces, ante una pieza teatral que se entronca con una tendencia que se desarrolló en España en torno al quinto centenario de la llegada de los españoles al Nuevo Mundo. Se trata de una corriente que abarca obras de orientación histórica en las que se revisita el pasado, cuestionando la versión canónica sobre diversos eventos y personajes, lo que hace emerger conflictos que han atravesado la historia de España desde sus orígenes. A través de la recreación teatral, los episodios históricos no solo cobran un nuevo significado al ser contrastados con su interpretación oficial, sino que se abren a un contrapunto más contemporáneo, ya que, al polemizar sobre el pasado, objetan también el presente.

Lo señalado hace de *Yo, maldita india* una obra muy valiosa para ser estudiada en cursos de literatura, de teatro e incluso de historia. En mi experiencia como educadora, se trata de una pieza teatral idónea para ser incorporada como material de lectura y de análisis crítico en cursos de español como segunda lengua dirigidos a estudiantes de nivel avanzado. El curso Español 450 impartido en Washington State University es un seminario de contenido variable con énfasis en la escritura. Gira en torno a un tema que el/la instructor/a considere de relevancia dentro de las culturas latinoamericanas y/o españolas. A lo largo de los años, he explorado diversos contenidos, y uno de los que ha gozado de mayor popularidad entre los estudiantes es el de la metaficción en la narrativa, el cine y el teatro producidos en la España posfranquista³.

La clase de Español 450 se reúne dos veces por semana –los martes y los jueves—, en sesiones de setenta y cinco minutos cada una, debiendo los estudiantes

² Para una introducción a la trayectoria literaria de Jerónimo López Mozo y su relevancia en el panorama teatral español a contar de 1964, véase el “Prólogo” escrito por José Romera Castillo al libro *Combate de ciegos. Yo, maldita india*.

³ El Apéndice 1 muestra el volante que he creado para publicitar este curso. Es distribuido a través de las páginas que The School of Languages, Cultures, and Race tiene en Facebook, Twitter e Instagram.

preparar con antelación las lecturas relacionadas con las obras que se discuten en cada encuentro. El curso se detiene en el análisis de siete obras: dos cuentos, una novela, dos largometrajes y dos piezas teatrales⁴. Entre estas últimas, incluyo *Yo, maldita india*. El contenido del curso se concentra en los aspectos metaficcionales de las obras estudiadas, mostrando de qué manera en la narrativa, el cine y el teatro españoles de la transición tardía (1982 a 1993) y postransición, la autoconciencia del texto metaficcional - más que proponer una escisión entre literatura y realidad- sugiere que la construcción de nuestra propia vida es un proceso similar al de la creación de la *vida* ficticia de los personajes que encontramos en las novelas que leemos y en las películas que vemos.

Nuestro seminario se inicia con una discusión sobre la naturaleza *narcisista* que importantes críticos han registrado como una de las características principales de las obras metaficcionales, en tanto que estas retornan sobre sí. Sin embargo, a lo largo del semestre, intentamos comprender cómo ese volver sobre sí de la obra no permite sino hacer visible la verdad más profunda de la vida. Concordando con los planteamientos de Brian Stonehill, durante el seminario vemos de qué manera, a pesar de ser acusadas de narcisistas, las obras metaficcionales nos incitan a cuestionarnos acerca de la relación entre lo que llamamos *ficción* y lo que llamamos *verdad* (Stonehill, 1988: ix).

Durante el curso, se enfatiza la idea de que los personajes con características metaficcionales no permanecen en una burbuja construida exclusivamente de lenguaje. Por el contrario, lejos de proponer una actitud escapista, nos enseñan que la vida es inseparable de los diversos sistemas de lenguaje con los que nos relacionamos, ya que nos muestran cómo ellos mismos se auto-construyen al asumir distintos papeles –sean estos el de escritor, lector, historiador, actor y director de cine, entre otros-. Dicho de otro modo, las obras metaficcionales nos hacen poner la atención en ellas mismas, en cuanto ficción, no para desentendernos del mundo real, sino para dejar en evidencia que –como Patricia Waugh sostiene- no hay una gran distancia entre el proceso de creación literaria y el de la creación de una vida. La manera en que los personajes se desenvuelven, toman

⁴ La segunda obra de teatro es *La isla amarilla*, de Paloma Pedrero. Las películas suelen ser *Todo sobre mi madre*, de Pedro Almodóvar, y *Te doy mis ojos*, de Icíar Bollaín. Típicamente, incluyo la novela *La soledad era esto*, de Juan José Millás. Los cuentos pueden ser “Te dejo, amor, en prenda el mar” y “Y pongo por testigo a las gaviotas”, de Carme Riera, o bien “El rey de bastos” y “La muerte mientras tanto”, de Ignacio Martínez de Pisón.

decisiones, generan proyectos, se enamoran, etc. está intrínsecamente ligada a la actividad de creación o performatividad artística. Es a partir del proceso de creación ficticia desde donde ellos se comprenden a sí mismos, interpretan su propia historia y se proyectan hacia el futuro. De esta manera, el acto de escribir, actuar o inventar es lo que les permite cobrar *realidad*.

1. Objetivos, estructura y metodología del curso

Como Español 450 es un curso enfocado en la escritura, esta constituye una parte esencial del proceso de aprendizaje. Así, cada estudiante debe llevar a cabo un proyecto de investigación con la consecuente producción de un trabajo escrito, para lo cual se proporciona un catálogo de obras con fuerte presencia de elementos metaficcionales realizadas en España durante la transición tardía y la postransición.

Es responsabilidad de cada estudiante ver las películas fuera del horario de clases, así como completar las lecturas asignadas para cada reunión. Los filmes se ponen a disposición del alumnado tanto en la biblioteca de la universidad como en el laboratorio de idiomas, de tal suerte que las clases están dedicadas a la discusión de los conceptos articuladores del curso y al análisis de las obras a la luz de dichas nociones.

Cada estudiante da una presentación oral en español basada en uno de los artículos críticos de una lista entregada con el programa del curso. El seminario también incluye un examen estilo ensayo e informes escritos semanales. A lo anterior debe sumarse la activa participación en los debates que, clase a clase, son el eje y alma del curso. Se utilizan videoclips de los dos largometrajes estudiados, así como lecturas dramatizadas de algunas escenas de las obras de teatro. En las presentaciones orales, cada estudiante debe comenzar explicando, en sus propios términos, las ideas principales del artículo para luego relacionar esos conceptos con la obra que estamos estudiando durante esa semana. El objetivo es que el alumno ofrezca una interpretación personal a partir de los planteamientos centrales del texto crítico. La opción del disenso siempre se mantiene abierta, es decir, el estudiante puede no concordar con los comentarios del articulista siempre y cuando ofrezca un argumento basado en la obra analizada. Finalmente, el estudiante escribe una guía o síntesis de su presentación y la distribuye a

sus compañeros, ya que todo lo discutido en clase es incorporado en el examen y en los informes semanales.

