



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

“LA NUEVA CONQUISTA” EN LA MALINCHE DE
VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADA EN LITERATURA
DRAMÁTICA Y TEATRO
PRESENTA:

CLAUDIA GEORGINA JIMÉNEZ RODRÍGUEZ

ASESOR: ARMANDO PARTIDA TAIZÁN

SINODALES:

OSCAR ARMANDO GARCÍA GUTIÉRREZ
OSCAR MARTÍNEZ AGISS
FIDEL MONROY BAUTISTA
MÓNICA RAYA MEJÍA



MÉXICO, D.F

MARZO 2015



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Armando Partida por haberme asesorado, con sus sabios conocimientos, en este proyecto que transformaría mi vida para siempre, y por enseñarme a dar lo mejor de mí misma.

A mis padres: José Luis Jiménez y Georgina Rodríguez; a Adriana Rivera y a mis hermanos: Pepe y Fer por haberme aguantado durante todo este proceso de trabajo, y por el amor y apoyo que siempre me han brindado.

A mis sinodales: Oscar Armando García, Oscar Agiss, Fidel Monroy y Mónica Raya por aceptar formar parte de esta importante y trascendente etapa de mi vida, así como por sus valiosas aportaciones.

A Mario Espinosa e Ivonne Padilla por enriquecer aún más este trabajo.

A Silvita por todo su apoyo con los trámites de esta tesis.

A mis abuelos: Pablo Rodríguez (q.e.p.d), Benito Jiménez (q.e.p.d), Teresa Gómez (q.e.p.d) y Victoria Alcalá que siempre han tenido gestos de amor hacia mí y que contribuyeron a que yo sea la persona que soy.

A mis compañeros de la generación 2007-2011 de “Literatura Dramática y Teatro” con quienes tuve el honor de iniciar un mismo sueño y con quienes no sólo aprendí cosas maravillosas sobre la profesión, sino también sobre la vida.

A Dios a quien debo todas las bendiciones que me suceden.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	4
1. “LA MALINCHE”	
1.1 Época y contexto de La Malinche	6
1.2 La Malinche en la Conquista de México	25
1.2.1 Martín Cortés	27
1.3 El papel de la Malinche en la historia mexicana	28
1.4 La Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea	31
2. DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA	
2.1 Posmodernidad	34
2.1.1 Teatro postmoderno	39
2.2 Metaficción	41
2.2.1 La parodia	43
2.3 Interculturalidad	44
2.3.1 El teatro / performance intercultural	45
2.4 Antihistoricidad	47
2.5 Intertextualidad	48
3. LA PARODIA, LA INTERCULTURALIDAD, LA ANTIHISTORIA Y LA INTERTEXTUALIDAD EN <i>LA MALINCHE</i> DE VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA.	
3.1 <i>La Malinche</i> de Víctor Hugo Rascón Banda	
3.1.1 Víctor Hugo Rascón Banda: Biografía y obra	52
3.1.1.1 Las mujeres de Rascón Banda	55
3.1.2 <i>La Malinche</i> de Víctor Hugo Rascón Banda	56
3.1.2.1 De cómo surge <i>La Malinche</i> de Víctor Hugo Rascón Banda	56
3.1.2.2 La polémica de <i>La Malinche</i> de Víctor Hugo Rascón Banda	59
3.1.2.3 Ficha artística de <i>La Malinche</i>	61
3.1.2.4 <i>La Malinche</i> : descripción y sinopsis	62

3.2 La parodia y la interculturalidad en <i>La Malinche</i>	63
3.3 La antihistoricidad en <i>La Malinche</i>	70
3.4 El intertexto de las crónicas prehispánicas y su función en <i>La Malinche</i>	70
4. “LA NUEVA CONQUISTA” EN LA MALINCHE DE VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA	
4.1 La figura de la Malinche en <i>La Malinche</i>	96
4.2 La visión de Víctor Hugo Rascón Banda en <i>La Malinche</i> sobre la conquista de México.	99
4.3 “La Nueva Conquista” y la situación sociopolítica en el México Contemporáneo en <i>La Malinche</i> .	102
CONCLUSIONES	106
FUENTES	109

INTRODUCCIÓN

Mi interés por la obra *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda surgió en la clase de Teatro Mexicano II. *La Malinche* me sedujo de inmediato no sólo porque habla de la Conquista de México y la Malinche sino también por la crítica sociopolítica que hace del México contemporáneo, respecto a cómo éste “quiere pertenecer a la comunidad global asociándose a la economía de Estados Unidos” (Bixler, 91).

Es importante para mí conocer lo sucedido durante la Conquista de México para entender por qué es considerada un parteaguas para la historia de la sociedad mexicana y para entender por qué esta sociedad se vio forzada a cambiar su forma de vida y sus costumbres. Es importante para mí conocer quién fue la Malinche, porque a pesar de que ahora es considerada una traidora, sobresalió sobre las mujeres de su tiempo y jugó un papel clave en la Conquista de México.

A largo de mi vida he leído distintos documentos, libros de historia, obras de teatro y novelas que se desarrollan durante la Conquista de México; sin embargo puedo resaltar que *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda me apasiona significativamente porque resume la Conquista de México como referente para plantear la problemática sociopolítica del México contemporáneo. Para ello, Rascón Banda hace una relectura de La Conquista de México y la figura de la Malinche, es decir: nos brinda una nueva perspectiva desde donde interpretar la ya tan conocida anécdota histórica.

En *La Malinche* de Rascón Banda la Malinche es representada por tres mujeres: Malinche vieja, Malinche adulta y Malinche joven, que representan los tres tiempos en la historia de México: el pasado, el presente y el futuro. Además la Malinche no sólo es vista como la traidora de la nación mexicana sino también como símbolo que sirve para representar y problematizar las nociones de etnia y clase social en los procesos de globalización (Bixler, 91-92). Rascón Banda establece una comparación sobre cómo la situación política

y social del presente no es muy diferente a la de los tiempos de la Conquista de México.

En *La Malinche* se desarrollan simultáneamente dos dramas, uno de raíces históricas y el otro de carácter ficcional. Y así en la obra nos enfrentamos con la interferencia entre la percepción de la realidad y el carácter de la ficción.

Mi objetivo en este trabajo es descifrar el papel que esta interferencia desempeña como parte de la estructura interna del drama histórico. Este planteamiento lo efectuaré apoyándome en un análisis histórico ficcional de la obra a través de los estilos discursivos y narrativos: metaficcionales, interculturales, antihistóricos e intertextuales.

En *La Malinche* distinguiré lo estrictamente histórico de lo ficcional y observaré la crítica sociopolítica que hace Rascón Banda de la Conquista de México y de la sociedad mexicana contemporánea, además observaré el papel que juega la Malinche tanto en la Conquista de México como en el México actual.

En el primer capítulo abordaré a la Malinche, su vida, su contexto y el papel que tiene en la sociedad mexicana actual, para tener referencias que me permitan distinguir en la obra lo ficcional de lo histórico. En el segundo capítulo describiré los recursos literarios a utilizar, para analizar la obra: la parodia, la interculturalidad, la antihistoricidad y la intertextualidad. En el tercer capítulo se presentará la sinopsis de la obra a analizar, las particularidades del autor, y analizaré la obra mediante los estilos discursivos descritos en el capítulo anterior. En tanto en el capítulo cuarto trataremos de descifrar cuál fue el propósito que tuvo Rascón Banda al ficcionalizar parte de la historia de México.

1. LA MALINCHE

1.1 Época y contexto de La Malinche

La Conquista de México

Las muestras de oro y los informes de las expediciones efectuadas por Hernández de Córdoba y Juan de Grijalva sobre las regiones de Yucatán y San Juan Ulúa, impulsaron en 1518 a Diego de Velázquez, gobernador de Cuba, a organizar una tercera expedición. “Que sería ya en una escala mucho mayor, y llevaría instrucciones de establecer centros de población españolas en las nuevas tierras” (Montell, 72). Finalmente Velázquez decidió nombrar al joven alcalde de Santiago, Hernán Cortés, como capitán general de esta expedición (Thomas, 149).

Cortés desde 1504 había viajado a América. En 1511 formó parte de la expedición de la conquista de Cuba y por su valor y gran actividad Don Diego de Velázquez lo hizo su secretario. En Cuba, Cortés se enamoró de la española Catalina Juárez, pero después de darle su palabra de casamiento se resistió a cumplirla a instancias de la familia de ella y del gobernador Velázquez. Así es como, poco a poco, Cortés se enfrió con su protector al punto de participar en una conspiración en contra de él. Cortés varias veces fue tomado preso, pero siempre logró escapar. En su última escapada se casó con Doña Catalina Juárez, y de esta manera se reconcilió con el gobernador y fue nombrado alcalde. Pocos años después Velázquez lo nombró capitán general de la expedición que tenía como objetivos hacer un viaje en busca de Grijalva, rescatar a los cautivos de la isla de Yucatán, intercambiar efectos con los nativos e informarse de su raza y costumbres.

Sin embargo, Velázquez, al temer que su encargado se alzase con el poder conferido, decidió confiarle la expedición a otra persona, pero fue demasiado tarde. Finalmente la tercera expedición castellana “emprendió su camino para la costa de Yucatán el día 18 de febrero de 1519”, al mando de Cortés (Prescott, t.1:164-183).

En la expedición lo acompañaron tanto hombres que representaban un problema político para él, ya sea por tener más experiencia en las guerras de las indias o por ser muy amigos de Velázquez, por ejemplo: Juan Escudero, Diego de Ordás, Francisco de Montejo, Juan Velázquez de León o Francisco de Morla; como hombres en quien podía confiar y los cuales eran sus amigos, por ejemplo: Pedro de Alvarado, Cristóbal de Olid, Juan Gutiérrez Escalante, Alonso de Ávila, Bernardino Vázquez Tapia, Gonzalo de Sandoval, Alonso Hernández Portocarrero, entre otros (Thomas, 188).

Cuando Cortés llegó a Cozumel se dedicó a reconocer la isla y a arrancar de su idolatría a los indígenas, enseñándoles el cristianismo por medio de dos eclesiásticos: Fray Bartolomé de Olmedo y Fray Juan Díaz. Pero los indios se resistieron a abjurar de su culto pues temían la terrible venganza de los dioses.

Cortés adquirió noticias sobre los dos cristianos cautivos en la tierra de Yucatán y en consecuencia decidió enviar a Diego de Ordaz con dos bergantines a buscarlos. Éste acompañado de varios indios, llevaba una carta para los cautivos y un liberal rescate como pago para obtener su libertad.

El día 12 de marzo Cortés y sus hombres, en Cozumel, vieron cómo en una canoa que venía del Yucatán llegaron varios indios y uno de ellos les habló en mal castellano, era Jerónimo de Aguilar, uno de los españoles cautivos que desde hacía ocho años había estado naufragando cerca de la costa de Yucatán. La larga residencia de Jerónimo en el país le había familiarizado con el maya chontal, así es que después fue de gran utilidad para Cortés como intérprete (Prescott, t.1:185-189).

La flotilla se hizo a la vela y llegaron a la desembocadura del río Grijalva o Tabasco (Thomas, 200). En Potonchán (antigua capital del señorío de Tabasco) sostuvieron una gran batalla con los indios y salieron victoriosos. La ciudad se sometió y los españoles “bautizaron el poblado con el nombre de Santa María de la Victoria” (Montell, 88).

Luego la flota prosiguió su marcha y cuando llegaron a la isleta de San Juan de Ulúa se aproximaron a ellos varios indios en dos grandes canoas y les hablaron en náhuatl. Cortés al no poder entenderse con ellos por medio de Jerónimo de Aguilar, poseedor del idioma maya, fue instruido “de que una de las esclavas donadas por los jefes tabasqueños, era mexicana de nacimiento y entendía el idioma”. Marina era el nombre con el cual los españoles la habían bautizado (Prescott, t.1:200).

Y así Cortés, mediante sus dos brillantes intérpretes, supo cómo los indios eran mexicanos, “o más bien súbditos del grande imperio azteca” gobernado por el poderoso monarca Moctezuma. Ellos vivían a ocho leguas de San Juan de Ulúa, en una provincia regida por uno de los nobles de Moctezuma, llamado Teudile (Prescott, t.1: 204).

“A la llegada de los españoles en 1519, los aztecas ejercían dominio sobre varios millones de seres humanos, que hablaban distintas lenguas, desde el Pacífico hasta el Golfo y desde la región central de México hasta apartadas regiones vecinas con la actual República de Guatemala” (León, 1969: 187).

Los habitantes de San Juan de Ulúa, totonacas, dieron buena acogida y regalos a los españoles. Dos días después se presentó ante Cortés el *quintalbor Teudile*¹, como enviado de Moctezuma, el cual acompañado de varios hombres le entregó provisiones, objetos de plumas y ricas joyas. Cortés a su vez le dio regalos de poco valor.

Más tarde los capitanes castellanos cenaron con Teudile. Cortés le explicó que venían de parte de don Carlos de Austria, rey de España y monarca de la mayor parte del mundo, y le preguntó dónde se hallaba Moctezuma. Teudile contestó que Moctezuma era un rey tan grande como su monarca y le ofreció en nombre de éste gran cantidad de objetos de oro, ropas de algodón y comida. A cambio, Cortés le dio unas cuantas perlas, más

¹ que además de regir una provincia era el nuevo recaudador mexicano de tributos

cuentas de cristal, una silla de caderas “y una gorra de carmesí con una medalla de oro”. Acto seguido:

“Cortés hizo desfilas a sus tropas en formación (...) al ritmo de tambores y pífanos y escenificar un combate con resplandecientes espadas. Alvarado encabezó a una tropa de jinetes que galoparon por la playa. (...) Dispararon las lombardas varias veces. Teudile se hallaba lleno de admiración. Con los disparos de la artillería él y sus amigos se echaron al suelo atemorizados” (Thomas, 212-214).

Después Cortés conversó con Teudile y le preguntó “si Moctezuma poseía oro; explicó que preguntaba porque sabía cómo ese metal era bueno para las afecciones del corazón”. Teudile contestó que sí y mandó pedir a Moctezuma más oro para Cortés, “a la vez que le enviaba los regalos del caudillo, entre ellos un casco, que pertenecía a un soldado de Cortés. (...) Cortés se lo prestó a Teudile, a condición de que Moctezuma lo devolviera lleno de oro en polvo”. De nuevo Cortés justificó su petición al comentar que deseaba saber si el oro de ese país era igual al de Europa.

Teudile envió la nueva información a Moctezuma y éste ante ésta quedó muy desmoralizado y se llenó de temor (Thomas 214-215). Y en su intento por identificar a los recién llegados Moctezuma creyó que Cortés era el dios Quetzalcóatl que había vuelto (Thomas, 221).

“De cualquier forma Moctezuma decidió aplacar a los misteriosos visitantes, tanto si eran dioses como si no lo eran y envió otra vez emisarios a la costa con dones más refinados”. Cuando estos “llegaron a la costa anunciaron que venían a ver a su señor y rey Quetzalcóatl”. Ante lo cual los castellanos se preguntaron el significado de aquello. Cortés se vistió majestuosamente “y se sentó en una silla que asemejaba un trono”. Después saludó a los mexicas y para provocarlos les dio lanzas, escudos de cuero y espadas para que lucharan con sus soldados, pues les dijo que había escuchado cómo los mexicanos eran muy fuertes y guerreros y quería

comprobarlo. Los mexicas se aterraron y contestaron que Moctezuma no los había mandado para eso sino para saludarlos (Thomas, 224-228).

En *Visión de los vencidos* existe una versión un tanto diferente del primer encuentro entre los españoles y enviados de Moctezuma. En este libro se narra cómo después de enterarse Moctezuma que habían sido vistos los forasteros (los españoles) de nuevo, en la playas vigiladas (Mictlancuauhtla, Nautla y Tuztlan), envió a 5 mensajeros a su encuentro con gran prisa. Éstos cuando llegaron ante Cortés y sus soldados le comunicaron, mediante la traducción de Marina y Jerónimo de Aguilar, que venían de parte de Moctezuma a rendir homenaje al *dios*. Enseguida ataviaron a Cortés con el atavío de Quetzalcóatl, colocaron otros tres atavíos divinos frente a él y objetos valiosos de bienvenida.

Cortés entonces, en su intento por atemorizar a los indios, ordenó que éstos fueran atados y se disparara el cañón, provocando que los indios se desmayaran. Los españoles, entonces les dieron de comer y ellos se recuperaron. Y en seguida de esto sucede cuando Cortés reta a los indios a pelear con sus soldados para probar su fuerza, pero que estos se rehúsan por temor a enfadar a Moctezuma (León, 1969: 21-28).

Sean como hayan sucedido los hechos exactos, lo cierto es que los indios regresaron de prisa a Tenochtitlán y dieron cuenta a Moctezuma de todo lo sucedido. Moctezuma “pidió asesoramiento a su consejo general” y en este se determinó “hacer lo posible por evitar que Cortés llegara a México” (Thomas, 228-230).

La expedición salió de San Juan de Ulúa y se dirigió a Cempoallan donde, al llegar, los recibieron con trompetas. “El señor llamado, al parecer, el Tlacochoácatl, (...) manifestó su irritación por tener que pagar tributo a Moctezuma” y le hizo saber a Cortés que podía contar con él y con su pueblo como aliado en contra de los mexicas. Después en Quiahuiztlán el 28 de junio de 1519 Cortés fundó la Villa Rica de la Vera Cruz (Thomas, 242-248).

Hacia el 8 de agosto de 1519 Cortés y su expedición emprendieron el camino hacia Tenochtitlán. Iban aproximadamente unos 300 españoles, “ciento cincuenta indios cubanos y (...) unos 800 totonacas de Cempoallan y otros lugares”. Pasaron por varias poblaciones como Jalapa, Coatepec, Xicochimalco, Xalacingo, Tlatlauquitepec y Zautla (Thomas, 264).

“Después de Tenochtitlán, Tlaxcala era el lugar más interesante del antiguo México”, además ésta mantenía su independencia respecto de los mexicas. Antes de entrar a Tlaxcala los castellanos sostuvieron varias batallas con otomíes tlaxcaltecas y salieron victoriosos. Pero finalmente “Cortés y su expedición entraron en Tlaxcala el 18 de septiembre de 1519”. Los caciques de Tlaxcala les dieron buen recibimiento, a pesar del deseo del hijo uno de ellos, Xicotencatl el joven² (pues su padre era Xicotencatl el viejo) de continuar la guerra (Thomas, 275-291).

Al poco tiempo Cortés recibió una embajada de Moctezuma y ésta le anunció que su señor los felicitaba por las últimas victorias, pero no podría recibirlos en su capital cuya turbulenta población podía poner en riesgo la vida de los españoles. Cortés contestó cómo su propósito era visitar a Moctezuma y los enviados aztecas no quedaron muy contentos de ver establecida la paz entre los blancos y los tlaxcaltecas (Prescott, t.1: 307-308).

Cortés permaneció en Tlaxcala 20 días y el principal factor de su estancia fue la duradera alianza establecida con los caciques, los cuales “aceptaron convertirse en vasallos del rey de España” (Thomas, 289-291).

Después Cortés emprendió el viaje a Cholula, a pesar de las advertencias de los tlaxcaltecas de ser una ciudad aliada de Moctezuma. En un principio los choluleses recibieron a los españoles amablemente, pero después por influencia de Moctezuma dejaron de visitarlos y de proveerles víveres. Por otra parte Cortés fue informado por sus aliados cempoaltecas y tlaxcaltecas de cómo varios habitantes de la ciudad se estaban preparando para el combate y

² uno de los dos principales jefes militares de Tlaxcala

cómo otros estaban huyendo a otras regiones. Pero la noticia que dio cuenta a Cortés cómo algo verdaderamente no marchaba bien fue la comunicada por Marina. Ella, quien se había ganado la confianza de la mujer de uno de los caciques, se enteró de cómo Moctezuma había urdido una conspiración para que los españoles fueran asaltados al salir de la ciudad.

Al día siguiente los españoles capturaron a los líderes choluleses y con ayuda de sus aliados cempoaltecas, totonacas y principalmente tlaxcaltecas atacaron la ciudad, ocasionando la llamada matanza de Cholula. Los choluleses terminaron por aliarse a Cortés y, entre tanto, Moctezuma envió una embajada para informar que él no había tenido participación alguna en la conspiración (Prescott, t.1:318-343).

Después de salir de Cholula los expedicionarios estuvieron en Calpan, Huehualco, Amecameca (donde escucharon con satisfacción las quejas de las gentes locales sobre los tributos dados a Moctezuma), Chalco, Ayotzingo, Mixquic, Culhuacán e Iztapalapa.

Mientras tanto en Tenochtitlán Moctezuma expuso, en una reunión, a los reyes de Texcoco y Tacuba cómo nos les quedaba más remedio que recibir a los dioses. Y sucede que cuando los castellanos se encontraban en Ayotzingo, Cacama, rey de Texcoco, se presenta ante Cortés y le comunica haber sido enviado por Moctezuma para servirlo y conducirlo a México.

El 8 de noviembre, los castellanos iniciaron “la marcha en orden de formación por la principal calzada hacia México-Tenochtitlán”. Pasaron por Coyoacán, Huitzilopochco y en Acachinanco una multitud de nobles mexicanos salió a recibirlos y todos juntos entraron a Tenochtitlán. Ya en la ciudad Moctezuma llegó acompañado por su séquito y los reyes de Tacuba, Texcoco y Tlatelolco y saludó con gran cortesía a Cortés (Thomas, 304-318).

En *Visión de los Vencidos* los textos de los informantes de Sahagún narran el diálogo sostenido entre Moctezuma y Cortés en ese primer encuentro por medio de la traducción de Marina. Ahí vemos cómo Moctezuma además de

nombrar *señor nuestro* a Cortés, le dice que ya había llegado a su ciudad a sentarse en su trono (el de Cortés), el que le habían reservado los reyes antepasados. Luego le hace saber cómo antes de su llegada se encontraba muy angustiado; pero también le dice que ya les habían dejado dicho los reyes cómo él (Cortés) habría de ir allá (México) e instalarse en su sitio. Y termina Moctezuma invitando a Cortés a tomar posesión de las casas reales. Cortés le responde con gran respeto y le aconseja no temerle pues ellos (los españoles) mucho lo amaban (León, 1969: 67-68).

Y después de un intercambio de regalos, los castellanos fueron conducidos por Cuitlahuac a la ciudad y alojados en el palacio de Axayácatl, “el hogar y cuartel del padre de Moctezuma” (Thomas, 319).

Al día siguiente, en una entrevista, Moctezuma se rehusó a convertirse a la religión cristiana, sin embargo reconoció a los españoles como descendientes de uno de sus dioses que había prometido regresar a recuperar su imperio y dio a entender a Cortés cómo el soberano Carlos I era el legítimo dueño de todas sus tierras (Prescott, t.1: 373-374).

La antigua ciudad de México ocupaba el mismo sitio de la capital moderna. Sin embargo estaba circundada por las aguas del lago de Tetzcuco, que atravesaban la ciudad por anchos canales. Los canales eran las calles y el medio de comunicación de los habitantes por agua. Y tres eran las principales calzadas. “La de Iztapalapan, (...) que conducía a la ciudad por la parte del Sur. La de Tepeyacac al norte, que atravesando la calle principal podía considerarse como una continuación de la primera. Últimamente la de Tlacopan, que unía al Oeste la isla ciudad con el continente”. Las tres estaban construidas de piedra y mezcla, de la misma sólida manera, defendidas por puentes levadizos, y eran bastante anchas para que diez o doce hombres pudieran cabalgar de frente. Y la población de Tenochtitlán, debía de contar con más de 300,000 almas (Prescott, t.1:387-391).

A la semana de estar los españoles residiendo en México empezaron a correr rumores entre los aliados tlaxcaltecas de que los mexicanos

amenazaban con levantar los puentes. Cortés entonces determinó traer a Moctezuma a los cuarteles españoles para poder gobernar en su nombre, dejándole ciertas apariencias de soberanía.

Una circunstancia ocurrida en Cholula, le dio pretexto a Cortés para actuar contra Moctezuma. Un azteca llamado Quauhpopoca, gobernador de una ciudad situada al norte de Veracruz, le comunicó a Juan de Escalante (a quien Cortés había encargado el cuidado de la ciudad de Veracruz) su deseo de ir a Veracruz a jurar fidelidad a las autoridades españolas, y le pidió le enviara cuatro hombres blancos que lo protegieran contra algunas tribus enemigas, por “cuyo territorio tenía que pasar”. Se le enviaron los cuatro soldados, de los cuales dos fueron asesinados, por lo que Escalante tuvo que salir a luchar contra el cacique Quauhpopoca y obtuvo la victoria. Sin embargo él y ocho españoles más murieron a causa de las heridas. Los indios cogidos “prisioneros declararon que todo había sido hecho por instigación de Moctezuma”.

Cortés arrestó a Moctezuma y exigió castigo para los responsables. Moctezuma sorprendido negó su participación en el ataque, pero fue conducido a los cuarteles españoles, donde permanecería hasta la llegada de Quauhpopoca para aclarar los hechos. El pueblo entonces se encontró inquieto al ver prisionero a su rey, a pesar de que éste les había asegurado haberse ido con los españoles por propia voluntad.

Así se encontraban las cosas, “cuando se anunció la llegada de Quauhpopoca”, y éste junto con su hijo y quince jefes aztecas “fueron condenados a ser quemados vivos frente al palacio”. Cortés acusó a Moctezuma de ser el responsable del ataque ejecutado a los soldados españoles y ordenó fuera sometido con grilletes. Pero terminada la ejecución le quitaron los grilletes (Prescott, t.1:418-427).

Cortés temeroso de que los indios pudieran cortar las comunicaciones con el resto del país y dejarlo encerrado en la capital, mandó “construir dos buques de tamaño suficiente para transportar sus fuerzas por medio del lago y

estar así independiente de las calzadas”. Puso la obra bajo la dirección de Martín López. “Entretanto el emperador azteca pasaba sus días en los cuarteles españoles de una manera no muy diferente de la que acostumbraba en su palacio” (Prescott, t.1: 430-431).