Para la realización de la investigación final, se dan lineamientos específicos que orientan el proceso de búsqueda y recopilación de la información, así como el de la escritura y organización del ensayo. Con el fin de facilitar el pronto inicio de la investigación, se pide a los estudiantes entregar a mediados del semestre un resumen de su proyecto final, el cual debe incluir el nombre del autor o de la autora y el título de la obra que constituirá el foco de la investigación, una breve descripción de la hipótesis que encauzaría la interpretación de la obra, la enunciación de la aproximación teórica a la misma (los conceptos básicos involucrados en la hipótesis) y una bibliografía de los artículos y libros revisados hasta ese momento. En clase, a los estudiantes se les muestra paso a paso cómo recolectar información sobre obras cinematográficas y literarias utilizando bases de datos como la Modern Language Association International Bibliography y WorldCat.

El curso se organiza en ocho grandes partes: una introducción y una sección para cada una de las obras. Al comienzo del seminario, se dedican varias sesiones a la introducción del tema, lo que implica detenerse minuciosamente en los términos *realidad* y *ficción*, *vida* y *arte*, así como en los conceptos de *metaficción*, *performance*, *metadrama*, *metaficción historiográfica* e *intertextualidad*. Para tal efecto, los estudiantes trabajan en grupo, analizando e interpretando una serie de citas tomadas de autores como Robert Alter, David K. Herzberger, Richard Hornby, Linda Hutcheon, Julia Kristeva, Carmen Martín Gaité, Patricia Waugh y Marcia L. Welles, en las que se explican las nociones que constituyen el marco teórico del curso (ver Apéndice 2). De este modo, los alumnos asumen un rol activo en la adquisición del aparato crítico que emplearán para estudiar las obras incluidas en el curso. En esta parte introductoria también se ofrece un marco histórico, político, social y cultural de la España posfranquista.

En las siguientes secciones del seminario, se entra de lleno en el análisis y la discusión de las siete obras seleccionadas. El énfasis de la aproximación interpretativa está marcado por la idea articuladora del curso, vale decir la profunda conexión entre la ficción y la realidad. A pesar de que en todas estas obras comparecen marcadamente

elementos metaficticiales, esto no implica que hayan cortado todo lazo con el mundo extratextual. Muy por el contrario, en todas ellas se hace presente, de diversa manera, una relación con la realidad histórica, política y social de la transición a la democracia. Del mismo modo, en todas parece emerger la idea propuesta por Patricia Waugh al señalar que -al develar cómo la literatura inventa sus mundos ficticios- la metaficción nos permite entender que la realidad en la que vivimos es también algo imaginado y construido (Waugh, 1995: 53).

La siguiente tabla resume las metas del proceso de enseñanza-aprendizaje del seminario así como los resultados que se espera obtener, es decir, las actividades que los estudiantes debieran ser capaces de llevar a cabo y, a través de ellas, poner de manifiesto el impacto que el desarrollo del curso, a lo largo del semestre, va teniendo en su formación como estudiantes de español como segunda lengua, proceso que no solo se centra en la adquisición del idioma como tal, sino que también busca proporcionar una sólida base sobre la cultura, la literatura, el cine y la historia que están inseparablemente unidos al idioma, lo sustentan y lo alimentan. Junto con esto, se promueve de forma muy especial que los estudiantes desarrollen su pensamiento crítico y sus habilidades para conducir una investigación bibliográfica, que sean capaces de ofrecer una interpretación personal e informada de las obras estudiadas y que puedan argumentar de manera persuasiva y coherente sobre sus propios puntos de vista.

Objetivos del proceso de aprendizaje	Resultados del proceso de aprendizaje
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Los estudiantes ampliarán su vocabulario en español y mejorarán todas sus habilidades comunicativas en la lengua. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Los estudiantes mejorarán todas sus habilidades comunicativas en español, con particular énfasis en la habilidad de escribir y hablar de manera persuasiva y coherente (Nivel de competencia según ACTFL⁵: Avanzado bajo).
<ul style="list-style-type: none"> ▪ Los estudiantes desarrollarán estrategias como lectores y como espectadores. 	<ul style="list-style-type: none"> ▪ Los estudiantes serán capaces de escribir y hablar acerca de obras literarias y cinematográficas. (Nivel de competencia

⁵ ACTFL es la sigla del American Council on the Teaching of Foreign Languages. La organización ha desarrollado guías para poder medir los niveles de competencia en cada una de las habilidades comunicativas (leer, hablar, escuchar y escribir). Para mayor información sobre el ACTFL, véase su sitio oficial en la red: <https://www.actfl.org/about-the-american-council-the-teaching-foreign-languages>

	según ACTFL: Avanzado bajo)
<ul style="list-style-type: none"> Los estudiantes adquirirán el conocimiento necesario dentro de la disciplina relacionado con el contenido del seminario. 	<ul style="list-style-type: none"> Los estudiantes serán capaces de comprender las obras literarias y cinematográficas dentro del marco del tema identificado para el seminario.
<ul style="list-style-type: none"> Los estudiantes mejorarán sus habilidades para llevar a cabo investigación y para obtener información sobre el tema específico del curso. 	<ul style="list-style-type: none"> Los estudiantes serán capaces de leer, participar en debates y escribir sobre las obras literarias y cinematográficas estudiadas. Los estudiantes serán capaces de escribir un trabajo de investigación de 8 páginas sobre una obra literaria o cinematográfica no estudiada en clase. Para ello, deberán describir la hipótesis que guiará la interpretación de la obra y explicar la aproximación teórica a la misma. Los estudiantes buscarán, evaluarán y sintetizarán fuentes bibliográficas y de diversas bases de datos para apoyar su investigación.
<ul style="list-style-type: none"> Los estudiantes mejorarán su pensamiento analítico y crítico. 	<ul style="list-style-type: none"> Los estudiantes serán capaces de investigar acerca del contexto histórico y social de las obras literarias y cinematográficas incluidas en el curso, y de analizarlas y evaluarlas dentro del contexto cultural y estético apropiado.
<ul style="list-style-type: none"> Los estudiantes mejorarán su razonamiento simbólico y semiótico. 	<ul style="list-style-type: none"> Los estudiantes explorarán los componentes formales y temáticos de las obras literarias y cinematográficas estudiadas, y extraerán, resumirán y defenderán sus conclusiones.

2. Marco histórico y su relación con el tema del curso

Yo, maldita india fue escrita dentro de lo que Teresa Vilarós cataloga como la segunda parte de la transición española a la democracia. Según Vilarós, el punto de partida de la primera etapa de la transición podría situarse temporalmente tanto en 1973 - año del asesinato de Luis Carrero Blanco- como en 1975 -año de la muerte de Francisco Franco- y se extendería hasta 1981, año del abortado golpe de Estado de Antonio Tejero, empresa que fracasó debido a la intervención del rey Juan Carlos en defensa del sistema democrático. La segunda parte de la transición se iniciaría con la victoria del PSOE en las elecciones de 1982 y culminaría con la entrada en vigencia del tratado de Maastricht en 1993, momento en que España pasa a integrarse completamente como nación europea, imagen que había sido promovida a través de relevantes eventos culturales tales como

los Juegos Olímpicos de Barcelona, la Exposición Universal de Sevilla y la elección de Madrid como la Capital Cultural de Europa (Vilarós, 1998: 1-3), acontecimientos que, como Antonio Fernández Alba indica, significaron un derroche de recursos económicos que no se justificaba teniendo en cuenta la situación del país en plena transición hacia el neoliberalismo (Fernández Alba, 1997: 132).

A lo largo del semestre, vemos cómo durante esta etapa de consolidación democrática se agudiza una tendencia iniciada en el primer segmento de la transición: la descentralización del pensamiento o el abandono de los metarrelatos como modelo de explicación de la historia, teniendo esto su manifestación en la literatura y el cine (Vilarós, 1998: 15 y 24). Es así que Teresa Vilarós señala que -en estos años- es posible encontrar personajes que o presentan una identidad fragmentada o necesitan recurrir a discursos ajenos para poder inventarse una vida (Vilarós, 1998: 218). Lo anterior cuestiona la diferencia que –suponemos- existe entre lo que denominamos *verdadero* y *falso* o entre lo que creemos *real* y la *ficción*, ya que pareciera ser que, para existir, es necesario ficcionalizar la propia vida. Numerosos personajes creados por la literatura y el cine en este período resaltan el carácter de invención que tiene la propia existencia: esta no sería algo dado y definido desde una instancia superior y exterior al individuo mismo, sino que este debe autodefinirse en un proceso de auto-creación imparable.

Durante este tiempo, también se percibe una paulatina despolitización de la población española, lo que marca una diferencia con los años que siguieron inmediatamente a la muerte de Franco. La “sombra del franquismo”, como la llama Samuel Amell, deja de estar presente en la producción artística desde mediados de la década de los 80 en adelante: “Los escritores de hoy parecen más libres, menos atados a su pasado socio-histórico, que si bien todavía está presente en sus obras, rara vez ocupa el lugar predominante que en aquellos años solía desempeñar” (Amell, 1992: 13). Y así como la ciudadanía deja de creer que su destino particular depende de un macro-destino nacional e histórico, los personajes de las obras incluidas en el curso también parecen haber desechado categorías políticas para autodefinirse. Más bien, recurren a un lenguaje que hace referencias al cine, a la literatura, a diarios íntimos, a cartas, es decir, a lenguajes donde, de algún modo, la vida se ficcionaliza, incluso cuando se trata de temas históricos, como la obra que se analiza en este artículo. Con todo, que la literatura y el

cine produzcan obras que ostensiblemente privilegian su proceso creador y su carácter de ficción por encima de reflejar transparentemente una realidad extratextual -social, política o económica- no implica que las obras metaficcionales propongan una alienación del mundo.

3. Aproximación teórica

Este seminario tiene como base teórica el concepto de metaficción según Patricia Waugh, la clasificación de las diferentes variantes del metadrama de acuerdo al modelo presentado por Richard Hornby en *Drama, Metadrama, and Perception*, los planteamientos de Henry Sayre acerca de la *performance*, la definición de *intertextualidad* elaborada por Julia Kristeva y, fundamentalmente, la idea de *referencialidad bifurcada* desarrollada por David K. Herzberger, noción que cuestiona la insistencia en definir al personaje metaficcional como un ente exclusivamente lingüístico, tanto que parece estar en contra de lo que llamamos *vida*. Según Herzberger, el lector de obras metaficcionales sigue refiriéndose a este tipo de personajes como si fueran reales (Herzberger, 1988: 422), ya que, si bien es cierto los personajes están ligados a un sistema simbólico -el texto-, también poseen cualidades similares a las de la vida real (Herzberger, 1988: 423). Como Herzberger explica, no importa si el personaje metaficcional advierte o no su propia ficcionalidad. Lo que cuenta es que el lector repare en la metaficcionalidad de la obra, ya sea porque los personajes saben que son tales o porque la obra revela su propia ficcionalidad. En ambos casos, los personajes son -a la vez- referenciales y ficcionales, es decir, tienen rasgos que aluden a la vida real a la par que la narración se inscribe en un proceso exclusivamente creativo o ficticio (Herzberger, 1988: 426).

Estas dos facetas de la obra metaficcional -continúa Herzberger- se relacionan dinámicamente en un movimiento pendular entre la dominación de la una sobre la otra y la reconciliación, generando una tensión que produce significado en el interior de la obra. La función representativa siempre se halla presente. Lo que sucede es que hay una alternancia entre momentos en los que sobresale la dimensión referencial de la obra y otros en que se destacan sus componentes puramente ficticios, lo cual provee a la pieza literaria de una gran ambigüedad (Herzberger, 1988: 428). Hay un desplazamiento que va de la suspensión del significado denotativo -requerida por los elementos metaficcionales- a la suspensión del significado auto-referencial -exigida por la alusión al mundo cotidiano

y sus preocupaciones-. El significado de la obra, entonces, brota y se sustenta en esa ambivalencia y oscilación entre un plano y otro.

Los estudiantes descubren paulatinamente la proximidad de las dimensiones literaria y referencial de la obra metaficcional, a pesar de la distancia que hay entre ellas. Esa distancia o diferencia no se resuelve -o disuelve-, pero sí se produce una reconciliación. De este modo, la obra metaficcional muestra cómo literatura y vida, siendo diversas, se unen, ya que hay una experiencia de la vida que es suscitada por la actividad artística. Herzberger arguye que los personajes de estas obras no subvierten el contrato literario tradicional por medio del cual el lector aprende algo de la vida gracias a la obra que lee. Muy por el contrario, se reafirma la centralidad de una identidad, de una existencia -la del personaje-, con la salvedad de que este, en vez de ser dado al lector como un producto terminado, es presentado a través de continuos desplazamientos en los que el personaje se reposiciona, haciéndose hincapié en su proceso de transformación al mismo tiempo que la obra también revela su propio proceso de transformación (Herzberger, 1988: 431).

4. Criterio de selección de las obras para el seminario

Las obras incluidas en este seminario se caracterizan por sus elementos metaficcionales y por haber sido producidas en la España posfranquista. En todas ellas se tematiza el acto de escribir, leer, actuar, inventar e incluso mentir, lo que les permite a sus personajes producir una nueva realidad que no es sino su propia identidad. Es en el acto de creación donde, según Carmen Martín Gaité, “[...] se revela y toma cuerpo [...]” el propio yo (Martín Gaité, 1997, *Nubosidad variable*: 130). En *El cuento de nunca acabar*, la autora sostiene que “[...] el hombre se va definiendo por las historias que urde [...]. Pero no solamente se va definiendo ante los demás, sino -lo que me parece más importante- ante sí mismo” (Martín Gaité, 1997: 149). Esta reflexión de la escritora salmantina concuerda con lo dicho por Marcia L. Welles al afirmar que la ficción nos permite llegar a ser amos de nuestro propio destino a través de la transformación y creación de una nueva realidad acorde a nuestro gusto (Welles, 1983: 202). Como asevera Martín Gaité, “Cuando vivimos las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar [...]” (Martín Gaité, 1982: 22). Y ésta es la idea que guía nuestro seminario.