Cacama por su parte creyó que había llegado el momento de hacer armas en contra de los españoles y formó una liga con varios caciques vecinos para rescatar al rey. La conjura llegó al conocimiento de Cortés, quien mandó aprehender a Cacama y lo destituyó del trono de Tetzcuco para ser sustituido por Cuicuitza, su hermano (Prescott, t.1: 436-439). Además de Cacama también fueron “apresados el señor de Toluca, el señor de Iztapalapa, el rey de Tacuba y otros” (Thomas, 363).

Cortés consideró que su autoridad ya era bastante sólida para exigir a Moctezuma el reconocimiento de la soberanía del emperador español. Moctezuma no opuso resistencia y convocó a todos los caciques para ordenarles que reconocieran por soberano al rey de España y le pagaran tributo. Los nobles así lo hicieron (Prescott, t.1: 441-442).

Luego nos cuentan los textos de los informantes de Sahagún en *Visión de los vencidos* cómo los españoles interrogaron a Moctezuma sobre las reservas y recursos de la ciudad y “mucho le rebuscaban y mucho le requerían el oro”. Moctezuma entonces se vio obligado a llevarlos a la casa del tesoro, llamada *Teucalco*, de donde los españoles sacaron afuera todos los objetos que llevaban oro. El oro fue desprendido de los objetos y reducido a barras.

Y después de haberse recolectado todo el oro, Marina se subió a la azotea, convocó a los nobles y les pidió se acercaran con alimento y agua limpia para atender a los españoles que se encontraban muy agotados, mas al ver cómo nadie se acercaba dijo: “¿Por qué no queréis venir? Parece como que estáis enojados”. Pero los informantes de Sahagún nos cuentan cómo los mexicanos ya no se atrevían a acercarse, “el miedo los avasallaba” (León, 1969: 70-73).

Entre tanto Velázquez, gobernador de Cuba, resolvió enviar una expedición a la costa de México que hiciera respetar su autoridad y castigara a Cortés. Confió el mando de la expedición a Pánfilo de Narváez.

Narváez dejó Cuba los primeros días de marzo de 1520 y cuando llegó a Yucatán el 23 de abril se enteró de todas las acciones realizadas por Cortés: “la ocupación de México, los ricos tesoros encontrados allí y la prisión de Moctezuma”. Hechos que le hicieron sentir indignación por el tesoro defraudado a Velázquez (Prescott, t.1: 456-458).

A principios de mayo de 1520 Cortés abandonó Tenochtitlán para ir a la costa a enfrentarse con Narváez. El mando de la guarnición lo había confiado a Pedro de Alvarado, a quien recomendó tuviera tolerancia y moderación, vigilara a Moctezuma, y guardara el mayor respeto a los usos del pueblo (Prescott, t.1: 463-465).

En Cempoala, Cortés y sus soldados sostuvieron una batalla con Narváez y su ejército y salieron victoriosos. Todos los soldados del ejército de Narváez entregaron las armas y prestaron “juramento de reconocer a Cortés por justicia principal y capitán general de la colonia” (Prescott, t.1: 475-476).

Terminada la lucha contra Narváez, Cortés recibió de México noticias alarmantes: “la ciudad se había insurreccionado”. Y más detalladamente supo, mediante cartas de Alvarado, cómo los mexicanos se habían levantado en armas, habían atacado a los españoles en sus cuarteles y habían incendiado los bergantines construidos (Prescott, t.1: 482).

Cuando Cortés llegó a Tenochtitlán el 24 de junio de 1520 los ataques ya habían cesado, sin embargo la fortaleza estaba sitiada. Además la ciudad parecía muy desierta, “su población industriosa y crecida en un tiempo, había desaparecido misteriosamente”. Y en algunos lugares los puentes estaban levantados (Prescott, t.1:485).

En el palacio de Axayácatl los españoles defensores le informaron a Cortés el origen de la revuelta. Diversas fueron las maneras del informe, pero “todos convinieron, sin embargo, en que la causa inmediata había sido la violencia de Alvarado”. Era costumbre de los aztecas celebrar en el mes de mayo una fiesta en honor de Huitzilopochtli. Alvarado había concedido a los caciques celebrar la fiesta en el atrio del teocalli a condición de que no hubiera sacrificios humanos. Después él y sus soldados participaron como espectadores y se mezclaron con la multitud, y cuando los indios estaban entregados a sus cantos y danzas, se arrojaron sobre ellos con espadas causándoles terrible mortandad.

La noticia de la matanza se propagó rápidamente por toda la capital por lo que los habitantes se levantaron en armas y atacaron a los españoles con furor. Para aplacar al tumulto Cortés dejó en libertad a Cuitlahuac; “señor de Iztapalapan, quien se recordará, había sido preso por sospechas de haber cooperado a la revolución meditada por el jefe de Tezcucó”. Pero éste fue elegido por el pueblo para reemplazar a su hermano Moctezuma como soberano y no regresó con los españoles (Prescott, t.1: 489-491).

El palacio de Axayácatl fue atacado con una lluvia de piedras y flechas, e incendiado por varias partes; los castellanos que salían a las calles eran apedreados por los mexicas y muchos canales y acequias de la ciudad fueron despojados de sus puentes impidiendo así el uso de los caballos (Montell, 198-199).

Y como los indios no aplacaban su furia, Cortés decidió emplear a Moctezuma para conseguirlo. Este fue llevado a la azotea del palacio e hizo un llamamiento a los mexicanos. Probablemente les dijo que él “había ido a vivir con los conquistadores por voluntad propia y que podía regresar a su palacio en cuanto así lo deseara y, por tanto, la guerra no tenía sentido”. Y se dice en el Códice Ramírez cómo entonces un joven primo de Moctezuma, Cuauhtémoc, cacique de Tlatelolco, exclamó:

“... qué es lo que dice ese bellaco de Motecuczoma, mujer de los españoles, que tal se puede llamar, pues con ánimo mujeril se entregó a ellos de puro miedo y asegurándose nos ha puesto a todos en este trabajo? No le queremos obedecer porque ya no es nuestro rey, y como a vil hombre le hemos de dar el castigo y pago...” (Thomas, 447-448).

Y Bernal Díaz del Castillo cuenta cómo los capitanes mexicanos afirmaron en seguida haber elegido como nuevo emperador a Cuitláhuac; que debían continuar la guerra y continuarían luchando hasta ver a todos los castellanos muertos.

De cualquier forma, el discurso de Moctezuma “acarrió una lluvia de pedradas a la azotea donde se encontraba”. Los guardias no lograron proteger al emperador y éste recibió tres pedradas en la cabeza y otras heridas en el cuerpo. Los castellanos rápidamente lo bajaron y trataron de curar sus heridas, mas él se negó a ser curado (Thomas, 448).

Cortés después dirigió una operación para tomar el templo mayor. El enfrentamiento fue furioso y a pesar de que el número de indios duplicaba al de los cristianos poco a poco fueron muriendo. Los vencedores entraron en los santuarios, derribaron la imagen de Huitzilopochtli y prendieron fuego al edificio. Regresaron a salvo a los cuarteles y por la noche incendiaron muchas casas (Prescott, t.2: 20-24).

Mas adelante Cortés invitó a un parlamento a los principales jefes mexicas. Y así por medio de la interpretación de Marina (que al parecer ya no necesitaba la ayuda de Aguilar) “les propuso paz” y les dijo cómo por cariño a Moctezuma no había derribado la ciudad “pero ahora que ya no tenía a quien respetar les quemaría las casas y los castigaría si no cesaba la guerra y eran sus amigos”. Los mexicas contestaron que “no dejarían las armas hasta no verse libres y vengados; le matarían si no se iba”. Finalmente murió Moctezuma el 30 de junio. “Los castellanos atribuyeron a su muerte a las heridas causadas por las pedradas” (Thomas, 448-450).

A los españoles no les quedaba la duda de que debían salir de la capital, así que acordaron dejarla por la calzada de Tlacopan. El general previno que el tesoro fuera seguramente transportado; sin embargo permitió a sus soldados se repartieran la otra cantidad del tesoro que había decidido abandonar por falta de medios para transportarlo. Por otra parte el general mandó construir un puente portátil para ponerlo sobre los canales de la calzada.

La noche del primero de julio de 1520 salieron por última vez los españoles de la fortaleza seguidos de los tlaxcaltecas y con gran precaución emprendieron “su marcha por la calle real de Tlacopan”. Los habitantes de la ciudad dormían, sin embargo al llegar los españoles a la entrada de la calzada de Tlacopan centinelas indios, colocados en el camino, los vieron y corrieron a la ciudad a avisar cómo los españoles huían.

Los españoles se apresuraron a colocar el puente portátil en el primer canal visto y en seguida fueron atacados con flechas y piedras. Cuando terminó de cruzar el canal el último de los soldados, los españoles ya no lograron “levantar el pesado puente” debido a que se había afianzado demasiado a los extremos del dique. Los soldados, entonces, al encontrar perdidos todos los medios para retirarse pensaron en salvarse individualmente y se produjo un gran desorden. “Algunos caballeros se arrojaron al agua (...) y lograron pasar a caballo, otros sucumbieron” (Prescott, t.2: 39-44).

La matanza en la calzada fue horrenda. Muchos soldados fueron hechos prisioneros y otros murieron ahogados al ser arrojados al agua. De cualquier forma en el foso se hizo un camino de restos de cañones, carros de municiones, telas, cadáveres y caballos muertos, y así sobre éstos despojos pudieron cruzar al otro lado varios españoles.

Cortés mostró un valor inigualable y animó a sus hombres a luchar todo lo posible. E incluso, cuando ya se encontraba en tierra firme acompañado de varios infantes, regresó a auxiliar al resto de sus hombres detenidos en la última y tercera cortadura de la calzada. Ahí varios jefes y soldados se

arrojaron al agua y nadaron; en tanto, para los que llevaban poca carga del tesoro fue más fácil salvarse de ahogarse.

Finalmente Cortés y varios de sus compañeros lograron salir de la calzada y se refugiaron en los “suburbios de Popotla”. Se cuenta cómo ahí el general español se detuvo en las gradas de un templo indio y al mirar las desordenadas y escasas filas se cubrió con las manos el rostro y vertió algunas lágrimas. Esta catástrofe es conocida con el nombre de *la Noche Triste* (Prescott, t.2: 44-52).

En el combate no sólo se perdieron caballos, cañones y la mayor parte del oro. Esa noche murieron alrededor de seiscientos españoles, 900 indios tlaxcaltecas, y varias mujeres. Entre las bajas se encontraron Francisco de Saucedo, Juan Velázquez de León, los hijos de Moctezuma, y varios nobles mexicanos hechos prisioneros. Sin embargo, el general, encontró algún alivio al ver cómo aún contaba con Olid, Alvarado, Ordás, Sandoval, Ávila, Tapia, Grado y Rangel, además de Marina, Jerónimo de Aguilar y Martín López (Thomas, 457-460).

Cortés y sus hombres prosiguieron la marcha, casi siempre asediados por los mexicas que les lanzaban una constante lluvia de flechas y piedras. Cuando llegaron a “Hueyotíplan, primera ciudad del reino de Tlaxcala”, se les recibió calurosamente y los caciques de Tlaxcala prometieron proporcionar ayuda a Cortés. Ya en Tlaxcala se les dio mejor acogida a los castellanos. Allí permanecieron 20 días, en donde se curaron los que estaban heridos (Thomas, 469-476).

Después de Tlaxcala los expedicionarios estuvieron en Tzompantzingo, Zacatepec, Acatzinco y en Tepeaca, después de ganar una batalla, Cortés fundó la villa Segura de la Frontera.

A continuación, “Cortés se dedicó a la conquista de la provincia entera”. Campaña que consistió en ser la más importante para él, pues “en el curso de ella dominó a más de la mitad del país, destruyó los nexos de los mexicas con

la costa oriental, les cortó la fuente de los vegetales y las frutas tropicales (...) y, por medio del temor que inspiraba obligó a miles de indios a apoyarle y a aceptar ser vasallos del rey de España” (Thomas, 483-486).

En Segura de la Frontera Cortés hizo pública su decisión de contraatacar a los mexicas, y encargó de nuevo a Martín López la construcción de bergantines. Mientras tanto en *el Nuevo Mundo* la viruela ya había hecho sus grandes estragos. Esta había llegado a la Española en 1518 y se había extendido de pueblo en pueblo y de ciudad en ciudad, y así en muchos lugares murieron muchas personas, como Maxixcatzin en Tlaxcala y Cuitláhuac, el emperador de México, en Tenochtitlán en 1520 (Thomas, 491-494).

A Cuitláhuac, le sucedió su primo Cuauhtémoc (Thomas, 501). Éste, al igual que Cuitláhuac, hizo todo lo posible por encontrar nuevos aliados en ciudades cercanas pero tampoco obtuvo buenos resultados, pues aquellos “continuaban dudando: no sabían si debían ayudarle o no, ya por temor a Cortés, ya por su odio hacia México” (Thomas, 503).

Los españoles regresaron a Tlaxcala y desde ahí Cortés formuló sus planes contra los mexicas. Aún no pensaba en darles batalla, quería conquistar Tenochtitlán sin luchar y los presionaría al cortarles el suministro de agua y alimentos (Thomas, 504).

Cortés emprendió el camino a Texcoco para desde ahí establecer una base. Llegaron los españoles a esa ciudad el 31 de diciembre de 1520 y permanecieron 3 días. En ese tiempo Cortés recibió a los señores de Coatlinchan y Huexotla, “dos provincias de Texcoco”, quienes le juraron obediencia y se le unieron (Thomas, 507-511).

Por otra parte los españoles fortificaron Texcoco y Cortés definió como estrategia ir “conquistando las tierras de los alrededores de México-Tenochtitlán”. La primera incursión hecha fue a Iztapalapa, donde mataron a muchos de sus habitantes (Montell, 227).

En esos tiempos los señores de Tepecoculco, Ozumba, Mixquic, Tlalmanalco y Chalco también pidieron perdón a Cortés y se le unieron. Entre tanto Cuauhtémoc “se dedicó a reforzar las defensas de Tenochtitlán, preparando la ciudad para una batalla sin precedentes” (Thomas, 511-515).

La segunda incursión la realizó Cortés por el norte del lago, en Xaltocan. Luego atacó Cuauhtitlán y en Tlacopan, “tras fiera batalla los españoles y sus aliados desalojaron al enemigo, incendiando y saqueando la ciudad” (Montell, 229).

Cortés regresó a Texcoco y recibió más ofertas de vasallaje de ciudades como Tuxpan, Matalcongo y Nauhtla. “En pocas semanas se había estado deshaciendo la red de autoridad de los mexicanos en este gran valle y Cortés había empezado a comportarse como jefe supremo” (Thomas, 520-525).

Después Cortés decidió emprender una campaña que evitara los constantes ataques de los mexicas por el sur. Por lo que marchó a Yautepec, Huaxtepec y Cuernavaca y en las tres combatió a los guerreros, esclavizó a sus habitantes y finalmente los señores de las ciudades se rindieron. En Xochimilco la batalla quedó inconclusa y los españoles al verse en peligro decidieron trasladarse a Coyoacán para recobrar sus fuerzas. Y de allí se dirigieron a Texcoco, donde al llegar Cortés “se dedicó a organizar lo necesario para la marcha hacia México” (Thomas, 542).

“El plan estratégico de Cortés comprendía diversas sanciones. Su principal elemento consistía en matar de hambre Tenochtitlán, cortando el abastecimiento de la ciudad mediante la destrucción de las canoas y la ocupación de las calzadas” (Thomas, 542).

Además se dividieron las “fuerzas en cuatro cuerpos: tres para luchar en tierra y el cuarto bajo su propia dirección en los bergantines”. Como capitanes de los tres mandos de la tierra nombró a Pedro de Alvarado, que establecería su cuartel general en la calzada de Tlacopan, a Gonzalo de Sandoval para la calzada de Iztapalapa y a Cristóbal de Olid para establecer su cuartel en el

territorio de Coyoacán. “Estos tres campamentos ocuparían las tres principales entradas a Tenochtitlán”. Quedó la cuarta calzada abierta por si acaso los mexicas por ahí decidieran abandonar la ciudad por la presión del cerco (Thomas, 545).

En Tlatelolco comenzó la guerra, luego se extendió a Nonohualco, Acachinanco, Xoloco, Zoquiapan y Huitzilán. La batalla se dio sobre el agua principalmente. Los españoles atacaron desde sus bergantines con cañones y los indios atacaron en barcas, con dardos, flechas y piedras. De un lado y otro hubo muertos y cautivos.

Después los españoles sostuvieron una batalla con guerreros mexicas en el interior de Tenochtitlán y los habitantes mexicas se refugiaron en Tlatelolco. Sin embargo otros guerreros regresaron a Tenochtitlán a continuar valientemente la batalla, realizada tanto en el campo seco como en el agua.

En uno de los primeros ataques a Tenochtitlan, los mexicas hicieron prisioneros a quince españoles y los sacrificaron a la vista de sus congéneres que desde sus bergantines miraban cómo los mataban.

En Xocotitlán y Coyonacazco también los españoles sostuvieron batallas con guerreros mexicas y tlatelolcas. Y en determinado momento éstos guerreros hicieron prisioneros a muchos de Chalco, Tlaxcala, Xochimilco y Acolhuacan, así como también a cincuenta y tres españoles. A todos ellos los sacrificaron en Yacacolco.

Entre tanto en la capital mexicana se empezaron a resentir los efectos del aislamiento. Cada vez fue más difícil llevar a la ciudad alimentos para satisfacer las necesidades de la población. Además los españoles cerraron los acueductos que abastecían de agua potable a los aztecas (León, 1969: 102-118).

“Todo lo que se comía eran lagartijas, golondrinas, la envoltura de las mazorcas, la grama salitrosa. Andaban masticando semillas de colorín y

andaban masticando lirios acuáticos, y relleno de construcción, y cuero y piel de venado. (...) Dominó totalmente el hambre” (León, 1969: 118).

Los españoles atacaron el mercado de Tlatelolco e incendiaron el templo. Después saquearon la ciudad de Atliyacapan. Y tanto en Yacacolco como en el camino hacia Amáxac también tuvieron lugar batallas. La resistencia opuesta por los mexicanos y tlatelolcas fue heroica (León, 1969: 118-122).

Concluyó la ocupación total el 13 de agosto de 1521, cuando fue hecho prisionero Cuauhtémoc. La captura sucedió cuando el monarca salía de Tlatelolco en una canoa para huir. Cuauhtémoc quiso luchar, mas se rindió al ver la gran fuerza del enemigo.

Y cuando éste mismo fue llevado por García Olguín (quien también lo había capturado) ante Cortés, tomó el puñal de éste y le rogó que lo matara como ya lo había hecho con su imperio. Cortés lo consoló y le pidió mandara a los suyos a que se rindieran. Así lo hizo Cuauhtémoc desde una torre alta y los guerreros lo obedecieron.

Duró el cerco de México (...) ochenta días cabalmente. Murieron de la parte de Ixtlilxuchitl y reino de Tezcoco, más de treinta mil hombres, de más de doscientos mil que fueron de la parte de los españoles (...); de los mexicanos murieron más de doscientos cuarenta mil, y entre ellos casi toda la nobleza mexicana (León, 1969: 134-136).

Terminada la guerra Cortés pidió todo el oro de la ciudad, especialmente el perdido por los españoles en el canal de los toltecas durante la Noche Triste. Algunos jefes entonces le pusieron el oro delante a Cortés pero él les dijo que era muy poco y quería más (León, 1969: 130).

Entonces fueron reunidos en Acachinanco varios señores: Cuauhtémoc, señor de Tenochtitlán; Tlacotzin, el Cihuacótl; Oquiztzin, señor de Azcapotzalco; Panintzin, señor de Ecatépec; y el mayordomo real y gran capitán de guerra Motelhuihtzin. Por órdenes de Cortés los llevaron a

Coyoacán, los ataron (menos a Panitzin) y les quemaron los pies para hacerlos hablar (León, 1969: 136).

De esta manera termino mi investigación sobre uno de los acontecimientos más importantes de la historia: la conquista de México. Y tan importante resulta ser esta etapa en la historia de México, que no sólo ha sido retomada en innumerables ocasiones por investigadores e historiadores para su estudio y reflexión, sino también por escritores y artistas para la creación de nuevas historias. Tal es el caso del dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda, quien en su obra dramática *La Malinche*, retoma el suceso histórico de la conquista de México para plantear la problemática sociopolítica del México contemporáneo.

1.2 La Malinche en la Conquista de México

La Malinche nació en 1501 (Torruco, 26). Su apodo era “Tenepal, que acompañaba al nombre principal procurado (...) por signo del día de nacimiento en el *tonalpoualli*, en el calendario adivinatorio”. Nació “un día con un signo desastroso. (...) Los que en él nacían tenían mala ventura, eran prósperos en algún tiempo y presto caían de su prosperidad”. Las personas nacidas en este signo serían malquistas, revoltosas y desdichadas o adúlteras, ladronas y salteadoras (Glantz, 54).

Hay pocas fuentes y testimonios de la vida de la Malinche. La versión más aceptada y conocida sobre su nacimiento es la narrada por Bernal Díaz del Castillo en *Historia Verdadera de la Conquista de Nueva España* (Torruco, 17). Ahí se narra que Malinche “era nativa de Painalla, en la provincia de Coatzacoalcos, situada en los confines del imperio mexicano hacia el sudeste”. Su padre que había sido un cacique poderoso y rico, falleció cuando ella era muy pequeña. Su madre volvió a casarse y habiendo tenido un hijo del segundo matrimonio, quiso que en él recayera la herencia que pertenecía a Malinche, para lo cual fingió que ésta había muerto (al sustituir su cuerpo por el cadáver de la hija de una de sus esclavas) y la entregó a unos mercaderes de Xicallanco, quienes a su vez la vendieron al cacique de Tabasco, el cual, como

ya vimos la regaló a los españoles. Los españoles la bautizaron con el nombre de Marina (Prescott, t.1: 200-203). “La mayoría de los investigadores coinciden en que tal nombre se lo dieron (...) por coincidencia con el que, se supone, tenía entre los tabasqueños: *Malin*, *Malinalli* o *Malina*” (Torruco, 15). “Marina formaba parte de un tributo o presente entregado a los conquistadores después la batalla de Centla, a principios de 1519, en dicho tributo se incluyen veinte mujeres para moler maíz, varias gallinas y oro” (Glantz, 76).

Vemos pues que el propósito de los tabasqueños al obsequiarles las veinte mujeres, entre ellas la Malinche, a los españoles no fue otro que el de que les sirvieran como cocineras, afanadoras, lavanderas y esclavas (Torruco, 28).

Malinche, en principio, fue entregada por Hernán Cortés a Alonso Hernández Portocarrero. Sin embargo pronto Cortés se la arrebataría al darse cuenta de lo importante e indispensable que era ella para sus planes de conquista (Torruco, 34).

Malinche conocía tanto el náhuatl como el maya chontal, es decir, la lengua mexicana y el dialecto de Tabasco; de esta forma podía mantener una conversación con Jerónimo de Aguilar, el cual a su vez la traducía al castellano. Y así Cortés abrió una canal de comunicación con los aztecas; aunque no tardaría Malinche en aprender el castellano y desde entonces no le fue necesaria la intervención de otro intérprete (Prescott, t.1:200-203).

Y a partir de “ese jueves Santo 21 de abril de 1519” en San Juan de Ulúa “hasta el inicio de su regreso de la expedición de las Hibueras en 25 de abril de 1526, doña Marina fue inseparable de Cortés” (Torruco, 33). Malinche además de ser la intérprete de Hernán Cortés, se convirtió en su amante y tuvo con él un hijo, “que el capitán español haría bautizar con el nombre de su propio padre: Martín” (Glantz, 51).

Algunos años más tarde de concluida la Conquista de México, Cortés consintió en que Malinche se casara con el español Juan Jaramillo. Estos se

casaron el 12 de octubre de 1524 en Ostoticpac, durante la expedición de las Hibueras (Honduras).

Juan Jaramillo era un personaje muy representativo de los españoles. “Fue alcalde de Veracruz en 1519”, figuró entre las tropas que combatieron a Pánfilo de Narváez, “capitaneó la retaguardia de Cortés cuando la *Noche Triste*” y fue comandante de uno de los bergantines durante el asedio a México-Tenochtitlán. También participó en la conquista de Pánuco y Oaxaca, “así como en Honduras donde fue alférez general de todo el ejército”. En 1524 fue regidor de México; en 1526 es nombrado por Cortés “alcalde ordinario de México” y en 1528 a pesar de tener muchas deudas fue alférez de México. Después, en 1530, se le otorgó “el honor de llevar la bandera el día de San Hipólito que celebra el aniversario del término de la Conquista; (...) en 1541 fue nombrado alcalde de la mesta, (...) en 1543 recibe una caballería y media de tierras en Tabasco y, (...) en 1546 recibe una estancia en Xilotepec” (Glantz, 57-58). Malinche y Jaramillo tuvieron una hija llamada María Jaramillo (Glantz, 61).

De todos los episodios conocidos de la vida de la Malinche el más conmovedor fue aquél narrado por Bernal Díaz del Castillo, “cuando iba con Cortés en la malograda expedición de las Hibueras”, donde encontró a su madre y la perdonó magnánimamente (Kruger, 18). No se sabe con exactitud cuando murió Malinche. Es posible que falleciera en 1551 (Torruco, 55).

1.2.1 Martín Cortés

Martín Cortés nació a principios de 1524. Al poco tiempo de nacido fue separado de su madre, doña Marina, y entregado al licenciado Juan de Altamirano, primo del padre (Hernán Cortés). “Jamás volvería Martín al seno materno” (Torruco 39).