Puede decirse que cada uno de los autores estudiados en este curso emplea elementos metaficcionales para crear obras en las cuales el lado narcisista de la metaficción queda superado por su innegable referencialidad. Aunque cada una de las obras nos conduce autoconsciente y sistemáticamente a poner atención a su estatus ficticio, lo hace de tal modo que cuestiona el vínculo entre la ficción y la realidad, ya sea a nivel individual como social y político. A la misma vez, se sugiere la naturaleza parcialmente ficticia del mundo extratextual, puesto que la relación que guardamos con ese mundo no es nunca directa. Cada cual mediatiza, vale decir, configura su propia experiencia del mundo.

Los dispositivos metaficcionales de las obras estudiadas no evitan que el lector continúe percibiendo en los personajes cualidades semejantes a las de la vida real, a pesar de que existan en el interior de una obra que muestra y hace explícito su carácter ficticio. De esta manera, no se suprime la función representativa de la obra. Antes bien, el lector o espectador puede darse cuenta de la proximidad de las esferas ficcional y referencial, aun cuando la una no se resuelva en la otra. Los personajes de estas obras mantienen un vínculo con su entorno no menos consistente que el que le adjudicamos a los personajes del realismo y naturalismo decimonónicos (Herzberger, 1988: 429). La diferencia radica en que, ante una obra metaficcional, el lector es advertido por la propia obra acerca del carácter mediatizado de la relación entre el mundo concebido dentro de un cuento, una película o un drama y las referencias extratextuales: al hacer visible el modo como ha sido creada, hace ostensible también las mediaciones entre sujeto cognoscente y mundo. Lo que queda en evidencia es, entonces, el proceso por medio del cual el personaje y la obra son construidos (Herzberger, 1988: 435). Esto implica poner en primer plano la idea de que la identidad -la de los personajes metaficcionales y la nuestra, la de sus lectores- ha de ser asumida como un proceso más que como un producto final, terminado y definido de una vez y para siempre.

Esta forma de aproximarse a las obras metaficcionales plantea desafíos mayores. Por una parte, propone romper con la carga esencialista que el tema de la identidad -individual o colectiva- mantuvo durante el régimen franquista. Como se puede ver a lo largo del seminario, el que una obra metaficcional sea auto-referencial no anula su capacidad crítica. En otras palabras, las obras estudiadas en este curso se niegan a

reemplazar un discurso esencialista por otro, o una versión oficial de la realidad por otra que, siendo alternativa, funcione con la misma lógica excluyente y monolítica que aquella que pretenden poner bajo la mira. Por otra, al revelar cómo la ficción inventa sus propios mundos, la metaficción nos permite comprender cómo la realidad de nuestro diario vivir también es configurada por nosotros (Waugh, 1995: 53). Por lo tanto, más importante que tratar de deslindar *mundo ficticio* y *mundo real*, el desafío que la obra metafictional propone es intentar buscar sus vasos comunicantes y dejarnos interpelar por la dinámica de mutua imbricación entre arte y vida. Y, como veremos a continuación, esto es justamente lo que hace Jerónimo López Mozo y, con ello, socava la pretendida autonomía del discurso histórico.

5. Yo, maldita india⁶ a la luz de sus elementos metafictionales

En *Yo, maldita india* (1988), Jerónimo López Mozo recrea un capítulo de la historia de la conquista del Nuevo Mundo tomando como base la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, escrita por Bernal Díaz del Castillo (1495/6?-1584). Publicada por primera vez en 1632 -aun cuando los estudiosos señalan que fue concluida en 1568⁷- la obra del soldado castellano narra cómo se llevó a cabo la conquista de México a más de cuarenta años de ocurridos los hechos que relata. Con todo, sabemos que su motivación de fondo era dejar en evidencia que Hernán Cortés y los cronistas de la época habían presentado la conquista como una empresa de la que Cortés -y solo Cortés- era meritorio. Bernal critica a los historiadores de su tiempo porque crearon una imagen de Cortés que relegaba a la oscuridad a los soldados que, junto a él, emprendieron la tarea de conquistar el Nuevo Mundo. Al quedar invisibilizados, no recibieron del rey las retribuciones de las que se sentían merecedores. Por lo tanto, la meta de Díaz del Castillo no es sino restituir su propio papel dentro de la conquista de la Nueva España.

⁶ Este análisis de la obra se basa en mi trabajo de investigación “Yo, maldita india, de Jerónimo López Mozo, o la deconstrucción teatral del discurso Histórico de la conquista de México” y que presenté en la 6th Conference Latin American Theatre Today. La conferencia tuvo lugar en The University of Connecticut, Storrs, en abril de 2005.

⁷ Ver la “Introducción” de Joaquín Ramírez Cabañas a la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*.

López Mozo reescribe este episodio utilizando la metaficción y el metateatro para cuestionar el estatus del saber histórico como ciencia y proponer que esta se enmarca dentro de un modelo narrativo ficcionalizante, negando, además, la validez de las explicaciones con pretensiones de totalidad. Tener como intertexto la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* implica que López Mozo opta por reescribir la historia basándose no en aquello que denominamos *hechos*, sino en una versión canónica acerca de los mismos, con la finalidad de debilitarla. Al tomar como punto de partida un texto, el dramaturgo enfatiza la distancia que se interpone entre los eventos históricos y el relato de los mismos, desarticulando la concepción del discurso histórico como portador de una verdad objetiva.

Por otra parte, en *Yo, maldita india* se establece una relación entre dos modalidades discursivas, una que sería inherente a la ficción y otra que sería propia del saber histórico. En esta obra, la distinción entre ambas es solo aparente, pues, a lo largo de la pieza, un nivel de narración irrumpe en el otro y viceversa, volviendo borrosas las fronteras que supuestamente los separan. Como Linda Hutcheon sostiene, la literatura y la historia fueron consideradas ramas del mismo árbol del conocimiento hasta antes del ascenso de la concepción de la historia como ciencia durante el siglo XIX. Hoy, más bien, se intenta ver qué tienen en común las dos disciplinas (Hutcheon, 1999: 105). Hutcheon caracteriza la historia y la ficción como géneros porosos, con límites elásticos. De allí que haya influencia mutua o que se superpongan (Hutcheon, 1999: 106).

Es importante también destacar el análisis de la estructura profunda de la imaginación histórica llevado a cabo por Hayden White, quien concluye que toda obra histórica es una estructura verbal en la forma de un discurso narrativo en prosa. Parafraseando a White, habría que sostener que una obra histórica no es solo los datos o los conceptos teóricos utilizados para analizarlos, sino también una estructura narrativa. Las obras históricas conllevan un contenido estructural profundo -generalmente poético y específicamente lingüístico- que sirve como el paradigma aceptado pre-críticamente para identificar qué debería ser una explicación histórica. Ese paradigma es un elemento metahistórico y está presente en todas las obras históricas (White, 1975: ix). Esta estructura de la imaginación rige las posibles combinaciones entre las diferentes maneras de urdir una intriga o trama, los distintos paradigmas de la explicación histórica y las

diversas posiciones ideológicas. Los diferentes tipos de asociaciones entre estos elementos configuran estilos historiográficos coherentes, puesto que se enlaza una estructuración narrativa, una operación cognoscitiva y una implicación ideológica. El historiador prefigura el campo histórico y sobre eso trae las teorías que usará para explicar lo que *realmente* pasó (White, 1975: x). El historiador crea su objeto de análisis y, al mismo tiempo, predetermina la modalidad de las estrategias conceptuales que utilizará para explicarlo (White, 1975: xi).

En la obra que ahora nos ocupa, López Mozo busca poner de manifiesto este papel del historiador como creador de su objeto de estudio. Como lectores, todo lo que conocemos de Bernal nos viene referido por él mismo. A través de él, sabemos que desea escribir su crónica para reivindicar a los olvidados por otros cronistas. En el Bernal creado por López Mozo se realiza lo expresado por Carmen Martín Gaité sobre la necesidad humana de reinventar la propia vida. Según la escritora salmantina, cuando alguien ficcionaliza su historia personal es porque quiere “liberarse de la servidumbre de su propia biografía” (Martín Gaité, 1982: 15). Martín Gaité se pregunta: “¿A quién no le ha agobiado alguna vez su propia biografía, quién no ha sentido el deseo de arriar el personaje que la vida le impele a encarnar y con cuyo espantajo irreversible le acorralan los malos espejos, esos ojos que no saben mirar ni leer más que lo ya mirado o leído por otros?” (Martín Gaité, 1982: 17). Lo destacable es que en *Yo, maldita india* este proceso no solo es encarnado por Díaz del Castillo, sino también por Malinche, quien se subleva en contra de la *biografía* que Bernal ha inventado de ella, intención declarada desde un principio, cuando esta se le aparece al cronista como uno más de los múltiples fantasmas que pueblan el patio de su casa, transformado, según las acotaciones, en “*escenario de la memoria de BERNAL*” (López Mozo, 2000: 99). Malinche viene con un propósito muy definido: “A pedirte que en lo que escribas me hagas justicia” (López Mozo, 2000: 102).

Carmen Martín Gaité reconoce que, a la hora de contar ciertos eventos, el sujeto narrador incorpora elementos completamente ajenos al plano de lo que comúnmente consideramos *la realidad*, entre los cuales pueden citarse las lecturas que ese individuo haya realizado, sus sueños, sus deseos y sus invenciones. El narrador lleva a cabo “un proceso de elaboración y recreación particular, donde, junto a lo ocurrido, raras veces se dejará de tener presente lo que estuvo a punto de ocurrir o lo que se habría deseado que

ocurriera” (Martín Gaité, 1982: 23). Es justamente esto lo que el Bernal creado por López Mozo pone en evidencia.

En efecto, en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, Bernal domina su narración autobiográfica, queriendo apropiarse de un papel protagónico que le habría sido negado por los historiadores de su tiempo. Sin embargo, él también deja en la penumbra otras perspectivas sobre los mismos sucesos. El drama de López Mozo le roba la voz a Díaz del Castillo y la disuelve performativamente en una multiplicidad de voces que cuestionan la autoridad del cronista, descentrando su posición hegemónica. López Mozo transforma en *performance* y en espectáculo una crónica de carácter monológico. Se introduce así la *otredad* que protesta por haber sido excluida de la crónica y que reclama su lugar en ella. El personaje de Malinche actúa como la conciencia histórica de Bernal, obligándolo a reconocer que a veces miente y convenciéndolo de que añade cosas que habrían sido dejadas de lado. En otras ocasiones, Malinche hace aparecer determinados personajes en el escenario, quienes se presentan, como indican las acotaciones, “*recuperados por la memoria de MALINCHE*” (López Mozo, 2000: 108). Lee en voz alta lo que Bernal ha escrito, lo juzga, lo critica y lo corrige. Incluso más, Malinche se enfrenta a Díaz del Castillo y declara: “Si yo supiera escribir, maldita la falta que me harías” (López Mozo, 2000: 113). De este modo, la obra coincide con lo que Patricia Waugh ha visto como una de las características fundamentales de la metaficción cual es el rechazo a la figura tradicional del autor entendida como una imaginación trascendental que fabrica, a través de un discurso esencialmente monológico, estructuras de orden que reemplazan la materialidad del mundo (Waugh, 1995: 51).

Una obra que recurre a la metaficción -como el drama de López Mozo que aquí se discute- mostraría no solo que el concepto de *autor* es producido a través de textos literarios y sociales previamente existentes, sino que aquello que consideramos *la realidad* o *los hechos* es algo construido y mediatizado en un estilo similar. *Los hechos* serían una extensión *ficcional* y pueden ser entendidos a través de un apropiado proceso de *lectura* (Waugh, 1995: 51). Lo dicho concuerda con ciertos planteamientos de Linda Hutcheon, para quien “both history and fiction are cultural sign systems, ideological constructions whose ideology includes their appearance of being autonomous and self-contained” (Hutcheon, 1999: 112). Sin embargo, en *Yo, maldita india*, historia y ficción

convergen, y al hacerlo, se socava esa apariencia de autonomía y auto-contención. Puede sostenerse que esta obra es consciente del modo como la narración del pasado es construida.

López Mozo basa su conocimiento sobre Díaz del Castillo en la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Su referente no es Bernal ni los testigos de las aventuras y desventuras que el cronista vivió, sino textos. Dicho de otra manera, su referente es necesariamente un discurso que, como tal, ha hecho ya su selección acerca de la inclusión y exclusión de unos sucesos, y es a este proceso al que apunta López Mozo en esta obra. Esto guarda estrecha relación con la diferenciación que Hutcheon establece entre los *eventos* y los *hechos*, en donde estos últimos son definidos discursivamente mientras que los primeros no (Hutcheon, 1999: 119). Según Hutcheon, los *eventos* son configurados como *hechos* al ser relacionados con matrices conceptuales dentro de las cuales son enmarcados, si han de contar como *hechos*. Lo relevante es que tanto la historiografía como la ficción constituyen sus objetos decidiendo qué *eventos* llegarán a ser *hechos* (Hutcheon, 1999: 122). Como Carmen Martín Gaité aclara, los eventos reales, antes de ser contados, poseen un orden que no coincide necesariamente con la estructura que asumirán al ser transformados narrativamente: “Hay un desfase entre el orden de los acontecimientos y su orden de sucesión dentro del relato” (Martín Gaité, 1997, *El cuento de nunca acabar*: 311). En *Yo, maldita india*, esto es evidente cuando se aclara que, para Bernal, “[e]l afán de torcer el curso de los acontecimientos le hace recordarlos en absoluto desorden” (López Mozo, 2000: 157).