A los cuatro años de edad, en 1528, su padre se lo llevó a España, donde lo dejó en la corte para servir al emperador, “quien le había hecho gracia del hábito de Santiago”. A los cinco años, Martín fue legitimado por la “Bula del pontífice Clemente VII del 16 de abril de 1529”. Más adelante participó en las

guerras de Alemania y Argel y ya retirado del servicio se “casó con doña Bernardina de Porras”. Martín no regresó a Nueva España sino hasta 1563, a la edad de 39 años (Torruco, 57-58).

Ya en Nueva España Martín Cortés se vio envuelto en el llamado “primer movimiento de independencia de Nueva España”. Aunque de hecho no fue un intento de independencia como tal pues el propósito del movimiento realmente fue “conservar a perpetuidad las encomiendas conseguidas o heredadas de la conquista”; intento no logrado.

Por esta razón el 8 de enero de 1568 fue sometido a tormento Martín Cortés y fue “sentenciado el 20 de enero del mismo año a destierro perpetuo de todas Las Indias. (...) Algunos historiadores ponen en duda que don Martín haya salido de México, pero el caso es que con estos hechos se cierra su participación en la historia escrita” (Torruco, 58-60).

1.3 El papel de la Malinche en la historia mexicana

La figura de la Malinche durante la conquista de México es sorprendente si revisamos la condición de la mujer en la sociedad mexicana. Generalmente, “la sociedad enaltece el valor de lo masculino”. Solo algunas mujeres tuvieron el privilegio de “abandonar las penosas y rutinarias actividades intrafamiliares para participar en las relaciones externas” como “las mujeres pertenecientes a familias de comerciantes” que “podían invertir bienes en las expediciones mercantiles” o las “que llegaron a ocupar los más altos puestos políticos”. Sin embargo “no se tiene noticia de ninguna otra mujer que, durante la Conquista de México, haya jugado un papel siquiera parecido al de la Malinche” (Glantz, 82-83).

Por otra parte, como ya de alguna manera mencioné en el apartado anterior, las mujeres que los indígenas regalaban a los españoles cumplían un doble servicio: acompañar “al ejército para alimentarlo” y funcionar “como camaradas de los oficiales” es decir, “el de concubinas o barraganas”, aunque en realidad eran esclavas.

Si Malinche sólo hubiera cumplido con esa doble función, hubiera caído en el anonimato; al añadir a su género la cualidad de la bilingüalidad, es decir, conocer tanto el náhuatl como el maya, y también su manera natural de ser: “entrometida y desenvuelta”, acabó refinando su papel, y trascendió la categoría de simple esclava (Glantz, 77).

Malinche transformó o trocó su función de camarada y proveedora para convertirse en la intérprete, la secretaria, la faraute, la mensajera, la embajadora, la agente de espionaje y la consejera política de Hernán Cortés (Glantz 80-82).

Pero además la gran labor de la Malinche durante la conquista fue la de la evangelizadora; ella "fue el primer conducto real de que se valieron los españoles para introducir la fe católica, sobre todo al comienzo de la conquista" (Torruco 41).

Todos esos atributos y roles hicieron que Malinche fuera una leyenda viva durante su tiempo. “Fue una figura inmensamente apreciada por los españoles”, a los que les prestó su fidelidad y servicio, y desde luego por los indígenas quienes la adoraban “como una diosa”. Todos opinaban que poseía excelentes cualidades. “Se solía destacar su nobleza, su inteligencia, su belleza” (Glantz, 152).

Hernán Cortés en sus 5 Cartas de Relación solamente en una ocasión la menciona por su nuevo nombre, Marina, pues “en el resto de sus informes hace alusión a ella como *la lengua*” (Torruco, 46). El historiador Bernal Díaz del Castillo, quien verdaderamente la hizo figura histórica, la llamó respetuosamente Doña Marina³ (Torruco, 15). Y así los cronistas, como una manera de alabarla, continuaron dándole el *doña*. “Pero su gran éxito y tal vez el que ella verdaderamente buscaba, fue frente a los indios” que la llamaban Malintzin, pues “la desinencia *tzin* equivale o supera al *doña*” (Glantz, 170).

E incluso llegó a ser tanto Malinche para los indígenas que “su personalidad se confundía con Cortés”, al grado que Cortés más bien era el

³ En su *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España*

que era llamado *Malinche* (*Malintzin-é*), es decir, dueño de Malintzin (Glantz, 170). La causa de esto se debe a que Marina⁴ siempre se encontraba en su compañía, especialmente cuando trataba con los embajadores y los caciques, pues era ella quien interpretaba las lenguas (Glantz, 88). “Pero el tiempo borró a Cortés el sobrenombre (...) y se lo atribuyó a Malintzin” (Menéndez, 151).

“A partir (...) de que con la Independencia el imperio mexicano recobró su libertad, se empezó a ver con malos ojos a la colaboradora de Cortés. Su prestigio fue en picada”. Se convirtió en la “Malinche traidora-puta”, identificación constante que sobre ella se mantiene actualmente en el mundo popular mexicano (Glantz, 170).

El término “malinchismo” se difundió desde los años treinta del siglo XX, y alcanzó su difusión en las siguientes tres décadas. “Los nacionalistas culturales, en ese tiempo (...), desdeñan por *malinchistas* a quienes, en todo y sin motivos que los justifiquen prefieren a los extranjeros, los sobrevalúan, los consideran naturalmente superiores, se amanceban con ellos” o aquellos que prefieren lo ajeno a lo propio. “El vocablo es hiriente, y su aplicación es de índole más económica y política que espiritual. (...) Hoy el calificativo *malinchista* es eco lejano de los requerimientos de formación de la nacionalidad” (Glantz, 145-147).

Por otra parte “la cultura mexicana reciente se ha ocupado del personaje de Marina”. Octavio Paz en su libro *El laberinto de la Soledad* ha relacionado a la Malinche con la “rajada”, la violada, “la madre india sometida violentamente por el padre europeo”. “En todo caso, lo que es indispensable distinguir es a la Malinche histórica, que utilizó la cama y la lengua para alcanzar poder, y que en ese sentido es una mujer ejemplar, de la Malinche como símbolo actual de entrega a lo extranjero” (Glantz 170-171).

⁴ la nombro así en este momento para no confundir al lector

1.4 La Malinche en la dramaturgia mexicana contemporánea

”En los años recientes, varios dramaturgos mexicanos han tratado el tema de la Conquista de México y así presentan una versión contemporánea de la Malinche” (Glantz, 180). Entre las piezas se incluyen *La Malinche* o *La Leña está verde* (1958) de Celestino Gorostiza, *Corona de Fuego* (1960) de Rodolfo Usigli, *Cuauhtémoc* (1962) de Salvador Novo, *Cortés y la Malinche* o *Los Argonautas* (1967) de Sergio Magaña, *Todos los gatos son pardos* (1970) de Carlos Fuentes, *El eterno femenino* (1974) de Rosario Castellanos, *Malinche show* (1979) de Willebaldo López, *Águila o sol* (1984) de Sabina Berman, *La noche de Hernán Cortés* (1992) de Vicente Leñero y *La Malinche* (1998) de Víctor Hugo Rascón Banda.⁵

Todas estas producciones coinciden con un momento de la historia mexicana en el que la «identidad nacional» está en el centro del debate político y cultural, un momento en que la sociedad mexicana está puesta en tela de juicio: los años 50, ontología del ser mexicano e instalación del «presidencialismo despótico»; los años 60-70, revolución sesentaiochera y masacre de Tlatelolco; los años 80-90, la ola del neoliberalismo, el tratado de libre comercio, la degenerescencia del PRI; y los años 90-2000 con la pérdida repentina de la identidad, la reivindicación comunitaria indígena en Chiapas y el advenimiento de Vicente Fox, del PAN, a la presidencia de la república.⁶

Y “lo importante de todas estas piezas dramáticas que versan sobre la misma referencialidad histórica es que dan a luz el debate sobre el papel verdadero de la Malinche en la vida cultural de México” (Glantz, 180).

En “el mundo de la dramaturgia patriarcal”, donde “se exhibe una voz central privilegiada, una posición ideológica que lo rige todo”, se incluyen los textos de Celestino Gorostiza, Rodolfo Usigli y Carlos Fuentes. En *Corona de Fuego* “la Malinche presentada por Usigli está vista como mujer mala en todo lo

⁵ Margo Glantz, *La Malinche, sus padres y sus hijos*, p. 180;
<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316153177359848201680/p0000001.htm>

⁶

<http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316153177359848201680/p0000001.htm>

que se refiere a su uso de la función discursiva.” Y así todas las imágenes empleadas por Usigli cuando hace referencia a la voz de la Malinche son negativas. Todo lo relacionado al ejercicio de su voz y su poder discursivo abriga la maldición, “pues la mujer dentro del sistema patriarcal dominante no tiene el derecho de hablar”. Sin embargo Usigli sí nos plantea al personaje de la Malinche de una forma más positiva cuando “quiere hacer resaltar su función procreadora como la primera madre de la raza mestiza mexicana”. Usigli alaba a la raza mestiza (Glantz, 182).

En *La Malinche o La leña está verde* de Celestino Gorostiza “en vez de apelar al sustrato ideológico de la Eva mexicana” la Malinche es presentada con la imagen de la madre sacrificada, la abnegada y la dolorosa. Y de esta manera ella es transformada “de mujer traidora en madre de la raza mestiza” (Glantz, 183-184).

Y Carlos Fuentes en su obra *Todos los gatos son pardos* presenta a la Malinche “como la protectora de los valores democráticos y la que defiende los derechos de los indígenas”. No es la traidora “sino una figura puente entre dos civilizaciones, la que trata de distanciarse de los tiranos, tanto Moctezuma como Cortés; los dos para ella son los déspotas que tratan de esclavizar a los indios”. Y en su hijo mestizo coloca las esperanzas, ve en él la única solución de cambio. Sin embargo a pesar del intento hecho por Fuentes de crear una nueva imagen de La Malinche, siguió con los viejos patrones. “Su Malinche no puede actuar por sí misma, depende del hombre para poder desarrollar sus planes” (Glantz, 187).

Y menciono como por otra parte en la obra, al reaparecer los personajes de la conquista vestidos con ropas contemporáneas, se indica cómo en el México contemporáneo “los papeles de opresor y oprimido no han desaparecido” (Glantz, 188).

En el mundo de la dramaturgia polifónica, donde se incluyen los textos de Rosario Castellanos y Sabina Berman, *la verdad* es inexistente, pues hay diversas verdades incompatibles que en sí llevan los individuos. “En su resistencia a la perspectiva androcentrista de los textos tradicionales

mexicanos, estas dramaturgas contribuyen a la desconstrucción de los viejos paradigmas. Los reemplazan con nuevas imágenes y a la vez dan a las mujeres un papel en el discurso mexicano” (Glantz, 181). La mujer no es un objeto manipulable por el hombre, ni una figura pasiva o sumisa, sino un individuo con voluntad propia (Glantz, 194).

Y tanto en *El eterno femenino* de Rosario Castellanos como en *Águila o sol* de Sabina Berman encontramos una visión subversiva y satírica. El tema histórico está tratado “con un humor que se mofa de la tradición establecida” (Glantz, 188).

En *El eterno femenino* la Malinche es parte de un repaso, hecho por Castellanos, de las mujeres más destacadas de la historia oficial de México. Y ella no está planteada como “la mujer arrebatada ni locamente enamorada que obedece ciegamente al valiente hombre español”, sino como una figura perspicaz y valiente, mientras Cortés no se hace responsable de sus actos, no es astuto y se deja engañar y convencer fácilmente por la Malinche. Además ésta en la obra “no parece ser traidora al pueblo indígena porque no existe tal unidad sino un país con muchas tribus en conflicto” (Glantz, 188-192).

En tanto en *Águila o sol* Sabina Berman “se burla de todos los que ejercen el poder”, sea el conquistador, el emperador Moctezuma o el sacerdote azteca. Y la Malinche presentada además de ser la traductora es la mediadora entre los invasores y los indígenas, pues ella parece ser una de las pocas personas en comprender a los *dos mundos* (el de los españoles y el de los indígenas). Y tampoco Malinche es la traidora, la enamorada o la sumisa en esta obra, “pues los jefes indígenas tampoco parecen dignos de lealtad”. Por otro lado Berman, en la obra al incluir referencias anacrónicas, “alude a la situación contemporánea de México. Su uso del contexto histórico le ayuda a criticar los problemas del presente” (Glantz, 192- 193).

2. DRAMATURGIA CONTEMPORÁNEA

2.1 Posmodernidad

Como en esta tesis analizaremos la obra *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda a través de algunos recursos literarios postmodernos, a continuación expondré la definición de la postmodernidad y sus características.

“El prefijo *pos*, aunque denota *después de*, no significa una sucesión que va después de la modernidad, sino que la posmodernidad depende de la modernidad, guardando una relación y un cambio, sin ruptura drástica” (Lee, 24). El posmodernismo, se puede decir, vino a completar lo que dejó truncado el modernismo “pues, para muchos, la posmodernidad no necesariamente implica un cambio de valores sino una inclusión en la *modernidad* de todos los que antes se habían quedado afuera” (Rizk, 36).

Pero lo posmoderno no sólo “parece elaborarse sobre la imposibilidad misma de continuar oponiendo” la modernidad sino también la tradición, “resultando, según Baudillar, una *cultura de la cotidianidad* (Pavis, 32).

La posmodernidad retoma el pasado constantemente, no niega lo antiguo sino lo suma a una creación nueva. Es de carácter *realista* y no ambiciona cambiar al mundo, al arte o al hombre, lo que hace es reafirmar los conceptos de cultura y sociedad.

Definir a la posmodernidad ha sido motivo de discusión en los círculos académicos, pues una de sus características es esa imposibilidad de sistematizarla, de definirla y de encasillarla en una terminología. En esta era lo que falta justamente es un sistema, un orden, una totalidad, es decir, una unidad.

Algunas características del posmodernismo son:

a) Diferencia: Es uno de los conceptos más destacados en el tema. Lo podemos entender como una multiplicidad de realidades e identidades culturales existentes en el planeta y que cobran voz a través de las comunicaciones haciéndonos partícipes de su existencia.

b) Pluralidad: El reconocer las diferencias nos genera una conciencia de que somos una entre muchas culturas. Aunque la pluralidad y la diferencia son ideas muy parecidas, se distinguen en cómo la primera no se queda con el reconocimiento de lo otro como diferente,

[sino] que pretende una comunicación con esa alteridad, una coexistencia y voluntad para compartir un mundo en común. La pluralidad denota una multiplicidad de racionalidades: ya no se va a pensar en una razón universal unificadora sino en muchas racionalidades, y en muchas maneras de ver y vivir el mundo.

c) Relativismo: “Al aceptar las diferencias y vivir en un mundo plural es inevitable caer en un relativismo; si no hay una razón unificadora de valores y conocimientos, lo que cada quien crea será válido según la cultura o la realidad en que se viva”.

d) Comunicación en masa: El factor principal de la sociedad posmoderna son los medios de comunicación masiva. Estos se encargan de mostrar las distintas realidades y las múltiples identidades en toda su peculiaridad e individualidad; pero también muestran irrealidades, es decir, realidades artificiales, aquellas que son producto de la imaginación de todos aquellos que participan de estos medios.

e) Vacío de ideologías: A consecuencia del reconocimiento de las diferencias, la pluralidad, el relativismo y la comunicación masiva, caemos en un vacío de ideologías (en el sentido estricto de un sistema ordenado de ideas), pues estamos ante un nuevo mundo en el que *todo se vale*. Surgen muchas maneras de pensar y se acaba lo que se conoce como *mentalidad*, es decir, un

conjunto de ideas y valores compartidos con un grupo de personas en una sociedad. No existe más “un modelo de perfección humana”.⁷

”Se puede decir (...) que la posmodernidad no tiene campo concreto de referencia”, no se concreta en el espacio ni en el tiempo, ni tampoco se considera un periodo sino como una condición, un estilo. “Y se manifiesta en múltiples aspectos culturales”, tales como la literatura, la lingüística, la estética, la filosofía, la historiografía, la arquitectura, la pintura, la cinematografía, la fotografía, la danza,... (Lee, 25).

Existen diferentes opiniones entre los críticos respecto a cuándo surge el posmodernismo:

Para algunos, como Gianni Vattimo, la modernidad deja de existir cuando (...) desaparece la posibilidad de seguir hablando de la historia como una entidad unitaria. En otras palabras, la crisis de la idea de la historia lleva consigo la crisis de la idea del progreso (...) y aunque no data el hecho se refiere al momento en que las subculturas comenzaron a tomar la palabra a partir de los años sesenta y setenta. Para otros como Lyotard, es con la segunda guerra mundial con la que el progreso liberal del hombre caduca, ante la certidumbre de haber creado armas de exterminio masivas que niegan todos los ideales *democráticos y <liberales* en los que se basó el *proyecto modernista*. (...) Desde el punto de vista estético, otros investigadores han señalado los años sesenta como el momento en el que, al calor de los retos y cuestionamientos de una realidad dada como eterna e inmutable, se empieza a formar la *ideología* posmodernista que se ha consolidado en los ochenta y los noventa (Rizk, 36).

En América Latina podemos observar el surgimiento de varios posmodernismos entre los que se distinguen uno de izquierda, otro de derecha y otro de pos-derecha/izquierda. “El de izquierda celebra las diferencias y se ocupa en elaborar el discurso de toda marginalidad, sin perder de vista una

⁷ http://sepiensa.org.mx/contenidos/2006/l_posmo/posmo_2.htm

reivindicación política y social de los segmentos desposeídos y un posible reverso de jerarquías”. En el medio artístico, no pocas veces vemos esta actitud camuflada bajo una inofensiva *carnavalización* de las estructuras, que emplea a la parodia, la des-autorización, la irreverencia y el travestismo como tácticas iconoclasticas. Por otra parte el posmodernismo de derecha “se aprovecha de las diferencias, exaltando el individualismo cultural, al tiempo que se apropia de muchas premisas posmodernas para construir una cultura hegemónica de corte neoliberal, basada en la libertad de mercado”. Y el posmodernismo de pos-derecha/izquierda,

[se] empieza a construir a partir de una visión más cosmopolita que trasciende fácilmente las fronteras locales, afín e impulsado por el desarrollo de los medios masivos de comunicación y los nexos electrónicos, para insertarse en un discurso de alcances universalistas perdiendo interés en las cuestiones sociales que definen su entorno inmediato (Rizk, 327-328).

El posmodernismo que detallaré a continuación es el de izquierda ya que en esta tesis la obra analizada pertenece a esta concepción del posmodernismo.

El carácter contradictorio y subversivo de la posmodernidad cuestiona todo, pero no da respuesta y penetra en los discursos históricos y críticos, en los que re-escibe la historia y critica a su propia crítica. El cuestionamiento y el desafío van en contra de la cultura dominante humanista y tampoco cree en la originalidad.

Los paradigmas modernos como la naturaleza del hombre, el concepto de la realidad y la existencia humana son criticados por la posmodernidad. Pues el hombre ya no es uno universal, y tanto la existencia humana como la realidad no se pueden conocer con certeza. “Lo importante ya no es conocer la epistemología moderna que busca conocer la realidad, sino la ontología que cuestiona la existencia de la realidad e indaga cómo se constituye” (Lee, 26).

Otra característica más es el concepto posmoderno de la historia que ya no se considera como una unidad, ni va hacia un progreso lineal. La posmodernidad vuelve a la historia para reflexionar sobre ella o cuestionarla, y da paso a historias diferentes, historias de las minorías, los marginados. La historia posmoderna también cuestiona la relación entre realidad y ficción, porque la historia ya no es una verdad objetiva, sino una narración lingüística que comparte las mismas estructuras que la ficción (Lee, 27).

Y la ficción posmoderna incluye en el texto al autor y al lector. Por una parte se presenta al autor en el proceso narrativo como un constructo, como una función en el texto y por otro lado el lector posmoderno juega un papel activo en la co-creación e interpretación del texto (Lee, 30).

Por otra parte, la poética postmodernista aboga por *el collage*, el pastiche, la intertextualidad, la ironía, el humor, la parodia, los cuales “plantean el problema de que la verdad, la referencia y la objetividad han dejado de existir” (Lee, 26). “Estas características no significan una renuncia ni negación de la historia, (...) sino que (...) conciben la historia como una presencia en blanco a la que hay que devolverle rasgos humanos” (Pulgarín, 14).

Además hay varias instancias que se han manifestado dentro del posmodernismo “creando nuevas avenidas para el quehacer artístico”. Entre ellas se encuentra el movimiento feminista, “instancia política, de resistencia social y cultural, que se ha aplicado a todas las dimensiones de la vida”. Otra instancia “ha sido la creación de nuevos espacios de dimensión temporal en los que se ha colado la *teatralidad* en las artes gráficas”, como por ejemplo, el *performance*: un teatro en donde el actor se transforma en personaje principal y tema, y el texto carece de importancia; y otra instancia, por ejemplo, es la danza-teatro surgida de “la irrupción de la *teatralidad* en la danza” (Rizk, 19). “El posmodernismo se ha convertido en una condición histórica, un *deslizamiento cultural* que ha traído consigo un *cambio de sensibilidad* en la manera de percibir nuestro entorno, nuestra historia, nuestra cultura” (Rizk, 17).

2.1.1 Teatro postmoderno

El teatro postmoderno, como es de suponerse, mantiene un vínculo estrecho con la herencia y la tradición, pero no solamente “con la herencia cultural (los grandes autores, los grandes textos clásicos, los mitos fundadores de la vida simbólica y social) sino también con la herencia de las prácticas *gestuales, vocales, entonativas* que son de la competencia del teatro” (del escenógrafo, del director, del actor). “Se trata de encontrar la relación del cuerpo con el gesto de toda una tradición teatral y social” (Pavis, 26).

Por otra parte en el teatro postmoderno se tiene “en cuenta una nueva totalidad, no la de los enunciados, sino la de su enunciación, de su organización en el discurso de los artistas”. Pues los autores “no buscan ya crear en sus textos la imitación de locutores tratando de comunicar o de sucumbir ante una palabra indescifrable” (Pavis, 25).

El texto, sea moderno o clásico, está como vaciado de su sentido, y de entrada de su sentido mimético inmediato, de un significado que estaría ya ahí, solamente esperando una expresión escénica adecuada. Toda búsqueda de su dimensión socio-histórica, de su inscripción en una historia pasada es desterrada, o al menos retardada tanto tiempo como sea posible (Pavis, 27).

Es decir, en la perspectiva postmoderna hay un rechazo a interpretar un texto dramático, no se trata de explicarlo por lo que se cree conocer en un inicio en la lectura de mesa, con la invulnerable armada de los sociólogos, dramaturgos y directores, sino “de obtener un sentido en reserva o de multiplicar sus variantes y potencialidades” (Pavis, 27).

El texto se mantiene como el objeto de las preguntas, trabajo de los códigos y no serie de situaciones y de alusiones a un subtexto que se trataría de hacer sentir al espectador. El texto es recibido como una serie de sentidos que se contradicen, se responden y rechazan anularse en un sentido global final (Pavis, 27).

Y este “*texto espectacular*” ha llegado a ser de tal complejidad e indeducibilidad que su propio receptor debe tratar de orientarse en el laberinto de los significantes sin poder jamás reducir estos a un significado, a una comunicación” (Pavis, 28).

Por otro lado, en la puesta en escena postmoderna, es “a través del juego del actor” como se va a imprimir a la obra clásica o moderna un nuevo sentido. “Ya no son el teatro y la fábula los que están en el centro de la representación, ni incluso el espacio y los sistemas escénicos”, actualmente son el ritmo, el tiempo y la dicción (Pavis, 28).

Además el teatro postmoderno se caracteriza por su deconstrucción pues el postmodernismo en “su práctica genera al mismo tiempo su propio metadiscurso, abriéndose al infinito del signo y haciendo legibles las condiciones de su actividad”. El postmodernismo realiza su propia deconstrucción como procedimiento para inscribirse en la autorreflexividad, su funcionamiento mismo y el comentario de su enunciación. Se trata de “la reflexión del teatro sobre sí mismo” (Pavis, 30-31).

También es importante mencionar cómo “a pesar de la incoherencia temática de los enunciados, la obra postmoderna conserva una coherencia de su enunciación” (Pavis, 30), es decir, de “su modo de funcionamiento y de su recepción”. La coherencia ya no atañe al génesis de la obra o al modo de fabricación, aspectos ligados a un autor individual, si no que se sitúa a nivel de su ley formal y de la recepción y la experiencia estética. “De ahí el carácter sistemático, conceptual y abstracto de muchas de estas obras de arte” (Pavis, 33).

De allí que el teatro posmoderno se abra a todos los medios de comunicación (pluralidad de códigos: música, danza, luz, elementos olfativos), sin separarlos por rúbricas o géneros, y cualquier lugar pasa a ser lugar de representación, (cafés, garages, aparcamientos, off Broadway, parques,

iglesias, techos – terrazas de edificios, Happening y Open Theatre) (De Toro, 24).

2.2 Metaficción

A continuación describiré la metaficción, uno de los recursos literarios postmodernos que utilizaremos para realizar el análisis histórico ficcional de la obra *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda. “La metaficción es (...) una de las formas literarias de la posmodernidad”. Aunque no es precisamente un género literario, sino mas bien una tendencia narrativa (Lee, 29-31). Linda Hutcheon atribuye al concepto de la metaficción un sentido más amplio: “*Metafiction* (...) is a fiction about fiction –that is fiction that includes within itself a commentary on its own narrative and/or linguistic identity” (Hutcheon, 1).

La metaficción se hace preguntas acerca de la referencia, y por ello no puede evitar ocuparse del problema del estado de sus hechos y de la naturaleza de su evidencia, sus documentos. Además se cuestiona sobre cómo esos recursos literarios son usados: ¿se encuentran estos objetivamente y neutralmente relacionados? ¿O la interpretación inevitablemente entra con la narración? (Currie, 87-90).

“La metaficción historiográfica cuestiona la separación entre historia y ficción, exponiéndolas como construcciones lingüísticas con sus formas narrativas convencionalizadas”. A través de la intertextualidad, la subjetividad, la ideología y la referencia, pone en evidencia la imposibilidad de conocer la historia. Esto nos lleva a pensar en la posible ficcionalidad fuera del texto literario, es decir, de la realidad como construcción (Lee, 29).

La metaficción estudia el significado o lo que representa la línea entre la ficción y la crítica, y toma esa línea fronteriza como su sujeto. La línea divisoria entre la ficción y la crítica ha sido un punto de convergencia donde la ficción y la crítica han asimilado los elementos del uno y del otro, produciendo una energía autoconsciente en ambos lados (Currie, 2).

La metaficción, entonces, no abandona “el mundo real” para los placeres narcisistas de la imaginación. Lo que hace es reexaminar las convenciones del realismo en orden de descubrir mediante su propio reflejo una forma ficcional que es culturalmente relevante y comprensible a los lectores contemporáneos. En demostramos cómo la ficción literaria crea sus propios mundos imaginarios (Currie, 52).

Las características comúnmente reconocidas de la metaficción son: la relación entre realidad y ficción, el proceso creativo y la autoconciencia. Así como la naturaleza del lenguaje, la autorreflexividad, el carácter antirrealista, el papel del lector, las formas populares literarias y el uso de la parodia. “La característica que más destaca entre otras es la autoconciencia de la metaficción que expone su propia ficcionalidad como creación literaria”. La autoconciencia provoca que la ficción se observe a sí misma, y que escriba y discuta sus rastros de artificio literario en vez de ocultarlos (Lee, 35-36).

La autoconciencia trae consigo la autorreferencialidad con la que la metaficción reflexiona y comenta sobre su propia estructura y creación, refiriéndose a sí misma, a otras obras o incluso al género literario. El resultado de la autoconciencia y la autorreferencialidad se suele concretar en la manifestación del proceso creativo dentro de la narración, -incluso llega a ser el argumento central-, junto con su crítica sobre el texto” (Lee, 36).

La metaficción expone también una autoconciencia del significado y función del lenguaje, porque revelando la función del lenguaje se indaga la relación entre el significante y el significado, que pone de relieve la artificialidad de las obras literarias. Y “los textos metaficticios suelen incluir dentro de sí mismos comentarios sobre la organización y selección de palabras, propiedades de los signos lingüísticos, o textos con frases cortadas” (Lee, 38).

La parodia cobra también importancia en la metaficción. “Es una imitación con carácter irónico, que opera a nivel de estilo o de estructura, muchas veces convencionalizados” (Lee, 39). Y el antirrealismo estriba “en que

la metaficción ya no acepta lo real como dado y no se dedica a copiar la realidad, sino que indaga sobre las convenciones y mecanismos de la ficción, que la metaficción critica y cuyo funcionamiento pone de manifiesto” (Lee, 37).

Existen otras estrategias narrativas utilizadas por la metaficción para llamar la atención del lector a su concerniente estructura y poner en evidencia la construcción, rompiendo así cualquier ilusión de realidad creada por el texto. “Los recursos más comunes son: la duplicación interior (estructura de muñecas rusas); la alusión abierta a las relaciones entre el autor y su obra, entre la obra y el lector; la manipulación de tiempo y la perspectiva; la circularidad; la dramatización del lector; la reflexión del lenguaje, etc” (Lee, 40).

La escritura, lo imaginario, la identidad y recursos metaficcionales (...) problematizan la realidad empírica e introducen aspectos ficticios o imaginarios en ésta, para llegar a la síntesis de realidad y ficción de que éstas confluyen y se entretajan en revelar una realidad más amplia en la obra (...), borrando así los límites entre ambas (Lee, 60).

“La metaficción histórica, no pretende reproducir los hechos sino hacernos pensar en nuevas direcciones acerca de los mismos” (Pulgarín, 54). Es decir, la ficción posmoderna sugiere que reescribir o representar el pasado en ficción y en historia es, en ambos casos, abrirlo al presente, para prevenirlo de ser concluyente y teológico (Currie, 77).

2.2.1 La parodia

Como más adelante analizaremos la metaficción en la obra *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda, por medio de la parodia, ahora expondré más detalladamente su significado y características.

La parodia en el discurso de la postmodernidad, es una forma que nos lleva a replantear los problemas acerca de la originalidad (Pulgarín, 30). Uno de los pilares sobre los que se ha construido es “el cambiar el significado de lo que ya está establecido por la tradición, a la luz del presente” (Rizk, 155).

La parodia “es una imitación con carácter irónico, que opera a nivel de estilo o de estructura, muchas veces convencionalizados” (Lee, 39). Desde una perspectiva irónica hace una reelaboración crítica. Esta perspectiva nos posibilita una lectura igualmente creativa de los documentos que nos informan acerca de la historia (Pulgarín, 78).

La crítica e investigadora Linda Hutcheon dice acerca de la parodia:

Parody then, in its ironic “transcontextualization” and inversión, is repetition with difference. A critical distance is implied between the background text being parodied and the network, a distance usually signaled by irony. But the irony can be playful as well as belittling; it can be critically constructive as well as destructive (Pulgarín, 39).

A la parodia como género se le han distinguido dos clases: la satírica y la formal, siendo la primera como la mayoría de las veces se le ha identificado, sin embargo, en una misma obra se pueden encontrar elementos de las dos (Rizk, 151).

El uso de la parodia en los textos “se presta de manera ideal para transvasar de contextos e ideas particularizados a contenidos universales rompiendo con moldes limitadores y ampliando, de esta manera, su radio de acción y difusión de la obra” (Rizk, 162-163).

Sin lugar a dudas, los artistas contemporáneos han convertido a la parodia, como receptáculo de textos, de idiomas y de ideas, en una de sus formas privilegiadas (Rizk, 163).

2.3 Interculturalidad

Como también analizaremos *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda a través de la interculturalidad, ahora hablaré de ésta. “Según el sociólogo y antropólogo Tomás R. Austin Millán la interculturalidad se refiere a la

interacción comunicativa que se produce entre dos o más grupos humanos de diferente cultura”. Pero más allá de la existencia de un diálogo en la interacción entre las culturas existe una relación sinérgica y horizontal, pues ninguna de ellas debe estar por encima de la otra.⁸ La interculturalidad favorece la convivencia y la integración entre diversos grupos culturales para que entre ellos existan relaciones de respeto y de igualdad.⁹

En la interculturalidad la manera de comprender debidamente a las culturas empieza porque se abandonen por unos instantes los propios juicios críticos para así poder colocarse desde el punto de vista del otro y entender la complejidad simbólica de las diversas manifestaciones culturales con sus respectivos criterios.¹⁰

Pero no se trata sólo de reconocer al “otro” o de “fundir las identidades de las culturas involucradas en una identidad única sino “lo que se pretende es enriquecer y reforzar solidaria y creativamente a las culturas,¹¹ creando “una nueva realidad común” en la cual existe la apertura a nuevos conocimientos, escenarios y prácticas sin contradecir las propias identidades y capacidades de las colectividades y personas.¹² La interculturalidad es una relación que respeta la diversidad y en la que hay una “interacción armoniosa y constructiva entre los pueblos” (Olivé, 25).

2.3.1 El teatro / performance / intercultural

En el teatro también podemos observar como “existen muchas otras tentativas por propagar información cultural de un contexto a otro, para las cuales el término *teatro intercultural* es adecuado” (Adame, 298). Este teatro otras veces nombrado *performance intercultural* es “uno de los subgéneros que más ha proliferado en el mundo entero”. Y como bien señala el etnólogo J. Clifford:

Las sociedades en el mundo están demasiado conectadas para permitir ningún aislamiento fácil de sistemas funcionando separada o

⁸ <http://es.wikipedia.org/wiki/Interculturalidad>

⁹ <http://www.amdh.com.mx/ocpi/documentos//docs/6/16.pdf>

¹⁰ <http://es.wikipedia.org/wiki/Interculturalidad>

¹¹ http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/interculturalidad.htm

¹² <http://www.fenocin.org/interculturalidad.html>

independientemente (...) Las identidades en el siglo XX ya no presuponen culturas o tradiciones continuas. En todas partes, tanto los individuos como los grupos están improvisando performances locales derivando su material de memorias (re)copiladas del pasado, usando los símbolos y lenguajes del media extranjeros (Rizk, 307-308).

Lo intercultural ya se había manifestado en la práctica teatral de varios directores como Eugenio Barba y Arianne Mnouchkine a finales de los años sesenta del siglo XX; sin embargo la teoría es más reciente y se inscribe dentro de la postmodernidad (Adame, 289). Para ciertos críticos el *teatro o performance intercultural* ha alcanzado categoría de género; pero otros, como Patrice Pavis, prefieren referirse a este teatro como un canjeo intercultural “dentro de las prácticas teatrales que dan por sentado la constitución de un nuevo género emergiendo de la síntesis de tradiciones heterogéneas” (Rizk, 309).

El mérito de los buenos directores que realizan teatro o performance intercultural “consiste en no reducir o destruir las formas culturales en las que se inspiran, sino en intentar una hibridación situada en la exacta intersección de dos culturas y de las dos formas teatrales y que, por lo tanto, es una creación con pleno derecho. Además no hay cultura propia sin influencia de otras” (Adame, 291).

El teatro intercultural es “posmoderno” en cuanto a que casi nunca busca ponerse bajo el servicio de luchas políticas, sociales, relaciones históricas, intereses económicos o conflictos de clase. Además entre sus variantes se encuentra lo *poscultural*, “que es toda forma de la que no es posible descubrir su funcionamiento interno ni la jerarquía de los componentes”, y lo *metacultural*, que es:

lo poscultural que se da cuenta de tener en su naturaleza y su estrategia, no venir *después*; sino *por encima*, en posición de dominio con relación a otros datos culturales, puesto que una cultura comenta otra, para explicarla o para justificarla, elabora un comentario crítico a

nivel metatextual y se convierte en un metalenguaje interpretativo (Adame, 293-294).

Pero este comentario metateatral, a fin de cuentas, no es solo sobre la otra cultura de la que se extrajo el motivo, la forma o el texto, sino también sobre la propia (Rizk, 309).

Para Pavis son necesarias ciertas operaciones para la transferencia de las culturas: “a) identificación de los elementos formales y temáticos extranjeros, b) objetivo de los adaptadores, c) trabajo preparatorio, d) elección de una forma y e) representación teatral de la cultura” (Adame, 297).

Y de acuerdo con la concepción *auténtica* o *formalista* de la cultura, “propone dos modos de representación a) como imitación más o menos codificada de la realidad por la acción y la escena; y b) como realización de una acción escénica, es decir, sucedáneo de un ritual o un ceremonial” (Adame, 297).

2.4 Antihistoricidad

En algunas obras dramáticas de carácter histórico encontramos la antihistoricidad, como es el caso de *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda, y sucede cuando “ciertos acontecimientos históricos” son presentados a través de una nueva visión. La antihistoricidad en las piezas dramáticas evita que el efecto didáctico se reduzca a la mera transmisión y ordenación de datos. Su interés es encontrar un cambio de perspectiva que permita dar una *relectura* y reinterpretación del acontecer histórico. “Más allá de la posible ambigüedad del concepto de *antihistoria* reconocemos en su uso un acto de agresión, es decir, el deseo de desenmascarar, ya desde el título, las limitantes expectativas genéricas y formales de la recreación de un suceso histórico” (Meléndez, 34-35).

Las piezas antihistóricas no son aquellas en las que el autor:

contradiga los hechos considerados como *verídicos* por los historiadores, ni porque trate de enmendarlos, sino porque su propósito es el de rectificar la interpretación historicista y limitada de los mismos, poniendo los acontecimientos históricos al nivel del espectador, para que este los recree ayudado por la *poesía dramática* (Meléndez, 36).

En la antihistoricidad el “previo conocimiento por parte del público” sobre los acontecimientos de una historia aparta la atención a la anécdota como tal y nos invita a darle una *nueva lectura*, ya sea de carácter revalorativo o formal (Meléndez, 47).

“En el simultáneo desarrollo de dos dramas, uno de raíces históricas y el otro de carácter imaginativo”, es donde reside la mayor parte de la tensión dramática. El primero es llamado el drama interno, el cual es interrumpido por el drama externo que tiene un carácter ficcional y es más escueto, “pues representa el marco imaginativo donde está inserto lo que podría llamarse la pieza histórica” (Meléndez, 39).

Hay entre la dualidad estructural y la temática (*antihistoricidad* en el drama exterior e historicidad en el interior) un reflejo recíproco en donde ambos niveles proyectan sus resortes internos (Meléndez, 51). El hincapié en la dialéctica y el proceso de interpretación entre esa escritura ficcional e histórica resaltan el acto creativo y convierten el diálogo histórico en un discurso autorreferencial y en un recurso dramático (Meléndez, 53).

2.5 Intertextualidad

Y dado que Rascón Banda también empleó la intertextualidad para escribir su obra dramática *La Malinche*, ahora hablaré acerca de ella y sus características.

“Un texto puede llegar a ser una especie de *collage* de otros textos, algo como una caja de resonancia de muchos ecos culturales, y puede hacernos recordar no sólo temas o expresiones, sino rasgos estructurales característicos de lenguas, de géneros, de épocas, etc” (Beristáin, 269).

La intertextualidad como concepto supone la utilización o la presencia de otros textos en un determinado texto. La presencia de otro u otros textos puede permitir la incursión del texto dentro de un sistema o tradición cultural “y a la vez evidenciar la utilización de textos fuera del sistema cultural al cual pertenece el texto” (Villegas, 105).

Un elemento intertextual siempre es connotativo. Al ser tomado del texto original se descontextualiza; al entrar en el nuevo texto se recontextualiza y se transforma, agrega a su *significado* literal un significado que proviene de su procedencia, por lo que crea un efecto de novedad aunque, por otra parte, al ser absorbido por el nuevo contexto, sufre una transformación, ya no es el mismo (Beristáin, 270).

Y puede el intertexto aparecer de distintas formas: como *cita*, *pastiche*, *parodia*, *alusión*, *imitación*, etc. Por otra parte en la intertextualidad el texto o textos se evocan inconsciente o conscientemente, o se citan ya sea total o parcialmente, de manera literal, renovada o creativamente metamorfoseados por el autor (Beristáin, 269). Pero hay tres formas consideradas en las que la intertextualidad se manifiesta:

a) *Intertexto*: Se refiere simplemente a “la presencia de un texto A en un texto huésped B (...) esto es, la relación entre un hipotexto (texto de referencia A) y un hipertexto (texto huésped B)” (...). El intertexto es una inclusión que presume su texto y no deja ninguna duda sobre su fuente y origen (De Toro, 77-78).

b) *Palimpsesto*: Éste realiza en el intertexto una transformación radical, modificando su estructura y dejando únicamente una huella de su fuente y origen. “La intertextualidad palimpséstica es, tal vez, una de las formas recurrentes de escritura y re-contextualización de pasado en un nuevo contexto” (De Toro, 78-79).

c) *Rizoma*: Es una red interminable e interminada, donde han sido insertados nuevos tejidos, guardando ninguna o poca relación con la red original y distinguido por las reglas de calcomanía, ruptura a-significante, heterogeneidad, cartografía, multiplicidad, conexión... La intertextualidad rizomática no abandona nada detrás, únicamente un falso referente que obstruye el texto matriz y, en efecto, presume la falta de toda fuente o una simulada presencia vacía. “En este caso, el intertexto es irreconocible, puesto que el rizoma, según Alfonso de Toro, es un tipo de organización donde un elemento se encuentra conectado a otro de muy diversa estructura, produciendo una proliferación a-jerárquica, desunida, abierta y siempre en desarrollo” (De Toro, 77-78).

El texto dramático también se puede analizar desde la perspectiva de su interrelación con otros sistemas o textos. El proceso de análisis puede incluir, al menos, tres significativas perspectivas: “la interrelación del texto con otros textos tanto dentro como fuera de su sistema cultural, la funcionalidad dramática, y la funcionalidad ideológica” (Villegas, 105).

Cuando se habla del análisis sobre la funcionalidad en el proceso de la construcción dramática, se refiere a:

de qué modo la recurrencia o las transformaciones contribuyen a la eficacia del texto como texto dramático, y su significación ideológica. Esta instancia del análisis podría incluir el examen de la funcionalidad de los elementos en el texto original, o sus versiones, para hacer más evidente su re-funcionalidad en el texto que se analiza. Como todo texto es un proceso de comunicación situada, la reaparición de un elemento – intertextualidad- en otro texto con otro contexto comunicativo implica que ese elemento cumple una función dentro del nuevo proceso comunicativo cuyo sentido se determina por el nuevo contexto histórico y social. Por ello, su reaparición supone su re-ideologización dentro del nuevo proceso de comunicación (Villegas, 105-106).

Además de que, como ya de alguna manera se mencionó, el fragmento originalmente perteneciente a un texto modificó su significado “al convertirse en un intertexto perteneciente a otro texto en una nueva estructura. Esto es porque el intertexto en su texto original estaba situado en un lugar específico, y en el nuevo texto está situado en un lugar en el que adquiere una coherencia con respecto a la nueva escritura” (Martínez, 5).

Es importante, que la mayoría de las veces, uno se pregunte por qué cierto texto o elemento de un texto es reutilizado por nuevos autores en diferentes circunstancias históricas. Algunas veces se trata de la fuerza de la situación básica de un texto para ser aplicada a otras situaciones parecidas en la historia (Villegas, 106).

3. LA PARODIA, LA INTERCULTURALIDAD, LA ANTIHISTORIA Y LA INTERTEXTUALIDAD EN LA MALINCHE DE VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

3.1 *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda

3.1.1 Víctor Hugo Rascón Banda: Biografía y obra

Víctor Hugo Rascón Banda nació en un pueblo minero llamado Uruáchic, en la sierra de Chihuahua. Debió dedicarse a la minería por tradición pero su infancia y su nombre -como el del escritor francés de *Los Miserables*- lo condenaron a convertirse en dramaturgo (Rascón, 2007: 8). Su abuelo fue el juez del pueblo, su padre el Ministerio Público y su madre trabajaba con éstos como secretaria, por lo que Víctor Hugo y sus hermanos crecieron entre delincuentes y sentencias (Bixler, 22-23). Víctor Hugo de niño no fue bueno para las habilidades deportivas y físicas, pero sí un niño modelo para recitar y dramatizar en festivales escolares, bailar, leer en voz alta, para el coro de la escuela y las composiciones (Bixler, 36). Desde pequeño comenzó a escribir cuentos, luego fue enviado a Chihuahua a estudiar la secundaria y la normal, en una de las instituciones más socialistas y revolucionarias del país (Bixler, 23). Más tarde “estudia para maestro normalista con especialidad en lengua y literatura españolas y posteriormente es licenciado, maestro y doctor en derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México” (Rascón, 2007: 8).

Fue durante sus estudios de licenciatura que el teatro apareció en su vida. En la Facultad de Derecho escribió, dirigió y actúo: *Nolens Volens*, *Las fuentes del derecho* y *De lo que aconteció a Litigonio con su esposa Prudenciana con Fraudonio*. Estas obras tenían el objetivo de hacer más accesibles los contenidos de las asignaturas de derecho penal, derecho procesal y derecho romano. “El proyecto fue tan afortunado que se dieron funciones en las facultades de Derecho de la República Mexicana y Sudamérica” (Rascón, 2007: 8).

En 1977 comenzó sus estudios formales de dramaturgia en el Centro de Arte Dramático A.C (CADAC), de Héctor Azar, donde fue alumno del dramaturgo Vicente Leñero, quien habría de ser su tutor y maestro para siempre. En el taller redactó y puso en escena *El otro Bob Dylan*, y bosquejó lo que habría de ser su primera obra como tal: *Voces en el umbral* (1978). “Más adelante acudió al taller de dramaturgia de Hugo Argüelles, donde escribió *Armas blancas*, texto que dirigió Julio Castillo en 1982, y que constituye un momento cúspide del teatro universitario” (Rascón, 2007: 8). Pero no es sino con el estreno de *Los Ilegales* (1979) que se considera a Víctor Hugo Rascón Banda dramaturgo profesional. El estreno de esta obra dirigida por Marta Luna, inauguró el movimiento *Nueva Dramaturgia Mexicana* de la Universidad Autónoma Metropolitana. Y a pesar de nunca tomar Rascón Banda un taller formal con Emilio Carballido, éste le brindó consejos literarios cuando lo necesitó (Bixler, 38-39).

Víctor Hugo es uno de los dramaturgos más sobresalientes del teatro mexicano. Escribió más de medio centenar de obras, las cuales en su mayoría fueron llevadas a escenarios nacionales e internacionales. Éstas exploran temas diversos como la justicia, la marginación social, la frontera, la representación de minorías y la identidad; pero en su producción en general se observa un elemento constante: el compromiso social. Otro “aspecto de su dramaturgia, que ha despertado el interés de los estudiosos, es el papel protagónico que le otorga a la mujer en la construcción de la estructura social” (Rascón, 2007: 6-9).

El entorno en que se desarrolló Víctor Hugo determinó que parte de su obra haya sido inscrita como “dramaturgia del norte”, con obras como *Sazón de mujer* (2001), *El ausente* (2002), *Apaches* (2004), entre otras. A finales de la década de 1970 formó parte de la llamada “nueva dramaturgia mexicana” al lado de importantes escritores como Sabina Berman, Miguel Ángel Tenorio, Hugo Hiriart, Jesús González Dávila, Alejandro Licona y Óscar Liera. Esta generación hablaba sobre la sociedad y los problemas sociales e “intentaba indagar sobre la identidad cultural de los mexicanos”. La iniciativa del

movimiento fue de Emilio Carballido y la promoción por parte de Guillermo Serret (Rascón, 2007: 7-9).

La obra dramática de Rascón Banda también ha sido clasificada por la crítica académica “en distintos grupos descritos con calificativos como: teatro documental (*La mujer que cayó del cielo*, 1999), de nota roja (*Contrabando*, 1991), (...), de intolerancia, testimonial, temas urbanos (*La banca*, 1997), entre otros” (Rascón, 2007: 9).

Rascón Banda recibió diversos premios nacionales e internacionales como el Ramón López Velarde (1979), Premio Nuestra América (1981), Sor Juana Inés de la Cruz (1986), Juan Ruiz de Alarcón (1993), Rodolfo Usigli (1993), la medalla Xavier Villaurrutia (2005) y el Premio Hispanoamericano de las Artes Escénicas (2006). En el 2006 “en París pronunció el mensaje del Día Internacional del Teatro, distinción que han tenido personalidades como Arthur Miller, Laurence Olivier, Peter Brook, Eugene Ionesco y Edward Albee, entre otros”. En diciembre de ese mismo año, en Ciudad Juárez, el teatro del Conjunto Cultural Paso del Norte fue nombrado “Teatro Víctor Hugo Rascón Banda”, y ciertos premios nacionales llevan su nombre (Rascón, 2007: 9-10).

También experimentó la docencia, no en el sentido convencional de impartir clases en aulas, sino en el aspecto de asesorar a aquellos dramaturgos que se acercaron a él en busca de un consejo teatral o literario; y otra de sus grandes labores fue la lucha constante de los derechos de los autores, la que lo llevó a presidir la Sociedad General de Escritores de México (SOGEM).

Por otra parte, Rascón Banda creó diversos guiones para cine como *Morir en el Golfo*, *La muerte del Padre Pro*, *Jóvenes delincuentes*, *Días difíciles*, *Rosa de California* y *Playa Azul*. Escribió la novela *Contrabando* (1991), y en el género cuentístico publicó la antología *Volver a Santa Rosa* (2004). También colaboró en la revista *Proceso* como columnista y en el suplemento cultural *Confabulario*, sin olvidar que por más de 25 años trabajó en diversos bancos como director de la administración. “Para la comunidad teatral y cultural del país, Víctor Hugo Rascón Banda es un líder que conjunta

la sensibilidad y experiencia del creador y el conocimiento profundo del marco jurídico” (Rascón, 2007: 10).

3.1.1.1 Las mujeres de Rascón Banda

Como ya había comentado en el apartado anterior, un aspecto de la dramaturgia de Víctor Hugo Rascón Banda “es el papel protagónico que le otorga a la mujer en la construcción de la estructura social” (Rascón, 2007: 6); de hecho, dentro de su producción literaria encontramos una gran cantidad de personajes femeninos. La causa de esta gran facilidad para hablar de las mujeres la explica muy bien en una entrevista otorgada a Enrique Mijares para el libro *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral*, de Jacqueline E. Bixler:

El saber escuchar a los demás, sin que se den cuenta, percibir sus acentos, sus giros idiomáticos, su construcción, sus emociones y sentimientos, sus sueños y esperanzas, sus frustraciones y deseos, su desaliento, me viene de niño, desde que escondido tras un sauce o un álamo, escuchaba a las mujeres que lavaban en el río hablar de sus maridos, sus hijos, sus actos sexuales, sus problemas económicos, sus partos, sus deseos. Veía el mundo y tenía una visión del universo, a través de la mirada y sensibilidad femeninas... Mis innumerables tías que visitaban mi casa y las maestras- y las mujeres como maestras, a quienes escuchaba escondido tras un ropero, trastero, mesa del metate, sillón o debajo de la cama, fue otra forma de aprendizaje y conocimiento de la vida a través de los sentimientos de estas mujeres. Imaginemos a un niño de seis años que oye hablar abiertamente de orgasmos, de posiciones sexuales, de partos y abortos, de hombres flojos, machistas e insufribles, de deseos y pasiones satisfechas e insatisfechas. Es por eso que los personajes femeninos se me facilitan (Bixler, 37).