Por otra parte, el que esta obra sea teatro hace visible de qué manera la Historia es un *montaje* o una *puesta en escena*. *Yo, maldita india* recrea lo que Bernal presenta en su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*, pero negando el carácter totalizante de dicho texto. El modo como López Mozo hace interactuar a sus personajes marca una ruptura con la lógica unilateral que Díaz del Castillo le imprime a su relato. Cuando el Bernal creado por López Mozo toma la palabra, comparte sus dudas con la audiencia así como las dificultades que implica el poder dar una imagen más o menos cuidada de sus vivencias:

¿Por dónde empezar? ¿Por el principio? ¿Se puede empezar por ahí estando ya tan viejo y tan doliente de enfermedades que no es difícil que

Dios me llame a juicio antes de que remate la historia? Hacerlo por el final no me parece correcto. Ni siquiera por el medio. Camaradas: os emplazo para que si faltó antes de concluir la tarea que me he impuesto, la siga el que tenga más ánimo (López Mozo, 2000: 101).

Gracias a la intervención de otros personajes se rompe una versión monolítica de los eventos, descentrándose la posición hegemónica desde la que Díaz del Castillo escribe. López Mozo transforma un discurso cerrado en su antagonista: acción teatral. De este modo, una voz única se multiplica en una diversidad de personajes, los cuales dejan de estar al servicio de un propósito controlado por la figura autorial de Díaz del Castillo. Una escena que ilustra lo dicho nos presenta a Bernal en el trance de evocar y escribir sobre los sacrificios humanos. Como sus recuerdos le producen repugnancia, agita el brazo como si quisiera borrar la escena y lo que acaba de escribir (López Mozo, 2000: 116). En otras ocasiones, Bernal abandona la escritura -“*suelta la pluma*”- y se mete de lleno en la escena “*con claro ánimo de torcer su curso*” (López Mozo, 2000: 122). Hay momentos dentro de la pieza en que los personajes de Bernal y Malinche toman decisiones sobre lo que debe ser escrito o no, o sobre la puesta en escena, lo cual funciona como una metáfora teatral de lo que hacen los historiadores o de lo que el propio Díaz del Castillo hizo al escribir su crónica: establecer qué será contado y qué quedará excluido, así como el modo en que será narrado. Principalmente, se trata de una metáfora de la Historia como una *puesta en escena* que oculta lo que tiene de invención. Bernal, por ejemplo, olvida voluntariamente ciertos sucesos, dando como excusa que si otros no los mencionan, no será él quien deje testimonio escrito de ellos (López Mozo, 2000: 136).

El cronista imaginado por López Mozo intenta comprender su propia historia personal para darle un sentido a su presente, haciendo borrosas las fronteras temporales que separan el pasado y el presente: “Barrunto que a estas alturas del relato empiezo a mezclar a vivos y a muertos” (López Mozo, 2000: 165). Malinche coincide y así lo señala: “¿No te pasa, Bernal, que a veces, cuando te paras a pensar en las cosas de aquellos tiempos, parece que se te hacen presentes?” (López Mozo, 2000: 102). La vuelta al pasado de Bernal descubre los puntos oscuros de la historia, los cuales, lejos de resolverse, proliferan, coincidiendo con lo expresado por Linda Hutcheon al sostener que gran parte de la metaficción actual sugiere que re-escribir o re-presentar el pasado, tanto en la ficción como en la historia, es abrirlo al presente y resguardarlo de pretensiones

conclusivas y teleológicas (Hutcheon, 1999: 110). De hecho, la obra pone de manifiesto cómo la historia puede ser escrita una y otra vez cuando López Mozo hace que su personaje destruya dos veces el texto que escribe y que lo vuelva a empezar.

Indudablemente, esta pieza teatral nos permite tomar conciencia de la distancia que siempre existe entre el pasado y su representación, y de que la historia -como discurso construido- viene a *tomar el lugar de ese pasado*. El discurso historiográfico no puede desligarse de las formas literarias y debe aceptar que a sus explicaciones se les aplique “un criterio de manipulación literario” (Martín Gaité, 1997, *El cuento de nunca acabar*: 116), es decir, debe reconocer que esas explicaciones son un modo de disponer un relato para organizarlo y así presentarlo como una trama inteligible. En *Yo, maldita india*, Jerónimo López Mozo abre el concepto de historia para liberarlo de las rigideces científicas decimonónicas al vincularlo con otras potencias creativas del ser humano, las cuales deben llenar imaginativamente las fisuras entre los vestigios fragmentados del pasado. De esta manera, los deseos del historiador se proyectan en la historia que escribe, para crearla y re-crearla de un modo interminable.

PARA CONCLUIR

Como resultado final, y a partir de las evaluaciones y comentarios que los estudiantes entregan anónimamente al término de cada semestre, puede decirse que este curso suele tener bastante éxito. Los alumnos se sienten motivados al entrar en contacto con un tema totalmente nuevo para ellos, como el de la metaficción. Parte del atractivo del curso descansa en la incorporación de cine, teatro y narrativa, y en el desafío de llevar a cabo un proyecto de investigación sobre una obra de su propio gusto y elección. También valoran el aprendizaje de teoría y conceptos filosóficos, sobre todo porque observan cómo nociones abstractas pueden materializarse en películas, obras de teatro, cuentos y novelas.

A través de los informes semanales, puedo percatarme del nivel de asimilación de los asuntos debatidos en clase, a la vez que los estudiantes plantean preguntas sobre puntos específicos que luego son ampliados o reformulados en la sesión siguiente hasta lograr una comprensión más profunda de los mismos. En líneas generales, los estudiantes perciben este seminario como una instancia para practicar y mejorar sus

habilidades para leer, hablar y escribir en su segunda lengua, a la vez que aprenden de cine, literatura y de la sociedad española de la transición y postransición. Todo ello es logrado a través de la promoción y ejercitación de su pensamiento crítico, y del cultivo de la expresión de sus opiniones y puntos de vista, aunque estos sean discrepantes. Los estudiantes llegan a comprender que el disenso ha de basarse en ideas y en un conocimiento fundamentado que vaya más allá de las meras impresiones subjetivas y gustos.

Indudablemente, este tipo de curso plantea exigencias muy fuertes en términos de preparación, selección de los contenidos y materiales, y adaptación de conceptos abstractos a un nivel adecuado para los estudiantes. Uno de los retos más importantes es crear una atmósfera en el aula que brinde la confianza suficiente para que los alumnos expresen sus propias ideas en un idioma diferente, fomentando, al mismo tiempo, la auto-exigencia para realizar una *performance* de la más alta calidad posible, tanto a nivel del idioma como del contenido. Con todo, es una experiencia que bien vale la pena asumir.