La voz y las memorias de la figura de la mujer, en las obras de Rascón Banda, “hacen resaltar su marginalidad, dentro de su propia cultura, dentro de su país y dentro de un mundo cada vez más globalizado”. Además estas voces femeninas denuncian la injusticia, la miseria, la corrupción y la

traición, los temas más comunes del teatro de Rascón Banda (Bixler, 52). El mismo autor contó a Armando Partida para el libro *Se buscan dramaturgos*: “a través de las mujeres yo voy contando historias, o voy reflexionando sobre el microcosmos de la vida social mexicana” (Partida, 2002: 311).

Entre los más memorables de los personajes femeninos figuran las cuatro rehenes de *La banca*, las tres viudas de *Contrabando*, las tres mujeres victimizadas pero aún fuertes de *Sazón de mujer*; la gitana de *Guerrero negro*, la tarahumara silenciada de *Voces en el umbral* y *La mujer que cayó del cielo*, las mujeres victimizadas en *Hotel Juárez* y las dos mujeres históricamente difamadas que protagonizan las obras epónimas *Tina Modotti* y *La Malinche* (Bixler, 2005: 53).

Pero Rascón Banda no sólo comprendió la existencia y el ser de la mujer, a través de las voces femeninas también pudo entender y comprender a los hombres, los cuales también forman parte de sus textos (Bixler, 37).

3.1.2 *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda

3.1.2.1 De cómo surge *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda

La Malinche de 1998 es una obra escrita por Víctor Hugo Rascón Banda en colaboración y negociaciones constantes con Johann Kresnik, el también director de la puesta en escena en ese mismo año, por lo que me permito detallar las circunstancias de su gestación.

La información proporcionada a continuación se obtuvo de la bitácora escrita por Víctor Hugo Rascón Banda sobre la puesta en escena de *La Malinche*, que se incluye en su libro del mismo nombre (justo después del texto dramático), así como de una entrevista personal, proporcionada por el director teatral Mario Espinosa¹³.

¹³ Quien comisionó la escritura del guion de *La Malinche*, en colaboración con el director de escena.

En el año de 1995 el Festival Internacional Cervantino trajo a México la obra *Frida Kahlo*, dirigida por el director y coreógrafo austriaco Johann Kresnik. Esta obra de teatro no convencional, definida como teatro coreográfico¹⁴, provocó fuertes polémicas entre algunos mexicanos. Muchos artistas vapulearon al director por “su visión estética e histórica de Frida y Diego”. Sin embargo, el dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda defiende a Kresnik escribiendo un texto con una buena crítica sobre su puesta, “publicado en La Jornada y luego en Alemania” (Rascón, 2002: 153).

Dos años más tarde Gerardo Estrada, director del Instituto Nacional de Bellas Artes, INBA, quien también había quedado muy complacido con el trabajo de Kresnik en *Frida Kahlo*, decide trabajar con él en un nuevo proyecto teatral. Estrada propone además que este proyecto se lleve a cabo bajo la coproducción del INBA, el Festival Cervantino y el Instituto Goethe, y Kresnik trabaje en colaboración con el dramaturgo mexicano Víctor Hugo Rascón Banda¹⁵ (Espinosa, 2014).

Mario Espinosa, coordinador de Teatro del INBA y encargado de la organización del nuevo proyecto, fue quien invitó y reunió en diferentes ocasiones a Rascón Banda y a Kresnik para la planeación del proyecto. Así fue como ambos artistas decidieron la participación de la Malinche durante la Conquista de México como hilo conductor de la obra, además de traerla al tiempo presente y establecer así un paralelismo entre este acontecimiento histórico y la situación sociopolítica del México contemporáneo (Espinosa).

Rascón Banda escribe entonces una primera versión de *La Malinche* (título asignado a la obra), para que Kresnik comience a montarla bajo su propuesta denominada teatro coreográfico (Rascón, 2002: 177).

¹⁴ El teatro coreográfico –creación de Johann Kresnik–, integra en el escenario el teatro, la danza, la música, la ópera rock, la pintura, el juego teatral provocador, con la crítica político-social (Rascón Banda, 190).

¹⁵ Creyendo que ambos artistas podían entenderse debido a los intereses en común mostrados anteriormente.

Es importante mencionar cómo Rascón Banda estuvo presente en casi todo el proceso de montaje, es decir, durante la mayoría de los ensayos de la puesta, pues como él mismo señala en su bitácora, alguien tenía que estar cerca de Kresnik¹⁶ detallándole el significado del texto dramático: “cada palabra, cada frase, cada subtexto, cada problema, cada costumbre, quién es quién, como seguramente lo hizo Malinche con Cortés, para que éste entendiera el mundo en el que estaba penetrando” (Rascón, 2002: 210-211).

Rascón Banda discutió mucho con Kresnik la primera versión de *La Malinche* y conforme se fueron sucediendo los ensayos, comenzó a ajustar y modificar el texto dramático, ya fuera a petición del director austriaco, o porque al mismo dramaturgo le parecía que la forma en que el texto se estaba escenificando no funcionaba para el montaje; incluso como resultado de las propuestas efectuadas por parte de los actores y demás artistas participantes del montaje (Rascón, 2002: 177-189).

Cabe señalar que Rascón Banda colaboró también con Kresnik en la dirección escénica de *La Malinche*, en donde fue, como él mismo describe en su bitácora, “algo así como un asistente de director, asesor, consejero, conciencia. O sea, como un chango orejero que está siempre cerca del director, como un primer espectador, para opinar sobre lo que va sucediendo en el escenario” (Rascón, 2002: 157). Y aunque muchas veces Rascón Banda influyó en las decisiones tomadas por Kresnik para el montaje, otras veces no lo logró (Rascón, 2002: 193-194). Sobre esto el dramaturgo comentó en una entrevista otorgada a Stuart A. Day para el libro *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral*, no estar de acuerdo ni con la mitad de las decisiones tomadas por Kresnik en la puesta; sabiendo cómo reaccionaría el gobierno mexicano con un fuerte rechazo, pero decidió tomar el riesgo y aceptó “los excesos de la dirección, las cosas escatológicas, sexuales, obscenas” (Bixler, 30-31).

¹⁶ Recordemos que Kresnik era extranjero y no estaba totalmente familiarizado con la historia y cultura mexicana.

Como puede observarse, tanto la escritura del texto dramático de *La Malinche* como su puesta en escena (1998), consistieron en un trabajo compartido, en un proceso de colaboración y no solamente por parte del dramaturgo y director de la obra, sino de todos los artistas participantes de la puesta con sus distintas especialidades (Espinosa).

Sin embargo, a pesar de la amplia colaboración en el proyecto, el resultado final del texto dramático diferiría mucho del montaje, pues Kresnik no respetó en su dramaturgia escénica el texto dramático de Rascón Banda, al conferirle otras interpretaciones a los símbolos ya propuestos (Rascón, 2002: 224-232).

3.1.2.2 La polémica de *La Malinche* de Víctor Hugo Rascón Banda

A continuación se detalla brevemente la polémica generada por la puesta en escena de *La Malinche* de Johann Kresnik (1998), pues no sólo representó todo un suceso en la historia del teatro mexicano, sino incluso marcó la vida personal y profesional del dramaturgo Víctor Hugo Rascón Banda.

“Tras meses de creación y ensayos, el espectáculo [de *La Malinche*] se estrena el 20 de octubre de 1998 en el marco del XXVI Festival Internacional Cervantino donde ya en los ensayos generales se intuye la polémica debido al violento abandono de la sala por parte de” algunos espectadores. Días después el espectáculo viaja a la Ciudad de México para ser representado “en el Teatro Jiménez Rueda desde el 29 de octubre hasta el 13 de diciembre del mismo año. Durante todo este tiempo, un exaltado debate (...) desde las butacas del público, la prensa y los noticieros va a acompañar a las funciones”¹⁷. La obra provocó un fuerte escándalo tanto para la crítica especializada como para aquella que no lo era; las reacciones se dividen: las de los que la llenan de ovaciones y elogios y las de los que la rechazan completamente por considerar sus imágenes muy violentas¹⁸.

¹⁷ http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/art_Albaladejo.pdf

¹⁸ <http://www.latinamericanstudies.org/aztecs/malinche.htm>

En efecto, *La Malinche* genera un fuerte escándalo no solo por criticar duramente al gobierno, la sociedad y las políticas socioeconómicas imperantes en el México contemporáneo; sino porque lo que presenta en escena tiene un alto contenido de provocación: “imágenes muy fuertes, acciones muy fuertes”, que generan entre el público un ambiente distinto al acostumbrado (Espinosa).

Se piensa que el retiro del espectáculo de la cartelera fue debido a esta controversia, no logrando extender su temporada. Sobre este asunto Rascón Banda relata también a Stuart A. Day en *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral*:

En el caso de *La Malinche* sólo pudimos dar treinta funciones porque el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y el Instituto Nacional de Bellas Artes, que la producían, no quisieron continuar. El pretexto que dieron –aun con la taquilla, porque teníamos agotadas las localidades, teatro lleno– era que no se lograba para dar gasto de nómina y el de los animales que eran muy caros; las serpientes cobraban mucho por actuar. Las boas y los pescados vivos que allí mataban, pues eran caros. Pero incluso así, el pretexto fue que no alcanzaron la taquilla. Aquí nos aplicaron la regla comercial de los productores privados. Aun con teatro lleno no se alcanza a pagar porque eran efectos especiales, bombazos, incendios, unas explosiones, había un lago en el escenario – costaba mucho mantener eso– (Bixler, 28-29).

Y agrega: “Mi vida del teatro se divide en antes y después de *La Malinche*: Perdí amigos, directores, actores y dramaturgos muy famosos, de muy alto nivel, que rechazaron mi producto, y me sentí rechazado, porque no lo entendieron. En cambio las generaciones nuevas y el público común lo aceptó por completo” (Bixler, 31).

3.1.2.3 Ficha artística de *La Malinche*

Debido a la importancia del espectáculo de *La Malinche* dentro de la historia del teatro mexicano, tanto por su modo de realización como por la polémica desatada, se presenta a continuación la conformación del equipo creativo.

La Malinche

Elenco: Norma Angélica, Farnesio de Bernal, Víctor Carpinteiro, Alberto Estrella, Hugo Esquinca, Ana María González, Luisa Huertas, Laura de Ita, Rodolfo Jacuinde, Olga López, Cristina Michaus, Ángel Mondragón, Gustavo Muñoz, Silverio Palacios, Angelina Peláez, Luis Rábago, Arturo Ríos, Liliana Saldaña, Mario Zaragoza

Dramaturgia: Víctor Hugo Rascón Banda

Dirección y coreografía: Johann Kresnik

Diseño de escenografía y vestuario: Mónica Raya

Música: Leopoldo Novoa

Director adjunto: TillKunhert

Diseño de iluminación: Mark Foster y TillKunhert

Diseño de Audio: Ramón Valdés

Producción ejecutiva: Luis Grillo

Asistencia de dirección: Eva Bodenstedt

Asistente de coreografía: Marcela Aguilar

Asistente de producción y escenografía: Alfonso Cárcamo

Asistente de producción y vestuario: Claudia Desimone

Asistente de producción: Aarón Fitch

Musicalización: Johann Kresnik y Leopoldo Novoa

Asistente de sonido: Mario García

Fotografía: Obdulia Calderón

Diseño de imagen: Sergio Carreón

Ingeniero de grabación: Sergio San Miguel

Efectos especiales: Alejandro Jara y Grupo Profesional de México (Rascón, 2002: 148).

3.1.2.4 *La Malinche* descripción y sinopsis

Como se mencionó anteriormente, el resultado final del texto dramático y la puesta escénica de *La Malinche* (1998) no fueron los mismos. Por ello y para fines explicativos de esta tesis, se recurrió a la última versión publicada de *La Malinche* para analizar su escritura y mensajes implícitos, además de efectuar una breve descripción y sinopsis de la obra.

La Malinche es un drama en un acto que se divide en 37 escenas, en las que se presenta de forma itinerante una serie de acontecimientos, que van y vienen del pasado (con Cortés y la Malinche) al presente (con el subcomandante Marcos, entre otros). Es decir, algunas escenas relatan la historia de la Conquista de México, en otras escenas se relatan algunas de las situaciones de su presente; en tanto en otras se mezclan elementos del pasado y el presente en un mismo momento. “También se desempeña la nota política por las referencias constantes a los partidos políticos –perredistas (PRD), panistas (PAN) y priistas (PRI)” (Rascón, 2010, t. I: 214-215). La acción sucede en el Congreso de la Unión donde los espectadores participarán como diputados. Por otra parte las escenas en la obra “recogen textos de muy diversa procedencia y cronología”, por lo que la obra está construida en una especie de collage textual y no tiene una estructura lineal¹⁹.

La Malinche no es una obra histórica como tal sino que establece un paralelismo entre la Conquista de México y la situación política, social y cultural de nuestro país en la época contemporánea (específicamente de la década de los noventa cuando fue escrita). Así vemos cómo la conquista española es la conquista estadounidense, a consecuencia del neoliberalismo, del capitalismo, la globalización y “el ingreso al primer mundo”. Los aztecas, que fueron despojados de sus costumbres, religión e independencia, se transforman en los indígenas de la insurrección acontecida en Chiapas (1994), a quienes no se les permite tener su propia autonomía; estableciendo una analogía entre la

¹⁹ http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/art_Albaladejo.pdf

matanza de Acteal (1997) con la matanza de Cholula (1519). Asimismo, se exponen también las consecuencias del Tratado de Libre Comercio de América del Norte, TLCAN, (entrado en vigor en 1994) y los Acuerdos de San Andrés (1996) (Rascón, 2002: 160). Además la Malinche, protagonista de la obra, es trasladada al México actual donde es víctima del racismo y resulta partícipe y testigo de la nueva conquista de este país por parte de los estadounidenses, sumergiéndose así en los íconos del nuevo milenio mexicano: Halloween y Coca-Cola, Chiapas y la soberanía, Cuauhtémoc y Marcos. De allí observamos la recurrencia por parte de Rascón Banda a la intertextualidad y la interculturalidad histórica, a través de la metaficcionalidad.

3.2 La parodia y la interculturalidad en *La Malinche*

En *La Malinche* encontramos varias de las formas literarias mencionadas en el capítulo anterior, que podemos observar por separado e interrelacionadas. A continuación estableceremos la interculturalidad y la metaficcionalidad en *La Malinche* a través de una de sus características: la parodia: “una imitación con carácter irónico” (Lee, 39).

Dentro de la obra *La Malinche*, encontramos diversas escenas donde se describen y escenifican momentos acontecidos durante La Conquista de México y la época de colonización en el periodo de la Nueva España; sin embargo los sucesos descritos y escenificados no se nos presentan exactamente como nos los cuentan en la historia oficial, al encontrarlos varias veces acompañados de elementos de carácter ficcional.

En algunas de estas escenas las características de los elementos ficcionales hacen referencia al presente de México, por tanto, observamos una interculturalidad: por un lado se narran sucesos de la cultura prehispánica mexicana o sucesos de la cultura novohispana y por otro lado estos sucesos se encuentran acompañados de elementos culturales de la vida cotidiana nacional actual mexicana; en otra escena los elementos ficcionales se presentan con las características de la cultura estadounidense; permitiéndonos también observar una interculturalidad: integrada igualmente por la presencia de la cultura

prehispánica mexicana y la presencia de la cultura estadounidense; pero inclusive en otra escena observaremos elementos ficcionales con referencia al presente de México como elementos ficcionales haciendo referencia a la cultura estadounidense, integrándose, de esta manera, la interculturalidad por la presencia de la cultura prehispánica, la cultura de la vida cotidiana nacional mexicana contemporánea y la cultura estadounidense actual.

En todas estas escenas, en las que observamos la interculturalidad, los elementos ficcionales nos provocan interpretar los sucesos de la Conquista de México y de la Nueva España de manera paródica e irónica y nos permiten efectuar un anacronismo entre el pasado y el presente de México.

Rascón Banda nos presenta una nueva versión de los hechos sucedidos durante La Conquista de México, tomando a su vez al hecho histórico como pretexto para interpretar la problemática política, económica y social mexicana contemporánea, específicamente la de la década de los noventa. A continuación detallaré los momentos en los cuales se observa una imitación con carácter irónico de la Conquista de México a través de la interculturalidad.

En la escena V llamada “Traducción simultánea” cuando sucede el primer encuentro entre los españoles y los enviados de Moctezuma (Rascón, 2002: 33), y en la escena XI llamada “Moctezuma recibe a Cortés”, en la que efectivamente Moctezuma da la bienvenida a Cortés y a sus soldados españoles (Rascón, 2002: 57), se indica cómo los soldados españoles aparecen vestidos como turistas estadounidenses de Cancún. De esta manera, al presentarse a los soldados españoles (de la conquista de México) vestidos con los atuendos actuales de los estadounidenses, se establece un paralelismo irónico entre ambos: ahora los estadounidenses son los nuevos conquistadores de México.

Otra parodia se encuentra en la escena V y tiene lugar después del descubrimiento de Cortés respecto el conocimiento de Malinche joven de las lenguas maya y azteca, cuando le ordena a Jerónimo ir a ofrecerle a Malinche joven ser su faraute: “Dile que la quiero tener como, algo así como mi faraute; o

sea como mi secretaria, pues...”; y luego cuando Jerónimo le pide a Malinche joven: “Que si quieres ser su secretaria ejecutiva bilingüe” (Rascón, 41-42). La parodia se observa en los sinónimos que otorgan tanto Cortés como Jerónimo de Aguilar a la palabra *faraute*. La palabra *faraute* era utilizada en el lenguaje de la época y probablemente Cortés la utilizó para nombrar el cargo de la Malinche para con él, sin embargo el sinónimo de *secretaria* y las palabras de *secretaria ejecutiva bilingüe* son términos utilizados hoy en día para denominar un oficio.²⁰ En este momento el autor recurre de nuevo al anacronismo con el objetivo de comparar como tanto durante La Conquista de México como en la actualidad es de gran importancia hablar dos idiomas. El conocimiento de la Malinche tanto de la lengua maya como de la azteca le permitió a Cortés comunicarse mejor con los indígenas y conquistarlos más fácilmente, ahora, en este mundo globalizado, ser bilingüe nos permite comunicarnos con eficiencia en otros países y conducirnos mejor en los diferentes escenarios propuestos por la globalización.

Así también encontramos en la obra otras parodias respecto al idioma de los conquistadores españoles. Cortés a veces en lugar de hablar en español, irónicamente habla en inglés como al inicio de la escena XI cuando conversa con Malinche joven mientras ésta le presenta a Moctezuma (Rascón, 2002: 57) y en la escena XIII, llamada “El tesoro de Moctezuma”, cuando insulta a Malinche joven con las palabras “Shut up! Son of a bitch!” después del reclamo de ella por el gran temor de los mexicanos al ver como él y sus hombres habían convertido en barras todas las pertenencias de Moctezuma y objetos de oro de la Casa del Tesoro (Rascón, 2002: 68). Estas parodias nos dan a entender nuevamente cómo, en la actualidad, los conquistadores de México son los estadounidenses y si su cultura es ahora la dominante; por tanto su lengua también.

Rascón Banda además en *La Malinche* critica situaciones y personajes mexicanos. En la escena V irónicamente se describe: “Cortés toma a la

²⁰ Pero también es importante mencionar, que los analistas y críticos desde hace algunos años, han venido utilizando el término *secretaria ejecutiva bilingüe* para denominar el papel que jugó Malinche durante la Conquista de México al lado de Cortés.

Malinche y a Jerónimo por sus brazos como un político mexicano y camina con ellos alejándose un poco”, es decir, aquí vemos una burla a la actitud paternalista de quienes se encargan de los asuntos políticos de importancia para la nación mexicana. Y seguidamente vemos en esta escena a Bernal Díaz reportar por teléfono celular para la agencia Efe cómo cuatro días más tarde del primer encuentro entre los mensajeros de Moctezuma aparecieron otros mensajeros de Moctezuma con más oro y ropa para los españoles (Rascón, 2002: 40-41). La escena ocurre en el pasado y por lo tanto es irónico ver a Bernal Díaz reportándose por teléfono celular, efectuando una referencia a la manera en cómo nos comunicamos hoy en día, a la dependencia que tenemos respecto a la tecnología, y a la manera en cómo actualmente los periodistas informan las noticias, ocurrida muchas veces a través de aparatos electrónicos.

En la escena XVIII, nombrada “Cuauhtémoc torturado”, observamos una parodia a la policía mexicana actual:

Cortés dirige la tortura de Cuauhtémoc y de sus dos acompañantes, los Señores de Texcoco y Tlacopan. Malinche traduce. Les aplican las torturas de la policía mexicana actual: *El Pocito* (La cabeza dentro de tambos de agua). *El tehuacanazo* (agua mineral agitada en la nariz). Quemaduras de cigarro en el cuerpo, toques eléctricos en los genitales (Rascón, 2002: 81).

Posteriormente, en la escena XXVI nombrada “Los niños de la calle” Malinche joven aparece como reportera frívola de televisión y entrevista a Vasco de Quiroga, después de dar nota a la televisión respecto de un enfrentamiento entre niños de la calle y la policía. Cada vez que Vasco de Quiroga, quien vino a La Nueva España como oidor de la Real Audiencia, comenta algo es interrumpido por los comentarios frívolos, simples, superficiales e ignorantes de la Malinche. Por ejemplo, cuando Vasco comenta sentir gran piedad al ver a los mendigos y huérfanos de los tianguis comer sobras de perros y puercos, Malinche lo interrumpe y nombra a la limosna como una solución para esos seres; pero Vasco le contesta que la solución está en enseñarles a los niños las artes y los oficios, un modo honesto de vivir;

y Malinche le corta la palabra de nuevo e indica la venida de anuncios, causando gran desconcierto en Vasco (Rascón, 2002: 101-103). La escena ocurre en el pasado; como una metaficción al ver a la Malinche como reportera de televisión, ya que en esa época esa profesión no existía y mucho menos a eso se dedicó la Malinche. Rascón Banda de nuevo hace una referencia al presente y utiliza la ironía para que sea la Malinche quien simbolice la frivolidad y la negligencia de muchos de los comunicadores y periodistas de este país, cuyos informes y noticias no contienen ni la profundidad ni la completa verdad de los problemas del país. Además el hecho de que Malinche, a quien siempre se le ha considerado traidora de la patria, esté caracterizada como reportera frívola de televisión, nos hace ver como ahora también todos esos reporteros mexicanos, negligentes y carentes de verdadera vocación, son traidores de la patria.

Y en la escena XXVII llamada “Los reclamos del hijo”, cuando Malinche tras las rejas de la ventana le dice al personaje de Martín Cortés: “Soy tu madre”, mientras éste pasa por la “Plaza de la Cochita”²¹, se describe a “Martín Cortés, vestido modernamente con ropas de Armani”. Malinche para ese momento estaba muerta y por eso Martín le contesta: “¿Está loca? Perdone, pero ya me voy”. Después Malinche lo llama ambicioso, soberbio, altanero como su padre y le recomienda quedarse a vivir en su tierra natal y no en España, le dice cómo él tiene más derechos de gobernar la Nueva España que los que la están gobernando en ese momento (Rascón, 2002:105-107). La parodia en esta escena se efectúa a la forma de ser y vestir del personaje de Martín Cortés pues nos da la posibilidad de establecer un paralelismo entre este personaje y las personas que actualmente prefieren vestir con ropa de marca extranjera, que no reconocen su país ni sus raíces y ambicionan ser más de lo que son, principalmente a causa del capitalismo y la globalización.

Así también observamos la parodia en las expresiones de los personajes de la Conquista de México, pues éstas son contemporáneas. En la escena V Cortés al no lograr comunicarse con un mensajero de Moctezuma por medio de

²¹ La Plaza de la Concepción, comúnmente llamada “Plaza de la Conchita”, es parte de un barrio antiguo de Coyoacán, que proviene de la época del Virreinato de la Nueva España.

Jerónimo de Aguilar, no conocedor de la lengua náhuatl, expresa a Jerónimo: “No le entiendo ni madres” (Rascón, 2002: 34). En la escena VII nombrada “La primera decepción” Cortés le dice a Malinche joven: “No me estés jodiendo” (Rascón, 2002: 46- 47), después de preguntar ella la causa de la matanza a los señores de Cholula y Tlaxcala así como la causa del incendio a las casas y a los templos sin razón aparente. Seguidamente en la escena XIV nombrada “Cuauhtémoc reclama a Moctezuma”, después de reclamarle Cuauhtémoc a Moctezuma su sometimiento a los españoles y su cobardía, utiliza la expresión: “¡Te tienen agarrado de los huevos!” (Rascón, 2002: 69-70). Y al final de la escena XVIII Cortés le dice a Cuauhtémoc: “Te va a llevar la chingada” (Rascón, 2002: 82).

Por otra parte las escenas de la obra no ocurren solamente durante La Conquista de México, es decir, en el pasado. Mediante el anacronismo el autor nos traslada al tiempo presente para ejemplificarnos cómo es que muchos mexicanos a raíz del neoliberalismo y la globalización estamos perdiendo nuestras costumbres, nuestra identidad y rechazamos nuestras herencias indígenas, y para mostrarnos la intención de la clase media en general y la burguesía nacional de adoptar una cultura no proveniente de nosotros mismos, de nuestras raíces. Estas escenas también emplean elementos ficcionales y el principal es que la Malinche es trasladada del pasado al presente de México para ser la principal exponente de las situaciones descritas anteriormente. Los demás elementos ficcionales tienen características de la cultura estadounidense, y por lo tanto en estas escenas observaremos la interculturalidad integrada a la presencia de la vida cotidiana nacional, a la cultura prehispánica y a la cultura norteamericana; y a través de éstas interculturalidades encontraremos la parodia al México contemporáneo.

En la escena XXX nombrada “La fiesta interrumpida” un licenciado está celebrando una fiesta con motivo de la “pertenencia” del país al Primer Mundo, cuando es interrumpido por Malinche adulta quien le anuncia que unos indígenas lacandones, tzotziles y chamulas quieren hablar con él; a pesar de la falta de voluntad de éste se ve obligado a conversar con ellos mediante la traducción de la Malinche. El licenciado al verlos tan pobrecitos y desnutridos

les promete incorporar a Chiapas al resto del país, es decir, al progreso nacional; pero los indígenas quieren vivir según sus usos, sus costumbres y así lo expresan al licenciado, quien promete resolver el asunto en una discusión en San Andrés, y cuando los primeros le preguntan: “¿firmaremos acuerdos?” el licenciado responde en inglés “of course” y “okay, okay” (Rascón, 2002: 117-121). En este caso vemos por un lado al licenciado con una clara intención de adoptar la cultura que la globalización exige a los países llevar a cabo y por otro lado vemos la resistencia de los indígenas de adoptar una manera de vivir distinta a la suya.

Posteriormente en la escena XXXIII nombrada “Nuevo cuerpo, nueva piel” se elabora una crítica a la cultura televisiva y a la publicidad quienes nos imponen la idea de que el consumismo y adoptar las formas de vida de los estadounidenses provee a las personas de felicidad, éxito y satisfacción personal. Bellas y bellos modelos rubios aparecen en un programa de televisión mostrando dos nuevos productos: “New Body” y “Clarity Skin”, el primero para adelgazar sin dietas ni ejercicio en una semana y el otro para aclarar la piel. Luego Malinche adulta, gorda y morena, aparece dando testimonio de los resultados de ambos productos, cuenta cómo su vida cambió totalmente, pues gracias a ellos había logrado tener nuevos amigos, la aceptación de la gente, un aumento en el trabajo y ser muy feliz (Rascón, 2002: 131-133).

Por igual en la escena XXXVI, llamada “Las nuevas plagas”, encontramos otra parodia que ejemplifica el deseo en México de imitar el *American way of life*, al indicarse cómo las costumbres mexicanas se transforman en las costumbres americanas: El día de muertos se transforma en Halloween; los mercados populares se transforman en modernos malls; la comida mexicana por la de Mc Donalds y diet coke; los personajes de pastorela en Santa Claus y la música tradicional de cumpleaños con la música estadounidense (Rascón, 2002: 139-141).

3.3 La antihistoricidad en *La Malinche*

Por otra parte la *antihistoricidad* la observamos en “La Malinche” en la mayoría de las escenas ocurridas durante La Conquista de México. Aquí podemos ver como se desarrollan simultáneamente dos dramas, uno de raíces históricas y el otro de carácter ficcional. Como ya había mencionado, en el 2º capítulo, el primero es llamado el drama interno, donde Cortés y La Malinche ejecutan los personajes principales y se recrea casi exactamente lo sucedido en México entre 1519 y 1521, y el segundo es llamado el drama externo que tiene un carácter ficcional y es más escueto. La antihistoricidad la encontramos precisamente en el drama externo, representado por todos los elementos contemporáneos que caracterizan a los personajes históricos: vestuario, accesorios, lenguaje, acciones, profesiones...

En “La Malinche” se recurre a la Conquista de México como referente, como pretexto para plantear la problemática social, política y económica de México durante la década de los noventas.

3.4 El intertexto de las crónicas prehispánicas y su función en *La Malinche*

Ahora analizaré *La Malinche* por medio de la intertextualidad, la cual “supone la presencia o utilización de otros textos en el texto analizado” (Villegas, 105). La primera intertextualidad la encuentro en la escena XI nombrada “Moctezuma recibe a Cortés” pues “el discurso de Moctezuma es un fragmento de los textos de Los informantes de Sahagún, en *La visión de los vencidos*” de Miguel León-Portilla (Rascón, 2002: 59).

Visión de los vencidos es una crónica basada en escritos indígenas que narran los sucesos ocurridos durante la conquista de México. El fragmento a analizar es parte del diálogo sostenido entre Moctezuma y Cortés después de la llegada de éste último a México-Tenochtitlán.

Existen diferencias entre la forma cómo está presentado el fragmento en el texto original de la forma cómo está presentado el intertexto en *La Malinche*. En el primero Moctezuma pronuncia su discurso de forma continua, en cambio en la obra el discurso de Moctezuma se encuentra dividido en partes cuyas pausas (ya no pertenecientes a la intertextualidad) son la traducción de Malinche joven para Cortés y los comentarios realizados tanto por Malinche joven como por Cortés de lo comunicado por Moctezuma. Sin embargo el significado del intertexto es el mismo del fragmento en el texto original, Moctezuma se siente sumamente conmovido de la llegada de Cortés por lo que le expresa la impresión de su llegada y le da una cordial bienvenida. Por ejemplo, Moctezuma comienza en la escena pronunciando:

MOCTEZUMA Ya a la tierra tú has llegado. Has arribado a tu ciudad, México. Aquí has venido a sentarte en tu solio, en tu trono. Oh, por breve tiempo te lo reservaron, te lo conservaron los que ya se fueron, tus sustitos (Rascón, 2002: 57).

Más adelante Moctezuma le aclara a Cortés que sus antepasados, los señores reyes, le habían guardado la ciudad. Luego expresa el deseo de que sus antepasados estuvieran viendo con asombro lo que él veía y hasta llega a exclamar:

MOCTEZUMA No es que yo sueño, no me levanto del sueño adormilado, no lo veo en sueños, no estoy soñando. ¡Es que ya te he visto, es que ya he puesto mis ojos en tu rostro! (Rascón, 2002: 57-58).

Después le expresa a Cortés su notable angustia de tiempo atrás:

MOCTEZUMA Ha cinco años, ha diez días yo estaba angustiada: tenía fija la mirada en la Región del Misterio. Y tú has venido entre nubes, entre nieblas. Como que esto era lo que nos

iban dejando dicho los reyes, los que rigieron, los que gobernaron tu ciudad: Que habrías de instalarte en su asiento, en su sitio, que habrías de venir acá. Pues ahora se ha realizado (Rascón, 2002:58).

y termina diciendo en el discurso:

MOCTEZUMA Ya tú llegaste con gran fatiga, con gran afán viniste. Llegas a la tierra. Ven y descansa. Toma posesión de tus casas reales. Da refrigerio a tu cuerpo. ¡Lleguen a su tierra, señores nuestros!” (Rascón, 2002: 59).

Respecto a la función del intertexto es la misma a la función del fragmento en el texto original: hacer sentir a Cortés cordialmente bienvenido y acogido en territorio azteca. Sin embargo en la obra el discurso de Moctezuma provoca reacciones distintas en los personajes de Cortés y Malinche joven a las reacciones de Cortés y Malinche en el texto original.

En el texto original Cortés le responde a Moctezuma con una misma buena actitud y respeto: “Tenga confianza Motecuhzoma, que nada tema. Nosotros mucho lo amamos. Bien satisfecho está hoy nuestro corazón. Le vemos la cara, lo oímos. Hace ya mucho tiempo que deseábamos verlo” (León, 1969: 60).

Cortés en la escena XI de *La Malinche* en ningún momento le responde a Moctezuma, todos sus comentarios van dirigidos a Malinche ya sea para pedirle alguna aclaración sobre el mensaje de Moctezuma o para expresarle su emoción y gusto provocados por el mismo mensaje. Rascón Banda nos muestra un cínico Cortés cuyo único interés es tomar posesión del territorio azteca y tomar ventaja de la hospitalidad de Moctezuma, haciendo parodia y paráfrasis del discurso náhuatl de Moctezuma; por ejemplo:

CORTÉS Mi tierra, mis palacios, mi trono. Yo haré que eso sea verdad. Dile que ya entendí todo. Que ya termine esto. Que me lleve a mi trono, a mi palacio (Rascón, 2002: 59).

Por su parte Malinche, en el texto original, se limita a traducir la conversación entre Cortés y Moctezuma, en cambio en la obra teatral ella no solo traduce la conversación, sino también responde las dudas de Cortés sobre Moctezuma y su discurso, e incluso aparece como la consejera de ambos.

A continuación expondré uno de los momentos donde vemos a Malinche, en la obra, responder una duda de Cortés:

CORTÉS ¿Por qué habla tanto?
 MALINCHE Es que así es su lengua. Como un canto, como un poema. Dice que ya presentía tu visita. Que lo habían dicho sus reyes. Que ésta es tu tierra. Que tomes posesión de sus palacios (Rascón, 2002: 58).

Ahora expondré el momento cuando Malinche le aconseja a Cortés no confundir las palabras referidas por Moctezuma:

CORTÉS ¿Mi tierra? ¿Mis palacios? ¿O sea que todo es mío?
 MALINCHE No te confundas. Es una cortesía. Así hablan los mexicanos. “Mi casa es su casa.” Así dicen. Dicen: “la casa de usted”, y hablan de su casa.
 CORTÉS No trates de engañarme.
 MALINCHE Es una cortesía. Es una forma figurada de Hablar (Rascón, 2002: 59).

Y al final de la escena Malinche también le aconseja a Moctezuma tener cuidado con sus palabras:

MOCTEZUMA (A Malinche) ¿Qué dice él, Malinche? ¿Qué dice? ¿Hay dicha en su corazón?

MALINCHE (A Moctezuma) Sí. Está contento. Pero ten cuidado con tus palabras. Ten cuidado. Las palabras tienen doble significado” (Rascón, 2002: 59).

En la escena XII nombrada “Las mujeres de Chalco” se encuentra otro referente intertextual. Rascón Banda nos indica que la escena está basada en el poema “Las Mujeres de Chalco”, del libro *Trece poetas del mundo azteca* de Miguel León-Portilla; sin embargo el nombre completo del poema es “Canto de las mujeres de Chalco” y no se encuentra en el libro *Trece poetas del mundo azteca* sino en el libro *Cantos y crónicas del México Antiguo* de Miguel León-Portilla.

El poema “Canto de las mujeres de Chalco”, como lo indica parte de su nombre, es un canto donde las mujeres de Chalco desafían sexual y militarmente al rey mexica Axayácatl. El canto es considerado de carácter erótico por la gran cantidad de metáforas sexuales utilizadas y fue mandado a escribir por Moquíhuix, el rey de Tlatelolco, tras la victoria de Axayácatl sobre Chalco.²²

La intertextualidad en la escena XII de *La Malinche*, como el texto de “Canto de las mujeres de Chalco”, es pronunciada por las mujeres de Chalco; sin embargo en *La Malinche* éstas mujeres trabajan como prostitutas de la Merced²³, entre ellas Malinche joven; y en lugar de ir dirigida la intertextualidad al rey mexica Axayácatl va dirigida a los clientes que pasan por las calles de la Merced, entre ellos Hernán Cortés.

Respecto a la situación en la escena ésta es similar a la situación ocurrida en el poema náhuatl. La nación de Chalco acaba de ser conquistada. En “Canto de las mujeres de Chalco” el conquistador es el rey Axayácatl en

²² http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lha/guzman_a_pd/capitulo3.pdf

²³ “La Merced”, es un barrio histórico que, con un total de 54 manzanas, se encuentra en la parte oriental del Centro Histórico de la ciudad de México.

1473 y en *La Malinche* el enemigo principal y recién conquistador es Hernán Cortés alrededor del año 1522.²⁴

Además las mujeres de Chalco en la escena XII de *La Malinche*, como en el poema, no solo buscan combatir eróticamente a su enemigo, sino ridiculizarlo en cierta forma. Por lo tanto la función de la intertextualidad en la escena, por el tono de las palabras burlón y obsceno, es provocar un efecto en la psicología del vencedor (Cortés) que merme su gloria. Y aunque los fragmentos en la intertextualidad no se encuentran presentados en el mismo orden del de los fragmentos del poema, su significado en general es el mismo, salvo en un momento que más adelante especificaré.

La escena empieza cuando las prostitutas invitan a los clientes de la Merced, a poseerlas:

- MALINCHE Aquí se extienden, aquí se extienden
 las flores del agua y el fuego, flores del escudo,
 las que son placenteras:
 Flores de guerra.
- PROSTITUTA 1 Tú, pequeño señor.
- PROSTITUTA 2 Con flores lo entretejo,
 con flores lo circundo,
- PROSTITUTA 3 lo que nos une levanto,
 lo hago despertarse.
- PROSTITUTA 4 Así daré placer
 a mi compañerito en el lecho.
- PROSTITUTA 5 A ti, pequeño señor
 Acompañante pequeño.
- PROSTITUTA 4 Tú, señor,
 si en verdad eres hombre,
 aquí tienes dónde afanarte.
- PROSTITUTA 3 hazlo en mi vasito caliente,

²⁴ En tanto la prostitución en la zona de la Merced es un fenómeno social contemporáneo.

consigue luego que mucho, de veras se encienda.

PROSTITUTA 1 Ven a unirte, ven a unirte.

PROSTITUTA 2 Es mi alegría.

PROSTITUTA 4 Dame ya al pequeñín, déjalo ya colocarse (Rascón, 2002: 61-62).

A lo largo del intertexto rasconbandiano veremos establecerse “un juego de metáforas cósmicas en donde al igual que en la batalla se utilizan técnicas para cautivar al contrario y es cuando entran en juego la seducción y el erotismo”²⁵. Las flores, pronunciadas por Malinche y el personaje de prostituta 2 al inicio, son “una metáfora para referirse al juego erótico”²⁶. Por otra parte cuando la prostituta 2 pronuncia su primer línea “Con flores lo entretejo, con flores lo circundo” (Rascón, 2002: 61), asume ser ella la dominante, la manipuladora y la que dicta lo que va a pasar en la relación sexual con el hombre. Luego todas las prostitutas provocan a sus clientes ofreciéndoles sus sexos; pero estas mujeres no solo buscan producirles placer sino al mismo tiempo desean ellas también sentirse satisfechas y por eso resalta cuando el personaje de la prostituta 4 pone “en duda la función fálica”²⁷ del cliente: “Si en verdad eres hombre aquí tienes donde afanarte” (Rascón, 2002: 61).

Después vemos dentro del juego erótico desarrollado en la escena señalada la excitación sexual y enfatizadas las zonas erógenas del cuerpo femenino como el sexo, los senos, el corazón y el vientre. En esta parte de la batalla donde las prostitutas muestran estar supeditas a los designios de sus clientes, se entregan completamente a ellos y se dejan llevar, Malinche se dirige ya directamente a Cortés y lo va llevando poco a poco al lecho:

MALINCHE He venido a dar placer
 a mi vulva florida,
 mi boca pequeña.

PROSTITUTA 5 Deseo al señor,

²⁵ http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lha/guzman_a_pd/capitulo3.pdf

²⁶ idem

²⁷ <http://www.latindex.ucr.ac.cr/her002/her002-22-1-2009-04.pdf>

al pequeño señor

PROSTITUTA 2 Mira mi pintura florida,
mis pechos.

PROSTITUTA 4 Con tus manos tómate.

PROSTITUTA 3 Tengamos placer
en tu estera de flores.

PROSTITUTA 2 Habremos de reír, nos alegraremos,
habrá deleite,
yo tendré gloria,
pero no, no, todavía no desflores.

PROSTITUTA 1 Compañerito, tú, señor, mi señor.

MALINCHE Yo, yo soy atrapada,
mi corazón da vueltas.
Ven ya, ven ya.
Quieres tocar mis pechos.
Casi mi corazón.
Quizá tú mismo estropearás
lo que es mi riqueza,
la acabarás.
Yo, con flores color de ave de fuego
para ti, haré resonar mi vientre.
Aquí está. A ti hago ofrenda.

Luego el personaje de Malinche joven pronuncia lo siguiente mientras hace el amor con Cortés:

MALINCHE Hay sufrimiento,
lugar de tristeza en la tierra.
Así tristemente cavilo,
deseo la maldad,
la desesperación ha venido a ser mía.
Me digo, ven niña,
aun cuando del todo he de morir (Rascón, 2002: 62-63).

¡Los que son nuestros hombres,
Son nuestra hechura! (Rascón, 2002: 63-64).

Las frases: “no puede ya hacer bailar el huso no puede meter el palo del telar” (Rascón Banda, 2002: 63), Malinche las habla en tercera persona cuando en el texto original una mujer de Chalco las pronuncia en primera persona: “No puedo ya hacer bailar el huso no puedo meter el palo del telar”²⁸. Por otra parte estas frases implican significados diferentes en sus respectivos textos. En el texto original hacen referencia a la incapacidad de la mujer de Chalco de realizar el oficio de tejer, una tarea exclusiva de las mujeres en las sociedades indígenas, para las cuales “al tejer se iba creando al mundo y se iba forjando el futuro de los seres que vivían en la sociedad”²⁹; mientras en el intertexto las frases hacen referencia a la incapacidad de Cortés de satisfacer sexualmente a la Malinche.

Más adelante en el mismo apartado la Malinche le pregunta a Cortés: “¿Tal vez cambiarías mi placer, mi embriaguez?” (Rascón Banda, 2002: 64), refiriéndose a si Cortés va a cambiar su placer por otro, como la bebida, pues en las sociedades indígenas se sabía la habilidad del pulque de reducir la función sexual de las mujeres y los hombres y que solamente los ancianos suplían con el pulque la carencia de su función sexual. Pero ante la falta de respuesta de Cortés sobre las razones de su impotencia la Malinche duda de “su lugar como mujer desde las prácticas de la seducción”³⁰: “¿Cómo habré de hacerlo, a aquél que tengo por hombre aunque sean mías falda y camisa?” (Rascón Banda, 2002: 64); para ella su falda y su camisa son elementos relacionados con lo femenino, sin embargo ahora no sabe cómo proceder, se siente insegura, temerosa; pero inmediatamente Malinche parece lograr descubrir las respuestas de sus dudas pues le da a entender a Cortés que ella es más fuerte, más experimentada, y en el campo del sexo lo derrota: “¡Los que son nuestros hombres, Son nuestra hechura!” (Rascón Banda, 2002: 64), además de hacer referencia a la práctica de tejer.

²⁸ <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/11668.htm>

²⁹ <http://www.latindex.ucr.ac.cr/her002/her002-22-1-2009-04.pdf>

³⁰ idem

Después Malinche, mientras “se tiende sobre Cortés y lo obliga a poseerla”, pronuncia:

MALINCHE Revuélveme como masa de maíz,
 tú, señor, pequeño señor.
 Yo a ti me ofrezco.
 Alégrate, que nuestro gusano se yerga.
 ¿Acaso no eres un águila? ¿Un ocelote,
 tú no te nombras así, niño mío?
 ¿Tal vez con tus enemigos de guerra
 no harás travesuras? (Rascón, 2002: 64).

Malinche utiliza la metáfora “Revuélveme como masa de maíz” para ordenar a Cortés a darle placer y al mismo tiempo para provocarlo a que tome su cuerpo y “goce de él como tierra fértil”³¹. La ironía surge cuando Malinche dice: “¿Acaso no eres un águila? ¿Un ocelote, tú no te nombras así, niño mío?”, efectuando conflicto con la idea preconcebida de que Cortés sea un hombre fuerte y poderoso. Y al final de este apartado Malinche le menciona a Cortés la posibilidad de que él ya haya tenido relaciones homosexuales con sus enemigos de guerra, haciendo referencia a los pueblos indígenas donde ciertas veces se practicaban relaciones homosexuales “entre los señores vencedores con los derrotados para mostrar lo poderosos que eran”³².

Posteriormente mientras “Cortes se coloca sobre la Malinche y la posee frenéticamente” (Rascón Banda, 2002: 64), ella pronuncia:

Malinche Ya, así, niño mío, entrégate al placer.
 Nada es mi falda, nada mi camisa,
 yo mujercita, estoy aquí,
 viene él a entregar su armonioso canto,
 viene aquí a entregar la flor del escudo.

³¹ idem

³² http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lha/guzman_a_pd/capitulo3.pdf

¿Acaso de algún modo somos dos?
 Yo mujer me unté las manos con ungüentos,
 me acerco con mi falda de fruto espinoso.
 Los veré a todos perecer.
 Deseo a los huexotzincas,
 al cautivo de Cuetlaxtan,
 a los traviosos cuetlaxtecas,
 los veré a todos perecer.
 Me llama el niño, el señor, el pequeño,
 quiere conmigo lograr su placer.
 Tal vez así lo quiere tu corazón,
 así, poco a poco, cansémonos.
 Hagámoslo así juntos.
 ¿Acaso no eres hombre?
 ¿Qué es lo que te confunde?
 ¿Qué es lo que te turba, corazón mío (Rascón, 2002: 64-65).

En esta escena Malinche se muestra mucho más desafiante cuando dice: “Los veré a todos perecer. Deseo a los huexotzincas, al cautivo de Cuetlaxtan, a los traviosos cuetlaxtecas, los veré a todos perecer” (Rascón Banda, 2002: 65), porque se sabe “objeto de deseo que puede causar la perdición”³³ de los hombres. Malinche ahora no tiene dudas sino mas bien esas dudas las proyecta a Cortés: “¿Acaso no eres hombre? ¿Qué es lo que te confunde?” (Rascón Banda, 2002: 64)

Y cuando Malinche pronuncia el último diálogo, donde resume todo lo que una mujer de Chalco constituye y sufre como compañera sexual, el personaje de Cortés se aparta horrorizado de ella al verla transformada “en una vieja mujer con rostro de calavera”.

MALINCHE Soy vieja mujer de placer.
 Soy vuestra madre.

³³ <http://www.latindex.ucr.ac.cr/her002/her002-22-1-2009-04.pdf>

Soy anciana abandonada.

Soy vieja sin jugo.

Es esto lo que hago, yo mujer de Chalco (Rascón 2002: 65-66).

A lo largo de la escena se ha presentado como todas las mujeres prostitutas se dirigen suavemente y tiernamente a sus clientes; los llaman a cada uno “pequeño señor”, “acompañante pequeño”, “mi señor”. De esta manera se burlan de ellos, los degradan y les muestran como ellas se encuentran “en una posición de grandeza”³⁴ respecto a ellos. También se ha presentado como Malinche llama a Cortés con las palabras mencionadas e incluso ella le dice “niñito mío”. Cortés “es un gran señor”, pero su capacidad de responder a la demanda de la mujer lo hace parecer como un niño. Él finalmente es derrotado sexualmente, perdiendo su prestigio varonil.

En la escena XVI nombrada “El cerco de Tenochtitlán” los textos narrados por los personajes del subcomandante Marcos y Cuauhtémoc sobre la caída de México Tenochtitlán son fragmentos de *Visión de los vencidos*. Esta intertextualidad no constituye citas textuales sino más bien es un resumen de algunos capítulos de la crónica en los que se narran algunos momentos del comienzo del asedio a Tenochtitlán por parte de los españoles, la situación de la ciudad sitiada y finalmente la rendición de ésta nación.

El hecho de ser narrados anacrónicamente los fragmentos por Cuauhtémoc, último rey azteca de México Tenochtitlán, y el subcomandante Marcos, “principal ideólogo, portavoz y mando militar (...) del grupo armado indigenista mexicano denominado Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN)”³⁵ le brinda un valor muy especial a la escena, pues son dos grandes figuras históricas de la nación mexicana de distintas épocas.

Al ubicar a estos dos líderes indígenas en un mismo tiempo y espacio

³⁴ idem

³⁵ http://es.wikipedia.org/wiki/Subcomandante_Marcos

escénico se sugiere que aún 500 años después de la conquista de México el abuso hacia los indígenas no ha terminado y que la división entre los individuos del mismo país, la avaricia y la desesperación continúan siendo las causas primordiales de la construcción y de la destrucción de la nación mexicana (Bixler, 95).

Por otra parte observo en la escena algunas alteraciones de ciertos datos proporcionados en *Visión de los vencidos*; por ejemplo, el subcomandante Marcos al inicio de la escena narra: “Noventa días dura el sitio de la ciudad” (Rascón, 2002: 75), cuando en la crónica se indican ochenta días de duración del cerco de México. Aunque en general el significado del intertexto en la obra es el mismo al significado de lo narrado en el libro de Miguel León Portilla.

La función del intertexto también es la misma de la función de lo narrado en *Visión de los vencidos*: informar a los lectores los acontecimientos sucedidos durante la toma de México Tenochtitlán; sin embargo la visión mostrada en el libro de León Portilla sobre esta toma es más neutral a la mostrada en el intertexto en *La Malinche*, pues ésta nos presenta a los mexicas de una manera más victimizada y heroica. Y esto se debe a que el intertexto solo resume los momentos de la crónica de León Portilla donde se relata el sufrimiento de los mexicas al ser invadidos y no narra las veces mencionadas, en la crónica, donde éstos también agreden a los españoles. Por ejemplo:

MARCOS	Hay hambre y sed. En las calles y canales niños y mujeres viejos y enfermos transparentes y flacos se mueren de hambre.
CUAUHTÉMOC	Al alba, los españoles atacan a mujeres y niños desarmados que salen a buscar raíces. Las tres calzadas llenas están de hombres y mujeres

flacos y amarillos
sucios y hediondos.

MARCOS Es lástima verlos.

CUAUHTÉMOC Hay un hedor espantoso, de cuerpos sin sepultura.

CUAUHTÉMOC Los bergantines persiguen por el lago las canoas (Rascón, 2002: 76).

En la escena XXII titulada “La Nueva Palabra” parte del diálogo del personaje Caballero Águila “es un fragmento de *Los diálogos de 1524*, del libro *Colloquios y doctrina cristiana* de Fray Bernardino de Sahagún y sus colaboradores indígenas”, de Miguel León-Portilla (Rascón, 2002: 93).

CABALLERO ÁGUILA Ustedes dijeron
que nosotros no conocíamos
el dueño del cerca y del junto.
Aquel de quien son el cielo y la tierra.
Han dicho que no son verdaderos los dioses nuestros.
Nuestra palabra es ésta:
la que hablamos,
y por ella estamos perturbados.

CORTÉS ¿Qué dice éste, Malinche?

MALINCHE habla de la lengua...