Apéndice 1 - Volante publicitario del seminario

FALL 2019 - SPAN 450

Seminar on Topics – Taught in Spanish - Writing in the Major
Tu/Th from 12:00 to 1:15 PM

**“That Fictitious Thing called Life: Metafiction in Film,
Drama, and Narrative in Post-Francoist Spain”**

*“Fiction allows us to become masters
of our own fate by transforming
reality and creating a new one more
to our liking” (Marcia L. Welles)*

*“When we live, things happen to us;
but when we tell stories, we make
them happen...”*

(Carmen Martín Gaité)



- We all are Puss in Boots because we all are able to create reality through the very process of making fiction, namely storytelling, performing, writing, interpreting, acting, etc. This course studies how fiction forms an integral component of both reality and the devices that we use to shape our perceptions of the real (society, politics, history, one’s own identity).
- The period chosen for this seminar corresponds to the transition to democracy in Spain –a period that started just after the death of dictator, Francisco Franco, who ruled the country for almost four decades— until nowadays, when Spain has become a country fully integrated into the European Union.
 - The material included in this class explores and reveals social problems such as unemployment, violence, individualism, loneliness, poverty, racism, homophobia, “machismo,” just to mention a few.

If you have questions, please contact Vilma Navarro-Daniels (navarro@wsu.edu)

Apéndice 2

Guía para conversar en grupo: Lo que los críticos han dicho sobre la metaficción

- 1) Patricia Waugh: “*Metafiction* is a term given to fictional writing which self-consciously and systematically draws attention to its status as an artefact in order to pose questions about the relationship between fiction and reality. In providing a critique of their own methods of construction, such writings not only examine the fundamental structures of narrative fiction, they also explore the possible fictionality of the world outside the literary fictional text. [...] In novelistic practice, this results in writing which consistently displays its conventionality, which explicitly and overtly lays bare its condition of artifice, and which thereby explores the problematic relationship between life and fiction. [...] Metafiction [...] does not abandon ‘the real world’ for the narcissistic pleasures of the imagination. What it does is to re-examine the conventions of realism in order to discover –through its own self-reflection— a fictional form that is culturally relevant and comprehensible to contemporary readers. In showing us how literary fiction creates its imaginary worlds, metafiction helps us to understand how the reality we live day by day is similarly constructed, similarly ‘written’.” (Waugh, 1995: 40)
- 2) Robert Alter: la obra metaficcional “systematically flaunts its own condition of artifice and that by so doing probes into the problematic relationship between real-seeming artifice and reality.” (Alter, 1975: x)
- 3) Brian Stonehill: “Although accused of narcissism and self-indulgence, texts that contain their own context stand at the very heart of the debate over the proper relationship between fiction and Truth.” (Stonehill, 1988: xi)
- 4) David K. Herzberger: “The personages of metafictional texts are no less linked to ‘reality’ than traditional characters, but the link involves a complex strategy which requires the suspension of the ordinary reference used to understand them. [...] Metafictional characters are no less ontologically sound than the characters of realistic tradition, neither are they less life-like. On the contrary, they emerge more wholly to the reader by revealing the conditions of their invention, the tension and ambiguity from which they are born.” (Herzberger, 1988: 429)
- 5) Patricia Waugh: “If, as individuals, we now occupy ‘roles’ rather than ‘selves’, then the study of characters in novels may provide a useful model for understanding the construction of subjectivity in the world outside novels. If our knowledge of this world is now seen to be mediated through language, then literary fiction (worlds constructed entirely of language) becomes a useful model for learning about the construction of ‘reality’ itself.” (Waugh, 1995: 41)
- 6) Robert Alter (sobre la confusión entre identidad y papel representado exhibida por algunos personajes del *Quijote*): “This novel [...] presents us a world of role-playing, where the dividing lines between role and identity are often blurred, and almost everyone picks up the cues for his role from the literature he has read.” (Alter, 1975: 5)
- 7) Linda Hutcheon: “Postmodern novels raise a number of specific issues regarding the interaction of historiography and fiction that deserve more detailed study: issues

surrounding the nature of identity and subjectivity; the question of reference and representation; the intertextual nature of the past; and the ideological implications of writing about history. [...] Postmodern intertextuality is a formal manifestation of both a desire to close gap between past and present of the reader and a desire to rewrite the past in a new context. [...] The referent is always already inscribed in the discourses of our culture. This is no cause for despair; it is the text's major link with the 'world,' one that acknowledges its identity as construct, rather than as simulacrum of some 'real' outside. [...] this does not deny that the past 'real' existed; it only conditions our mode of knowledge of the past. We can know it only through its traces, its relics." (Hutcheon, 1999: 117-119)

8) Linda Hutcheon: "Historiographic metafiction suggests that truth and falsity may indeed not be right terms in which to discuss fiction, [...] there are only *truths* in the plural, and never one Truth; and there is rarely falseness *per se*, just other's truths. Fiction and history are narratives distinguished by their frames, frames which historiographic metafiction first establishes and then crosses, positing both the generic contracts of fiction and of history. [...] Postmodern fiction suggests that to re-write or to re-present the past in fiction and in history is, in both cases, to open it up to the present, to prevent it from being conclusive and teleological. [...] The problematizing of the nature of historical knowledge points both to the need to separate and to the danger of separating fiction and history as narrative genres. [...] Both historians and novelists *constitute* their subjects as possible objects of narrative representation [...]. 'history itself depends on conventions of narrative language, and ideology in order to present an account of 'what really happened'. Both history and fiction are cultural sign systems, ideological constructions whose ideology includes their appearance of being autonomous and self-contained." (Hutcheon, 1999: 109-112)

9) Julia Kristeva: "[...] any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of *intertextuality* replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read as at least *double*. [...] the writer can use another's word, giving it a new meaning while retaining the meaning it already had. The result is a word with two significations: it becomes ambivalent. This ambivalent word is therefore the result of a joining of two sign-systems." (Kristeva, 1986: 37)

10) Marcia L. Welles: "Fiction allows us to become master of our own fate by transforming reality and creating a new one more to our liking." (Welles, 1983: 202)

11) Carmen Martín Gaité: "Cuando vivimos las cosas nos pasan; pero cuando contamos, las hacemos pasar". (Martín Gaité, 1982: 22)

12) Richard Hornby: "Among other things, role playing within role is an excellent means for delineating character, by showing not only who the character is, but what he wants to be. When a playwright depicts a character who is himself playing a role, there is often a suggestion that, ironically, the role is closer to the character's true self than his everyday, 'real' personality." (Hornby, 1986: 67)

13) Richard Hornby: "Role playing within the role sets up a special acting situation that goes beyond the usual exploration of specific roles; it exposes the very nature of role itself. The theatrical efficacy of role playing within the role is the result of its reminding us that all human roles are relative, that identities are learned rather than innate." (Hornby, 1986: 72)

Apéndice 3

Para conversar en grupo: Guía de lectura para *Yo, maldita india*, de Jerónimo López Mozo