CABALLERO ÁGUILA Porque nuestros progenitores,
los que vinieron a ser,
vivir en la tierra,
no hablaban así.
En verdad ellos nos dieron
su norma de vida.
Y decían nuestros ancestros
que ellos los dioses, nos dan
nuestro sustento, nuestro alimento,
todo cuanto se bebe, se come,
lo que es nuestra carne, el maíz, el frijol,

el bledo, la chía.
 CORTÉS ¿Qué dice éste, Malinche? ¿Qué dice?
 MALINCHE Está diciendo un canto antiguo, muy bello.
 CORTÉS ¿Segura? ¿No me está reclamando algo?
 CABALLERO ÁGUILA Ellos son a quienes pedimos
 el agua, la lluvia,
 por las que se producen las cosas en la tierra
 (Rascón, 2002: 91-92).

El fragmento en el texto original es parte de la contestación que los sacerdotes y *tlamatinime*, sabios desde mucho antes de la Conquista, hicieron a “los doce primeros franciscanos llegados a México en 1524” (León, 1986: 15), después de que éstos últimos les expusieran la causa de su venida, de cómo había un solo Dios, los significados de la Sagrada escritura, el “reino de los cielos”, y quién era el romano pontífice. En la obra *La Malinche* el intertexto también se realiza poco después de consumada la Conquista de México, pero en lugar de ser dicho por un sacerdote es dicho por el personaje “Caballero Águila”³⁶, y en lugar de ser dirigido a los doce frailes va dirigido a Hernán Cortés, por medio de la traducción de Malinche joven.³⁷

En cuanto al significado del intertexto, es el mismo del significado del fragmento en el texto original. En *La Malinche* Caballero Águila y en “Los diálogos de 1524” los sacerdotes o *tlamatinime* aztecas expresan su profunda aflicción y perturbación ante las enseñanzas evangelizadoras de los españoles, las cuales pretendían acabar con sus creencias indígenas que le daban sentido a sus labores diarias y a su vida. Sin embargo la función del intertexto no es la misma a la función del fragmento en el texto original. En el fragmento del texto original los sacerdotes expresan su sentir y perturbaciones no para enfrentarse o exigir algo a los frailes españoles sino únicamente para hacerles comprender las razones de rehusarse a aceptar por verdad las enseñanzas

³⁶ Los **caballeros águilas** o **guerreros águilas**, fueron una clase especial en la infantería militar de la armada azteca, los cuales junto a los caballeros jaguar o componían primordialmente las elites guerreras del antiguo Imperio azteca.

³⁷ Aunque también los frailes se entendieron con los sacerdotes indígenas a través de traductores, entre los que se encontraban la Malinche, Jerónimo de Aguilar y Pedro de Gante.

evangelizadoras. En *La Malinche* el intertexto lo utiliza Rascón Banda para que Caballero Águila le reclame a Cortés la situación de los indígenas después de la Conquista de México, pues más adelante, en la escena, Caballero Águila le dice a Cortés “Ahora no tenemos lengua. Devuélvenos a nuestros dioses. Devuélvenos nuestra lengua para que podamos vivir” (Rascón, 2002: 92). Además el intertexto no es una respuesta a ningún discurso, como el fragmento en el texto original, sino es Caballero Águila, quien por iniciativa propia va a hablar con Cortés.

Por otra parte, dentro de la historia de la escena, Caballero Águila y Cortés no logran comunicarse correctamente, como lo hacen los frailes españoles con los sacerdotes indígenas en el texto original, pues el personaje de Malinche joven no traduce verdaderamente las palabras de ambos. Cortés sí sospecha, en un principio, un reclamo por parte de Caballero Águila al observar sus actitudes y expresiones; pero Malinche le inventa que Caballero Águila dice un canto antiguo muy bello, que está contento de conocer al verdadero Dios, el de los españoles e incluso que quiere a Cortés como padrino de sus hijos y aprender la lengua española. A Caballero Águila Malinche le hace creer que Cortés tiene la intención de pensar su reclamo y de seguir conversando sobre él posteriormente (Rascón, 2002: 92-93).

En la escena XXIII titulada “Invención de la verdad” el monólogo pronunciado por Malinche adulta es un fragmento del texto escrito por Bolívar Echeverría llamado “Malintzin, la lengua” del libro *La Malinche, sus padres y sus hijos* de Margo Glantz.

El fragmento es parte de un texto que trata sobre todo la función de Malinche como intérprete o “lengua” de Hernán Cortés durante el encuentro entre los conquistadores europeos y los indígenas aztecas. Respecto de ver cómo ella no solo tuvo la tarea de administrar el intercambio de información entre una parte y otra sino también de cómo tuvo el poder de la comunicación misma, de construirles un texto común a “los dos mundos” (Glantz, 130). La Malinche “debía mediar o alcanzar el entendimiento entre dos universos

discursivos construidos en dos historias cuyo parentesco parece ser nulo” (Glantz, 132).

En la obra *La Malinche* el intertexto mantiene el mismo significado del fragmento del texto original; sin embargo Rascón Banda realiza una paráfrasis del fragmento original, pues las primeras nueve líneas del intertexto constituyen un resumen del inicio del fragmento y en las siguientes once líneas algunas palabras son suprimidas y otras agregadas. Además como el intertexto es dicho por Malinche, la persona que realiza la acción en el texto en lugar de ser referida en tercera persona; como Echeverría lo realiza al hablar de la Malinche, es referida en primera persona:

Malinche Eran dos lenguas. Eran dos mundos. No. Dos universos. Tan lejanos, tan opuestos, imposibles de unir y hacer uno solo. Y entonces lo decidí. Yo era la lengua, yo era la intérprete. Ser traductora era mi oficio. Me di cuenta de que los que llegaban no se podían entender con los que acá vivían. Los vencedores jamás se entenderían con los vencidos. Tan diferentes eran. Y me di valor. Me atreví. Mentí a unos y a otros. Cambié las palabras. Me propuse convertir en verdad la gran mentira del entendimiento. Una mentira de dos caras. Por eso pudieron convivir sin hacerse la guerra durante todo un año en Tenochtitlán. Yo inventaba una verdad hecha de mentiras cada vez que traducía de ida y de vuelta entre los dos mundos. Una verdad que sólo podía ser verdad para otro mundo, para otro ser que estaba todavía por llegar (Rascón, 2002: 95).

Respecto a la función del intertexto, ésta difiere de la del fragmento del texto original. En este último la función es dar a conocer al lector la opinión de Bolívar Echeverría de cuál fue la función de Malinche como intérprete de Cortés; mientras la función del intertexto es que Malinche confiese al psicoanalista cómo ella creaba una verdad a base de mentiras mientras traducía a españoles e indígenas.

En el monólogo de Malinche joven en la escena XXV titulada “Crimen y castigo” encontramos de nuevo la intertextualidad fundamentada en un fragmento del libro *Utopía de Utopías del Renacimiento* de Tomás Moro. El fragmento es parte del diálogo sostenido entre el personaje de Tomás Moro con los personajes Pedro Egidio y Rafael Hytlodeo.

Para entender mejor quienes son los personajes mencionados en el párrafo anterior haré un resumen de lo relatado por Tomás Moro en *Utopía* antes de llegar al fragmento utilizado en *La Malinche*. Tomás Moro al poco tiempo de viajar a Flandes para tratar de conciliar las disconformidades entre el rey de Inglaterra y el príncipe de Castilla, visita Amberes. Ahí se encuentra con su amigo Pedro Egidio, un íntegro humanista; éste le presenta al filósofo y explorador Rafael Hytlodeo. En una conversación Rafael les cuenta cómo él había explorado distintas regiones después de haber formado parte de la tripulación de Américo Vespucio. Moro y Egidio le preguntan el porqué si era un gran conocedor de las costumbres y leyes de distintos países no había formado parte del servicio de algún monarca. Rafael les contesta que bien sabía por experiencia propia cómo los consejeros del rey y el rey mismo despreciaban las opiniones ajenas y diferentes. Por varios meses, poco tiempo después de “la guerra civil de los ingleses occidentales contra su rey”, debió favores “al reverendísimo padre Juan Morton, cardenal arzobispo de Canterbury, a la sazón también Canciller de Inglaterra”. Rafael les cuenta cómo un día mientras se sentaba a la mesa del Cardenal cierto laico experto en las leyes del reino, se puso a elogiar los rigores ejercidos por la justicia contra los bandidos. Decía ver cómo frecuentemente estos eran colgados y se cuestionaba cuál era la mala suerte que orillaba a tantas personas a ejecutar latrocinios (Moro, 43-50).

El fragmento aparecido en *La Malinche* es lo contado por Rafael a Moro y Egidio que le contestó al laico respecto de sus dudas y opiniones sobre los ladrones y las penas de muerte. Pero la información en lugar de ser dicha por Rafael Hytlodeo es dicha por el personaje de Malinche joven, y en lugar de ir dirigida al laico, va dirigida al personaje de Cortés. Además el referente intertextual no se encuentra exactamente escrito como el fragmento en *Utopía*.

MALINCHE Castigamos el hurto con la pena de la horca. Esa pena, excesivamente severa y ajena a las costumbres de estas tierras, es demasiado cruel para castigar los robos, pero no suficiente para reprimirlos, pues ni un simple hurto es tan gran crimen que deba pagarse con la vida, ni existe castigo bastante eficaz para apartar del latrocinio a los que no tienen otro medio de procurarse el sustento. Se ordenan contra el que roba graves y horrendos suplicios, cuando sería mucho mejor proporcionar a cada cual medios de vida y que nadie se viese en la cruel necesidad, primero de robar, y luego, en consecuencia, de perecer (Rascón, 2002: 99).

El significado del intertexto en la obra (al ser dicha la información por Malinche a Cortés), difiere del significado del fragmento en el texto original. En *Utopía* el fragmento está hablando de las causas de robo y las penas de muerte en Inglaterra a finales del siglo XV; en cambio en *La Malinche* el intertexto se está refiriendo a las causas de robo y las penas de muerte de los mexicanos de la Nueva España. Aunque las causas y las penas sí son las mismas en ambos textos.

Por otra parte la función del intertexto tampoco es la misma de la función del fragmento en *Utopía*. En *Utopía* Rafael dice el fragmento para responder al laico sus dudas y dar su opinión sobre las penas de muerte y las causas de

latrocinio en Inglaterra a finales del siglo XV. En tanto en *La Malinche* el personaje de Malinche pronuncia el texto para reclamar a Cortés la situación de vida de algunos ladrones en la Nueva España.

En la escena XXVIII titulada “Malinche va de nuevo al psicoanalista” encontramos otro intertexto. El personaje del terapeuta le lee al personaje de Malinche adulta varios fragmentos del capítulo IV llamado “Los hijos de la Malinche” del libro *El laberinto de la soledad* de Octavio Paz. Es importante ver cómo algunos de estos fragmentos leídos por el terapeuta son una paráfrasis del fragmento del texto original. Esto lo hace Rascón Banda para mostrarnos en su texto nuevos significados que le den mayor sentido al mensaje en la escena.

En gran parte del capítulo IV de *El laberinto de la soledad* Octavio Paz efectúa una disertación de la palabra *la Chingada*. Y antes de los fragmentos en cuestión explica quién es “la chingada” al decir: “es una de las representaciones mexicanas de la Maternidad, (...), la madre que ha sufrido metafórica o realmente, la acción corrosiva e infamante implícita en el verbo que le da nombre” (Paz, 68). Luego Paz comenta los distintos significados de la palabra chingar en México y finalmente llega a la conclusión: “chingar es hacer violencia sobre otro”; es un verbo masculino, cruel, activo: hiera, mancha, desgarrar y pica; mientras lo chingado es lo abierto, inerte, pasivo, ultrajado, herido y violado. Así “el chingón es el macho, el que abre. La chingada, la hembra, la pasividad pura, inerte ante el exterior” (Paz, 70).

Los fragmentos en cuestión en el libro de Paz continúan hablando sobre *la chingada* y es hasta el último fragmento donde se menciona a la Malinche. Paz la define como el símbolo de la entrega y la señala como la figura de india violada y *chingada* (Paz, 77-78). En cambio en el intertexto Rascón Banda relaciona a la Malinche desde el principio al significado de la palabra *la chingada*, e incluso hace ver a las dos palabras como sinónimos.

Por su parte la función de los fragmentos en *El laberinto de la soledad* a su vez difiere a la función del intertexto rasconbandiano. En el texto original los

fragmentos fomentan en el lector la reflexión y el conocimiento del punto de vista y las investigaciones de Octavio Paz sobre *la chingada*. En la obra *La Malinche* vemos la re-funcionalidad de los fragmentos pues estos le sirven al personaje de Malinche (trasladado al presente) para confrontar con el terapeuta lo que, según ella cree, Paz le crítica.

Al comienzo del intertexto, en la escena, Rascón Banda suple la palabra *chingada* del texto de Paz por la palabra *Malinche*: “por contraposición a Guadalupe, que es la madre Virgen, la Malinche es la Madre Violada” (Rascón, 2002: 111). El personaje de Malinche adulta al escuchar esto se molesta profundamente y exclama: “Ora sí estamos fregados. (...) Ella la Madre Pura y yo la Chingada Madre” (Rascón, 2002: 111). Y de esta manera vemos cómo es la misma Malinche quien se asocia directamente a la palabra *la chingada*; es así como entendemos cómo cada vez que el terapeuta menciona la palabra *la chingada* al leer los fragmentos está refiriéndose a la Malinche.

Posteriormente en la escena Malinche expresa no estar de acuerdo con lo dicho por Paz en *El laberinto de la soledad* y el terapeuta le aclara: “lo dijo el Poeta”, ante lo cual ella responde: “No siempre los poetas dicen la verdad. A veces mienten. Acuérdense nomás de Sabines³⁸ cuando opina sobre Chiapas y los zapatistas” (Rascón, 2002: 111). Y cuando el terapeuta le dice “Pero éste es el gran poeta. Nuestro premio Nobel” ella responde con ironía: “¿Nobel? ¿Eso viene de *noble* acaso?” (Rascón, 2002: 111).

Después cuando el terapeuta lee a *La Malinche*: “La pasividad de la Chingada es aún más abyecta. No ofrece resistencia a la violencia, es un mundo inerte de sangre, huesos y polvo” (Rascón, 2002: 112), Malinche comenta que Paz no había estado allí, no había visto cómo el soldado español la había tomado por la fuerza ni la manera en cómo ella se había defendido. Más adelante el terapeuta continúa leyendo:

³⁸ Jaime Sabines Gutiérrez (1916-1999) fue un respetado político y poeta mexicano del siglo XX.

Esta pasividad abierta al exterior la lleva a perder su identidad: Es la Chingada. Pierde su nombre, no es nadie ya y se confunde con la nada, es la Nada. Y, sin embargo, es la atroz encarnación de la condición femenina. Si la Chingada es una representación de la madre violada, no me parece forzado asociarla a la Conquista, que también fue una violación... (Rascón, 2002: 112).

A esto Malinche contesta: “sí y no” (Rascón, 2002: 112), como de alguna manera empezando a coincidir en algunos aspectos con Paz. Luego al escuchar cómo Paz la describe como símbolo de la entrega por haberse entregado voluntariamente al conquistador se indigna y refuta: “¡yo no me entregué!” (Rascón, 2002: 113), pero sí coincide con Paz cuando escucha al terapeuta leer: “pero éste, apenas deja de serle útil, la olvida...” (Rascón, 2002: 113). Y cuando al final de la escena el terapeuta le lee: “el pueblo mexicano no perdona su traición a la Malinche” ésta contesta: “¡Chinguen a su madre todos!” (Rascón, 2002: 113). Esta expresión se refiere al significado de Paz en su ensayo respecto a cuando decimos *vete a la Chingada*: “enviamos a nuestro interlocutor a un espacio lejano, vago e indeterminado” (Paz, 72).

En la escena XXXI nombrada “Ni el aire nos pertenece” los textos pronunciados por los personajes de Marcos, Cuauhtémoc y Malinche joven son una adaptación de textos publicados por el subcomandante Marcos en *EZLN. Documentos y comunicados* (Rascón, 2002: 125). Más específicamente, los diálogos pronunciados por Marcos y Cuauhtémoc en *La Malinche* son frases tomadas de un comunicado con fecha del 10 de abril de 1994, y los diálogos de Malinche joven son textos de un comunicado titulado “Chiapas: el Sureste en dos vientos, una tormenta y una profecía” publicado en enero de 1994.

El comunicado del EZLN con fecha del 10 de abril de 1994 fue emitido por el Comité Clandestino Revolucionario Indígena a los firmantes de la “Declaración morelense” del 27 de marzo de 1994. En él se hace una crítica hacia el gobierno nacional. Dice cómo este reprime a los indígenas y campesinos con sangre y cárcel y cómo permite a extraños y extranjeros les quieten sus tierras; pero a pesar de la creencia de los opresores de haber

triunfado sobre los oprimidos por su aparente inmovilización o silencio de voces, en realidad los últimos harían oír su voz porque Emiliano Zapata, la lucha por la libertad, la justicia y la democracia seguían vivos.³⁹

El comunicado titulado “Chiapas: el Sureste en dos vientos, una tormenta y una profecía” fue escrito por el subcomandante Marcos a mediados de 1992. Los textos aparecidos en *La Malinche* son fragmentos del inicio del primer capítulo; éstos narran cómo el capitalismo en Chiapas ha provocado que todos los recursos y riqueza del estado sean explotados para el beneficio de países extranjeros y no para el beneficio de los habitantes de Chiapas.⁴⁰

En *La Malinche* algunos de los textos pronunciados por los personajes de Marcos y Cuauhtémoc, en lugar de ser dichos en pasado (como en el comunicado del 10 de abril de 1994) son dichos en presente. Y los textos pronunciados por el personaje de la Malinche joven a veces no presentan el mismo orden de palabras e ideas de los fragmentos escritos por el subcomandante Marcos en el comunicado de enero de 1994. Sin embargo estas modificaciones en el texto de Rascón Banda no cambian el significado del intertexto respecto de los fragmentos de los comunicados.

Por su parte la función del intertexto al igual a la función de los textos de los comunicados es exponer “los abusos hacia los pueblos indígenas y los resultados negativos que acarrea para el país el Tratado de Libre Comercio” (Bixler, 96). Denunciar y reclamar cómo el capitalismo en México y Chiapas solo ha beneficiado a unos cuantos mientras a gran parte de la población la ha dejado en el abandono, la miseria y la pobreza.

Además en esta escena es muy valioso ver a personajes de distintas épocas como Cuauhtémoc, Marcos y Malinche, en un mismo espacio escénico y tiempo, exponer estas situaciones del México contemporáneo.

³⁹ <http://www.bibliotecas.tv/chiapas/abr94/10abr94d.html>

⁴⁰ http://palabra.ezln.org.mx/comunicados/1994/1994_01_27.htm

La presencia simultánea en escena del líder neo-zapatista, de Cuauhtémoc y de Malinche joven establece un paralelo entre la Conquista de México y el presente del país señalando no sólo que los conflictos sociales y las luchas de clases (...) siguen siendo un punto efervescente sino que las nuevas políticas neoliberales le han colocado un nueva máscara a los problemas y que con ellas han aumentado la desigualdad y la pobreza en México. Los reclamos de estos personajes proponen que la conquista tiene un nuevo rostro y que México poco a poco ha ido sucumbiendo a los efectivos ejercicios de mercadeo de Estados Unidos (Bixler, 97-98).

Y en la escena XXXIV nombrada “Después del neoliberalismo” el texto pronunciado por las tres Malinches (joven, adulta y vieja), en la Tribuna del Congreso de la Unión, está basado en un artículo de Carlos Fuentes titulado justamente *Después del neoliberalismo*. Rascón Banda en *La Malinche* señala la fecha del 10 de abril de 1998 y al diario *Reforma* como fuente y diario de publicación del artículo (Rascón: 2002, 136). Pero esto no fue así, realmente el artículo fue publicado el 7 de mayo de 1998 en el diario español *El país*.

En su artículo Carlos Fuentes comienza citando la obra *Después del milagro*, donde el historiador y novelista mexicano Héctor Aguilar Camín describe cómo las sociedades latinoamericanas a fin de ser modernas le han dado la espalda a sus herencias multiculturales. Luego Fuentes cita el documento *Alternativa Latinoamericana* donde Jorge Castañeda y Roberto Mangabeira critican cómo las políticas neoliberales imperantes en los países latinoamericanos, con el pretexto de la globalización, “privan a los Estados nacionales de su soberanía a favor de poderes privados dotados de mayor fuerza que cualquier estado”, y cómo en el capitalismo el mercado solo busca un fin en sí mismo, no el bienestar de la sociedad. Fuentes menciona también cómo estos autores proponen como solución a los problemas expuestos “la democratización en la economía del mercado”, que se puede hacer regulando

las entradas y salidas del capital especulativo y aumentando el ahorro interno; pero con un gobierno nacional honesto y eficiente.⁴¹

La intertextualidad aparecida en la escena XXXIV de *La Malinche* está compuesta por algunas frases y oraciones del artículo de Carlos Fuentes. La edición del artículo la realizó Rascón Banda con el fin de resemantizar el significado del texto, para que la crítica hecha no sea hacia las políticas neoliberales y el capitalismo de América Latina en general sino hacia el Capitalismo y las políticas neoliberales imperantes específicamente en México.

La función de la intertextualidad en *La Malinche* por otro lado, también difiere de la función del artículo de Carlos Fuentes. La función del último es fomentar en la gente el análisis y la crítica de algunas de las consecuencias del neoliberalismo y el capitalismo en América Latina, mientras la función del intertexto es servir como argumento a las tres Malinches para tratar de convencer a los diputados y senadores, presentes en la tribuna del Congreso de la Unión, que los modelos económicos operantes en México no han beneficiado a gran parte de la sociedad y que son ellos quienes ahora con sus decisiones, en asuntos de materia económica, tienen el poder de no repetir los mismos errores de gobiernos anteriores y de transformar la realidad del país.

Además en esta escena también es muy significativo ver a los personajes de Malinche joven, Malinche adulta y Malinche vieja estar simultáneamente en un mismo tiempo y espacio escénico expresando lo expuesto anteriormente. Pues en esta ocasión no solo se está estableciendo un paralelismo entre la Conquista de México y el presente del país sino además se sugiere que en México, en un futuro, continuará existiendo la desigualdad, el racismo y la pobreza y continuaremos siendo conquistados por culturas y naciones ajenas mientras el gobierno no establezca políticas sociales y económicas que protejan al estado y a la sociedad nacionales.

⁴¹ http://elpaís.com/diario/1998/05/07/opinion/894492008_850215.html

4. “LA NUEVA CONQUISTA” EN *LA MALINCHE* DE VÍCTOR HUGO RASCÓN BANDA

4.1 La figura de la Malinche en *La Malinche*

Como observamos en *La Malinche* Víctor Hugo Rascón Banda nos presenta a la Malinche no desde una sola perspectiva o desde un solo ángulo sino en toda la complejidad del ser humano, en distintas facetas y jugando distintos roles y personajes. A continuación expondré lo que representa ésta en *La Malinche* en distintas etapas de su vida: joven, adulta y vieja.

La Malinche joven representa principalmente al personaje de la Malinche de la época de la Conquista de México, sin embargo es importante aclarar cómo este personaje de la Malinche no se comporta exactamente como la Malinche registrada en las crónicas sobre la Conquista de México, pues en la obra *Malinche* no solo es la “india de buen parecer, entrometida y desenvuelta” (frase de Bernal Díaz del Castillo, al describir a la Malinche), la traidora, la traductora, la amante, la espía, o la cómplice y socia de Cortés, sino también la prostituta que domina a Cortés en el campo sexual, la consejera de Moctezuma, la arrepentida de perjudicar a sus hermanos indígenas, la violada, la sometida, la maltratada e insultada por Cortés al reclamarle las injusticias cometidas contra los indígenas y sus gobernantes y la desesperada al descubrir a un Cortés cruel.

Es decir, vemos cómo Malinche joven, en este personaje, no solo es la cómplice y la amante de Cortés, sino una víctima de sus circunstancias y la mujer de sentimientos nobles y compasivos. Pero además no solo es la intermediaria entre españoles e indígenas o la administradora del intercambio de información entre unos y otros sino también la constructora de un texto común para ambos, la que al traducir miente, cambia las palabras, la inventora de una nueva verdad hecha de mentiras para que “los dos mundos” convivan sin hacerse daño.

Por otra parte Malinche joven en el pasado representa al personaje de una reportera frívola de televisión para hacer referencia a la falta de vocación y negligencia de muchos periodistas y comunicadores de la actualidad, y para simbolizar cómo éstos también son traidores de la patria.

En tanto en el presente de México también podemos ver a Malinche joven denunciando la explotación ejercida a los habitantes de Chiapas y sus recursos naturales en beneficio de los países extranjeros a causa del capitalismo y del corrupto gobierno imperante. Aquí es importante el hecho de ser Malinche quien acuse al gobierno en el presente pues de esta manera nosotros podemos establecer una comparación y ver cómo gracias al capitalismo y el neoliberalismo el gobierno vende a su pueblo y a su nación a extranjeros como ella lo hizo durante la Conquista de México.

La Malinche adulta representa principalmente al personaje de la Malinche del presente de México: la Malinche que no puede morir ni dejar este mundo por el constante rencor, odio y desprecio de los mexicanos hacia ella; la llorona: la que vaga por las noches lamentándose por sus hijos; y la paciente traumada de un psicoanalista.

Pero a su vez a la Malinche adulta en el presente de México la vemos en otros personajes. Uno de ellos es el de una traductora e intermediaria entre indígenas chiapanecos y un licenciado del gobierno. Aquí Malinche es una mujer moderna y trabaja para el gobierno; sin embargo sí pide al licenciado tener seriedad con los acuerdos firmados con los indígenas chiapanecos en San Andrés al darse cuenta de su falta de voluntad de cumplir lo prometido a ellos. A su vez podemos ver, cómo en este personaje Malinche adulta en el presente vive una situación muy similar a un personaje de Malinche joven en el pasado: México está siendo conquistado por una nueva cultura, ella es traductora e intermediaria entre indígenas y, en este caso, un licenciado que apoya al conquistador, pero a pesar, Malinche adulta, de encontrarse del lado de estos últimos al ser consciente de las injusticias hechas a los indígenas, como Malinche joven, saca su lado humano y noble y trata de abogar por ellos.