- 1) Describan el marco escénico. ¿Dónde se desarrolla la obra? ¿Es este espacio expuesto con detalle? Al comienzo, en la descripción del escenario, se nos dice que hay un patio. Leemos: “*Este espacio abierto, sembrado de tierra negra, es, además de patio, escenario de la memoria de BERNAL y, aunque es pronto para decirlo, también de la de otro personaje*” (López Mozo, 2000: 99). ¿Se nos está diciendo que hay un *escenario-dentro-del-escenario*? Si es así, ¿qué elementos metaficcionales implica esta caracterización del escenario? Usen la guía sobre el concepto de *metaficción*. Por otra parte, ¿qué pueden conjeturar a partir del uso del término *memoria*? ¿Qué tipo de obra será ésta muy probablemente?
- 2) ¿Cómo está estructurada u organizada la obra? ¿Tiene divisiones formales tales como actos y escenas? ¿O carece completamente de estructura?
- 3) ¿Cómo son las acotaciones? ¿Son importantes en esta obra? ¿Qué sabemos a través de estos textos secundarios?
- 4) ¿Quiénes son los personajes? ¿Hablan todos ellos el mismo idioma? Si no es así, ¿cuáles serían las diversas lenguas presentes en la obra y cómo se diferencian en el texto? ¿No está, acaso, el texto escrito completamente en español? Expliquen.
- 5) ¿Pertenece todos los personajes al mismo grupo étnico? Expliquen. ¿De qué manera la pertenencia a una etnia posiciona a los personajes en una jerarquía? ¿Cómo afecta esto las relaciones entre ellos?
- 6) La obra tiene como principal referencia histórica la conquista de México, ocurrida en el siglo XVI. Busquen información sobre Moctezuma, Hernán Cortés y Bernal Díaz del Castillo en Internet. Conversen en grupo sobre estos personajes y el rol que cada uno tuvo en la conquista.
- 7) ¿A quién hace referencia el título de la obra? Busquen información sobre Malinche en Internet. ¿Qué papel jugó en la conquista del México? ¿Cómo es considerada hoy en la cultura mexicana? Se dicen muchas cosas sobre Malinche. Pero ¿hay datos y evidencia objetiva sobre ella? Malinche no es solo *india*. También es mujer. ¿Piensan que esta doble condición la posiciona como un sujeto extremadamente subalterno? Elaboren.
- 8) ¿Qué hace Bernal a lo largo de la obra? Tengan en cuenta que él escribió la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. ¿Qué les llama la atención en el título del libro escrito por Bernal? ¿Cómo muestra López Mozo el proceso de escritura? ¿Se presenta en la obra como un libro escrito exclusivamente por Bernal, sin la participación de ningún otro personaje? ¿Qué rol juegan los *fantasmas* en general y, en particular, el de Malinche? Analicen este aspecto de la obra usando las citas de Linda Hutcheon incluidas en la guía sobre el concepto de *metaficción*.

- 9) ¿Cuál es el asunto principal de la historia representada en esta obra?
- 10) ¿Podría *Yo, maldita india* ser considerada una versión crítica de las narraciones de la conquista? ¿De qué manera López Mozo presenta esa visión crítica? ¿Les parece esto relevante tomando en consideración que el autor es español? ¿De qué manera se hace eco de una tendencia de revisionismo histórico que comenzó en España después de la muerte del dictador Francisco Franco?
- 11) Vayamos al otro extremo de América Latina, a Chile y, en particular, a la Patagonia. Allí también hubo grupos de habitantes nativos que fueron exterminados, no solo por los conquistadores españoles, sino también por otros colonizadores europeos y por el propio Estado de Chile. Después de ver el documental *El botón de nácar*, de Patricio Guzmán, conversen en su grupo y establezcan conexiones con la obra teatral de Jerónimo López Mozo.
- 12) ¿Y en los Estados Unidos? Reflexionen en sus grupos acerca de la colonización que tuvo lugar en América del Norte y cómo los elementos étnicos, lingüísticos y culturales de unos —los colonizadores— se impusieron sobre los de los habitantes nativos. Por otra parte, también podemos considerar la era de la esclavitud, en la que personas de África fueron secuestradas y traídas a la fuerza a los Estados Unidos. A los esclavos, igualmente se los ubicaba en una posición subalterna en base a características raciales, lingüísticas y culturales. ¿Conocen libros de historia que asuman el punto de vista de los nativo-americanos o de los esclavos negros (o sus descendientes)? Comenten.

OBRAS CITADAS

- Alter, Robert.** 1975. *Partial Magic: The Novel as a Self-Conscious Genre*. Berkeley: University of California Press.
- Amell, Samuel.** 1992. "Introducción". *España frente al siglo XXI. Cultura y literatura*. Ed. Samuel Amell. Madrid: Cátedra / Ministerio de Cultura: 11-14.
- Fernández Alba, Antonio.** 1997. *Esplendor y Fragmento. (Escritos sobre la ciudad y arquitectura europea) (1945-1995)*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Herzberger, David K.** 1988. "Split Referentiality and the Making of Character in Recent Spanish Metafiction". *MLN*. 103. 2: 419-435.
- Hornby, Richard.** 1986. *Drama, Metadrama, and Perception*. Lewisburg: Bucknell U.P.
- Hutcheon, Linda.** 1999. *A Poetics of Postmodernism. History, Theory, Fiction*. New York/London: Routledge.
- Kristeva, Julia.** 1986. *The Kristeva Reader*. Ed. Toril Moi. New York: Columbia U. P.
- López Mozo, Jerónimo.** 2000. *Combate de ciegos. Yo, maldita india*. Madrid: UNED Ediciones.
- Martín Gaité, Carmen.** 1982. *La búsqueda del interlocutor válido y otras búsquedas*. Barcelona: Destino, S. L.
- 1997. *El cuento de nunca acabar (apuntes sobre la narración, el amor y la mentira)*. Barcelona: Destino, S. A.
- 1997. *Nubosidad variable*. Barcelona: Anagrama.
- Ramírez Cabañas, Joaquín.** 2002. "Introducción". *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*. Aut. Bernal Díaz del Castillo. México: Editorial Porrúa: VII-XXXI.
- Stonehill, Brian.** 1988. *The Self-Conscious Novel: Artifice in Fiction from Joyce to Pynchon*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Vilarós, Teresa.** 1998. *El mono del desencanto. Una crítica cultural de la transición española (1973-1993)*. Madrid: Siglo XXI.
- Waugh, Patricia.** 1995. "What is Metafiction and Why are They Saying Such Awful Things About it?" *Metafiction*. Ed. Mark Currie. London: Longman: 39-54.
- Welles, Marcia L.** 1983. "Carmen Martín Gaité: Fiction as Desire." *From Fiction to Metafiction: Essays in Honor of Carmen Martín Gaité*. Eds. Mirella Servodidio y Marcia L. Welles. Lincoln: Society of Spanish and Spanish-American Studies: 197-207.
- White, Hayden.** 1975. *Metahistory. The Historical Imagination in Nineteenth-Century Europe*. Baltimore & London: The John Hopkins U. P.