Por otra parte vemos a la Malinche adulta ser víctima del racismo a causa del consumismo y del capitalismo al aparecer en el personaje de una mujer gorda y morena, dando testimonio de cómo al consumir un producto para adelgazar y otro para aclarar la piel su vida cambió totalmente pues ahora era aceptada por la gente y muy feliz.

Respecto a la Malinche vieja, ésta representa principalmente a la Malinche del futuro de México: la llorona, la que continuará vagando por las noches y lamentándose por sus hijos. Sin embargo Malinche vieja también aparece en el pasado con rostro de calavera para horrorizar a Cortés y como la conciencia de Malinche joven a quien advierte huir cuando la joven descubre a Cortés cruel, guerrero y brutal.

Así también podemos ver reunidas a las Malinches en varios momentos de la obra. En el Presente de México Malinche adulta y Malinche vieja se unen para nombrar todas las plagas en México desde la llegada de los españoles a Tenochtitlán, criticar cómo el “Halloween”, el “Mall”, el Tratado de Libre Comercio, el ozono, y otros son las nuevas plagas del país.

A las tres Malinches las vemos reunidas tanto en el Pasado como en el Presente de México. En el pasado para ayudar a Cortés y algunos soldados españoles a mantenerse con vida durante “La Noche Triste”. Y en el Presente se unen en dos ocasiones: La primera para preguntarse y responderse todo lo que su persona ha representado en la Historia de México; y la segunda para convencer a los legisladores del Congreso de la Unión de la necesidad de tomarse nuevas decisiones en los acuerdos de materia económica pues la manera cómo en el país han venido operando el neoliberalismo y el capitalismo no ha beneficiado a gran parte de la población y ha provocado que los mexicanos le den la espalda a sus herencias indígenas.

Es curioso ver cómo las tres Malinches se reúnen en el pasado para ser traidoras y cómplices de los españoles y en el presente para defender las herencias indígenas y proteger al sector más vulnerable de la población: la clase media baja y la clase baja. Son dos posturas totalmente distintas, las

cuales reflejan el comportamiento de la Malinche a lo largo de la obra: contradictorio y con funciones muy específicas. Por un lado tenemos a la Malinche con el comportamiento de la Malinche de la conquista de México y por otro lado tenemos a la Malinche que con su ejemplo, su denuncia y sus exigencias nos muestra el comportamiento de nosotros, los mexicanos, en la actualidad, respecto a nuestra cultura, nuestras costumbres, nuestros hermanos indígenas y a nuestro compromiso con el país.

4.2 La visión de Víctor Hugo Rascón Banda en *La Malinche* sobre La Conquista de México

En varias escenas de *La Malinche*, de Víctor Hugo Rascón Banda, se escenifican y se narran algunos momentos sucedidos durante la Conquista de México y los primeros años de la época de la Nueva España. En algunas partes de estas escenificaciones y narraciones podemos encontrar algunos datos alterados, es decir, vemos cómo los hechos históricos en la obra no se narran exactamente cómo sucedieron realmente.

Por ejemplo, en la descripción del primer encuentro entre los españoles y los enviados de Moctezuma, Cortés descubre que la Malinche habla la lengua azteca y la maya y le puede servir como su faraute; sin embargo, en la realidad, Cortés lo descubrió un poco antes, cuando a su llegada a San Juan de Ulúa no pudo entenderse con unos indios, hablantes del náhuatl, por medio de Jerónimo de Aguilar.

Otro ejemplo sucede cuando los personajes de Cuauhtémoc y del subcomandante Marcos resumen lo narrado en *Visión de los vencidos* sobre el asedio a México Tenochtitlán por parte de los españoles, pues pudimos ver cómo en la descripción entre la pelea entre españoles y mexicas se presentan a los mexicas de una manera más heroica y victimizada cuando en *Visión de los Vencidos* se muestran a los españoles e indígenas de una manera más neutral.

Más adelante se describe en la obra cómo el personaje de Caballero Águila reclama a Cortés la situación de vida de los indígenas después de la Conquista de México cuando esto realmente no sucedió; sin embargo, como bien vemos en el libro *Colloquios y doctrina cristiana*, parte del discurso de Caballero Águila en efecto fue pronunciado poco después de la Conquista de México por los sacerdotes y *tlamatinimes* de México a los doce primeros franciscanos llegados a México para expresarles su profunda perturbación y aflicción ante las enseñanzas evangelizadoras, las cuales pretendían acabar con todo por lo que creían y vivían.

Además se describe en la obra cómo Malinche durante la colonia le reclama a Cortés las causas de que mucha gente cometa latrocinios cuando en la realidad tampoco se tiene ningún registro de este suceso; sin embargo la situación reclamada por el personaje de la Malinche en la obra a Cortés fue real. Mucha gente durante la época de la Nueva España por no tener los medios de vida necesarios para subsistir se veía a obligada a robar y en consecuencia a perecer ahorcada. Aunque en el libro *Los indios de México y Nueva España* de Fray Bartolomé de las Casas se menciona cómo los ladrones también podían morir a garrotazos, a pedradas o a palos (Casas, 139-140).

Por otra parte en *La Malinche* también podemos ver alteración de datos en algunas de las reacciones o actitudes de los personajes. Por ejemplo, cuando se describe cómo los mensajeros de Moctezuma en ese primer encuentro con los españoles le preguntan a Cortés si él es Quetzalcóatl, pues realmente ellos no le preguntaron nada sino directamente lo nombraron como al dios y lo trataron como tal. Como tampoco en ese momento, como en la obra, Cortés exigió tan secamente a los mensajeros le entregarán el casco de uno de sus soldados (que les había prestado) lleno de oro, sino verdaderamente él en seguida justificó esa petición al mencionarles su necesidad de saber si el oro del país era igual al de Europa.

Otro ejemplo sucede cuando Malinche reclama a Cortés la matanza de los señores de Cholula sin ninguna causa aparente pues, en la realidad, en una

de las versiones sobre esta matanza, Malinche misma le comunica a Cortés que una mujer cholulteca, de quien se había ganado su confianza, le había confesado cómo Moctezuma había urdido una conspiración con los cholultecas para asaltar a los españoles al salir de la ciudad; ni tampoco sucede como en la obra que Cortés regañe o maltrate a la Malinche en el momento de la matanza.

A su vez vemos alteración de datos en las reacciones de los personajes cuando se describe cómo Cortés a su llegada a Tenochtitlán no tiene pudor en mostrar interés de tomar ventaja de la hospitalidad de Moctezuma y de tomar posesión del territorio azteca, y cuando se describe cómo la Malinche en ese primer encuentro entre Moctezuma y Cortés no sólo es la traductora sino también la consejera de ambos, pues en *Visión de los Vencidos* vemos a Cortés responder a Moctezuma con mucho respeto y buena actitud y a Malinche limitándose a ser la traductora. Después cuando Malinche reclama a Cortés cómo los mexicanos se encontraban tan atemorizados por ver cómo él y sus soldados habían convertido en barras los objetos de oro y las pertenencias de Moctezuma robados de la Casa del Tesoro y a Cortés ante esto insultar a la Malinche, pues nuevamente Malinche en la realidad nunca reclamó nada ni Cortés la insultó sino se tiene el dato en *Visión de los Vencidos* de cómo únicamente ella se dio cuenta del enojo de los mexicanos al no responder éstos después de los mandatos por parte de ella para atender a los españoles. Ni tampoco tuvo lugar el que Cuauhtémoc entrara al palacio donde los españoles tenían prisionero a Moctezuma para reclamarle a éste su sometimiento o su cobardía hacia los españoles.

Estas alteraciones de datos las realizó Rascón Banda algunas veces para que de alguna manera el lector o el espectador de la obra pudiera conocer lo ocurrido durante la Conquista de México y los primeros años de la época de la Nueva España de una manera más clara y sintética y otras veces para mostrarnos su muy particular interpretación de la Conquista de México.

Así en la interpretación de Rascón Banda en *La Malinche* sobre la Conquista de México los mexicas durante la conquista son las víctimas y los

españoles los seres crueles, brutales y ambiciosos que no hicieron más que perjudicar a los indígenas. También podemos ver cómo Malinche juega un papel mucho más compasivo y preocupado por los indígenas que el que verdaderamente jugó; Hernán Cortés es mucho más cínico en robarles a los indígenas su territorio y oro, mucho más malvado y convenenciero respecto con la Malinche; y Cuauhtémoc mucho más altivo, valiente y héroe a comparación de como verdaderamente fue.

4.3 “La Nueva Conquista” y la situación sociopolítica en el México Contemporáneo en *La Malinche*

En la *Malinche* Víctor Hugo Rascón Banda nos hace ver cómo México, en la actualidad, está viviendo nuevamente una conquista. Esto nos lo muestra tanto en las escenas ocurridas durante la conquista de México y la época de la Nueva España como en las escenas ocurridas en el presente de México.

En las escenas del pasado, en las cuales se describen y escenifican momentos sucedidos durante la conquista de México y la época de la Nueva España, Rascón Banda nos lo muestra también alterando algunos datos, aunque esta vez, como lo expliqué más detalladamente en el capítulo tercero, lo hace al incluir elementos de carácter ficticio. Como vimos estos elementos ficcionales nos permiten establecer un anacronismo entre el pasado y el presente de México. Es decir, Rascón Banda toma al hecho histórico como pretexto para interpretar la problemática política, económica y social mexicana contemporánea, específicamente la de la década de los noventas, cuando fue escrita la obra, en plena decadencia del PRI (el partido en el poder).

Por otra parte también, como ya se indicó, se hace alusión en la obra a la Nueva Conquista de México no sólo desde las escenas ocurridas en el pasado sino también en las escenas ocurridas en el presente de México, que exponen algunas situaciones muy similares a algunas situaciones ocurridas durante la Conquista de México y la época de la Nueva España, permitiéndonos Rascón Banda nuevamente establecer el paralelismo entre las dos épocas.

Así vemos en la obra cómo en el presente los estadounidenses, principalmente a causa del neoliberalismo y del TLCAN entrado en vigor a principios de 1994, son los nuevos colonizadores de México como los españoles lo fueron durante la Conquista de México en 1521. Los Estados Unidos nos ha influenciado de gran manera desde hace mucho tiempo al ser una gran potencia y encontrarse tan cerca de nuestro territorio; sin embargo en *La Malinche* se establece “una crítica sociopolítica de un México que quiere pertenecer a la comunidad global asociándose a la economía de Estados Unidos” (Bixler, 91).

Es decir, Rascón Banda critica que como consecuencia de esta asociación a la economía de Estados Unidos los propios mexicanos están perdiendo su carácter (Bixler, 101), pues Estados Unidos no solo está ejerciendo una gran influencia económica en sus vidas sino también una gran influencia cultural y política. Y vemos en la obra planteados varios ejemplos de la importancia de nosotros los mexicanos de hablar el inglés, de cómo diariamente empleamos una gran cantidad de palabras en inglés en nuestro vocabulario, de cómo nos preocupamos por parecernos físicamente a los norteamericanos y cómo nuestras costumbres mexicanas se están transformando en sus costumbres, al aspirar al “American Way of Life”.

Sin embargo en *La Malinche* esa crítica va dirigida específicamente a las clases medias y altas de la sociedad respecto a su acceso a los bienes culturales y materiales estadounidenses, pues en su búsqueda de prestigio social, de beneficios económicos y de querer ser modernos han dado la espalda a su herencia indígena (Bixler, 98).

También en *La Malinche* se señalan otras consecuencias del capitalismo, el neoliberalismo y la globalización imperantes en el país. Por ejemplo, se expone cómo el capitalismo ya “no reconoce más fronteras o leyes que las de su propio mercado. El mercado como fin en sí mismo no como medio para alcanzar la riqueza o el bienestar” (Rascón, 2002: 136). Ahora al ser humano se le concibe como valioso únicamente por su capacidad de generar ingresos o de tener éxito en los mercados. Y estas ideas de poseer y consumir mucho para ser feliz son reforzadas en los medios de comunicación

(la cultura televisiva) y la publicidad. Por otra parte se expone cómo en México, a raíz del Tratado de Libre Comercio establecido con Estados Unidos y Canadá en 1994, la pobreza y la desigualdad social han aumentado y los mexicanos no sólo estamos perdiendo el control de nuestra economía sino cada día tenemos más dependencia tecnológica.

Por todas estas razones todos los mexicanos están siendo conquistados, específicamente los indígenas de Chiapas, quienes en la nueva conquista representan el papel de los indígenas mexicanos durante la Conquista de México en 1521. A causa del capitalismo y del TLCAN (1994) a los indígenas chiapanecos ya no se les permite hacer uso de sus propios recursos naturales ni disponer libremente de sus tierras. Son reprimidos, trabajan como esclavos y son explotados sin ningún beneficio mientras que a los extranjeros, “las bestias”, sí se les permite saquear todos los recursos naturales de Chiapas y beneficiarse con ellos. Además a los indígenas chiapanecos como a los indígenas durante la Conquista de México y la época de la Nueva España, tampoco se les respeta su petición de seguir viviendo según sus usos y costumbres y de tener autonomía. Rascón Banda reclama cómo el gobierno y los grupos dominantes, en el intento de homogeneizar a la nación, no han tomado “en cuenta la diferencia y las necesidades concretas de los grupos étnicos”, es decir “no reconocen la complejidad étnica de México” (Bixler, 94).

Por tanto se señala en la obra quienes son los traidores de la patria en esta nueva conquista como lo fueron Malinche y los tlaxcaltecas durante la Conquista de México: el gobierno mexicano que vende a su pueblo y permite operar un sistema económico en el país que solo beneficia a los grandes empresarios y extranjeros, mientras muchos indígenas y connacionales viven en extrema pobreza; la policía corrupta; los periodistas y comunicadores del país frívolos, negligentes y faltos de vocación; “todos aquéllos que inescrupulosamente y en nombre del progreso endosan ciegamente los proyectos políticos neoliberales que contribuyen a acentuar el racismo y la pobreza” (Bixler, 99), y por supuesto las clases privilegiadas y todos los mexicanos ambiciosos que prefieren lo extranjero a lo propio, rechazan sus propias raíces y costumbres, otorgan su cultura, su pan, su dinero a los

extranjeros y los llaman amigos mientras maltratan y humillan a sus hermanos indígenas.

CONCLUSIONES

Haber realizado este trabajo de tesis resultó ser un proceso muy prolongado y difícil para mí. Sin embargo el tiempo y el esfuerzo dedicados a esta realización, valieron la pena. Como mencioné en la introducción, a lo largo de mi vida he leído novelas históricas desarrolladas durante la conquista de México. Sin embargo, ninguna de estas novelas, ni mis cursos escolares de historia de México me habían permitido conocer a profundidad quién fue el personaje de la Malinche, y el papel que verdaderamente desempeñó durante la conquista de México. La verdad yo la tenía en la conceptualización del mundo popular mexicano hacia ella: el de traidora y puta. Ahora, después de terminar mi tesis, sé que la Malinche fue mucho más que eso, y me atrevo a decir cómo ésta no sólo sobresale sobre algunas mujeres de nuestra historia e incluso sobre muchas mujeres mexicanas de la actualidad. Pero para mí lo más apasionante de haber elaborado esta tesis fue descubrir la manera en cómo Víctor Hugo Rascón Banda, logra dentro de su obra dramática *La Malinche* brindarle a la figura histórica de esta mujer la oportunidad de desempeñar un nuevo papel en la historia de México: el de defender los derechos de los indígenas y el de cuestionar el presente nacional.

En *La Malinche* Rascón Banda hace una relectura de la conquista de México y la Malinche, brindándonos una nueva perspectiva desde donde interpretar las ya tan conocidas anécdotas y las figuras históricas, presentes en esta obra. El autor mediante los estilos discursivos y narrativos: antihistóricos, paródicos, interculturales e intertextuales realiza una “poesía dramática” del suceso histórico de la Conquista de México; poesía que no sólo nos brinda una nueva interpretación del suceso histórico y la Malinche, sino que además plantea la problemática política, económica y social del México contemporáneo.

Es decir, a la inversa de la generalidad del uso de la historia sólo como referente, en *La Malinche* la historia de la conquista de México se utiliza: ideológica, política y culturalmente para cuestionar la contemporaneidad de México, para desenmascarar a través del grotesco y el sarcasmo, la historia del

fin del milenio mexicano; o por decirlo de otra manera, en la obra la antihistoria nacional resulta humorísticamente corrosiva políticamente.

En *La Malinche* a través de referentes metaficcionalizados, mediante el uso de la parodia (que a su vez es realizado a través de la interculturalidad) y el uso del intertexto resemantizado, se critica y se denuncia el capitalismo, el neoliberalismo y la globalización presentes, a consecuencia del Tratado de Libre Comercio de América del Norte entrado en vigor en 1994. De esta manera, México vive una *nueva conquista* en la actualidad; señalándose como consecuencia de la implantación de estos modelos políticos y económicos, que la nación ha perdido el control de la economía; tiene una mayor dependencia tecnológica; un aumento en la desigualdad y la pobreza; una mayor explotación de los recursos naturales del país en beneficio de poderosos empresarios nacionales y extranjeros y, sobre todo, cómo a consecuencia de la implantación de los modelos de la cultura globalizada y estadounidense, se ejerce una gran influencia en la vida de los mexicanos; equiparada a la influencia española en la vida de la población durante la conquista de México en 1521.

De allí que consideremos que *La Malinche*, desde una perspectiva irónica y construida en una especie de collage textual, establece un paralelismo entre la Conquista de México y el México contemporáneo. Y como lo hemos señalado, uno de los referentes metaficcionalizados, con el que se establece este paralelismo, consiste precisamente en la desmitificación de la figura histórica de la Malinche. La Malinche en la obra, al aparecer interpretando distintos personajes y al ser trasladada al presente de México, se convierte en la principal exponente de la denuncia y crítica realizada al sistema político, económico, social, ideológico y cultural del México Contemporáneo. La figura de la Malinche, protagonista de la obra, se utiliza para hablar del presente nacional: señalar cómo los mexicanos a raíz del neoliberalismo y la globalización estamos perdiendo nuestras costumbres, nuestra identidad y rechazamos nuestra herencia indígena; denunciar cómo el abuso sobre los indígenas, y la desigualdad social ha aumentado en el país; y simbolizar como ahora los mexicanos somos tan traidores de la patria como ella lo fuera en

tiempos de la conquista. Todo lo anterior expuesto nos lleva a aproximar a *La Malinche* a la escritura dramática postmoderna.

Es muy valioso el hecho de que el guion-drama de *La Malinche*, de Rascón Banda, para la escenificación del director austriaco Johann Kresnik – considerado como uno de los principales exponentes de la danza-drama—haya logrado, mediante las formas literarias postmodernas mencionadas, permitirnos tener una visión más amplia de lo que representa *la conquista de México*, pues de esta manera podemos reflexionar como la situación de vida de los indígenas de las distintas etnias nacionales no ha cambiado en gran medida desde el año de 1521 hasta la actualidad. Y así como en una entrevista otorgada a Stuart A. Day, para el libro *El teatro de Rascón Banda, voces en el umbral*, Rascón Banda manifestó cómo su vida se dividió en el antes y el después de *la Malinche*, debido a la fuerte controversia que ocasionó, en el año de 1998, la realización escénica de su obra, no convencional, ni tradicional. A mi vez también puedo decir que mi vida se divide en el antes y el después de la elaboración de mi tesis *La nueva conquista en “la Malinche” de Víctor Hugo Rascón Banda*, pues el acercamiento a la obra de Rascón Banda me permitió confrontar qué tan fuerte es mi compromiso con la sociedad mexicana y cuál es el papel que estoy representando en esta *nueva conquista*.

FUENTES

Bibliografía

- ADAME, Domingo, *Elogio del oxímoron: introducción a las teorías de la Teatralidad*, Xalapa, Ver, Universidad Veracruzana, 2005.
- BERISTÁIN, Helena, *Diccionario de retórica y poética*, México, 8va ed, Porrúa, 1998.
- BIXLER, Jacqueline, et al, *El teatro de Rascón Banda: voces en el umbral*, México, Escenología, 2005.
- CASAS, Fr. Bartolomé de las, *Los indios de México y Nueva España*, México, 3er ed, Porrúa, 1974.
- CURRIE, Mark, *Metafiction*; Nueva York, Longman London and New York, 1995.
- DE TORO, Alfonso, *Estrategias postmodernistas y postcoloniales en el teatro latinoamericano actual*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2004.
- GLANTZ, Margo, *La Malinche, sus padres y sus hijos*, México, Colección Jornadas, 1994.
- HUTCHEON, L.: *Narcissistic Narrative. The Metafictional Paradox*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1980.
- KRUGER, Hilde, *Malinche o el Adiós a los Mitos*, México, 2ª ed, 1946.
- LEE CHAN, Cheng, *Metaficción y mundos posibles en la narrativa de José María Merino*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 2005.
- LEÓN PORTILLA, Miguel, *Visión de los vencidos, Relaciones indígenas de la conquista*, México, 4ª ed, Biblioteca del Estudiante Universitario, 1969.
- _____, *Coloquios y Doctrina Cristiana*, México, UNAM, 1986.
- MARTÍNEZ RIVAS, Eduardo Rodrigo, *Lo absurdo en Passport de Gustavo Ott*, "Tesis de licenciatura", México, UNAM, 2011.
- MELÉNDEZ, Priscilla, *La dramaturgia hispanoamericana*

contemporánea; teatralidad y autoconciencia, Madrid, Editorial Pliegos, 1990.

- MORO, Tomás, *Utopías del Renacimiento*, México, Fondo de Cultura Económica, 1941.
- OLIVÉ, León, *Interculturalismo y Justicia Social: autonomía e identidad cultural en la era de la globalización*, México, 2 ed, UNAM, 2008.
- PARTIDA TAYZÁN, Armando, *Se buscan dramaturgos I*, México, Conaculta, 2002.
- _____ *Escena mexicana de los noventa*, México, Conaculta, 2003.
- PAZ, Octavio, *El laberinto de la soledad*, México, 2 ed, Fondo de Cultura Económica, 1959.
- PRESCOTT, Guillermo H., *Historia de la Conquista de México*, Tomo I, Buenos Aires, Editorial Schapire S.R.L, 1968.
- _____, Guillermo H., *Historia de la Conquista de México*, Tomo II, Buenos Aires, Editorial Schapire S.R.L, 1968.
- PULGARÍN, Amalia, *Metaficción historiográfica: La novela histórica en la narrativa hispánica postmodernista*, Madrid, Espiral Hispano Americana, 1995.
- RASCÓN BANDA, Víctor Hugo, *La Malinche*, México, Plaza Janes, 2002.
- _____ *Mujeres desde el Umbral*, México, Libros de Godoy, 2007.
- _____ *Umbral de la memoria: teatro completo de Víctor Hugo Rascón Banda*, t. 1 *La Construcción de lo femenino*, Chihuahua, Instituto Chihuahuense de la Cultura, 2010.
- RIZK, Beatriz J., *Posmodernismo y teatro en América Latina; teorías y prácticas en el umbral del siglo XXI*, Madrid, Editorial Iberoamericana, 2001.
- THOMAS, Hugh, *La conquista de México*, Barcelona, Planeta, 2000.
- VILLEGAS, Juan, *Nueva interpretación y análisis del texto dramático*,

Ottawa, Girol Books, 1991.

Consulta en línea:

- http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lha/guzman_a_pd/capitulo3.pdf
- <http://cdigital.uv.mx/bitstream/123456789/4641/1/200271P67.pdf>
- http://cvc.cervantes.es/ensenanza/biblioteca_ele/diccio_ele/diccionario/interculturalidad.htm
- http://elpaís.com/diario/1998/05/07/opinion/894492008_850215.html
- http://es.wikipedia.org/wiki/Ca%C3%ADda_de_M%C3%A9xico-Tenochtitlan
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Cuauht%C3%A9moc>
- <http://es.wikipedia.org/wiki/Interculturalidad>
- [http://es.wikipedia.org/wiki/La_Merced_\(Distrito_Federal\)](http://es.wikipedia.org/wiki/La_Merced_(Distrito_Federal))
- [http://es.wikipedia.org/wiki/Plaza_e_Iglesia_de_la_Concepci%C3%B3n_\(Coyoac%C3%A1n\)](http://es.wikipedia.org/wiki/Plaza_e_Iglesia_de_la_Concepci%C3%B3n_(Coyoac%C3%A1n))
- http://es.wikipedia.org/wiki/Subcomandante_Marcos
- http://parnaseo.uv.es/Ars/stichomythia/stichomythia11-12/pdf/art_Albaladejo.pdf
- http://sepiensa.org.mx/contenidos/2006/l_posmo/posmo_2.htm
- <http://www.amdh.com.mx/ocpi/documentos/docs/6/16.pdf>
- <http://www.artehistoria.jcyl.es/v2/contextos/11668.htm>
- <http://www.biografiasyvidas.com/biografia/c/cuauhtemoc.htm>
- <http://www.casa.cult.cu/publicaciones/revistaconjunto/148/mijares.pdf>
- <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/01316153177359848201680/p0000001.htm>
- <http://www.fenocin.org/interculturalidad.html>
- <http://www.latinamericanstudies.org/aztecs/malinche.htm>
- <http://www.latindex.ucr.ac.cr/her002/her002--22-1-2009-04.pdf>
- <http://www.linguatec.com.mx/es/blog/41-primer-blog-post>
- <http://www.rlp.culturaspopulares.org/textos/11/04-Johansson.pdf>

Entrevista:

- Espinosa, Mario. Entrevista personal. 4 de septiembre del 2014.

Hemerografía:

- PAVIS, Patrice, *La herencia clásica del teatro postmoderno* en Gala Teatral no.2, México, 1993.